Jussara Menezes Quadros

O LIVRO, A IMAGEM E A ORNAMENTALIDADE DESCRITIVA NO ROMANTISMO BRASILEIRO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária na área de Literatura Brasileira, para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na área de Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Foot Hardman

000322676

IEL

Unicamp – Universidade Estadual de Campinas

2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE BC
Nº CHAMADA
T/UNICAMP
Q22L
V ____ EX ____
TOMBO BC/ 55449
PROC. 16-1-24/03
C [ ] D [X]
PREÇO R$ 11,00
DATA 30/08/03
Nº CPD ____

CM00187276-1 BIBID. 298992

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Quadros, Jussara Menezes

Q22L O livro, a imagem e a ornamentalidade descritiva no romantismo brasileiro / Jussara Menezes Quadros. - - Campinas, SP: [s.n.], 2001.

Orientador: Francisco Foot Hardman

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Romantismo (literatura). 2. Livros – Sec. XIX. 3. Imagem. 4. Sátira. 5. Retórica. I. Hardman, Francisco Foot. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Prof. Dr. Francisco Foot Hardman (Orientador)

Prof. Dr. João Adolfo Hansen

Profa. Dra. Junia Furtado

Prof. Dr. Luis da Silva Dantas

Prof. Dr. Roberto Ventura

Este exemplar e a redação final da tese defendida por Jussara Menezes Quadros

e aprovada pela Comissão Julgadora em 18 / 06 / 2003.

Resumo

Esta dissertação busca reavaliar a presença e a importância das práticas do livro, da imprensa e das técnicas de reprodução de imagens na história da literatura brasileira do século XIX, e na história do Romantismo brasileiro, em particular. Busca-se recuperar para o contexto de surgimento do romance brasileiro nos anos 1840-1850, a importância de práticas de edição fortemente influenciadas, e mesmo estimuladas, pela recente industrialização da imprensa européia. A análise da revista *A Lanterna Mágica* (1844-45), permite acompanhar o modo como a sátira, como gênero tradicional, passou por uma significativa transformação ao deslocar-se para a imprensa ilustrada, adaptando-se ao ritmo seriado da prosa jornalística, ao mesmo tempo que emulando a sátira gráfica francesa e o desenho litográfico de H. Daumier. Por último, enfocamos as implicações entre as noções de estilo e propriedade autoral em José de Alencar, e a função de dispositivos estilísticos que emprestam dimensão fortemente visual às suas narrativas históricas, sobrevalorizando o ornamento retórico na descrição combinada de cenas da natureza e cenas históricas. Estes aspectos intraliterários não apenas dialogavam com o romance europeu, como reagiam, ao seu modo, ao surgimento, dado quase em paralelo ao do romance brasileiro, de uma circulação e de um consumo de imagens impressas européias, cujo repertório não deixou de repercutir sobre as tentativas de representação de um imaginário romanesco "nacional".

Summary

This dissertation aims to emphasize the importance of the book publishing and printing practices, as well as the importance of the new techniques of image reproduction to the Brazilian literary history of 19th century, and to the history of Brazilian romanticism, in particular. The thesis focuses on the context of the rise of the Brazilian novel, in the years 1840's-1850's, and points out to the fundamental role assumed by the editorial practices influenced and stimulated by the recent industrialization of the European press. The analysis of the magazine *A Lanterna Mágica* (1844-1845), allows us to follow the way satire, as a traditional genre, has been submitted to radical changes, adapting itself to the serial rhythms of the journalistic discourse, at the same time as it searched to emulate French graphic satire and the lithographic drawings of H. Daumier. Finally, we discuss the notions of style and authorial propriety in José de Alencar, as well as the function of description, historical scene and ornament in his historical novels, which seem to answer or even to be motivated also by the growing importance assumed by printed images in his time.

ÍNDICE

Observações Preliminares **6**

Primeiras Impressões: Romantismo e Edição **13**

Polêmicas em Desenho: A Sátira gráfica de Araujo Porto-Alegre **46**

O Livro e o Molde do Romance **106**

Romance Histórico e Descrição Ornamental em José de Alencar **138**

Bibliografia Geral **189**

Apêndices **207**

Ilustrações

A Lanterna Mágica (1844-1845) **208**

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

Agora que a existência contemporânea do livro e de uma cultura do livro parecem encontrar-se no limiar de uma de suas transformações mais profundas, pensar o livro e sua presença no tempo, pensar a ação do livro na história ou, se formos mais modestos, ao menos reconhecer a fragilidade e a transitoriedade histórica de suas formas, torna-se uma tarefa que se desenha com maior nitidez, e que assume um relevo muito peculiar no caso do livro no Brasil. O século XIX se impõe, neste caso, por concentrar certos fenômenos, até certo ponto, desconcertantes. A tipografia, as práticas do livro e sua comercialização mais ampla, chegaram muito tarde, mas parecem ainda assim, ter tido efeitos consideráveis no dimensionamento da cultura e na trajetória complexa de um gênero como o romance. De *O Guarani* apresentado por José de Alencar a seus leitores como "uma prova tipográfica", ao texto e ao livro internalizados como consciência subjetiva em Machado de Assis, teriam mudado apenas as metáforas do livro ou neste percurso literário algo mais se produziu? Em 1866, Machado resenha Alencar, e seu artigo abre-se com o comentário irônico, "a temperatura literária está abaixo de zero", imagem rica em ambigüidades com a qual lamentava a recepção fria à *Iracema,* apontando, a seguir, suas causas: o círculo reduzido de leitores, a ausência de opinião literária e as dificuldades de publicação. O diagnóstico já é bastante conhecido, mas por sua importância para a compreensão das relações entre a literatura e as práticas de edição no século XIX, vale ser repetido:

> "A nosso ver, há duas razões principais desta situação: uma de ordem material, outra de ordem intelectual. A primeira, que se refere à impressão dos livros, impressão cara, e de nenhum lucro pecuniário, prende-se inteiramente à segunda, que é a falta de gosto formado no espírito público. Com efeito, quando aparece entre nós essa planta exótica chamada editor, se os escritores conseguem encarregá-lo, por meio de um contrato, da impressão de suas obras, é claro que o editor não pode oferecer vantagem aos poetas, pela simples razão que a venda do livro é problemática e difícil. A opinião que devia sustentar o livro, dar-lhe voga, coroá-lo enfim, no Capitólio moderno, essa, como os heróis de Tácito, brilha pela ausência. Há um circuito limitado de leitores, a concorrência é quase nula, e os livros aparecem e morrem nas livrarias. Não dizemos que isso aconteça com todos os livros, nem com todos os autores, mas a regra geral é essa."(1)

À primeira vista, pouco pareceria se poder objetar a Machado, o que ele nos diz não destoa do que escritores brasileiros mesmo hoje costumam afirmar. Mas é possível acrescentar alguns dados de contexto que nos oferecem um relativo contraste. Por exemplo, em 1865 José de Alencar publicara *Iracema,* pela Tipografia de Vianna e Filhos, mas também em 1865 haviam saído as segundas edições, pela Garnier, de *Asas de Um Anjo,* e do primeiro dos três volumes de *As Minas de Prata*. Como no ano anterior, em 1864, Garnier publicara um novo romance de Alencar, *Diva*, acompanhado das reedições de *O Guarani* e *O Demônio Familiar*. (2) Tal concentração de edições em apenas dois anos, ainda hoje seria bastante surpreendente. O que o artigo de Machado de Assis, em 1866, anunciava, primeiro, era o seu "propósito" de alterar os procedimentos da crítica literária, mas, ao mesmo tempo, percebe-se a atenção que concede, bastante indulgente, a esta "planta exótica", o editor. O volume de estréia de Machado de Assis como poeta, *Crisálidas,* em 1864, fora publicado pela Garnier Frères, e naqueles anos, ele tornara-se colaborador regular da revista ilustrada também editada

por Garnier, *O Jornal das Famílias*. O primeiro editor a quem Machado de Assis se vinculara, Paula Brito, havia morrido há cinco anos, e Machado havia feito questão de registrar em sua crônica, o prestígio do séquito numeroso que acompanhara seu enterro. Paula Brito, um homem negro e de origens modestas, proveniente de uma família de artesãos, que passara de aprendiz de tipógrafo no período da independência a proprietário de uma tipografia reconhecida por privilegiar a literatura nacional, ao final dos anos 1860 seria substituído, neste aspecto, pela "planta exótica", o francês Baptiste-Louis Garnier, que até então dedicara-se mais ao comércio de livros do que propriamente a sua edição.

O artigo de Machado de Assis assinala, a seu modo, um momento decisivo. Em 1870, José de Alencar cederá os direitos autorais perpétuos de várias de suas obras a Garnier, e seus novos romances, a partir desta data, terão apenas a ele como editor.(3) Curiosamente, muitos criticariam José de Alencar na que seria a última década de sua vida, na qual publicaria ainda seis novos romances, por ser o que hoje chamaríamos de um escritor comercial. Machado de Assis, ao final dos anos 1860, teria como se guiar por dois exemplos de romancistas caracterizados por uma produção literária exercida com uma regularidade de publicações altamente significativa, Joaquim Manoel de Macedo e José de Alencar. E talvez, no "Propósito" de Machado de Assis, existisse a necessidade, ou existisse já a possibilidade e ele instintivamente a reconhecia, de demarcar o ponto zero da literatura, o ponto de seu recomeço agora crítico.

A geração que julgou estar começando uma nova literatura, foi a primeira geração de escritores românticos. Ela fez isso de diferentes maneiras, e uma delas foi a preocupação em retomar as obras esparsas legadas pelo passado colonial e fazer delas o *corpus* de uma literatura nacional. Em minha dissertação de mestrado, onde minhas

pesquisas começaram, procurei ressaltar o papel estratégico, e fortemente problemático, assumido pela edição ao desdobrar-se entre as intenções de renovação literária e a tarefa de reconstituição de uma tradição. E, principalmente, o quanto o nacionalismo romântico precisou confrontar-se com a realidade da internacionalização do mercado de imprensa e do livro brasileiros entre os anos 1830-1860. Note-se como, sob uma perspectiva nacionalista, Araujo Porto-Alegre, em 1856, apontará como aspecto negativo para a cultura, a presença do livro estrangeiro:

> "A facilidade que temos em adquirir livros estrangeiros nos desvia de um estudo sério das coisas da pátria: a maior parte dos nossos jovens conhece mais as riquezas naturais e as tradições alheias do que as próprias, conhecem mais os indivíduos estranhos do que os nacionais". (4)

Nos capítulos que compõem este trabalho, procuro demonstrar como o conjunto de fenômenos que na Europa transformava as práticas literárias, o estatuto de gêneros novos surgidos com o jornal moderno, a presença sentida como invasora das novas modalidades de imagens impressas, a expansão do número de leitores e o crescimento da leitura como prática cotidiana, mais do que se pensa, repercutiram fortemente sobre o meio literário brasileiro, e definiram ao seu modo, as feições do mercado de imprensa e do livro entre nós.

Em "Primeiras Impressões: Romantismo e Edição", procurei expor algumas das questões que preocuparam especialmente a primeira geração romântica, entre os anos 1830-40, e suas relações com o contexto da edição romântica européia. A análise da revista satírica ilustrada lançada por Araujo Porto-Alegre nos anos 1844-45, *A Lanterna Mágica,* permitiu-me discutir as transformações da sátira como gênero em seu encontro

com as caricaturas, e em seu diálogo com a sátira política francesa surgida com a revolução de Julho de 1830. *A Lanterna Mágica*, que poderia ser chamada de Robert Macaire no Brasil, foi reproduzida por mim e anexada em apêndice, para facilitar a compreensão do capítulo, mas também por julgar que se trata de um texto satírico em prosa, nunca reeditado, e de extrema importância para o estudo das relações entre a literatura, as artes e a política no período que antecede a chamada Conciliação, quando ainda as tensões deixadas pelas regências não haviam de todo sido superadas, e a própria produção literária romântica assimilava e reagia ao tom polêmico da vida política.

Os dois outros capítulos tomam por tema o romance como gênero: a análise das primeiras edições de *A Moreninha* de Joaquim Manoel de Macedo, nos devolve o contexto que permitiu à ficção em prosa brasileira encontrar as formas estáveis da publicação em livro e aspirar às imagens, sob a forma do romance ilustrado; o romance histórico de Alencar, por sua vez, introduz a dimensão que coube ao ornamento e à descrição de cenas e vistas, na transposição da matéria histórica e etnográfica ao regime de representação ficcional. Do livro, aos livros com imagens, às imagens do estilo.

As pesquisas que tornaram possível esta tese, foram realizadas, em sua maior parte, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em seus Setores de Obras Raras, Iconografia, Periódicos e Manuscritos, e agradeço a seus funcionários por terem me proporcionado, não só livros e materiais iconográficos valiosos, mas também alguns dos momentos mais felizes da vida passada em bibliotecas. Outros arquivos consultados foram o acervo da Biblioteca Riograndense, os acervos relativos às obras de Araujo Porto-Alegre no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro e no Museu Julio de Castilhos, em Porto Alegre. A bolsa de pesquisa que me foi concedida pela The Barra Fondation e

pela The Library Company of Philadelphia em agosto de 1995, não só representou o acesso a uma bibliografia atualizada sobre os temas relativos à história do livro no século XIX, como, pela primeira vez, deu-me inestimáveis interlocutores, e entre eles, agradeço especialmente a James Green, e a todos os bibliotecários e funcionários da The Library Company of Philadelphia. Também as consultas no Setor de Obras Raras da Biblioteca Central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e o apoio de seus bibliotecários, foi imprescindível, e a imensa ajuda e amizade de Ana Lucia Rüdiger, responsável pelo Setor de Obras Raras, em muitos momentos, a salvação. Agradeço, igualmente, a gentileza e generosidade de José Mindlin, pelas pesquisas em sua biblioteca, e por autorizar a reprodução das ilustrações de *A Moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo, incluídas em apêndice.

Dois pesquisadores extraordinários estiveram sempre em meu horizonte como modelos, e ainda que esta tese não lhes faça em nada justiça, gostaria que soubessem o quanto os admiro e agradeço, Prof. Francisco Foot Hardman e Profa. Flora Süssekind.

Os colegas e amigos são muitos, Miriam Gárate, Viviana Gelado, Lídia Maretti, Leandro de Lajonquière, Maria Luiza Medeiros, Jae Min Chung, Alexandre Soares Carneiro, Gláucia Bastos e Rosemeire Marcellin, todos sabem o quanto lhes devo e o quanto os amo. Na Universidade de Princeton, preciso agradecer ao Prof. Jeremy Adelman e ao Departamento de Espanhol e Português, por todo apoio recebido para a finalização desta tese, que dependeu em muito, da extrema gentileza e ajuda de Clemence Jouet-Pastre. Paulo e Miriam Neves, Haquira Osakabe e Luiza Franco Moreira são aqueles a quem dedico esta tese.

NOTAS

1. Machado de Assis, "Propósito", Semana Literária, Diário do Rio de Janeiro, 9/011866 In: *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, v.III, p. 853.
2. Uma confiável fonte de referências para as edições de José de Alencar é o *Catálogo da Exposição José de Alencar*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1977.
3. Ver "Recibo de José de Alencar passado ao editor B.L. Garnier pela importância paga sobre os direitos autorais das obras: *Guarani, Lucíola, Cinco Minutos e Viuvinha*", Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1870, In: Católogo da Exposição José de Alencar, p.14.
4. Araujo Porto-Alegre, Iconografia Brasileira, *RIHGB*, n. 23, 1856, t. XIX, p.351.

PRIMEIRAS IMPRESSÕES: ROMANTISMO E EDIÇÃO

Próximo às últimas décadas do século XIX, nas obras de dois escritores brasileiros, Joaquim de Sousândrade e Machado de Assis, o tipográfico literalmente aparece, dá-se a ver em primeiro plano na escrita como recurso e elemento formal da composição literária. Na poética de Sousândrade, em seu longo poema narrativo *Guesa Errante*, seu Canto X intitulado "Inferno de Wall Street" não apenas faz uso de manchetes, notícias e *fait-divers* de jomais americanos dos anos 1870, como *The Herald Tribune* e *The Sun* (1), ensaiando um diálogo irônico e paródico para com a heterogeneidade de registros da página dos diários, como também, em suas "notações nervosas, quase telegráficas"(2), os dispositivos e as variadas combinações de caracteres tipográficos servem à montagem de uma orquestração sinalizada de vozes dissonantes.

No caso de Machado de Assis, que exercitou sua prosa em variados meios de publicação a partir dos anos 1850, em jomais, revistas e livros e, talvez também, mas não como um fator necessariamente determinante, por ter sido ele tipógrafo por um breve período de sua juventude, evidencia-se uma nítida consciência da materialidade do impresso, indissociável de sua concepção do texto literário. Como apontou Flora Süssekind, num ensaio sobre este aspecto da literatura machadiana, nela "a tensão entre a escrita autoral e a impressão mecânica" é internalizada pela narrativa, através de referências constantes e uma larga exploração metafórica de imagens e elementos

próprios à esfera do livro, procedimentos que em *Memórias Póstumas de Brás Cubas,* romance publicado em 1881 (3), atingiria um extremo: "Brás Cubas não age como um livro. Torna-se a "Suma Teológica" no seu delírio. E pensa em si mesmo, enquanto protagonista, como uma série de edições. E nas pessoas em geral (...) como erratas pensantes. Intensifica-se a relação com a imagem do livro e o próprio processo de composição tipográfica dos capítulos passa a ocupar o primeiro plano. É como se o leitor assistisse ao modo como uma narração se faz livro. A figuração em páginas, tipos e capítulos desse exercício memorialístico pós-morte. Ao processo simultâneo de autocorrosão da figura do narrador e delimitação tipográfica do livro". (4)

Como no título de um de seus capítulos, em *Memórias Póstumas*, o "óbito do autor" não se dá entre as margens da metafísica e sua profundidade, como poderia vir a sugerir um romance que toma por temas a memória e a morte. Quase óbito também da metafísica, destituída dos seus atributos essenciais, rebaixada e obrigada a manter-se rente à superfície de uma página que não esconde sua maculatura. Também não se trata, como em Émile Zola e na literatura naturalista, na representação pelo romance das máquinas e do universo mecânico ou industrial. Em Machado de Assis tal universo não tem lugar como conteúdo, a não ser o que dele relaciona-se diretamente à escrita e ao livro tipográfico. E mantendo uma significativa duplicidade: por um lado, as fórmulas e signos gráficos incorporam-se à narrativa num realce máximo de seu caráter artificial e arbitrário. Não como ornamento, mas como provocação que tanto interrompe, contraria, desvia dos automatismos da reprodução mecânica e linear da escrita, quanto mimetiza, e antecipa, os movimentos do leitor. Curioso, mas impaciente, desatento e apressado, o

leitor machadiano é sacudido por afrontas diretas: "o maior defeito deste livro és tu, leitor", lê-se a certa altura em *Memórias Póstumas*.

Por outro lado, o romance não deixa imune o arsenal tipográfico e paratextual que emprega, igualmente vítima do castigo mordente da sátira. Machado de Assis percebe o "servilismo" do tipográfico, o acomodamento da reprodução mecânica à função ilusionista de apagar-se frente ao ato da leitura. Machado desestrutura a composição tipográfica costumeira e convencional e, ao mesmo tempo, explora abusivamente os efeitos de tal desestruturação, fazendo com que a materialidade gráfica demonstre a sua total ausência de neutralidade. Como seu narrador Brás Cubas, que violenta caprichosamente o sentido e semeia versões duvidosas dos acontecimentos de sua própria vida, Machado de Assis, nas violações e fraturas intencionais das normas de apresentação do texto, sob o humor de que elas se revestem, deixa entrever as possibilidades violentas de manipulação da palavra e da letra impressa. São exemplares os capítulos de *Memórias Póstumas* resumidos a meros sinais de pontuação. Procedimento já praticado antes dele por outros romancistas, mas que em seu caso não só aponta para o componente de artifício e de jogo presentes em todo signo gráfico, quanto serve acima de tudo como tática ofensiva de interrupção unilateral e drástica da palavra.

"Que melhor meio de por fim ao discurso do outro do que desfazer a palavra e fazê-la voltar à letra primordial", advertia Roland Barthes num de seus ensaios, oferecendo como exemplo uma famosa locução popular francesa: *"n, i, ni, cest fini."(5)* Semelhante propósito perverso é ostentado por um narrador machadiano como Brás Cubas, ou melhor, a economia da escrita machadiana, por meio das abreviações, suspensões e desarticulações da palavra, incrimina seu narrador, revelando-lhe,

mal-disfarçado pelo humor, certo ganho sádico no exercício da linguagem como poder de suspensão e corte. O que não esgota, nem de longe, sem dúvida, outras inúmeras repercussões narrativas e estilísticas, obtidas pelo recurso à brevidade ou à interrupção.

No entanto, esse efeito de delação do narrador que a escrita promove esclarece qual o regime da palavra em *Memórias Póstumas*. Não por acaso, no romance, Brás Cubas inverte o aforisma do Evangelho, em seu entender uma "velha fórmula absurda", e passa a afirmar a letra como vivificadora, e o espírito como objeto de perpétua controvérsia e morte. Essa passagem é significativa, por nela ser inequívoco o caráter profanatório da inversão, na *non-chalance* com que o narrador vai desfazer da palavra bíblica como velharia e absurdo. E o fato de que a sentença que supostamente a substitui, a fórmula "nova" proposta pelo narrador, radicaliza a separação, o isolamento entre letra e espírito. Nela, eliminado o sagrado, a letra pode liberar-se plenamente do verbo, e a publicidade emergente no século XIX, com seus inúmeros alfabetos gráficos de fantasia integra o contexto histórico, subjaz aos rumos, e habita não apenas as superfícies desta liberação. E a palavra, como integrante do terreno da significação e do espírito, pela mesma fórmula machadiana, mostra-se o mais liberta quanto mais sua errância pode perder de vista qualquer lastro de verdade. Sujeita a controvérsias indecidíveis e a interpretações duvidosas, a palavra perde sua ancoragem na tradição e exila-se instavelmente na doxa, na opinião, nas ideologias e, sem dúvida, nas ficções. Dessacralizada, mundana, corruptível e corruptora, é essa palavra que habita os movimentos traiçoeiros e dissimulados das frases machadianas. Estas operam verdadeiros curtos-circuitos ao forçar subitamente o contato entre a enunciação culta e elevada e a

coloquialidade excessiva das frases feitas. O preciosismo sentencioso ao fazer seu vôo nas alturas colide com o impacto rebaixador do clichê.

Para Machado de Assis encontra-se excluída a hipótese presente em Mallarmé, de uma palavra pura que encontrasse na página um lugar a salvo capaz de lhe garantir uma resistência inviolável. Sem sombra de idealidade, ainda que se possa dizer que existe, assim como para Mallarmé, um livro machadiano, este, ao contrário, dá abrigo ao inimigo, mordazmente indicando o triunfo já previsível das relações promíscuas entre a "alta cultura" e a emergente cultura de massas.

Com Machado de Assis, assim como com Sousândrade e sua poesia, a literatura brasileira atingia seu ponto de maturidade crítica. Para a história literária posterior, suas obras podem chegar a representar marcos de superação de características retóricas da estética Romântica que, com largo fôlego, dominara boa parte do século XIX. Também em torno a estes escritores costuma-se situar o momento de uma reviravolta nas condições de recepção até então predominantes, como se, no findar do século, a própria estruturação complexa de suas obras certificasse da existência definitiva de um público moderno no Brasil.

Antonio Candido dirá num ensaio de 1955 que, finalmente, com Machado de Assis, uma "escrita feita para ser lida" enfim fora capaz de surgir (6). Ele referia-se, no caso, à emergência, entre o público médio, de uma capacidade crescente de leitura silenciosa, atenta e reflexiva, em oposição à uma "tradição de auditório", tradição esta que Antonio Candido caracteriza da seguinte forma:

"Note-se também, que prosseguiu por todo século XIX, até início deste, a tradição de auditório (ou que melhor nome tenha), graças não apenas à grande voga do discurso

em todos os setores da nossa vida, mas, ainda, ao recitativo e à musicalização dos poemas. Foram estas as maneiras principais de veicular a poesia - dos poetas *oficiais,* como Magalhães ou Porto-Alegre, e dos *irregulares* como Laurindo Rabelo ou Aureliano Lessa. Se as edições eram escassas, serenata, sarau e reunião multiplicavam o curso do verso, escandido ou cantado. Desta maneira, românticos e pós-românticos penetrararn melhor na sociedade - graças a públicos receptivos de *auditores*." (7)

Da mesma forma, na reabilitação consagradora de Sousândrade pelos poetas do movimento concretista, nos anos 1960, enfatizavam-se os aspectos de sua poesia considerados contrários à eloquência romântica: sua busca por uma poética em "voz baixa", como ele mesmo a definira num dos versos de seu *Guesa Errante* e, ao mesmo tempo, sua concepção de uma poética visual, como no já citado Canto X, onde a espacialidade da página e sua disposição tipográfica integravam-se formalmente ao poema. Aqui a modernidade de Sousândrade também é entendida como dirigindo-se a um leitor que já não "entoa", nem recita, ou no mínimo, buscando intencionalmente contrariar aquele que o faz: "adotei o metro que menos canta", declarava ele na "Memorabilia" introdutória aos Cantos V a VIIII de *Guesa Errante*.(8) Particularmente em seu Canto II e em "Inferno de Wall Street", no Canto X, os timbres e ritmos são plásticos e devem muito, como mencionei anteriormente, à teatralidade tipográfica das páginas de jornais, tomadas como um dos modelos formais que se refuncionalizam no poema sob o modo uma enunciação paródica radicalmente inovadora. Suas linhas quebradas por travessões e as dimensões cambiantes dos corpos das letras exigem do olhar do leitor orientações variadas de foco e intensidades desiguais de atenção. No limite, pode-se chegar a afirmar que o Canto X *entoa como figura* a focalização

descontínua, irregular, própria aos movimentos da retina de um leitor de jornais do final do século XIX.

As obras de Sousândrade e de Machado de Assis apontavam, ao final do século XIX, para uma redefinição significativa das convenções de legibilidade. No caso do primeiro, essa redefinição ganhava o alcance de uma ruptura, responsável em boa parte pelo estigma de estranheza e obscuridade que acompanhou sua obra por longo tempo, seu alto valor poético precisando esperar o século XX e as experiências estéticas das vanguardas para poder ser devidamente apreciado. Quanto a Machado de Assis, ao contrário, sua fase de inovações ficcionais mais acentuadas coincidiria com sua consagração como maior escritor nacional e com uma fama experimentada em vida. Mesmo que até hoje se discuta o grau de compreensão de sua obra em sua própria época, e sua fortuna crítica costuma ser apresentada como prova de inúmeros equívocos de interpretação, o certo é que sua literatura contou com um largo público e seu sucesso se deu em estreita cumplicidade com os "defeitos" do leitor.

Para o sucesso de um e para o fracasso de outro, uma boa margem de responsabilidade coube aos gêneros em que escreviam. Machado de Assis soube operar na duplicidade de um romance que ascendera como forma artística superior, sem abandonar de todo as convenções do gênero que ainda associavam sua leitura ao divertimento e ao passatempo. Sousândrade, num aparente duplo anacronismo, antecipou experiências estéticas radicais, que o lançavam para além de seu tempo, mas amparadas num gênero em forte declínio como era então a épica.

Mas importa considerar por que razão nossa crítica literária contemporânea, partindo de abordagens teóricas por vezes bastante divergentes, ao assinalar o

componente anti-retórico presente nestes autores, sempre precisou afirmar, ao mesmo tempo, a existência de um nexo profundo entre Romantismo e oralidade, que lhes serviria de antítese.

Essa concepção da literatura romântica brasileira como "fundamentalmente cúmplice da oralidade" (9), assim como a afirmação de uma persistente tradição de auditório, abarcando quase todo o século XIX, implicam e apontam, para dois universos que precisariam ser melhor diferenciados: aquele circunscrito pelo predomínio da eloqüência retórica, como normatizadora dos estilos da escrita literária e dos discursos públicos, terreno mediado pelos textos que preceituam o bom uso da língua, e aquele que diz respeito diretamente às práticas de leitura, e dentre elas, a persistência, não necessariamente a hegemonia no Brasil oitocentista, da sociabilidade das leituras em voz alta. Estas também se constituiam num modo de circulação e recepção de textos literários cuja presença se observava também na Europa e nos Estados Unidos à mesma época, não podendo serem julgadas em si mesmas um sintoma capaz de singularizar as deficiências da cultura brasileira no século XIX.

Aqui, se cabe lamentar a ausência de uma história do público leitor no Brasil, ao mesmo tempo cabe também ressaltar que, mais do que a oralidade, o que caracterizou o Romantismo brasileiro foi a passagem crucial do manuscrito ao impresso, e a necessidade de estabilizar os vínculos entre as práticas da escrita, a literatura e o livro, o que impôs aos escritores românticos uma proximidade inevitável com a imprensa, ela mesma um fenômeno novo e, por muito tempo, de rumos pouco previsíveis.

No Brasil, pode-se dizer que a tipografia chegou junto com o século XIX e inversamente. O caráter excessivamente tardio da introdução da imprensa, permitida pela

vinda da Corte portuguesa para o Brasil em 1808, passou a agir como um fator histórico determinante. Por um lado, os prelos serviram para acelerar o processo de independência do país e se tornaram centrais na sua vida política. Mas também, por outro lado, sua implantação retardatária contrastava fortemente com a novidade que representavam, conferindo um acento ambivalente aos rumos da cultura como um todo.

O primeiro aspecto mencionado diz respeito ao nexo fundamental entre imprensa e nacionalismo; o segundo, entre o atraso e a novidade, demarca o nexo entre cultura e mercado no século passado. A historiografia privilegiou por muito tempo o primeiro, evitando as inevitáveis tensões contidas no segundo. Assim, a chance de esclarecer e iluminar as interelações que ambos mantiveram foi perdida pela história ou pelas histórias da imprensa brasileira escritas até hoje, apesar de seus inegáveis méritos documentais. Uma contradição sempre se mostrou insuperável no enquadramento teórico que comumente utilizaram: a impossibilidade de compatibilizar o propósito de escrever a história de uma imprensa "nacional" e a realidade do caráter internacional dos seus meios técnicos e do próprio mercado em que ela se constituía. Os estudos históricos conseguiram "nacionalizar" a imprensa, mas encobrindo sua inserção no contexto de um mercado mundial, eliminando a historicidade específica de suas técnicas, e de forma ainda mais grave, negando a dimensão das iniciativas de estrangeiros em sua história.

Seria preciso mencionar as exceções, mas, não por acaso, a melhor história do livro no Brasil que possuímos até hoje foi obra do inglês Lawrence Hallewell, scholar da Universidade de Essex.(10) Também são inestimáveis diversos estudos bibliográficos e, especialmente, os de Rubens Borba de Moraes que soube valorizar a contribuição estrangeira no aperfeiçoamento de aspectos gráficos e artísticos da edição brasileira. No

entanto, como bibliófilo que também era, acabou por dar menor atenção à produção impressa que escapava aos critérios do livro raro ou de arte. Principalmente, por uma fração considerável da edição oitocentista ter permanecido, inegavelmente, muito aquém da qualidade das artes e técnicas de fabricação do livro europeu, cujo modelo, no entanto, seria reproduzido no Brasil por intermédio das práticas pouco nobres de contrafações, reimpressões ilegais de edições européias e estereotipias que, paradoxalmente, ao vantajosamente não precisarem obedecer às demarçações legais e autorais ensaiadas na Europa, possibilitariam o de outra forma impossível dinamismo do mercado do livro e da imprensa no Brasil do século XIX. Estas práticas agiram como uma lógica subjacente ao cálculo de possibilidades de existência de um mercado de imprensa e de edição, facilitaram estabelecer regularidades de publicação e introduzir inovações, e se deveram fortemente a um fator controvertido como a significativa presença de estrangeiros entre seus principais promotores.

Em poucas décadas, no periodo pós-independência, as artes gráficas e o comércio livreiro no Brasil haviam passado ao domínio quase exclusivo de estrangeiros, principalmente de livreiros portugueses e de livreiros-impressores franceses. A ausência de controles internacionais de copyrigth, somada ao conhecimento que eles haviam trazido consigo dos modos de operação do mercado do livro europeu e das suas novas técnicas, explica a rapidez de estruturação e de atualização do então recente mercado brasileiro. Em diálogo transversal com a edição européia, ele teria seus rumos definidos por volta do final dos anos 1830.

Em 1836 o Romantismo brasileiro emerge como movimento literário, quando um grupo de escritores associados em torno a Gongalves Magalhães e Araújo Porto Alegre

publica em Paris a revista *Niterói.* (11) Na mesma época, também faziam seus movimentos entre Paris e Bruxelas, os agentes comissionados da Tipografia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve & Cia, responsável pelo que então se tornava o mais importante jornal diário brasileiro, o *Jornal do Comércio.* A *Niterói* imprimia-se pela casa editorial parisiense Dauvin et Fontaine, ao mesmo tempo em que no Rio de Janeiro, o francês Junes Villeneuve importava da França novos prelos mecânicos, novos utensílios tipográficos - do papel manufaturado comprado da Bélgica aos caracteres para cartazes -, modernizando suas oficinas, ampliando o formato e as tiragens de seu jornal.

No exterior, à primeira vista, os românticos brasileiros buscavam situar-se em contextos nobilitadores e tradicionais, de que é exemplar seu ingresso no círculo do Instituto Histórico da França. As repercussões estéticas da estadia parisiense, no entanto, fogem a esse trânsito institucional nos registros da correspondência mantida com o Brasil neste período. Nas cartas, bem mais do que no ensaísmo austero da revista *Niterói,* pode-se perceber o contágio do clima de fortes transformações artísticas experimentado por Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto-Alegre.(12) Eles participaram dele, primeiro, como parte de um público, que o Romantismo francês então agitava e ampliava. Como espectadores entre teatros e dioramas, ou como leitores das recentes criações literárias, não lhes escapou a dimensão de mercado que tal público representava, e as novas condições por ele assumidas com o Romantismo. A consciência que os escritores românticos brasileiros possuíriam destas relações é sugerida por algumas de suas iniciativas tomadas de antemão. Não foi estratégica apenas a escolha de uma revista periódica como meio adequado à publicação coletiva, o que fez com que a reunião de textos do grupo de escritores em Paris adquirisse um caráter de movimento aos olhos de

seus leitores e correspondentes brasileiros. Antes mesmo da *Niterói,* nas cartas de Magalhães e Porto-Alegre ao pregador sacro Frei Monte Alverne, surgem comentários detalhados sobre o mercado do livro francês. E com insistência, buscava-se convencer o antigo mestre religioso a publicar suas obras oratórias, como na carta que Gonçalves de Magalhães lhe endereçava de Paris em 22 de julho de 1834:

"Agora novamente lhe peço que trate quanto antes em publicar alguns dos seus excelentes sermões, que para serem considerados como monumentos de eloqüência e de língua portuguesa, só lhes faltam pequenos toques nas frases, que no transporte do sublime entusiasmo escapam; para isso o Padre Mestre pode ver o glossário das palavras portuguesas que vem nas memórias da Academia de Lisboa (o nosso amigo cônego Januário tem essa obra), aí o Padre Mestre achará tudo o que necessário para poder corrigir algum galicismo. Sim, faça isto, e depois mande seu nome à posteridade na frente de um livro. Eu desejava possuir não muitos, mas um só conto de réis para fazer à minha custa este serviço à minha Pátria e ao meu Amigo, mas pois eu não tenho, o Padre Mestre o fará, o Padre Mestre que está nesta divida para com a Pátria e para com seus amigos; pouca será a despesa, e quem fala de despesa quando se trata da glória própria e da Pátria? " (13)

Pode-se perceber pelo princípio da carta, que as peças oratórias de Monte Alverne eram manuscritas, e que se recomendava a correção de seu estilo, "pequenos toques nas frases", pelo padrão culto e tradicional da língua portuguesa, pelo "glossário que vem nas memórias da Academia de Lisboa". A pregação filosófico-religiosa de Frei Monte Alverne, impregnada de leituras de Chateaubriand, no entender de Magalhães e

Porto-Alegre precisava passar, ainda que este termo não surja nas cartas, de manuscrito à escrita impressa e ao livro para que estrategicamente seus vínculos com o Romantismo se mostrassem explícitos. O propósito evidente de seus discípulos era de que, publicado, ele assegurasse seu lugar fundador no novo movimento literário. E mais ainda, no livro que, à distância, Magalhães descrevia para seu Mestre, e que não chegaria a ser publicado, projetava-se o modelo das edições das obras de Victor Cousin:

"O Padre Mestre pode mandar imprimir dois volumes de sermões por mil francos, isto é, 250 mil réis, e eu me encarrego disto. Mande-me os sermões e uma ordem para receber o dinheiro, que o resto eu cá farei, creio que vale a pena.(...) Se quiser que seus livros vão encadernados, mande-me outro tanto; se exceder alguma coisa eu lhe farei saber. Pode contar 500 francos para cada volume de 350 páginas a 400, em oitavo, como o Cousin, tirando-se 500 exemplares." (14)

Também a publicação de *Suspiros Poéticos e Saudades*, volume de poesias de Gonçalves de Magalhães, impresso em Paris por Dauvin et Fontaine Libraires, em 1836, possuía características gráficas e partilhava convenções estéticas que materialmente a identificavam como uma edição romântica. Desde a vinheta de abertura, no frontispício do volume, deliberadamente semelhante à vinheta de capa da edição Gosselin de 1832 das *Harmonies Poétiques et Religieuses* de Lamartine, até o uso, na passagem transitiva entre os poemas, de vinhetas ornamentais de nítida inspiração romântica. Com disposição de efeito claramente intencionado, as pequenas vinhetas serviam como pontuações visuais, adaptando suas imagens aos motivos e temas tratados em cada poema. E Gonçalves de Magalhães podia *figurativamente* remeter o leitor a seu modelo poético -

Lamartine -, demonstrando que as apropriações estéticas passavam com o Romantismo a incluir a própria citação de formas visuais e materiais do livro.

Outras conexões com a edição européia já se encontravam em curso no Brasil, quando os escritores românticos retornam de sua viagem em 1837. De modo geral, elas representavam para o recente mercado brasileiro a possibilidade de beneficiar-se com o relativo barateamento de novas formas de publicação resultantes, na Europa, da equação entre inovações tecnológicas, imprensa e literatura. Às facilidades e à rotina já existentes de importações e reimpressões ilegais de livros, veio somar-se uma imprensa periódica de entretenimento e literária baseada nestas mesmas práticas.

Na verdade, desde 1827, começando com Martin Bossange & Aillaud até Garnier Frères e Firmin Didot Frères nos anos 1840, os livreiros-editores franceses abriam filiais e escritórios no Rio de Janeiro e só os portugueses lhes ameaçavam como concorrentes no mercado do livro.(15) Num país sem qualquer tradição nas artes tipográficas, os franceses, que na primeira metade do século destacaram-se nas práticas de impressão e edição, Plancher, Ogier, Gueffier e Villeneuve, não só concretizaram a transposição para o Brasil de linguagens gráficas mais atualizadas, como conferiram a um mercado ainda em formação um sentido aguçado de negócios. Estabeleciam hierarquias e competências num território ainda amadorístico e, além da superioridade técnica, beneficiavam-se de uma outra vantagem frente a portugueses e brasileiros: desde os favores com que nos anos 1820 o Imperador D. Pedro I cercara Plancher, o Estado encontrava especialmente nos franceses um contrapeso às ações de uma imprensa fortemente marcada pelo partidarismo político. No clima explosivo das rebeliões regenciais é quando surgem, por iniciativa de Junes Villeneuve, o primeiro magazine ilustrado brasileiro o *Museu*

Universal, em 1837, e no ano seguinte, os romances-folhetins nas páginas diárias do *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro.

Ambos filiavam-se diretamente aos caminhos da imprensa francesa da época, e desviando-se da expressão direta de opiniões políticas, buscavam construir a regularidade de recepção de um público literário. Um propósito convergente com o manifestado pelos escritores românticos brasileiros, mas sobre o qual se infletiam duas fórmulas divergentes de contrato, por assim dizer, com o leitor. A literatura romântica adotava a dupla convenção *original/nacional* em sua apresentação ao público. Critérios que prescreviam as formas como a nova literatura devia ser lida e compreendida, e aos quais se submetia a própria literatura do passado. As obras dos séculos anteriores não só deviam ser revistas e reimpressas, muitas delas sendo editadas pela primeira vez no século XIX, como deviam poder ser identificadas como pertencentes às novas totalidades que os românticos recém-construiam após a independência: uma literatura nacional e uma história nacional. Ao contrário, tanto o comércio livreiro, quanto as práticas de edição e as novas publicações da imprensa, desconheciam fronteiras e, através de cópias, contrafações, traduções e estereotipias, moviam-se no horizonte de um mercado mundial.

0 Contexto do Romantismo Europeu: Arte e Estereótipo

Com o Romantismo europeu, também particularmente a partir dos anos 1830, parecem tornar-se mais concretas as pretensões de conferir movimento às imagens. Suas variadas injunções aos novos patamares técnico-mecânicos que levarão ao longo do século ao cinematógrafo e à abolição de sua fixidez, têm seu começo na forma e na força

irresistível com que a gravura invadiu a página impressa na primeira metade do século XIX.

O grau de alcance desta força mostra o quanto a industrialização da imprensa soube beneficiar-se de atitudes e criações que perseguiam fins muito diversos dos seus. Foi como procedimento artístico ainda artesanal que Thomas Bewick, em fins do século XVIII na Inglaterra, recuperou e aperfeiçoou as técnicas de gravura em madeira de topo que passariam a torná-la próxima da delicadeza de traço e da precisão de detalhe, do apuro de execução até então associado exclusivamente às gravuras em cobre. O predomínio dessas últimas na ilustração de livros, deteve por dois séculos a imagem nos marcos da moldura: como quadro, mantinha-se à parte dos textos e os enobrecia pelo fato de seu próprio isolamento material buscar simular o efeito do valor único e raro da pintura, seu modelo evidente. Ao contrário, a gravura em madeira de topo comportava virtualmente a vantagem que a destinaria a ser o elemento fundamental da ilustração moderna: compatível com a tipografia, capaz de ser impressa simultaneamente ao texto numa mesma página, e, sobretudo, capaz de resistir às altas tiragens e à velocidade de reprodução de impressos introduzidas pelas prensas mecânicas a vapor.

Ainda prevaleciam as gravuras em cobre quando Bernardin de Saint-Pierre prepara a edição ilustrada de *Paul et Virginie* em 1806. Seu propósito em orná-la "de todos os encantos da tipografia e da gravura francesas" (16) expõe-se no Preâmbulo como cruzada dos frágeis direitos do autor contra a contrafação:

"...un autre motif plus touchant que celui de la gloire m'a engagé à faire une belle édition de Paul et Virginie: c'est le désir paternel de laisser à mes enfants (...) une édition éxecutée par les plus habiles artistes en tout genre, afm qu'elle ne pût être imitée par les contrefacteurs. " (17)

Ele próprio encarrega-se de todas as etapas prévias à impressão do volume, e quando escolhe Girodet, Moreau Le Jeune, Proud'hon e Isabey para o desenho das seis únicas estampas extratextuais que ele conteria, o que faz é pedir que apaguem a mácula da cópia que recai com muito maior facilidade sobre a reprodução do texto autoral. Aqui, o refinamento e o caráter único de cada gravura, intercaladas mas tecnicamente restringidas a permanecerem separadas das páginas do texto, e a assinatura de renomados artistas, devem restituir e suplementar a autenticidade da autoria e a autoridade do original. Estas gravuras são luxuosas vestes que o corpo do texto está impedido de tocar, a não ser por essas frases breves que são os títulos e as inscrições. Como no desenho de Girodet, onde a imagem de Paul atravessando um córrego, com Virginie sobre seus ombros, porta a legenda *"N'aie pas peur, je me sens bien fort avec* toi", são as próprias gravuras que, à meia-distância, acompanham e protegem o livro aonde a lei ainda não o alcança.

Com a reedição seriada de *Paul et Virginie* pelo editor Curmer, de 1836 a 1838, os obstáculos que se interpunham entre o texto e suas imagens encontram-se completamente superados. As vinhetas gravadas em madeira de topo aproximam e chegam a tornar indissociáveis escrita e desenho, e na edição Curmer não há sequer uma página sem elas.

A transposição para a França de técnicas de gravura e impressão desenvolvidas inicialmente na Inglaterra, partiu da contratação, que se tornaria freqüente na primeira metade do século, de experientes gravadores ingleses. Firmin Didot traz a Paris em 1817, Charles Thompson, discípulo de Bewick; os desenhos de Victor Adam Fils gravados por

ele para o *Rabelais* editado em 1820, ou as vinhetas para as *OEuvres complètes* de La Fontaine, publicadas em 1826 por Honoré de Balzac em seu breve período como editor, concretizavam e decidiam o lento retorno da gravura em madeira. Relegada após o Renascimento, por ser considerada demasiado tosca, à esfera dos impressos populares, ressurgirá desta vez com um refinamento artístico capaz de integrá-la à estética romântica e à moda. Sua escalada ao primeiro plano das novas estratégias editoriais transparece numericamente: a edição de *Paul et Virginie* por Curmer incluía quase 500 gravuras, o *Gil Blas* de Le Sage, editado por Paulin em 1835, 600 desenhos de Gigoux, o *Don Quichotte* editado por Dubochet em 1836-1837, 800 vinhetas de Tony Johannot, exemplos circunscritos ao apogeu de seu uso, nos anos 1830, na ilustração das edições francesas mais célebres.

Com a vinheta a imagem está solta, e no seu desvencilhar-se do enquadramento apóia-se na escrita. Ela a interrompe, recorta, cerca, penetra, desfaz sua linearidade, revelando a potência da letra impressa enquanto igualmente figura. Rompimento com a uniformidade tipográfica que dá à página uma feição romântica, o que na época traduziu-se na possibilidade de dotar o livro de criações inteiramente novas, ao mesmo tempo em que se via recuperada a dimensão fortemente iconográfica do manuscrito medieval. O próprio termo vinheta tem origem nas "vinhas", ornamentos florais dos antigos códices. Paradoxalmente, esta espécie de atualização do livro pré-tipográfico, a reverência à arte medieval da iluminura na hora técnica da industrialização, correspondia às exigências de um crescente culto profano das imagens. Do mesmo modo, a vinheta também citava de forma deslocada seu parentesco evidente com alegorias e emblemas, a mitologia dando lugar aos motivos romanescos e às representações do moderno na

ilustração. Como no desenho de Tony Johannot feito em 1831 para a vinheta de título da revista *L'Artiste,* onde os deuses e seus símbolos são substituídos por cavalheiros e damas elegantemente vestidos no rigor da moda dos anos 30. Eles aparecem pintando, compondo versos e cantando acompanhados ao violão, num ambiente de salão tipicamente burguês. A velha divisa latina é trocada por um já quase **slogan:** "Pour les Modernes".(l 8)

Flexionando imagem e letra numa única gramática, deliberadamente desobedecendo e eliminando convenções, a vinheta quebra o equilíbrio estático da tipografia neoclássica e sua apresentação tradicional da página, ao mesmo tempo em que emerge como o seu mais fulgurante fragmento. É como gravura em pequena escala, ou assumindo plasticamente diferentes formatos e tamanhos, que a vinheta transita com facilidade entre os textos e faz deles territórios dóceis às imagens. Charles Rosen e Henri Zerner afirmam que no domínio das artes visuais do século XIX, a vinheta em gravura de topo constituiu-se numa expressão perfeita de concepções poéticas caras ao Romantismo: espacialmente aliava a unidade e a completude de sentido do fragmento à sugestão de temporalidade obtida pelo ilusionismo do desenho; as imagens do centro vão desvanecendo-se em direção a contornos vagos e fluidos, o branco do papel, removido de sua suposta, compõe um plano de fundo que traços finos e nuances de tom semantizam como distância, acabando por operar como símbolo de um nostálgico infinito.(l 9)

Da inversão exata desse modelo resultava outra forma básica da vinheta romântica: aparição fantástica da imagem em meio ao texto, como se surgida brusca e subitamente do branco. Efeito combinado de epifania e choque, que também permite estabelecer analogias com contextos não estritamente artísticos, como a relação

assinalada por Ségolène Le Men entre a voga do uso de vinhetas nas capas de livros e o surgimento das vitrines e de uma arte decorativa de exposição de mercadorias.(20) Champfleury, comentando a vinheta de capa de a *Danse Macabre* de Paul Lacroix (bibliophile Jacob), podia dizer que ela "antes que o leitor abra a primeira página, o faz arrepiar-se e o prepara para estranhos acontecimentos. "(2 1)

Nexo que se intensifica com os magazines ilustrados, sua própria denominação, desde a origem no termo árabe **makhzen,** significando um estoque ou depósito de mercadorias. Sua fórmula, a partir do *the Penny Magazine,* lançado por Charles Knight na Inglaterra ern 1832, pelo papel preponderante reservado às gravuras, e por suas tiragens mensais de 100 mil exemplares, desviava a singularidade de invenção buscada pelo livro romântico e passava a exibir imagens sob a forma do espetáculo racionalizado pelos ritmos e tempos da imprensa industrial. A **penny press** sustentar-se-ia diretamente nas novas tecnologias, especialmente no grau avançado de automatismo mecânico obtido pelas prensas cilíndricas a vapor, invenção de Koenig implantada no *The Times* londrino em 1814, que tornara inevitável um patamar alto de tiragens. Quando Edouard Charton lança a importante derivação francesa do *the Penny Magazine, o le Magasin Pittoresque,* em 1833, a freqüência cotidiana assumida pela reprodução de imagens é vista como sinal de uma ameaça mecânica projetando-se sobre a arte:

"...As exposições públicas não serão mais anuais, elas serão cotidianas; haverá museu todos os dias, não nos salões do Louvre ... mas em sua casa, na minha, em Pontoise, em Quimper, em Brive-la-Gaillarde como em Paris.(...)Onde o bom-gosto encontrará refúgio se inunda-se assim o pobre público? ... Vai-se rápido sobre as estradas de ferro; mas se elas apenas resultam, para nós, em levar a cada provincia três "penny magazines" por dia, eu não lhes daria nem dois tostões!" *(Journal des Artistes,* Paris, nov. 1833).

Com os magazines as imagens conformavam-se às ideologias européias do progresso (Charles Knight era um puritano com idéias sociais pragmáticas, Charton um egresso do saint-simonismo),(22) mas seus signos gráficos integravam apenas um dentre os sistemas que construiam o olhar nascente das grandes metrópoles do século XIX, olhar definido por Balzac como "o órgão mais ávido e mais usado de todos os que se desenvolveram no homem desde a sociedade romana, e cuja exigência tornou-se ilimitada", olho que "absorve quinze mil francos de gás todas as noites".(23) Esse olhar convertido em cifras monetárias é o do público burguês europeu. Quando fixou em um penny o preço de seu periódico, Charles Knight pretendia "suavizar" a luta de classes, e visava à educação dos trabalhadores ingleses. Na França sua fórmula torna-se estética o bastante (não só pelas iniciativas de Charton, também com o *Musée des Familles* de Émile de Girardin, de 1833, e outras revistas que a adotam) para que a composição entre saber enciclopédico, ilustração e baixo preço fosse irresistível às classes-médias e à burguesia. Os magazines transformam as representações dessas classes em ilustração gráfica, formando um repertório de imagens que atinge sua padronização mundial com a estereotipia de imagens. Procedimento técnico que obtinha a reprodução do próprio meio de reprodução, a estereotipia tornava possível exportar não apenas imagens impressas, mas matrizes de imagens para reprodução. Criava-se assim, através do comércio de estereótipos de ilustrações, paralelo às práticas de edição de periódicos, um mercado mundial de imagens compartilhadas, tecnicamente emancipadas da geografia de sua fabricação originária. Nesse mercado, ensaiam-se pela primeira vez aproximações a uma recepção simultânea. Em intervalos menores de tempo, reduzidos pela seriação e por periodicidades mensais e semanais, leitores da Europa e das Américas passam, com

maior freqüência, a ter diante dos olhos imagens idênticas. Na internacionalização dos magazines, a uniformidade da página ilustrada sobressairia-se como uma marca de fábrica: periódicos ingleses e franceses, principais fornecedores de estereótipos, portugueses como O *Panorama* e o *Archivo Popular,* lançados em 1837, ou o primeiro periódico ilustrado brasileiro, o *Museo Universal ou das familias,* também desse mesmo ano, possuiam uma identidade, resultante da recorrência de reproduções e imitações, que os caracterizava como pertencentes a um gênero de impresso estruturado acima das diferenças entre contextos nacionais.

Visões Repetidas

Através dos anúncios do *Jornal do Comércio,* pode-se constatar que no Rio de Janeiro de 1837, eram freqüentes as sessões de cosmoramas e dioramas entre os divertimentos que se ofereciam ao público. E os espetáculos teatrais, igualmente em seus anúncios, enfatizavam como atrativo maior aquilo que eles mesmos chamavam de "visualidades": a troca constante de novos cenários e figurinos. E as resenhas teatrais também pareciam acompanhar a predileção do público pelos efeitos ilusionistas, onde representações pintadas e a representação viva dos atores se confundiam. Como na encenação do drama de Alexandre Dumas, "Morte de Napoleão", no Teatro Constitucional Fluminense nesse mesmo ano de 1837, onde o impacto das visões, relatadas quase que como fantasmagorias, impunha-se sobre a trama:

"Logo no primeiro ato a atenção do público ficou cativada; no segundo, o incêndio de Moscou e a belíssima cena no palácio do Kremlim, excitaram vivos aplausos; porém, no último ato, quando se avistou Napoleão dançando no cume de um rochedo, como o representam vários painéis, a emoção chegou a seu auge." (24)

Redução do drama a uma espécie de *canard,* com sua sucessão de cenas naïves, que se mantém como compreensão possível da dramaturgia romântica européia talvez mesmo depois de 1838, quando os próprios escritores românticos brasileiros voltam-se para o teatro. Redução que no entanto ilumina, no encantamento dessas platéias, uma outra verdade: a de que tal encantamento provinha da presentificação do histórico e do longínquo. É o que também explica a magia que as vistas mudas dos dioramas podiam conter. Nos teatros, como painéis e panos pintados, essas imagens de cidades e paisagens distantes, de cenas de batalhas e de acontecimentos históricos com seus protagonistas, viam-se cercadas da moldura dos gestos vivos e das vozes.

Com os magazines ilustrados, um quase idêntico repertório, tendo ingressado na página impressa, passa a expor-se emoldurado pela escrita. Que os magazines muitas vezes se intitulassem *museus* diz muito do caráter concreto e material que as representações gráficas neles assumiam, e entre elas especialmente as chamadas "gravuras de reprodução", que conduziam os gêneros altos da pintura à uma exposição massificada pelo impresso.

Para livreiros-impressores franceses como Junes Villeneuve, o grau de ineditismo que tal exposição adquiria no Brasil, atenuava os constrangimentos com a contrafação e a importação de imagens estereotipadas. Assim, ele podia afirmar no prospecto de lançamento de seu *Museu universal, jornal das familias brasileiras,* em julho de 1837:

"...o Brasil ... já se acha com proporções para produzir uma publicação que releve o interesse e o instrutivo das descrições pelo impressivo retrato dos objetos.(...) aproveitando-nos do melhor de quantas obras da mesma natureza se publicam na Europa: *Penny Magazine, Pinnock's Guide to Knowledge Instructor, Musée des Familles, Magasin Pittoresque.")*(25)

O contexto no qual a cópia se via admitida com tal valor positivo, pode ser percebido num artigo da imprensa acerca da exposição da Academia Imperial de Belas Artes, realizada alguns meses antes no Rio de Janeiro. Em seu comentário, o jornalista deixa entrever que as apresentações públicas e o contato direto com obras de arte eram ainda bastante raros:

> "Convém que de qualquer objeto ou ação apareçam diferentes quadros, e que sentimentos inspirados pelos encantos do belo sejam repetidas vezes avivados até se tornarem habituais, e constituirem no nosso povo um verdadeiro caráter, em lugar de uma simples acidentalidade. " (26)

Essa intenção de transformar a contemplação artística em hábito, tarefa que se projetava para a arte, antes mesmo que chegasse a se esboçar, encontrava seu sucedâneo invertido nos magazines ilustrados. Em lugar do escasso contato direto com originais, em suas páginas semanais o acesso às reproduções franqueava-se ao olhar numa imediaticidade oscilante entre a contemplação e o consumo.

A partir do *Museu Universal,* a presença da ilustração passa a identificar um número crescente de publicações periódicas brasileiras que, como na Europa, estenderiam a combinação entre gravura e imprensa até o século XX. Mas ainda na primeira metade do século XIX, as que se situam na confluência com o Romantismo poderiam ser descritas como repartindo-se entre quatro séries:

1) periódicos ilustrados que pela contrafação se aproximariam de forma mais nítida do modelo europeu iniciado pelo *the Penny Magazine* inglês: *Museu Universal, jornal das famílias brasileiras (1837-1844), Gazeta dos Domingos, revista enciclopédica semanal do Rio de Janeiro (1839)* e o *Museu Pitoresco, histórico e literário ou livro recreativo das famílias (1848).*

2) revistas ilustradas de modas, literatura e variedades, contendo gravuras e estampas litográficas e cromolitográficas, estereotipadas e originais: *Correio das Modas (1839-1840), L'Echo Français (1838-1839), Revue Française (1839-1840), Novo Correio das Modas (1852-1854), Jornal das Senhoras (1852-1855),* e a série do periódico A Marmota, do editor Paula Brito, *A Marmota na Corte (1849-1852), Marmota Fluminense (1852-1858) e A Marmota (1858-1864).*

3) as revistas literárias que estiveram editorialmente sob o controle direto dos literatos românticos, associando as chamadas primeira e segunda gerações do Romantismo: *Minerva Brasiliense, jornal de ciências, letras e artes (1843-1845)* e O *Guanabara, revista mensal, artistica, cientifica e literária (1849-1855);*

4) periódicos que tinham por horizonte o modelo dos magazines europeus, mas que evitavam a importação de estereótipos de gravuras, recorrendo na maioria das vezes a ilustrações litográficas executadas no Brasil: *Ostensor Brasileiro, jornal literário-pictural (1845-1846), Nova Minerva (1845-1846), Ilustração Brasileira (1854-1855), 0 Brasil Ilustrado, Publicação Literária (1855-1856)* e *Revista Popular (1859-1862).*

Paralelamente circulavam ainda no comércio livreiro os próprios magazines franceses, como *o Musée des Familles* e o *Magasin Pitoresque,* e um número considerável de publicações similares portuguesas. Desde 1837, o magazine ilustrado português O *Panorama (1837-1868)* afirmava-se como o principal concorrente dos periódicos brasileiros, assim como, a *Revue des Deux Mondes* exercia grande influência entre o meio literário. Foi o modelo desta última, no entanto, que prevaleceu na concepção editorial das revistas românticas incluídas na terceira série assinalada acima.

Elas tinham por característica procurar afastar a literatura dos territórios onde o nacional não se afirmaria sem dificuldades. Erguiam linhas de defesa contra o internacionalismo que predominava no padrão gráfico dos magazines ilustrados. E reagiam fortemente ao enquadramento mundano com o qual as revistas de modas e variedades cercavam os textos literários que publicavam. Espécie de movimento na contramão do crescente apelo comercial e de público da imprensa ilustrada, que acabou por fazer sobressair o matiz algo conservador e mesmo oficial, até mesmo pela interferência da proteção monárquica, aos lançamentos da *Minerva Brasiliense* em 1843 ou de O *Guanabara* em 1849. E o fato de que os próprios favores de D. Pedro II tenham se mostrado incapazes de garantir durações estáveis a essas revistas, demonstra o peso menor que o mecenato podia exercer frente ao funcionamento já acentuadamente comercial do mercado de imprensa. O que no interior deste abria-se propriamente como mercado literário, abrigava os escritores locais sem lhes destinar, no entanto, o poder de orientar tendências editoriais só sustentáveis junto ao impulso lucrativo de importações e contrafações. Por volta dos anos 1840-1850, essas práticas já haviam fixado seus traços

no universo dos leitores. E, contudo, tanto a *Minerva Brasiliense* quanto *O Guanabara* insistiriam em propor um diálogo enviesado com os rumos do gosto deste público.

Na verdade, os escritores românticos exigiam. em suas revistas uma adesão incondicional ao vínculo literatura e nacionalismo, sem levar em consideração outras expectativas existentes entre seus leitores. Acima de tudo, o caráter programático assumido por suas revistas apresentava-se como que se possuidor de um valor em si, e mais elevado do que o dos demais periódicos. Mas nos três anos de existência da *Minerva Brasiliense,* a percepção de resistências por parte do público, muitas vezes traria à tona as fragilidades de seu apelo patriótico. Como na apresentação do primeiro número do seu terceiro ano, quando se admitia:

"...e acontecendo outrossim que alguns periódicos literários e recreativos editados em Portugal, favorecidos pelos predicados da linguagem pátria e comum, corram abundantemente das lojas e sótãos às salas alcatifadas, e até bem longe, pelas varandas colmadas do sertão; quando outros em francês, importados para alguns mais curiosos, só têm destes merecido aceitação. E de tal sorte, novos exploradores estranhos encontram aí aberto, até nas inteligências, o caminho que nos parece vedado a nós, naturais deste vasto e rico império, suave ironia com que tanto nos afagamos." (27)

Campo tomado por "estranhos", a imprensa periódica também apresentava um outro fator de constrangimento, ao servir como estratégia circunstancial frente aos limites da edição em livro. O propósito dos literatos românticos de estabelecer um *corpus* textual capaz de unir, numa linha progressiva, e genealógica, a literatura do passado à literatura romântica, exigia uma amplitude editorial em dessintonia com o mercado. Nesse impasse entre tradição e edição, boa parte das iniciativas que almejavam o livro dependeram de

uma primeira publicação na imprensa periódica, sujeitando-se à interferência de suas técnicas e linguagens. Assim, a *Minerva Brasiliense* e *0 Guanabara* reimprimiriam obras importantes dos séculos anteriores junto aos textos dos autores românticos, sob formas fragmentadas e seriadas. Em fascículos inseridos nas revistas, mas singularizados pelo título "bibliotecas", (a *Minerva* chamaria seus encartes de "Biblioteca Brasiliense"), formavam uma coleção virtualmente autônoma quando encadernados. Modos de publicação que se mostravam tanto mais instáveis quanto mais se faziam lugar das pretensões, particularmente da primeira geração romântica, de institucionalizar a literatura.

As revistas refletiam essa espécie de desajuste ao precisarem sustentar a dupla face do primeiro Romantismo brasileiro, suas inovações estéticas e sua forte dimensão conservadora. Com a *Minerva Brasiliense* pode-se dizer que a critica literária surgia no Brasil, ao mesmo tempo em que se queria transformar a efemeridade da página periódica em sólida "Biblioteca", e torná-la suporte provisório de uma recuperação do passado e de um estabelecimento retrospectivo de cânones. Num difícil equilíbrio, a imagem pública do "autor romântico", que se pretendia cercada de uma autoridade austera, obrigava-se a uma descida ao mercado e ao reconhecimento da concorrência, o que deixaria suas marcas nas alterações editoriais da *Minerva* e de O *Guanabara,* nas muitas concessões feitas ao público, e na por fim inevitável aceitação das fórmulas do entretenimento e das variedades. Nestas espécies de desfigurações que o mercado lhes impunha, essas revistas só se detiveram diante dos magazines ilustrados, julgados por seus redatores como "superficiais e populares".

Essa "popularidade" era a da própria ilustração, e pode ser avaliada pelo modo como as demais séries de periódicos mencionadas nas páginas anteriores gravitavam em torno a ela. E também pelo sucesso entre o público brasileiro do magazine ilustrado português O *Panorama,* que aliava estereotipias e traduções, a textos literários e gravuras originais. A presença significativa de escritores do Romantismo português em suas páginas e, especialmente, a de Alexandre Herculano, um dos maiores dentre eles, como seu diretor, demonstra que em Portugal a contiguidade da literatura séria com cópias e contrafações não se mostrou um obstáculo. A possibilidade de ampliação de públicos que os magazines ilustrados representavam era vista como compensatória e convergente com as expectativas de profissionalização do meio literário.

A *Minerva Brasiliense* auto-impusera-se um limite ao, recusar a importação de estereótipos de gravuras européias, e em seus três anos de existência, publicaria apenas três estampas originais, litografadas no Rio de Janeiro. Estampas com motivos identificados ao Romantismo brasileiro, como a dos beija-flores desenhados pelo viajante e naturalista francês Jean Théodore Descourtilz em sua passagem pelo Brasil, publicada em seu primeiro número em 1843. Estampas, porém, mantidas à margem dos textos, extratextualidade que as excluía das formas modernas de ilustração praticadas na Europa e que os magazines popularizavam.

Mas num gênero como a sátira, Araújo Porto-Alegre, um dos líderes da primeira geração romântica, lançaria a revista *A Lanterna Mágica,* o primeiro periódico brasileiro com caricaturas, que circulou de 1844 a 1845, simultaneamente, portanto, aos dois últimos anos da *Minerva Brasiliense.* Também pintor, e membro da Academia de Belas-Artes, Araújo Porto-Alegre manteve-se no anonimato, só deixando que se revelasse

o trabalho litográfico de seu discípulo Raphael Mendes de Carvalho. Mas nos fascículos seriados da *Lanterna Mágica,* partiria dele conceber uma espécie de transposição dos *Les Cent-et-Un Robert Macaire* de Daumier para o contexto brasileiro. Não exatamente como uma tradução, mas como uma apropriação consciente da modernidade do desenho romântico francês que Daumier representava. Era como se Porto-Alegre sugerisse que os românticos possuiam uma segunda-mão subterrânea, aquela que, enquanto a primeira afirmava com veemência a originalidade nacional, não se inibia em entregar-se à cópia de modelos estrangeiros.(28)

NOTAS

1. Joaquim de Sousândrade, "Guesa Errante", in Haroldo e Augusto de Campos (org.) *ReVisão de Sousândrade,* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. J. de Sousândrade (1853-1902) escreveu parte de sua obra poética nos Estados Unidos, quando trabalhava como secretário do magazine ilustrado *O Novo Mundo,* publicado em Nova York, nos anos 1870, por um outro brasileiro, José Carlos Rodrigues. *Guesa Errante* sairia em português, numa edição novaiorquina datada de 1877. Em seu Canto X, "Inferno de Wall Street" Sousândrade, republicano, criticaria, entre outras coisas, a visita do Imperador D. Pedro II à América, especialmente sua passagem pela Exposição do Centenário da Independência, realizada na Philadelphia em 1876.

2. Veja-se ensaio introdutório de Haroldo e Augusto de Campos, op. cit., p.49.

3. Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas,* Rio de Janeiro, Aguilar, 1959.

4. Flora Süssekind, "Machado de Assis e a Musa Mecânica", in *Papéis Colados,* Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1993, p. 190.

5. Roland Barthes, "Erté" in *O Óbvio e o Obtuso,* Lisboa, Ed. 70, 1984, p. 104.

6. Antonio Candido, "O Escritor e o Público", in *Literatura e Sociedade,* São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1980, p.88.

7. Idem, Ibidem, p. 88-90.

8. Joaquim de Sousândrade, *Guesa Errante,* in *Re Visão de Sousândrade, p.* 9 1.

9. Luiz Costa Lima, "Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil", in *Dispersa Demanda, Rio* de Janeiro, Francisco Alves, 1981, p.7.

10. Laurence Hallewell, O *Livro no Brasil (Sua História),* São Paulo, Edusp, 1985. De Rubens Borba de Moraes veja-se *Bibliografia Brasileira do Período Colonial,* São Paulo, IEB, 1969, *Livros e Bibliotecas no Brasil Colonial,* Rio de Janeiro, LTC, 1979; *O Bibliófilo Aprendiz,* São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1965 e Rubens Borba de Moraes e Ana Maria de Almeida Camargo, *Bibliografia da Impressão Régia do Rio de Janeiro,* São Paulo, Edusp/Kosmos, 1993, v. I e II.

11. *Nitheroy, Revista Brasiliense. Sciencias, Lettras e Artes,* Paris, Dauvin et Fontaine Libraires, 1836, ns. 1 e 2, t. 1.

12. Araújo Porto-Alegre e Gonçalves de Magalhães, *Cartas a Monte Alverne,* São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1964, (org. Roberto Lopes).

13. Araújo Porto-Alegre e Gonçalves de Magalhães, op. cit., pp. 31-32.

14. Carta de Gonçalves de Magalhães a Frei Monte Alverne, Paris, 27 de novembro de 1835 In: Araújo Porto-Alegre e Gonçalves de Magalhães, op. cit. pp. 58-59.

15. Ver a respeito Laurence Hallewell, O *Livro no Brasil,* (Sua História), especialmente capítulo IV, pp. 65-78, e VIII, pp. 126-149.

16. Bernardin de Saint-Pierre, Preâmbulo a *Paul et Virginie,* Paris, Ed. Fernand Roches, 1930, (ed. fac-similar da edição Didot L'Ainé de 1806), p. 4.

17. Ibid., p. 6.

18. Ségolène Le Men, *La Vignette et La Lettre* in Henry Jean Martin e Roger Chartier (orgs.), *Histoire de L'Édition Française, Le Temps des Éditeurs, Du Romantisme à la Belle Époque,* Paris, Promodis, 19 8 5, t. III, p. 3 14.

19. Ver Charles Rosen and Henry Zerner, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art,* London, Faber and Faber, 1984.

20. Ver Ségolène Le Men, op. cit., pp. 315-316.

21. Ibid., p. 317.

22. Consultar a respeito das relações entre os magazines ilustrados e as idéias políticas saintsimonistas F. Guéry, "Le Magasin Pittoresque", in *Millieux, Revue Trimestrielle du Centre de Recherches sur la Civilisation Industrielle,* 1982, n. 9, pp. 20-25.

23. Honoré de Balzac, *Gaudissart II, A Comédia Humana,* Porto Alegre, Ed. Globo, 1953, v. XI, p. 73.

24. *Jornal do Commercio,* ano XI, n. 19, 25/janeiro 1837.

25. *Museo Universal, jornal das famílias brasileiras,* 8 de julho 1837, v. 1, pp. 1-2.

26. Ibid., p. 2.

27. *Minerva Brasiliense, revista publicada por uma Associação de Litteratos,* n. 1, 1 de agosto 1845, v. 1, 2a. série, pp. 5-6.

28. Sobre a *Lanterna Mágica* veja-se: Orlando da Costa Ferreira, *Imagem e Letra,* São Paulo, Edusp, 1994, pp. 210, 380, 460. E também o ensaio de Flora Süssekind "Colombo e a Épica Romântica Brasileira", in *Revista Usp, São* Paulo, n. 12, 1992, pp. 131-142.

POLÊMICAS EM DESENHO: A SÁTIRA GRÁFICA DE ARAUJO PORTO-ALEGRE

Entre os anos 1844-45, os vinte e três fascículos do periódico *A Lanterna Mágica* seriam impressos por cinco diferentes tipografias do Rio de Janeiro. Seu primeiro exemplar pela Tipografia Francesa, os dois seguintes pela Typographia de Berthe & Haring, do seu número 4° ao décimo pela Typographia Austral, os números 11 e 12 pela Typographia de J.J. Barroso & Comp. E, por fim, os dez últimos exemplares que concluíam a série, pelas oficinas da Typographia Brasileira. (1) A publicação por tantos impressores, como que os embaralhava e os resguardava das imputações de responsabilidade ditadas pelo Código Criminal da época (2), ao mesmo tempo que permaneceria ocultada a procedência das litografias, o anonimato só não sendo observado por uma única estampa assinada Rafael invent., atribuída ao pintor e desenhista Raphael Mendes de Carvalho.

Aluno da Academia de Belas Artes e, em 1845, o primeiro a receber e inaugurar o prêmio de viagem de estudos à Roma, Raphael Mendes de Carvalho associara-se como discípulo ao pintor e professsor de pintura histórica Araujo Porto-Alegre, juntos foram responsáveis pelas obras de arquitetura e pintura-decorativa encomendadas para as cerimônias da maioridade e coroação de D.Pedro II, assim como juntos fizeram da caricatura impressa uma inovação no polemismo político dos anos finais das Regências.(3)

Entre a arte oficial e de aparato e a publicidade anônima dos desenhos satíricos, que plausivelmente também podiam ser de encomenda, manifestava-se antes uma espécie de espaço de dilema, mais do que de diferença ou oposição, frente à dependência e subordinação do artista ao político. É exemplar que Araujo Porto-Alegre tenha declarado sua motivação para a caricatura quando se encontrava em Roma, em 1835, numa carta a Monte Alverne onde inicialmente queixava-se da recusa pela Câmara em lhe conceder uma pensão, "quando leio o Correio Oficial, dá-me vontade de morrer na Europa".(4) Dissabor acompanhado de um sentimento de que a arte não fazia sentido desvinculada de suas clientelas tradicionais: "Depois do meu Cristo não sei o que farei, porque fazer um quadro onde vão-se grandes despesas, sem fim algum, não sei de que vale."(5) Significativamente, a caricatura e a sátira se introduzirão aí, entre a execução de uma tela religiosa, a que a carta alude, e as contrariedades com o Correio Oficial e as más notícias da legação:

> "Paciência, a mediocridade impera, a mediocridade governa, a ignorância a segue e o gênio morre; somos filhos dos portugueses, e em algumas coisas nos parecemos com nossos pais! Adeus, meu Padre Mestre, até cedo que lá o abraçaremos e formaremos uma família forte, um mundo de artistas para preservar o cutelo da ignorância e da intriga manejado pela inveja; em atacadas formas eu sairei a campo com meu lápis fazendo caricaturas a dois vinténs; Padre Mestre, esta qualidade de sátira é tida pelo árabe e pelo alemão, também pelo nacional, e eu conheço sua influência." (6)

A confiança demasiada no poder do lápis refletia o então considerável impacto da caricatura política na Europa. Em Paris durante os anos que se seguiram à

revolução de julho de 1830, a Araujo Porto-Alegre não teria escapado a difusão cotidiana e sem precedentes de caricaturas e imagens satíricas. Mas é à tradição literária da sátira em versos que Gonçalves de Magalhães e ele recorrem ao publicarem em Paris *Episódio da Infernal Comédia ou da Minha Viagem ao Inferno*.(7) O agressivo ataque pessoal dirigido ao chefe da Legação Brasileira em Paris, Luis Moutinho de Lima, as formas de rebaixamento e ridículo emprestadas a sua figura na "Infernal Comédia" reciclavam procedimentos e imagens já praticados pela sátira no passado, em Gregório de Mattos, em Gonzaga, o letrado colonial maneja a sátira a seu favor contra seus adversários políticos, pós-independência, no entanto, o topos da superioridade letrada frente à estupidez do governante adquiria implicações e significados novos. Como observou Flora Sussekind referindo-se à sátira escrita por Magalhães em 1836, "a viagem ao inferno e a caricatura de um diplomata desqualificado para seu posto são, de fato, pretextos para se falar da vida burocrática-cultural do país como um mundo às avessas".(8) As vocações e a função dos homens de letras redefiniam-se sob um fundo de incertezas, à indeterminação política das Regências, agora correspondia a imagem do literato que enxerga mais longe que o político, isto é, que já pressente a eficácia ideológica de um imaginário da Nação, e se oferece para preenchê-lo. Seu reconhecimento, no entanto, não é assegurado de antemão. Neste sentido, quando Araujo Porto-Alegre expressa a Monte Alverne seu desejo de um "mundo de artistas" concebido como uma "família forte", abruptamente a imagem logo se vê substituída pelo apelo à caricatura e à sátira, apresentadas como forças mobilizáveis, "armas do espírito" adequadas à imediaticidade do confronto com as tensões políticas da época.

Se à revista *Nitheroy* é atribuído o papel de ter lançado o romantismo como um movimento e a literatura nacional como um "programa", o *Episódio da Infernal Comédia,* impresso em Paris naquele mesmo ano de 1836, como panfleto satírico era capaz de ser mais revelador das relações de poder que se encontravam em jogo. Nele, o poeta calibra sua voz pela virulência do debate público, mas para logo se desviar de seu fundo democrático; a sátira, anônima e difamatória, não se dirige a compatriotas, ela é endereçada às elites que governam, e o que a move é buscar salientar a espécie de julgamento moral mais severo de que são capazes os literatos. Baixo suas formas de exageração distorcida, por trás do incidente pontual que a ativa e de sua própria contingência como denúncia, a sátira intervém mas para já se encaminhar como uma solicitação. Peça de circunstância que refletia as tendências polêmicas que acompanhavam o surgimento do romantismo, "vertente satírica", no entender de Flora Süssekind, que "ao lado de quadros da natureza, dramas históricos, projetos épicos, nostalgias líricas, parece emergir, desde a primeira geração romântica como uma contraparte crítica do ideário que se afirma" (9) e que também traria consigo uma percepção mais estrita da função da cultura.

É nas três primeiras décadas do século XIX que no Brasil se transformam as condições sociais das práticas artísticas ao ponto de fazer com que algo próximo à concepção idealizada do próprio artista possa surgir. É sintomático que Araujo Porto-Alegre, limitado inicialmente a um meio provinciano e a um aprendizado com artesãos e mestres-pintores, pinte um Auto-retrato no ano seguinte à independência, em 1823, e o assine. (10) As aspirações individuais acentuavam-se na crença de um afrouxamento das antigas hierarquias, mas é através da mediação nobilitadora dos artistas europeus vindos

com a Missão Francesa que o artista local se libera da oficina e pode almejar subtrair-se aos seculares preconceitos vinculados aos ofícios manuais. O ideal do artista passa a ser um ideal de distinção desconhecido no passado. Os signos exteriores das transformações ocorridas vão ser mais tarde sintetizados por Araujo Porto-Alegre, discursando no Institut Historique em Paris, na anedota exemplar do imperador D. Pedro I detendo sua carruagem para conversar com pintores, ou mesmo abaixando-se para apanhar e devolver ao pintor um pincel que caíra. Momento, finalmente, em que "os pintores, que não eram até então apreciados, foram admitidos nas sociedades mais brilhantes". (11) Afirmações como estas exprimiam mais o anseio de exaltar para europeus o grau de civilização já atingido pelo país independente, do que propriamente correspondiam à realidade.

Havia, no entanto, como fenômeno novo, a expectativa, própria às camadas médias saídas da independência, de tornar a arte um meio legítimo de ascensão social e integração às elites. A institucionalização da Academia Imperial de Belas Artes em 1828 foi seu marco, e representou uma reviravolta abrupta nos propósitos iniciais de conduzi-la como um Liceu de Artes e Ofícios.(12) Sua criação, em si mesma, elevava frente à sociedade a importância das artes, mas introduzia aspectos novos que não se imporiam com facilidade. A apreciação das obras, pela tradição colonial, não levava em conta o individualismo do artista como um fator significativo, assim como também, e de um modo mais extremo, artista e obra não chegavam a compartilhar uma mesma esfera social de valor. A riqueza dos materiais empregados na arte colonial não entrava e não encontrava qualquer tipo ou grau possível de medida com a condição material de seus artífices, pobres e anônimos. Não se trata de discutir aqui a superioridade da arte barroca colonial, e a complexidade das forças sociais que a animavam, frente ao academismo

implantado com selo oficial no século XIX, mas sim, de destacar a emergência de um fenômeno específico: pela primeira vez se afirmaria a necessidade de se estabelecer uma correlação de valores entre a formação acadêmica, a produção artística e a posição social que deveria corresponder ao artista individualmente. Eram pontos de inovação que encontrariam maior resistência. Ao procurar modernizar, em termos europeus, o estatuto das artes e notadamente do artista, seria inevitável deparar-se com a lógica econômica não transformada que organizava as relações sociais. A nova legitimidade que a academia creditava ao artista, teria, assim, seu valor de troca inicialmente restringido, por assim dizer, pelo valor negativo herdado do estágio anterior de produção artesanal, consequência da imposição da lógica escravista sobre as práticas de trabalho livre, entre as quais a arte se incluía.

É neste sentido que Araujo Porto-Alegre, referindo-se ao contexto contemporâneo ao surgimento da Academia de Belas Artes, obrigava-se a revelar a dimensão social incontornável e sedimentada que contrariava os novos mecanismos de prestígio que se introduziam:

> "A mocidade tinha nascido no meio da atmosfera traficante: ela tinha herdado os prejuízos de seus pais: como os Romanos, na sua decadência, olhava para o exercício das belas-artes como uma profissão digna de escravos: um mesquinho ordenado de uma repartição pública era a seus olhos uma apoteose de nobreza; o armarinho ou o tabuleiro do mascate tinham mais atrativos para sua crença que a palheta e o escopro, a lira ou o compasso."(13)

Nessa espécie de confrontação escalonada de profissões e seus instrumentos, as belas artes, a poesia e as ciências são contrapostas àquela parcela repudiável das elites dos que enriqueciam pelo tráfico, ao comércio socialmente estigmatizado, de balcão ou

ambulante, e aos postos públicos inferiores. A observação de Araujo Porto-Alegre parece nos dizer, primeiramente, que as artes não eram vistas como ocupações promissoras para a mocidade, e é certo, neste sentido, que a passagem pela Academia de Belas Artes em nenhum momento chegará a rivalizar socialmente, no século XIX, com o ingresso nas faculdades de Direito de São Paulo ou Olinda.(14) Mas, ao mesmo tempo, percebe-se que a mística do artista que surgia com os românticos, precisou antes se acomodar a estas considerações materiais que aproximavam as artes e o comércio, mais do que chegou propriamente a encobri-las de todo.

A vergonha associada aos trabalhos práticos podia ser removida a partir do momento em que as artes se deslocavam para a academia, mas a remuneração do trabalho artístico aparecia agora como um componente embaraçoso e, ao mesmo tempo, fundamental. Na ausência de um público cultivado e de um mercado de arte nos moldes europeus, a Academia afiançará novos critérios artísticos mediadores que irão intervir e, aos poucos, se incorporar ao valor atribuído às obras. Hierarquias entre as artes e gêneros, salões, premiações, serão alguns desses critérios. Mas durante os anos 1830 e mesmo depois, os valores de apreciação possíveis encontravam-se condicionados, como vimos, por valores sociais mais antigos ainda em franca circulação.

Em seu resumo da história das artes no Brasil, que Araujo Porto-Alegre apresenta no Institut Historique em 1836, a preocupação em denunciar a conotação servil do trabalho artístico, o quanto no passado, segundo ele, "era honroso receber o resultado do vil comércio (o tráfico), mas o valor do trabalho o mais sublime se colocava abaixo de uma esmola", (15) tal preocupação era não apenas parte da tarefa de repertoriar uma tradição local das artes anterior à Missão Francesa, mas uma ansiedade própria ao

presente. A dignificação retrospectiva dos mestres-pintores coloniais, destacava dados biográficos e fixava autorias até então negligenciadas, mas o apelo enfático ao "nome" atendia a uma intenção modernizadora que, em seu anacronismo, sobrepunha o individualismo romântico ao caráter coletivo e corporativo da arte que o passado conhecera.

A ênfase nos percursos individuais criava a imagem do artista nacional como fonte originária de valor, o pintor como autor, o que supostamente implicaria na autoridade de publicamente ajuizar gostos e privadamente arbitrar preços. Araujo Porto-Alegre, não por acaso, foi não somente iniciador de uma história da arte nacional, mas de uma crítica das artes e uma espécie de insistente defensor da importância que elas poderiam assumir para a ordem monárquica, e vice-versa. Em seu retorno da Europa em 1837, nomeado professor de pintura histórica da Academia, é significativo que logo tenha executado um número considerável de retratos. Seu caderno de contas registra entre os anos 1837-1838, mais de vinte retratos e, ainda que não haja especificações sobre as obras, o caderno nos oferece um valioso perfil de uma clientela privada, o retrato aparecendo como um complemento bastante significativo aos seus rendimentos como professor da Academia.(16) Este aspecto subsistiria como uma realidade ainda para os pintores da segunda metade do século. Araujo Porto-Alegre irá advertir desiludidamente a Vitor Meirelles em 1856 que ainda que menor como gênero, o retrato permanecia imprescindível para a sobrevivência financeira dos pintores: "Como homem prático, e como particular, recomendo-lhe muito o estudo do retrato, porque é dele que há de tirar o maior fruto de sua vida; a nossa pátria ainda não está para a grande pintura. O artista aqui

deve ser uma dualidade: pintar para si, para a glória, e retratista, para o homem que precisa de meios". (17)

O constrangimento sentido com a dependência a uma prática artística julgada comercial, tinha como contrapartida ou melhor, deveria ser contrabalançado, como o foi no caso de Porto-Alegre nos anos 1830-1840, por um acesso e uma circulação entre as elites, especialmente as políticas, que funcionavam como clientela privada prestigiosa, ao mesmo tempo que, por sua posição, poderiam favorecer a obtenção de encomendas públicas. Em 1838, Porto-Alegre pinta o retrato do ex-senador e então deputado José Clemente Pereira. Em 1840, como provedor da Santa Casa de Misericórdia, Pereira encomenda ao pintor um painel religioso para o refeitório do recolhimento das órfãs daquela instituição. Os valores cobrados pelos dois trabalhos e sua comparação, permitem perceber a importância de uma clientela privada composta por influentes políticos. Se pelo retrato é cobrada a quantia média de 150$000, já a "Ceia", painel a óleo de três metros de base por dois de altura, rende ao artista 600$000 réis.(18) Com a Maioridade se seguirá um breve período excepcionalmente proveitoso para a carreira de Araujo Porto-Alegre como pintor e arquiteto, mas antes que isto ocorresse, quando ainda a instabilidade das regências era sentida como uma ameaça de dissolução do estado, a proteção oficial dava-se numa situação de acentuada dependência para com as oscilações e confrontos entre grupos políticos.

As caricaturas e sátiras deste período que foram atribuídas a Porto-Alegre, feitas em paralelo ao ensino na Academia e à pintura de retratos, parecem ter sido motivadas por um sentimento de contrariedade, ao mesmo tempo que por uma necessidade de interferência direta no âmbito da opinião. É creditado a ele ter sido o

introdutor da caricatura política impressa no Brasil mas, mais importante do que estabelecer com exatidão precursores, é ver como a matéria política contemporânea passava a ingressar no domínio da representação gráfica.

As quadrinhas satíricas em forma de diálogo que serviam de legenda na caricatura de 1837, "A Campainha e o Cujo", dirigem a atenção para a espécie de "cena indigna" que ocupa o centro e primeiro plano da estampa. Nela vemos um mulato em trajes elegantes, ajoelhado servilmente diante de um saco de dinheiro que outro homem, em pé, também em trajes de fidalgo, ergue à sua frente como oferta. Pelos versos, ficamos sabendo que se trata de um político ou representante do governo que, oferecendo a alta quantia de 3:600$000, busca um redator para o Correio Oficial (19). O caráter ultrajante que a caricatura empresta à atitude subserviente do candidato a jornalista "de aluguel", como na época se dizia, é obtido também por contraste com um numeroso grupo que, no plano de fundo à esquerda da composição, encontra-se em retirada, dando as costas ou "fugindo", como a quadrinha diz, em reação indignada ao oferecimento. A caricatura transporta para a rua, com seus prédios baixos e o Corcovado desenhado mais ao fundo, o que certamente só poderia ocorrer sigilosamente em privado. Neste sentido, ela transpõe para a imagem o que circularia como rumor e, como o rumor, é seu anonimato que a ajudará também a circular. E ela não só dá publicidade ao que é ocultado, como algumas formas de dar publicidade se encontram igualmente inscritas na caricatura, é o caso da "campainha", sineta portada pelo oficial do governo, que remete aos meios não-impressos, pré-tipográficos que provinham dos tempos coloniais e ainda eram utilizados em proclamações e pregões públicos, componentes orais da cultura que se misturam aos signos propriamente gráficos, como tabuletas, garatujas e cifras

rabiscadas nas paredes, escritas que, não só na legenda, se alojam no grafismo próprio à caricatura.

Desta forma, o que aparece caricaturizado em primeiro plano desdobra-se nos demais níveis do desenho, como o rosto em perfil rabiscado num muro ao fundo, acompanhado dos dizeres "viva a sinecura!" e "Chronica das Parvoíces", que duplica a imagem central e lhe acrescenta uma espécie de legenda interna. A repetição de alguns destes elementos em uma outra caricatura, "A Rocha Tarpéia", permitiria a identificação do alvo das caricaturas: o rosto no muro de "A Campainha e o Cujo" é o mesmo que surge, desta vez personificado alegoricamente como rosto esculpido numa rocha, e se os contemporâneos facilmente podiam reconhecer em seus traços o jornalista Justiniano José da Rocha, as referências à arquitetura clássica italiana na mesma caricatura apontavam para Araujo Porto-Alegre como seu autor mais provável. (20)

A caricatura operava menos por distorção da fisionomia, do que por caracterizar Justiniano como mulato, e fazer disto, junto a sua suposta venalidade, objetos de depreciação capazes de ferir sua reputação como jornalista e lançá-la ao descrédito público. A prática difamatória não era recente e caracterizara a imprensa política desde a independência, o que sim, era novo, era o uso da caricatura para essa finalidade, caricatura de influência nitidamente francesa, que na França, com a revolução de julho de 1830, adquirira violência e radicalidade. Como mais tarde Champfleury recordaria, aquele fora o tempo em que na imprensa parisiense "o insulto era uma constante, desde o título do jornal à assinatura do impressor". (21)

Ao mesmo tempo, o envolvimento dos literatos brasileiros nas controvérsias políticas regenciais pode ser considerado um fenômeno que marca a atuação pública da

chamada primeira geração romântica. Se Araujo Porto-Alegre, como pintor e poeta, adotava a sátira e a caricatura políticas em 1837, Salles Torres Homem e Pereira da Silva, também imediatamente após retornarem da Europa, ingressavam no jornalismo político partidário, de par com a literatura, lançando os periódicos *Jornal dos Debates Políticos e Literários* e *O Despertador*. Gonçalves de Magalhães acompanharia como secretário, o então coronel Luis Alves de Lima e Silva em suas campanhas de repressão às rebeliões no Maranhão e no Rio Grande do Sul, e sua *Memória sobre a Balaiada* conteria páginas de reflexão política de raro rigor crítico para a época. Torres Homem chegará ele mesmo, mais tarde, a participar da Praieira, será preso, ganhará destaque como libelista radical em 48, até tornar-se um eminente conservador sob a política de conciliação do Segundo Reinado. Mas até então, este grupo que fora responsável pelo lançamento da revista *Nitheroy* em Paris, e que costuma ser associado à promoção do romantismo como movimento, permaneceria geralmente identificado com as políticas defendidas pelo partido liberal, Gonçalves de Magalhães e Torres Homem, elegendo-se, inclusive, deputados por este partido na legislatura de 1846.(22)

Justiniano José da Rocha encontrava-se exatamente no campo oposto, sustentando a política do "regresso" de Bernardo Pereira de Vasconcellos, e dando especial brilho, por seu talento como escritor e jornalista, à defesa dos argumentos e dos governos conservadores. Justiniano também havia retornado da Europa, também possuía pretensões literárias, e seu primeiro jornal *O Chronista* seria o introdutor dos folhetins de crítica teatral e de espetáculos, ao estilo francês, inaugurados no momento em que o palco polarizava as discussões em torno às inovações estéticas românticas. (23) Mas toda

a trajetória pública de Justiniano permaneceria marcada por sua relação com as políticas partidárias conservadoras.

A subvenção dos jornais por políticos, partidos e ministérios, na maioria das vezes por compra antecipada de assinaturas, foi uma prática comum ao longo de todo o século XIX. Ela se estendia aos periódicos literários e à própria forma de publicação literária em livro. Um poeta de origens modestas como Teixeira e Souza, dedicaria seu *Cânticos Lyricos* de 1841, ao então ministro e secretário de estado dos Negócios da Justiça, Paulino Soares de Souza, e os dois volumes da obra encerravam-se por uma extensa lista de mais de 500 subscritores, na qual o círculo literário e o círculo dos membros da alta política de Estado, misturavam-se e confundiam-se na aparente indistinção de um virtual público de leitores. (24)

A visibilidade das relações de favor e proteção, no entanto, poderia reverter-se num efeito oposto quando explicitadas de modo ostensivo, maculando o traço de distinção nobilitadora intencionado. Parece ser esta também uma das motivações, além do forte antagonismo à política do "regresso" conduzida por Bernardo Pereira de Vasconcellos, que se encontrava por detrás das insistentes invectivas de Araujo Porto-Alegre, em caricaturas e sátiras, contra Justiniano José da Rocha. A mais tarde autoconfessada venalidade do jornalismo praticado por Justiniano, deixava transparecer excessivamente nos anos 1830-40, a face mais humilhante e a situação mais desonrosa possível nas relações de proteção e favor entre políticos e homens de letras.(25)

Pode-se dizer que as formas satíricas e difamatórias, verbais e não-verbais, como na caricatura, em seu tom violento e derisório, operam exatamente por inversão do que corresponderia aos protocolos retórico-linguísticos do "favor": elas são como que o

negativo deformado e devastadoramente rebaixador das fórmulas do encômio, da adulação e do discurso ritualizado e laudatório das práticas oficiais. Para estudiosos como Arlette Farges, a linguagem da sátira encontrar-se-ia em oposição à "arquitetura rígida" do favor nas sociedades de corte do antigo regime.(26) É preciso, no entanto, observar que no que diz respeito à presença da sátira no romantismo brasileiro, esta "oposição" de forma alguma refletiria uma inversão de escala social no que diz respeito ao satirista e sua linguagem, e nem certamente a sátira equivaleria à irrupção de uma palavra genuinamente popular contra as hierarquias de um discurso elevado próprio às elites.

Longe de expressar um sentimento ou opinião popular, o que Araujo Porto-Alegre fazia como satirista era manejar numa axiologia negativa, na qual valores pejorativos e rebaixados se acumulavam, o que em sua eloquência como poeta e pintor-arquiteto externava-se como uma "arquitetura encomiástica", de linguagem pictórica e poética profusamente ornamental. Uma mesma competência culta ora movimenta a linguagem em seus registros baixos, ora nos mais elevados, a exageração grotesca e hiperbólica do detalhe no caso da caricatura gráfica ou verbal, possuindo forte correspondência com os excessos de amplificação retórica que caracterizam o ornamento.

A linguagem da sátira, desta forma, não é propriamente popular, mas certamente, para o período que analisamos, ela é pública, e parece refletir um tensionamento no jogo de posições, e nas formas de agenciamento possível dos mecanismos de publicidade por parte de literatos e políticos, num momento em que suas funções e papéis respectivos, e as relações que mantinham entre si, para com a sociedade e o Estado, ainda não se encontravam claramente definidos e suficientemente diferenciados.(27)

A imprensa em si mesma era o campo onde tal hibridez era mais sensível e evidente e, não por acaso, as caricaturas de Porto-Alegre visavam jornalistas e jornais, como aquela em que personifica o jornal Sete de Abril como um defunto velado pela silueta deformada, fisicamente defeituosa de Bernardo Pereira de Vasconcellos, com seu protuberante ventre e amparado por suas muletas. O enterro remetendo tanto ao jornal do líder conservador, como também ao enterro de suas antigas convicções "revolucionárias" ao tempo da deposição de D. Pedro I, abandonadas agora pelas políticas do "regresso".(28)

A "feira typographica", com suas "frases a preço fixo", que Porto-Alegre descreverá no poema *O Ganhador*, publicado avulsamente em 1844, (29) novamente faz da venalidade da imprensa partidária conservadora o tema de uma pequena sátira em tom de panfleto, ao modo do *Episódio da Infernal Comédia* de 1837. Desta vez, Justiniano José da Rocha será maldosamente descrito, em epigrama, como um "caboclo rodeado de cifras", "sentado sobre um prelo, entre mil tipos/Midas do folhetim(...)". (30) E aqui o retrato cáustico que a sátira fazia do homem de letras como "ganhador" explorava as conotações pejorativas do próprio termo que se referia ao jogador inescrupuloso e, por associação, ao jornalista, "ganhão" sendo outra expressão similar da época, empregada para caracterizar e depreciar os que viviam da pena "diariamente", fazendo dela meio de lucro ou "ganha-pão".

A sátira de Araujo Porto-Alegre incorporara claramente elementos dos discursos públicos, reciclando a virulência característica da linguagem praticada por panfletos e pasquins desde a independência, e que ainda guardavam certos traços da voga do libelismo anti-napoleônico do período joanino, que dera larga circulação a folhetos e

estampas documentais que serviam à propaganda antifrancesa incentivada pela Coroa portuguesa no Brasil.(31) Neste sentido, não por acaso, mesmo tantos anos mais tarde, Porto-Alegre ainda irá representar Bernardo Pereira de Vasconcellos em suas caricaturas como "Napoleoncellos", ainda que esta persistência de temas e motivos vindos de um passado recente, como o "ciclo napoleônico" assimilado ao cômico, seja apenas um aspecto menor frente à considerável influência das formas e linguagens gráficas do humor dos anos 1830-40, produto de novos meios e processos técnicos de reprodução de imagens que possibilitaram o surgimento de jornais dedicados inteiramente à sátira e à caricatura. Como anunciava a primeira página de *Le Charivari*, lançado por Charles Phillipon em 1832, "Journal publiant chaque jour un nouveau dessin", a caricatura ganhara uma dimensão que se imaginava, no caso da imprensa parisiense, pudesse fazer dela, primeira vez, "um comentário inseparável dos acontecimentos", os 365 desenhos por ano prometidos por Phillipon, inaugurariam uma fase em que o papel político da caricatura tornar-se-ia um exercício diário, como nunca o fora no passado. (32)

Se Araujo Porto-Alegre praticara a caricatura à maneira de uma "polêmica em desenho", sustentada contra jornais e políticas dos conservadores, ela inspirava-se nitidamente na "eficácia destrutiva" que passara a caracterizar a caricatura política francesa a partir de 1830, e que ele certamente conhecera em sua estadia na Europa naqueles anos. Charles Phillipon e Henri Monnier, curiosamente, como Porto-Alegre, foram alunos do ateliê de Gros, Phillipon e Monnier nos anos 1820, o pintor brasileiro na década seguinte.(33)

A pintura histórica, que refluira como gênero durante a Restauração, encontrou seu momento de retomada com a revolução de julho mas, significativamente,

parece ter recaído sobre um gênero menor como a caricatura a tarefa de fornecer "imagens de batalha" mais compatíveis com a época. Quando Champfleury observava que os primeiros anos do reinado de Luis-Felipe foram traçados "minuto a minuto"(34) nas páginas de *La Caricature*, a medida não só dava a intensidade do combate diário movido contra o triunfalismo do regime, como traduzia as novas condições de registro imediato e ágil do lápis litográfico, lápis menos preso às convenções que constrangiam a representação histórica na pintura, e capaz de diariamente surpreender e capturar, no desenho impresso, a fisionomia dinâmica da vida política, extraindo de sua atualidade um poder de choque inesperado.

Tal efeito resultava, em boa parte, do realismo sóbrio e seco introduzido na caricatura pelos desenhistas liderados por Charles Philipon, realismo capaz de expressar um elevado grau de tensionamento dramático, e capaz de dotar a caricatura de uma função manifesta de testemunho. É com traços graves, em desenhos sombrios e carregados, que a crueza sinistra da violenta repressão do regime a seus opositores é posta a nu pela caricatura. Em 1835, a França reestabelecerá a censura prévia a litografias, gravuras e peças teatrais, argumentando que, ao contrário da escrita, estas não se constituriam em mera expressão de opiniões ou idéias, mas em "opiniões convertidas em atos". (35) A crença exagerada no seu poder de incitamento à revolta, talvez servisse apenas à justificação de sua censura, como a crença em seu extraordinário poder de alastramento que, como na época se acreditava, fazia com que, em menos de 24 horas, toda a Paris tomasse conhecimento do teor de uma caricatura julgada mais audaciosa e ferina em seu ataque ao rei ou ao governo.

Com as leis de setembro de 1835, a caricatura política francesa é forçada a abandonar sua combatividade explícita e passará a exercer sua crítica dentro dos limites mais inofensivos da sátira social e da caricatura de costumes. Araujo Porto-Alegre encontrava-se pela segunda vez em Paris em 1836, após seu período na Itália, e folhetos satíricos como *O Ganhador* parecem possuir uma marcada influência deste período, especialmente do surgimento de um gênero subjornalístico como o das fisiologias, fenômeno literário que cresce em exata proporção à inclinação descritiva da caricatura de costumes, e sua motivação pelos temas sociais e tipos urbanos. Ainda que se distinguisse das fisiologias por se tratar de uma composição em versos, a sátira de Porto-Alegre associava elementos da sátira tradicional e do panfleto político à caracterização tipológica do jornalista já instalado nos mecanismos aliciantes não só da corrupção governamental e partidária, mas da natureza mercantil da própria imprensa "movida a braços abissínios" e com "linhas a preço fixo".(36) As alusões ao folhetim referiam-se tanto ao fato de Justiniano José da Rocha ser então o redator responsável pelos folhetins do Jornal do Comércio, como também seu principal tradutor de folhetins-romance franceses, publicados diariamente em suas primeiras páginas desde 1837.

As fisiologias costumavam ser escritas num tom mundano e espirituoso, e as fisiologias dedicadas ao tipo então moderno do jornalista caracterizavam-no como um homem de letras corrompido pelos novos mecanismos produtivos e pelo apetite crescente de lucros de uma imprensa industrial. Na verdade, a industrialização correspondia à introdução parcial de inovações tecnológicas que aumentaram significativamente a capacidade produtiva e a velocidade dos procedimentos de impressão, a quantidade e o volume de periódicos crescendo com isto ao ponto de acirrar uma concorrência na qual o

jornalista surgia como literato que soube assimilar aos seus talentos natos, os expedientes do cálculo e as noções da publicidade. O tipo descrito pelas fisiologias espelhava em muito Émile Girardin e sua carreira fulgurante na imprensa francesa. Ao lançar o jornal diário *La Presse* em 1836, Girardin dera início a uma reviravolta de valores que, ao longo do século XIX, transformaria a tradicional imprensa política em imprensa comercial de massa, de apelo ao grande público por suas assinaturas a baixo preço, por sua combinação de romances-folhetins e notícias sem "cor política", e pela reorientação do jornal, como um todo, à lógica comercial implícita na valorização inédita da função do anúncio e do reclame.

Às modalidades já praticadas de anúncio comercial, impressos comumente na página 4 dos jornais, *La Presse* acrescentaria a novidade dos reclames na página 3, bem mais caros, destacados pela diversidade gráfica de formatos e caracteres tipográficos, geralmente ilustrado por vinhetas, aos quais ainda iria se somar uma terceira categoria de anúncio, o *fait divers* pago, na página 2, que custava um adicional de 30% sobre valores cobrados pelo reclame. Esta terceira categoria, como observou Richard Terdiman, iniciava objetivamente o emprego de técnicas mais tarde disseminadas na mídia moderna, fundamentalmente sua capacidade de infiltrar conteúdos comerciais em textos e informações, sob forma disfarçada e subreptícia. (37)

Crônicas e resenhas de livros e espetáculos, ocupando os espaços do folhetim e do fait divers, acomodavam-se bem à mercantilização de opiniões e comentários que ocultavam ao leitor sua procedência paga. Balzac, em *Ilusões Perdidas* e na sua "Monografia de Imprensa Parisiense" soube retratar admiravelmente tal fenômeno e suas implicações, no próprio momento em que as próprias técnicas

narrativas de um gênero como o romance-folhetim convergiam em muitos aspectos com a nascente publicidade no interior do jornal moderno, o romance ascendendo junto ao "sol da publicidade", como a própria imprensa francesa ironicamente aludia à invasão da página impressa pelo reclame.

As iniciativas audaciosas de Girardin foram alvo de fortes reações e críticas, e ele mesmo alvo de caricaturas que o identificavam ao homem de negócios, ao capitalista especulador e inescrupuloso, seu caráter sintetizando os aspectos audaciosos e agressivos que uma classe inteira, a burguesia, passava a assumir. Que Girardin tenha sido um possível modelo do Robert Macaire, ao menos do Robert Macaire concebido por Philipon e Daumier para as páginas de *Le Charivari*, mais acentua a possibilidade de que as insistentes sátiras e caricaturas de Araujo Porto-Alegre contra Justiniano José da Rocha contivessem certas marcas provenientes do polemismo francês que cercara as transformações da imprensa ao final dos anos 1830, principalmente se lembrarmos que o *Jornal do Comércio,* de propriedade do francês Junes Villeneuve, copiava os jornais parisienses, e fez isto com *La Presse* e *Le Siècle*, traduzindo e transcrevendo romances-folhetins no ritmo de chegada de paquetes no Rio de Janeiro, da mesma forma que introduzia na imprensa brasileira um modelo de jornal diário próximo ao intentado por Girardin, no qual o espaço concedido aos anúncios e informações comerciais ganhava proporção à medida que atenuava-se a presença da opinião política. Mas, ao contrário de *La Presse*, o apartidarismo do jornal brasileiro resultava, de fato, num semivelado apoio aos sucessivos governos, sua aparente neutralidade sendo recompensada por um quase monopólio de lucrativas publicações oficiais.

A significativa presença francesa no mercado da imprensa e do livro brasileiros, como no campo das artes, suscitaria reações ambivalentes e contraditórias num meio literário que associara a estética romântica a um exaltado nacionalismo. Sátiras como *O Ganhador*, de 1844, pertenciam a uma mesma intenção polêmica como a que Araujo Porto-Alegre, Emile Adet e Santiago Nunes Ribeiro sustentaram nas páginas da *Minerva Brasiliense* contra o artigo de Chavagnes "Le Brésil en 1844" publicado na *Revue des Deux Mondes*, e que acabou por envolver indiretamente o *Jornal do Comércio*, que estampara em suas primeiras páginas, naquele ano, com extremo sucesso, *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue. (38) A descrição da miséria parisiense serviria de contra-exemplo aos literatos brasileiros em sua refutação ao artigo de Chavagnes, a França sendo tomada como destituída de integridade moral que a permitisse julgar a sociedade brasileira e seus costumes. Emile Adet, como francês residente no Brasil e integrante do grupo literário reunido em torno à *Minerva Brasiliense*, responderia de outra forma à *Revue des Deux Mondes*, procurando ressaltar o estágio civilizado do país independente, mas também acrescentando em seu artigo uma reprimenda dirigida diretamente ao jornal de Villeneuve:

> "Devia lembrar-se o redator do Jornal do Commercio, que tem um pai francês, que ele o foi, e por isso não oferecer, por especulação, à turba ignorante, um romance com que se faz muito barulho, e que tem um merecimento muito relativo. Suponho em todas as pessoas que sabem o francês um certo grau de educação, uma certa idéia da literatura; estes podiam ler o romance de Eugenio Sue, e conhecer que era ficção; os mais o consideram como histórico, e com ele ajuizam da França. Imbecis!!!"(39)

Cabe considerar aqui a observação de Roberto Schwarz de que a importação do romance europeu precedeu a existência de romancistas brasileiros, sendo ainda mais peculiar o fato de que fossem europeus muitos dos proprietários de jornais e

tipografias, e que os estrangeiros predominassem no ramo editorial e no comércio do livro no Brasil, fossem eles franceses, portugueses, belgas, alemães ou suíços. O caso de Emile Adet é exemplar das implicações internas e dos vínculos econômicos inequívocos entre importação e literatura, Adet, como francês radicado no Brasil, administrava uma firma de importação e exportação de mercadorias francesas, ao mesmo tempo sendo proprietário de um gabinete de leitura e um ativo colaborador do círculo de escritores românticos brasileiros. No extremo oposto dos que eram vistos como a "França maldizente", Adet era o importador aculturado, que assimilara os propósitos nacionalistas dos românticos, que defendia a literatura brasileira e lhe dava um certo aval europeu mais refinado, ao passo que, em sua casa comercial, os livros franceses, e belgas certamente, correspondiam a um dentre os itens que se misturavam no tráfego contínuo e prosaico das mercadorias.

Que o agente comercial estrangeiro fosse igualmente o adepto e propagador do nacional na literatura, desloca para o interior do próprio meio literário local parte da dinâmica da importação que, a princípio, costuma ser pensada como um movimento de assimilação ou apropriação de uma só via, da Europa ao Brasil, e associado exclusivamente à uma recepção literária destituída desses componentes ativos que transitam entre o mercado do livro e da imprensa, e o mundo propriamente da escritura e do texto literário. A importação parece ser não apenas um fenômeno que irá se internalizar nas formas literárias locais, e lhes propor impasses onde a imitação claudica para proveito de um involuntário realismo, ela parece ter correspondido antes à uma forte operação presentificada no interior da cultura, ativada como conjunto de práticas e atores distintos conjugados no fenômeno mais largo de reeuropeização própria ao século

XIX e para o qual concorreram estrangeiros de nacionalidades diversas, artistas, livreiros, impressores e editores, litógrafos, gravadores, fotógrafos, músicos e atores, da mesma forma que cientistas, engenheiros e médicos, numa proporção capaz de exercer um impacto considerável sobre uma sociedade provinciana. Ao mesmo tempo, como fenômeno particularmente europeu, tal mobilidade encontrava suas razões na passagem das formas tradicionais da cultura à sua adaptação, algo forçada, ao "moderno" regime de trocas e concorrência mercantis.

Se a imigração e o exílio político foram características marcantes do século XIX, há que destacar também outros fatores sociais também fortemente representativos da época, como o aumento considerável do número de artistas e pintores que as academias européias formavam e que não encontravam meios de sobrevivência num contexto saturado de talentos, restando-lhes a via da itinerância como terreno mais promissor; também, da mesma forma, a rápida perda de atrativo de novas técnicas, facilmente disseminâveis na Europa, e que se imaginava ainda exerceriam nas Américas um vivo e lucrativo fascínio. A promessa de públicos fora da Europa, o aperfeiçomento de tecnologias na área da imprensa e do livro que exigiam uma superação dos restritos limites dos públicos nacionais, tais situações, vividas com maior intensidade a partir dos anos 1830-1840 gerariam uma espécie de "excedente" de artistas e amadores que se lançaria a um trânsito internacional em várias áreas, e que julgava encontrar nas Américas, em países de independência recente, como o Brasil, um terreno mais propício ao exercício das artes sem os dissabores da excessiva concorrência.

Benedict Anderson já ressaltou o papel da imprensa na constituição da identidade coletiva da nação, ao servir para materializar uma crença efetiva, secular e

moderna, numa comunidade imaginária relativamente sincrônica daqueles que se encontrariam espacialmente distanciados, até então separados pelo longo enraizamento em tradições locais, familiares ou étnicas, (40) mas é necessário também assinalar um movimento paralelo e bastante singular, que fez com que a mentalidade oitocentista brasileira introjetasse uma "europa imaginária" não somente nas formas externas da cultura, mas como uma distância internalizada como proximidade no pensamento, a tal ponto que a própria proximidade passasse a ser experienciada como distância, na nostalgia que é um de seus fenômenos característicos. Esta "europa interior", capaz de interferir sobre a subjetividade, os sentidos e o intelecto, pôde tornar-se um traço marcante e definidor, também pela própria presença de europeus nas principais áreas urbanas brasileiras, o que dava a ela como que um certo efeito verossímil, mas igualmente pelo modelo europeu assumido pela imprensa e pelo ramo editorial e livreiro, atividades em que se concentravam os estrangeiros, e que faria com que esta europa experimentada como um horizonte mental interno parecesse também possuir, por vezes, momentos e meios plausíveis de diálogo e correspondência.

Os europeus no Brasil, viajantes ou os que se fixaram entre nós no primeiro quartel do século XIX, objetivamente constatavam a presença africana como dominante nas paisagens e ambientes rurais e urbanos, públicos e domésticos. São freqüentes os registros que se detém sobre a impressão desconcertante de uma África de tal forma contigüa ao luxo europeu de certas cidades e certas ruas, como as dominadas pelo comércio francês no Rio de Janeiro. O sentimento de estranheza vivido pelos estrangeiros, que serviu a que a escravidão se explicitasse ainda que envolta em formas pitorescas e orientalizantes, no caso dos naturais da terra resultou numa necessidade de

recalcar sua visão, ao modo de uma oclusão exercida sobre uma parcela significativa da vida e da cultura, a sensação de desterramento comum a todos, aparecendo, no caso das elites, como um indicativo civilizatório que a custo sustentava-se sobre seu verdadeiro fundo hostil e obscuro. A recente cultura impressa e sua paisagem escritural eram, no entanto, mais que propícias às trocas discursivas e às trocas imaginárias que costumamos chamar de "importação de idéias", e que consistiam num tecido eclético que a própria imprensa européia difundia, sendo traduzido e imediatamente reproduzido, graças à aceleração dos processos industriais, num volume e numa uniformidade de conteúdos que extravasavam fronteiras e características nacionais.

Mas um fator mais peculiar, que teve seu peso na vida intelectual brasileira, foi o fato de estrangeiros no Brasil possuírem, por um bom tempo, uma posição de intermediários privilegiados dessas trocas, e poderem exercer seus critérios comerciais de seletividade no universo das práticas de imprensa e do livro. Na verdade, tais práticas já haviam se internacionalizado, e relativamente seguiam padrões gráficos e de repertório compartilhados por públicos de diversos países já na época, o que tira da importação as características de fenômeno exclusivo de países periféricos ou, ao menos devemos incluir na concepção de periféricos, países como a Espanha, os Estados Unidos, a Alemanha, ou a Rússia, que igualmente acompanhavam, copiavam e reproduziam as novidades editoriais da Inglaterra e da França, assim como França e Inglaterra disputavam certa supremacia em matéria tanto de procedimentos técnicos quanto artísticos, sendo freqüente a circulação de escritores, pintores, litógrafos, gravadores e impressores entre os dois países, o que promoveu, entre outras coisas, a espécie de ar de família que reconhecemos em todos os jornais e revistas ao longo de todo o século XIX.

Mas é verdade, também, que a novidade imitada tem seu valor bastante diminuído como novidade, a consciência da natureza segunda da imitação, seu fácil resvalar para os domínios do inautêntico, passam a habitar e constranger sua prática, este sim, um fenômeno mais sensível e rico de ambivalências em países onde a tradição culta encontra-se pouco sedimentada, e não assegura, nem pode fazer prevalecer, os critérios da "boa imitação" baseados em seus próprios modelos, modelos que o Romantismo (europeu e brasileiro), concebia como orgânicos à tradição literária culta, por assim dizer.

Coube às primeiras gerações do romantismo transformar a literatura do passado em tradição, capaz de ser retomada pela emulação e capaz de mostrar-se fonte originária de valor literário, mas tal tarefa e seu empenho precisou dar-se na mesma medida em que a apropriação e a cópia de inovações literárias européias também era sentida como uma necessidade premente, como um desejo de resposta dos escritores brasileiros à maior facilidade de publicação e público que a literatura estrangeira obtinha, graças à orientação francamente européia assumida pela imprensa no Brasil.

Imitação, cópia e reprodução eram práticas distintas mas que passavam a sofrer alterações por influências recíprocas, o conceito de imitação na arte, que permanecera relativamente acatado desde o Renascimento, precisara ser reciclado frente à noção moderna de reprodução mecânica de imagens que a litografia e a fotografia,

especialmente, passariam a impor. No caso das transformações tecnológicas dos textos impressos, e sua possibilidade de associação com a reprodução de imagens, a noção de cópia passaria a envolver um poder de expansão quantitativa que, no caso europeu, dar-se-ia em paralelo com as reivindicações de leis internacionais de copyright, que só se tornariam concretamente realidade ao final do século, as discussões, porém, se tornando mais acaloradas em diversos países, no que diz respeito aos critérios admissíveis, limites e fronteiras aceitáveis, de imitação e cópia no período.

Na ausência de uma legislação internacional, a contrafação, isto é, a reprodução de textos e imagens já reproduzidos, não possuía qualquer restrição de ordem jurídica quando exercida fora dos domínios nacionais que assegurariam proteção legal a autores e editores, e se constituiu no fator mais evidente de impulso a uma internacionalização da edição literária no século XIX.

No Brasil, a contrafação foi provavelmente a prática editorial predominante, e seguiu, sem impedimentos, mesmo quando denunciada pelos escritores portugueses, alvos freqüentes de reimpressões de suas obras originais e de suas traduções de obras estrangeiras, só excedidos, neste caso, pela franca e indiscriminada reimpressão de livros e pelo reaproveitamento de textos jornalísticos franceses, ambos permitindo um volume e um ritmo de publicações bastante acima do que o meio literário e jornalístico local poderiam sequer pensar em produzir.

Já a imitação era um procedimento artístico ou literário de outra ordem, da ordem do texto ou das regras da arte que, com o romantismo, passaria a ser concebido de forma diversa. As noções românticas que enfatizariam os nexos entre autoria e originalidade tornariam mais complexos os preceitos clássicos da imitação, e tenderiam a

contrariar sua atemporalidade, seu caráter objetivo, transindividual, e a orientação dirigida ao passado que ela postulava renovar. A imitação persitirá na arte como técnica de aprendizado e comprovação de habilidade na execução de modelos, deixando de se constituir, no entanto, em garantia e prova suficiente de excelência artística, esta última irá se depositar doravante no conceito de estilo, que se historiciza tanto quanto se tornará subjetivo, estilo que se fará repetível nos revivalismos, e se dirá inimitável, nas obras de gênio. Num e noutro caso, se proporão demarcações, diferenciações estilísticas individualizadoras em oposição ao apagamento das diferenças que passava a ser observado como característica inerente à cópia industrial.

Quatremère de Quincy, em seu *Essai sur la nature, le but et les moiens de l'imitation dans les beaux-arts,* de 1823, advertia severamente que "imitar nas belas-artes, é produzir a semelhança de uma coisa, mas numa outra coisa que se torna sua imagem.(...) A identidade exata da reprodução mecânica das obras é precisamente aquilo que a imitação nas belas-artes não deve aspirar."(41) Em 1812, em *Questions de Littérature Légale*, Charles Nodier comentaria as diversas formas de empréstimo literário, das diversas práticas de "imitação inocente", plágios autorizados quando exercidos sobre os antigos, clássicos e estrangeiros, às alusões, aplicações e citações de autores, porém o conceito de imitação mostrar-se-ia crescentemente problemático quando praticado e exercido sobre os modernos, "o que é estudo quanto aos antigos, é roubo entre os modernos", advertia Scudéry, no século XVII, quando tal prática já iniciara a tornar-se suspeita. (42) A imitatio clássica era legitimada e contrabalançada pelo grau de inventio que a acompanhava, ela se movia na tradição, num sentido de prolongamento, mas que se auto-impunha o desafio de superar o modelo imitado em beleza e dificuldade.

Ainda a *Encyclopédie,* em seu verbete **Imitation**, aprofundara a crescente relação de identidade que os modernos postulavam entre imitação e invenção, "la bonne imitation est une continuelle invention".(43)

Desde meados do século XVIII, no entanto, a partir do polêmico *Conjectures on original composition* (1759) de Edward Young, e sua influente recepção na Alemanha do Sturm und Drang, a originalidade e o autor original passariam a reverter os ditames neoclássicos: quanto aos autores antigos, diria Young, "ao lê-los, deixemos nossa imaginação se inflamar com seus encantos; quando escrevermos, exclua-mo-los de nossos pensamentos", a imitação dos antigos passava a ser "um roubo sórdido", o recurso aos modelos, um engano, "as riquezas emprestadas nos empobrecem", e as regras, "muletas, um apoio necessário para um inválido, mas um incômodo para o homem forte".(44) A imitação, para Young, seria contrária à natureza, esta "nos põe todos no mundo originais; não há dois rostos, dois espíritos que sejam idênticos; mas todos portam sobre si a marca evidente da separação natural. Nascidos originais, o que ocorre que nos faz morrer em estado de cópias?"(45)

Como em Quatremère de Quincy, o idêntico passava a ser fonte de rejeição e mal-estar, a natureza como fonte originária, criadora espontânea, opondo-se a uma imitação que se ressentia de um parentesco negativo com a moderna manufatura.

Susan Stewart observou como a emergência do conceito de originalidade deu-se num contexto histórico específico, "no declínio dos estados absolutistas, no advento de modos mecânicos de produção literária, e no despontar das democracias".(46) A redefinição da autoria como propriedade individual, a defesa de valores subjetivos no domínio estético, correspondiam a uma redefinição da escrita e da obra como

indissociáveis em essência de uma subjetividade autoral, na mesma medida em que socialmente aprofundavam sua inserção em relações de mercado, e passavam a ser legisladas como mercadorias.

A teoria romântica da originalidade fortaleceu certa mística do autor em proporção direta ao regime de anonimato disseminado na imprensa, e ao tratamento mercantilizado a que se submetiam as diferentes escritas incorporadas ao jornal e às revistas a partir da adoção de novos procedimentos mecânicos, notadamente as prensas a vapor, impressoras cilíndricas, procedimentos de estereotipia de textos e imagens, uso de papel contínuo manufaturado, e alguns outros recursos que, gradualmente, nas três primeiras décadas do século XIX, representaram a passagem das técnicas tradicionais da arte tipográfica à uma escala industrial de produção. ***Le Voleur***, o primeiro jornal de Émile Girardin foi tão característico desta fase, pela forma como explorava em compilações, extratos, cópias indiscriminadas, um saber já acumulado, e fontes diversas reempregadas sem menção à origem ou autoria, como o foi o seu aparente contrário, a "sacralização" do poeta e do escritor romântico, na noção de Paul Bénichou, observada no mesmo período.

No Brasil, o romantismo tardio acabou por aproximar e tornar complementares o conceito de originalidade e a concepção historicista de literaturas nacionais, o que provocou um deslocamento, mais do que uma transformação da imitação neoclássica, para procedimentos de citação e empréstimo atualizadores, a função da epígrafe na poesia romântica brasileira desde Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, como sua internalização na poética de Álvares de Azevedo, buscava no "nome do autor" europeu, um suplemento estratégico para a legitimidade da "nova literatura" nacional. Pode-se

supor que a originalidade como fator estético ao se associar ao nacionalismo tenha acabado por impor maiores constrangimentos às formas anteriormente admitidas de imitação Um fenômeno relacionado, e sintomático, foi a importância inédita assumida pela tradução no século XIX, estimulada como prática de vulgarização da literatura pelo comércio do livro, e que serviu particularmente à difusão do romance europeu, ou exercida também como prática erudita, que preservava a integridade e a autoridade dos textos, como nas traduções de Homero e Virgílio por Odorico Mendes, (e nas traduções ocasionais feitas por vários escritores românticos brasileiros), e numa dimensão mais ampla, como rotina entre as práticas da imprensa que, ao contrário, submetiam os textos traduzidos a segmentações e acréscimos, descontextualizações, justaposições arbitrárias, apagamentos ou apropriações de autoria, e que se constituiu no regime textual mais generalizado e alheio a controles, facilitado que foi pela significativa presença de estrangeiros na imprensa brasileira.

Mas não só, revistas concebidas por literatos românticos brasileiros, como a *Revista Nacional* e *Estrangeira, escolha d'artigos originais e traduzidos por uma Sociedade de Literatos Brasileiros*, de 1839 (47), portavam desde o título a orientação editorial que embasaria as práticas da maioria dos periódicos oitocentistas, com a diferença de que alguns deles costumavam mencionavar as fontes estrangeiras de onde extraíam ensaios, artigos e ficções serializadas, exercendo uma maior seletividade sobre os materiais publicados.

"a febre imitativa é uma moléstia contagiosa e rápida"
A Lanterna Mágica, 1844

Compilações, cópias e empréstimos, ao tornarem-se diárias com o aumento do número de jornais, alteravam o valor antes concedido à imitação, sendo que outros constrangimentos ainda lhe seriam acrescentados pela situação peculiar de coexistência de estrangeiros e brasileiros na imprensa. Se a caricatura foi introduzida entre nós como "invenção artística" através de anúncios, o jornal *L'Argus,* publicado em francês no Rio de Janeiro, em 1838, corrigiu a expressão "invenção", e ao mesmo tempo que saudava as primeiras caricaturas brasileiras, as qualificou de "importação" de procedência francesa.(48) As críticas de *L'Argus* são importantes por apontarem claramente as relações entre as caricaturas políticas de Araujo Porto-Alegre e de Raphael Mendes Carvalho e os jornais de caricaturas de Charles Philipon, *La Caricature* e *Le Charivari.* As insinuações do redator de *L'Argus* advertiam sardonicamente o caricaturista com a lembrança da censura à imprensa de oposição, "um processozinho como aqueles do 7 de abril; como os daquele pobre Philipon que você talvez frequentasse em Paris, não lhe iria mal".(49) Tal filiação tornar-se-ia mais nítida, anos depois, com a publicação de *A Lanterna Mágica*, em 1844-45, um periódico satírico ilustrado que inequivocamente tomara a série *Les Cent-et-Un Robert Macaire* de Daumier e Philipon como modelo. A série de litografias de Daumier, acompanhadas de legendas de Philipon, e textos de Maurice Alhoy e Luis Huart, fora publicada entre 1836 e 1838 no *Le Charivari,* e lançada um ano depois, em volume in-folio pela editora de Philipon e seu genro, Gabriel Aubert, a Maison Aubert.

Em Paris, Araujo Porto-Alegre certamente presenciara o sucesso dos empreendimentos editoriais de Charles Philipon. Durante os anos que se seguiram à revolução de julho de 1830 até o reestabelecimento da censura pelas leis repressivas de setembro de 1835, Philipon detivera um quase monopólio sobre a produção e distribuição de caricaturas na França. Ao seu semanário *La Caricature,* lançado em 1830, secundado pelo diário *Le Charivari*, a partir de 1832, somavam-se as milhares de publicações avulsas de estampas litográficas, álbuns, livros ilustrados e fisiologias editados pela Maison Aubert.(49) Araujo Porto-Alegre permanecera em Paris de outubro de 1831 a setembro de 1834, retornando à França em 1835, depois de um ano de estadia na Itália. A caricatura era parte da atmosfera parisiense naqueles anos. Em sua *Autobiografia*, Porto-Alegre significativamente relata que dois dias após sua chegada a Paris, o exilado Pedro I o surpreendera quando se encontrava absorto vendo estampas no Boulevard des Capucines.(50) A Maison Aubert sediava-se na elegante Passage Véro-Dodat, mas o espaço de amplificação de opiniões, notícias, de caricaturas e comentários da vida política extendia-se pelos pontos de maior concentração da sociabilidade urbana parisiense, os boulevards, o *quais* e o Palais-Royal. A caricatura circulava largamente em ambientes públicos e privados, nos ateliês de pintores e nos salões, em teatros e lojas de modistas, em cafés e gabinetes de leitura, mas Philipon inovara ao utilizar as vitrines da Maison Aubert para a exposição diária de caricaturas e estampas:

> "La Maison Aubert became a place of pilgrimage for fans of caricature, lured by the prospect of seeint the latest productions. Philipon tried to stimulate this curiosity by exhibiting a new caricature everyday. The window displays were normally diverse, a section of political prints, a section of caricatures de moeurs, and assorted portraits and fashion plates. On occasion, however, Philipon orchestrated a coup de theater

by covering his windows with umpteen copies of a single caricature."(51)

A aglomeração freqüente de passantes diante das vitrines da Maison Aubert, não deve fazer supor que seu público fosse prioritariamente popular, ao contrário, Philipon remodelara sua loja para adequá-la à decoração suntuosa e ao comércio de luxo instalado na Passage Vérot-Dodat. Sua clientela de compradores era preferencialmente a burguesia e as classes-médias, mas suas caricaturas e estampas podiam ser vistas nas bancas dos boulevards, assim como costumavam ser afixadas nas vitrines de cafés e de gabinetes de leitura, que as usavam para atrair fregueses.

A expansão das imagens impressas e a prosperidade de seu comércio relacionavam-se diretamente a novas artes e técnicas como a litografia, inventada na Alemanha por Alois Senefelder em fins do século XVIII, e logo adotada em diversos países nas primeiras décadas do século XIX. Ela oferecia a vantagem de um desenho feito a lápis graxo diretamente sobre a pedra litográfica, permitindo uma fidelidade de reprodução inalcançável pela gravura e suas técnicas, as quais sempre implicam um certo grau de interpretação do original ao transporem linhas gráficas para sulcos e cortes abertos em madeira ou metal. A gravura em madeira de topo, técnica também aperfeiçoada em fins do século XVIII, na Inglaterra, serviria fortemente à imprensa ilustrada por sua compatibilidade e capacidade de impressão simultânea com o texto tipográfico. No caso da litografia, ao contrário, a impressão litográfica e a tipográfica mantinham-se dois processos distintos, a maior agilidade, no entanto, a rapidez de execução do desenho na pedra, compensariam o fato das imagens litográficas precisarem ser publicadas em páginas inteiras separadas do corpo dos textos, no caso dos periódicos,

ou intercaladas, no caso dos livros, inconvenientes que cediam frente à inegável superioridade de sua difusão em extrações avulsas ou seriadas.

> "Como desenhista litográfico, Philipon satisfazia um mercado que desejava imagens "emolduráveis", uma necessidade que as gravuras haviam suprido no século dezoito. Estas imagens mais baratas, vendidas individualmente ou reunidas em álbuns, eram destinadas às paredes dos lares das classes-médias ....As imagens em ***La Caricature*** e ***Le Charivari***, no entanto, eram para ser vistas como parte do periódico, seus conteúdos relacionando-se frequentemente aos acontecimentos da semana e aos assuntos políticos. ...Assim, dois tipos de imagens litográficas eram produzidas lado a lado, uma para as paredes, a outra para as mesas e gabinetes."(52)

A litografia ingressara nos Salões anuais do Louvre em 1824, mas somente como produto da indústria, exposta por impressores mais do que por artistas. Em 1829, ao passar às páginas de jornais semanais e diários, sua expansão avançaria ao ponto de torná-la responsável pela massificação de imagens que marcou o século No Brasil, as primeiras litografias teriam sido feitas em 1818, por Arnaud Julien Pallière, e os artistas estrangeiros permaneceriam como os mais destacados litógrafos nas décadas seguintes, o crescimento da litografia como atividade comercial, com a instalação, no Rio de Janeiro, das oficinas litográficas de Victor Larée, em 1832, de Heaton & Rensburg, em 1840, de Ludwig & Briggs, em 1843, marcando também a fase de surgimento de publicações ilustradas, de séries de caricaturas, de álbuns pitorescos e "galerias" de retratos litografados.(53)

Esta espécie de "imprensa das belas artes", tornar-se-ia atrativa para os pintores, certamente havia um mercado de compradores mais numerosos para as estampas, para as artes de "reprodução", como a litografia e a gravura eram chamadas, do

que para as telas a óleo expostas nos salões da Academia, nos anos 1840. Pelos catálogos dos salões, percebe-se que os pintores estrangeiros, itinerantes e fixados no Rio de Janeiro, eram os que com mais freqüência, em paralelo à pintura, publicavam álbuns de litografias ou anunciavam séries de estampas avulsas reproduzindo seus quadros. (54)

A possibilidade de conjugar textos satíricos com estampas litográficas, tendo como modelo a imprensa satírica francesa, parece ter sido, desde o início, a intenção de Araujo Porto-Alegre, a litografia aparecendo como um meio alternativo capaz de suplementar as limitações do patronato público e contrabalançar a concorrência crescente, entre artistas nacionais e estrangeiros, pelas encomendas privadas no campo das artes. Tanto as caricaturas avulsas de 1837 a 1839, sairiam numeradas e anunciadas como um "periódico de gravuras", o que não chegaram a ser, como a publicação do poema satírico *O Ganhador*, em 1844, prometia em sua última página um seguimento em mais doze extrações a serem acompanhadas de estampas.(55)

A idéia de um periódico satírico-ilustrado só se concretizaria, finalmente, com a publicação de *A Lanterna Mágica*, em 1844. Sua estrutura seriada em 19 fascículos, corresponderia internamente à uma estruturação teatral do texto satírico, dividido em dois atos e vinte e três cenas. Como a lanterna mágica que lhe dava título, o periódico recorria à retórica dos anúncios de exibição de espetáculos populares, apresentando-se aos leitores como um "Drama em trezentos e sessenta e seis atos, representado durante a Sucessão dos Tempos no Teatro do Beco da Patuscada. A Cena passa-se no Império do Brasil, dentro do Círculo do Zoodíaco." Seus exemplares eram acompanhados de litografias satíricas e, em alguns números, de estampas musicais, partituras litografadas de lundus e de árias paródico-cômicas. Apenas três estampas portavam a assinatura do

desenhista Raphael Mendes de Carvalho, discípulo de Araújo Porto-Alegre, e nenhuma a costumeira assinatura da oficina litográfica responsável pela impressão das estampas.

A preservação do anonimato não era incomum na época, mas eram exatamente as litografias não-assinadas, em maior número, que possuíam a maior semelhança com as da série litográfica *Les Cent-et-Un Robert Macaire*, de Daumier, publicada pelo Le Charivari entre 1836 e 1838, e que teria sua edição inicial encadernada em 1837, contendo as primeiras cinqüenta caricaturas e, integralmente, em dois volumes in-folio, saídos em 1839.(56)

Não só as litografias permitiam facilmente reconhecer as figuras características de Robert Macaire e seu sócio Bertrand, como muitas características do próprio Daumier como desenhista, suas linhas rápidas que lembravam esboços, suas técnicas de espessamento do traço e de contrastes entre zonas esfumadas e claras, tornavam evidente que a cópia procurara preservar o modelo em seus aspectos gráficos essenciais, possivelmente por reconhecimento de sua qualidade artística, ao mesmo tempo que certos conteúdos presentes nos desenhos originais seriam, estes sim, transformados, por substituição ou por acréscimo de elementos capazes de sugerirem ambientações e contextos brasileiros para o diálogo dos protagonistas em primeiro plano.

O chafariz de Mestre Valentim, cartazes do Theatro São Pedro de Alcântara ou do Hotel Pharoux surgiriam como espécies de panos de fundo nas litografias, do mesmo modo como os personagens franceses, Robert Macaire e Bertrand, teriam seus nomes trocados, em *A Lanterna Mágica*, para Laverno e Belchior dos Passos. A atribuição posterior do periódico a Araujo Porto-Alegre basear-se-á na retomada dos mesmos personagens em sua comédia publicada em 1863, *Os Lavernos. Les Cent-et-un Robert*

Macaire serviu de inequívoco modelo, mas também incontáveis seriam as marcas formais de identidade entre *A Lanterna Mágica* e outras comédias de Porto-Alegre, como a *Estátua Amazônica* de 1854, na qual não só o tema do engano, da falsidade e do logro voltam a ocupar um lugar central, como as referências intertextuais à commedia dell'arte, ao teatro de Goldoni, à tradição teatral da paródia e do burlesco, os recursos cômicos da linguagem macarrônica, as paródias de léxicos, nomenclaturas de fantasias, enumerações caóticas e um certo nonsense linguístico muito peculiar, formariam estilisticamente, junto às recorrências de figuras e motivos frequentes em suas comédias, uma escrita satírico-cômica que poderíamos assegurar como características de Araujo Porto-Alegre. Ao mesmo tempo, a ocultação da autoria em *A Lanterna Mágica* parece ter sido não apenas deliberada, como antes correspondia a um dos muitos níveis de ocultação tomados por objeto da sátira e responsáveis, dentro da tradição do gênero, por sua motivação e dinâmica.

Ao mesmo tempo, num momento em que a noção moderna de cópia desestabilizava as regras antes admitidas da imitação, *A Lanterna Mágica* ao tomar *Les Cent-et-Un Robert Macaire* como modelo, acabaria por incorporar aos seus temas aquelas outras ocultações tornadas fora da lei no campo das artes, a falsificação e o plágio.

Mas, e se uma mesma inquietação assaltasse o modelo, e se sua repetição, mais do que sua imitação, fosse afirmada como regra inevitável desde o princípio, ainda que com ressaibos? Charles Philipon, sob o humor e a ironia, também se viu forçado a justificar *Les Cent-et-Un Robert Macaire:*

"Nós confessamos que não empreendemos esta narração venturosa sem um

> certo temor: a existência do herói que nos ocupará é já tão conhecida do público que será perigoso, talvez, querer retocar uma tela que, por assim dizer, já pertence ao domínio da História. Robert Macaire, como Don Quixote, como Gil Blas, existiram verdadeiramente, todos os seus discursos estão gravados na memória, e querer modificar uma palavra seria um verdadeiro crime para o qual exigiriam justiça todos os membros do instituto histórico". (57)

O temor aludia à censura, e à proibição anterior de Robert Macaire nos palcos, que faziam compreensível a referência irônica ao crime de "modificar uma palavra". Só a repetição faria justiça ao protagonista e sua história, assimilado à uma tradição, Robert Macaire ganhava uma identidade capaz de eternizar-se, mas cuja verdadeira lógica já era a do modelo em série. Sob incontáveis disfarces, e capaz de inúmeras metamorfoses, Robert Macaire corporificava a universalização de uma classe, a burguesia, sob o modo também universalizado da falsa aparência.(58)

Quando Marx afirmar, poucos anos mais tarde, que as espécies burguesas desapareciam no burguês em geral, no gênero burguês, seus comentários ainda pareciam ecoar certas fórmulas da sátira política que haviam tornado Robert Macaire um personagem capaz de encarnar o próprio rei Luis-Felipe e a burguesia industrial e financeira, francesa e européia, pós-1830. Charles Philipon, no *Le Charivari*, em 20 de agosto de 1836, apresentara as primeiras caricaturas da série Robert Macaire com um humor provocativo que se oferecia como a melhor arma política contra a censura na época:

> "Robert Macaire desapareceu dos teatros. M. Thiers não o quer mais encenado. Mas este personagem permanece como a personificação mais fidedigna da época. Na Bolsa, na política, na indústria, na literatura, e mesmo na filosofia, encontramos Robert Macaire e Bertrand por toda parte, o trapaceiro e seu cúmplice. Por toda parte florescem os bônus, o monumento público, a expectativa de dividendos, o contrato, os jornais econômicos, as coletas em benefício dos pobres, e, acima de tudo, a

> excelente coleção de carneiros sempre prontos a oferecerem seus traseiros para serem tosquiados. Mas, desde que a censura, instituída para proteger a virtude e a moralidade, nos proíbe satirizar os Robert Macaire políticos, ela nos impele a pegar os Macaire sociais.
> Nós nos propomos agora a publicar uma galeria na qual as inúmeras variedades destas últimas espécies irão aparecer sucessivamente. Nossa estampa de hoje é o início. Ela é dedicada aqueles banqueiros, filantropistas, ou fornecedores, cujos cofres, como as prisões, estão sempre prontos a receber, mas nunca a dar de volta."(59)

Mas o que parece ter conferido tal plasticidade alegórica a Robert Macaire, foi a inflexão de atualidade que o personagem adquiriu anteriormente nos palcos do teatro de boulevard, ao ser representado pelo ator Fréderic Lemaître, desde a sua primeira aparição no melodrama *L'Auberge des Adret*, de 1823, no Ambigu-Comique, ao *Robert Macaire,* peça escrita pelo próprio ator e encenada no Folies Dramatiques em 1832, espetáculo cujo sucesso extraordinário só seria interrompido pela censura em 1835. Foi a partir de sua proibição nos teatros que o personagem passaria a ser objeto de imitações, retomadas e pastiches, e engendraria toda uma descendência. "Chevalier de l'industrie" poderia resumir as conotações ambíguas que o termo industrioso admitia na época, o vigarista e o industrial, o escroque e o homem de negócios apareciam como faces de uma mesma moeda. Mas é preciso salientar que, desde *L'Auberge des Adret*, Frederic Lemaître concebera Macaire com características suficientemente dúbias permitindo que o personagem se tornasse nas vésperas, e logo a seguir à revolução de Julho de 1830, tanto capaz de servir de sátira antiburguesa à burguesia, como conter em si mesmo características antiburguesas que o faziam capaz ainda de maior ressonância e audácia.

Neste sentido, se Robert Macaire, por exemplo, aparecia como personificação exemplar do Ministro das Finanças Guizot, e do próprio rei Luis-Felipe, e denunciava as relações suspeitas entre o governo e os especuladores financeiros, em 1832, quando a repressão aos opositores do regime se tornar mais feroz, Robert Macaire, nos palcos, matará gendarmes, e Lemaïtre espirituosamente acrescentará às falas da peça: "Matar espiões e soldados não impede os bons sentimentos".(60) Se o triunfo cáustico do crime provocara um efeito de choque em 1823, e nos anos 1830 tornar-se-ia sinônimo do triunfo da própria burguesia, Robert Macaire também seria possuidor daqueles valores que o romantismo reconhecia positivamente, como a intrepidez dos bandidos em seu conflito com a lei e a ordem social. Assim, Robert Macaire numa versão de *L'Auberge des Adret* em 1833, terá sua apoteose, junto a Bertrand, num Paraíso dos Ladrões, reunindo-se no céu com outros bandidos populares da época, Mandrin, Scaramouche, Cartouche, ou mesmo, numa versão de 1862, será Macaire-Pierrot, fusão plausível de dois personagens da comédia que ao longo do século XIX foram assumindo feições históricas modernas que enfatizaram seu caráter de anti-heróis e antiburgueses.(61) Se Gauthier pôde dizer de Pierrot, que ele era como o povo, pálido, esquálido, pobre e vítima de pancadas, mas, também, poeta e músico,(62) Robert Macaire, como vagabundo e ladrão de boas-maneiras, ora salteador, ora homem da moda, perseguido pela polícia e capaz de enfrentá-la com espírito e malícia, concentrava em si também certas aspirações genuínas das classes populares que se encontravam represadas no universo da criminalidade. A dimensão simbólica atingida por Robert Macaire como personagem coincidia com o momento em que a burguesia passava a considerar a atuação política do povo como crime e delito.

Robert Macaire traduzia em seu polimorfismo satírico ambas as suspeições de classe, o logro como uma lei própria aos negócios burgueses e a má-origem como base ocultada das fortunas e, ao mesmo tempo, algo das forças sociais combatidas e combatentes que se viam estigmatizadas sob o qualificativo de "classes perigosas".

Esta ambiguidade do personagem em seu fundo histórico foi capaz de lhe conceder uma altura dramática que Théophile Gauthier sugestivamente associou a um exemplo de "arte revolucionária", ao referir-se a Robert Macaire, na sua versão teatral de 1834-1835:

> "Robert Macaire fût le triomphe de l'art révolutionnaire qui succéda la Révolution de Juillet. C'est l'oeuvre capitale de cette líttérature de hasard, éclose des instincts du peuple et de l'impitoyable raillerie gauloise, où se mouvait comme un germe confus la comédie future. Il y a quelque chose de particulier dans cette comédie: c'est l'audace et l'ataque désésperé contre l'ordre social ou contre les hommes. Frédéric Lemaître avait crée, pour le personnage de Robert Macaire, un genre de comique tout à fait shakespeariean, gaîté terrible, éclat de rire sinistre, dérison amère, raillerie impitoyable, sarcasme qui laisse bien loin en arrière la froide méchanceté de Mephistophélès, et par dessus tout cela, une élégance, une souplesse, une grâce étonnantes, qui sont comme l'aristocracie du vice et du crime. Quelle étrange et profonde satire que celle-là, où la critique de la societé est faite par un brigand! Quelle dualité bizarre, où Oreste et Pylade se trouvent travestis à la mode du bagne et dans laquelle se continue cette antithèse de l'esprit et du corps, traduite en argot par Robert Macaire et Bertrand, ce Don Quichotte et ce Sancho Pança du crime". (63)

No Brasil, a Companhia Dramática Francesa havia encendado *Robert Macaire* em 1840, com o ator João Caetano no papel que consagrara Fréderic Lemaître e, provavelmente, a encenação brasileira seguia a versão de 1834 da peça, e não o melodrama *L'Auberge des Adrets* dos anos 1820.

Décio de Almeida Prado salientou a forte impressão despertada no jovem Álvares de Azevedo pela atuação de João Caetano no papel de Robert Macaire, e o drama

Macário que o poeta mais tarde escreveria, faria alusão à componente satânica presente no personagem. (64) O paradoxo da performance cômica ter arrebatado gargalhadas do poeta, e este ter entitulado Macário a um texto de inspiração hoffmaniana, encontram explicação na própria teoria romântica do grotesco, na qual o próprio paradoxo jogava um papel determinante. Gauthier exaltara o monólogo shakespeareano no primeiro ato de *Robert Macaire,* em sua versão de 1834, o mesmo que levara Théodore Banville a qualificar o personagem de "lírico e monstruoso."

É bastante provável que João Caetano tenha levado aos palcos o *Robert Macaire* escrito pelo próprio Fréderic Lemaître, Saint-Amand e Antier, que oferecia uma sequência bastante diversa ao melodrama dos anos 1820. O primeiro ato, num palco quase às escuras, abria-se sobre a visão de um funeral passando ao fundo da cena, o que antecedia a entrada de Fredéric Lemaître na segunda cena, portando uma vela acesa que iluminava o rosto de um Robert Macaire retornado da morte como um sonâmbulo. Lemaître provocava espanto e desconcertava o público pelo monólogo que inesperadamente misturava tons sombrios e fúnebres ao humor sarcástico próprio ao personagem. (66) A cena continha uma violência hoje pouco compreensível, mas que se torna mais clara se comparada às charges políticas da época, nas quais a caricatura adotava traços realistas na representação de cadáveres, enforcamentos, vitrines macabras da morgue, buscando dar testemunho e protestar contra as atrocidades cometidas pelo regime na repressão aos motins populares de oposição. A importância que Baudelaire irá conceder a uma charge como "Rue Transnonain" de Daumier, e à propria série litográfica que transpusera Robert Macaire do teatro à caricatura, baseava-se em sua percepção aguda dos estreitos vínculos entre modernidade e violência política, vínculos que o teatro

de boulevard e a caricatura, meios baratos e populares, pareciam ser mais hábeis e contundentes em expressar.

Nas cartas escritas de Paris a Monte Alverne, (e por certo porque escreviam a um religioso a quem devotavam um respeito extremado), Araújo Porto-Alegre e Gonçalves de Magalhães não se referiam a comédias ou ao teatro popular, a vaudevilles e melodramas, no entanto, nas inúmeras referências e comentários ao teatro clássico e ao drama romântico, percebe-se que ambos costumavam ir aos teatros com regularidade, seguiam com atenção as polêmicas ainda acesas em reação ao romantismo de Hugo e Dumas, e não seria nada improvável que tivessem assistido a alguma das reencenações de *L'Auberge des Adret* ou de *Robert Macaire,* nos anos em que permaneceram na França. Araujo Porto-Alegre escreverá um bom número de comédias desde os anos 1840 até o final da vida. Mesmo Gonçalves de Magalhães, ao inaugurar o drama romântico, ou a tragédia, entre nós, tomou por tema a biografia do comediógrafo Antonio José, o que, entre outras coisas, sutilmente implicava em reclamar a nacionalidade brasileira para a autoria de comédias originalmente pertencentes ao repertório português.

O teatro como tema, e o teatro como metáfora mais ampla da cultura e da vida social, ganhava uma dimensão mais evidente em *A Lanterna Mágica* do que mesmo em *Les Cent-et-Un Robert Macaire*, o que talvez indique que a peça francesa fora tão motivadora da revista satírica brasileira quanto a série litográfica editada por Charles Philipon. Como pintor que também se dedicava à cenografia, e como poeta que se exercitava na prosa através da comédia, a possibilidade de reunir a sátira verbal e o desenho pode ter sido a causa da decisão pelo periódico, e não pelos palcos. Somente nos

anos 1860, Araujo Porto-Alegre escreveria *Os Lavernos,* comédia que não chegaria a ser encenada. Mas mesmo a estrutura do periódico de 1844-45, em fascículos seriados, obedeceria a uma divisão teatralizada, em atos e cenas, o que não acontecia com a série de Daumier e Philipon. A relação com a voga das fisiologias é patente em ambas, em *Les Cent-et-Un Robert Macaire*, Macaire será homem de negócios, agiota, filantropo, mendigo distinto, advogado, médico, dono de restaurante, banqueiro, notário, acionista, agente da bolsa, professor de indústria, editor, jornalista, vendedor-ambulante, magnetizador, homeopata, autor dramático, farmacêutico, expositor de produtos industriais, etc. Em *A Lanterna Mágica* teremos Laverno transformado em homeopata, mas tendo por alvo a carreira política, Laverno cantor (prima donna), Laverno pagodista, Laverno candidato, Laverno fidalgo, Laverno compositor ("fabricattore di capi d'opera"), Laverno candidato a presidente da província, Laverno diretor de colégio, Laverno autor de um tratado de música, Laverno candidato nas eleições, Laverno procurador, Belchior professor de namoro, Laverno e Belchior negociantes, Laverno médico, Laverno naturalista, Laverno romancista e Laverno de viagem.

A caracterização por profissões, própria às fisiologias, era um procedimento comum a *Les Cent-et-Un Robert Macaire* e à *Lanterna Mágica*, mas em ambas as séries, ao contrário do que ocorria com as fisiologias, tratava-se de um único tipo capaz de encarnar todas as profissões. No caso de Robert Macaire de Daumier, como bem observou Judith Weshcler, todos os disfarces são possíveis, "mas o denominador comum é o dinheiro".(67) Os negócios, as "operações", a especulação financeira, a universalização das mercadorias e seu valor de troca, e a natureza abstrata das

metamorfoses do capital seriam o enquadramento principal e o tema recorrente em *Les-Cent-et-Un Robert Macaire*:

> "Em tudo há negócio: este termo é digno do século em que nasceu o ilustre herói da Odisséia. O amigo de Bertrand reduziu todas as afeições, todos os prazeres, todos os sofrimentos humanos à proporção da especulação; ele os pesa no estereopeso do tráfico.
> Todas as vestes caem bem em Macaire, pela razão de que seu talhe se ajusta a todas as vestes; sua língua está habituada a todos os idiomas, das mil, trezentas e quatorze profissões cuja existência mais ou menos legal dá conta o Almanaque do Comércio. Nós já vimos este Proteu, em estilo mitológico, ou se preferirem, em linguagem teatral, esse fisionômano, sob trinta máscaras diversas, nas quais sua face ajustou-se perfeitamente."(68)

Laverno e Belchior, por sua vez, em *A Lanterna Mágica*, parecem mais voltados à especulação dos saberes, se assim poderíamos dizer, Araujo Porto-Alegre introduzia o tema dos saberes e suas competências, e neles residia boa parte do ataque satírico ao impostor e suas máscaras. E bem mais do que os homens de negócios, seriam os estrangeiros um dos alvos prediletos em *A Lanterna Mágica*, Laverno e Belchior como charlatães, ora se encontram travestidos em homeopatas, ou idealizadores de falanstérios nos trópicos, ora se passam por artistas de talento, Laverno chegando a travestir-se em prima-donna, e Belchior em compositor de uma Ária, a Ária da Bravura, as inúmeras transformações girando em torno a espécie de desfaçatez revelada no fascínio do público e das platéias pelas aparências enganosas, que na maioria das vezes os estrangeiros supostamente assumiriam, sendo julgados superiores aos nacionais nas artes e nas ciências apenas pela ignorância dos que os cobriam de prestígio. Neste sentido, Araujo Porto-Alegre deslocava de modo significativo seus modelos, fossem eles o Robert Macaire dos melodramas e comédias, fosse o da sátira e das caricaturas de Daumier e Philipon. Não havia qualquer propósito nacionalista no Robert Macaire francês, o que possibilitou que o tipo extravasasse fronteiras, de diferentes formas, principalmente após

a censura da peça e o lançamento da série *Les-Cent-et-Un Robert Macaire.* Com a contrafação imediata do volume publicado em 1839 por impressores belgas, Robert Macaire ganhara o mundo como verdadeira "propriedade comum".

George M. W. Reynolds, um prolífico escritor de romances populares, em 1840, publicaria *Robert Macaire in England*, com desenhos de Phiz (Hablot Knight Browne), ilustrador de Dickens, dando forma romanceada às aventuras de Macaire em Londres. (69) Phiz preservaria, da mesma forma que as litografias em *A Lanterna Mágica*, a figura concebida pelo lápis litográfico de Daumier. Antes de Reynolds, na França, o personagem seria objeto de várias retomadas literárias, como *Le Manuscrit de Robert Macaire*, de 1833, vaudevilles como *Emeute au Paradis ou Le Voyage de Robert Macaire*, melodramas como *La Fille de Robert Macaire*, folhetos como *Robert Macaire et son ami Bertrand à L'Exposition des Tableaux des Musée.* Pout-pourri pittoresque, mêlé de prose philosophique, Paris, Delaforest, 1835, onde os dois comparsas tornavam-se críticos de arte.(70) Também numa paródia ao drama de Dumas, *Don Juan de Maraña ou La Chute d'Un Ange,* Robert Macaire e Bertrand tornar-se-iam folhetinistas teatrais, sendo assim anunciados: "O herói de l'Auberge des Adrets resume fielmente a peça em termos de gíria e insistindo em todas as extravagâncias que puderam interessar a um bandido tão imaginativo. Robert Macaire, com efeito, parece a pessoa melhor preparada para compreender o Don Juan de Dumas. Seu amigo Bertrand, homem mais sensato, faz a crítica da obra e assinala comicamente tudo o que ela contém de inverossímil e ridículo."(71) Também em *A Lanterna Mágica*, paródias de críticas musicais e literárias farão a sátira da volubilidade dos juízos feitos pela imprensa, o que se acrescentará à

inclinação da sátira de Porto-Alegre pelo tema da linguagem e sua manipulação retórica, que atravessa a quase totalidade dos episódios.

Em *A Lanterna Mágica,* Laverno, como personalidade múltipla será, sobretudo, personalidade verbal e eloquente, a dicção satírica de Araújo Porto-Alegre revelando mais verve do que a que podemos encontrar nos textos que acompanhavam as caricaturas de Daumier em *Les Cent-et-Un-Robert Macaire*. Na série litográfica francesa, os textos de Phillipon possuiam um humor mais leve e que condiziam com o momento no qual, premida pela censura, a sátira política experimentava sua transição à sátira social e de costumes. Em *A Lanterna Mágica*, a construção do texto sátirico sob a forma do diálogo em prosa, se fazia do teatro sua referência, seria menos marcada pela representação verbalizada de ações e situações, do que pela contraposição de falas dos dois personagens, nas quais Laverno monopolizava a palavra ao modo de lições paródicas ou mesmo próximas ao nonsense, para as quais, em geral, cabia a Belchior o papel de interlocutor passivo ou ingênuo, cujas réplicas permitiam retomadas e encadeamentos da elocução que tinham em Laverno sua fonte enunciativa e vetor da prosa narrativa em que a sátira se constitituía.

Em *Les-Cent-et-Un Robert Macaire*, ao contrário, temos um texto narrado em terceira pessoa, cujo principal interlocutor é o leitor a quem se explicam as situações apresentadas previamente através das estampas de Daumier e das legendas de Philipon que as acompanhavam. De modo mais nítido, em *A Lanterna Mágica*, a sátira, como já apontou Stephan Kern, implica um satirista "manipulador de linguagem" e senhor de "um arsenal de recursos retóricos".(72)

Como afirmava Laverno, "o vulgo paga mui caro a confusão dos vocábulos, e muito mais a das idéias", o pastiche de terminologias científicas, catálogos burlescos, as falsas etimologias, a mistura heteróclita de diversos registros de linguagem, termos grosseiros justapostos a termos científicos, citações latinas combinadas a polilínguismos e ao macarrônico, os incontáveis travestimentos da própria linguagem revelam uma riqueza superior aos textos que acompanhavam a série litográfica de Daumier.

As partituras musicais paródicas e suas erratas que confinam com o nonsense, se inspiradas em Grandville, que fora o primeiro a conceber a idéia de unir escrita musical e desenho de humor em litografias publicadas pelo Magasin Pittoresque em 1840, (73) ao mesmo tempo, inovavam por serem verdadeiras composições musicais complexas, como no caso da "Ária da Bravura", ou populares, como os lundus satíricos inseridos em partituras litografadas. Também a presença do vocabulário popular, das linguagens baixas da sátira, misturadas a léxicos elevados das ciências e das artes submetidos a transformações paródicas e burlescas, fazem de *A Lanterna Mágica* uma espécie de museu que acabou por conservar certos níveis de registro semântico não incorporados ao romance ou à prosa jornalística do tempo, e que permanecem como material de grande riqueza para estudos da linguagem no século XIX.

O proteiformismo de Robert Macaire o fez capaz de metamorfoses e deslocamentos, por profissões, posições sociais, ambientes e tempos diversos, "impregnável e impregnando-se de todas as atmosferas", de nome próprio tornado nome comum, fez-se objeto, ao longo de todo século XIX, de citações, alusões, retomadas, apropriações, continuações, seqüencias e séries, das quais *A Lanterna Mágica* brasileira

foi uma dentre suas concretizações virtuais. Parte de tal proteiformismo resultava da combinação entre a fisionomia histórica que Robert Macaire como tipo sinteticamente moldava, seu encontro com a sátira, gênero plagiário por excelência, num momento em que a cópia industrial atingia patamares impensáveis no passado, a multiplicação ilimitada do tipo fazendo dele "domínio público", tomado de irrefreável e rápido poder de contágio.

Se o contexto histórico que dera origem a Robert Macaire fora suficientemente amplo para fazer dele símbolo de toda uma época, tanto sua aparição nos palcos, movido pelas intuições geniais de Fredéric Lemaître, quanto sua recriação pela arte de Honoré Daumier, continham em altas doses o fermento crítico dos anos que se seguiram à Revolução de Julho de 1830. Por sua vez, *A Lanterna Mágica*, em 1844-45, polemizaria com a política do Regresso, e já satirizava o par transação-conciliação que sustentaria a política de transição conservadora das regências ao II Reinado. Liberal e monarquista, Porto-Alegre também se mostraria conservador em aspectos bastante salientes de sua sátira, na violência no ataque xenófobo aos estrangeiros, no desprezo às idéias sociais de saint-simonianos e fourieristas que tinham seus partidários no país, que possuíam seus jornais de divulgação como O Globo, no Rio de Janeiro, ou fundavam comunidades de inspiração utópica como a do Saí, em Santa Catarina, nos anos 1840.

A sátira, ao mesmo tempo, rebaixava os nacionais com pretensão à fidalguia, lacaios, mestiços e negros, e a crítica ao arrivismo social confundia-se nela com o tema central do saber e suas aparências enganosas, o embate das competências e a possibilidade de fraudá-las, num país de tradições recentes. O moralismo da sátira movia-se na ausência de uma autoridade que arbitrasse os dilemas que afetavam a ordem

da cultura, a sátira de Porto-Alegre clamava por esta autoridade e por mecanismos de legitimação capazes de repor valores e hierarquias estáveis, num sentido crítico singularmente oposto ao do republicanismo de Philipon e Daumier que motivara *Les-Cent-et-Un Robert Macaire*, apesar de tantas semelhanças em aparência.

NOTAS

1. *A Lanterna Mágica; periódico plástico-philosophico*. Ano I-II (n. 1-23); 1844-1845. Rio de Janeiro, Typ. Franceza e outras, 1 v. Sobre as oficinas tipográficas responsáveis pela publicação do periódico, cf. Paulo Berger, *A Tipografia no Rio de Janeiro, Impressores Bibliográficos, 1808-1900.*
2. Pelo art. 6°. do Decreto de 18 de março de 1837, do Regente Diogo Feijó: "O impressor he o primeiro réo responsável, sobre quem deve recair a pronúncia, excepto se, estando na presença do juiz, ou sendo conduzido à prisão, apresentar ao juiz a responsabilidade do editor por escripto, reconhecida por Tabelião Público, sendo elle o verdadeiro editor, que mandou imprimir o impresso, pessoa conhecida, que possa ser descoberta onde quer que esteja, residente no Brazil, e que por folha corrida em todos os juízos do seu domicílio e atual residência, mostre estar no gozo dos direitos políticos, isto he, pelo menos em estado de votar nas Assembléas primárias", Antonio F. Costella, *O Controle da Informação no Brasil*, pp.66-67.

3. Cf. Orlando da Costa Ferreira, Imagem e Letra, pp. 380-381, nota 1. Ver também a respeito, José Antonio Soares de Souza, "Um Caricaturista Brasileiro no Rio da Prata" *In*: *RIHGB*, 227:3-8, abr-jun. 1955 e Herman Lima, História da Caricatura no Brasil, v. I, pp. 90-91, v.II, pp-723-31.
4. Carta de Roma, 5 de fevereiro de 1835 In: Manoel de Araujo Porto-Alegre, Gonçalves de Magalhães, *Cartas a Monte Alverne*, São Paulo, 1964, p.50.
5. Idem, ibidem, p. 50.
6. Idem, ibidem, p. 51.
7. Domingos José Gonçalves de. *Episódio da Infernal Comédia*, Paris, Imprimerie de Beaulé et Jobin, 1836. A folha de rosto conteria como impressor e lugar de publicação: "Inferno, Rua do Fogo, Canto da Rua do Sabão, 1836". O prólogo em versos é atribuído a Araujo Porto-Alegre, mas é bastante provável uma autoria coletiva, incluindo também Salles Torres-Homem, que como Gonçalves de Magalhães possuía um cargo na Legação em Paris, o desentendimento de ambos com Luis Moutinho, Chefe da Legação, sendo considerado o motivo da sátira. Joaquim Norberto, em seu "Bosquejo da História da Poesia Brasileira," ainda acrescentaria à produção satírica dos românticos brasileiros na Europa, um poema heróico-cômico-satírico, supostamente escrito por Araujo Porto-Alegre em Bruxelas, em 1835, mas que teria sido perdido. Ver Joaquim Norberto de Souza e Silva, *Modulações Poéticas*, 1841, p. 51.
8. Flora Süssekind, "Palavras Loucas, Orelhas Moucas – Os Relatos de Viagem dos Românticos Brasileiros" *In: Revista Usp*, São Paulo, 1989, mar-mai., n. 1, p.103.
9. Flora Süssekind, "A Charge e a Figuração dos Personagens no Romantismo Brasileiro" In: João Cezar de Castro Rocha (org.) *intersecções: a materialidade da comunicação*, p. 251.

10. O *Auto-Retrato*, pertencente à coleção do Museu Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, encontra-se reproduzido no catálogo da exposição *Manoel Araújo Porto-Alegre, Uma Coleção de Desenhos*, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1987.
11. Apud Jean Baptiste Debret, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, t.II, v.III, p.106.
12. Consultar a respeito, Mario Pedrosa "Da Missão Francesa – Seus Obstáculos Políticos" In: Mario Pedrosa. *Acadêmicos e Modernos*, v.III, pp. 41-76 (org. Otília Arantes). Ver também Rafael Cardoso Denis "Academicism, imperialism and national identity: the case of Brazil's Academia Imperial de Belas Artes" In: Rafael Cardoso Denis e Colin Trodd, *Art and the Academy in the Nineteenth Century*, Rutgers University Press, 2000, pp. 53-67.
13. Manoel de Araujo Porto-Alegre, "Memória sobre a Antiga Escola de Pintura Fluminense" In: *RIHGB*, v. VI, 1841, 111, 33, suplemento, p. 555.
14. Ver a respeito A. Morales de Los Rios Filho, *O Ensino Artístico: Subsídios para sua História*, Rio de Janeiro, 1938, p.305 e também José Carlos Durand, *Arte, Privilégio e Distinção*, Perspectiva, 1989, especialmente o capítulo "A Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro e o Regime de Pensionato", pp. 5-31.
15. Apud Jean Baptiste Debret, op. cit., p. 103.
16. Cf. Manoel de Araujo Porto-Alegre. *Caderno de Notas Diversas, Caderno contendo poesias, notas de trabalhos, etc.*, s.l, s.d., original pertencente à Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional, pasta I – 46, 13, 29, Mss 920.
17. Apud José Carlos Durand, *op. cit.*, p. 37.
18. Cf. Manoel de Araujo Porto-Alegre. *Caderno de Notas Diversas*, e veja-se também Francisco Riopardense de Macedo, *Arquitetura no Brasil e Araújo Porto-Alegre*, pp. 61-62.

19. Ver a respeito Hermann Lima, op. cit., v. I, pp. 71-72. Sobre os litógrafos e oficinas litográficas no período, ver Orlando da Costa Ferreira, *op. cit.* , pp. 370-371 e p.380.
20. Sobre Justiniano José da Rocha, consultar o estudo introdutório ao seu panfleto de "Ação, Reação, Transação", em R. Magalhães Junior, *Três Panfletários do Segundo Reinado*, pp. 127-159, e a biografia do jornalista, bastante elogiosa, feita por Joaquim Manoel de Macedo que o chama de "consumado mestre da controvérsia na imprensa diária", em seu *Brazilian Biographical Anual*, Rio de Janeiro, 1876, v. II, pp. 365-374.
21. Champfleury, *Histoire de la Caricature Moderne*, p. 37. Consulte-se também sobre a linguagem no discurso de imprensa brasileira, o estudo dos jornais do período da independência realizado por Isabel Lustosa, *Insultos Impressos: a guerra dos jornalistas na Independência, 1821-1823*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
22. Sobre as posições políticas de Gonçalves de Magalhães, consultar a introdução de Luís Felipe Alencastro a Gonçalves de Magalhães, "Memórias da Balaiada" *In: Novos Estudos,* São Paulo, Cebrap, 23:7-13 e 14-66, 1989, como também Pedro Puntoni "A Confederação dos Tamoyos de Gonçalves de Magalhães, A Poética da História e a Historiografia do Império" *In: Novos Estudos*, 45: 119-130, julho de 1996. O livro de Roque Spencer Maciel de Barros, *A Significação educativa do romantismo brasileiro: Gonçalves de Magalhães*, é o trabalho mais extenso sobre o poeta, e contém alguns dados biográficos que, no caso de Magalhães, costumam ser bastante escassos. Sobre Torres-Homem, ver Guimarães Júnior, *Três Panfletários do Segundo Reinado*, pp. 3-43. A biografia de Firmino Rodrigues da Silva, feita por Nelson Lage Mascarenhas, *Um Jornalista do Império,* São Paulo, Editora Nacional, 1961, fornece dados importantes sobre as relações entre literatos, jornalistas e partidos políticos no período.

23. Sobre a importância de Justiniano José da Rocha para a introdução da crítica teatral na imprensa, veja-se Décio de Almeida Prado, *Teatro de Anchieta a Alencar*, especificamente seu capítulo 4 "O Advento do Romantismo", pp. 121-140.
24. Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa, *Cânticos Lyricos,* dedicado a Ill.M. e Exm. Sr. Desembargador Paulino José Soares de Sousa, official da Imperial Ordem do Cruzeiro, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Justiça, v. II, Rio de Janeiro, Tip. Imparcial de F. de Paula Brito, 1842. A lista de subscritores seguia-se à dedicatória-prefácio, p. v/vi. Sobre as relações de dependência entre jornalistas e a política partidária, que podem ser estendidas aos editores, ver José Murilo de Carvalho, *A Construção da Ordem, A elite política imperial*, 1980, p. 44.
25. Ver a respeito R. Magalhães Jr., op. cit., pp. 149-157.
26. Arlette Farge, *Dire et Mal Dire, L'Opinion Publique au XVIIIe siècle*, pp. 98-100.
27. Em seu livro *Estilo Tropical, História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil*, estudo fundamental por redimensionar o papel da polêmica como gênero radicado na base da historiografia literária oitocentista, e de todos os discursos acerca da cultura e da nação no século XIX, Roberto Ventura faz importantes observações acerca da polêmica como prática intelectual e forma de representação teatralizada, análoga à representação política parlamentar e partidária. Veja-se, principalmente, o tópico "Dualidade e Reflexo", pp. 146-149, onde Ventura propõe uma das explicações para a "interlocução bifurcada" presente na cultura e na política, como resultante da ausência "ou pouca relevância de instâncias dotadas de legitimidade para regulamentar e disciplinar os conflitos, estabelecendo os seus parâmetros: imprensa especializada, comunidade acadêmica, partidos políticos, aparelhos judiciário e policial. Nas polêmicas, esse padrão reflexivo leva ao exagero retórico e teatral das diferenças e oposições, pelo qual cada um dos participantes se esforça para afirmar o

caráter "pessoal" e "individual" do seu ponto de vista no cenário cultural". (pp.147-148). A "interlocução bifurcada", ao mesmo tempo, sendo uma triangulação na qual os oponentes visam a atenção do leitor ou do público. A parcela de simulação nas disputas literárias, não afastando o fenômeno de sua ampla incidência, e mesmo virulência, em alguns casos, é julgada como uma espécie de contrapartida da debilidade dos mecanismos públicos de mediação e legitimação das práticas literárias e da cultura como um todo.

28. Herman Lima, op. cit., pp. 78-79.
29. Manoel de Araujo Porto-Alegre, *O Ganhador*, Poema. Rio de Janeiro, Tipografia J.R. da Costa, 1844.
30. Idem, p. 8.
31. Ver Beatriz Nizza da Silva, *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro* (1808-1821), especialmente o capítulo "O Ciclo Napoleônico", pp. 215-224, e a lista de estampas em circulação na época, p. 152.
32. Cf. David Kerr, *Caricature and French Political Culture, 1830-1848*, Charles Philipon and the Illustrated Press, pp.26-28.
33. Cf. David Kerr, *op. cit.*, pp. 32-33/9.
34. Cf. Champfleury, *op.cit.*, p.26.
35. Como justificava o então Ministro da Justiça "quando, pela representação de uma peça ou exposição de um desenho, dirigindo-se a homens reunidos, fala-se para seus olhos, há aí mais que a manifestação de uma opinião, há um fato, uma ação, uma vida...". (Cf. David Kerr, *op.cit.*, p. 136.
36. Manoel de Araujo Porto-Alegre, *O Ganhador*, p. 6.
37. Richard Terdiman, *Discourse/Counter Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth Century France*, pp. 124-125. Ver especialmente o

capítulo "Newspaper Culture: Institutions of Discourse, Discourse of Institutions", pp. 117-146.

38. Manoel de Araujo Porto-Alegre "Revista dos Dois Mundos: Huma Palavra acerca do artigo do Sr. Chavagnes intitulado O Brasil em 1844" *In*: *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, tomo VII, nova série, 1844, pp. 711-719.
39. Emile Adet "Resposta ao artigo da Revista dos Dois Mundos, intitulado "Do Brasil em 1844, situação moral, política, commercial e financeira" In: *Minerva Brasiliense*, tomo VII, 1844, pp. 719-725. Ver a respeito da polêmica com Chavagnes, Mário Carelli, *Cultures Croisées, Histoire des Échanges entre la France et le Brésil de la Découverte aux Temps Modernes*, pp. 83-86.
40. Benedict Anderson, *Imagined Communities*, especialmente capítulo 3, "The Origins of the National Conscience", pp.37-46.
41. A. Chrysostome Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moiens de l'imitation dans les beaux arts*, Paris, 1823, p. 7-8.
42. Charles Nodier, *Questions de Littérature Légale*, p. 3.
43. Apud Roland Mortier, *L'Originalité,* une Nouvelle Catégorie Esthétique au Siècle des Lumières, pp. 27-28.
44. Idem, ibidem, p. 79.
45. Idem, ibidem, p. 82. Sobre o caráter orgânico do original por oposição ao caráter mecânico da imitação, ver pp. 77-78.
46. Susan Stewart, *Crimes of Writing*, p. 9. Ver também Martha Woodmansee, "The Genius and the Copyright: Economic and Legal conditions of the Emergence of the Author" *In: Eighteenth Century Studies*, (425), 1984.
47. *Revista Nacional e Estrangeira, escolha d'artigos originaes e traduzidos, por uma Sociedade de Litteratos Brasileiros*, tomo I, Rio de Janeiro, 1839. Uma revista

dirigida por Firmino Rodrigues da Silva e outros literatos, que editorialmente justificaria seu título pela modéstia, mas certamente pela conveniência em compilar extratos de publicações estrangeiras: "Por não confiarmos em nossas acanhadas luzes, reconhecedores da própria insuficiência, recorreremos antes aos escriptos alheios do que aos nossos, modelando esta publicação pela Revista Britannica". A revista publicaria ensaios críticos da *Edinburgh Review, Oxford Prize-Essays*, trechos inéditos de *A Confederação dos Tamoyos* de Gonçalves de Magalhães em 1839, (dezoito anos antes da publicação do poema em livro pela Tipografia de Paula Brito), um raro e curioso ensaio de Pereira da Silva sobre poesia oriental, boas traduções francesas, e matérias escolhidas tiradas do *Journal des Débats* francês, de *O Nacional*, de Lisboa, entre outros.

48. *L'Argus, Journal hebdomadaire de littérature, d'arts, des sciences et d'industrie*, Rio de Janeiro, Imprimerie Française de J. S. Saint-Amaut, n. 14, 03 de Maio de 1838.
49. David Kerr, *op. cit.*, p. 136. Ver também James Cuno "Charles Philipon, la Maison Aubert and the Business of Caricature in Paris, 1829-1840" *In: Art Journal*, (Winter 1983), n. 349.
50. Manoel de Araujo Porto-Alegre, "Autobiografia" *In: Caderno de Artes*, n.1, Porto Alegre, Instituto de Artes/UFRGS, 1980.
51. Cf. David Kerr, pp. 136-137.
52. Beatrice Farwell, *French Popular Lithographic Imagery*, 1815-1870, v. I, p. 2.
53. Ver Orlando da Costa Ferreira, op.cit., pp. 314-370 ("A Litografia no Brasil").
54. Ver Carlos Roberto Maciel Levy, *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 1990.
55. Apud Herman Lima, op. cit., p.71. Em *O Ganhador*, na última página do folheto, uma nota seria acrescentada, anunciando a continuação futura do poema: "dividido

em doze Marioleidas, irá saindo à luz oportunamente e será ilustrado com diversas estampas." (op. cit., p.11).

56. *Les Cent-et-Un Robert Macaire, composés et dessinés par M. H. Daumier, sur les idées et les legendes de Ch. Philipon, texte Maurice Alhoy et Louis Huart,* Paris, Aubert et Cie., Éditeurs du Musée pour Rire, Galérie Véro-Dodat, 1839.
57. Idem, ibidem, pp. 1-2.
58. Cf. Dolf Oehler, *Quadros Parisienses*, pp.76-77, e também pp. 208-218. Ver também o extraordinário reexame crítico e exaustivo da obra de Daumier como estética política, constante do catálogo coletivo, organizado por André Stoll, *Honoré Daumier, Il Ritorno dei Barbari, Europei e "selvaggi" nella caricatura*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1987.
59. Apud Beatrice Farwell. *The Charged Image. French Lithographic Caricature*, p. 73.
60. Apud Georges Doutrepont, *Les Types Populaires de la Littérature Française*, p.482.
61. Théodore Le Faucher, *Mémoires de Pierrot*, 1862, apud Georges Doutrepont, *op. cit.* pp. 488-89.
62. Apud Judith Wechsler, *A Human Comedy, Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*, p. 45. Consultar também sobre o tema, Louisa E. Jones, *Sad Clowns and Pale Pierrots, Literature and the Popular Comic Arts in 19th-Century France,* Kentucky, French Forum, 1984, ver especialmente seu capítulo 1 "Antic Heroics", pp.9-30.
63. *Apud* Décio de Almeida Prado, João Caetano, o Ator, o Empresário, o Repertório, p.91.
64. Cf. Décio de Almeida Prado, *op.cit.*, pp.91-92. Os comentários de Álvares de Azevedo ao Robert Macaire interpretado por João Caetano, encontram-se na "Carta

sobre a atualidade do teatro entre nós". Ver a respeito, Décio de Almeida Prado, *O Drama Romântico Brasileiro*, pp.123-126.

65. *Robert Macaire/Pièce en Quatre Actes et en Six Tableaux/Par/MM. Saint-Amand, Antier et Frederic Lemaître/Répresentée pour la première fois, à Paris, sur le theater des Folies Dramatiques, en 1834 et 1835;/et reprise sur le theater de la Porte-Saint-Martin, au commencement de septembre 1835.*
66. Ver Cesare Molinari, *Frédéric Lemaître, Testi e Materiali*, pp.91-92.
67. Judith Wechsler, op. cit., p. 86.
68. "Robert Macaire Marbrier" In: *Les Cent-et-Un Robert Macaire*, n. 53, p. 1.
69. George W. M. Reynolds, *Robert Macaire in England*, London, Thomas Tegg, 1845, 2a. ed.
70. Cf. Georges Doutrepont, *op. cit.*, pp. 482-489.
71. Idem, ibidem, p. 486. Doutrepont comenta uma extensa lista de retomadas do personagem, do século XIX às primeiras décadas do século XX, o que passa a incluir as adaptações de Robert Macaire às telas do cinema.
72. Sthephan Kern, *The Cankred Muse*, p. 4.

O LIVRO E O MOLDE DO ROMANCE:

A MORENINHA de Joaquim Manoel de Macedo

Uma pequena vinheta ornamentava o frontispício de *A Moreninha*, romance brasileiro de Joaquim Manoel de Macedo, em sua edição original de 1844, hoje raríssima.(1) Em sua escala diminuta, disposta entre o centro e a parte inferior da página, próxima à imprenta, ela oferecia algo mais que um enfeite neutro aos olhos do leitor. No interior de suas bordas curvas, que contornavam o desenho das copas das árvores de um bosque, via-se a figura de uma jovem, num passeio solitário, segurando um pequeno livro em sua mão esquerda. Não se tratava de uma marca de editor, ou mesmo de um motivo alegórico, ao contrário, as alegorias ainda presentes nos escassos livros ilustrados brasileiros da época, cediam seu lugar a uma representação da leitura feminina recortada por nítidas convenções do sentimentalismo romântico. Um clichê saído do universo do livro europeu que, no entanto, no contexto do surgimento bastante tardio do romance brasileiro, assumia a função "frontispicial", por assim dizer, de sinalizar para o leitor, e especialmente para a leitora, seu ingresso nos domínios do livro e do próprio gênero.

No ordenamento funcional da página, a pequena vinheta submetia-se a um eixo vertical hierárquico, que a subordinava ao título no alto, para o qual servia como um complemento plástico. Mas esta página, também chamada "bela página" na tradição tipográfica, igualmente se dava a ver em simultaneidade, e aqui o arranjo estético de seus elementos produzia um outro artifício: ao enfatizar a visualidade do conjunto, a modulação

gráfica, no jogo entre proporções e simetrias, acabava por deixar à mostra uma lógica de interdependência regendo as unidades e seus lugares, abrindo à leitura um campo comum à letra e à imagem, campo de latentes contaminações de sentido.

No caso do frontispício de *A Moreninha*, recairia na relativa centralidade da epígrafe, o papel de elo transitivo entre o terreno que remetia a obra diretamente ao nome do autor, na metade superior da página, e o que descia da vinheta em direção ao endereço da oficina impressora, remetendo a obra à sua condição de livro e à sua procedência material como objeto. Macedo escolhera por epígrafe os seguintes versos extraídos do poema "Les Ombres" de Gresset: "Trop occupé pour corriger,/Je vous livre mes rêveries/.../J'en fais pour me désennuyer". Por um lado, a citação apontava para o topos da criação literária como atividade espiritual desinteressada, alheia a um sentido prático ou útil, exposição, e auto-exposição, de uma motivação inteiramente subjetiva, distração do autor e não sua profissão. Por outro, a voz autoral que nela se apresentava, punha em prática, de saída, uma encenação tática da escrita, no desdobramento de um segundo topos, o da *captatio benevolentia* dirigida ao público.

Primeiro movimento de um protocolo de leitura que se fazia no espaço de vizinhança entre a epígrafe e a vinheta, com sua figura de leitora. E que também consistia em captar a inscrição simbólica para um efeito combinado com o que ganhava relevo numa leitura à superfície da letra dos versos de Gresset: tanto na referência à correção da escrita no verso inicial, quanto na possibilidade de um duplo sentido insinuando-se no emprego do verbo *livrer* aplicado à primeira pessoa, o que não se corrigira, e agora se entregava, era um livro. A epígrafe, assim, antecipava e estendia um fio de sentido comum aos demais paratextos: o prefácio vai reafirmá-la, ampliando a cena originária da escrita, desta vez como gênese no interior do gênero romance, e um posfácio, presente apenas nesta primeira edição,

retirado das posteriores, vai explicitar o que nela era apenas alusivo: a passagem da composição literária à existência fabricada do livro.

Um pequeno *cul-de-lampe*, figurando um tinteiro, a pena e uma folha de papel desdobrada, colocado ao término do prefácio e repetido como ornamento na abertura do posfácio, servia como índice de uma ligação entre esses espaços que o livro dispunha em seus extremos. Signos da escrita, que pontuavam esses lugares onde o autor desvelava sua presença e, ao mesmo tempo, representação visual de uma origem manuscrita do texto impresso. Ao ser colocado ao final do prefácio, confluíam para esse *cul-de-lampe*, as referências diretas à escrita do romance e os jogos metafóricos com o próprio livro. Desde a definição sumária do gênero nas primeiras linhas: "Eis aí vão algumas páginas escritas, às quais me atrevi a dar o nome de - romance - ", passando pela descrição retórica de sua gênese num tom displicente - 'trinta noites garatujando o que por aí vai", - ou ainda na referência aos materiais da escrita, "as penas dos autores", o "berço de carteira" da Moreninha, que outra coisa não era senão a caderneta de trabalho, os manuscritos do autor, pela acepção do termo na época. E o próprio título servia ao topos dominante no prefácio, o da obra apresentada como filha, e à personificação metafórica do livro: o autor vem "depositá-la nas mãos do público", ou a adverte de que poderia talvez ser "marcada com a unha" no lugar onde possuísse "mais notável senão". (2)

O prefácio amplificava a intenção já presente na epígrafe de conduzir o leitor a uma leitura benevolente para com "imperfeições" e "graves defeitos", com o que não se corrigira na composição literária de um autor que estreava num gênero sem qualquer tradição no Brasil: "Pode ser que me acusem por não tê-la conservado debaixo de minhas vistas mais tempo para corrigir suas imperfeições, e mostrá-la depois digna do amor dos leitores (...) porém esta menina saiu tão travessa, tão impertinente, que não pude mais sofrê-la no seu

berço de carteira, e para ver-me livre dela, venho depositá-la nas mãos do público, de cuja benignidade e paciência tenho ouvido grandes elogios." (3)

O mesmo apelo, mas em tom bastante diverso, será feito no posfácio. Nele, ao final do livro, os erros vão ser diretamente remetidos à inexperiência nas práticas de publicação: "Doce e forçoso me é aqui agradecer aos meus amigos, e colegas, o muito que fizeram para a publicação deste romance. A eles e a todos os leitores rogo que fechem os olhos aos senões e defeitos da primeira obra, que me atrevi a fazer imprimir. Sobretudo notar-se-ão inumeráveis erros de ortografia, que a pesar meu escaparam; mas nos últimos meses de um ano letivo tão trabalhoso, como o em que estou, mal pude atender devidamente a todos os erros, que formigavam nos capítulos do romance copiados por diversas pessoas, cada uma das quais talvez segue ortografia diferente: perdão e desculpa, pois." (4).

Na última página, e colocado após o colofão, isto é, após a assinatura e endereço da oficina tipográfica, (a Tipografia Francesa, do Rio de Janeiro), o posfácio de Macedo ocupava o lugar usualmente reservado à errata e às correções do impressor. No alto da página, o tinteiro, a pena e o papel, ainda mostravam-se signos da escrita autoral, mas desta vez submetida a uma demarcação instável, ali onde se declaravam os erros das várias cópias e das diversas mãos. Se o posfácio apontava para as múltiplas interferências que condicionavam a passagem do manuscrito ao impresso tipográfico, ele também sugeria, no modo como Joaquim Manoel de Macedo agradecia a seus amigos a ajuda na publicação da obra que "fizera imprimir" que o posfácio igualmente substituía a usual lista de subscritores.

Mais freqüente como recurso na publicação de um gênero alto como a poesia, a necessidade de obtenção prévia de subscritores ainda nos anos 1840 traduzia a realidade de um meio literário que conhecera as práticas editoriais tardiamente, se pensarmos que a imprensa iniciara suas atividades legais somente em inícios do século XIX, com a vinda da corte portuguesa para o Brasil. A estruturação de um mercado editorial e de um comércio

regular de livros encontrava-se ainda em processo, e sob domínio quase exclusivo de iniciativas de estrangeiros, livreiros-impressores franceses e portugueses, em sua maioria. A importação e as facilidades de contrafação da literatura européia forneciam as bases econômicas para a existência de um público, mas nacionalizar seus hábitos de leitura constituiu-se numa tarefa notadamente para os escritores românticos brasileiros, que precisaram se defrontar com a desigualdade de condições que impunha limites maiores à edição de obras nacionais.

A sobrevivência de uma circulação manuscrita de obras literárias pode ser constatada nos anúncios dos jornais do Rio de Janeiro, mantendo-se como um anacronismo em meio ao aumento considerável de livros e periódicos impressos, mesmo durante os últimos anos da década de 1830. Em 1832, em seu *Manual da Tipografia Brasiliense,* o francês René Ogier, proprietário de uma oficina tipográfica estabelecida no Rio de Janeiro, preocupava-se em normatizar o exercício da arte tipográfica, adaptando regras e prescrições européias, abarcando em seu manual desde as técnicas de fabricação de impressos até o tratamento a ser observado para com os autores. Ogier omitia, no entanto, a possibilidade de convívio entre o trabalho livre e o trabalho escravo nas oficinas brasileiras, do mesmo modo como também não se referia à moderna forma do contrato que na Europa há muito definia em bases legais as relações entre autores e editores, assegurando um acentuado grau de profissionalização do mercado literário.

Assim, ao longo de toda primeira metade do século XIX, e ainda além, a ausência de contratos e a impressão por encomenda do autor comporiam uma das faces do mercado editorial brasileiro, contrastando com uma outra, caracterizada por iniciativas editoriais bem mais freqüentes, quantitativamente mais expressivas, envolvendo traduções e publicações de obras estrangeiras. Fórmulas como a subscrição e práticas de mecenato, sendo a primeira uma variante atenuada destas últimas, garantiriam os meios de publicação

de uma parcela significativa de edições de autores brasileiros no período, demonstrando a persistência de relações tradicionais de favor e proteção convivendo na transição para as novas relações de mercado. No entanto, é preciso observar o caráter ainda mais singular assumido por essas relações no Brasil: um poeta como Gonçalves de Magalhães podia ostentar como uma honraria o mecenato do próprio monarca D. Pedro II, já as longas listas de subscritores que se seguiam aos poemas nos livros de Teixeira e Sousa, apareciam como uma marca que denunciava sua origem social modesta. Constrangimento que conduziria à tendência a internalizar em paratextos, sob formas literárias de agradecimento, a presença do que pudesse se aparentar a vínculos de dependência. Um exemplo claro seria o uso estratégico das muitas dedicatórias acompanhando, abaixo do título e com realce tipográfico, os poemas de Gonçalves Dias em seu livro de estréia, *Primeiros Cantos*, de 1846.

Mas o que era válido para a poesia, para obras históricas e tragédias, não se aplicava ao romance, de surgimento tardio e estatuto ainda incerto. Ele não contaria com qualquer proteção nobilitadora e, como o posfácio de *A Moreninha* demonstrava, a decisão de imprimir exigia o envolvimento nas tarefas de publicação, a figura do autor enquanto romancista afirmando-se sem poder ocultar as origens materiais do livro, e sem poder evitar a relativa sobreposição de funções autorais e editoriais. Mas, frente à primeira edição de *A Moreninha*, onde estabelecer nitidamente, na ausência de registros documentais à exceção do próprio livro, a fronteira entre as iniciativas do autor e as rotinas da fabricação tipográfica a que, na época, se via submetido todo impresso?

Situada em seu contexto, essa edição de estréia de Joaquim Manoel de Macedo sobressaía-se exatamente por contrariar rotinas e introduzir modificações substanciais nos procedimentos que caracterizavam a publicação dos gêneros de ficção em prosa no Brasil. Sem editor, figura que só aparecerá na segunda edição de 1845, e com certeza financiando ele próprio e com ajuda de amigos os custos de impressão, Macedo necessariamente detinha,

no mínimo por razões econômicas, um relativo controle das decisões editoriais. Dentre estas, a mais significativa foi a escolha das formas materiais do livro e de seu formato, que as convenções editoriais européias ainda costumavam associar à posição da obra numa classificação hierárquica dos gêneros literários. Se a partir dos anos 1820, o romance europeu já deixara para trás os pequenos formatos, e a edição romântica, logo a seguir, passaria a valorizar livros dimensionados para um amplo investimento de seu espaço gráfico pelas imagens, no Brasil, em contrapartida, eles sobreviviam não apenas nos contos e novelas lançados em pequenos folhetos, mas também nas edições de romances em língua portuguesa feitas na França. Sairia destas últimas o provável modelo para as formas buscadas pela primeira edição de *A Moreninha*.

Entre 1835 e 1845, as traduções de romances feitas em Paris pelos portugueses J. Ignacio Roquette, E. O. da Câmera, José da Fonseca e pelo brasileiro Caetano Lopes de Moura, editadas especialmente pela casa Aillaud, mas também pelos editores Pillêt Aîné e pela Livraria Européia de Baudry, representavam uma parcela das mais significativas dos livros postos em circulação no Brasil. (5)

Esta dupla inserção permitia que se distinguissem entre os demais livros importados presentes no mercado brasileiro. Mais próximos dos leitores pela língua, a partir de 1837 pode-se ter uma medida do interesse que os cercava no fato de sua venda ser anunciada simultaneamente pelos principais livreiros em atividade no Rio de Janeiro no período: pelos portugueses Albino Jordão em sua Casa do Livro Azul e A. F. Guimarães e Cia., pelo escritório de Junes Villeneuve, proprietário do Jornal do Comércio, e pela Livraria Universal de Eduardo e Henrique Laemmert, pelo gabinete de leitura de Edouard Mongie, que também operava com venda de livros, e pela loja da Tipografia Imparcial de Paula Brito, entre outros. A freqüência quase cotidiana desses anúncios até meados dos anos 1840, indicava que o volume de exemplares importados dessas edições, que até certo ponto poderiam ser

chamadas franco-portuguesas, era bastante superior à média dos demais livros estrangeiros. À exceção dos romances de Eugène Sue e de Dumas em 1844-1845, estes raramente eram objeto de uma semelhante distribuição em rede. E a divulgação constante, levando-se em conta o que representava o custo dos anúncios, sugeria que essas edições eram capazes de manter um ritmo regular de vendas, capacidade valiosa para um comércio livreiro que ainda na época buscava formar seu público.

Em 1837, Laemmert anunciava *O Talisman, ou Ricardo na Palestina* de Walter Scott, traduzido por Caetano Lopes de Moura e publicado por Aillaud em Paris naquele ano: "As obras de nenhum autor podem gabar-se de terem sido recebidas com tanto entusiasmo como as de W. Scott que, tanto no original inglês, como nas traduções feitas na Alemanha, França, etc., têm sido espalhadas por todas as nações cultas, num número de mais de meio milhão de exemplares..." (6) Reclame que, através de Scott, também descrevia o próprio movimento irresistível de expansão internacional do romance nos anos 1830. Parte de sua impulsão, e o caso de Walter Scott é exemplar do que ocorria com todos os romancistas de grande sucesso, devia-se à ausência de uma legislação de controle da propriedade autoral entre os diversos países. Abria-se assim, entre o original e as possíveis traduções autorizadas, uma ampla margem para a disseminação de edições piratas. Este fenômeno torna mais compreensível o repertório de romances publicados por Pillet Aîné, Aillaud e Baudry, e dirigidos de Paris especialmente para os mercados de Portugal e do Brasil.

Havia uma clara preferência por romancistas ingleses. Aillaud de 1837 a 1844 publicaria sete romances de Walter Scott, e Pillet Aîné os de Swift, Defoe, George Moore, ou de um romancista americano como Fenimore Cooper, ao mesmo tempo que, nitidamente, se evitavam romances franceses de autores vivos, territorialmente protegidos pela legislação. Vitor Ramos, no ensaio que precede seu levantamento bibliográfico dessas edições, já apontara a inexplicável ausência de Victor Hugo e Balzac. Talvez o mesmo mecanismo que

excluía, por cautela, os romances franceses modernos, também servisse para explicar, ao menos em parte, a presença expressiva de títulos que se encontrariam situados fora de qualquer restrição legal, como a literatura francesa dos séculos XVII e XVIII, ou certas derivações populares da literatura picaresca espanhola.

Uma espécie de "imperialismo no campo das publicações" como Vitor Ramos classifica os empreendimentos editoriais de Pillet Aîné, Baudry e Aillaud. Eles já não refletiam, em seu repertório, a orientação política que os emigrados liberais portugueses haviam conferido às edições feitas do exílio francês no período anterior a 1835. Interesses estritamente econômicos guiavam suas fórmulas editoriais, que contavam de antemão com "as deficiências das casas editoriais portuguesas e brasileiras", (7) com a frágil concorrência que seus livros encontrariam nestes dois países.

Para o contexto da edição européia, de onde provinham, esses romances nos pequenos formatos in-12°, in-16°, in-18° e mesmo no diminuto formato in-32°, pareceriam nitidamente ultrapassados. Eles ofereciam versões empobrecidas e descoradas do que haviam sido as pequenas edições de luxo da passagem do século XVIII para o XIX, livros que conciliavam a delicadeza das formas ao fácil manuseio, e que a edição romântica já substituíra pelo luxo dos grandes livros ilustrados. No passado, os pequenos formatos recobriram tanto os romances sentimentais e galantes, os livros de devoção e moralidade, quanto ajudaram a encobrir a literatura sediciosa ou libertina. Esta adaptação, aparentemente flexível, a diferentes registros de escrita, não significava a ausência de marcas de distinção entre eles: à escala classificatória dos gêneros correspondia uma escala qualitativa dos aparatos que moldavam esses pequenos livros. (8) A maior ou menor riqueza das encadernações, o valor artístico de gravuras encomendadas a pintores de prestígio, a reputação do autor no interior da ordem literária, e as boas origens editoriais que se refletiam na apresentação tipográfica, representavam nuances de inflexão capazes de singularizar e

elevar o livro, inicialmente "menor" no seu enquadramento através do gênero. Ou, no que seria um desdobramento da mesma fórmula pelo seu avesso, "tacitamente admitia-se que um formato barato era a roupagem natural de um conteúdo barato" (9)

Essa relação de correspondência e conformidade, que implicava fortemente o valor da escrita no valor de sua presença e aparência como objeto, característica das condições de fabricação e recepção do livro no antigo regime, não foi abandonada propriamente, mas reposta em bases mais complexas no século XIX. Entre outras coisas, a própria mistura de gêneros defendida pelo Romantismo passou a instabilizar o antigo sistema de convenções e revelar seu molde demasiado rígido. Ao mesmo tempo, a introdução de processos industriais na fabricação do papel, acabou por libertar os formatos das dimensões fixas e de uma ordem classificatória padronizada. Mas, se no universo das convenções do século XVIII, o pequeno formato era um modo de publicação quase obrigatório para o romance, quando este ascende, entre os anos 1820-1830, aos formatos in-8° ou in-4°, antes reservados aos gêneros altos, o que editores e escritores buscavam persistia sendo a identificação das obras com valores ainda bastante tradicionais que se pretendia inscritos nas formas materiais do livro.

Stendhal iria referir-se com desprezo aos "pequenos romances in-12° para criadas", ao publicar *Le Rouge et Le Noir* no formato médio in-8°, (10) exemplificando o quanto convergiam, na materialidade do livro, hierarquias de gênero e hierarquias de classe. E o quanto o romance precisou romper com suas condições anteriores de publicação para que supostamente o próprio livro afirmasse o novo estatuto de seriedade alcançado pelo gênero.

Remetia a um outro universo o pequeno livro que a leitora na vinheta de *A Moreninha* carregava, no seu gesto ainda preceituava-se um modo de uso que os europeus já haviam conquistado nos séculos anteriores: a leitura privada e solitária. E na apresentação que Joaquim Manoel de Macedo fazia do novo romance brasileiro na retórica de seu

prefácio, o gênero instituía-se assimilando sua escrita à ocupação ociosa, e sua leitura à distração.

Longe de pretender a seriedade do gênero, o que a edição de *A Moreninha* alcançava em 1844 era o próprio encontro tardio entre o romance e o livro. Que suas formas materiais possuíssem certa correspondência, e fossem mesmo influenciadas pelos romances saídos das oficinas parisienses de Pillet Ainé e Aillaud, o que ficará mais evidente em sua segunda edição ilustrada de 1845, encontrava sua explicação no fato desses romances receberem um tratamento editorial nitidamente superior à pobreza de meios que então caracterizava as práticas nacionais de publicação, e certamente por conciliarem a língua portuguesa com o prestígio geralmente conferido ao livro francês. Muitos desses "livros em português, impressos em Paris", na fórmula usual dos anúncios, possuíam estampas, apresentavam-se com o selo da boa qualidade das encadernações francesas, e a ênfase concedida à presença da ilustração muitas vezes excedia a publicidade das próprias obras e de seus autores:

> "Livros em português, impressos em Paris, em 1837, ultimamente chegados: Os Puritanos da Escócia, por Walter Scott, 4 v., 8$; O Talisman ou Ricardo na Palestina, pelo mesmo, 3 v., 6$; D. Ignez de Castro, novela pela Condessa de Genlis, 1 v., com estampas, 2$; Os Natchez, história americana por Chateaubriand, 4v., com estampas, 8$; sendo todas as obras acima traduzidas pelo Dr. Caetano Lopes de Moura. Nova Heloísa ou Cartas de Dois Amantes, de Rousseau, 4 v., com estampas, 9$, Aventuras de Telêmaco, tradução do Capitão Manoel de Souza, 1 v., com estampas 3$; Vida de D. João de Castro, com notas De Fr. Francisco de São Luiz, 1 v., com estampas, 3$. Bela encadernação francesa. Albino Jordão, rua do ouvidor, 121." (11)

Veja-se como neste anúncio de 1838, da edição Aillaud de *Ivanhoé*, no Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, a presença da imagem, da ilustração ao retrato do autor, é sobrevalorizada como um índice material que corporificaria no livro, o sucesso do romance:

> "Ivanhoé com **GRAVURAS.** A livraria de Eduardo Laemmert acaba de receber:

> Ivanhoé ou O Regresso do Cruzado, por Sir Walter Scott, vertido em português por E. P. Da Camera, 4v. com encadernação inteira lindíssima; **edição ornada com o retrato do ilustre autor e outras mais estampas** representando interessantes cenas dessa história, 8$rs." (grifos no original).

Tratava-se, no entanto, no caso dessas edições Aillaud em língua portuguesa, de uma ilustração restrita a um pequeno número de gravuras extratextuais, que ainda obedeciam às convenções de representação vindas do século XVIII, o que lhes dava um ar antiquado e que não correspondia à edição romântica francesa do período, que transformara as técnicas e concepções artísticas do livro, e que não era desconhecida no Brasil. Desde 1837, começando por um gênero como o das viagens pitorescas ou as volumosas obras históricas com mais de 500 gravuras, os livros ilustrados eram anunciados esporadicamente, e até 1844-1845 boa parcela da edição romântica francesa seria posta à venda pelo comércio livreiro. Mas estes livros situavam-se num certo extremo: comercializados como edições de luxo a preços muito elevados, quando na França podiam ser adquiridos em fascículos, sua própria importação quantitativamente restringia-se a um pequeno número de exemplares, dirigidos a uma fração de elite entre os leitores, ainda que se deva levar em conta a possibilidade de sua circulação ter sido ampliada através de gabinetes de leitura.

Nos anos 1840, alguns dos mais freqüentes anunciantes das edições ilustradas francesas eram os estabelecimentos dirigidos por franceses instalados no Rio de Janeiro, como os de Cremière, de Edouard Mongie, o gabinete de leitura de Mlle. Edet ou a Libraire Belge-Française, que operavam com aluguel e venda de livros.

Ao mesmo tempo, a presença do livro ilustrado romântico confrontava a edição brasileira com as novas condições do livro europeu, e com o papel central assumido pelos procedimentos artísticos e técnicos de reprodução de imagens. Se estes livros permaneceriam como um ideal inalcançável, o caráter estratégico da ilustração acabaria por tornar-se uma espécie de desafio, envolvendo o próprio meio literário brasileiro por um

longo período do século XIX. Daí a importância da posição intermediária ocupada pelas edições ilustradas em língua portuguesa vindas da França, superadas em relação ao contexto europeu, no entanto, superiores ao livro brasileiro. Elas ofereciam um diálogo, uma medida de possibilidade, que a edição de *A Moreninha* por Joaquim Manoel de Macedo em 1844 soube concretizar, num momento em que não eram exatamente livros, mas sim folhetos, que davam forma material às ficções em prosa no Brasil.

O Romance Antes do Livro - De 1837 a 1844, ano de *A Moreninha*, as coleções literárias lançadas por Junes Villeneuve, proprietário do Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, por seu principal concorrente, a Tipografia Universal de Eduardo e Henrique Laemmert, e pela Tipografia Associação do Despertador, dirigida por Sales Torres Homem, seriam juntas responsáveis pelo maior volume de títulos publicados no período. Suas características gráficas, no entanto, exibiam sua dependência e cumplicidade com a página impressa dos jornais. A publicação prévia na imprensa diária, ou em periódicos e revistas ilustradas, condicionava o ingresso dos textos literários no ordenamento da coleção e, nesta passagem, eles não assumiam as formas do livro e, sim, as do folheto. Pequeno formato, pequeno número de páginas, simplicidade ou ausência de ornamentos, tipos minúsculos, papéis de má-qualidade, seriam suas principais características. Elas aproximavam essas coleções do modelo dos impressos populares europeus, da chamada *litterature de colportage*. *A História da Donzela Theodora, a História de João de Calais*, novelas como *Leocádia ou a inocente vítima do crime*, ou a *Confissão geral do marujo*, incluídas nas coleções de Villeneuve e dos irmãos Laemmert no final dos anos 1830, não escondiam essa procedência. A partir de 1840, seu repertório acompanharia a ascensão do romance-folhetim francês nas páginas dos jornais diários, mas enquanto seus maiores sucessos atingiriam a publicação em livro e em vários volumes, passariam aos pequenos folhetos em brochura os textos literários mais breves de

Alexandre Dumas, Scribe, Soulié, George Sand, Merimée, entre outros, numa fórmula de reemprego a baixo custo do próprio material tipográfico saído da imprensa. (12)

Seria sob as condições precárias destas coleções, que se destacavam, no entanto, por manterem um ritmo regular de publicações, que encontrariam lugar algumas das primeiras tentativas precursoras do romance brasileiro. As marcas de indefinição transpareceriam, entretanto, nesses ensaios de escrita ficcional, nas referências ao gênero acrescentadas ao título, classificações que hesitavam entre a novela, a crônica histórica ou o romance histórico, e na ausência de distinções precisas entre criações originais e práticas de tradução e reescritura, o que permitia que Justiniano José da Rocha se auto-atribuísse a autoria de um conto de Hofmann, sem mencioná-lo, e tornava justificável a pergunta de Paula Brito, no prefácio a *O pontífice e os Carbonários*, ao publicar em seu nome uma tradução adaptada de um texto de Alexandre Dumas: "Mas que importa ao público quem é o autor da obra?" (13)

Essas margens vacilantes entre a apropriação e o plágio, talvez se explicassem, em primeiro lugar, pela passagem prévia dessas novelas pelo tecido politextual de jornais e revistas, onde nomes de autor confundiam-se em meio a anonimatos e pseudonímias. Mas o que se revelava mais instável quanto à autoria não era o seu registro, mas o seu regime de autenticidade. Como reconhecer o original, e assegurar-lhe um valor, quando a imprensa e as iniciativas editoriais preenchiam suas páginas e sustentavam sua periodicidade através do que os escritores portugueses em Lisboa chamavam pejorativamente a "pirataria francesa" instalada no Brasil? A ausência de leis internacionais de copyright conduzira a tradução a uma função estratégica. Para a imprensa da época, haviam se tornado fundamentais as despesas com tradutores de novelas e romances-folhetins, correspondentes em Paris e assinaturas de periódicos estrangeiros. Momento alto de compilações e reescrituras, de abertura às apropriações múltiplas, onde a tradução podia no limite recobrir as autorias

originais. Mas o que também movia tradutores-autores como Justiniano José da Rocha e Paula Brito, entre outros, que supunham legítima a recriação de textos, era a oportunidade de se exercitarem na escrita ficcional européia, incorporando algo de sua produtividade ao perfil ainda incerto da ficção nacional. Como salienta Flora Süssekind, "é nas "Miscelâneas", nos "Folhetins" e "Apêndices", ou nas "Folhas Recreativas", ao lado dos folhetins-romances e histórias (seriadas ou não) estrangeiras, que os autores locais ensaiam uma forma própria de escrita ficcional. Por isso, não é tão doloroso para um Justiniano José da Rocha ou um Paula Brito perceber a difícil delimitação entre o que é apenas versão literal e o que é adaptação, diferença, nas próprias novelas ou nos folhetins que traduzem para os jornais, mesmo num momento em que parecia tão crucial a afirmação de uma originalidade autoral e singularidades nacionais. Mas é com um diálogo (mais ou menos) estreito, porém inevitável com o jornal, o romance e os folhetins estrangeiros, que parecem compreender a atividade literária possível no país à época". (14)

Ao mesmo tempo, nesse diálogo, a publicação no espaço pré-formatado do jornal envolvia exigências bastante restritivas. A perda da unidade singular do texto literário na variedade de escritas que se conjugavam na página impressa, o rompimento de sua continuidade no caso de publicações seriadas e, principalmente, sua adequação à disposição gráfica de dimensões calculadas, sua delimitação por fios e colunas no interior das rubricas "Miscelâneas", "Apêndices", "Variedades", "Folhetim". Quando transportados das páginas do Jornal do Comércio para o âmbito da coleção, lançada à parte pelo editor Villeneuve, *O Aniversário de D. Miguel em 1828*, de Pereira da Silva (1839), uma frágil tentativa de romance histórico original, e *Os Assassinos Misteriosos ou a paixão dos diamantes*, de Justiniano José da Rocha (1839), por exemplo, com 36 páginas impressas o primeiro, e 29 páginas o segundo, deixavam à mostra a convergência entre os limites materiais das colunas de jornais e o pequeno formato dos folhetos.(15)

Essa brevidade constrangida das primeiras ficções nacionais, acentuava suas marcas de indefinição, e tornava formalmente inconsistentes as tentativas de relacioná-las ao gênero romance. O caráter menor do folheto, espécie de sucedâneo imperfeito do livro, assim como a publicação coletiva em periódicos que determinara sua origem, não garantia a autonomia dos textos, a coleção sobrepunha uma identidade igualmente coletiva de repertórios às intenções autorais de singularização das obras literárias. Muitas outras tentativas ficcionais de escritores brasileiros permaneceriam, no período, circunscritas a periódicos literários, de modas e variedades. Seria o caso, entre outros, das narrativas de Martins Pena e de Josino do Nascimento e Silva no Correio das Modas (1839-1840), publicadas entre litografias francesas de figurinos e descrições de bailes na corte, também de *Amância* de Gonçalves de Magalhães e do "romance brasiliense" *Maria ou vinte anos depois*, de Joaquim Norberto, ambas publicadas na revista Minerva Brasiliense, respectivamente em 1843 e 1844.

Com *O Filho do Pescador*, de Teixeira e Sousa, publicado pela Tipografia Imparcial de Paula Brito, em 1843, a distância para com o livro, aparentemente, começava a ser superada, o que contribuiu, em certa medida, para que a historiografia literária o considerasse o primeiro romance brasileiro. Com ele o que se decidia, finalmente, era a adequação das dimensões do texto literário ao gênero, como sugeria Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*: "Em 1843 aparece *O Filho do Pescador* de Teixeira e Sousa, considerado geralmente o primeiro romance brasileiro, já que os outros, apesar de trazerem por vezes esta designação, têm dimensões de conto ou novela". (16) Que estas dimensões também implicassem o ajuste da composição literária às medidas materiais do impresso, encontraria um bom exemplo em *Maria ou vinte anos depois* de Joaquim Norberto, daquele mesmo ano. Nem conto, nem novela, Candido a qualifica de "romance-

relâmpago"(17), que assumia feições caricaturais por condensar uma estrutura narrativa de pretensões mais complexas em apenas onze páginas da revista Minerva Brasilense.

O Filho do Pescador encontrava diretamente as formas do livro, sem publicação prévia em jornais ou revistas, e pela primeira vez um texto ficcional brasileiro atingia uma extensão considerável. Mas é bastante significativo que nos anúncios feitos à época, ele fosse apresentado ao público não como um romance, mas como uma novela, e não como um livro, mas como um folheto:

> "*O Filho do Pescador*. Novela feita para entretenimento de uma moça bonita, cuja ação se passa no Rio de Janeiro, no lugar chamado Copacabana; vende-se um lindo folheto com 152 páginas, por 1$ rs, na loja de Paula Brito, onde há *Um Roubo na Pavuna*, por 800 rs, *As Duas Infelizes*, por 320 rs; *Juiz de Paz na Roça* por 400 rs; e *Noivo em mangas de camisa*, por 400 rs". (18).

Como a Biblioteca Nacional não possui esta primeira edição, nem acervos de colecionadores privados, é bastante provável que nenhum de seus exemplares tenha sido conservado, e que ainda no século XIX se tenham tornado raros. O que talvez explique o fato das características descritas pelo seu primeiro anúncio não coincidirem com as da edição hoje conhecida, que toma por base a edição preservada de 1859. (19) Pelo anúncio, tratava-se de uma novela originalmente com 152 páginas, já a edição de 1859 possui 248 páginas e talvez somente a partir dela Teixeira e Sousa tenha acrescentado o subtítulo "romance original brasileiro". Tratava-se provavelmente de uma edição revista, o texto original de 1843 passava da condição de folheto ao formato in-8°, e o aumento considerável do número de páginas, mesmo com seu longo proêmio, faz supor a existência de variantes textuais que permanecerão ignoradas. Da mesma forma, também Joaquim Norberto, em 1852, reunira em livro suas primeiras ficções, e seus textos antes "dispersos por vários jornais de efêmera existência e limitada circulação" (20) viram-se então cercados de um verdadeiro aparato crítico. Prólogos e notas buscavam valorizar sua produção anterior no novo contexto de

reconhecimento do romance, o que se associava diretamente ao sucesso de Joaquim Manoel de Macedo, de *A Moreninha* e das demais obras do romancista publicadas nos anos 1840.

Joaquim Norberto citava elogios à "coroa de romancista distinto que orna a lira do autor de *Moreninha* e do *Moço Loiro*" (21) porque ela havia feito com que as ficções do próprio Norberto, de Pereira da Silva e Teixeira e Sousa, os "débeis ensaios" do passado, fossem objeto de uma valorização retroativa, passando a ser tomados como testemunhos de experiências precursoras do romance. Um reconhecimento semelhante do prestígio de Macedo junto à juventude dos anos 1840, junto ao novo público das universidades, encontra-se nas memórias do romancista José de Alencar, então ainda jovem estudante da Faculdade de Direito de São Paulo: "Que estranho sentir não despertava em meu coração adolescente a notícia dessas homenagens de admiração e respeito tributados ao jovem autor d'*A Moreninha*! Qual régio diadema valia essa auréola de entusiasmo a cingir o nome de um escritor?" (22) Para Alencar, e para outros de seus contemporâneos de geração, o exemplo de Macedo serviria como um estímulo decisivo ao demonstrar as possibilidades de êxito pessoal na carreira literária, mas principalmente, por ter demonstrado, pela primeira vez, que o êxito se tornara compatível com o até então pouco prestigiado romance.

Fixar o gênero exigira a solidez do livro, e essa passagem que coube ao romance de Macedo, em 1844, concretizar, possuía uma importância ainda mais acentuada por ocorrer em meio a uma fase expansiva de importações literárias. Se a primeira edição de *A Moreninha* não chegava a se adaptar às características editoriais dos romances europeus, seu verdadeiro significado surgia, no entanto, no confronto com as práticas nacionais de edição. No interior delas, o livro de estréia de Joaquim Manoel de Macedo acabara por ganhar maior impacto ao ultrapassar, de saída, estágios precários que ainda se mantinham como limites na publicação das ficções brasileiras: Macedo dispensava a via da imprensa periódica, onde boa parcela da produção literária encontrava lugar mas permanecia aquém do livro e,

principalmente, havia feito com que *A Moreninha* superasse em definitivo a condição de simples folheto, rompendo com as formas modestas de apresentação gráfica que haviam revestido as tentativas anteriores de um romance brasileiro. Que Joaquim Manoel de Macedo, em sua decisão pelo livro, tivesse em mente as relações de valor implicadas na materialização dos textos literários, pode ser demonstrado pela seqüência de alterações introduzidas em suas publicações imediatamente posteriores. Num curto espaço de tempo, Macedo transformara as condições de publicação e recepção de seus romances ao adotar, para a segunda edição de *A Moreninha* em 1845, a forma do livro ilustrado, e para seu novo romance *O Moço Loiro*, também deste mesmo ano, características próximas aos romances europeus da época: a publicação em dois volumes no formato in-8°.

Um ponto de unanimidade na fortuna crítica de Joaquim Manoel de Macedo é a afirmação de que o aparecimento de seu romance *A Moreninha* em 1844 teria se constituído logo de imediato num fato literário marcante: "Alguma coisa diferente", segundo Galante de Sousa (23), capaz de provocar impacto no público da época, uma "pequena revolução" como informa o apêndice biográfico ao capítulo dedicado por Antonio Candido ao escritor em sua *Formação da Literatura Brasileira*,(24) uma novidade que teria chegado a ser mesmo desconcertante para seus primeiros leitores, no entender de Antonio Soares Amora em suas análises do romantismo brasileiro.(25)

Por um ângulo diverso, ao procurar diagnosticar o enfraquecimento da receptividade do público para com as ficções brasileiras ao final do século XIX, o crítico e historiador da literatura José Veríssimo podia lançar mão do livro de Macedo como medida exemplar de uma eficácia de "comunicabilidade" atingida no passado que passava então a ser vista como irrepetível: "Um sucesso como o da *"Moreninha"* de Macedo, é quase inconcebível hoje. O sucesso em literatura, como no vestuário, vem de Paris já feito."(26)

Em 1844, também haviam chegado *Os Mistérios de Paris* de Eugène Sue, *César Birotteau* de Balzac, *A Capela Gótica* de Dumas, dentre uma lista bastante extensa de romances europeus publicados em folhetins pela imprensa do Rio de Janeiro e das províncias, ou anunciados em livro naquele ano por livreiros e gabinetes de leitura. (27)

Contexto de inserção de *A Moreninha* que, encerrado o século XIX, parece ter sido perdido de vista. Ponto cego, ainda mais significativo por José Veríssimo intitular seu artigo "O que falta à nossa literatura", e nele referir-se às condições dos escritores brasileiros em seu tempo como fortemente afetadas por relações de mercado: "...nós não podemos competir diante dos nossos leitores com o que eles de lá (da Europa) recebem em primeira mão, oferecendo-lhes um produto similar em segunda". (28)

As linguagens da mercadoria podiam vir à tona num escrito à margem da crítica estética e das obras propriamente historiográficas de Veríssimo, mas seria o par nacionalismo e o que ele chamava de "desnacionalização" que comporia em seu artigo um modelo de compreensão das relações entre literatura e os leitores no século XIX. Sucessos como *A Moreninha* seriam explicáveis por pertencerem ao período 1835-1865, quando o nacionalismo teria operado como um suplemento, encobrindo fragilidades, ativando no público "simpatia" e adesão à literatura do país, após 1865, sua eficácia teria declinado. No declive, a "desnacionalização" supostamente havia removido o véu das obras, e elas teriam se visto assim obrigadas cada vez mais a concorrer pelo público desprotegidas.

No mercado, o que forçava as obras era o novo, fator não nomeado mas coercivo por detrás da "desnacionalização" enfatizada por José Veríssimo. Obras do passado, as que com o tempo não se revelaram "livros mortos", (29) vão encontrar abrigo no cânone literário, nas histórias da literatura, vão ajustar seu valor numa totalidade onde o nacionalismo, que se julgava arrefecido nos leitores, cumpria ainda um forte papel de coesão, papel estruturador. No entanto, tratava-se de um resguardo incerto, pois no interior

desta totalidade, o exercício da crítica também ameaçava com pequenos rompimentos, na travessia das obras pelo tecido mais denso ou mesmo negativo da interpretação. Assim, no destino de uma obra como *A Moreninha*, sua fixação pela história literária como um marco fundador do romance brasileiro não impediu que o mesmo marco se recobrisse de um certo descrédito: apreciações estéticas que tomavam por pressuposto o desenvolvimento posterior do gênero, com facilidade puderam demonstrar o caráter superado do modelo e das fórmulas romanescas de Macedo.

Se seus textos já não resistiam ao novo estatuto do romance, modernizado na historiografia literária pelo cientificismo naturalista defendido por Silvio Romero entre os anos 1870-1890, ou pela escrita exclusivamente literária, artística, "instrumento de cultura interior" defendida por José Veríssimo na mesma época, em contrapartida, no âmbito do livro, e de seu mercado, seus romances demonstravam ainda guardar reservas de ressonância persistentes, se lembrarmos o fato de Macedo ter sido o escritor brasileiro que contou com o maior número de edições e reedições ao longo de todo o século XIX.

Logo após sua morte em 1882, em comentários da imprensa, dizia-se que os leitores que ele ainda possuía se encontravam "no interior", ou mesmo na infância.(30) Seus livros haviam tomado itinerários que supostamente não mais se dirigiam ao leitor médio urbano, mas aos espaços afastados onde a leitura se retarda junto à letra: o interior dos que lêem com atraso, a infância dos que ainda podem ler num tempo sem margens, ou a escuta dos que ainda acompanham leituras em voz alta. Tratava-se de um percurso insinuado como desprestigioso para o que a obra de Macedo representara no passado, esquecendo que um percurso semelhante, na Europa e nas Américas, era feito por romances destacados do Romantismo, os de Walter Scott e Dickens, Fenimore Cooper ou de Victor Hugo, entre outros. O que pareceria ser o alcance de uma espécie de última fronteira, estação de declínio do romance romântico sob a forma de bibliotecas populares, exprimia, ao mesmo tempo, o

caráter ainda não esgotado do fenômeno de expansão vivido pela literatura a partir das primeiras décadas do século XIX, quando mudanças nas tecnologias da imprensa européia havia investido as ficções de capacidades novas de mobilidade e ritmo.

José Veríssimo assinalava o período 1835-1865 como aquele que teria permitido o sucesso de romances como *A Moreninha*, como também dos romances históricos e de costumes de José de Alencar, enfatizando um contexto onde o nacionalismo ainda decidia fortemente os rumos da recepção. A mesma periodização corresponderia, aproximativamente, no caso da Europa e dos Estados Unidos, ao transcurso de tempo que acabou por conferir caráter definitivo à industrialização da imprensa, e também o que abrigou em seu interior a "edição romântica", entendida aqui tanto como a transposição de inovações estéticas do Romantismo para as artes do livro, que resultaram no livro romântico ilustrado, quanto um conjunto de práticas envolvendo modos de publicações seriados que os séculos anteriores já conheciam, mas que somente nesse período atingiriam um verdadeiro predomínio.(31) Aparentemente, a imprensa dava maiores sinais de uma padronização de linguagens e práticas capazes de dobrar geografias, e avançar por sobre as diferenças de mercados nacionais. Talvez porque fosse a auxiliar mais apta a inventariar os domínios de uma linguagem que se universalizava, uma "linguagem peculiar" segundo Marx, a das mercadorias, e por permitir que estas últimas, através dela, iniciassem sua conquista dos objetos superiores da cultura.

Por sua tradição, o livro oferecia maiores resistências, mas seu mercado, a partir do Romantismo, passara a experimentar igualmente uma aceleração de intercâmbios, estimulando a adoção de estratégias semelhantes nas práticas editoriais de diferentes países, ativando uma circulação relativamente integrada que acabou por tornar possível a identidade internacional da edição romântica. Pelos anúncios do Jornal do Comércio, do Rio de Janeiro, pode-se constatar que alguns dos livros mais significativos da edição romântica francesa

eram disponíveis no comércio livreiro, naquele mesmo ano de lançamento de *A Moreninha*. Em julho de 1844, o próprio proprietário do Jornal do Comércio, Junes Villeneuve, anunciava encontrarem-se à venda, com ilustrações de Tony Johannot, que Théophile Gautier chamará "o rei da ilustração" francesa, *Le Vicaire de Wakefield*, de Goldsmith, com prefácio de Charles Nodier, e *Faits Mémorables de l'Histoire de France*, de Michelant, com 120 gravuras a partir de desenhos de Victor Adam, livros que o anúncio recomendava "tanto pelas matérias que contém, como pela magnificência das edições." (32)

No mesmo mês, a Libraire Belge-Française, estabelecida também como gabinete de leitura na Rua dos Ourives, colocava à venda grandes álbuns documentais,(33) como *La Marine*, de Eugène Pacini, e *Histoire de L'Algérie*, por Léon Galibert, representativas de um gênero fortemente descritivo, que permitia farta inserção de ilustrações. Em *La Marine*, Isabey, artista já renomado no início do século, considerado um precursor na transição de um estilo neoclássico para um estilo romântico de ilustração, assinava 30 gravuras aquareladas, assim como em *L'Histoire de L'Algérie*, Raffet, famoso por suas ilustrações de episódios da vida militar, colaborava com seus desenhos dos exércitos franceses na África.(34) Mas constavam ainda da lista da Librarie Belge-Française três outros livros de maior relevância, por se encontrarem entre as melhores realizações gráficas da edição francesa do período: *Chants et Chansons populaires de la France*, editado por Delloye, em 1843, *L'Eté à Paris*, de Jules Janin, edição Curmer, também de 1843, e *Mes Prisions* de Silvio Pellico, anunciado no Brasil no mesmo ano de sua publicação parisiense.(35)

A esse movimento de importações da edição romântica francesa, a que ainda se acrescentariam, naquele ano de 1844, entre outras obras, os grandes álbuns de fisiologias, reunindo escritores e ilustrados importantes, como *La Grand Ville*, (36) anunciado pelo gabinete de leitura de Mlle Edet, *Les Français Peints par Eux-Mêmes* e *La Vie Privée des Animaux*, postos à venda por Mongie, (37) igualmente correspondia um momento alto de

publicação de romances-folhetins franceses, marcado pelo sucesso notável de *Os Mistérios de Paris* de Eugène Sue nas páginas do Jornal do Comércio. (38)

Ambos revelavam a aproximação estreita entre o mercado europeu do livro e da imprensa no Brasil, aproximação baseada em práticas de importação e de contrafação ou pirataria, favorecidas pelo predomínio de estrangeiros no comércio de livros, na direção de oficinas tipográficas, e no controle de jornais e periódicos. Considerar este contexto, sua dimensão e implicações, levaria por certo a conferir uma outra lógica, e uma resolução ao paradoxo a que acabava por conduzir o par nacionalismo-desnacionalização, que no esquema de compreensão sugerido por José Veríssimo, culminava na seguinte fórmula: "De sorte que, pode-se dizer, (...) foi o desenvolvimento de nossa cultura que prejudicou nossa evolução literária. Parece um paradoxo, mas é simplesmente verdade. Defeituosa e falha, essa cultura foi ainda assim bastante para revelar ao público ledor a inferioridade de nossos escritores, não mais contrabalançando este sentimento pelo ardor patriótico do período de formação da nacionalidade". (39)

Esta cultura que se desenvolvia em razão inversa à literatura do país, numa matemática desfavorável no confronto com as literaturas estrangeiras, fenômeno que só o nacionalismo, no passado, teria encoberto, traduzia a realidade de situações desiguais: a desigualdade entre aquilo que um mercado internacionalizado do livro podia oferecer aos leitores e as condições nacionais de publicação possíveis aos escritores. Não havia aí apenas o peso certamente significativo das importações. As práticas editoriais não se restringiram a elas, e nem a literatura brasileira, entre 1835-1865, aguardou passivamente pelos favores supostamente fáceis de uma recepção patriótica. Um sucesso de público como o de *A Moreninha*, em 1844, que marcou a estréia literária de Joaquim Manoel de Macedo e os rumos do romance brasileiro, sem dúvida possui como um de seus fatores de explicação as relações da época entre literatura e nacionalismo, as que estão inscritas em seu próprio texto

e as que mais tarde a historiografia literária lhe conferiu. Mas *A Moreninha* foi acima de tudo um livro, sua "pequena revolução" também se deu no modo como sua apresentação material soube destacar-se contra um pano de fundo de folhetos e publicações seriadas, assim como sua reedição em 1845, sob a forma do livro ilustrado, precisa ser entendida no interior de um diálogo com as demais tentativas, feitas no Brasil à época, entre revistas ilustradas, álbuns litográficos, e mesmo jornais de caricaturas, de superar as distâncias para com a concorrente edição européia, em ensaios de aproximação, e estratégias de apropriação, ainda que de resultados modestos e inferiores, das novas técnicas de reprodução de imagens e das novas formas de arte que o Romantismo integrara ao livro.

Notas

1. Joaquim Manoel de Macedo. *A Moreninha*, Rio de Janeiro, Tipografia Francesa, 1844, 1ª.ed. Agradeço a José Mindlin a extrema gentileza de permitir-me a consulta ao exemplar pertencente à sua coleção.
2. Joaquim Manoel de Macedo, op. cit., p. 4.
3. Idem, Ibidem, p. 4.
4. Esse posfácio sem título, constante apenas da primeira edição de *A Moreninha*, encontra-se numa página não-numerada. Colocado após o colofão, ele pretendia sugerir o acréscimo de uma intervenção final do autor, após a impressão do texto e antes do acabamento material do livro.
5. Vitor Ramos realizou um amplo levantamento bibliográfico dessas edições em seu livro *A Edição de Língua Portuguesa em França, 1800-1850*, envolvendo diversas casas editoriais francesas. Pode-se verificar, no entanto, que a maior regularidade de

publicações literárias concentra-se no período 1834-1845, em torno aos editores Pillet Aîné, Baudry, Hector Bossange e, principalmente, J. P. Aillaud, que conferem um perfil editorial aos seus livros, capaz de distingui-los das meras práticas ocasionais de impressão sob encomenda, relativamente comuns à época.

6. *Jornal do Comércio*, 19 de maio de 1837, p. 4.
7. Cfe. Vitor Ramos, op. cit., p. 34.
8. Uma visão, relativamente histórica, e bastante esclarecedora, das relações e correspondências entre as formas materiais do livro e a hierarquia dos gêneros literários, pode ser encontrada em *Seuils* de Gerard Genette, no capítulo "Le Péritexte Éditorial", pp. 20-25. Ver também Fréderic Barbier "Les Formes du Livre" in H. J. Martin e Roger Chartier, *L'Histoire de l'Édition Française, Le Livre Triomphant* 1660-1830, t. II, pp. 785-770.
9. William Charvat, *The Profession of Authorship in America, 1800-1870*, p. 8. Mas Charvat, ao mesmo tempo, aponta para o final do século XVIII como momento de declínio dessas relações, até então julgadas "necessárias", entre o valor do conteúdo literário e sua expressão material. Com o início do século XIX, segundo ele, a "boa literatura" podia aparecer, sem desprestígio, em edições mais econômicas. No entanto, mais adiante, Charvat enfatiza o ressentimento experimentado por Poe, nos anos 1840, por não encontrar editores que lhe permitissem edições de boa qualidade. Ver seu capítulo "Poe: Journalism and the Theory of Poetry", pp. 86-90.
10. Gerard Genette, op. cit., p. 22.
11. *Jornal do Comércio*, 18 de junho de 1838, p. 5.
12. As coleções de novelas editadas por Junes Villeneuve passam a incluir os romances-folhetins franceses logo após a publicação de *O Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, que ocupara as primeiras páginas do *Jornal do Comércio* de 31 de outubro a

20 de novembro de 1838. Sua passagem do folhetim à coleção seria quase imediata, Villeneuve o anunciava em 6 de dezembro, agora "seguido de um epílogo que não foi publicado", e sob a forma de "uma brochura de mais de 180 páginas de impressão". (*Jornal do Comércio*, 6/12/1838, p. 4). Villeneuve, como proprietário do jornal, provavelmente reaproveitava a composição tipográfica, mas a restituição do epílogo, na transposição do texto ao folheto, evidencia o caráter fortemente arbitrário dessas apropriações fora de qualquer controle autoral. Ao mesmo tempo, também marcava as diferenças entre o regime de fragmentação próprio ao espaço seriado do folhetim, que abolia de saída a integralidade do texto, e a exigência de reconstituí-la para o regime de unidade contínua do livro, mesmo que aqui rebaixado às formas precárias do folheto. Num levantamento bastante parcial, e restrito aos exemplares que pude consultar das coleções publicadas por Villeneuve e pela Tipografia do Jornal O Despertador, pode-se constatar a renovação dos repertórios experimentada por volta dos anos 1840. Villeneuve publicaria: *A Incógnita, A Herança de Meu Tio, O Conde de Mansfeldt e O Segredo da Confissão*, de Alexandre Delavergne, *A Casa Emparedada* e *O Pacto de Fome*, de Elie Berthet, *A Amada Anônima* e *O Rei de Ouros*, ambos de Scribe, *A Casa de Duas Portas,* de Cordelier Delanoue; *O Leão Apaixonado* e *Os Dois Tirados do Pó* de Frédéric Soulié; *Edmundo e Sua Prima*, de Paul de Kock, *A Condessa d'Egmont* de Jules Janin, *O Monge de Cister*, de Alexandre Herculano, *O Pirata*, de George Sand; *O Noivo Defunto*, de Washington Irving e *A Capela Gótica* de Alexandre Dumas. No mesmo período, além das ficções folhetinescas de Scribe e Elie Berthet, a Tipografia do Despertador publicaria Balzac, *A Estalagem de Andernach* e *Colomba* de Merimée, em traduções livres, isto é, bastante adaptadas. Aqui, a referência fundamental são os estudos de Marlise Meyer reunidos em *Folhetim, Uma História*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

Consultar em especial seu prólogo "Sinclair das Ilhas", pp. 21-52, e o capítulo 9 "O romance-folhetim atravessa os mares", pp. 279-313.

13. Paula Brito, *O Pontífice e os Carbonários,* novela histórica, Rio de Janeiro, Tip. Imp. e Const. de Villeneuve e Comp., p. 2.
14. Flora Süssekind, *O Brasil Não É Longe Daqui, o narrador, a viagem*, p. 99.
15. Todas essas novelas tiveram sua primeira publicação seriada nas páginas do Jornal do Comércio: *O Aniversário de D. Miguel em 1828*, romance histórico, foi publicado de 16 a 22 de janeiro de 1839, e *Jerônimo Corte-Real, Chronica Portuguesa do Século XVI*, também de Pereira da Silva, em janeiro de 1840. *Os Assassinos Misteriosos ou A Paixão dos Diamantes*, novela histórica de Mlle. de Scudèri traduzida e publicada como de autoria de Justiniano José da Rocha, sairia em março de 1839. *O Enjeitado*, de Paula Brito, em 28 e 29 de maio de 1839, e *O Pontífice e Os Carbonários*, de 31 de julho a 16 de agosto de 1839.
16. Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, v. II, p. 120.
17. Idem, Ibidem, p. 123.
18. *Jornal do Comércio*, 26 de janeiro de 1844, p. 3.
19. Refiro-me à edição de *O Filho do Pescador* preparada por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, publicação conjunta INL/Melhoramentos, de 1977. Em seu estudo introdutório, não são esclarecidos os critérios utilizados para o estabelecimento do texto, nem mencionada a edição tomada por base, ainda que, em nenhum momento, Aurélio Buarque de Holanda a apresente como uma edição crítica. Mas, por suas características e número de páginas, o provável é que se tratasse da edição de 1859, e não da primeira edição de 1843. No apêndice bibliográfico ao Capítulo III de *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido já referia as dificuldades encontradas em relação às edições das obras de Teixeira e Sousa: "Não há edição

uniforme dos romances de TS, que consultei nas seguinte (edições): O Filho do Pescador, Romance Brasileiro Original, Paula Brito, 1859 (não traz menção de edição, a primeira é de 1843)", (op.cit., v. II, p. 410). A hipótese de que a edição de 1859 seja uma edição revista, não lhe tiraria o valor de uma edição original, mas o problema aqui reside na aparente não conservação de nenhum exemplar da primeira edição de 1843.

20. Joaquim Norberto de Souza Silva, *Romances e Novelas*, Niterói, Tipografia Fluminense de Candido Martins Lopes, 1852, p. viij.
21. Norberto transcrevia em nota, ao final de seu prefácio, comentários elogiosos do crítico português, Victor de Canovaz, à literatura romântica brasileira. Mencionavam-se os "ensaios de mérito" do próprio Norberto, de Pereira da Silva e Teixeira e Sousa no romance, mas o destaque recaía em Macedo. Não por acaso, Joaquim Norberto escolhera como epígrafe para o frontispício de seu livro a mesma epígrafe de Gresset utilizada por Macedo em *A Moreninha.*
22. José de Alencar, *Como e porque sou romancista*, pp. 37/38.
23. Joaquim Galante de Sousa, "Joaquim Manoel de Macedo" in *Machado de Assis e Outros Estudos*, p. 162.
24. Antonio Candido, op.cit., v. II, p.377.
25. Antonio Soares Amora, *O Romantismo na Literatura Brasileira*, p. 218., crítica, história literária, (org. João Alexandre Barbosa), p. 64.
26. José Veríssimo, "O Que Falta à Nossa Literatura" in Teoria, crítica, história literária, (org. João Alexandre Barbosa), p. 64.
27. Ver a respeito Marlyse Meyer, op. cit. p. 281-288.
28. José Verissimo, op.cit., p. 65.

29. É bastante significativo que na introdução à sua História da Literatura Brasileira, José Veríssimo afirmasse, de modo tão veemente, que o corpus literário, reunido com tanto empenho ao longo do século XIX, na verdade formara-se com uma sobrecarga excessiva de livros mortos: "Uma literatura, e às de após a imprensa me refiro, só existe pelas obras que vivem, pelo livro lido, de valor efetivo e permanente, não momentâneo e contingente. A literatura brasileira (como aliás sua mãe, a portuguesa) é uma literatura de livros na máxima parte mortos, e sobretudo de nomes, nomes em penca, insignificantes, sem alguma relação positiva com as obras." (op. cit. p. 32).
30. Ver Galante de Sousa, op. cit. p. 157.
31. Uma análise formal da serialização dos textos literários no século XIX, pode ser encontrada nos ensaios de Bruno Monfort "La Nouvelle et son mode de publication: le cas américan" in *Poétique,* (90), 1992, pp. 153-171 e "Sherlock Holmes et le "plaisir de la non-histoire" Série et discontinuité" in *Poétique,* (101), 1995, pp. 47-67.
32. *Jornal do Comércio*, 4 de julho de 1844, p. 3.
33. *Jornal do Comércio*, 17 de julho de 1844, p. 3.
34. Em seu Salão de 1845, Baudelaire assim comentaria, a respeito de Isabey: "M. Isabey est un vrai coloriste – toujours brillant, - souvent délicat. Ç'a été un des hommes les plus justement hereux du mouvement rénovateur." (Charles Baudelaire *Curiosités, Esthétiques,* p. 47). Sobre a importância dos desenhos de Eugène Isabey para a arte da ilustração romântica, consultar David Bland *A History of Book Illustration*, v. II, pp. 201-202 e 288-291.
35. *Jornal do Comércio*, 17 de julho de 1844, p. 3. Esses três livros costumam ser incluídos entre os melhores livros de arte do Romantismo francês, na visão de colecionadores e bibliófilos, ainda que tal classificação contenha um julgamento

anacrônico. O conceito de "livro de arte", formulado quase ao final do século XIX, referindo-se a edições de tiragem reduzida e com características gráficas especiais, corresponderia exatamente ao oposto do pretendido pelos grandes livros de luxo românticos, que combinavam altas tiragens e extrações prévias serializadas. Nada mais afastado, neste sentido, da noção de edições de arte de circulação restrita e exclusiva a colecionadores e aficcionados. Consultar a respeito o ensaio de Michel Melot "Le Texte et L'Image" in Henri J. Martin e Roger Chartier *Histoire de L'Édition Française, Les Temps des Éditeurs, Du Romantisme à La Belle Époque*, t. III, pp. 287-311. E como exemplo de um ponto de vista tradicional, ver Raymond Hesse, *Le Livre D'Art*, onde também encontram-se descrições bibliográficas bastantes detalhadas de *Chants et Chansons Populaires de La France*, e das edições Delloye de *L'Été à Paris* de Jules Janin, e de *Mes Prisions* de Pellico, pp. 13-51.

36. *Jornal do Comércio*, 17 de agosto de 1844, p. 3. *La Grand Ville* foi um dos primeiros grandes álbuns de fisiologias a tomar por modelos os *Tableaux de Paris* de Sébastien Mercier do final do século XVIII. Como explicava seu Prefácio: "O tableau de uma nação, como o retrato de um homem, saído da mão do pintor, permanece por muito pouco tempo em estado de semelhança perfeita para com o original. O que é bastante compreensível: uma nação não se subtrai mais que os indivíduos ao curso devorador das paixões e das idéias; ela envelhece rapidamente, ela se transforma, e o tableau que a representava outrora, difere dos traços, das vestes e da cor das coisas atuais. De onde resulta que um tableau de Paris é um livro que se torna necessário ao menos a cada cinquenta anos. (...) É por essa razão que os editores, preocupados em reedificar para o século XIX a obra popular de Mercier, quiseram que La Grand Ville fosse um livro completo". (Cfe. *La Grande Ville, Nouveau Tableau de Paris, comique, satirique et philosophique par H. De Balzac, Alexandre Dumas, Frédéric Soulié,*

Eugène Briffault, Eugène de Mirecourt, Marc Fournier et alli. Illustration Gavarni, Victor Adam, Daumier, Daubigny, H. Emy, Traviès e Henri Monnier, Paris, Au Bureau de Publications Nouvelles, 1843, v. I, p. 1).

37. *Jornal do Comércio*, 27 de dezembro de 1844. *Les Français Peints par Eux-Mêmes* e *La Vie Privée et Publique des Animaux* são os álbuns mais característicos da literatura panorâmica analisada por Walter Benjamin na primeira versão de 1835 de seu ensaio "Paris, Capital do Século XIX". Suas idéias quanto ao tema talvez tenham encontrado sua melhor continuidade no livro de Phillipe Hammon *Expositions, Littérature et Architecture au XIX Siècle*. Ver especialmente o capítulo "Le Livre comme Exposition", pp. 98-104.

38. Marlyse Meyer, no capítulo 9 de *Folhetim: Uma História*, faz uma análise bastante detalhada do contexto de recepção de *Os Mistérios de Paris* de Eugène Sue no Brasil, a partir de sua publicação no *Jornal do Comércio* em 1844. (op. cit., pp-281-294).

ROMANCE HISTÓRICO E DESCRIÇÃO ORNAMENTAL EM JOSÉ DE ALENCAR

Se a correspondência entre natureza e história foi considerada um forte princípio estruturador, capaz de conferir uma identidade acentuada a temas e representações no Romantismo brasileiro, um exemplo dos mais característicos, os romances históricos de José de Alencar (1829-1873), nos mostram como a lógica desta correspondência não prescindiu de uma expansividade do artifício e do ornamento. A longa sobrevida da retórica no Brasil ao longo de todo o século XIX, no ensino, nas práticas discursivas, nas linguagens da poesia e da prosa, foi em parte responsável pelo peso excessivo assumido pelos "ornamentos de estilo" na escrita do romance. (1)

A partir de *O Guarani* (1857), no entanto, entre outras coisas, o romance histórico de José de Alencar introduzia o ornamento articulado a sistemas de referência mais amplos e a uma rede mais variada de léxicos, fossem estes tomados de empréstimo às artes decorativas, à arquitetura e à heráldica, ou aos códigos de adorno da moda, de vestes e mobiliário. As descrições de décor fariam uso freqüente do ornamento denotado. Ao mesmo tempo, como campos semânticos, estes vocabulários em sua permeabilidade admitiam deslocamentos e intercâmbios que os transformavam num estoque latente de metáforas e recursos de estilo. Ao conjugar romance histórico e indianismo, José de Alencar encontraria na história natural e na etnografia outros reservatórios de termos raros, nomenclaturas que se veriam removidas de seu contexto científico e passariam na

escrita do romance a suscitar imagens, adaptadas e entremescladas ao repertório de fórmulas descritivas do medievalismo romântico.

Os exemplos de Bernardin de Saint-Pierre, de Chateaubriand e as obras de Alexander Von Humboldt, modelos ainda tidos por válidos no Brasil, àquela altura do século, demonstravam o quanto novas palavras haviam sido esteticamente incorporadas pelo impulso descritivo que mobilizava a escrita de viajantes, poetas e naturalistas.

De Saint-Pierre, Sainte-Beuve pôde afirmar que seu estilo tornara "nomes novos, e mesmo estranhos" em "gêmeos dos antigos", referindo-se à ampliação do vocabulário pitoresco às novas variantes de exotismo projetadas sobre a natureza tropical de países coloniais. E ao fato de que seus termos se combinassem a alusões clássicas, e a motivos orientalistas, ganhando conotações antigas e ressonâncias nostálgicas.(2) Estas palavras incomuns e algo inusitadas, que se justificavam por supostamente saírem da observação direta da "natureza virgem", também com Chateaubriand, com sua viagem e narrativas ambientadas na América, passariam a ser signos de uma repossessão de domínios, desta vez lingüísticos e imaginários. A "fala selvagem" (o "parler sauvage" dos indíos de Chateaubriand), ao ser concebida como variação melódica, como recurso de modulações por contraste no interior do padrão clássico da língua francesa, e a promessa de uma renovação metafórica que suas descrições da paisagem americana continham, fariam com que, logo a seguir, o Romantismo pudesse espelhar na metáfora da "floresta americana" a defesa de uma "beleza sem regras", como a propugnada por Victor Hugo no prefácio de 1826 a *Odes et Ballades*. A liberação de esquemas métricos e rítmicos para fora do quadro fixo das normas clássicas encontrava sua correspondência, na metáfora de

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Hugo, na superioridade da floresta primitiva do Novo Mundo confrontada à artificialidade do jardim à francesa. (3)

A imagem certamente não era nova, além da nítida referência às obras de Chateaubriand, ela ecoava a comparação da literatura romântica à uma floresta, feita anteriormente por Wilhelm Schlegel em seu *Cours de Littérature Dramatique.* (4) Schlegel referira-se evidentemente à Idade Média, e no contexto em que a metáfora reaparecia em Hugo, em meio às polêmicas do Romantismo, ela permitia associar na mesma defesa de uma "beleza irregular" válida para a poesia, tanto a reabilitação do gótico quanto o elogio do pitoresco americano, visando acima de tudo, estender as linguagens poéticas para além dos limites preceituados para os seus gêneros tradicionais. A disciplina clássica, que fizera Boileau restringir a rima à função de uma escrava submissa, passava a ser sucedida por uma crescente valorização das técnicas prosódicas e pela afirmação de um valor poético intrínseco à palavra.

Como David Scott salientava, em *Pictorialist Poetics*, seu admirável estudo sobre a poesia e as artes visuais na literatura francesa no século XIX:

> "With the Romantics, words were to be permitted to regain some of the opacity which had been refined out of them by the demands of rational discourse in the seventeenth and eighteenth centuries. Just as the primary role of colour was being rediscovered by Romantic painting, Romantic poets were reasserting the fundamental importance of image and metaphor in poetry. (...) At the same time, the restricted range of neoclassical poetic diction was, from the 1820s, enormously enlarged and enriched as poets fully reopened the dictionary after two centuries of literary censorship. Contrary to Boileau's recommendations, words were sought and prized for their own sake and, indeed, regained an independence and autonomy that was increasingly to be valued."(5)

Para o romantismo brasileiro, metáforas como a da superioridade da floresta americana foram restritivamente assimiladas a um apelo concreto dirigido à exploração estética do paisagismo pitoresco e a uma exaltação da natureza, sem que as inovações nas

concepções da linguagem propostas pelo romantismo europeu, e que mesmo um topos como o da floresta americana a seu modo continha, pudessem ser inteiramente compreendidas. O natural servira aos românticos europeus como oposição e transgressão às convenções da tradição, conduzindo a uma reflexão interna à linguagem, entendida como expressão subjetiva e particularizadora, e como conceito encontrava-se intimamente relacionado às noções de gênio e originalidade. A natureza sobrevalorizada pelo romantismo brasileiro, serviria como metáfora textual e descritiva capaz de converter imaginariamente em identidade ideal o próprio espaço geográfico da nação. A natureza e sua celebração revitalizariam a eloqüência, intensificando a presença da descrição e redimensionando nela a função do ornamento.

Ao mesmo tempo, a reflexão sobre as linguagens da poesia e da prosa acabaria por vir à tona sob formas novas, no momento em que a língua nacional, ao ser posta no centro das questões literárias, passava a se tornar objeto de um idêntico desejo de recriação imaginária. A busca de uma enunciação nacional motivaria as preocupações estilísticas dos escritores, que se investiriam da tarefa de explorar e transformar os recursos da língua, forçar seus limites, confrontando dicções modernas e dicções arcaizantes, procurando reinventá-la em neologismos e etimologias arbitrárias, muitas vezes de pura fantasia.

Como, da mesma forma, situar-se-ia em algum ponto entre a erudição filológica e o exercício da livre fantasia, a transposição das línguas indígenas para o idioma literário, realização que marcaria o indianismo romântico brasileiro entre os anos 1840 e 1860. Quando décadas mais tarde, o romantismo der lugar à chamada geração de 70, Joaquim Nabuco, estreando como crítico literário, antes de se destacar como político

abolicionista, poderá acusar com ironia José de Alencar de ter se tornado um "lexicógrafo de si mesmo".

Para Nabuco, as inúmeras notas lexicais acrescentadas por Alencar a seus romances denunciavam o acúmulo descabido de palavras de invenção própria, e formariam um "dicionário especial" apenas compreensível ao seu autor. (6) Apesar da polêmica refletir as divergências políticas para com um ex-ministro, e então deputado José de Alencar, Nabuco não era uma voz isolada nas críticas ao romancista, e elas passariam cada vez mais a sinalizar o momento em que a renovação estilística e o relativo experimentalismo exercido sobre as formas fixadas da língua, inelutavelmente ingressavam numa zona de esbatimento e incompreensão. Era como se parte das conquistas já houvesse se sedimentado, após terem exigido os esforços do melhor da produção literária romântica, ao ponto de tornar, paradoxalmente, para as gerações seguintes, ainda mais perceptível o intenso grau de intervenção sobre a língua que as motivara.

Em 1875, Nabuco só poderia ver excesso, excesso de personalismo e muito de artifício, no gesto com o qual Alencar procurava defender e reforçar a autoridade do autor em sobrepor-se e antecipar os movimentos mais vivos e dinâmicos da língua. Fabricar neologismos justificava-se como incorporação às palavras americanas de um plurilingüismo já existente na vida social:

> "Desde que termos estrangeiros são introduzidos em um país pela necessidade e tornam-se indispensáveis nas relações civis, a língua, que os recebe em seu vocábulo, reage por uma lei natural sobre a composição e a etimologia para imprimir-lhe o seu próprio caráter morfológico. (...) A iniciativa dessa nacionalização filológica do vocábulo exótico há de partir de alguém; um será o primeiro a dar-lhe o cunho brasileiro; e por que não pode ser o escritor?" (7)

Era comum a Alencar buscar impor a transgressão pela retórica da norma, mas seus neologismos, fossem eles galicismos, anglicismos, tupinismos e latinismos, e por vezes seu cruzamento, horrorizavam os puristas. Os ataques de críticos brasileiros e portugueses que o acusavam de desconhecer a língua portuguesa culta e sua gramática, haviam crescido em paralelo a seu prestígio como escritor. Sob a capa impessoal do legista, Alencar sempre escondeu mal o prazer que sentia em exibir o valor precioso de uma palavra por ele mesmo construída. Notas de rodapé em grande número, prefácios e pós-escritos auto-explicativos buscariam neutralizar esse fundo de contentamento com a palavra em sua escrita, ao mesmo tempo que não deixavam de significar a possibilidade concreta de seu prolongamento.

Em seu ensaio "O Escritor como genealogista- a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro", Flora Süssekind chama a atenção para esse aspecto da escrita de Alencar, ressaltando:

> "(...) o orgulho com que lista termos novos tanto quando são fruto de suas fantasias etimológicas indianistas, como nas notas a *Iracema* ou a *Ubirajara,* quanto ao tirá-los de outras fontes, como os dezesseis vocábulos (...) compilados ao final da segunda edição de *Diva,* que Alencar procura filiar ao latim e justificar como necessários, belos, apropriados. Às vezes diverte-se retomando expressões já usadas antes noutro livro, como se vê numa das notas à primeira edição de *Iracema* (1865) – 'Sobre este verbo que introduzi na língua portuguesa do latim *afflo*, já escrevi o que entendi em nota de uma segunda edição de *Diva*', às vezes aproveita a repetição para corrigir-se (...) às vezes sublinha, cheio de si, a autoria do neologismo, como em "a brisa rugitava nos palmares": ...É um verbo de minha composição para o qual peço vênia."(8)

Nesta auto-satisfação com a introdução e invenção de termos novos, na explicitação de operações lingüísticas e filológicas que ora sustentavam, ora derivavam de sua escrita, o que parecia mais ousado era certamente esse trânsito desenvolto entre a

ficcionalidade do romance e a própria estrutura da língua portuguesa, desmontada e reconstruída nos paratextos de Alencar como uma língua em estado de inacabamento, e sujeita a acréscimos motivados por dispositivos e procedimentos inerentes à ficção. Neste sentido, ela ofendia a concepção clássica da língua, estável em seu fechamento, como a julgavam e como costumava ser defendida pelos puristas.

Na verdade, não se tratava apenas do antagonismo clássico/romântico, com seus dois modelos confrontados em nítida oposição, mas antes da presença no interior da língua literária de "um complexo de tendências que se entrechocavam violentamente - tendências arcaizantes contra tendências inovadoras, tendências lusitanizantes contra tendências brasileirizantes, tendências eruditas contra tendências popularizantes"(9), como salientou Antonio Houaiss, referindo-se à poesia de Gonçalves Dias, mas diagnosticando um fenômeno mais amplo e característico do Romantismo brasileiro. Como ele apontava, "os padrões admissíveis e correntes de linguagem, ao tempo, variaram consideravelmente mais do que se vem, na prática, admitindo, em relação aos padrões anteriores e posteriores, sobretudo dentro da conjuntura lingüística literária do romantismo brasileiro", frisando ainda que aí se encontraria "toda uma estilística por fazer" se levado em conta o peso destes entrechoques na história interna da língua.(10)

Durante todo o século XIX, a complexidade e o significado profundo dessas transformações do idioma literário permaneceram obscurecidos pelos próprios gestos retóricos do nacionalismo romântico. As tentativas de legitimar estas transformações por meio de uma retórica nacionalista foram proporcionais à consciência de que elas contrariavam a noção, também cara ao romantismo, de um caráter orgânico de evolução das línguas. A ameaça de rompimento deste princípio, buscaria ser compensada e posta

em relativo reequilíbrio pelo apelo ao mito. Convergiram, neste sentido, a refundação mítica das origens da língua nacional pelo indianismo romântico, que conferiu às línguas indígenas, línguas sem escrita, uma função peculiarmente estratégica na renovação da linguagem literária; a conversão nostálgica das fontes orais do folclore em tradição genuína e original, e a contaminação de ambas por temas e motivos do medievalismo romântico europeu, presentes na poesia e na prosa, na épica romântica e no romance histórico, e mesmo na historiografia do período.

Romance Histórico e Imaginação Antiquária: O Modelo de Walter Scott

Em 1819, no prefácio a *Ivanhoé*, Walter Scott expunha suas idéias acerca do romance histórico, dirigindo-se a um interlocutor fictício, o reverendo doutor Dryasdust, um antiquário pertencente a uma sociedade de antiquários da qual o próprio Scott, na época, fazia parte. Desde o século anterior, na Inglaterra e na França, haviam partido das práticas amadoras de antiquários e de eruditos ligados a ordens eclesiásticas, como os beneditinos da congregação de Saint Maur, os primeiros movimentos de valorização de uma espécie nova de antiguidade: a antiguidade nacional. Ainda constrangida a principio, no século XVIII, por sua contrastante inferioridade frente ao modelo classicista da antiguidade greco-romana, se mostraria a seguir crescentemente estratégica para os rumos políticos do século XIX. (11)

Uma história e uma pré-história das nações passavam a ser construídas através do inventário e formação de coleções de objetos antigos, fragmentos recolhidos muitas vezes em âmbito local ou regional, que se alçavam à dimensão de monumentos nacionais quando inseridos em vastas publicações ilustradas, que lhes conferiam unidade e sintaxe históricas e, principalmente, quando expostos ao público nas primeiras iniciativas de constituição de museus históricos.

Da mesma forma que o passado se explicava através de imagens, amparadas na descrição erudita, ilustração e exemplum das origens pouco conhecidas da nação (o passado celta e gaulês, a arte românica e os costumes medievais), os museus históricos iriam fornecer o artifício de uma ambientação disposta como cenário, com uma teatralidade estudada em seus efeitos de luz e de décor, cercando a localização e a materialidade dos objetos de uma atmosfera propícia a que seus visitantes se sentissem penetrando em verdadeiros "quadros vivos" de épocas remotas. (12) Apresentação vívida, em proximidade imediata, do que correspondia no terreno da bibliografia erudita, ao repertório de coleções reproduzidas em copiosos volumes, onde, por meio de pranchas gravadas ainda no século XVIII e, a seguir, por litografias, a partir das primeiras décadas do século XIX, acumulava-se um extenso fundo iconográfico, em imagens de monumentos, inscrições, túmulos, objetos de arte e ornamentação, vestes, tapeçarias, mobiliários, esculturas e retratos.

Apelo visual de uma recriação do tempo através da exposição da presença do objeto antigo, ou de sua reprodução por meio de gravuras, que mantinha fortes pontos de contato com o sucesso de gêneros literários como o romance gótico e o romance histórico. E talvez mesmo implicados numa ordem inversa. Para Stephan Bann, o êxito na

recepção das coleções mais representativas do antiquariato gótico na Inglaterra, dependeu "da vasta expansão que estava sendo efetuada (durante o exato período de seus trabalhos) pelas produções poéticas de um autor como Sir Walter Scott".(13) Mas, apesar da relativa semelhança de atenção que ambos os campos concediam aos materiais históricos, sendo o próprio Scott um antiquário, a apropriação pelo romance dessas fontes compartilhadas diferia tanto do apego ao caráter único e fragmentário do objeto antigo, e da preservação de seu valor associado à preservação dos seus mais ínfimos detalhes, aqueles capazes de garantir nas práticas do antiquariato, atribuições e datações, quanto também diferia dos critérios filológicos reservados aos registros escritos do passado, que visavam uma restituição fiel baseada na fixação de um suposto estado original dos textos.

No prefácio-dedicatória ao doutor Dryasdust em *Ivanhoe,* a figura do antiquário serviria de personificação, em chave irônica, da defesa da fidelidade histórica em seu grau mais extremo, cabendo ao "rigoroso antiquário" ("the severer antiquary") a acusação insinuada de que o romance histórico, "ao misturar ficção com verdade" estaria "manchando as fontes nascentes da história com invenções modernas".(14) O que enseja a Scott abordar as questões centrais relacionadas ao estatuto controverso do romance histórico, apelando para a fórmula estratégica de uma autocrítica preventiva:

> "...verdade que nem posso nem afeto observar uma completa exatidão em matéria de vestes e sua aparência, muito menos nos pontos mais importantes da linguagem e dos costumes. Mas o mesmo motivo que me impede de escrever o diálogo de uma obra em anglo-saxão ou em franco-normando, e me proíbe lançar ao público este ensaio impresso com os tipos de Caxton ou de Wynken de Worde, é o que me impede de permanecer confinado aos limites do período no qual minha estória se desenrola. Para despertar interesse, de que espécie for, é necessário que o tema escolhido seja traduzido para os costumes, tanto quanto para a linguagem, da época em que vivemos.(..) Tenho até hoje explicado nossos antigos costumes em linguagem moderna, e detalhei

> o caráter e os sentimentos de meus personagens de forma a que o leitor moderno não encontre a si mesmo, eu espero, estorvado pela repulsiva aridez da mera antiguidade. E nisto, declaro expressamente, com todo o respeito, não excedi de modo algum a legítima licença devida ao autor de uma composição ficticia." (15)

Ivanhoe foi o primeiro romance propriamente histórico de Walter Scott, no qual o medievalismo vinha substituir a tematização do passado próximo de seus romances anteriores. O que explica a conveniência de sua exposição de motivos, que acaba por destacar alguns aspectos essenciais ao gênero e que no conjunto do prefácio chega a adquirir um caráter normativo. Seus principais pontos giram em torno à proposição de um anacronismo necessário às ficções históricas. Como procedimento estilístico que diz respeito diretamente aos usos da linguagem, como um dispositivo textual de tradução que permite operar uma conciliação entre ordens temporais distintas e afastadas, o longínquo passado medieval tomado por objeto da narrativa e o tempo que preside o ato da escrita e sua leitura, anacronismo, por fim, que se vê justificado como exigência do contrato estabelecido entre o romancista e seu leitor moderno.

Mas há mais do que isso na defesa do anacronismo por Scott, há uma afirmação clara de que o material histórico por excelência de que se serve o romancista é a própria linguagem, é a historicidade irredutível desta última o ponto forte de seus argumentos. Estes deslocam a discussão iniciada sob o ponto de vista do antiquariato, da oposição fidelidade histórica versus modernização romanesca, para uma fórmula reversa, desta vez apoiada no desvelamento da mediação necessária exercida pela linguagem, pela escrita e sua materialidade, na constituição de uma referencialidade histórica de uso comum ao historiador e ao romancista.

Walter Scott demonstrava, engenhosamente, que a imposição de uma fidelidade histórica absoluta, aplicada em seu limite extremo, exigiria do romancista a utilização de línguas medievais já há muito transformadas, e o recurso a uma escrita gótica em desuso. Por trás da retórica algo irônica de sua argumentação, a legibilidade aparecia como critério legitimador do anacronismo do gênero, o que explicava seu alcance social e o fenômeno de seu sucesso. Preocupação com uma legibilidade adaptada à frágil competência do leitor inglês de seu tempo, aquele que, segundo Scott, cercado pelo ambiente confortável, sentado junto ao fogo da lareira, "se revela bem pouco disposto a acreditar que seus próprios ancestrais levaram uma vida muito diferente da sua"(16). Scott dizia escrever para o novo leitor burguês, definido por ele como um ser incapaz de enxergar mesmo diante de si, na paisagem que sua janela enquadrava, os sinais ainda guardados da tirania feudal e suas injustiças. No que o leitor reconhecia como mera natureza contemplada como um prolongamento privado e doméstico, o romancista transfigurava em cenário próximo contaminado pelas marcas históricas do passado mais remoto.

Operação imaginária através da qual o romance devolvia ao leitor sem memória histórica, o que seria o fundo agitado de suas origens, sem removê-lo do "aconchego de seu gabinete". Como um centro estável, o lugar da leitura, figurado no prefácio a *Ivanhoe*, mantinha certa margem de contigüidade com o lugar histórico. A metáfora da janela aberta para uma paisagem, para um espaço ainda capaz de conter vestígios do tempo desaparecido, indicava essa margem. No entanto, a temporalização da paisagem ao fundo era menos produto de uma exterioridade supostamente existente do que um efeito

do ato de leitura realizado no primeiro plano, horizonte mental e imaginário erguido na pequena distância entre o olhar e o livro.

Para a eficácia plena da leitura, removia-se a "aridez da mera antiguidade", a modernização da linguagem, o anacronismo que Scott entendia necessário ao romance histórico, implicava em preservar o teor histórico das representações mas submetendo-o à flexibilidade do verossímil romanesco. A apropriação ficcional de materiais históricos envolvia sua reescritura, a seletividade de temas e motivos, e um trabalho sobre a linguagem, onde se exercia a "justa medida" do anacronismo, o estabelecimento de um equilibrio no uso de léxicos preservados do passado e um vocabulário moderno, e a inclusão de certos termos arcaizantes, com o propósito de reforçarem a ilusão referencial de uma reconstituição do passado sem o risco de rompimento da legibilidade do romance.

Apesar das reticências, Scott fazia causa comum com as práticas filológicas do nascente historicismo, voltadas ao estudo das origens das línguas nacionais. No prefácio a *Ivanhoe,* ao invocar a autoridade de obras eruditas, como as do antiquário, historiador e filólogo Sharon Turner, que desde fins do século XVIII dedicava-se aos estudos do anglo-saxão e do franco-normando e à preparação de edições de textos medievais, indiretamente o próprio Scott aludia ao seu próprio domínio no uso de fontes manuscritas e incunábulos renascentistas. A menção aos tipos de William Caxton e de Wynken de Worde, aos caracteres góticos que ele declarava ilegíveis para o leitor moderno, demonstrava implicitamente seu conhecimento erudito dos primeiros romances de cavalaria impressos no século XV. Como da mesma forma, é sua perfeita intimidade com os manuscritos medievais o que busca insinuar, mesmo quando reveste de malicioso humor o agradecimento pelo acesso ao ambiente quase inviolável do colecionador:

"Sobre meus materiais pouco tenho a dizer: o Ms. Anglonormando preservado por Sir Arthur Wardour com tal zelo na terceira gaveta de sua escrivaninha de carvalho, raramente permitindo que alguém o toque, sendo ele mesmo incapaz de ler uma única sílaba de seu conteúdo. Eu jamais teria obtido a permissão, em minha visita à Escócia, de ler por tão longas horas suas preciosas páginas, se não houvesse prometido designá-lo por um modo enfático de impressão, como **The Wardour Manuscript** (em tipos góticos no original), conferindo-lhe, desse modo, uma individualidade tão importante quanto à do **Bannatyne Ms.**, do **Auchinleck Ms.,** e de qualquer outro monumento da paciência de um copista gótico." (17)

A passagem ganhava em humor para os que nela reconheciam a desigualdade da comparação entre um grande colecionador renascentista como Georges Bannatyne, e do valioso códice de poesia medieval escocesa que levava seu nome, com o colecionador moderno, cujo caráter Scott descreve comicamente à maneira de uma pequena fisiologia: avareza dos gestos de entesouramento, apego ao objeto pelo valor da sua posse rara e exclusiva, subtraída do mundo e envaidecedora. Esse colecionador, que não sabe ler os manuscritos que guarda zelosamente, sonha em segredo com o destino de seu nome postumamente eternizado junto ao destino enobrecido do objeto raro.

Walter Scott era membro do Bannatyne Club, uma sociedade de antiquários e historiadores dedicada, entre outras coisas, à tarefa de editar valiosos manuscritos de história e literatura escocêsa, e seria seu presidente a partir de 1823. Desde sua juventude participara ativamente de associações científicas e círculos eruditos, e no mesmo ano em que lançava *Ivanhoe,* encontrava-se envolvido no projeto de uma luxuosa publicação ilustrada, *The Provincial Antiquities of Scotland,* vasta série de estampas exemplares do estilo antiquário do paisagismo romântico, que sairiam. acompanhadas de textos do romancista.(18) Desta forma, Scott identificava-se plenamente com o movimento que alargava o campo e impulsionava as práticas da história, e em seu caso, especialmente, o

romance histórico não visava menos que a popularização das representações históricas para o grande público.

Os comentários críticos que dirigia a antiquários e colecionadores em seus prefácios faziam parte da interlocução ambivalente que Scott mantinha com seus próprios pares quando se tratava de defender a legitimidade do romance, e mesmo sua superioridade, na recriação da história por meio de narrativas ficcionais que atingissem o maior número possível de leitores. Sua preocupação com a linguagem do romance, seus anacronismos modernizadores, baseavam-se na consciência de uma recepção diversa, projetada em direção oposta ao público de aficcionados do antiquariato. Assim, paradoxalmente, o estatuto muito singular do romance histórico fazia com que Scott, um erudito, recriminasse o uso de linguagens eruditas nas obras do antiquariato: "Desta maneira um homem de talento, e de grande erudição antiquária, limitava a popularidade de sua obra ao excluir dela tudo o que não fosse suficientemente arcaico para ser ao mesmo tempo esquecido e ininteligível". (19)

Se Scott propunha o anacronismo como um dispositivo de "tradução" estilística, e fazia a verossimilhança de sua reconstituição medievalista ser sustentada pelo que ele denominou de "terreno neutro", onde sua escrita buscava o equilibrio atenuador tanto do peso carregado de termos arcaicos quanto do que traísse a enunciação moderna de sua prosa, suas preocupações também levavam em conta o fenômeno literário iniciado no século anterior com Macpherson, das imitações deliberadas da poesia antiga praticadas por autores modernos. Não sendo por acaso que Thomas Chatterton seja citado no prefácio de *Ivanhoe* e aí apareça como um exemplo extremo do que deveria ser inteiramente evitado: "Para emprestar a sua linguagem a aparência de antiguidade, ele

rejeitou toda palavra moderna, e produziu um dialeto inteiramente diferente de qualquer um que tenha um dia sido falado na Grã-Bretanha." (20) Chatterton, poeta prodígio do século XVIII, escrevera baladas e poemas sob a falsa atribuição a um monge do século XV, Thomas Rowley, que ele próprio inventara. As desventuras de Chatterton, que acabou por se suicidar, assim como o sucesso e o escândalo de Ossian/Macpherson, e a onda de manuscritos da lirica medieval que se buscava valorizar e que sofriam contestações a sua autenticidade, acabavam por desvelar os tênues limites entre anacronismos e falsificação. Scott, que ainda no século XVIII lançara-se como poeta com a composição de imitações de antigas baladas, chegara a escrever um ensaio sobre o tema. Em seu "Essay on Imitations of the Ancient Ballad", ele afirmaria:

> "A arte usada para disfarçar e grafar arcaicamente as palavras somente exagera o que se pretendia e fornece evidências de que poemas publicados como antigos foram, em verdade, falsificados por um artista moderno, como as medalhas falsificadas modernamente denunciam sua impostura pelo toque em sua superficie limada, ali onde se buscou imitar as fendas e fissuras produzidas pelo malho sobre o original."(21)

O excesso de arcaísmos denunciava as marcas da impostura, e o reconhecimento do falso, tanto quanto as exigências de marcas e provas de autenticação, emergiram em um só tempo na historiografia e na literatura. Os procedimentos de crítica textual do historicismo não somente foram partilhados pela nascente historiografia literária, como também acabaram por ser internalizados pela escrita de poetas e romancistas.

O aporte crítico de Walter Scott, que construía um modelo de romance histórico centrado na explicitação do papel da linguagem, e na reflexão sobre o caráter problemático do anacronismo, inescapável ao gênero, pode ser visto sob outra dimensão, se restituído à sua inserção privilegiada no terreno onde várias disciplinas se entrecruzavam e se construiam, montagem em vários planos, que afetavam os limites do saber sobre o passado e abriam margens imaginárias à sua reconstituição.

Luckács em seu estudo clássico sobre o romance histórico, interpretava o anacronismo em Scott fora dos marcos da linguagem, conferindo-lhe caráter orgânico, projeção no passado de uma consciência histórica apenas possível ao presente: "O anacronismo necessário de Scott consiste somente, pois, em que empresta a seus personagens uma clara expressão dos sentimentos e idéias acerca dos nexos históricos autênticos, expressão que de nenhum modo poderiam haver tido os homens de então com esta clareza e lucidez." (22)

O anacronismo, em sua interpretação, não apenas se justificava, como se revestia de uma determinação evolutiva, sendo julgado capaz de exprimir o grau de verdade histórica possível às formas políticas, podendo ser contraposto, como procedimento exemplar do realismo de Scott, à "decorativa modernização da história" praticada por românticos como Chateaubriand e Vigny, nos quais "desde o catolicismo medieval até os velhos móveis, tudo se descreve com uma precisão artesanal que em ocasiões se converte em pitoresco pedantismo".(23) Extravasamento descritivo, exterioridade falsa e artificial da reconstituição histórica, ao romantismo caberia o anacronismo negativo, condenável por ser elevado a fins puramente estetizantes, enquanto ao romance de Scott, no entender de Luckács, romance realista e anti-

romântico, corresponderia a objetivação perfeita entre a compreensão dos nexos orgânicos do desenrolar histórico e a lógica interna presidindo a estruturação narrativa.

Luckács baseava-se em muitas das formulações feitas pelo próprio Scott, desconsiderando, no entanto, sua contribuição mais significativa, a de explicitar a complexidade das relações entre linguagem e representação ficcional da história. Como "arquivista encarregado da invenção do arquivo" (24), como bem observou Susan Stewart, Scott, como um historiador-filólogo, revelava uma profunda consciência dos efeitos do tempo sobre a linguagem, e da imaginação sobre os conteúdos da representação histórica e sua interpretação.

Das Línguas Primitivas à Imagem Poética: A Função da Cena Pitoresca

Antonio Candido já apontara a existência de uma correlação simétrica entre a poesia indianista de Gonçalves Dias, poeta que entre os anos 1840-1850 fora o responsável por conferir feição definitiva à "poesia americana", e seus poemas propriamente medievalistas.(25) Uma mesma matriz estética, por assim dizer, que na origem remontaria a seu período de formação em Portugal, e ao contato com os grupos literários medievistas de Coimbra, acentuaria as afinidades formais entre o indianismo nacionalista de Gonçalves Dias em poemas como "I Juca-Pirama" e "A Canção do Guerreiro", e os temas do medievalismo romântico europeu presentes em "O Trovador" ou em "O Soldado Espanhol". Para Antonio Candido, o que bem poderia se passar por

um "cok-tail de medievismo, idealismo e etnografia fantasiada", (26) acabou por resultar numa concepção poética nova, o indianismo incorporava ao romantismo europeu "o detalhe pitoresco da vida americana", e sua perspectiva exótica operava por deslocamentos renovadores, sem romper seus vínculos mais fortes com o corpus da tradição literária européia. (27)

Por sua vez, a adequação do indianismo ao romance histórico permitiu aliar uma estruturação narrativa mais complexa, o que a dimensão temporalizadora da representação histórica comportava, a um grau, até então não atingido pela prosa, de atenção aos recursos formais da própria escrita, que se destacavam na medida em que o índio, tornado como objeto de uma representação a-histórica e idealizada, passava a funcionar como uma espécie de referencialidade lacunar e mais livre, capaz de ser investida de significações simbólicas e ideológicas, na maioria das vezes, sob a moldura das descrições da natureza, mas, acima de tudo, capaz de abrigar o exercício intensivo do estilo.

Como Antonio Candido salientou, referindo-se aos romances históricos de José de Alencar, neles o indianismo "foi a oportunidade para corrigir a falta crônica de imaginação em nossa literatura, devida a tantos fatores pessoais e sociais. As dimensões fictícias em que foi situado o índio do Romantismo convidavam o escritor e o leitor a penetrar num mundo colorido, deformável quase à vontade. Sob esse ponto de vista o arbítrio do ficcionista foi instrumento favorável, não limitação. O Alencar mais espontâneo de *Iracema*, suscitando a magia de belíssimas combinações plásticas e melódicas, é superior ao Alencar erudito de *Ubirajara,* preocupado em mostrar informação etnográfica.."(28)

Se a ficcionalidade do romance inegavelmente ampliava-se, ao ponto de hoje podermos considerar as tentativas de erudição etnográfica de Alencar como ficcionais em si mesmas, na época em que ele escrevia, no entanto, e especificamente no contexto literário brasileiro, o estatuto do romance como um gênero sério, os limites e as formas que sua ficcionalidade deveria assumir, ainda apareciam como algo indecidido. A contribuição de Alencar para a definição e afirmação da seriedade do gênero, entre outras coisas, encontra-se também nesse jogo de aparências, de permutas e alternâncias entre, um verossímil supostamente ancorado nos discursos fortes da história e das ciências, e uma escrita que pauta seus procedimentos de estilo em concorrência com os modelos poéticos consagrados de seu tempo. Sua noção de estilo, por sua vez, associaria fortemente, a língua à história.

É bastante significativo que um ensaio sobre "O Estilo na Literatura Brasileira" tenha sido um dos primeiros textos publicados por José de Alencar, quando ainda estudante da Academia de Direito de São Paulo. Nele, já não se trata dos três estilos preceituados pela retórica e sua hierarquia, mas de uma caracterização que reconhece como históricos os estilos da linguagem literária, partindo da diferenciação básica e do confronto entre estilo quinhentista e estilo modemo.

Aí poderia estar apenas refletida mais uma vez a oposição clássico/romântico, mas há mais do que isto, a afirmação da superioridade da linguagem moderna sustentada pelos critérios de flexibilidade, fluidez e "elasticidade admirável" de expressão, continha não só a prova da superação da "lenta e pausada inflexão da frase antiga", (29) mas também uma noção de valor histórico do estilo que encontrava em sua própria superação sua possibilidade de retomada, desta vez sob a forma de imitações, citações, combinações

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

e misturas do antigo no interior do moderno. Os revivalismos desde fins do século XVIII alimentaram e foram alimentados por essa noção de estilo, que dava ao presente o direito de estabelecer uma relação estética para com as obras do passado e dispor ecleticamente de seu significado histórico, ao ponto de procurar revertê-lo. O que Alencar sabia, ao afirmar em seu ensaio que o estilo quinhentista poderia emprestar ao estilo moderno "o respeito, a autoridade das coisas velhas", dando como exemplo de um semelhante artifício de envelhecimento, uma obra portuguesa moderna, os *Quadros Históricos* de Castilho. (30)

A aplicação de tal noção de estilo objetivava a linguagem, tornando-a funcionalmente disponível para usos ecléticos, não mais normatizados e sim modelizados por escolhas autorais na busca de uma expressão original, ainda quando adequada aos gêneros literários.

Certamente, nesses seus primeiros escritos de juventude, Alencar já tinha em mente sua inclinação para o romance histórico, seu breve ensaio podendo ser lido como um pequeno programa no qual muito de seu futuro como romancista se vê antecipado. E sua proposição mais reveladora talvez seja a que defendia como "natural" a combinação das línguas indígenas com o estilo antigo quinhentista: "... seria natural e encantador apreciar os contrastes desse estilo com a expressão indígena". (31)

A flexibilidade superior da linguagem moderna, aparecia aí como garantia do valor literário expressivo das línguas indígenas, sendo que estas últimas conteriam ainda um outro valor adicional: de maneira mais acentuada do que a "linguagem antiga", elas ofereciam a possibilidade de um distanciamento no interior da língua moderna, como

línguas sem escrita, podiam ser moldadas, certamente inventadas ou recriadas, no âmbito exclusivo do estilo.

Nos romances históricos indianistas de José de Alencar, o vocabulário tupi passaria por um verdadeiro processo de renomeação. O próprio Alencar autoqualificou a incorporação das línguas indígenas em sua prosa como tradução. No caso específico de Iracema, de 1865, que Alencar chamou "lenda", não romance, Haroldo de Campos a interpreta como uma genuína tradução poética, como operação tradutora capaz de uma surpreendente radicalidade por fazer com que a diferenciação do idioma literário brasileiro para com a língua portuguesa, emergisse pela hibridização, pela barbarização estranhante provocada pelo forte grau de invenção no emprego do tupi por Alencar. (32)

Mas aqui o que nos interessa é sobretudo enfatizar a conversão estilística, que nos romances indianistas de Alencar, dobra os materiais da língua indígena, língua que na visão científica da própria época se caracterizaria por "uma rígida pobreza" e seria de um "natural tosco e imóvel"(33), a uma flexão sublimada na escrita. Não se tratando aqui do estilo sublime e suas convenções (ainda que certos códigos do sublime pictórico pontuem as descrições de paisagens em Alencar, sem, contudo, formalmente lográ-lo), mas da elevação das palavras indígenas a uma condição de combinação eficaz com os clichês poéticos do texto.

Há critérios na escolha e admissão de palavras de origem tupi nas narrativas de Alencar: elas deveriam compor variações de sonoridade exótica e calculada no interior dos padrões rítmicos e eloquentes da frase, e para que o justo equilíbrio do estilo não fosse ferido, Alencar faria um uso dosado de termos mantidos na própria língua original,

relativamente poucos em *O Guarani* (1857), bem mais freqüentes em *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874).

De modo, geral, o melhor funcionamento do tupi como dispositivo estilístico, ocorre pelo movimento das palavras indígenas em direção à sua tradução em figura. Cavalcanti Proença já demonstrou o quanto o símile preside a estruturação de *Iracema.*(34) Parte da fórmula correspondente a este movimento encontra-se nas notas aos romances, elas visam legitimar o léxico indígena para o leitor não-familiarizado, elas podem remeter certas palavras a dicionários ou à autoridade de cronistas, etnógrafos ou historiadores que as teriam previamente fixado, mas, principalmente, em seu conjunto, elas atualizam um campo expressivo que já é da ordem do texto e para uma referencialidade já trabalhada anteriormente pelas formas literárias. Em primeiro lugar, porque o leitor busca as notas no curso de sua leitura ou após sua conclusão, o que faz com que as palavras se encontrem motivadas por uma significação inicialmente construída no contexto das frases, ou influenciada pela totalidade já concretizada da narrativa.

Mas também, porque neste outro nível de registro que é o das notas, as palavras, tupis geralmente recebem definições acrescidas de atributos, e os nomes próprios criados por Alencar a partir de derivações etimológicas não raro incluem epítetos. Que Peri na origem tupi – Pi'ri signifique junco, Alencar lhe acrescentará ainda silvestre, o que empresta à designação um caráter simbólico, capaz de assumir no texto conotações morais e psicológicas. Peri será "aquele que é como o junco silvestre", flexível mas de vigor inquebrantável. Os demais nomes indígenas exibem em seus romances um funcionamento análogo, e comumente a designação em tupi, escolhida por

seu valor fonético e mesmo icônico, desdobra-se num rendimento metafórico de sua significação traduzida no plano das formas do conteúdo, e num rendimento "metafórico fônico" no plano da expressão, como bem salientou Haroldo de Campos. (35)

A criação ficcional de nomes próprios indígenas por intermédio de palavras compostas em Alencar, como técnica propriamente lingüística, justificava-se pela compreensão da época da gramaticalidade das línguas indígenas, entendida e identificada ao princípio básico de aglutinação de radicais e termos mono ou dissilábicos. Ao mesmo tempo, nada aparentemente mais afastado das concepções estéticas românticas que a apreciação cientificista da "condição gramatical" dessas línguas. Para um naturalista como Karl Phillip Von Martius, (1794-1868), botânico bávaro que produziria uma extensa obra científica após sua expedição pelo Brasil entre os anos 1817-1820, as línguas indígenas revelavam somente uma "escassez infantil", parecendo-se a "uma conglomeração de concepções obtusas e ligeiramente combinadas." (36) E se os poetas românticos preferiram coligir julgamentos mais favoráveis, como o do cronista jesuíta Simão de Vasconcellos, que no século XVII afirmara a existência "no meio dos sertões", de "acertadas regras de gramática", (37) para o paradigma racionalista de Martius, a carência de flexões e de ordem lógica nessas línguas as tornaria ineptas para a clareza de pensamento. O que não o impediu de incidir num procedimento semelhante ao que permitia a moldagem dos termos indígenas à dicção literária, muitas das derivações em tupi-guarani dadas por ele a nomes de plantas e animais, também são hoje igualmente consideradas fantasias etimológicas.

O que Martius tomava como uma gramaticalidade inferior e insuficiente, a dificuldade em identificar auto-regulações racionais no interior das línguas indígenas,

teria como contrapartida, o fato de a mesma suposta falibilidade de leis internas permitir à sua morfologia botânica a liberdade de recriar a palavra indígena, por meios formais e abstratos, no isolamento classificatório da designação. Desta maneira, e pelo papel central reservado à etimologia, que buscava remontar a verdade da palavra em relação a uma designação primitiva encoberta pelo tempo, a análise indutiva das ciências no terreno lingüístico chegou a aproximar-se, e mesmo a referendar, malgré soi, a abertura à metaforização que o mesmo recuo etimológico sobre as línguas indígenas introduzia na enunciação poética e literária.

A etimologia trazia implícita uma apreensão temporalizadora da palavra e da linguagem, e as fantasias etimológicas e os vários anacronismos, como os românticos os praticaram, eram meios de extensão artificial que removiam as línguas indígenas de seu estado deceptivo no presente, para restituí-las a uma dimensão originária no passado. Como declarava Gonçalves de Magalhães, em uma de suas muitas defesas do indianismo romântico: "...Pobre nos parece hoje essa língua à vista dos mingüados vocabulários que possuímos, mas os índios exprimiam tudo com facúndia e abundância, e nela metrificavam..." (38) A transposição das palavras compostas do tupi para o verso épico moderno era o que Magalhães tinha em mente, como parte de seu próprio projeto poético, mas o mito de uma "poesia natural" indigena, perdida ou impedida pelo colonizador português de alcançar sua plena maturidade, era um mito compartilhado pelos românticos, que permitia enraizar a gênese da língua à própria natureza.

Gonçalves Dias que, em paralelo às suas obras poéticas, preparou e publicou um *Dicionário da Língua Tupi* (1857), oscilava entre uma visão realista e desconsolada dos índios como um "povo sem meios nem possibilidade de transmitir seus atos à posteridade

- e cujas recordações não passam além da memória de um homem, ou das tradições de uma família", (39) povo sem escrita ou monumentos e vitimado pelo caráter destrutivo da colonização, e uma visão etnopoética que projetava sobre esses frágeis vestígios orais, sua redenção num tempo ideal, anterior à conquista, tempo edênico capaz de coincidir com o sonho de uma linguagem transparente em relação à natureza.

O princípio dessa língua natural seria a imitação, um mimetismo natural, e em sua gênese ela transitaria da mímica e do canto às onomatopéias e às formas figuradas da linguagem. Os índios, afirmaria ele em seu ensaio "Brasil e Oceania", "valiam-se de comparações para exprimir o pensamento e dos gestos para os rematar. Falavam cantando, porque a poesia e a música andavam intimamente ligadas na sua linguagem onomatopéica: o cair da fruta, o estalar dos ramos, o correr das fontes, o peneirar da chuva, eram sons imitados da natureza". (40) E ele enfeixaria ainda fontes de procedências variadas, das obras de D'Orbigny e Alexander Von Humboldt a traduções de poesia hebraica por Kleist, ou ainda a obra do fisiologista Julien Joseph Virey, autor de uma *Dissertation sur Le Sauvage d'Aveyron* (1824), suas citações acumulando-se no esforço de defesa de uma eloqüência natural, cuja riqueza em tropos e figuras faria do passado das línguas indígenas o sucedâneo de uma verdadeira poesia antiga.

Gonçalves Dias havia complementado seu *Dicionário Tupi* de 1857, com um levantamento vocabular realizado em expedição etnográfica ao Norte do Brasil. Ao resenhar sua publicação pela Revista do Instituto Histórico em 1854, o romancista Joaquim Manoel de Macedo pôde fazer o comentário de que o poeta trocara os vôos de sua imaginação "pelas escavações profundas do arqueólogo" (41). A concepção adâmica do tupi na prosa de José de Alencar também trazia implícito um empreendimento de

reconstituição imaginária não muito distante do que a "metáfora arqueológica" poderia auxiliar a sugerir.

Não por acaso, Alencar recriminara Gonçalves de Magalhães, na crítica a seu épico indianista *A Confederação dos Tamoios*, por não ter sido capaz de escavar suficientemente as "Pompéias indígenas" que se encontrariam soterradas nos manuscritos e nos cronistas coloniais. (42) Se o tupi podia ser visto como uma língua destruída, como um monumento em ruínas, ele podia ser restaurado pela evocação imaginária de seu estado de perfeição no passado, e pela intervenção de materiais modernos que imitassem o ideal antigo, o que se adequava ao que Alencar defendera acerca da noção de estilo aplicada à língua, em seu ensaio de juventude. E em seus romances será propriamente o nome, e o nome próprio de protagonistas e personagens, a forma vocabular que assume a função de sintetizar estilisticamente a presença da língua indígena na escrita e na frase, ao mesmo tempo em que se oferece como fragmento a ser reconstituído, por operações de derivação etimológica e de adição e transformação de termos e partículas, num processo de reinvenção lexical que aspirava à autenticidade das palavras compostas do tupi.

A criptografia já foi apontada como uma das técnicas de nominação em Alencar, sendo Iracema seu exemplo mais conhecido, como título da narrativa e nome de sua protagonista, que, cifradamente, contém e oculta a palavra América. (43) Haroldo de Campos ainda viria acrescentar a presença de uma subliminar "criptofonia, reverberações contrastivas e ecos" (44), jogos com a matéria fônica da palavra indígena que se insinuariam no ritmo e na sonoridade das frases. Mas a importância do nome tupi, como microestrutura lingüístico-estilística, também encontrava-se na figuralidade despertada pelo procedimento de designação por comparação entre termos distanciados, a

nominação em Alencar sendo potencialmente metafórica, e servindo não apenas para fazer com que se sobressaísse a expressividade exótica do vocábulo indígena, mas repercutindo na estrutura narrativa e seus conteúdos. Como Silviano Santiago observou em relação ao dispositivo dos nomes próprios em *Ubirajara,* do qual decorre um sistema de metaforização que atravessa todo o romance:

> "Cremos que a originalidade de todo esse drama se encontra no processo como Alencar nomeia diferente e sucessivamente o mesmo personagem, como se o nome existisse para durar apenas o tempo de seu significado. Para que o nome pegasse, mas não aderisse. O herói oscila entre três nomes, três máscaras, três situações, assim como o Riobaldo do Grande Sertão ia recebendo apelidos." (45)

As metamorfoses do nome marcavam temporalmente as etapas iniciatórias pelas quais passava o herói-guerreiro, de Jagauré, "o que vencera o temível jaguar', será mais tarde Ubirajara, "senhor da lança" e, por fim, Jurandir, aquele que é "trazido pela luz do céu", os nomes próprios funcionando como verdadeiros vetores da fabulação romanesca. Se a onomástica de Alencar incidia sobre a dinâmica temporal da narrativa, também o uso recorrente de topônimos indígenas, fictícios ou recolhidos nos cronistas antigos e em dicionários geográficos e topográficos de sua época, acabaria por se mostrar essencial ao impulso descritivo de sua prosa, exemplar disto é a dimensão encantatória que se irradia em torno à sonoridade do nome do rio Paquequer, nas primeiras páginas de *O Guarani* (1857).

Quase como um pequeno "motivo musical", o Paquequer catalisa e desdobra-se em variações de imagens cadenciadas, a descrição paisagística ganha efeitos de movimento e abriga em seu interior, projeções metafóricas que anteciparíam nexos simbólicos e ideológicos estruturadores do romance. (46) A toponímia indígena, ao

mesmo tempo, em sua referencialidade, prestava-se ao artifício de uma relação imediata entre língua e território, entre língua e natureza. Esta analogia fundadora, voltada ao intento genésico do nacionalismo romântico, sobrepunha ao mito das origens da língua um outro enraizamento no interior de uma tradição que se renovava no século XIX, a da geografia histórica. O cientificismo do período assimilava a seu paradigma modernizador as antigas descrições geográficas dos cronistas e a cartografia colonial, permitindo reinterpretar a presença nelas do índio e sua língua. Por meios enviesados, a oralidade das línguas indígenas encontrava sua contraprova escritural na geo-grafia e nos marcos topográficos fundacionais, vistos como documento, evidência gráfica, marcas das origens do território e da nação. (47)

Deslocadas para um outro contexto, as analogias entre demarcações territoriais e a escrita, ou entre o nome próprio e o território, talvez possam se revelar mais esclarecedoras. Quando em 1875, José de Alencar propuser um projeto-de-lei acerca da propriedade autoral, a metáfora do território servirá para a construção de uma noção jurídica das formas literárias e seu estilo:

> "2o. *A forma*. Esta expressão designa a feição, o aspecto, a maneira, a configuração exterior da obra; ela traduz na propriedade intelectual a noção jurídica da superfície na propriedade territorial. Podem as idéias contidas num livro não serem originais, mas pela frase própria com que as reproduz o autor, adquire um direito análogo ao que tem o superficiário sobre as benfeitorias que se achão à flor do solo e que são frutos de seu trabalho". (48)

Surgiria, desse modo, uma definição jurídica de estilo assimilado à frase, "a idêntica frase em que é escrito o livro", a frase em sua menor superfície, como unidade mínima do texto, e como medida de uniformidade material entre o texto e o

livro, servindo como espaço de maior garantia de identidade entre uma escrita e a expressão individualizada de seu autor:

> "O vocabulário da língua e sua gramática são comuns a todos que a falam; entretanto, raramente se dá a coincidência de exprimirem dois homens o mesmo pensamento pelo mesmo teor. Esse fato que é difícil acerca de uma idéia, torna-se impossível em uma série delas.
> Outro tanto podemos asseverar sobre a manifestação artística, plástica ou musical, dos sentimentos e inspirações. Cada compositor tem o seu ritmo e a sua maneira; cada pintor ou escultor emprega uma forma especial semelhante, mas desigual, como é a folha da árvore em relação a todas as outras, embora criadas no mesmo tronco.
> Na obra literária e musical, a forma é representada pelo estilo; devendo entender-se por estilo não o gênero ou processo, mas a própria e idêntica frase em que é escrito o livro. Essa identidade, que o plagiário pode disfarçar, substituindo às vezes, os termos por sinônimos, ao tribunal compete apreciá-la". (49)

Pode-se perceber em toda obra de Alencar, o emprego constante de metáforas espaciais que guardam forte analogia com marcas espaciais de propriedade e com aspectos estilísticos da presença autoral. Do mesmo modo, a grande incidência e importância dos paratextos em sua obra, a profusão de notas que cercam seus textos, podendo ser entendidos, segundo suas próprias formulações, como espaços escriturais onde o trabalho do estilo se explicita como domínio autoral, ao mesmo tempo em que se constituem em espaços arrebatados à neutralidade aparente das formas materiais do livro, e anexados aos territórios periféricos individuais do escritor O direito à superfície e a posse extensiva das superfícies parece ser o que move o trabalho exaustivo do estilo sobre a frase, e nas notas, que se fazem pequenas unidades produtivas, o trabalho do estilo desce ao vocábulo, isola e recompõe palavras para logo devolvê-las ao terreno cultivado das frases. As operações de fragmentação, divisão, e fracionamentos

linguísticos tão característicos das notas em Alencar, obedecendo, paradoxalmente, à expansividade da escrita em sua busca por concretizar-se como autêntica "unidade de estilo".

Também é bastante significativo que em seu projeto de lei de propriedade literária, Alencar, ao referir-se ao que ele denominava *contextura*, propusesse um modelo de construção do texto literário no qual as "cenas" e seu desenvolvimento, poderiam ser pensadas como possuindo uma função correlata, em relação à narrativa, à exercida pela frase em relação ao estilo. Novamente, segundo Alencar, se existiria uma contextura geral, pertencente ao domínio comum, representada pela divisão de um livro em capítulos, ou a de um drama em atos e cenas, a invenção própria ao autor, por sua vez, residiria na divisão das partes, no método de exposição, nos personagens ou caracteres, e no desenvolvimento das cenas. A narrativa concebia-se como teatro, as cenas e seu desenvolvimento ocupando o lugar das ações como unidades dramáticas, o que sugere e explica o forte componente visual da prosa de Alencar. Se para o estilo ele propunha a associação entre a literatura e a música, a frase como análoga à frase melódica e seu ritmo, para a estruturação narrativa do romance e seus temas, o teatro e suas metáforas seriam as mais recorrentes, e certamente, a ópera, que seria tantas vezes mencionada em sua polêmica com Gonçalves de Magalhães, oferecia o exemplo de um gênero de síntese e fusão entre as artes que parece ter exercido, desde o início, seu fascínio sobre o modo como Alencar conceberá a dramaticidade da representação romanesca. E também algo de seus cenários, de seus panos de fundo pintados, da artificialidade que caracteriza o palco e sua encenação, deixariam marcas nítidas em sua ficção. Lembre-se, neste sentido, que muitas das óperas inspiradas nos romances históricos de Walter Scott, *La Prigione*

D'Edinburgh, *La Dame Blanche*, de Scribe e Boieldier, *Lucia de Lammermoor*, de Donizetti, foram encenadas repetidas vezes pela Companhia Italiana e pela Companhia Lírica Francesa, nos teatros do Rio de Janeiro, entre os anos 1840 e 1850. (50)

A noção de cena, que provinha do drama histórico e aproximava romances e óperas, entendida como representação de ações apanhadas em seu ápice de intensidade dramática, envolvidas num décor capaz de presentificá-las em ambientes e detalhes característicos, conviveria nos romances de Alencar com uma presença bem mais acentuda de cenas e quadros da natureza, de significativa importância por combinarem a descrição científica à descrição poética e pictórica, o esquadrinhamento e o ornamento, um narrador-observador destacado da paisagem, e uma escrita que, por meio da descrição, personifica e metaforiza a natureza como ser animado por expressões subjetivas.

Há uma passagem em *O Guarani* que busca justificar a enunciação literária da fala indigena, e tornar verossímil que Peri fale por imagens:

> "Álvaro fitou no índio um olhar admirado. Onde é que este selvagem sem cultura aprendera a poesia simples, mas graciosa; onde bebera a delicadeza de sensibilidade que dificilmente se encontra num coração gasto pelo atrito da sociedade?
> A cena que se desenrolava a seus olhos respondeu-lhe; a natureza brasileira, tão rica e brilhante, era a imagem que produzia aquele espírito virgem, como o espelho das águas reflete o céu. Quem conhece a vegetação de nossa terra desde a parasita mimosa até o cedro gigante; quem no reino animal desce do tigre e do tapir, símbolos da ferocidade e da força, até o lindo beija-flor e o inseto dourado; quem olha este céu que passa do mais puro anil aos reflexos bronzeados que anunciam as grandes borrascas; quem viu, sob a verde pelúcia da relva esmaitada de flores que cobre as nossa várzeas, deslizar mil répteis que levam a morte num átimo de veneno, compreende o que Álvaro sentiu. (...)
> O homem que nasceu ... no meio de cenas tão diversas,...não é um poeta?" (51)

A extrema convencionalidade do trecho serve para demonstrar o comportamento dos clichês poéticos: o modo como se antepõem como cena, preenchendo sem deixar margem ou intervalo, a escala que vai de uma mímesis superlativa da natureza ao mimetismo mais singelo, mas também defendido como mais genuíno que caracterizaria as línguas indígenas. Na verdade, em Alencar, assim como cada etimologia podia abrigar uma pequena imagem, uma imagem embrionária, as falas indígenas, quando surgem nos diálogos, são como uma franja estilística, uma variante que deriva ou se prolonga em "quadros da natureza".

Enquanto formas, cenas e quadros aproximavam-se da condição de categorias estéticas no romantismo. Elas remontam ao contexto de surgimento da própria estética como disciplina no século XVIII, precedida que foi de teorizações sobre os efeitos das artes e da poesia, que colocaram o sublime no centro das investigações filosóficas, redefiniram o preceito clássico do *ut pictura poiesis* e, de modo geral, a despeito de Lessing, conduziram a uma intensificação consciente e deliberada das afinidades possíveis entre a literatura e a pintura.

No caso brasileiro, e da prosa de José de Alencar, cenas e quadros da natureza ainda seguiam o programa que o romantismo brasileiro vislumbrara nas proposições do viajante e escritor francês Ferdinand Denis, principalmente em suas obras escritas após sua estada no Brasil, seu relato de viagens *Le Brésil* (1821/1822) e *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*, obra de 1824, que aspirava a um mapeamento erudito dos trópicos como novo domínio poético, e que comportara em gérmen o modelo da prosa indianista sul-americana, ao incluir a narrativa "Les

Machakalis", fortemente influenciada pelo exotismo sentimental de Bernardin de Saint-Pierre e Chateaubriand.

As *Scènes* de Denis, ao mesmo tempo, possuíam uma dupla inserção: tanto pertenciam à voga dos relatos de viagens pitorescas, um gênero que desde fins do século XVIII combinava antiquarismo, orientalismo e a recente etnografia, quanto o livro se assemelhava, na apresentação de parte de seus conteúdos, a um tratado ou uma arte do aproveitamento poético da paisagem tropical.

Neste aspecto, o ensaísmo de Denis ainda se dava em diálogo com a poesia descritiva e com o poema didático do século XVIII, pelo seu modo de exposição que aliava observação, objetivismo e empiria - o modelo enciclopedista -, a uma apreciação estética que preceitua, que oferece exemplos e visa a uma aplicação prática, não necessariamente exclusiva ao terreno poético ou literário. Um poema como *Les Jardins* de Delille, seria uma referência explícita em suas *Scènes*: da mesma forma que a paisagem rural européia, também o trópico seria objeto de regras e indicações poéticas mais próprias às artes de decoração paisagística. Se os versos de Delille haviam louvado o prazer estético que se poderia encontrar no embelezamento artificial da natureza, Denis encontraria na natureza nativa dos trópicos uma beleza em si mesma pródiga e exuberante, não a ser refeita pela mão do homem, mas a ser descoberta, imitada e descrita pela poesia.

Mas importa agora considerar como a cena se define e era entendida pelos códigos estéticos da poesia descritiva, como ela fornecia ao poema a ocasião para o encontro entre as fórmulas descritivas, com seu elenco de objetos da natureza, e o que a estes corresponderia na ordem da expressão moral, da sensibilidade e dos sentimentos.

Eram essas analogias que singularizavam as cenas como núcleos no interior da descrição e as remetiam a uma função expressiva; assim como também, sendo a analogia entre a natureza e a pintura de paisagem um dos princípios básicos da poesia descritiva, a cena é o que se destaca na descrição pelo seu grau de semelhança buscada para com os modelos da representação pictórica.

Ao mesmo tempo, como o gênero envolvia as práticas de uma arte decorativa a ser exercida diretamente sobre a natureza, a cena coincidia com um lugar construído e trabalhado pelo artifício, que pretensamente comporia uma fisiologia das paisagens. Como Delille expõe no plano que antecede *Les Jardins*: "O quarto canto, enflim, contém a distribuição das diferentes cenas, majestosas ou comoventes, voluptuosas ou severas, melancólicas ou risonhas; o artifício como o qual devem ser traçados os caminhos que a elas conduzem; enfim, o que das outras artes, e particularmente, da agricultura e da escultura, pode servir e ser acrescentado à arte das paisagens." (52)

Conformação do espaço a uma disposição cênica, onde o décor arquitetural de cada lugar ensaia sua teatralidade visando a efeitos que se encaminham para a interiorização da natureza e da paisagem, aspecto que preparou e permitiu a longa persistência desses temas e motivos no romantismo. E aqui nos interessa o que, entre estes preceitos, se constituía e partia de uma retórica propriamente literária: o modo como o enquadramento das cenas na descrição verbal também buscava a passagem a um caminho narrativo, sendo a função da cena preparar, por um lado, ambiente e atmosfera para a virtual emergência do episódio. Entre os tratadistas do século XVIII, recomendava-se esse ajuste do lugar descrito ao episódio, como meio, entre outras coisas, de evitar a monotonia nas descrições. Hugh Blair referia-se a "cenas mortas e insípidas",

que exigiriam ser corrigidas pela presença do sentimento ou da figura humana, como nos quadros. (53) Mas se a cena comportaria assim, a possibilidade de despertar uma narrativa latente, ao mesmo tempo, a cristalização dessas formas amparava-se no forte emprego dos "ricos materiais" do estilo, o ornato.

Pense-se no minúsculo jardim do capítulo de abertura de *O Guarani*, de José de Alencar, capítulo justamente intitulado "Cenário", jardim que seria "imitação graciosa, de toda a natureza rica, vigorosa e esplêndida", com suas "flores agrestes ... pequenas árvores copadas, um estendal de relvas, um fio d'água fingindo um rio e formando uma pequena cascata", criado pela mão do homem, num pequeno espaço, "capricho de uma miniatura da natureza", com seu "arroio da largura de um copo d'água, e o monte de grama que tinha quando muito o tamanho de um divã". (54)

O jardim apontava para a presença do gosto e da civilidade, imitação e mimo artificial, "fingido", da natureza que havia permanecido quase intocada e que o cercava, descrita não como selvagem, mesmo que se tratasse de um "lugar deserto e inculto", mas como sendo ela mesma o "sublime artista" que decorara o cenário "grande e pomposo" para os "dramas majestosos dos elementos". É o monumental arquitetônico e seus códigos que fornecem uma estrutura metafórica básica à descrição da natureza no romance, por meio de variações estilísticas do topos de uma arquitetura natural, pela possibilidade de explorar o vocabulário e as imagens do ornamento floral pertencentes à decoração arquitetônica, mas principalmente, por portarem o modelo intrínseco de uma escala, que permite a analogia entre as formas do estilo, e suas hierarquias, e as dimensões espaciais. O que esta escala promove no interior da descrição, no entanto, não obedece à ordem antagônica do par alto/baixo, as metáforas e os lugares-comuns

descritivos modulam-se por gradações e moldam-se a deslocamentos por contigüidade, metonímicos, cujo efeito, em geral, é o de buscar sugerir a impressão de uma natureza vista em movimento, como neste trecho: "florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio, que corria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques de palmeiras". (55)

A natureza como monumento em seu ápice não se rebaixa, nem o estilo que a descreve, no outro extremo da escala se encontra, apenas a sua diminuição, estilizada por formas análogas mas em ponto menor, de que o pequeno jardim é o melhor exemplo, servindo em si mesmo como metáfora tanto de um estilo igualmente ornado, mas "simples e gracioso", quanto do detalhe, como componente e estrutura mínima da significação descritiva.

Há uma outra ordem, no entanto, mais encoberta, que se impõe sobre a disposição dos lugares no primeiro capitulo de *O Guarani,* a que faz a descrição do jardim se antepor à menção de "armazéns ou senzalas", apresentados de forma bastante breve e seca, e servindo, ao mesmo tempo, para situá-los em campo oposto à habitação selvagem, à cabana de sapé do personagem Peri. O jardim estabelece e diferencia, assim, dois níveis de rusticidade, a que é elidida das convenções estéticas da descrição paisagística, por um decoro marcadamente ideológico (exclusão parcial, pois é este universo, colocado ao fundo, e apagado da descrição, o responsável pelo grau máximo de intensidade narrativa do romance, como portador dos signos disruptivos da aventura), e a rusticidade do selvagem que o romance busca dignificar, que se plasma aos valores positivos, e aos signos harmônicos conferidos à natureza, partilhando com ela os mesmos códigos expressivos e os mesmos registros de estilo. Pode-se dizer que o exotismo é o

salvo-conduto de Peri e dos heróis indígenas de Alencar, através dele, eles se elevam muito acima de uma caracterização rústica, e ganham o direito a um livre trânsito entre dois mundos: o da natureza e o da cultura.

Como Chateaubriand afirmara em relação à América, sua natureza inculta era sua mais significativa antiguidade. Também para os românticos brasileiros, a ausência de uma cultura material expressiva autóctone e o retraimento do universo de objetos que poderiam dimensionar a restituição do passado, o que motivava um gênero como o romance histórico, faria com que recaísse sobre a natureza e em sua descrição, o papel de suprir um imaginário temporal nostálgico, ainda que suas imagens resistissem a um afastamento das associações com o presente. A função do detalhe ornamental, no entanto, aí irá se sobressair, como elemento capaz de ser compartilhado pelo sistema descritivo da natureza e pelos domínios da representação histórica.

No capítulo de abertura de *O Guarani*, quando a natureza após ser descrita desloca-se como um cenário pintado para dar lugar à descrição do solar de D. Antonio de Mariz, a focalização volta-se para a particularização de objetos, volta-se para as coisas inanimadas de que falava Walter Scott em Waverley, que de uma maneira semelhante no romance de Alencar, buscariam conferir uma aura à representação dos signos materiais do passado. Ao situar o referente medievalista, por assim dizer, nos sertões e nos primeiros séculos da colonização portuguesa, José de Alencar só poderia extrair do objeto antigo urn fraco poder evocatório, mas nesta falha em que os sinais da cultura se vêem diminuídos, a força expressiva dos códigos da natureza pode retornar sob a forma do objeto exótico ornamental, objeto misto, fantasia decorativa entre a natureza e a cultura, que recobre e compensa a fratura do antigo. Se a ambientação medievalista, e a

comparação do solar dos Mariz a um castelo da Idade Média, tornavam-se verossímeis certamente por lembrarem, ao menos a parte de seus leitores, a cenografia de dramas históricos e óperas que podiam assistir nos teatros do Rio de Janeiro da época, e os próprios romances de Scott e Dumas que ainda faziam sucesso, a convencionalidade do décor medievalista seria compensada por uma dupla incongruência que tensionava sua disposição espacial: a que situava o ordenamento de uma domesticidade rústico-burguesa, se assim se poderia dizer, nos limites de uma fortaleza militarizada de inícios do século XVII, e a que fazia com que seu interior abrigasse, no seu recôndito mais íntimo, as "formas esquisitas" de um mobiliário moldado pela fantasia de um exotismo nativo, como a alcova "em que os brocatéis de seda se confundiam com as lindas pegas de nossas aves, enlaçadas em grinaldas e festões pela orla do teto e pela cúpula do cortinado", ou "uma espécie de leito ou sofá de palha matizada de várias cores e entremeada de penas negras e escarlates", ou uma outra alcova cuja cortina de tafetá azul é presa pelo bico e aberta pelas asas de uma garça real empalhada. (56)

O nome, a linhagem e o mando regem o primeiro desses espaços, D. Antonio de Mariz, fidalgo em seu brasão, "é senhor de baraço e cutelo, de alta e baixa justiça dentro de seus domínios", e a imponência feudal de seu castelo, como bem ressaltou Alfredo Bosi, "acachapa-se e descarna-se sob a forma da casa-grande". (57) O segundo espaço, com suas marcas simbólicas do adorno e do enfeite feminino, conjugam no ornamento, a natureza e o desejo. No nível da representação, a moralidade cristã é o dispositivo discursivo que se introduz entre estes dois pólos, como busca, da mesma forma, conciliar o antagonismo entre o par selvagem/civilizado. Mas no nível das formas e do estilo, é o objeto exótico, assim como o detalhe ornamental, que possuem a

propriedade de impedir o rompimento de uma contigüidade entre a tópica descritiva que promove o embelezamento estilístico da natureza, e uma dimensão interior, entendida aqui tanto em seu sentido espacial, quanto como lugar de uma subjetivização mais intensa dos temas e da própria escrita.

Se visto sob uma perspectiva tradicional, o ornamento como forma acessória e inessencial encontrar-se-ia em oposição direta ao documento e à importância a este atribuída no romance histórico. Mas as narrativas históricas de José de Alencar, ao contrário, sugerem antes uma relação de mútua implicação, que se mostrará mais visível à medida que seus romances, progressivamente incorporarem o documento não mais apenas como fonte textual e sustentação do verossímil histórico, mas como tema capaz de motivar urn imaginário próprio. É o caso de *Minas de Prata*, romance no qual o meio e os elementos que deram origem a uma cultura letrada no Brasil colonial, tornam-se objeto de uma ficcionalização que se lança à reconstituição do arquivo, pela descrição das bibliotecas jesuíticas e das práticas letradas que ali tinham lugar, à personificação das fontes textuais como personagens, como o Pe. Fernão Cardim, que no século XVI registrara suas viagens em missão jesuítica, sob a forma de uma *Narrativa Epistolar,* republicada pelo historiador Varnhagen em 1847, ou como o Pe. Luis Figueira, que compusera uma gramática da língua tupi. E misturando autores e livros, verídicos e fictícios, o romance acabará por propor, em moldura folhetinesca, uma versão paródica e deceptiva para o nascimento do letrado colonial, na figura do licenciado Vaz Caminha que, ao contrário de seu célebre homônimo, verá seus Comentários às ordenações manuelinas destruídos pelas chamas e perdidos para a história.

Nesta narrativa centrada nas peripécias em torno a um roteiro, um mapa de minas de prata escondidas no sertão, o topos do manuscrito perdido se veria expandido ao ponto de transfigurar-se num verdadeiro "imaginário do manuscrito", capaz de impulsionar a dinâmica e o suspense da intriga, e capaz de motivar a recriação ficcional das condições históricas de uma cultura manuscrita nos tempos coloniais.

Quando a própria escrita passar, assim, a tornar-se objeto de representação, as relações intrínsecas entre ornamento e documento poderão se dirigir para uma explicitação temática. Em *O Garatuja*, narrativa histórica breve, calcada no modelo da crônica histórica e baseada num caso verídico do século XVII, a referência às formas gráficas do ornamento, às fantasias caligráficas que envolvem a letra em caprichos e arabescos, irão afrontar e contaminar as formas graves e o talhe sisudo da escritura forense, a caligrafia da lei. O rebaixamento cômico do documento, a inversão da ordem do arquivo pela descrição satírica da desordem reinante no cartório do tabelião colonial Sebastão Freire de Andrade, a flagrante caricaturização da autoridade de sua figura, serão acompanhados de uma afirmação da escrita não sob a ótica do referente, mas do significante. Os valores plásticos e gráficos presentes nos embelezamentos do estilo e nos experimentos lingüísticos de Alencar ressurgem, mas se as formas se desembaraçam do peso da representação, se o prazer do artifício transparece, com maior nitidez, a aproximação entre o ornamento e a caricatura em *O Garatuja* não deixava de acusar o declínio da retórica e das concepções românticas de estilo, e um momento de transformações significativas nas técnicas e linguagens do romance, que repercutiriam apenas parcialmente sobre as últimas produções de Alencar, e que encontrariam sua melhor definição na brevidade estilística da prosa de Machado de Assis.

NOTAS

1. Ver Roberto Acízelo de Souza, *O Império da Eloqüência*, Rio de Janeiro, Uerj, 1999.
2. Sainte-Beuve, "Notice Historique sur Bernardin de Saint-Pierre" In: Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie, suivi de La Chaumiére Indienne*, Paris, Furne et Cie, 1863, p.30.
3. Cf. Victor Hugo, Odes et Ballades, In: *Oeuvres Complètes, Poésies*, Paris, La Pléiade, v. I, p. 368.
4. Idem, ibidem, p. 783.
5. Cf. David Scott, *Pictorialist Poetics, Poetry and The Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 15.
6. Joaquim Nabuco, *O Globo*, 4 de novembro de 1875, cit. In: Múcio de Leão, *José de Alencar, Ensaio Bio-bibliográfico*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1955, p, 22. Ver também Afrânio Coutinho (org.) *A Polêmica Alencar/Nabuco*, Rio de Janeiro, Ed. UNB, 1978.
7. José de Alencar, *O Globo*, 18 de novembro de 1875, cit. In: Múcio de Leão, *op. cit.*, pp. 25-26.

8. Flora Süssekind, "O escritor como genealogista: a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro" *In*: Ana Pizarro (org.) *América Latina, Palavra, Literatura e Cultura*, v.II, p 464-465.
9. Antonio Houaiss "O Texto dos Poemas" In: Antonio Gonçalves Dias, *Poesia Completa e Prosa Escolhida*, p.79 e p.87
10. Idem, Ibidem, p.79 e p. 87.
11. As obras do beneditino Bernard de Montfaucon, da congregação de Saint Maur, teriam sido as primeiras, na França, a ressaltar a importância histórica de documentos e "monumentos" medievais. Com a publicação, em 1719, dos dez volumes de *L'Antiquité expliquée et representée par figures*, pela primeira vez a iconografia medieval encontrar-se-ia representada junto ao repertório clássico das antiguidades greco-romanas, ainda que precisando ser justificada pela quebra dos padrões de gosto. O propósito assumido por Montfaucon de explicar a história do passado através dos objetos e a motivação exclusivamente erudita de seu inventário, acabariam por dar lugar, em sua obra subseqüente, (*Les Monumens de la Monarchie françoise*, qui comprennent l'histoire de France, avec les figures de chaque règne qui l'injure du temps a épargnées, publicada entre 1727-1733, em cinco volumes ilustrados) a uma clara valorização dos objetos legados pelos "séculos de barbárie", tomados desta vez como representativos de uma história nacional. Ver a respeito, Marie-Claude Chaudonneret "Musée des origines: de Montfaucon au Musée des Versailles' In: *Romantisme, Revue du Dix-Neuvième Siècle*, Paris, CDU/SEDES, ano XXIV, n. 84, 1994, pp. 153-180. A autora assinala o novo papel assumido pelos objetos antigos nestas obras, não somente

de "testemunhos históricos", mas como capazes em si mesmos de constituírem a "trama" da história, assimilada a uma história da Nação. O que significava que a aparência sensível e a duração material dos objetos começavam a substituir e a se sobrepor ao tempo desaparecido e irreversível das ações e acontecimentos do passado. O que dependeu de procedimentos que apagassem a condição singular do objeto antigo, removido do âmbito heteróclito do colecionismo antiquário (âmbito que ainda correspondia, até certa medida, ao modelo dos gabinetes de curiosidades do Renascimento), para sua refuncionalização no interior da disposição seriada e cronológica do livro-monumento. Classificar cronologicamente e dispor em série, envolvia a convergência e a adaptação das características materiais do livro ilustrado às práticas nascentes da historiografia que estavam então emergindo do terreno erudito. Desta forma, submeter o objeto a uma periodização histórica, integrá-lo aos demais objetos que, em. seu conjunto, comporiam a representação totalizadora de uma época, eram tarefas que encontravam no próprio livro um suporte eficaz de ordenamento, de repartição e fechamento. Montfaucon, décadas antes da sistematização dos saberes que se configuraria no modelo da Enciclopédia iluminista, já explorava a capacidade de exposição didática das imagens, e o ajuste francamente compatível entre a sequencialidade material do livro e uma concepção da história entendida como sucessão linear de épocas. Ver a respeito, Francis Haskell, *History and Its Images, Art and the Interpretation of the Past,* especialmente o capítulo "Museums, Illustrations ant the Search for Authenticity", pp. 279-303.

12. Sobre o surgimento dos museus históricos, ver Marie Claude Chaudonneret, *op.cit*, pp. 15-35, Francis Haskell, op.cit., e o ensaio de Stephen Bann "Visões do Passado: Reflexões sobre o tratamento dos Objetos Históricos e Museus de História" In: *As Invenções da História: Ensaios sobre a Representação do Passado*, São Paulo, Unesp, 1994, pp. 153-180. Stephan Bann, referindo-se ao primeiro museu histórico francês, o Musée des Monuments Français, organizado por Alexandre Lenoir, e aberto ao público em 1795, propõe uma sugestiva comparação entre o envolvimento ilusionista incitado no visitante de suas salas arranjadas teatralmente como cenários, e a experiência igualmente ilusionista buscada, na mesma época, pela pintura de panoramas. Talvez fosse mais interessante estabelecer um paralelo, em contraste, não com os panoramas, mas com as fantasmagorias de Robertson (Etienne Gaspard Robert), espetáculo que atraía multidões, por volta daqueles mesmo anos. Em comum, o fato de Lenoir e Robertson sediarem-se em antigos conventos de Paris ameaçados de destruição durante o periodo revolucionário: Alexandre Lenoir no convento dos Petits Augustins, transformado por ele em museu depois de servir de depósito aos bens confiscados à Igreja; Robertson, por sua vez, instalara-se na capela abandonada do convento dos capuchinhos, entre o fauburg Saint Honoré e a praça Vendôme. Ambos explorariam os efeitos dessa ambientação gótica ainda fortemente impregnada das marcas recentes do terror revolucionário. Mas enquanto o Musée des Monuments Français, no artifício de sua reconstituição medievalista, procurava despertar em seus visitantes evocações nostálgicas das origens longínquas da Nação, as projeções ópticas de Robertson fariam surgir das

sombras o espectro de Robespierre e as execuções na guilhotina. (Cfe. Max Milner, *La Fantasmagoria,* México, Fondo de Cultura Economica, 1990, pp. 11-20). É verdade que Lenoir também contava com o componente de mistério que se acrescia ao impacto dramático de sua presentificação do passado, mas Robertson satisfazia o anseio de seu público em rever as imagens perturbadoras e ainda vívidas da história próxima, envoltas na dimensão sobrenatural aterradora produzida pelas técnicas ilusionistas de seu espetáculo. As fantasmagorias, como ressureições óptico-mecânicas, prestavam-se a uma reelaboração imaginária da violência das forças históricas desencadeadas pela revolução. Forças ainda vivas, que haviam irrompido dos acontecimentos e que vinham se depositar no repertório popular das fantasmagorias, junto a *fait-divers* macabros e a ingênuas cenas pastoris. O que não significa que elas aí perdessem sua condição de estranheza, ou que anulassem seu caráter histórico junto aos *topoi* de subgêneros literários, elas não se amorteciam, guardavam um poder de choque subterrânea e intimamente associado ao presente. Esta a marcante diferença entre as fantasmagorias e suas imagens históricas, mediadas por aparelhos, feitas de luz e sombra, e o modelo dos museus históricos inaugurado por Alexandre Lenoir. Nestes, a reverência ao objeto em presença imediata, auxiliada pela atmosfera religiosa do ambiente, buscava alargar ao máximo o efeito de distanciamento para com o presente, ao mesmo tempo que prometia ao olhar do visitante uma contemplação intensa mas sem choques, pequenas violações sem medo, como a de penetrar em seus recintos fortemente decorados, túmulos e quartos, onde uma

mise-en-scène anacrônica, simulava o que teria supostamente sido a vida de grandes personagens históricas.

13. Stephen Bann, op.cit., p. 163. Ver também do mesmo autor, a respeito da importância de Walter Scott para a popularização do trabalho de antiquários, e acerca da recepção de seus romances entre os historiadores, *Romanticism and the Rise of History*, New York, Twayne Publishers, 1995, especialmente os capitulos "Historians on History and Fiction" e "Staging the Past", pp. 17-29 e pp. 102-129, respectivamente.

14. Transcrevo o trecho no original: "...Still the severer antiquary may think that, by thus intermingling fiction with truth, I am polluting the well of history with modern inventions, and impressing upon the rising generation false ideas of the age which I describe." (Walter Scott, "Dedicatory Epistle to the Rev. Doctor Dryasdust" in *Ivanhoe, a Romance,* Edinburg, Adam & Charles Black, 1871, p. 15.)

15. Transcrevo o trecho no original: "It is true that I neither can nor do pretend to the observation of complete accuracy, even in matters of outward costume, much less in the more important points of language and manners. But the same motive which prevents my writing the dialogue of the piece in Anglo-Saxon or in Norman-French, and which prohibits my sending forth to the public this essay printed with the types of Caxton or Wynken de Worde, prevents my attempting to confine myself within the limits of the period in which my story is laid. It is necessary for exciting interest of any kind that the subject assumed should be, as it were, translated into the manners, as well as the language, of the age we live

in." (Walter Scott, op. cit., p. 15). A respeito das fórmulas e da complexidade dos jogos prefaciais em Scott, ver Gérard Genette, *Seuils,* Paris, Seuil, 1-987, pp. 43-44 e pp. 262-264.

16. Transcrevo o trecho na integra: " ... placed in his own snug parlour, and surronded by all the conforts of an Englishman's fireside is not half so much disposed to believe that his own ancestors led a very different life from himself; that the shattered tower which now forms a vista from his window, once held a baron who would have hung him up at his own door without any form of trial; that the hinds by whom his little pet-farm is managed, a few centuries ago would have been his slaves; and that the complete influence of feudal tyranny once extended over the neighbouring village, where the attorney is now a man of more importance than the lord of the manor. (Walter Scott, op. cit., pp. 13/14).

17. Walter Scott, op. cit., pp. 17.

18.. Sobre a edição de *The Provincial Antiquities of Scotland,* consultar o catálogo da exposição *Colour into Line: Turner and* the *Art of Engraving,* London, The Tate Gallery, 1989, especialmente as seções "The Antiquarian Background" e "Illustrations to Sir Walter Scott", pp. 28-31 e pp. 71-76, respectivamente.

19.Walter Scott, op.cit, p. 19.

20. Idem, Ibidem, p. 17.

21. Apud Susan Stewart, *Crimes of Writing, Problems in the Containment of Representation*, Durham, Duke University Press, 1994, p.88.

22. George Luckacs, *La Novela Historica,* Mexico, Ediciones Era, 1971, p. 70.

23. *Ibid., p.* 67-68.

24. Susan Stewart, *Crimes of Writing*, p.131, nota 68.

25. Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, v.2, pp.83-84.

26. Idem, Ibidem.

27. Idem, Ibidem, pp. 83-84, p.212.

28. Idem, Ibidem, p. 212.

29. José de Alencar "O Estilo na Literatura Brasileira", Ensaios Literários, 1850, s.n, pp. 34-36 apud Helder Garmes, *Os Ensaios Literários e a Tradição dos Periódicos Acadêmicos*, dissertação mimeo, Unicamp, p.173.

30. Idem, ibidem, p. 174.

31. Idem, ibidem, p. 174.

32.Haroldo de Campos, "Iracema": Uma Arqueografia de vanguarda", *Revista Usp,* março/abril e maio, 1990, pp. 67-74.

33.Carl Philip Von Martius, *Systema de materia medica vegetal brasileira, contendo catálogo e classificação de todas as plantas brasileiras conhecidas*, Rio de Janeiro, Laemmert, 1854, p. xv.

34. Cavalcanti Proença. *Estudos Literários*, pp. 50-93.

35.Haroldo de Campos, op.cit., pp. 70-71.

36. Carl Philip Von Martius, op. cit., p. xv.

37. Gonçalves de Magalhães, "Os Indígenas do Brasil perante a História" *RIHGB*, 23:3-66, 1860.

38. Idem, p. 45.

39. Gonçalves Dias, "Brasil e Oceania", *RIHGB*, 1867, t. 30, p. 7.

40.Idem, ibidem, p. 191.

41.Joaquim Manoel de Macedo em relatório apresentado na sessão de aniversário do Instituto Histórico em 1854, *RIGHB*, t. XVIII, 1854. Macedo referia-se à apresentação da "Memória sobre o Alto Amazonas" feita por Gonçalves Dias aos membros do Instituto em 1853, e à publicação do seu "Vocabulário da língua geral, actualmente falada no Alto Amazonas", *RIHGB*, 1854, t. XVII, n.16, pp. 553-576.

42. "Entretanto o Sr. Magalhães, um poeta que durante sete anos, dedicou-se exclusivamente ao seu poema; que deve ter estudado todos os chronistas e todas as tradições; que há de ter feito escavações profundas n'essa Pompea indígena que desappareceu sob as lavas da civilização, não achou uma só relíquia, uma só antiguidade preciosa?"(José de Alencar, carta de 12 de agosto 1856) apud José Aderaldo Castello *A Polêmica da "Confederação dos Tamoios"*, São Paulo, 1953, p. 58.

43. Ver a respeito, Silviano Santiago, "Liderança e Hierarquia em Alencar" In: *Vale Quanto Pesa*, (Ensaios sobre questões político-culturais), pp. 98-99.

44. Haroldo de Campos, op.cit., p. 70.

45. Silviano Santiago, "Roteiro para uma Leitura Intertextual de Ubirajara", In: José de Alencar, *Ubirajara*, São Paulo, Ática, 1981, p.9.

46. Ver a respeito Valéria De Marco, *A Perda das Ilusões, O romance histórico de José de Alencar,* pp. 21-26, e Silviano Santiago, "Liderança e Hierarquia em Alencar", p. 104-106.

47. Flora Süssekind, op. cit., p. 457, como também, da mesma autora, sobre o paisagismo histórico em *O Guarani*, ver *O Brasil Não É Longe Daqui*, pp. 200-213.
48. José de Alencar, "Projeto de Lei de Propriedade Litteraria n. 74/1875" In: *Anais da Câmara dos Deputados,* v.III, Seção em 7/07/1875, p.31.
49. Idem, Ibidem.
50. Ver Martins Pena, *Folhetins*, A Semana Lírica, p.19, pp.35-38; 58-59. Ver sobre a presença da ópera italiana nos romances de Alencar, o ensaio de Renato Janine Ribeiro "Iracema ou a Fundação do Brasil" In: Marcos Cezar Freitas (org.) *Historiografia Brasileira em Perspectiva*, pp. 405-413.
51. José de Alencar, *O Guarani*, pp.165-166.
52. Jacques Delille, Prefácio a *Les Jardins* In: *Oeuvres de J. Delille*, Paris, 1824, t. VII, p. 12/13.
53. Apud Philippe Hamon, *La Description littéraire*, De L'antiquité à Roland Barthes: une anthologie, p.74.
54. José de Alencar, *O Guarani,* p.33.
55. Idem, ibidem, p. 32.
56. Idem, ibidem, p. 34.
57. Alfredo Bosi, "Um Mito Sacrificial: O Indianismo de Alencar" In: *Dialética da Colonização*, p. 188.

BIBLIOGRAFIA

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp*. New York: Oxford University Press, 1971.

_____. *Natural Supernaturalism*. New York: Norton, 1973.

Abreu, Casimiro de. *As Primaveras*. Rio de Janeiro: Typ. De F. de Paula Brito, 1859.

_____. *Camões e o Jáo*. Scena Dramática original. Lisboa: Typ. do Panorama 1856.

Adet, Emílio e Silva, Joaquim Norberto de Sousa e. *Mosaico Poético*. Rio de Janeiro: Tip. de Berthe e Haring, 1844.

Adorno, Theodor. *Notes to Literature*. New York, Columbia University Press, 1992, v-I-II.

Alencar, José de. *Como e Porque sou Romancista*. Campinas: Pontes, 1990.

_____. *O Guarany. Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: Empreza Nacional do Diário, 1857, 4. vol.

_____. *Iracema. Lenda do Ceará*. Rio de Janeiro, Typ. De Viana & Filhos, 1865.

_____. *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, v. I-IV.

_____. *A Propriedade*. Rio de Janeiro, Garnier, 1883.

_____. "Projeto de Lei de Propriedade Litteraria n. 74/1875" In: *Anais da Câmara dos Deputados*, v.III, Sessão em 7/07/1875.

Allen, James Smith. *Popular French Romanticism: Authors, Readers and Book in 19th Century*. New York: Syracuse University Press, 1981.

_____. *In The Public Eye: A History of Reading in Modern France, 1800-1940*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

Allen, Michael. *Poe and the British Magazine Tradition*. New York: Oxford University Press, 1960.

Almeida, Manuel Antonio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1978.

Alvarenga, Lucas José de. *Statira e Zoroastes*, Novela. Rio de Janeiro: Imperial Typ. de Plancher, 1826.

Amora, Antonio Soares. *O Romantismo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1967.

Amostra de Tipos, Flores, Linhas e Emblemas. Rio de Janeiro: Tip. Americana de I. P. da Costa, 1839.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*, London, New York: Verso, 1983.

Anderson, Patricia. *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture, 1790-1860*, Oxford: Clarendon Press, 1991.

Archivo Theatral ou Colleção das melhores peças, antigas e modernas, traduzidas ou Originais. Rio de Janeiro: Typ. Imp. E Const. De J. Villeneuve & Comp., 1841-1849.

Arêas, Vilma. *Na Tapera de Santa Cruz*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

Assis, J. M. Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, v I-III.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1960.

Auler, Guilherme. *O Rio de Janeiro na maioridade*. Rio de Janeiro: Sec. Educ. e Cultura, 1958.

Azevedo, Manoel Antonio Álvares de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Typ. Americana de J. J. da Rocha, 1853.

_____. *Obras*. Rio de Janeiro: Typ. Universal de Laemmert, 1855, t. I-II.

_____. *Obras*. Rio de Janeiro: Liv. B.L. Garnier, 1862, 3v.

Babo, Maria Augusta. *A escrita do livro*. Lisboa: Vega, 1993.

Bakhtin, M. M. *Questões de Literatura e de Estética. A teoria do romance*. São Paulo:

Unesp/Hucitec, 1988.

_____. *The Dialogical Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981. (ed. Michael Holquist).

Balzac, H. *Balzac Imprimeur et Défenseur du Livre*. Paris: Éditions des musées de la ville de Paris/Éditions des Cendres, 1995.

Bann, Stephen. *Romanticism and the Rise of History*. New York: Twayne Publishers, 1995.

_____. *As Invenções da História:* Ensaios sobre a Representação do Passado. São Paulo: Unesp, 1994.

Barbosa, João Alexandre. *A Tradição do Impasse*: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo. São Paulo: Ática, 1974.

Barthes, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Ed. 70, 1984.

Berger, Paulo. *A Tipografia no Rio de Janeiro, Impressores Bibliográficos 1808-1900.* Rio de Janeiro, Cia. Industrial de Papel Pirahy, 1984.

Bertichen, Pedro Godofredo. *O Brasil pitoresco e monumental*. Rio de Janeiro: Lit. Imp. Rensburg, 1856.

_____.*O Rio de Janeiro e seus Arrabaldes (1856).* Rio de Janeiro: Liv. Kosmos Editora, 1976. (Organização, introdução e notas, Gilberto Ferrez).

Bland, David. *A History of Book Illustration.* The illuminated manuscript and the printed book. Berkeley: University of California Press, 1969.

Bloom, Harold (ed.) *Romanticism and Consciousness*. New York, London: Norton, 1970.

Bosi, Alfredo. *Dialética da Colonização,* São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

_____et alii (org) *Machado de Assis*, São Paulo: Ática, 1982.

Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art, Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford: Stanford University Press, 1996.

Broca, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*: *vida literária e romantismo*

Brasileiro. São Paulo, Polis, Brasília: INL, 1979. (org. Alexandre Eulálio).

Burke, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Camargo, Ana Maria de Almeida e Moraes, Rubens Borba de. *Bibliografia da Impressão Régia do Rio de Janeiro: 1808-1822.* São Paulo: Edusp/Liv. Kosmos Editora, 1993.

Camilo, Vagner. *Risos entre Pares. Poesia e Humor Românticos.* São Paulo: Edusp, 1997.

Campofiorito, Quirino. *A Proteção do Imperador e os Pintores do Segundo Reinado.* Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1983.

Campos, Augusto e Haroldo de. *Revisão de Sousândrade.* Textos críticos, antologia, glossário e bibliografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Candido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira,* (Momentos Decisivos). v.I e II. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.

_____.*Literatura e Sociedade.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

_____. *A Educação pela Noite & Outros Ensaios.* São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Vários Escritos.* São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____. *O Discurso e a Cidade.* São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *Recortes.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Carelli, Mário. *Cultures Croisées, Histoires des Échanges Culturels entre La France et Le Brésil de La Découverte aux Temps Modernes,* Paris: Nathan, 1993.

Caricaturas. Rio de Janeiro: Lith. Ludwig & Briggs, 1840.

Carvalho, José Murilo de. *A Construção da Ordem, A elite política imperial,* Rio de Janeiro: Campus, 1980.

Castello, José Aderaldo. *A Polêmica sobre a Confederação dos Tamoios,* FFCL da Universidade de São Paulo, 1953.

_____.(org) *Textos que interessam à história do Romantismo.* São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961.

Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life.* Berkeley and Los Angeles: University

of California Press, 1988.

_____. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

Cesar, Guilhermino (org.) *Historiadores e Críticos do Romantismo*. 1. A contribuição Européia: crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos/Edusp, 1978.

Chaloub, Sidney e Pereira, L. Affonso de M. (org.) *A História Contada*: Capítulos de História Social da Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

Champfleury, *Histoire de la Caricature Moderne*. Paris: F. Dentu Ed.. Libraire de la Societé des Gens de Lettres, 1865.

_____. *Les Vignettes romantiques*. Paris: E. Dentu, 1883.

Chartier, Roger. *História Cultural: Entre Práticas e Representações*, Difel, 1988.

_____(ed.) *Pratiques de la Lecture*. Marseille: Rivages, 1985.

_____.*The Cultural Uses of Print in Early Modern France*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

_____.*Lectures et Lecteurs dans la France d'Ancien Régime*. Paris: Seuil, 1987.

_____. *A Ordem dos Livros*. Brasília: Ed. Unb, 1998.

Chartier, Roger e Martin, Henri-Jean (eds.) *Histoire de L'édition française*. Paris: Fayard, 1989-1991, v. I-IV.

Charvat, William. *The profession of authorship in America, 1800-1870*. New York: Columbia University Press, 1992.

Christin, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995.

_____. "Rhétorique et typographie: la lettre et le sens" In: *Revue d'esthétique*, 1979, 1-2, Paris, UGE, coll.10/18, p.297-323.

Coelho, Edmundo Campos. *As Profissões Imperiais. Medicina, Engenharia e Advocacia no Rio de Janeiro, 1822-1930*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Costella, Antonio F. *O Controle da Informação no Brasil,* Petrópolis: Editora Vozes, 1970.

Coutinho, Afrânio (org.) *A Polêmica Alencar-Nabuco,* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer*. On Vision and Modernity in Nineteenth Century. Cambridge: MIT Press, 1991.

Cunha, Ligia da Fonseca F. da. O Rio de Janeiro através das Estampas Antigas. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Col. Rodolfo Garcia, 1970.

Darnton, Robert. *O Grande Massacre de Gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *O Beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____.*O Iluminismo como Negócio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Boêmia Literária e Revolução: o submundo das letras no Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Edição e Sedição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Darton, Robert e Roche, Daniel. *Revolução Impressa*. São Paulo: Edusp, 1997.

Daumier, H. e Ch. Philipon. *Les Cent-et-Un Robert Macaire, composes et dessinés par M.H. Daumier, sur les idées et legendes de Ch. Philipon, texte Maurice Alhoy et Louis Huart,* Paris: Aubert et Cie., Galérie Véro-Dodat, 1839.

Debret, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo: Liv. Martins Editora/Edusp, 1972, v.I-II.

_____. *Correspondência Avulsa, 1837-1844*, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Divisão de Manuscritos, Mss. Autógrafos, D1 a D11. (Cartas a Manoel de Araújo-Porto 1837-1844).

De Marco, Valéria. *O Império da Cortesã*: Lucíola, um perfil de mulher. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *A Perda das Ilusões*, o romance histórico de José de Alencar. Campinas, Editora da Unicamp, 1993.

Denis, Ferdinand e Taunay, Hippolite. *Le Brésil* In: *L'Univers Pitoresque*. Paris: Firmin

Didot Frères, 1824.

Denis, Ferdinand. *Resumé de l'histoire littéraire du Portugual; suivi du Resumé de l'histoire Littéraire du Brésil*. Paris: Lecointe et Durey, 1826.

_____.*Scènes de la nature sous les tropiques, et de leur influence sur la poésie*; suivies de Camoens et José Indio. Paris: Janet, 1824.

Denis, Rafael Cardoso e Trodd, Colin. *Art and the Academy in the Nineteenth Century*, New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

Dias, Antonio Gonçalves. *Diccionario da Lingua Tupy* chamada Lingua geral dos indigenas Brasil. Lepzig: F.A. Brockhaus, 1858.

_____.*Primeiros Cantos*. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1846.

_____. *Leonor de Mendonça*. Drama Original em três atos e cinco quadros. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve & Comp., 1847.

_____. *Segundos Cantos e Sextilhas de Frei Antão*. Rio de Janeiro, Typ. Clássica de José Ferreira Monteiro, 1848.

_____. *Últimos Cantos*. Rio de Janeiro, Typ. de F. de Paula Brito, 1851.

_____.*Cantos*. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1865.

_____. *Obras Póstumas*. São Luiz do Maranhão: Bellarmino de Mattos, 1868. (org. A. Henriques Leal).

_____. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

Didot, Ambroise Firmin. *Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la Gravure sur Bois*. Paris: Tip. de Firmin Didot Frères et Fils, 1863.

Doutrepont, Georges. *Les Types Populaires de la Littérature Française*. Bruxelas: Maurice Lamertin Ed., 1926.

Durand, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*, São Paulo: Perspectiva, 1989.

Echevarría, Roberto González. *Myth and Archive*. A theory of Latin American narrative.

Durham/London, Duke University Press, 1998.

Eulálio, Alexandre. *Escritos.* Campinas: Editora da Unicamp/Ed. Unesp, 1992. (org. Luis Dantas e Berta Waldman).

_____. *Livro Involuntário.* Literatura, História, Matéria e Memória. Rio de Janeiro: Ed. Ufrj, 1993. (org. Carlos Augusto Calil e Maria Eugênia Boaventura).

Farge, Arlette. *Dire et Mal Dire, L'Opinion Publique au XVIIIe siècle.* Paris: Seuil, 1992.

Faria, João Roberto. *José de Alencar e o Teatro.* São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1987.

_____. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865.* São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1993.

Farwell, Beatrice. *French Popular Lithographic Imagery, 1815-1870*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981, v. 1-12.

_____. *The Charged Image. French Lithographic Caricature*, Santa Bárbara: Museum of Art, 1989.

Feltes, N. N. *Modes of Production of Victorian Novels.* Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Ferreira, Orlando da Costa. *Imagem e Letra. Introdução à Bibliologia Brasileira*: A Imagem Gravada. São Paulo: Edusp, 1994.

Finlay, Karen A. *Daumier and "La Caricature"*, Toronto: Art Gallery of Ontario, 1984.

Freitas, Marcos Cézar (org). *Historiografia Brasileira em Perspectiva..* São Paulo: Editora Contexto/Universidade São Francisco, 1998.

Garmes, Helder. *Os Ensaios Literários e a Tradição dos Periódicos Acadêmicos*, dissertação mimeo, Unicamp,

Genette, Gérard. *Seuils.* Paris: Seuil, 1987.

_____. *Palimpsestes:* la literature au second degree. Paris: Seuil, 1982.

_____.*Mimologics. Voyage en Cratylie.* Lincoln: University of Nebraska, 1995.

Granja, Lúcia. "A Língua Engenhosa: o narrador de Machado de Assis entre a invenção

De histórias e a citação da história" In: Chaloub, Sidney e Pereira, L. A. (org.) *A História Contada*, Capítulos de História Social da Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1998.

Gumbrecht, Hans Ulrich e Pfeiffer, K.L.(ed.) *Materialities of Communication*, Stanford: Stanford University Press, 1994.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos,* Rio de Janeiro, Ed. 34, 1998.

Hallewell, Laurence. *O Livro no Brasil (Sua História).* São Paulo: Edusp, 1985.

Hamon, Phillipe. *Introduction à la analyse du descriptif.* Paris: Hachette, 1981.

_____. *La Description Littéraire*, De L'antiquité à Roland Barthes: une anthologie. Paris: Macula, 1991.

_____. *Expositions: literature and archictecture in nineteenth century France.* Berkeley: University of California Press, 1992.

Hansen, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Hardman, Francisco Foot. *Trem Fantasma, A Modernidade na Selva*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. "Os Negativos da História: A Ferrovia-Fantasma e o Fotógrafo-Cronista" In: *A Crônica*: o gênero, sua fixação e transformações no Brasil. Campinas, Editora da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

Harro-Haring, Paul. *Tropical Sketches from Brazil (1840).* Rio de Janeiro: IHGB, 1955.

Haskell, Francis. *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past.* New Haven and London: Yale University Press, 1993.

Hastrel, Adolfo. Rio de Janeiro ou Souvenirs du Brèsil déssinés d'après nature. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

Houaiss, Antonio. *O português no Brasil.* Rio de Janeiro: Unibrade-Centro de Cultura, 1985.

Hugo, Victor. *Oeuvres Poétiques*. Paris: Gallimard, 1964, Bibliothéque de la Pléiade, v. I, (ed. Pierre Albouy).

Jones, Louisa E. *Sad Clowns and Pale Pierrots,* Literature and the Popular Comic Arts in the 19ht-Century France, Kentucky: French Forum, 1984.

Kernan, Alvin B. *The Plot of Satire,* New Haven and London, Yale University Press, 1965.

_____. *Printing Technology, letters & Samuel Johnson.* Princeton: Princeton University Press, 1987.

_____. *The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance*. New Haven: Yale University Press, 1959.

Kerr, David. *Caricature and French Political Culture, 1830-1848*, Charles Philipon and the Illustrated Press, Oxford: Clarendon Press, 2000.

Leão, Mucio. *José de Alencar, Ensaio Bio-bibliográfico*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1955.

Levy, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1990.

Lima, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963, v. I-II.

Lima, Luis Costa. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. *Controle do Imaginário*: razão e imaginário nos tempos modernos.Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____.*Mimesis e modernidade*: formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

Luckacs, George. *La Novela Historica*. Mexico: Ediciones Era, 1971.

Lustosa, Isabel. *Insultos Impressos: a guerra dos jornalistas na Independência, 1821-1823*, São Palo, Companhia das Letras, 2000.

Macedo, Francisco Riopardense de. *Arquitetura no Brasil e Araújo Porto-Alegre,* Porto Alegre: Editora da Universidade, 1984.

Macedo, Joaquim Manoel de. *A Moreninha*. Rio de Janeiro: Typ. Francesa, 1844, 1ª. ed.

Macedo, Joaquim Manoel de. *A Moreninha*. Rio de Janeiro: Typ. Americana de I. P. da Costa, 1845, 2ª. ed. com cinco estampas, publicada por Hermano Dutra Mello.

_____. *A Moreninha*. Rio de Janeiro: Typ. de D. J. Brandão, 1860, 4ª. ed., ilustrada com cinco estampas, precedida de "Notícia da Moreninha" pelo Sr. Antonio Francisco Dutra e Mello.

_____. *O Moço Loiro*. Rio de Janeiro: Typ. de Carlos Haring, 1845, 2v.

_____. *A Carteira de Meu Tio*. Rio de Janeiro: Emp. Typ. Dois de Dezembro de Paula Brito, 1855.

_____.*Theatro do Dr. Joaquim Manoel de Macedo*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1863, 3v.

_____. *Brazilian Bibliographical annual*. Rio de Janeiro: Typ. e Lith. do Imperial Instituto Artístico, 1876, 3v.

Magalhães, Domingos José Gonçalves de. *Episódio da Infernal Comédia*. Paris: Beaulé et Jubin, 1836.

_____. *Poesias*. Rio de Janeiro: Typ. de R. Ogier, 1832.

_____.*Suspiros Poéticos e Saudades*. Rio de Janeiro/Paris, João Pedro da Veiga/Dauvin et Fontaine Libraires, 1836.

_____. *Suspiros Poéticos e Saudades*. Rio de Janeiro/Paris, João Pedro da Veiga/H. Plon, 1858, 2a. ed. aumentada.

_____. *Antonio José ou O Poeta e A Inquisição*. Tragédia. Rio de Janeiro: Tip. Imparcial de F. de Paula Brito, 1839.

_____. *Olgiato*. Tragédia em Cinco Atos. Rio de Janeiro:

Typ. Imparcial de F. de Paula Brito, 1841.

_____. *A Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Emp. Typ. Dous de Dezembro de Paula Brito, 1856, in-4o.

_____. *A Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Emp. Typ. Dous de Dezembro de Paula Brito, 1857.

_____."Memórias da Balaiada" In: *Novos Estudos*, no. 23: 7-13/14-66, São Paulo: Cebrap, 1989. (Prefácio de Luís Felipe Alencastro).

Magalhães Jr., R. *Três Panfletários do Segundo Reinado*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

_____. *Machado de Assis Desconhecido* São Paulo: Lisa, 1971.

_____ *José de Alencar e sua Época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

Martinet, Alfred. Brazil Pitoresco, Histórico e Monumental. Rio de Janeiro, Laemmert, 1847.

Mascarenhas, Nelson Lage. *Um Jornalista do Império (Firmino Rodrigues da Silva)*. São Paulo, Editora Nacional, 1961.

Mattos, Ilmar Rohloff de. *O Tempo Saquarema*. São Paulo: Hucitec/INL, 1987.

McKenzie, D. F. *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Melo, Antonio Francisco Dutra e. "A Moreninha". *Minerva Brasiliense*. v. II. n 24. 15 de outubro de 1844. Rio de Janeiro: Typ. Austral, 1844. 746-751.

Meyer, Marlise. *Folhetim: uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Miller, J. Hillis. *Illustration*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

Molinari, Cesare. *Frédéric Lemaître. Testi e Materiali*. Roma: Bulzoni Editore, 1991.

Monfort, Bruno. "La Nouvelle et son mode de publication: le cas américan" *In*: *Poétique*, no. 90, 153-171, Paris: Seuil, 1995.

_____. "Sherlock Holmes et le "plaisir de la non-histoire: série et discontinuité" *In*: *Poétique*, no. 101, 47-67, 1995.

Moraes, Rubens Borba de. *Livros e Bibliotecas no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: LTC, 1979.

_____. *O Bibliófilo Aprendiz*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

_____. *Bibliographia Brasiliana*: rare books about Brazil published from 1504 to 1900 and works of brazilian authors of the colonial period. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1983, 2v.

Mortier, Roland. *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au Siècle des* Lumières, Geneve, Droz, 1982.

Motte, Dean de la e Przyblyski (orgs.) *Making the News, Modernity and the Mass Press In Nineteenth-Century France*, Boston: The University of Massachusetts Press,1999.

Nodier, Charles. *Questions de Littérature Légale, Du Plagiat, de la supposition d'auteurs, Des supercheries qui ont rapport aux Livres*. Paris: Barba, 1812.

_____. *Notices Bibliographiques*, Philologiques et Littéraires. Paris: Techener, 1834.

Ogier, René. *Manual da Typographia Brasiliense*. Rio de Janeiro: Typ. De R. Ogier, 1832.

Pallares-Burke, Maria Lúcia Garcia. *The Spectator. O Teatro das Luzes*: Diálogo e Imprensa no Século XVIII. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

Pena, Martins. *Folhetins: a semana lírica*. Rio de Janeiro: INL, 1965.

_____. *Teatro*. Rio de Janeiro: INL, 1956, 2v.

Pedrosa, Mario. *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: Edusp, 1998, v. III. (org. Otília Arantes).

Pizarro, Ana (org.) *América Latina, Palavra, Literatura e Cultura*, Campinas, Editora da

Unicamp, 1994, v. 2.

Porto-Alegre, Manuel de Araujo e Magalhães, D. J. Gonçalves de. *Cartas a Monte Alverne*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964. (org. Roberto Lopes).

Porto-Alegre, Manoel de Araújo. *Caderno de Notas Diversas, Caderno contendo poesias, notas de trabalhos, etc.*, s.l, s.d., original pertencente à Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional, pasta I – 46, 13, 29, Mss 920.

_____. *O Ganhador*, Poema. Rio de Janeiro, Tipografia J.R. da Costa, 1844.

_____, "Memória sobre a Antiga Escola de Pintura Fluminense" In: *RIHGB*, v. VI, 1841, 111, 33, suplemento, p. 555.

_____. *Colombo: poema*. Rio de Janeiro: Garnier, 1866.

Prado, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *O Drama Romântico Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *João Caetano, o Ator, o Empresário, o Repertório*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

Puntoni, Pedro. "A Confederação dos Tamoyos de Gonçalves de Magalhães, A Poética da História e a Historiografia do Império" *In: Novos Estudos*, 45: 119-130, julho de 1996.

Ramos, Vitor. *A Edição de Língua Portuguesa em França, 1800-1850*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

Rios Filho, A. Morales de los. *O Ensino Artístico: Subsídios para sua História*. Rio de Janeiro, 1938.

Rivas, Pierre. *Encontro entre Culturas: França, Portugal, Brasil*. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

Rizzini, Carlos. *Hipólito da Costa e o Correio Brasiliense*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

_____. *O livro, o jornal, e a tipografia no Brasil,1500-1822*. Rio de Janeiro:

Kosmos, 1946.

Romero, Silvio. *História da Literatura Brasileira*. v. 4/5. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio Editora/INL, 1980.

Rosen, Charles e Zerner, Henri. *Romanticism and Realism.* The Mythology of Nineteenth Century Art. London: Faber and Faber, 1984.

Rouanet, Maria Helena. *Eternamente em Berço Esplêndido*. A fundação de uma literatura Nacional. São Paulo: Siciliano, 1991.

Santiago, Silviano. *Vale Quanto Pesa*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

_____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo/Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.

_____. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Scott, David H. *Pictorialist Poetics, Poetry and the Visual Arts in Nineteenth Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Serra, Tania Rebelo Costa. *Joaquim Manoel de Macedo ou Os Dois Macedos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994.

Silva, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

_____. *A primeira gazeta da Bahia: Idade d'ouro do Brasil*. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____.*Vida privada e cotidiano no Brasil na época de D. Maria I e D. João VI*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

Sodré, Nelson Werneck. História da Imprensa no Brasil. Rio: Civilização Brasileira, 1966.

Sousa, Antonio Gonçalves Teixeira e. *Cânticos Lyricos*. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial de F. de Paula Brito, 1841.

_____. *Os Três Dias de um Noivado*. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial de F. de Paula Brito, 1844.

_____. *A Providência, recordações dos tempos coloniais.* Rio de Janeiro: Typ. de M. Barreto, 1854, t. I-V.

_____. *O Filho do Pescador*. Romance brasileiro original. São Paulo/Brasília: Ed. Melhoramentos/INL, 1977. (ed. Aurélio Buarque de Hollanda)

_____. *O Filho do Pescador*. Rio de Janeiro: Artium Editora, 1997. (Prefácio Domício Proença Filho).

Sousa, J. Galante de. *Machado de Assis e outros Estudos.* Rio de Janeiro: Livraria Cátedra/INL, 1979.

Sousândrade, Joaquim de. *O Guesa*. São Luis do Maranhão: Sioge, 1979. (ed. Jomar Moraes).

_____. *Prosa.* São Luís do Maranhão: Sioge, 1978. (ed. Franklin Williams e Jomar Moraes).

Souza, Gilda de Mello e. *O Espírito das Roupas.* A moda no século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Souza, Roberto Acízelo de. *O Império da Eloqüência,* Retórica e Poética no Brasil Oitocentista. Rio de Janeiro: EdUerj/EdUFF, 1999.

Souza, José Antonio Soares de. "Um Caricaturista Brasileiro no Rio da Prata". *In: RIHGB,* 227:3-8, abr.-jun., 1955.

Stewart, Susan. *Crimes of Writing, Problems in the Containment of Representations*, Durham/London, Duke University Press, 1994.

Stoll, Andre (org.) *Honoré Daumier. Il Ritorno dei Barbari. Europei e "selvaggi" nella*

Caricatura, Nápoles, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1987.

Süssekind, Flora. *O Brasil não é Longe Daqui.* O narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. "Palavras Loucas, Orelhas Moucas – Os Relatos de Viagem dos Românticos Brasileiros" *In: Revista Usp*, São Paulo, 1989, mar-mai., n. 1, p.10.

_____ "A Charge e a Figuração dos Personagens no Romantismo Brasileiro" *In:* João Cezar de Castro Rocha (org.) *intersecções: a materialidade da comunicação*, p. 251.

_____ *"Os Romances da semana e as formas da ficção oitocentista brasileira" In:* Aguiar, Flavio (org.) *Antonio Candido, Pensamento e Militância.* São Paulo, Humanitas/FFLCH/Usp/Fundação Perseu Abramo, 1999.

Terdiman, Richard. *Discourse/Counter Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth Century France,* Ithaca, Cornell University Press, 1985.

Ventura, Roberto. *Estilo Tropical. História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Veríssimo, José. *História da Literatura Brasileira.* Brasília: Ed. UNB, 1981.

_____. *Teoria, crítica, história literária.* Rio de Janeiro: LTC/Edusp, 1978. (ed. João Alexandre Barbosa).

Vianna, Helio. *Contribuição à História da Imprensa no Brasil, 1812-1869.* Rio de Janeiro: INL, 1945.

Warner, William B. *Licensing Entertainment. The Elevation of Novel Reading in Britain,* 1684-1750. Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1998.

Wechsler, Judith. *A Human Comedy. Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris.* Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

Woodmansee, Martha. *The Author, Art, and the Market.* New York, Columbia University

Press, 1994.

PERIÓDICOS SÉCULO XIX

Diário do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Typ. do Diário, 1856-1857.

Jornal do Comércio . Rio de Janeiro: Tip. Imperial e Const. de J. Villeneuve & Cia., 1835-1837, 1841-1842, 1844-1847.

Minerva Brasiliense, jornal de ciências, letras e artes publicada por uma associação de literatos. Rio de Janeiro: Typ. de L. E. S. Cabral, 1843-1845, v. I-IV.

Correio das Modas; jornal crítico e literário das modas, bailes, teatros. Rio de Janeiro: Eduardo& Henrique Laemmert, 1839-1840.

Guanabara, revista mensal, artística, científica, redigida por uma associação de literatos. Rio de Janeiro: Tip. Emp. Dois de Dezembro de Paula Brito, 1849-1852, v. I-III.

A Lanterna Mágica; periódico plástico-filosófico. Rio de Janeiro: Tip. Francesa e outras, 1844-1845.

A Marmota na Corte (1849-1852), *Marmota Fluminense* (1852-1858), *A Marmota* (1858-1864). Rio de Janeiro: Tip. Imparcial de Paula Brito/Emp. Tip. Dois de Dezembro de Francisco de Paula Brito.

Museo Universal, jornal das famílias brasileiras. Rio de Janeiro: Tip. Imp. e Const. de J. Villeneuve & Comp., 1837-1844, v. I-VII.

Museu Pitoresco, Histórico e Literário ou livro recreativo das famílias. Rio de Janeiro: Tip. Universal de Laemmert, 1848, v. I e II.

A Nova Minerva; periódico dedicado às ciências, artes, literatura e costumes. Rio de Janeiro: Tip. de M. A. da Silva Lima, 1845-1846.

Revue Française; Rio de Janeiro: Imprimerie et Calcographie de C. H. Furcy, 1839-1840.

Revista Nacional e Estrangeira. Rio de Janeiro: Tip. de J. E. S. Cabral, 1839-1840.

APÊNDICES

I. Ilustrações

APÊNDICES

II. A Lanterna Mágica, Periódico Typo-Plástico-Philosóphico, Rio de Janeiro, Typ. Francesa e outras, 1844-1845

Joaquim Manoel de Macedo, *A Moreninha*, segunda edição com cinco estampas publicada por Hermano Dutra e Mello, Rio de Janeiro, Tip. Americana de I.P. da Costa, 1845.

Joaquim Manoel de Macedo, *A Moreninha*, segunda edição com cinco estampas publicada por Hermano Dutra e Mello, Rio de Janeiro, Tip. Americana de I.P. da Costa, 1845.

Joaquim Manoel de Macedo, *A Moreninha*, segunda edição com cinco estampas publicada por Hermano Dutra e Mello, Rio de Janeiro, Tip. Americana de I.P. da Costa, 1845.

BIBLIOTHECA NACIONAL E PUBLICA
— DO —
RIO DE JANEIRO

A

LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO—PHILOSOPHICO.

— 1. —

Carissimos Leitores.

Não é com o intuito de especular sobre a vossa amavel bolça, nem tão pouco por amor d'esse vil metal, que os seculos apelidárão ouro, que vai comparecer no tribunal de vossas vistas mais esta publicação.

Um gigantesco patriotismo, uma d'essas erupçoens de amor pelo bem do paiz, uma attracção irresistivel para a salvação da humanidade, uma cõisa que se não pode explicar senão com os tempos, nos obriga a emprehender esta obra classica, e este bosquejo do seculo, que dará mais que fazer aos vindouros philosophos e estadistas do que o morro do Castello, esse ladrão que nos furta todos os dias a viração da barra, e que passa de anno a anno impunemente, sem achar uma alma caridosa que o ponha de crista baixa.

RIO DE JANEIRO, 1844. — TYPOGRAPHIA FRANCEZA, RUA DE S. JOSÉ, N. 64.

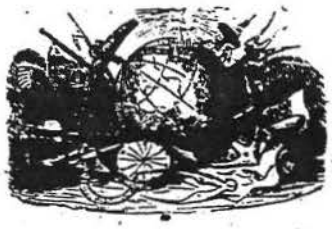
A *Lanterna Magica* é filha de profundas convicçoens, é o theatro onde se representarão as principaes scenas da nossa epoca, sem resaibos de personalidades, e sem o intuito de fazer illusoens a este ou aquelle individuo: a scena das generalidades reinará no seu proscenio, e seus quadros representarão sempre os mesmos individuos, os mesmos actos revestidos somente do caracter que se lhes der na oportunidade.

O Protogonista da scena será sempre o immortal Laverno, esse homem prodigioso, especie de Mephistopheles, de Judeo errante que anda entre nós nas praças, nos templos, nos saloens dourados, no parlamento, nas estalagens, nas lojas, e nos ranchos das estradas; que se acha ora no mar, ora na terra, e mesmo as vezes por esses ares fora.

Será seu companheiro inseparavel o seu intimo amigo Belchior dos Passos, e terá por seguito outras mais personagens, que darão realce a esta grande obra, a esta nova especie de Epopeia dos nossos tempos.

Esta publicação ha de melhorar muito com o andar dos tempos; a humanidade marcha á perfectibilidade segundo o dogma dos São-Simonianos, segundo as maximas dos Phalansterianos, Rebequistas, Methodistas, Neochristãos, Homeopathistas e mais outros philantropos d'este seculo.

O Sr. Laverno é um d'esses espiritos vastissimos, cuja concepção é tão grande como o universo, e cuja vontade é mais forte que o destino; é um d'esses typos que a imaginação tem procurado mil vezes em todos os recantos do coração humano, um todo que representa o ideal de uma parte da moral, e um painel da mais palpitante verdade de todas as phases da humanidade. — Amem.



BIBLIOTHECA NACIONAL E PUBLICA
— DO —
RIO DE JANEIRO

A LANTERNA MAGICA,

DRAMA EM TRESENTOS E SESSENTA E SEIS ACTOS.

REPRESENTADA DURANTE A SUCCESSÃO DOS TEMPOS NO THEATRO DO BECCO DA PATUSCADA.

A scena passa-se no Imperio do Brasil, dentro do circulo do Zodiaco.

ACTO 1.º

SCENA 1.ª

Laverno e Belchior dos Passos.

Lav. Deveras, Belchior, isto assim não vai bem! nossas algibeiras estão vasias; giramos em um acanhado circulo de espertezas, entretanto que outros occupão e disfructão a pingue posição social, que pertencia de direito a nosso genio e destresa.... Tu tens sido um miseravel caipora sem fé em ti mesmo, e nos recursos do genio; e eu a teu exemplo tenho deixado dormir minhas faculdades transcendentes!... É preciso mudar de vida, Belchior, um futuro immenso está aberto diante de nós, uma carreira brilhante e vastissima, dinheiro, muito dinheiro.....

Belch. Estás sonhando? Ou te sentes ainda com disposiçoens de entrar-mos em correspondencia com a policia e inscrevermos o nosso nome no Livro d'ouro do Carcereiro pela centessima vez?....

Lav. Não prosigas, imbecil. Nascestes para ser dez reis, e nunca chegarás a vintem. Tudo atemorisa a tua imaginação de mosquito, tudo atemorisa essa cachola de cuia, até a perspectiva da fortuna!..... Ouve-me com attenção. O que te vou propor assemelha-se quanto ao fundo ás pequeninas façanhas que até aqui temos feito, mas as formas são outras, e os resultados segurissimos. A cousa é sempre a mesma, seja bordada de ouro, seja ornada de andrajos; mas em vez de baptisar-se com aquelle nome que tu sabes, e que lhe dera a malevolencia publica, terá outros titulos mais pomposos, o de

espirito de empreza, especulação commercial, inspiração philantropica, amor da boa ordem, e da humanidade, instincto do progresso, permutação transactiva, patriotismo; &cct &cct. A policia nos tirará o chapeo; os juises nos respeitárão; o povo nos admirará, e sobre tudo (o que é melhor do que admiração) nos encherá as algibeiras. O que mais queres, pateta?

Belch. Mas se no meio de teus sonhos doura:los quatro permanentes e seis pedestres. nos guiarem em procissão até á base da montanha da Conceição, e nos depositar n'aquella casa, n'aquelle quartinho, que sabemos?

Lav. Estupido neophito! Algum dia um millionario soffreo semelhante desacato? Nos annaes do genero humano nunca tal prestito circundou um abalisado Capitalista. Tu não conheces a humanidade.

Belch. Muito bem, muito bem! Continua; quero ver como arranjarás tudo isso; e si o consegues, dou-te patente de primeiro tratante do universo conhecido!

Lav. Alto lá. Quando o genio colloca o homem n'estas alturas, outros são seus titulos.

Belch. Tambem é verdade, porque muitos dos nossos companheiros tem subido....

Lav. Cala-te que a palavra é minha, e não me perturbes com os teus apartes. Ha mil caminhos, e mui diversos, que condusem a homens como nós ao nobre fim que nos proposermos. Não haverá carreira em que não brilhemos como os primeiros; e para começar far-nos-hemos.... o que?... são tantos..... Medicos homeopathas, por exemplo.

Belch. Comprehendo. Ha somente uma pequenina difficuldade; e vem a ser, que não sabemos nem pitada de Medecina.

Lav. Não ha necessidade de sciencia, toleirão; no estado em que o immortal fundador poz a sciencia nada é mais facil: basta saber dividir, subdividir ao infinito, e redigir um annuncio que deixe de boca aberta o respeitavel papalvo. Annunciaremos que o Dr. Lavern.....

Belch. Mas esse nome é já bastante conhecido, e tu não podes passar por estrangeiro.

Lav. O nome é sempre o mesmo, pateta, a terminação faz a nacionalidade. Serei Francez, sendo Lavernu; Russo, Lavernoff; Inglez, Lavernson; Italiano, Lavernini ou Lavernelli; Polaco, Laverniski; Allemão, Von Lavernitz; Hollandez, Van Lavernick; Egypcio, Lavermud-Bei; Hespanhol, D. Laverno d'Alfarrache, e assim por diante, mas não me interrompas mais.

Belch. Percebo, meu amor; tu és um homem admiravel.

Lav. Annunciaremos pois que o Dr. Lavernu de Saint-Nazaire (eu), e o Dr. Belchioru de Saint-Denis, (tu) chegados recentemente da zona austral, compenetrados dos males horrorosos que desde o grande charlatão Hypo-

crates, até o sangrador Broussais tem causado a medecina allopathica a humanidade soffredora, e attrahidos pelos sentimentos da mais pura e desinteressada philantropia, viemos salvar tantos infelizes das garras dos encapellados algozes que a destroem.

Belch. Onde diabo foste aprender essas coisas?

Lav. Cala-te, animal. E que elles se propoem no curto espaço de trez dias, com a simples applicação de um atomosinho cento e cincoenta e trez milhoens de milhoens de vezes menor do que a billionessima parcella de um millessimo de grão diluido em tresentas mil vezes o seu volume d'agua; a curar radicalmente todas as molestias até aqui reputadas incuraveis pelo charlatanismo e pela ignorancia da allopathia, como a thisica, a aneurisma no ultimo periodo, a paralysia chronica, a rachitis, e mil outras molestias etc. etc.

Trazem attestados de mil cabeças coroadas, e.....

Belch.... Mas eu creio que esse numero é mui grande, e que não ha tantas?....

Lav. Pateta! Cabeça coroada é a de qualquer Frade ou Padre, e não o que tu pensas; o vulgo paga mui caro a confusão dos vocábulos, e muito mais a das ideias. Trazem attestados de mil cabeças coroadas, e de mais novecentos e noventa mil pessoas, que lhes devem a vida achando-se já de cova feita e batendo nas portas da eternidade; e de vinte milhoens de individuos aquem tiverão de tratar de differentes pestes, epidemias, endemias, e mais molestias, e que apenas trez succumbirão, um porque se achava mortalmente ferido no coração com uma balla de calibre trinta e seis, outro que se suicidou não tendo fé em sua salvação, e terceiro tuberculoso em terceiro gráo que teve a estupidez de deixar-se devorar e calcinar por um incendio que rebentou em sua casa.

O Dr. Pancrasse e o Dr. Crispin são vantajosamente conhecidos nas cinco partes e seus archipelagos, onde por seu saber e experiencia consumada derrubarão os idolos da rançosa e sangrenta allopathia; e para prova de seu desinteresse, se prestão gratuitamente ao serviço do proximo em tal casa numero tantos.

Belch. Gratuitamente! E como furtarás tu a bolça dos miseraveis papalvos!

Lav. A consulta é gratuita, mas o remedio terá somente a insignificante e ridicula, não paga, mas retribuição de dez mil reis por cada globulo de araruta, ou de agoa preciosissima (agoa preciosissima da carioca), a que nenhuma enfermidade resiste.

Belch. Brava a invenção! Mas se os nossos enfermos morrerem?....

Lav. Não morrem, não, Belchior. So morre quem tem de morrer; se

essa feitiçaria da medecina, ou seja homeopathica ou não homeopathica, influisse na duração da vida humana, então mais de metade do genero humano, mais de trez quartas partes do globo estavão despovoadas, e Pariz seria uma tapéra visto que lá esteve o marreco da espiga.... homeopathica.

Belch. Suponhamos porem que a especulação não é bem succedida.

Lav. Tu não és senão um animal mui fastidioso e impertinente. Que! Pois não estás vendo, como outros, que tem menos finura do que nós, se tem distinguido n'esta mesma carreira. Se nos attacarem pela imprensa, nós responderemos; e não seria máo nós dous encetarmos uma polemica scientifica quotidiana; isto daria que fallar, e nos fariamos conhecidos de todo o mundo; uma polemica bem escandalosa val um thesouro para qualquer especulador.

Belch. Coitado do publico!...

Coitado, não! Nós não sabemos menos, que tantos d'esses, a quem elle tem conferido os seus favores, e confiança... Deixa-te de tolices, Belchior. Tu mesmo em breve tempo acabarás por acreditar, que es um genio prestinado para as grandes cousas, e te esquecerás do nosso ponto de partida. Audacia, empavidez, e perseverança! Eis o que é indispensavel; e a credulidade popular, fará o resto. Mãos a obra; não ha tempo, que perder. Tratemos de estudar o papel, que temos de representar n'esse vasto theatro de eterna e variada comedia.

Belch. Mas tu disias, ha pouco, que havião mil caminhos diversos....

Lav. Sim; em todo o caso, ha muitas outras minas para explorar-mos, e deixando-as por agora de parte, só lembrar-te-hei huma, que mais que qualquer outra me sorri á imaginação. Far-nos-hemos politicos, e candidatos ás eleições.

Belch. Politica!! Deos preserve-nos d'ella! Estar hoje de cima, e amanhã de baixo. Nada... Não lhe acho graça em ser perseguido, não me sinto vocação para martir...

Lav. Deixa correr o negocio por minha conta, e eu te prometto, que estaremos sempre de cima e nunca de baixo. Tudo se mudará em torno de nós, os gabinetes dos partidos contrarios subirão e baquearão alternadamente; tudo será instabilidade nas situações politicas: só nós dous, Belchior, não cahiremos nunca. Estaremos sempre em nosso posto inabalavel, para fallar á moda dos poetas, fixos e immoveis, como as rochas no meio das vagas irritadas do oceano...

Belch. Como póde ser isso....

Lav. Escuta. Teremos sempre o nariz mui applicado sobre o governo, a quem sustentaremos; procurando obter todas as compensações possiveis em cambio de nosso adjudorio, mas logo que sentirmos cheiro de defunto, dar-lhe-hemos hum tremendo impurrão, que o precipite no abismo; e sem

A LANTERNA MAGICA

Lacerno e Belchior projectando

Lacerno O nome é sempre o mesmo patela, a terminação faz a nacionalidade. Sera Francez. sendo Lacerni. Russo Lacernoff, Inglez, Lacernoon, Italiano, Lacernini, ou Lacernelli, Polaco Lacernock, Alemão. pour Lacernitz, Hollandez Van Lacernisck, Egypcio. Lacernud-Bei, Hespanhol. D. Lacerno d' Alfarache, e assim por diante, porem não me interrompas mais. Belchior. Percebo meu amor. tu es um homem.

perder tempo iremos annunciar aos contrarios, que a nós, a nós unicamente D. Laverno, e Belchior dos Passos, politicos consummados, e estrategicos sem par, devem elles o entrar tão depressa na herança do finado...

Belch. Mas si dermos o impurrão antes de tempo, e elle não cahir, o que hade ser de nós?...

Lav. Diremos, que foi só para brincar, que isso fisemos; e por isso mesmo, que o sabiamos firme e consolidado, é que nós permittimos similhante gracejo.

Belch. Muito bem: mas resta resolver outra difficuldade... Póde succeder, que não nos separemos á tempo do governo moribundo; que o nosso olphato nos engane, e sejamos surprehendidos sustentando-o...

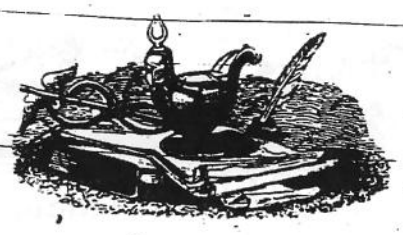
Lav. Ah! n'esta hypotheses, principiaremos por cobrir de emprecações o cadaver governamental; fingiremo-nos furiosos contra o maldito, que devia ter sucumbido, ha mais tempo. Depois iremos procurar hum por hum aos chefes triumphantes, e dir-lhes-hemos que desde muito nutriamos no amago de nossas almas a mais profunda aversão á uma administração, de quem só recebemos offensas sem numero, e aggravos os mais revoltantes; que em silencio dirijiamos votos ardentes ao Céo para a queda dos monstros, esperando huma occasião opportuna em que podessemos fazer huma manifestação solemne contra elles; mas que por inaudita desgraça essa occasião tão anhelada não se havia apresentado nunca: emfim que estamos prontos a adorar o novo sol com o mesmo fervor e devoção com que amaldiçoamos o que summio-se pelo horisonte abaixo...

Belch. Viva a especulação!...

Lav. Seremos recebidos com os braços abertos nas phileiras dos vencedores, que ainda em cima admiraráõ a nossa força de resignação, e a paciencia sublime com que apoiamos a homens, aquem odiavamos.

Belch. E o publico?

Lav. A esse nos apresentaremos nós como homens do terceiro partido, estadistas cheios de prudencia e juizo, repetindo incessantemente a maxima do in *mediovirtus*, maxima famosa cá para anossa brincadeira, e que, dita em latim não póde deixar de produzir o seu effeito.



RIO DE JANEIRO, 1844. — TYPOGRAPHIA FRANCEZA, RUA DE S. JOSE, N. 64.

A

LANTERNA MAGICA

PERIODICO PLASTTICO-PHILOSOPHICO.

— 2 —

SCENA II.

Depois de uma torrente da cartazes monstros, á maneira de Pariz, e de alguns artigos phosphorescentes, todos cheios de espuma de campanudas, e indifiniveis phrases; depois do estabelecimento de um Pantheão Homeopathico, o Dr. Laverno, e o Dr. Belchioru começarão a ter alguma folga; a venda de boticas homeopathas, e a concurrencia de alguns incuraveis, os collocou fóra da senda das privações.

Laverno alugou casa sua, e Belchior firme no balcão do Pantheão não tem deixado de fazer alguma cousa: a novidede é sempre lucrativa.

Belchior seria um ente dotado das mais emimentes qualidades para a exploração da sociedade, se tivesse a impavidez e coragem de Laverno: a

sua vida é uma attribulação continuada, nos seus mais bellos sonhos, nas suas doces illusões, no momento em que elle frue uma aura de delicias, vem o espectro dos pedestres, o vulto dos permanentes, a sombra de algum meirinho interromper os seus extasis; e logo que a coragem o abandona, ei-lo que vem vêr Laverno, e como que refrescar a alma com a presença de seu mentor, do seu quasi que amigo, e como que reganhar animo para zombar das peitas inventadas pelos legistas ao desenvolvimento de suas bossas latteraes, cujos orgãos muitas harmonias tocarão na cabeça de um Panaca e de um Pedro vivas.

SCENA III.

BELCHIOR E LAVERNO.

Belch. Ora viva Senhor Monsiu Lavernu.

Lav. O que queres? Não me interrompas.

Belch. Tenho muito que dizer.

Lav, Quanto has vendido hoje?

Belch. Só vinte mil réis.

Lav. E não te envergonhas de o dizeres, lesma; não sabes que hoje vou ao theatro, que preciso sege, ceia, chá, sorvetes, e de alguns *grilos* para uma mãosinha? Não estás contente com o Pantheão, com a tua vida scientifica, e sobre tudo com o *pelintra* diario com que a minha generosidade te ha galardoado, levantando-te da andrajosa esteira da miseria e da obscuridade, para collocar-te nos aveludados sofás da sciencia! Gloria, gloria, trez vezes bravos ao genio, e milhoens d'apotheoses a audacia e a perseverança.

Belch É verdade que a homeopathia vai pingando, e muito soffrivelmente: este povo é excellente para as altas especulaçoens:

Lav. O povo é sempre o mesmo: o caso é cantar alto, inda que se desafine, sempre ha quem dê palmas.

Belch. Hontem tomei uma carapuça de champagne, que fiquei loquaz como um papagaio de taberna. Mas, meu amigo, aqui entre nós, eu creio que este negocio não vai seguro, falla-se muito de nós.

Lav. Falla-se muito, animal, falla-se muito? Bravo, bravissimo; está ganha a victoria.

Belch. Sim, seja o que quizeres; mas dizem por ahi que este paiz vai imitar uma medida da França, d'essa terra barbara, d'essa nação feroz, segundo ouço dizer, que tem uma policia, uns permanentes inda mais temiveis, mais ferozes do que os nossos; e vão perseguir o que elles chamão charlatães.

Lav. Isso é impossivel. Uma tal perseguição abrange todas as classes sociaes; isso seria inesequivel na época actual: o numero de fallas falsas é o que predomina no mundo. Nos pincaros dos mais faustosos monumentos temos immensos collegas: se tivesses olhos não dirias semelhantes blasfemia. Deixa fallar, conserva-te inpavido; que ronque a tempestade, que venhão os raios.... Laverno é um rochedo.

Belch. Sim Senhor, sim senhor, mas eu não gosto de andar guardado em vida; aborreço as janellas com caixilhos de ferro, não me agrada o aspecto marcial dos quartos da casa, sinto uma aversão espantosa para as guaritas. Não estou contente, e tenho pensado muito sobre o caso: inda esta noute sonhei com uma procissão de pedestres e permanentes e acordei dando urros como um jumento. Não posso continuar na homeopathia por longo tempo, tenho muita vocação para me fazer fabricante de papel; acho mui legal esta minha inclinação, e posso faze-lo de vassourinha, de pita, de tucum, de dendê, de palhas de milho ou de outro qualquer vegetal, ainda que o publico veja parar carros de farrapos defronte da minha porta: com este titulo posso obter loterias, e passar a minha vida legalmente em paz, fazendo de vez em quando o meu presente de papel Canson como producto de minha fabrida

Lav. Uma cousa não impede a outra. Não deixes dormir essa scentelha sublime de tua intelligencia.

Estuda, pedaço d'asno, o alfarrabio que te dei, soletra dia e noite esse potosi de quatrocentas paginas, e embute aos papalvos todos esses nomes que lá achares. Não observas que quando fallo no estudo da natureza e forças do corpo humano, na elasticidade da força nervosa, na força fermentativa, acções vitaes, molestias vernaes, incipientes, progredientes, estantes, finientes, nas procatharticas, predisponentes e nos symptomas concumitantes da keneangia glutinosa, nas enfermidades acrimoniosas e podagricas, e que adubo tudo isto com os trez virus, sendo o predominante o terrivel psóras, esse araucano da allopathia, que zomba da ponta do seu ferro sanguinario como um rochedo das ondas furiosas do pelago!

Belch. Gostas muito de rochedos no mar.

Lav. É a lingoagem poetica do genio, que tudo compara, e tudo sublima.

Belch. Mas que diabo é esse *psoras*, que sempre te vejo dizer a todos os miseraveis papalvos que nos procurão?

Lav. O Psoras, o Psoras é um diamante composto de tantas facetas, quantas são as letras que o formão: o Psoras é uma d'essas gemmas preciosas do oriente, como os carbunculos das mil e uma noites, é um achado do immortal fundador da cevadinha medica: é palavra pouco commum ainda, e que tem uma força de expressão que se não póde definir: ha n'elle um mysterio clausurado á intelligencia, um cahos sciéntifico, um aspecto tão sublime, como um rochedo no meio da tempestade, vendo as ondas....

Belch. A dar-lhe com o tal rochedo, e....

Lav. Insipido camaphéo, quando deixarás de ser o açougue de minhas inspirações?

Belch. Mas o que é psoras, eu quero sabel-o, para tambem embutil-o aos papalvos incuraveis.

Lav. E que relação tem isto com a venda de nossos bolinhas. Acaso tambem sabem os que como nós receitão escremento de mosquito, ou as divinas nihilidades misturadas de araruta e polvilho com cachaça restilada? Onde forão elles descobrir os mysterios do attrito, e que a billionessima parte da raiz quadrada de um grão dividido em quatro mil seiscentas e quarenta e nove partes tinha mais força do que uma libra de jalapa ou duas onças de tartaro emetico?.. Não vez tú, rasteiro animal, que o attrito aqui nos conduz ao psoras, e que o psoras nos volta ao attrito, cujo peso, cuja força não se póde comparar com a alavanca de Archimedes.

Ah Belchior dos Passos, tú não nasceste para apreciar a invenção do attrito, e a descoberta immortal do psoras. O psoras é um alambique que distila ouro, e o attrito um movimento que nos impele ao gozo de uma fortuna colossal.

Nós devemos proscrever as palavras acabadas em *ites*, como bronchites, acites, demacites. por que isso seria um tributo pago ao sangrador mór: os nomes fazem tudo, e até com elles se forja uma nova sciencia, uma nova religião, a quem não faltão proselytos e discipulos.

—Durante esta ultima phrase, batem á porta, Belchior abre, e entra um velho apoiado sobre dous moleques, que depois de uma grande reverencia pergunta pelo Dr. Lavenu, e conta-lhe a intrincadissima historia de suas enfermidades, misturando a ellas alguns insipidos episodios, aos quaes Laverno fingia dar uma attenção extraordinaria; e depois de perguntar e escrever n'um grande livro, o nome do individuo, sua patria, profissão, dade, teres e haveres, e pedido ao doente que assignasse o seu nome debaixo do numero de mil e quatrocentos, Laverno arqueando as sobrancelhas, e repotreando-se na cadeira d'est'arte lhe fallou —

Lav. Como uma natureza cheia de vigor, uma construcção que promettia quasi uma eternidade, foi esgotada, pela furia sangrenta da allopathia! Cada lancetada, meu rico Senhor, cada bicha que lhe applicarão forão raptoras de um anno de existencia, de veneravel e util existencia de um honesto proprietario, de um nobre capitalista, que bate as portas da eternidade, que está no ultimo periodo da existencia, que ousou sahir, sem fazer testamento, estando por horas a espirar.

Doente. A espirar; Senhor, a espirar eu,.. ai.. ai.. eu só sinto esta grande fraqueza nas pernas... ai... ai...

Lav. Não se assuste, que aqui não entra a morte.

Doente. Então ficarei bom. Vossa Senhoria me dará saude?

Lav. Pois inda ousa duvidar da Homeopathia? E então, Sr. Dr. Belchoru, é ou não é o retrato iconico da humanidade esta illustre victima, que depois de errar por entre o ferro e os causticos da allopathia, depois de naufragar todas as suas esperanças contra o roehedo de sua impotencia, vem como o filho prodigo sentar-se no pousal do tecto paternal, para gozar da paz e dos dons celestes de uma vida isenta de angustias. O estado em que vos achais, desgraçada victima dos sangradores, era de desesperar, se dentro de trez horas não viesse a homeopathia soccorrer vossa ruina eminente! O estado de vossa phisionomia alquebrada, annuncia o estrago que vos tem causado nas viceras e nos membros o virus *psoras;* esse colasso do syphilitico pathognomico peneumathico; signaes supervenientes que corroborão o diagnostico e o pronostico de vossa enfermidade.

O' Dr., nos numeros *tita* e *alpha*, misture *limpha plaviosa*, e entregue ao Sr.

Doente (olhando para a garrafinha d'agoa.) Como devo eu tomar isto?

Laver. Isto, isto? Assim trataes com ar menoscabante os trinte annos de vida que encerra esse crystalino vaso? N'esse liquido está o linitivo de vossas dores, os ricos de vossa familia, a alegria dos vossos amigos, o vigor dos vossos membros, e o mais sublime triumpho da descarnada e feia morte. Tendes apetite?

Doente. Sim, Senhor.

Lav. Comei de tudo aquillo que não vos faça mal, porque se tiverdes uma indigestão, esse remedio em vez de vos dar a vida, será o vosso carrasco.

Doente. Então devo entrar em dieta?

Lav. O psoras é um abutre nas naturezas fracas. Adeos, me ucaro doente: tomé essa garafa por dia dividida em 4 partes.

Doente. Antes ou depois de comer.

Lav. Charlatanismo, charlatanismo da allopathia; tome quando quizer.

Doente. E quanto devo a Vossa Senhoria?

Lav. Nada. Eu não sou d'esses impostores especuladores, que convertem as lagrimas da humanidade em ouro para sua bolça. Nada me deve, venha quando quizer: emquanto ao remedio, isso é lá propriedade do Dr. Belchioru, primeiro pharmaceutico de S. M. o Rei de São Marino, e Lente jubilado de materia medica no Pantheão Homeopathico da Croelandia. Queira permittir que eu continue a escrever a minha grande obra; estou agora no decimo quarto volume: é um resumo da clinica do immortal fundador, e uma obra que dará mais homens a esta terra do que derão as pedras atiradas por Deucalião e Pyrrha.

Laverno finge-se muito occupado, gesticula, faz contracções, e escreve a esmo phrases destacadas.

Doente. Senhor Doutor quanto lhe devo por este remedio.

Belch. Dous billiões de mihilidades tétas com quatro trillonessimos de alphas,..... uma onça de limpha pluviatica, que está agora muito cara,.... por ser para o Senhor, com quem sympathiso de uma maneira espantosa, fica-lhe por dez mil reis.

Doente. Então tenho que dispender isto todos os dias.

Belch. E o que é essa bagatella em relação á saude. A homeopathia não é como a sanguinolenta e despotica allopathia que mata, ou arruina: a homeopathia tal qual nós a exercemos, quando não cura radicalmente, ao menos nunca mata; só se uma d'essas ideias aterradoras assalta o enfermo de improviso, e o converte em defunto fresco. Não perca tempo, va tomar o remedio, e um remedio que não as qualidades dos da alopathia: nós, por um segredo particular, sabemos pelo attrito, que é uma invenção moderna, tirar esse gosto enjoativo das drogas, e dar-lhe esta clareza, que parece agoa da carióca. Não ha nada mais agradavel do que beber um caustico ou uma sangria homeopathica n'um dia de calor.

Doente. Pois como, Senhor Doutor, tambem se podem transformar os causticos n'estas garrafinhas! E como se hão de curar internamente??

Belch. Bebendo uma cataplasma de basilicão, e fazendo.....

Lav. (Interrompendo.) O meu doente sabe grego?

Doente. Não, Senhor.

Lav. Sinto muito; e o sinto profundamente, porque tinha aqui um author para o pôr em dia com este methodo de curar, que é simples como agoa pura.

Belch. E' verdade; pois perde uma coisa que o havia de divertir muito: o livro de Carlos Magno não é mais divertido.

Doente. Ha de ser coisa muito rica.

Lav. É' uma cousa estupenda! Se não estivesse tão occupado pedi-ria-lhe o obsequio de ficar aqui umas tres ou quatro horas para ouvir um leve bosquejo das maravilhas da sciencia; mas em outra occasião lhe mostrarei tambem os nossos livros onde estão todos os documentos que corroborão os milagres d'esta sciencia espantosa.

Meu amor, a hora já se alonga, e vá tomar o remedio, porque é já tempo: coma bem e durma o melhor que puder.

O Doente sobraça a muleta; tira de uma bojuda carteira alguns bilhetes, que fizerão esbugalhar os olhos aos dous Meninorios, e dando dez mil réis a Belchior, este o accompanha com toda a formalidade até á porta do Pantheão, e volta na carreira para a salla.

Belch. Já lá vai. Não lhe ha de fazer mal.

Lav. Senhor Belchior dos Passos, espero que sua mercê não torne a repetir semelhantes explicações, porque ellas compromettem a reputação colossal do Pantheão Homeopathico; e podem acarretar alguma cousa que desafie o ridiculo sobre uma empreza tão collossal.

Belch. Olha que aqui não está ninguem de fóra.

Lav. Esteja ou não esteja. De cá os dez mil réis.

Belch. Espere, Sr. Laverno; temos contas que ajustar.

Lav. Ajustaremos depois. Eu sou um ente desgraçado, tú és um ente feliz; eu preciso de ouro, de muito ouro, e tú te contentas com alguns cobres.... Belchior dá-me esses dez mil réis, e salva o teu amigo de uma crise sem igual.

Belch. Pois que tens tú?

Lav. Estou muito doente; tenho um terrivel ataque de hypocondria; e só o Faroux m'o póde curar.

Belch. Não conheço esse Medico.

Lav. É um homem admiravel! Todas as vezes que assim me acho, a elle me dirijo, e com a simples cordial de oleo de lagostra, combinado com o balsamo salta-rolhas, fico logo bom e salvo.

Belch. Pois bem; confessa, ao menos, que eu já vou fazendo meus progressos.

Lav. Oh! Tú és um homem admiravel. Dá-me os dez mil réis.

Belch. Seaei tudo quanto quizeres; mas este negocio não vai bem: eu quero que haja alguma cousa de claro, de positivo, de consolador, emfim....

Lav. Emfim o que?

Belch. Deve o producto de todos os Psoras ser dividido entre nós dous, do contrario não me faz arranjo.

Lav. E a intelligencia não é alguma coisa? Amigo Belchior, tu não acharás sobre a terra um ente com quem mais sympathises; tu tens necessidade de viver unido a mim, ainda que me não ames; nossas almas são da mesma essencia, nossos corações sympathisão, nascemos para viver juntos, temos os mesmos interesses..... toma um *pelintra*, e vai satisfeito.

Belch. Este diabo faz de mim o que quer; e o mais é que elle tem razão: eu não posso viver sem elle, ainda mesmo que o deteste.

Lav. Estuda, estuda, serás homem; a nossa profissão pede tempo, circunstancias e geito. Coragem, em quanto houverem doentes, em quanto rolarem cadaveres ambulantes pelas ruas, o Pantheão hade ter que fazer: o amor da conservação de vida não calcula os resultados. Demais, nós não matamos; vendemos agoa purissima da carioca, e o alphabeto grego no estomago de qualquer doente, da maneira porque nós o administramos, nunca escreverá a palavra — Morte. — Se isto não fôr bem, ainda nos restão pilulas, e muitas outras emprezas: o paiz é excellente, e não nos hade deixar morrer de fome.

Rio de Janeiro. — Typographia de Berthe & Haring. — 1844.

LANTERNA MAGICA

Laverno. Como uma natureza cheia de vigor, uma construcção que prometia quasi uma eternidade foi esgotada, pela furia sanguinaria da allopathia! Toda lancetada, meu rico Snr., cada bicha que lhe applicarão forão rapinas de um anno de existencia, de veneravel e util existencia de um honesto proprietario, de um nobre cavalheiro, que bate as portas da eternidade, que está no ultimo periodo da existencia, e ousa sahir sem fazer testamento, estando por horas a espirar.

Doente. A espirar, Snr., a espirar eu,..ai..ai..eu so sinto esta grande fraqueza nas pernas..ai.. ai.

Laverno. Não se acuste [illegible] que a qui não entra o mo[illegible]

A LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO-PHILOSOPHICO.

N. 3.

Carissimos Leitores.

Não sabemos se vos lembraes quando, no seculo passado, a Nação Franceza se dividio em dous partidos musicaes, o da harmonia e o da melodia, o de Gluck e o de Piccini, e que no meio de toda essa convulsão dos *dilettanti*, no fundo de todo esse sarpabulho de applausos, surgia um fim grandioso, uma ideia sublime, o procurar uma escola propria á musiça franceza, o assentar-se em um caracter musical que conviesse ao gosto nacional; se apparecerão no meio dos delirios dos amadores tantas estraladas ribombantes, como as que ha certo tempo para cá tem apparecido entre nós!?

Aquella grande nação, que sabe guardar o seu enthusiasmo para as grandes ideias, era muito mais infeliz, do que nós, porque não tinha feito. alem de tantas invenções, a descoberta do *molho de pasteleiro nacional*, que aduba todas as pitanças, onde a razão falha!! e que as converte em uma

especie de clava de Hercules para ameaçar quem está muito socegado no seu cantinho, trabalhando todo o dia, e quer á noite gozar de um divertimento innocente, e de uma especie de ocio recreativo.

Duas grandes ideias, representadas por dous homens de genio, sejão elles de que nação for, não tem côr local, e só pertencem á civilisação em geral: e cada homem pode civilisar-se como quizer, com tanto que seja tolerante, porque esta qualidade é a que é essencial n'aquillo que se chama civilisação.

O Sr. Christovão Gluck queria que a musica trilhasse a senda da philosophia, como as outras boas artes, que a onomatopeia fosse o seu guia, que os sons dos instrumentos imitassem os sons da natureza; que a arte, collocada no estadio do bello, fosse uma representante da verdade, um daguerreotypo da natureza, e que a harmonia e a melodia casadas fallassem conjunctamente ao coração e aos ouvidos; finalmente que a alma sentisse beliscões de todas as qualidades. As duas Iphigenias, Armida, Alceste e Orpheo, que elle escrevera, lhe derão carradas de razões, e inda hoje são admiradas de quantos entendem da arte musical, e d'aquelles mesmos que, não sendo entendedores, possuem o dom de um ouvido delicado, de uma fibra sensivel e propria para sentir as bellezas fugitivas na execução de uma partitura.

O Sr. Nicoláo Piccini era outro homem, tinha outra religião artistica; não gostava da severidade tudesca, não queria que o compasso mathematico, que a escravidão imitativa circulasse o terreno de uma arte que tem ideias e não exprime ideias, e que o fim da musica, o principal d'ella fosse o agradar, o deleitar o ouvido; que ella produzisse um sonho elyseo, uma modorra embalsamada de perfumes auditivos, que collocasse o homem n'um vago paraiso de delicias, que o fizesse voar de nuvem a nuvem, achando aqui e ali alguma coisa de positivo para repousar de quando em quando; e que não se fizesse da arte uma talagarsa dividida em rectileneas quadriculas, em tantos buracos, onde somente podesse passar a agulha, onde todas as tintas fossem calculadas, sem o enfumado das cores e o arredondado dos contornos.

Escudado por um partidista valente como Marmontel, armado de sua coroa melodica, guardado por uma muralha construida de cento e tantas operas, tendo por sentinellas o seu Atys, a sua Dido, e o seu Orlando; o Sr. Piccini tendo por si, alem de suas melodias, um punho magistral, colhia na sua rede divina um numero immenso de sympathias, e nos combates do hyposcenio tambem colhia iguaes palmas de victoria.

Os typos gemerão noite e dia; os cirurgiões tiverão de pensar muitas feridas nas palmas das mãos dos dous partidos; e os dous Compositores

colhião o fructo de uma tão nobre lucta. Todas as questões possiveis se aventarão: o clima da França, sua posição na Europa, a lingoa, a analogia d'esta com a italiana, sua origem, o caracter nacional; vierão os romanceiros da idade media, os *Trouvères*, sahio do fundo da Gasconha, todas as velhas legendas da lingoa roman, desenterrarão-se mortos, enterrarão-se vivos, houve toda a sorte de escaramuças, houve o diabo a quatro, fallou-se de meio mundo, mas nunca vierão ás vias indecentes!

Nunca em taes combates artisticos, em taes luctas de primazias, se estabelecerão parallelos fora de senso, nunca se insultou o bello sexo de uma maneira barbara, nem se compararão os pacificos amadores de uma arte divina com as pessoas professionaes: O Inglez, o Hollandez, o Portuguez, o Italiano, o Hespanhol, o Russo, o Allemão, o Tartaro, o Mouro, o Arabe, o Chin, o preto, o branco, o macho, a femea, o macho-femea, a femea-macho, todo o bicho-careta lá hia, tinha o direito sagrado de rir, de chorar, de applaudir, de delirar, e de depositar aos pés do seu idolo todas as ovações, todos os signaes de applausos, sem abrir a boceta de Pandora, sem entornar o *molho de pasteleiro*, esse molho que tantas indigestões tem causado, e que devia ser lançado no inferno para sempre; principalmente em questões de canto, em questões de gosto, onde cada um é livre e senhor do seu nariz, das suas orelhas, não só pela lei de Deos, como pelo codigo universal de todo o bipede artistico, ou mamifero *dilettante*.

Venhão quantos applausos quizerem, tudo é bom, tudo isso é um culto rendido á natureza, uma adoração aos dotes individuaes, á intelligencia superior; tudo isso forma a apotheose d'esses coitados que tanto se cansão para adoçarem os males da vida mundana, e que nos dão uma parte da perfectibilidade, que é uma hora de descanço e de prazer, e de estado de innocencia, ou de nos recolhermos ao leito com mais uma ideia que não tinhamos.

Não vamos, carissimos leitores, fora d'isso, porque sabemos avaliar o ponto de contacto que existe, na escala da intelligencia, entre o Compositor e o Cantor: sabemos que os triumphos dados a este ultimo são uma recompensa merecida á felicidade de ter um orgão agradavel, de ter uma intelligencia capaz de bem reproduzir todas as ideias que escrevera o Compositor: sabemos que elle deve gozar em vida, porque depois da sua morte nada mais lhe resta do que um nome, e não tem a fortuna de atravessar innumeras gerações, e percorrer a mais remota posteridade intacto, cheio de vida com a mesma frescura de viço e colorido como o Autor; e que a gloria ephemera do cantor deve ser paga em vida, visto que sua nomeada, e o merito que a occasionava acaba com elle.

Mas pedia-mos por caridade que vos empenhasseis para que cessasse tanto rumor; e que vos ressentisseis dos insultos grosseiros, dos baldões que se tem lançado contra as nossas amaveis e queridas irmãs, que depois de nos terem tanto deleitado, no cantinho de nossas sociedades, sejão appelidadas de *invejosas*, de *gatas*, *carouchas;* que em premio de ellas terem *espancado as trevas da tristeza em que viviamos,* não lhes seja posto na fronte virginal o ferrete da ignominia, nem se troquem suas candidas vestes, pelos andrajos da miseria; nem tão pouco que homens indignos continuem n'uma estrada de torpezas, e se aviltem a si proprios, no delirio de uma cegueira infundada, desconhecendo o merito relativo, e pizando como barbaros, pela imprensa, os mimosos festões da nossa vida, entornando o balsamo sagrado das chagas do coração. A alampada do templo é vedada ao preto que accende os lampiões; e o perfume das essencias das mais delicadas flores causa tedio a quem vive em uma atmosphera empregnada de azeite de peixe.

Somos, com todo o acatamento, e com toda a sinceridade

Vosso humilde servo e obrigado

O Espivita a Lanterna.

LANTERNA MAGICA

Aria de Bravura

Rafael - 1

Per di vostre care palme
Sento in petto un puro ardore
Ma nel aier più grand'amore
Di vostro cari mitre.

Alegro.

Dilettanti, cari lanti.
Che pagate, che vagate
Ribombate, ribombati
Date palme con furor.

A LANTERNA MAGICA.

SCENA IV.

Laverno, Cantor.

Lav. Deixa-me, Belchior, com tuas pequeninas reflexões; a natureza negou-te o dom da previdencia, o olho do lynce, o faro do perdigueiro, as azas da aguia, a industria do castor, a força do leão, e a perseverança de um Laverno. A época é felicissima, a quadra prodigiosa! Vou lançar-me na scena lyrica, vou aproveitar a circunstancia, colher uma ovação, e estrondar com a minha voz os finissimos ouvidos de alguns calorosos *dilettanti*, colher sestos de bravos, e archivar alguma verdura ornada de cifras e garatujas.

Bel. Sabes musica, por ventura, tens um physico agradavel, tens uma bella voz, tens emfim o que é preciso para agradar a quem possue uma ascensão auditiva, um.....

Lav. Tenho tudo para os grandes capitalistas cartilaginosos, para os grandes senhores do Elix, Antelix. Não cuides, miseravel nescio, que é preciso toda essa caterva de predicados para agradar a um pequeno grupo turbulento n'esta quadra. Eu tenho uma ideia, um outro *mólho de pasteleiro*, que me ha de dar um diluvio de applausos, e tu has de ser o motor, a grande alavanca d'este guindaste de gloria, d'esta ovação pecuniaria.

Bel. É verdade, Laverno, que eu já tenho ousado peccar por muitas vezes, por minha maxima culpa, em duvidar da realisação de teus planos, mas hoje, meu caro amigo, estou muito duvidoso..... Tenho muito medo dos papeis, tenho mais medo das pateadas, dos monjolos, e sobre tudo.....

Lav. O publico é tremendo as vezes, mas aqui elle tem sido sempre o prototypo da tolerancia é da doçura, em quanto á imprensa, essa tenho eu por mim, e é apoiado n'ella que ouso estrear a scena. Tu viste um artigo do *Novo Tempo* de 12 de Agosto d'este anno.

Belch. Será um artigo de fundo sobre musica?

Lav. Sim, mas aquelle artigo não é de fundo; houve esquecimento de por-lhe em cima — Communicado —. Os homens que se dão á politica não são tão nescios para atacarem de uma maneira brutal mais de trezentas familias, de envolverem n'uma manta de lodo tantas notabilidades, e de conquistarem com um rasgo de penna o desprezo do bello sexo; eu já fui homem da politica, já escrevi tambem, e sei o quanto é necessario respeitar os vinculos sagrados das familias, o sacrario domestico, e o quanto é difficil alcançar a fama de cavalheiro. Sempre no meu Jornal recusei todos os artigos escriptos no balcão de alguma taberna, ou na proa de alguma sumaca..... mas deixemos reflexões, não vamos a estragar a empreza: estes diabos de principios da infancia são como o rheumatismo, que de vez em quando, quando mal se espera, trás, trás, lá se grudão ao corpo, e nos poem a tinir no meio de uma bella obra.

Has de estar lembrado que no tempo do immortal Panella fiz bichas com a minha voz, e que eu era olhado pelos rapazes como um prodigio do canto; e que depois d'aquellas minhas aventuras, d'aquella clausura, nunca mais appareceu um folião que podesse comigo?

Belch. Lembra-me muito, e por signal que eu tinha uma inveja de ti extraordinaria.

Lav. Pois é fundado n'essa antiga gloria, e n'um magnifico falsete que possuo, que me animo a ir estrear a scena na qualidade de *prima Donna.*

Belch. E as pateadas, os cobres, os assobios que te esperão?

Lav. Nada temo, já te disse. Vi lançarem cobre a uma voz encantadora, darem pateada a quem sabe alguma musica; o que resta agora depois de taes manifestações?

Belch. E' ter muito talento para agradar.

Lav. Engano. Já vi um duetto desafinado, e fora do andamento, levar seis rodas de palmas; vi o artigo do *Novo-Tempo* depois; o que mais resta senão o meu triumpho; lembras-te da Philarmonica?

Belch. Quantas e quantas vezes, isto é verdade, eu me ia collocar na plateia dos pobres, no Rocio, com o duplo intento de ouvir a musica e achar alguma coisa nas algibeiras descuidadas; e ficava ali estacado a ouvir o *Stabat-Mater*, a introducção de Aureliano em Palmyra, o duetto de Anna Bolena, e mil outras peças, que....

Lav. Que fazem sombra, e muita sombra. Olha, Belchior, o mal da coisa era não entrarem lá os taes *dilettanti;* não tinhão meios, e nem se quer uma só pessoa que lhes alcançasse um bilhete: eu lá fui uma vez debaixo do titulo de Commodore Lavernson, e te asseguro que gostei muito.

Belch. Lembra-me bem. Foi n'aquella noite em que te recolheste com nove colherinhas de prata, e as algibeiras recheadas de doce. Que bello pedaço de fiambre trouxeste, que bella coisa!... inda sinto agoa na boca só com a lembrança. E porque não voltaste lá mais?

Lav. Porque a minha natureza não se coaduna com a tal sociedade. Lá não se jogavão cartas, ou outro qualquer jogo; todos estavão pacificamente bebendo a largos tragos a divina melodia; não havia grande pasto para o meu genio...., entendes?

Belch. Entendo. Cá na praça eramos mais felizes; a colheita mais productiva. Mas como farás a tua estreia na scena lyrica? estou ancioso por sabel-o, para estudar o meu papel.

Lav. Eu hontem fiz amizade, n'um baile mascarado, com quatro homens de um verdadeiro merito, e que cedo serão membros de uma associação que pretendo formar; e ajudado de seus serviços pretendo fazer uma revolução no mundo *dilettante*. Mandarei annunciar que é chegada a signora Lavernelli, primeiro soprano do Real Theatro de São Marino, na Italia; e que vindo de passagem, deseja demorar-se n'esta capital alguns mezes. Que a fama de bom gosto musical, e o enthusiasmo de um grande numero de *dilettanti*, a movera a dar uma representação, em seu beneficio, antes de partir para o Real Theatro da California, onde o immortal Midas, esse principe sem igual, a espera, e seu illustre povo: cujas orelhas passão na historia como as mais capazes de toda a terra.

Cantará sózinha a nova opera em dois actos, intitulada — *o Cavalheiro Antediluviano.* — Esta bella partitura, que tantos applausos mereceo na scena de Madagascar, no Real Theatro de Pomaré, e no Odêo dos Pampas, deve sem duvida alguma causar uma impressão nova, insolita e extraordinaria. A musica d'este riquissimo primor d'arte é do immortal *Maestro* Belcciorini dei Passi, e a orchestra que terá a gloria de a executar, será a que acompanha o Divino; dar-se-ha por tára umas variações de marimbáo monstro, executadas pelo insigne artista, o Sr. Lavernoff, mestre de capella em Astracão.

Belch. Laverno, esse teu projecto é muito audaz; eu temo que uma chuva de monjolos não seja o teu premio, e talvez que ao sahir do theatro vas em triumpho acompanhado de quatro permanentes....

Lav. Imbecil. Escuta o resto: durante a execução estarás tu em um camarote a dar bravos; e quando eu estiver no furor da minha Aria de

LANTERNA MAGICA

Aria de Bravura

(Rafael -)

Per el vostre care palme
Sento in pettogn puro ardore
Ma nel aier più grand'amore
Il vostro cari mirte.

Allegro.

Dilettanti, cari tanti.
Che pagate, che vagate
Ribombate, ribombati
Vale palme com furor.

bravura, então me atirarás com palmas e corôas: os nossos amigos batedores estarão promptos na plateia. Eu já os avisei que assim que me virem engasgado, rompão com palmas.

Belch. E se essas palmas fôrem ajudadas de assobios?

Lav. Não são: a febre imitativa é uma molestia contagiosa e rapida; as massas não reflexionão; e muita gente, que quer passar por amadora, só espera a occasião de bater palmas; é a mania do tempo, e tu has de ter observado isso mesmo.

Belch. O mais é que tu tens razão.

Lav. Vamos aos annuncios, vamos a este assalto á bolça do publico, do pobre publico, dos pobres legitimos amadores que tudo tolerão, e de tudo se riem.

Bel. E é tudo o que tens preparado para uma empreza tão arriscada.

Lav. Os annuncios, os cartazes farão tudo, estou certo do meu triumpho; se vierem alguns cobres, é mais um ganhosinho; e tu bem viste que não faltão azemeis para lançarem um monjolo a quem possue um orgão delicioso, quanto mais a um especulador..... entendes?

Bel. Tomára já ver o effeito d'esta grande empreza, e muito me hei de rir com as sovas que levares pela imprensa.

Lav. Levarei algumas; mas não faltará quem me ponha acima das Catalanis, das Malibrans, Pastas, Grisis, Persianis, Brambilas, Roccabadatis, Cintis, Unghers, e outros Anjos que fizerão a admiração do Mundo.

Bel. E se te puzerem a par dos mais famosos Cavouqueiros, tirando metaes, fabricando muros, diques, e aquellas obras, que graças a um perdão, começámos e não acabamos.

Lav. Impertinente besta. A Signora Lavernelli depois de cantar desapparece, e vai rir-se na sua terra, bebendo bom champagne, de toda a celeuma dos partidos, e louvar a Deos por ter dado uma grande variedade de intelligencia e de gosto aos homens que se achão espalhados sobre a superficie do globo terraqueo.

Rio de Janeiro. — Typographia AUSTRAL, beco de Bragança, 15. — 1844.

A LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO-PHILOSOPHICO.

4. e 5.

SCENA V.

Laverno, Pagodista.

Belch. Eu não digo que he possivel que isso seja impossivel, nem que he impossivel que isso seja possivel, porque nunca he possivel que huma cousa impossivel fosse huma possibilidade. Deixa-me tão bem fallar em regra, tambem quero argumentar; faz-me justiça aos meus talentos, e sobre tudo á minha audacia... ainda estou rouco dos bravos que te dei... vamos, eu quero a minha parte.

Lav. Tens instincto para mocambo, mas inda não preparas bem huma cama. O triumpho he todo meu, a ovação foi completa, ultrapassou minhas esperanças, tudo he devido á minha voz, á minha voz que pronunciou em do, re, mi, fa, sol, la, si, o *fiat* sublime que creou toda esta verdura. (Mostra os bilhetes verdes de cem mil reis) o trabalho he todo meu; como vens tu agora pedir hum impossivel. O que fizeste no meu beneficio?... Que até entraste de graça!!

Bel. Fiz tudo, e sem a minha actividade tu não terias nada prompto; para te pôr tudo em hora, preguei uns poucos de calotes, e não sei quantas mil mentiras. Olha, aquella gente de dentro do Theatro está toda a espera das minhas promessas; tudo fiz em teu nome, e por que tu dizias: promette, promette o sol e a lua a todo o mundo; quem quer as coisas assim faz... e eu estou envergonhado...

Lav. Envergonhado, tu!... Belchior, ora não mangues.

Belch. Quasi que envergonhado; em fim, com receio que me suba algum sangue á face...

Lav. Coitado do Belchior, coitadinho. Quer cumprir a sua palavra, quer ser homem de cara... quer macaquear... Apre', bregeiro, que já começa à titubear na entrada da hypocrisia, e para melhor brilhar, quer principiar por casa os seus ensaios?

Belch. Mas, em fim, paga-me o meu trabalho.

Lav. E que trabalho tiveste tu? Passar uns oitocentos bilhetes de cadeiras e plateia, andares ahi por essas casas a passar os camarotes; mandado fazer alguns annuncios nos jornaes, teres suado um bocado, pois tu não sabes, Belchior, que o exercicio corporal é o melhor medicamento para viver eternamente?!

Belch. Tudo isso é optimo para os ouvidos, mas vossa mercê prometteo-me uma quarta parte do beneficio; ganhou tres contos e duzentos mil reis, quero com toda a justiça que me não faça a injustiça de não pagar-me dous mil cruzados.

Lav. Aqui anda mão alheia n'este negocio! Estas muito arithmetico.

Belch. Não anda nada. Eu só quero pagar da minha algibeira aos nossos bravos e valentes batedores, que trabalhárão como mouros, sou muito generoso, gosto de recompensar.

Lav. E eu não lhes dou um vintem, cachorros! Terem a audacia de me perturbarem nos melhores pedaços... por exemplo; quando eu disse — *Che pagate, che pagate, ribombate, ribombate, date palme com furor* — elles devião esperar o ultimo preludio, e aquellas caretinhas e suspiros de que gosta o respeitavel papalvo, para então trovejarem com o furor que pedia a aria e os minhas senhas.

Belch. Mas tu te engasgaste quatro vezes quando...

Lav. Impertinente animal, ignorante... Tu não vias que aquillo erão *fioriturus*, que todos aquelles suspiros erão bellezas de uma nova escola de musica, de que eu sou o chefe, e cujo gosto está plantado com raizes eternas por entre os bancos, arandellas, lustre, tangoens, bastidores, bambolinas, pannos, praticaveis, camarins, urdimento, e sobre tudo n'uma parte do respeitavel, que me idolatra, que me adora... e não ha nada

como este paiz. Os homens industriosos, aquelles que possuem um verdadeiro tino, como eu, tem o seu Potosi, o seu Gongo. A lavra tem panellas ultra esperanças.

Belch. Mas tu não pódes viver só, apezar do teu immenso talento; tu não pódes desprezar aquelle plano da sociedade philantropica que traçaste. Se me não pagas, deixo-te, e vou ganhar a vida.

Lav. (Laverno senta-se pensativo, e depois de meditar muito, levanta-se e diz com voz de stentor:) Quero um grande Pagode, quero verificar sympathias, quero examinar candidatos, sondal-os no amago, pôl-os a prova de ferro e fogo, para ver sua destreza. É necessario ser generoso.... eu sou muito generoso, sou prodigo, sou bizarro, não faço caso de dinheiro.... Belchior, vai ao Pharoux, encommenda um bello brodio, e que venhão os balaustres do prazer; que se fure o tecto com as buchas d'esses canhões espumantes, e.... e venhão todos os amigos; quero cantar um lundu picante, mais picante que todas as pitanças culinarias, quero me abrasar n'uma atmosphera de fogo, maior que a das fornalhas do inferno, sublimar-me, espiritualisar-me, volatilisar-me.... ser um deos, ser um heroe n'este grande pagode. Quero, sobretudo, fazer uma saude monstro, ao seculo das luzes, ao seculo incomparavel; e no fundo do meu Parnazo compor o poema das Gargalhadas.

Belch. Bravo, bravissimo, vamos a isso..... Da-me o dinheiro para encommendar todo o jantar....

Lav. O meu nome basta: encommenda-o, que eu pagarei tudo.

Belch. Laverno, eu não quero ser outra vez victima de teus esquecimentos, tu és muito esquecido, e por causa das tuas.... distracções.... já estive nos alforges da Presiganga um anno e tanto na maior ociosidade possivel, nada fiz, nem podia fazer em meu beneficio, e tu nem uma vez sómente me visitaste, nem um *pelintra* me mandaste, uma caixa de pontas de charutos, emfim.... eu te perdoei tudo, e agora não quero outra vez andar por ahi..... demais os nossos nomes..... entendes...

Lav. Dize-lhe que o Conde Flibustier de Saint Lavern, chegado agora da Côrte da Gasconha, Enviado extraordinario junto á Côrte da Rainha Pomaré, quer dar um grande jantar a alguns amigos, e que.....o resto tu sabes; dize-lhe mais que és o Secretario e Conselheiro da embaixada, que fallas o sandwisch e o laponio perfeitamente, que és um septentrialista, um polyglotto antarctico... &c., &c...

Belch. Tudo isso é muito bom, mas para um pasteleiro nada serve, é gente de olho fino, e já tem pratica do mundo.

Lav. Valhão-te mil cachimbos. Toma este bilhete, estas mil e uma notas de musica, cobertas de mil e cem applausos, e paga-lhe metade adiantado.

Belch. E o resto?

Lav. Depois de comido.

Belch. Depois de comido, tudo cheira mal; e doe.... são facadas.... a digestão aperta muito a bolça.

Lav. A minha palavra é sagrada.

Belch. Oh! a tua palavra é classica..... Não vou.

Lav. Pois irei eu. Adeos, animal enjoativo, lesma com pés de aguia, camello com pernas de jabuty, tranca eterna de todas as sublimes portas, serpente que se enrola por chinellos velhos, borrão que suja todos os planos, cadeirinha desengonsada, monjolo safado, carangueijo lodoso..... pum, Diabo..... não sei para que serves..... Poem-te já pela porta fóra, já e já, que te não posso soffrer. (Pega n'um páo).

Belch. Lavemo! isso é deveras?

Lav. A minha casa não é um Picadeiro, aqui não se amanção burros.

Belch. Pois bem, alma de ingrato (chorando), eu vou, eu vou, vou-me já..... embora..... *(senta-se n'uma cadeira)* e me vingarei de ti; tu sabes, cruel amigo, que eu conheço.... conheço-te.... que conheço o chefe de Policia, todos os Inspectores de Quarteirões, os subdelegados, os meirinhos, os.....

Lav. Deliras, Belchior, deliras, miseravel?!

Belch. O meu delirio te ha de custar caro *(vai sahindo)*.

Lav. *(Segura-lhe no braço)* Belchior, Belchior, tu me conheces, tu sabes quem sou, e quem tu és *(a parte)*. Não vá este diabo fazer alguma doudice, e no momento em que tudo me corre em moitões de ouro. *(para Belchior)*.

Assenta-te Belchior, e toma este caboclo.

Belch. Não quero, vou vingar-me, a minha dignidade está offendida.

Lav. Vingar-te! Tu não sabes, Belchior, que a vingança só é dada ás almas vis? Tu não sabes que em um coração que s'eleva ao apogêo da sublimidade, que em um peito onde fervem os votos mais sublimes, mais..... (valha-te o demo) mais elevadissimos, mais superlativissimos, não póde acoutar-se um monstro hediondo, uma peste pestilenta, como a vingança! Belchior, Belchior, meu amigo d'infancia, meu camarada infantil, meu Acates fido.... tu não sabes que não acharás no universo, nem nos outros paizes, um amigo como eu, um homem que recompense a teu immenso talento melhor e mais justamente, conforme os dogmas da fraternidade, conforme a disciplina..... E tu não temes tambem uma denuncia?!.... Belchior, a união faz a força; fica e sê meu amigo.

Belch. Valha-te mil demonios; já não posso mais, já não posso.... cala-te ... (abração-se, e rebentão em gargalhadas).

Lav. Ora tu és um gaiato de muito sal; tens lembranças, Belchior, que me fazem ficar de boca aberta: és o homem mais extraordinario que ha no universo. E o mais é que eu já estava chora não chora. Como estás bello n'essa postura.

Belch. Tu és um homem admiravel. Da-me o dinheiro, que quero encommendar o jantar, meu amigo do coração.

Lav. E se te enfadares outra vez, e fizeres vispora?

Belch. Pois tu não vês que tudo isto é um gracejo; que nós não podemos jamais separarmo-nos.

Lav. Está bem; toma cincoenta mil réis..... meu caro amigo.

Belch. E o caboclo que agora me deste? Meu amigo do coração.

Lav. Já fizemos as pazes; agora não se falle mais n'isso.

Belch. Mas tu já m'o deste, meu amigo do coração.

Lav. Pois bem toma-o, mas não te coifes de alguma carapuça na estrada: anda meu caro amigo.

Belch. Nada. Eu já volto. Até logo meu amor. (apertão-se as mãos, beijão-se, e Belchior sahe.

Lav. Máo, máo, este Belchior já vai fazendo progressos; esta scena inda que mal alinhavada, não deixa comtudo de ressumbrar uma aptidão para o pathetico, e o pathetico entra por muito na arte.

Em quanto Belchior manda preparar o brodio, e o foguinho engarrafado vou assignar as cartas que me vierão da lithographia; estou cançado de andar por baixo, quero elevar-me, tenho tudo o que é necessario n'esta terra; roupa a moda, ar d'importancia, audacia e boa ponta de lingua.

(*Depois de assignar tudo e feixar, dá uma grande gargalhada e diz:*) Eis o mundo, eis o theatro da nora perpetua; com este maço de cartas frustro a qualquer homem de merito uma reputação ganhada á custa do seu suor; dou-lhe um empurrão, lanço-o fóra dos bancos de honra, e vou sentar-me a par de muitas mediocridades como eu. O charlatanismo é um merito real para o mundo; a modestia um couce qne se dá em si proprio: na orchestra do mundo os instrumentos mais bem pagos são o zabumba e o tambor; fazem mais barulho que os outros, porque o papagaio quanto mais falla mais preço tem.

(*Entra Belchior.*)

Belch. Que diabo, Laverno, que diabo de diabrura é esta? Não se falla se não em ti, é uma mania, todos perguntão-se quando irás á scena uma segunda vez; ouvi dizer a um petit-maitre que elle é capaz de dar vinte mil réis por uma cadeira; todos admirão o teu estylo, a tua voz!..... Tu és o Diabo.

Lav. Isso tudo é motivo para eu lá não apparecer mais.

Belch. Ao contrario, gostão, aproveita a maré.

Lav. Hontem corôas, hoje pateada: tu não conheces o mundo.

Belch. Estás muito enganado: se eu fizesse tal furor, hia cantar todos os dias.

Lav. Os homens como eu devem ser como os finorios politicos, que pairão e vestem a japona da influencia: quem entra como salvador da patria, sahe como seu carrasco: no Entrudo é virtuoso, na Pascoa santo, no Espirito Santo, velhaco, e no Natal um demonio, Belchior tu és uma lesma muito ordinaria.

Belch. Isso é quasi verdade. Mas dize-me, Laverno, como é possivel que com essa barriga, com essa lata, e essa voz podesses fazer tanto sarrabulho?

Lav. Porque vim da Estranja.

Belch. Pois o Aljube mudou de nome agora?

Lav. Da Estranja, animal, dos paizes estrangeiros. A estranja é a melhor panaceia conhecida n'este paiz: chegado d'ella pódes impunemente fazer o que quizeres. A estranja é o mais alto firman que póde dar o Grão Senhor da terra, acobertado com esta extensissima capa, com esta varinha de condão póde-se caminhar impunemente, porque é carta de segurança em todos os paizes novos. Pelo patronato da estranja torna-se o feitor de algum Herbolario em um botanico profundo, transforma-se o gral pharmacio em um instrumento de esthetica, o sargento em general, o mariola em homem de bom tom, o caiador em retratista, o enfermeiro em medico, o patrão de bote em piloto, o mascate em negociante, o filho espurio em fidalgo, o fraco em valente, o estupido em sabio; e fóra um nunca acabar narrar-te as metamorphoses do baptismo equinoccial.

Belch. Que diabo de embrulhada é essa de baptismo conocial? Sempre andas com novidades!

Lav. E' porque tudo para ti é novo. Quando se vem para a America ha na passagem da linha um baptismo para os que ainda não vierão cá: tu te has de lembrar do naufragio da Medusa?

Belch. E' verdade, e muito gostava eu do Returno.

Lav. Pois bem. Depois de feita a ceremonia, de se untarem todos os busios com alcatrão, depois do banho, da chuva de feijões, e de uma entrudada diabolica e da multa geral que pagão os novatos, cada um passageiro vai concentrar-se no seu cubiculo, no porão, e ahi se baptiza a si proprio, fórma os seus sonhos dourados, e chega a esta terrinha, poem-lhe o pé como seu senhor ou conquistador, dizendo: tudo quanto aqui se move é inferior a mim, tudo aqui é ignorancia, com poucas excepções, e eu serei sempre o bem vindo, uma vez que me revista da impostura neces-

saria. Ganhar dinheiro, ganhar dinheiro para gozar na minha terra o que nunca gozei, nem podia gozar; e pegando n'um circulo de bussola sem agulha magnetisada diz: todos estes rumos são optimos, todos os ventos me são propicios, todas as mascaras me servem; e logo vai prestar juramento no altar do Egoismo..... fazem elles muito bem, porque a não ser assim meus talentos não se terião adiantado tanto com os exemplos continuos e diarios. Eis ahi, Belchior, porque o nome de Lavernelli é mais feliz que o de Laverno. Tu não sabes o mysterio que envolve um nome que não se pronuncia com facilidade; a novidade dos sons fez sempre o merito das boas composições.

Belch. Cada vez te admiro mais! Vamos para o pagode.

Lav. Vamos, vamos gozar de uma hora de felicidade.

» — O triumpho de Laverno tinha feito a ordem do dia n'um pequeno circulo, e varios amadores apuradissimos, assentarão de offerecer-lhe uma corôa de flores com brilhantes, que encommendarão em casa de um dos novos amigos e comensal no pagode lavernense. Em uma grande sala collocarão-se as vestes femininas com que Laverno tanto brilhou, e em linha as corôas melodicas que Belchior lhe atirára durante a aria de bravura: este tropheo sarcastico symbolisava as ovações dos manejos secretos, representava ao vivo quasi todos os triumphos da terra. Neste mundo não ha senão dous homens de bem: um é o meu compadre, e o outro o meu compadre dirá quem é! Multiplique-se este pequeno germen por todas as manobras humanas; applique-se este principio de mechanica moral a todas as machinas sociaes, que dará, e tem dado, em resultado essas gigantescas alavancas que elevão e abaixão com a rapidez de um balanço de meninos tanta gente, que não tem outro merito além de comer, beber, dormir e caminhar.

No meio da celeuma do prazer, do estalo das rolhas, do tinir dos copos, da trituração das mandibulas, ouve-se uma orchestra, á porta da sala, um cantico triumphal, e tres grandes pancadas como as que dá um contra-regra nos theatros de França: abre-se a porta, e entrão quatro Argelinos de casaca do tempo do onça, orlada de veludilho, e luneta encravada no olho, deixando cahir pela cara, como uma enorme bicha, uma longa fita preta. Um dos Argelinos *(Simia barbatus)* perguntou pela Signora D. Lavernelli. — »

Lav. A minha digna e immortal esposa está agora estudando emoções; ha tres dias que começou a ensaiar uma volata que só nestes sete annos mais proximos estará prompta, e não lhe póde fallar agora.

Arg. Representantes da nobre Sociedade dos Novos Incriveis, viemos ter a gloria de offerecer esta corôa triumphalico-harmonica como um

padrão eterno de nossa admiração a aquella que eclypsou a gloria das Catalanis, Pastas, Malibrans, Grisis, Vnghers, Boccabadatis, Persianis, a Corina moderna, e que faz esquecer tudo quanto a musa antiga canta.

Toca a musica. (*Rompem os vivas e soão os instrumentos.*)

Lav. Nas cinco partes do mundo, no universo inteiro e mil outros logares tem chegado a fama do alto apreço que os talentos sublimados aqui merecem. A minha emoção é tal, que me faltão as expressões; e estas lagrimas que me correm pelas faces são mais eloquentes que todas as Philipicas, que todos os discursos dos nobres e patheticos oradores que a historia narra, e que vos são conhecidos: os Champagnes, os Chateaux margaux, os Chypres, os Falernos, Aleaticos, Lacrimas-christis, Xeres, e outras glorias e ornatos da terra. Os senhores são servidos de alguma cousa.

« — A este pedaço d'eloquencia, os Argelinos esbugalharão os olhos, e mirarão-se reciprocamente. — »

Arg. Mil vezes obrigados. Tambem temos uma reunião, e negocios de alta monta a tratar. Toca a musica.

« — Retirarão-se, e Laverno os acompanhou com as ceremonias de estylo. — »

Lav. Bravo, Bravissimo! Viva o seculo. Esta deve ser festejada com vacuo nas botelhas.

« — A corôa passou de mão a mão, e todos admirão uma estrella de brilhantes que a ornava; mas Laverno passando o luzio vio serem pedras falsas, e arrancando-as deu-as a Belchior.

Belch. Para mim?

Lav. Como prenda da nossa eterna amizade, como prova da minha generosidade. Venha o violão quero cantar. (*E pondo a coroa na cabeça, cantou o lundu que aqui transcrevermos.*)

« — Durou o pagode até alta noute, e fez-se o enterro dos restos do brodio sem interrupção: os companheiros dormirão nos seus logares de honra; Belchior depois de dançar muito tropeçou em umas garrafas e ahi ficou até que a espantosa mona os desamparasse.

BIBLIOTHECA NACIONAL E PUBLICA
— DO —
RIO DE JANEIRO

A LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO-PHILOSOPHICO.

6.

SCENA VI.

Laverno, Candidato.

Belch. Em que diabo de funduras estás tu metido!? Eu não sei que vida é a tua, nunca paras, corres como o dinheiro; pareces quasi um macaco!..... tudo quanto ganhas vai-se logo, e não sei em que! Agora te embrulhas em novas meadas, e não me deixas tomar folego, como se fosse um Andador de irmandade em tempo de mesa.

Lav. De certo que não és para grandes emprezas, porque isso só é dado ás almas elevadas: pois cuidas tu, pateta, que eu te havia de metter em cousas d'alto cothurno? Olha, por muito favor quero revelar-te os meus intentos, afim de que os favoreças do modo que melhor se proporcionar ao teu bestunto. Sabe, forpa, que me apresento como Candidato á futura Illustrissima Municipal, ou mesmo á Legislatura electiva por que emfim quero ter alguma cousa n'este mundo; e tolo é o que em ruim conta se tem.

Belch. Tu candidato! Faltava-me ver ainda essa; tu candidato! Não tens cara para isso.

Lav. Pois que cara devem ter os candidatos? és mui papalvo, amigo Belchior; quem porfia, mata caça; e as nossas mattas ainda não estão batidas de tal sorte, que se não possa apanhar pelo menos uma periá: lembra-te que o campo das emprezas lucrativas ainda é vastissimo, e que não está assaltado dos maiores mirões, para deixar de se lavrar com tino e disfarce.

Belch. Pois que se póde lucrar da Illustrissima para te apresentares candidato nas eleições? Tu, que não dás passo sem ver bagasso! Sempre ouvi dizer que é osso, e bem descarnado. Não havia de ser eu quem procurasse trabalho sem bispar melgueira.

Lav. Eis ahi como cada vez te mostras mais simplorio, pateta; pois se a coisa não pingasse havia de haver tanta caballa entre mais de setenta e seis farejadores que se disputão em chapas de diversas redacções; havia de haver tanta fome de ser Vereador em alguns dos finados, e que não cessão de inculcar-se a torto e a direito como dignos de se eternisarem Illustrissimamente? Repara, meu Belchior, que ali ha coisa que cheira a toucinho. Sobre aquella mesa em que se disputão os destinos do municipio trinchão-se ruas, alargão-se praias, enxugão-se pantanos, prolongão-se pontes, aterrão-se paues, comprão-se terrenos, levantão-se muros, abatem-se casas, repartem-se gorgetas, beneficião-se compadres, arranjão-se afilhados, rematão-se predios, calção-se ruas, ajustão-se empreitadas, atição-se morrões de candieiros, estreão-se obras de Santa Engracia, fazem-se estradas, cobrão-se multas, litigão-se posses, e por fim tração-se Programmas para festas de carnavaes, e só por se não admittir um mais pomposo, e de penna sem ser illustrissima, ficou tudo no fundo da botija, e nós privados de ver transplantada a folgazã Veneza para este Rio de Janeiro.

Belch. Alhos, bogalhos, cavalhos e malhos..... que diabo de ladainha é essa tão comprida! Onde foste desencavar tudo isso? e o que tem tanta cousa com os lucros que são sempre a nossa principal mira.

Lav. Tem muita cousa; eu já tenho descoberto o fio ao panno, e até mesmo no afan de certos sugeitinhos bem transsuda o chorume dos taes empregos que tu chamas *gratis:* olha eu poderei não sahir vereador, porque emfim são tantos! mas hei de fazer tudo o que poder para galgar essa honra; e quando menos farei o meu *début* para a futura legislativa. Assim se começa, meu amigo; todas as coisas querem principio, geito e tenacidade. Por ventura os meninorios que fazem vida de empregos publicos gratuitos são mais espertos do que eu? Mãos á obra, e tu me servirás muito n'esta empreza, e serás um dos meus maiores beneficiados.

Belch. O peor é essa; pois eu acho quasi impossivel que sejas membro da Illustrissima, e tu atiras já a Deputado? Nem ao menos queres começar por Inspector de Quarteirão? É verdade que isso não é electivo. Como dizes que te posso coadjuvar, lembra-me os meios, e farei o que estiver ao meu alcance.

Lav. Vieste ao rego; pouco falta para eu contar com uma maioria ainda maior do que a que esperão uns bachareletes que andão quebrando as esquinas com inculcas, empenhos e coisas que muito cheirão a trampolice. Olha, é preciso desde já fazer imprimir, ao menos, cinco mil circulares, em bom papel, bem entendido, porque n'estes casos não deve haver o menor cheiro de pobreza. É preciso organisar e fazer publicar nos Jornaes todos tres mil chapas nas quaes appareça sempre o meu nome acompanhado do titulo de Dr. Laverno da Mourama, é fazer com que o meu nome seja como o rei no écarté, que é sempre desejado, e que por isso mesmo eu seja o que lavre o tento. Mas lembra-te que o meu nome não deve andar no mesmo nivel, no mesmo sitio em todas as chapas, e só sim ora em baixo, ora em cima, ora no embigo, ora nas ilhargas, emfim como tem feito os outros meus collegas.

Depois deves metter-te com alguns dos redactores actuaes, e fingir em diversos circulos que és o author de certos artigos engraçados que nos Periodicos apparecem; ha muita gente que engole aráras, e a intimativa com que embutires nos Pascasios essas tretas os fará inclinados a votarem em mim por meio de tuas recommendações: eu já vi um malandrim da estranja alongando a enorme penca e surrindo-se, passar por author de um artigo que eu tinha feito, e isto tudo á minha vista.

Belch. É só isso? Prompto me tens, vamos ao mais.

Lav. Como me póde falhar a eleição de Vereador, devo com prudencia acautelar as cousas de sorte que de uma cajadada mate dous coelhos. Eu quero ser eleito para a Provincial, e quero filar alguns votos para deputado.

Belch. Mas de que te podem servir esses votos?

Lav. De muito, pateta; um cabalista é pedra angular em qualquer edificio d'este systema; é páo para toda a obra, e póde passar de tambor a interprete, de financeiro a engenheiro, de preto a branco, e sempre prenhe de razões d'estado. Houve já tal que arranjando dous votinhos regenciaes, um seu proprio, e outro do seu irmão, com isso documentou um mui pomposo requerimento que levou a despacho.

Belch. Deveras!

Lav. Pois é pouco levar a despacho um documento de tanta honra, como o de ser lembrado para Regente do Imperio?!!! Ainda que os vo-

tos sejão de alguma anta baptisada, o de algum badejo calvinista, valerião muito, pois ninguem iria desfiar o trama d'essa votação. Dous votos já tenho eu, porque conto com o teu, o meu já se sabe, e se sahir Illustrissimo de certo estás Eleitor, Fiscal, Emprezario, e senhor de um bairro piscoso. Queres tu ser Juiz de Paz, isso para mim é um caminho.

Belch. Só se fosse de Santa Rita; apezar que se não desempedem tantos navios..... diabo levem os Godemes, que querem acabar com a chuchadeira dos meias caras: os Juizes de Paz andão as moscas, e as conciliações não se concilião comigo.

Lav. Grnda-te no Fiscal, porque as lamas da rua são como as areias de lavra que pintão ouro; e os tigres que sahem mais cedo de suas tocas podem-te dar boas ceias.

Belch. Vã feito; tu nasceste melhor perdigueiro do que eu.

Lav. E depois passar-te-hei a official superior de algum batalhão, ainda que seja da roça com dispensa para viver na cidade. Tambem súa a vinha do senhor, quando é podada a tempo.

Belch. Queira Deos não se esqueça o Illustrissimo Sr. Dr. Laverno Vereador, Deputado Provincial e Geral das promessas que me tem feito, e não se infatue còm tantas honras a ponto de ficar curto da vista e esquecer-se de quem segurou na escadinha para trepar tão alto. A fortuna faz esquecer os amigos.

Lav. Não, meu amigo, eu não sou d'esses trampolinas que obsequeião os amigos emquanto d'elles dependem, e que enchendo a bolça deixão os seus asseclas fazendo cruzes; lembrar-me-hei sempre de repartir as lambugens comtigo e com os outros da tua esphera, como fazem certos tubarões que devorão portas gordas e dão as espinhas aos pobres romeiros.

Terei muito que dar-te, porque emfim tens sido sempre meu amigo, e serás ainda por muito tempo meu Palhaço.

Belch. Eis ahi o que eu esperava; muito obrigado: já se considerava Vereador, incha como uma rã, e escarnece como mono que pilha uma espiga de milho. Pois olhe, o Dr. Laverno póde fazer o que os outros fazem, mas tenha a certeza que n'esse caso lhe porei os podres na rua, as uvas em piza, e arrancada a cabelleira, lhe porei os miolos ao sol. Não sabe que sou senhor de suas tramoias, e que se atiral-as ao publico ficará Vossa Illustrissima sendo um *quidam* n'este mundo?

Lav. Sei mais que tudo isso; mais depois de investido das honras que pretendo, zombo de cobra e lagartos e mais outras bicharias. Não ha tanta gente assim? Porque tambem não terei o descaramento de afrontar impavido as exprobações que me fizerem? uma vez em cima, grudado por transacções, hei de bater o pé á canalha, á gentalha, á plebe...

Belch. Perdoe-me, meu senhor, com quem está fallando Vossa Illustrissima.

Lav. Comtigo e com os da tua laia.

Belch. Caspite !!! Senhor Laverno, aonde vai?

Lav. Não vês tu, nojento camapheo, que a exemplo de outros tantos garimpeiros, que engodão com essas coisas, eu posso escancarar as portas do templo da fortuna, e zombar da celeuma da canalha como um rochedo no meio das vagas.

Belch. Já tardava o rochedo.

Lav. Não sejas pedaço d'asno. Eu só o que quero é entrar por essas portas de ouro, e depois — bom gado é a mosca no tempo d'inverno; — por um que ralhe tenci cem que me temão, que me sirvão, que me lambão os pés, emfim que trabalhem na vinha; as esperanças são mundeos em que cahem os rapazes facilmente, e um capazorio como eu póde ter uma vasta roda. Promessas bem estrumadas de labia, dão fructos prematuros, e dos caroços se póde fazer muito quando se sabe a chimica das tretas.

Belch. Muito bom, muito bom; tudo isso vem muito a pello; saiba porém que me pôz sal na moleira, e que mais facil me será votar em algum Cagliostro, ou Homeopatha, do que no senhor: ao menos elles me podem dar unguentos hemorrhoidaes ou bolinhas de sal torrado.....

Lav. Que é isso, Belchior, perdeste o juizo? Não sabes que temos comido bastante d'essas tretas, que ao Pantheão devemos soffriveis cobrinhos! Queres por tuas revelações estancar a fonte de nossa felicidade, queres perder-te a ti só para me perderes, quando eu te posso tirar do nada e tornar-te um figurão n'este mundo?

Belch. Não, senhor, não é isso; eu o que quero é ser fiscal, o mais corre por minha conta, porque tambem não sou tão lerdo que me não aproveite das tuas lições; venha a pechincha, e verás como se apavona o Sr. Belchior dos Passos.

Lav. Pois bem, façamos as pazes; lembra-te que ser da estranja e cabalista é ser uma maravilha: trabalha por mim, e eu trabalharei por ti. Descobrir-te-hei outras muitas vias de fortuna por onde chegaremos ao maximo gráo do thermometro capitalista; ajuda-te, que o céo te ajudará.

O officio de cavalheiro d'industria ainda promette grandes descobertas, fructos preciosos, honras sublimes, nome glorioso, representação brilhante, vida folgada, morte pomposa (já se vê que não fallo dos tres páosinhos), e legados estrondosos.

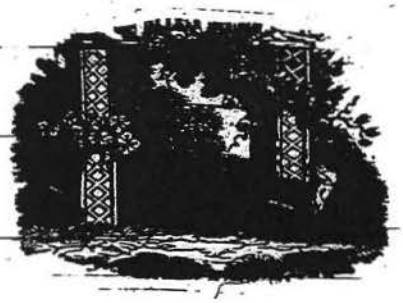
Belch. Quasi, quasi que choro de prazer.... tu és um homem extraordinario! tens palavras que vão mesmo ao fundo do coração, que convencem, que....

Lav. Que são verdades. Belchior, já se tem evaporado algumas pechinchas, mas restão ainda muitas esquirolas do pão grande, muitas migalhas do banquete: forão-se os meias-caras, mas ainda ficarão fecundissimas gorgetas e apostas. Quem sabe manejar a intriga com labia e hypocrisia, é senhor do mundo inteiro, e dorme rodeado dos thesouros de Cresso.

Quem nasceo para ser rico, parem-lhe os bois, e não deve fazer caso das mordidelas da consciencia; quem pilhou, pilhou, quem não pilhou pilhasse.

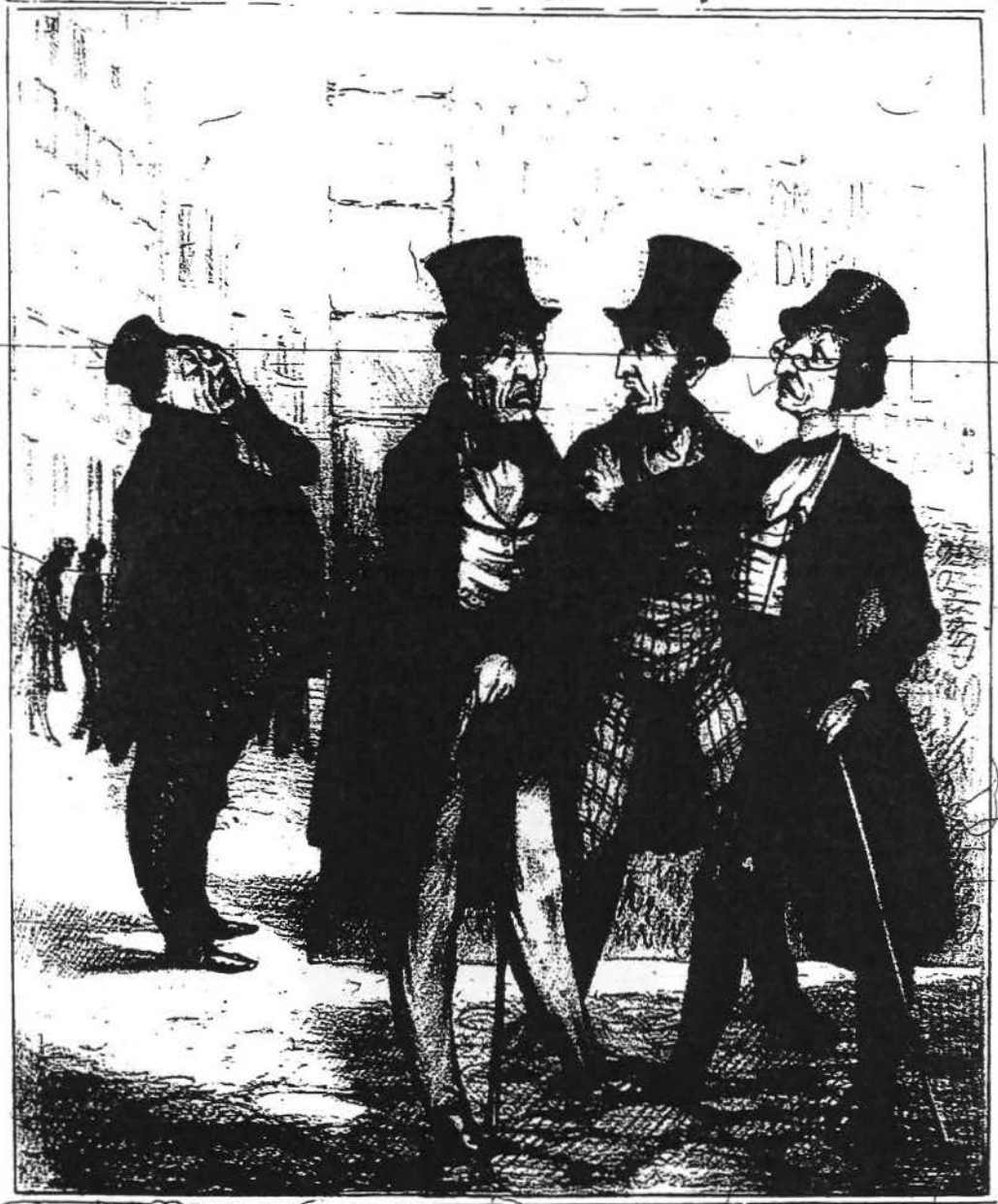
O céo é de todos; o mundo de quem mais pilha: quem tem medo não mata coelho; quem escuta a consciencia fica com cara de tolo; quem não se arriscou, nem perdeo nem ganhou: e quem é tolo pede a Deos que o mate e ao diabo que o carregue.

Belch. Amen, amen, amen. A terra lhe seja leve.



Rio de Janeiro. — Typographia AUSTRAL, beco de Bragança, 15. — 1844.

LANTERNA MAGICA



"Nada, nada de especuladores e garimpeiros, meus caros amigos, votem em homens independentes, em gente activa; como o D.r Laverno que é cá dos meus. As aves de rapina são as q.e sabem mais alto! Diz um moralista brasileiro.

A LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO-PHILOSOPHICO.

7.

SCENA VII.

Laverno, Fidalgo.

Belch. Bravo! que rico e elegantissimo trage! Parêces um viajante quando volta para o Brasil, depois de ter corrido as côrtes e as polidas cidades da Europa. Que é isso, meu Laverno?

Lav. Não sou menos, que um cavalheiro, dado ao prazer da boa sociedade. Estou farto de andar por casinhas e covis de gente rasteira; agora é outro cantar. Assentei em ser fidalgo, e distinguir-me entre as pessoas do *bom tom*.

Belch. Tu fidalgo! Essa não está má! Pois todos não te conhecem? Nascido no Pão d'Alho, de Rita Pelada (ainda que possas escolher pai á vontade), não sei como do emprego de sacristão em Pilão-Arcado has de passar a homem de porte e a fidalgo machucho. Ora tu és um Proteu, e te transformas em varias figuras; mas ponho meus embargos ao bom exito da pretenção de passares por pessoa de qualidade, em uma terra onde os

proprios lacaios, mestiços e negros, estão ao alcance da baixa ralé de que procedes. Amigo, outro officio: nesse dás com os burros n'agua.

Lav. Como és simples! Cá nesta terra, ninguem é o que é, mas o que apregoa ser: direi que sou fidalgo, e fidalgo ficarei. Quanto mais que, tendo feito um estudo particular sobre a materia, acertei com os meios de lograr os meus intentos. Eu te protesto que em breve te heide olhar por cima do hombro, e tu mesmo te has de chegar a persuadir da minha alta nobreza e da antiguidade de meus avós.

Beleh. Duvido; mas ouçamos primeiro o como farás esse milagre. Não te esqueças que és de Páo-d'Alho, e filho de Rita-Pelada.

Lav. É a primeira cousa de que me devo esquecer, para tomar uma continencia grave e altiva, e deslumbrar o vulgo ignobil com um ar de seguridade, que o faça crer e jurar na minha arvore de geração. Quantos meios não tem um homem de espirito para inculcar-se na sociedade! Ha muito que trago luneta: é um principio de fidalguia. Tens visto acaso algum camponez, algum barbeiro, algum magarefe, usar deste nobilissimo instrumento optico?... Está na tinta: o menos a que póde abaixar-se é a prestar-se a algum bacharel de S. Paulo e Olinda, ainda que seja frango empennado. Ornato dos sabios, dos cortezãos, dos magnatas, o é igualmente dos da boa sociedade, e até remedio infalivel para em muitas occasiões tirar um cavalheiro de bem serios embaraços. Armado pois de luneta, já dei um passo de gigante para ser fidalgo: fui morar para o Catete.

Belch. E que tem de commum o Catete com a tua fidalguia?

Lav. Se me fazes duas perguntas destas, em vez de Belchior, amigo, principio a chamar-te Belpiegas. O que tem o Catete com a fidalguia? Tem tudo: o morar alli é prova de nobreza, de bom gosto e de *bom tom*. Titulares, empregados de alto cothurno, ministros e diplomatas estrangeiros, viuvas dos figurões do tempo do rei velho, o que ha de mais limpo e delicado, a nata pura desta côrte e das provincias, busca estes deliciosos lugares, e nelles estabelece o seu domicilio. Quem chega de novo, entra com pés de lãa, soffre uma ou outra vez algum risinho de mofa, e se lhe falta coragem, cuida ser gralho no meio de pavões; mas se é de feição, se pesa as cousas em balança apropriada, dentro em pouco vem a conhecer que todos vestem a mesma laia, e que Gil Braz criado de D. Mathias é tão cavalheiro, como é dama a sua Laura criada da amabilissima Arsenia. Meu caro, nós viemos ao mundo para representar em uma vasta comedia: é melhor tomar os assentos da frente; e os apoucados que venhão atrás.

Belch. Muito bem, muito bem. Ha comtudo um contra; pôr casa no Catete puxa pela bolsa; e dinheiro?

Lav. Essa objecção é forte; mas para tudo ha medicina approvada:

á medicina é neste caso não perder o animo, e fazer o que outros fazem. Com algum resto de chelpa ganhada em bom tempo com o bemaventurado cobre (*chanchan*), e agora em revender de vez em quando um robusto molecão *peça (meia-cara)*, compra-se carrinho, parte á vista e parte fiado; aluga-se casa com sala espaçosa e alcova aceada; cama alta de cortinados, escadinha para subir-a, colxa de damasco, tudo de primor; cozinha quasi sempre fria; basta que haja onde aquecer agua para o chá, nos dias em que houver partida de jogo; baixela pede-se emprestada, e o bairro é bom para isso. O jogo, amigo Belchior, é um manacial de abundancia para quem olha o mundo com olhos philosophicos, e manda á tabúa as declamações fofas desses rançosos moralistas; além de ser um achado para poder a gente figurar na ristocracia. O jogo está muito acima do charuto.

Belch. Estás cada vez mais enigmatico. É pasmoso o como embrulhas ao mesmo tempo todas as coisas: fidalguia, meias-caras, cobre chanchan, Gatete, jogo, charuto. Troca-me isso em miudos.

Lav. Bem. Digo-te que o charuto tem a propriedade de igualar as condições; e por virtude do fumar, um moço bem naseido, com seu habito de Christo ou da Rosa, chega-se com modo affavel ao preto cangueiro, e pegando com o polegar e o dedo mostrador no tal charuto, e sacudindo-lhe a cinza com o minimo, espera, de chapéo á banda, que o negro lhe offereça o curto caximbinho; e assim por momentos dá o foro de cavalleiro e de seu igual a Pai Mané Monjolo. Este methodo de ennobrecer não é comtudo tão efficaz: porque o sujeito, se encontra o mesmo preto, e não vem com a fome do pito, desconhece-o, e pespega-lhe duas ferroadas com o chapéo de sol, para o tirar do lado da parede, e passar á larga. Aqui, ainda que seja fóra de proposito, não posso deixar de lembrar a maneira grosseira com que os taes fumantes, ao encontrarem na rua do Ouvidor, v. g., uma senhora idosa com sua filha, embora bem vestidas e decentes, tomão o melhor lugar, expellem do passeio as senhoras, e tendo conservado na boca a fumaça, despejão a baforada na cara da moça, e vão cantando um pouquito da musica mais da moda: *lê, lê, lê, marinheiro bate o pé;* ou outra que tal. Mas, tornando ao nosso assumpto, vês que o charuto ennobrece por pouco tempo; não é assim o jogo. Um jogador, seja elle da ultima lia da gentalha, se sabe afrontar os lances, se airosamente baralha e distribue as cartas, se é perna fixa, está certo de fazer liga e de viver na maior harmonia com fidalgos, commendadores, chefes de repartições, guardas-roupas, camaristas; e contrahe com elles tal familiaridade, que as familias dos da sucia se visitão, atuão-se, e perdem entre si o artigo dos seus respectivos nomes.

Belch. Do que me acabaste de dizer, entendi tudo, e concordo na

tua censura; mas estou confuso a respeito do que significa *perder o artigo dos respectivos nomes*. E vais em uma carreira tão veloz, saltando de alhos para bugalhos, que não deixas repousar a minha imaginação, para te alcançar os vôos.

Lav. Tu, em sahindo das idéas de taverna e da capoeragem, ficas a patinhar. Eu te explicarei o que te fez essa confusão. Quando fallamos de qualquer individuo, ou conhecido, ou a quem temos definido, usamos do artigo, dizendo, por exemplo: *o José dos Queijos, o Antonio Januario, o Marques.* Mas, quando a familiaridade é muita, como succede entre os parceiros, então escusa-se o artigo, e tratando uns dos outros, dizem, por exemplo: *veio aqui José Bento; fallei com Carvalho; mais engraçado que Tiburcio, não conheço ninguem.* Este ar de familiaridade iguala as condições, e dá realce a qualquer mestre Laverno, que uma vez chega a poder usar della a respeito dos figurões.

Com o jogo pois, carissimo Belchior dos Passos, aposto que brevemente serei no Catete respeitado, e em toda esta capital. Darei algumas partidas na Praia-Grande, no tempo dos banhos; para onde convidarei os moços do tom, e alguns solteirões que dançção e ainda namorão nos bailes. E é de advirtir que, estabelecido o tal joguinho, o dono da casa, se tem bom olho e lubriga a sucia que mais convém, tem o pão ganhado: indo feito com os espertalhões, dando chá e bolinholos, seu presuntinho de fiambre, sorvete de vez em quando, hão de cahir os patinhos. E já se acabarão por ventura estrangeiros com vello e chorume, a quem se tosquie e emmagreça? Cessarão de apparecer filhos familias, vindos das provincias, com letra aberta, e seus dobrões dados pelas mãis na vespera da partida? E, se para engodal-os, D. Celestina e as primas frequentarem a minha casa, por se visitarem com minha tia Constança, e ora esquivas, ora gerando esperanças, os tiverem presos; ficando elles assim a duas amarras, o joguinho e os laços de Cupido?... Então, Belchior, nem farei o gasto do chá á minha custa: os presentes de goiabada, quarlinhas, cajús seccos de Pernambuco, bacuri do Maranhão, redes, cuias, castanhas do Pará, queijos e pecegos de conserva de Minas, peixe de Cabo-Frio, flores de pennas e cocos da Bahia, tudo isto recebido, e com arte distribuido pelos parceiros, maiormente pelos mais generosos, fornecerá um commercio de troca e desconto, cujo saldo sempre fique sendo a favor da casa.

É preciso tambem que o emprehendedor adquira maneiras cortezes e elegantes, e se innicie nas materias proprias da nossa alta sociedade. Nisso vou bem; porque, graças a Deos, tenho boa memoria; e, como tomei por typo o Visconde de Alpercatas, certissimo estou de me tirar de qualquer difficuldade com todo o desplante. Que nobreza não é chegar a

gente com a mão no peito, ou sacudindo e torcendo as cadêas do relogio, perguntar a uma senhora como está, e antes de lhe ouvir a resposta, dar meia volta, e olhar immediatamente com um ar de riso gracioso para outra pessoa, fazer-lhe a mesma perguuta, e desapparecer cantando algumas passagens da Norma ou da Anna Bolena? Como não sustentarei eu a honra da fidalguia, quando soltar um surriso amarello dando a entender a pouca conta em que tenho a Constituição do Imperio? Qual é o fidalgo de meia tigella, que deixe de estar pela necessidade de haver morgados, de serem os titulos hereditarios? Nestes pontos, meu Belchior, pódes ter a certeza que hei de argumentar como furioso. A minha conversação ordinaria, daqui em diante, se fôr em materias de governo e politica, será para pugnar pelos foros e regalias das altas classes: tratarei um medico de sangrador ou barbeiro; o magistrado, de beleguim ou de agarrador; um pintor ou um escultor, de official mecanico; o negociante será para mim homem da canalha, que serve ao publico de vara e covado. E é pouco saber um cavalheiro aparentar-se em casas antigas? Os boticarios velhos ainda não se extinguirão: nas suas instructivas practicas aprende-se o que basta para poder-se fallar de cadeira na nobliarchia do paiz. Tambem para este effeito não são máos certos officiaes reformados, que estando sem ter que fazer, applicão-se a ler alguns alfarrabios de letra encarnada, do bom tempo de seiscentos, onde achão contadas todas as pingas de sangue nobre que anda espalhado pelas veias do genero humano.

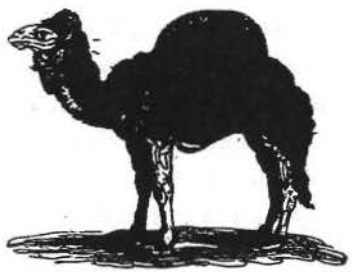
Mas, amigo, de tudo quanto tenho observado, o que mais concorre para um homem passar por fidalgo e da boa companhia, é fazer-se a gente forte em casos acontecidos entre os nobres da antiga raça, e varios homens novos da côrte do Sr D. João Sexto. Que mina inesgotavel não é referir as anedoctas de D. Francisco de Almeida, do Duque velho, do Conde das Galvêas, do Visconde de Anadia! Queres tu dar desconfiança de seres um nobre encoberto? Sorve a tua pitada do princeza ou do arêa-preta, e principia um discurso, com estas ou semelhantes palavras: « Estava eu certo dia em casa de Thomaz Antonio, quando chegou-se a mim o Conde de Villa-Verde, e contou-me tim tim por tim tim o que El-Rei acabava de dizer a respeito de D. Antonio de Noronha. » Estes discursos, maneiras afaveis, desembaraço em tratar com os grandes, audacia e despejo, que alguns chamão *sem vergonha*, são meios seguros de conseguir o que pretendo.

Belch. Todavia, parece-me que esses meios que apontas não bastão para fazeres esquecer o que és na realidade. Fidalgo não o serás tão cedo, é preciso que morra muita gente que te conheceu larangeira.

Lav. Historia, e mais que historia. Não estás vendo D. Pafuncio

como passa por nobre? Entretanto não ha quem ignore que o homem é criminoso em usar do *dom*, que lhe não compete, e todos o vão soffrendo, e elle campando. Repara no Barão de Pé-rapado: sabes que é teu primo irmão, que teu pai era contramestre na loja em que o delle foi aprendiz; e, não obstante, Pé-rapado é fidalgo, e tu és peão, e muito peão. Em uma palavra, esta é a terra da promissão para os emprehendedores e os atrevidos; e eu o quero ser, para não ficar a olhar ao signal. Entre nós, cura quem nem he medico nem cirurgião; ensina quem não sabe da materia; abre collegio quem da sua patria para aqui fugio por ladrão; casa nas familias mais distinctas forasteirozinho, que não se póde despir adiante de ninguem, para lhe não verem nas costas a marca de ferro quente; um lacaio, que passou a caixeiro de armarinho, lança areia nos olhos de Lineu e Jussieu; qualquer astrologo judiciario quer pôr observatorio astronomico; quem principia em pharmacia acaba em pintor historico, sem mestre nem estudo; de espião da policia passa-se a escriptor politico, e se crê um Sully qualquer badameco que em Pariz, sendo bem aproveitado, serveria de moço de recados. Emfim, amigo, era um não acabar, se eu te fosse a contar todos os meios e modos que tenho para vir a ser um verdadeiro homem de qualidade. Para outra vez terei occasião de te communicar: agora (aqui pucha pelo relogio) devo ir á casa do Dr. Bandarra, que me espera para jantar; e ha lá uma rifa de um piano, e eu sou que devo subministrar os dados para o jogo. Adeus.

Belch. O Senhor te encaminhe bem.



Rio de Ja neiro. — Typographia AUSTRAL, beco de Bragança, 15. — 1844.

LANTERNA MAGICA

Lauro Diga-lhe que o charuto tem a precisa cinza se douradas as condiçoens; não vio Pai Raimundo Gonçalves passeando por momentos do foro de Cavalleiro. Viva o nosso Fumante.

A

LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO-PHILOSOPHICO.

8 e 9.

SCENA VIII.

L'ORNATISSIMO E COLENDISSIMO

Maestro Lavernini

Gran Fabbricatore di Capi d'opera.

Lav. Lê esse annuncio, declama-o com emphasis; faz retumbar com sonora pompa essa tabella de predicados, e pasma, pasma ao veres tantos dotes reunidos em um só individuo.

Belch. Caramba! Aonde vas tu parar com esta ladainha de coisas — Libra-nôsi dominé! — Caspite, Sr. Maestro.

(Lendo) « Um d'esses entes privilegiados pela natureza, uma alma « que superabunda em augustos predicados, um multiplice genio, uma ca- « pacidade digna de abranger o universo, um homem unico nos annaes da « creação, acaba de aportar as plagas do Novo Mundo; porque o velho « assaz limitado por sua extensão, e pyrrhonico na sua caduca e carun- « chosa rotina não poude remoçar-se, acrisolar-se, sublimar-se ao infinito « progressivo para comprehendêl-o, aprecial-o, e endeosal-o emfim como

« é mister. Este parto sapiencial, este aborto intellectual, é o Sr. Laver-
« nini, nascido nas montanha de Stuzzicadenti, no condado de Sbalzo.
« Sua prima, Ghita Piromanzia, na idade de sete annos resolveo mathe-
« mathicamente o calculo das potencias e radicaes por meio dos seus ex-
« poentes, com a mesma facilidade com que Laplace comia um ovo estrel-
« lado! Ergo, o genio é apanagio de sua prosapia ascendente, collateral
« e descendente!

Belch. O quê quer dizer este — Ergo — que me parece muito assobiado.

Lav. É um mysterio latino, vedado a qualquer *quidam* como tu.

Belch. Fico ainda com boca de lacaio. Que patacoada!

Lav. Acaba, anda depressa, que tenho mais que fazer.

Belch. — « O Sr. Lavernini não é d'essa raça d'ignobeis egoistas que
« guardão para si os seus talentos, não; elle os quer disseminar, e pro-
« poem-se a ensinar musica pelo novissimo methodo Belcciorini dei Passi,
« desenho e pintura pela estupenda maneira do insigne Lavernsom, es-
« culptura e flores de pennas pelo estylo admiravel de Mr. Belchior des
« Passes, linguas pelo methodo espeditivo de Vanlavernik, mathematicas
« pelos compendios modernissimos de D. Laverno d'Alfarrache, philoso-
« phia pela escola do immortal Belchiorein von Passitz, litteratura anti-
« diluviana e fossil, &c., &c., ensina a coser, arranca dentes, faz pomadas
« e essencias, funde metaes e arranca calos. Mora na rua das Flores, can-
« to do becco do Fisco n. 100. As pessoas que o quizerem honrar com a
« sua confiança o podem procurar a toda a hora.

Belch. Está papa fina! E tu sabes alguma d'estas cousas? Não tens medo de entrares em triumpho pela ultima porta, á esquerda, da rua dos Ourives, ou renovar a insulana clausura no paiz das cobras, e outra vez ficares com cabeça de S. Bruno, encartuchado no convento da Correcção? Inda bem que tu te annuncias para arrancar calos, e não para pregal-os.

Lav. Um genio pescador deve coalhar os mares de covos, tarrafas e redes; porque alguns peixinhos hão de cair. Se eu nada sei, tambem os discipulos nada sabem; e n'este caso tomão gato por lebre; e os pais concorrem com a mensalidade: debaixo d'este ponto de vista hei de fundar um Collegio por acções, que será uma obra de mão cheia. Ha guélas de todos os tamanhos.

Belch. Oh! o que é isto?? *(Lendo no Jornal)* Estou roubado, estou roubado, Sr. Laverno, V. S. quer roubar-me a gloria de uma composição que tanto nome me deo. A aria de bravura e toda a peça é minha, é minha; não ha outro Belcciorini se não eu, e como vem agora aqui, n'este Jornal o seu nome.

Lav. Pyrrhonico camaphico, pois tu sabes uma nota de musica, sendeiro; de quem é esse trabalho e sua execução..

Belch. Não sei de nada. A peça foi annunciada com o meu nome, o publico deu-lhe os applausos merecidos; e não se póde espalhar uma coisa, sem que ella seja verdadeira. O meu nome é o do author da Opera, e a Constituição garante o direito de propriedade.

Lav. Mas não das ideias musicaes. O nosso Codigo não permitte libellos de revendicação em materias de contraponto; e provando-se que foi escripta a minha Aria de bravura em 1744..... e que eu n'esse tempo.....

Belch. Mas n'esse tempo tu não eras nascido ainda Laverno.

Lav. Acaso conheces tu, acaso conhece alguem, ou eu mesmo o anno do meu nascimento? apenas me lembra, Belchior, que na minha infancia assisti a um banquete com os Cavalleiros da Tabola redonda, e que tambem assisti ao enterro de Estacio de Sá, muitos annos depois, comendo pitangas e sapucaias na ladeira da Misericordia.

Belch. Coma o que quizer; que eu não engulo aráras, Sr. Laverno Mattos-além! E quantos annos tinha a sua cathegoria quando tocava pandeiro nos folióes do Panella?

Lav. Ninguem, eu mesmo não o posso dizer.

Belch. Pois, Laverno, tu tens cara!..... emfim.... até comigo..... em verdade!... Pois teu pai, por alcunha o Sete peccados mortaes, e tua mãi a Zabumba não são tão conhecidos....

Lav. (Enfunando-se) Sacrilego carrasco, apostata profanador, não respeitas as cinzas venerandas dos mortos? Não respeitas a propriedade intellectual dos vivos, as locubrações do genio, os triumphos contemporaneos, e a gloria da humanidade. Oh! Jupiter aonde estão os teus raios trisulcos e esboroadores que não mandas de xofre pulverisar este açougue da mente, este matadouro das Bellas Artes? Dize-me quem escreveo á Aria de Bravura.

Belch. Não sei de nada. Ella tem o meu nome, portanto é minha.

Lav. Pois tu pensas que ha posse no terreno das Bellas Artes?

Belch. Haja ou não haja, a Aria é minha, porque foi annunciada com o meu nome. A nação toda a cobrio de applausos, ella em ovação levou meu nome além do lustre, muito além do sol e da lua; e quando uma nação diz que tal obra é de Belcciorini dei Passi, é porque essa obra é de Belcciorini dei Passi, e o mundo inteiro não póde negal-o.

Lav. Bravissimo, bravissimo, Sr. Belpiegas Zabumba dos Sete pecados mortaes! Voa como um morcego ao meio dia da logica, canta como um bacorão e corre como jabuty. Pois olha, se tu persistes em ser author

da Aria, eu vou fazer-lhe uma analyse em que a porei por terra, mas se tu desprendes o teu bestunto da pretenção de compositor juro-te que a elevarei as nuvens.

Belch. Não cedo nada. Ha de ser coisa nova ver um author elogiar a sua propria obra, ou elle mesmo satyrisal-a.

Lav. Nada ha novo n'este mundo. Não te lembras de um certo Mussiú que já disse das suas obras o que um poeta pindarico poderia dizer de Raphael ou Miguel Angelo! Não te lembras as correspondencias que os proprios candidatos fazem sobre si mesmos? E não sabes que elles todos se escondem debaixo do capote de camelão de Walter Scott.

Belch. Não sei de nada. A Aria é minha, tem o meu nome, e todos já me conhecem por il Maestro.

Lav. Ou dente ou queixo. Estou cançado de aturar um sendeiro: lê esse artigo, que preparei de antemão.

Belch. *(Lendo)* « A Aria de bravura do pseudo Belcciorini dei Passi « é uma copia fiel de alheios e batidos motivos, que já cahirão nos realejos « e se filtrão dia e noite pelos labios dos moleques em desafinados as- « sobios. »

Belch. Eu juro que nada copiei, isto é uma calumnia.

Lav. Até ahi sei eu. Continúa.

Belch. *(Lendo)* « Já um *allegro*, já um *recitativo*, ora em *allegreto*, « ora em *andantino;* aqui em *andante*, ali em *allegro vivo*, e acolá em *alle-* « *gro non troppo*, depois em *piú mosso*, o que já é de *troppo* para uma aria « seria; se passamos a mais vemos harmonias duras, ornatos excessivos e « tresloucados, volatas enormes, monstruosas, cortadas e recortadas, syl- « labas partidas, cacafonias, e transições de tirar couro e cabello. Eis o « apontoado de sandices diapasonicas, de estupidas melodias, de tristes « invenções do charlatão Belcciorini dei Passi, que s'inspira do chiar dos « carros, dos amores gaticaneos, e do uivar dos cães. »

Belch. Vá-se com seiscentos mil rabos de rapoza; vá-se para o inferno.... Eu vou já gritar que a Aria de bravura é sua, e que o meu nome foi usurpado, e quero mesmo levar ao Jornal este gapel.

Lav. Pois da cá: lê o resto. *(Dá-lhe outro papel.)*

Belch. *(Lendo)* « A Aria de bravura, cantada pela immortal Signo- « ra Lavernelli, é um d'esses pedaços que parecem roubados aos céos! « A novidade que se encontra em todo esse tecido de notas angelicas, as « opposições inteiramente novas, a justeza e intelligencia dos andamentos, « o brilho da execução, os effeitos prodigiosos da orchestra, essa combi- « nação insolita, esse alheamento dos sons dos instrumentos, essa magia de « novidades que só é dada ao genio, são de certo uma corôa de gloria que

« nem mesmo a posteridade poderá desfazer! Entremos na analyse. A ro-
« tina de todos esses chamados mestres impede que se comece por um
« *allegro*, por um *allegro*, que prepara a alegria e dispoem a alma a re-
« ceber o frio recitativo, mas que n'este primor d'arte tomou um novo
« caracter já em *allegreto*, já em *andantino*; aqui em *andante*, ali em *al-*
« *legro vivo*. Dir-se-hia que em uma aria estas transições rapidas são de-
« masiadas, que algumas harmonias parecem duras, que ha superabundan-
« cia de ornatos, volatas extensas, &c., &c., mas todas estas novas bellezas
« são precisamente o que formão o merito transcendente e de ordem su-
« perior de uma composição que rivalisa com os melhores pedaços de
« Rossini, e que segue essa estrada progressiva, e..... »

Belch. - Que diabo de fundura é esta, Laverno! Então é bom ou máo; é preto ou branco, ou.....?

Lav. E' o que tu vez, miseravel orelhudo, focinhudo caudatario de quantas lesmas ha no mundo. Isto que tanto te espanta é fructo da observação, de um estudo porfiado, e feito para te mostrar como se fazem e desfazem reputações; e como os homens intelligentes da minha laia sabem virar a casaca, e transformar um vaso de flores n'um monte de esterco.

Belch. Isso é verdade, porque admiro como tu mudas repentinamente do avesso para o direito.

Lav. N'este mundo só ha direito e avesso para esses miseraveis sectarios de uma crença carunchosa, a que dão o nome de moral, e que só serve para tolher os vôos de uma aguia que nasceo para o seculo. Com quatro palavras de um espertalhão sorve o respeitavel papalvo milhões de aráras; com uma duzia de amigos unidos eleva-se uma escada de Jacob, onde descem os contrarios e sobem os da seita, isto em politica é o que está na ordem do dia, e bem applicadinho ao resto dá um resultado magnifico.

Belch. Basta, Laverno, não é debalde que eu estou para ti na razão das pererecas para as cobras; e que por isso mesmo jámais me separarei de ti, apezar da tua ingratidão.... algumas vezes.

Lav. Ingratidão! desgraçado. Não sabes que ha cathegorias no mundo, e que o mesmo Platão achou a natureza humana dividida em dous ternos..... um com a natureza de senhor, e outro com natureza de escravo.

Belch. Acaso me quererás vender como meia cara, Laverni, eu, que só com esta penca posso fazer trez caras?

Lav. Alma de lama, cala-te.

Belch. - Mas, Laverno, aonde está o meu ganho em toda esta manobra, eu não vejo uns 5 ou 10 por cento de todo este apparato se esconderem n'estas algibeiras como rato em buraco.

Lav. Nenja que eu caia em tal. Pois queres commissão d'aquillo que nem de leve entraste com capital algum.... ah!.. um.... Ah! ah! ah!.. dou-te todas as patendas o assobios, e mais pingos de azeite do lustre, os bilhetes velhos, e cartazes....

Belch. Obrigadissimo. Mas, senhor Maestro Lavernini, o que dirá nossa mestrança quando alguem lhe escarrar na cara que todos os motivos da sua Aria são furtados de authores conhecidos, e que apparecer-lhe um procurador de Rossini e de Donizetti gritando: pega ladrão, pega ladrão, larga a Aria que não é tua.

Lav. Como és nescio. Provado que a minha Aria foi escripta 1744, pela arte de verificar as datas vê-se que elles não erão nascidos; e ficão ao contrario sendo elles os ladrões.

Belch. E si se provar que Vossa Antiguidade ainda não era nascido n'esse anno.

Lav. A sciencia não desmente a Escriptura; temos exemplos de Patriarchas que viverão mais do que isso; e os jornaes ahi andão contando longevidades que espantão. Hoje tudo se prova! Quando um ladrão artistico é apanhado em flagrante, responde-se que houve encontro: se é um pensamento politico declara-se o mesmo, e logo fica o plagiario elevado á cathegoria dos homens de genio. Isto é muito commum entre nós; porque ahi andão mais de mil arlequins, vestidos de retalhos de todas as côres e fórmas, passando por homens superiores. Olha para estas eleições, que se dizem populares; olha para todos os empregos, sobe, sobe n'elles, e verás homens que sem terem escripto uma linha de jurisprudencia, e outros que só tem tido o merito de fazerem alguns tolos trabalharem para elles, como estão emgrimpinados!

Belch. E porque não me prespegas n'um degráo d'essa escada, ainda que seja baixo.

Lav. Tu não tens um risosinho que annuncia penetrar aquillo mesmo que não entendes; um silencio mysterioso que envolve um grande pensador, um ar de estatua de tumulo, uma voz prophetica de monosylabos, um andar de procissão e cabisbacho, e sobre tudo meia duzia de anecdotas bannaes; nem sabes fingir um pensador profundo tomando a sua pitada.

Belch. Mas isso não é mais que uma comedia.

Lav. E o que é o mundo senão uma comedia. Os velhacos são os acrobatas, os nescios os palhaços, a mocidade os galans; a velhice os logrados; e o povo os comparses. A orchestra é todo este movimento, este zunido de mutucas que se chupão reciprocamente. O ferrão mais duro é o que vence.

Belch. Em resumo de tudo. Pertendes dar lições de artes, estabelecer collegio, ou vender musica?

Lav. Tudo, tudo, quero fazer, e andar sempre em gyro, passarei por um homem activo, e ganha a reputação, hei de ter visgo para grudar-me em todas as emprezas. Tire-se a luz á minha Aria de Bravura, que tanto mereceo do respeitavel papalvo, appareção essas notas tenuias que tanto encantos dão sem serem as vezes vibradas, não se falle nas cadencias, na *mezza voce* tão expressiva na escola moderna; e tenhamos sempre em vista — *I vostri cari mitareis.*

Belch. Sim senhor, sim senhor, mas eu nada vejo me cahir no papo; V. S. não pensa senão em si.

Lav. Pois não sabes que o homem é livre de pensar! Porque não pensas em ti? Eu faço castellos aqui, e tu vai-os fazendo na Hespanha.

Belch. Eu um dia enforco-me de raiva, e quero depois de morto vingar-me de ti.

Lav. Aceito. Anda lá, que cedo terei que te dar uma boa posta. Tenho idéas sobre o Theatro, e penso que tu poderás fazer um bom beneficio, representando um melodrama intitulado — o Homem de preto, ou a mascara de papelão. — A parte de Stenterello cabe nas tuas forças; tens um busio capaz de fazer rir os lampiões d'esquina. Eu tenho aqui umas vestes que te irão bem. Vamos a ensaial-as.

Belch. Prompto. É cousa que cheira a gimbo, fico alegre como um passarinho, e activo como um mico.

Lav. (*vendo Belchior vestido*). Estás optimo para o que intento, estás papa fina: a natureza talhou-te para um Stenterello, e esta personagem vai derribar os Baduis, Palmadores, e outros. Tu serás o astro precursor dos Zanni, Arlequinis, Dottori, Capitani di Spavento, Pedrolini, Pulccineli, Narcisini, Tabarini, Fitoncelli, Scaramuci, Giangurguli, Pasquali, e toda essa caterva que representão o mundo debaixo de diversas vestes. Prepara-te, que temos caveira de burro.

Belch. Caveira de burro! então é negocio de segredo, tem escaninhos como algibeira de avarento.

Lav. Toda essa caterva de mascaras, essa longa procissão de carnaval, que se encubou na scena desde que a Mandragora fez o seu nascimento, desde que o meu illustre mestre ensinou aos homens *le ragioni di stato*, brilhará no teu beneficio; uma nova orchestra com instrumentos activados por vapor, um harmonia dirigida pelo magnete, uma melodia baseada na pilha galvanica fará o assombro do seculo.

Belch. Laverno, tu estás mangando comigo, ou me queres fazer dondo.

Lav. Tua intelligencia de mosquito não serve senão para chupar o que está descoberto; olha, Belchior, que a mina maior está encoberta, e que é debaixo da terra que existem maiores preciosidades. Annuncia tudo isto, que terás um beneficio de arromba: talvez seja necessario fazer um andaime por cima da plateia para acommodar tanta gente.

Belch. E se tu não me apromptas o divertimento conforme o cartaz? Já as variações de marimbáo monstro fizerão um buraco muito grande na tua reputação.

Lav. Como és tolo. Quando ha caveira de burro n'um negocio, ou que se falha com o promettido ao respeitavel..... vai o panno acima, e bem sabes se tenho labia para embutir ao publico razões de patente. Por exemplo. Meus senhores. O concerto promettido não póde ter lugar por causa da alteração sensivel da atmosphera theatral; a maquina foi preparada na temperatura de 60 gráos, 32 minutos, 4 secundos um, trinta e cinco avos, pelo thermometro de Lavermud Bei, e agora se acha elevada a altura de 964 gráos, 45 segundos, 33 minutos e 15, 59 ávos, o que combinado com o thermometro do Sr. Belchioreinitz mostra uma ascenção extraordinaria: toda a electricidade diapasonica se decompoz, e em vez de sons melodiosos saltarão uns sapinhos tão turbulentos que estamos escorregando a cada passo.

Belch. E depois d'esta nova embrulhada.

Lav. Vem uma grande roda de palmas, ouve-se um sussurro na plateia; os sabios encapoeirão-se, jogão cabeçadas scientificas de parte a parte, grupão-se homens por cima dos bancos, apparecem logo partidos, diz-se que X é incognita, que A é igual a B, que C é o dobro de F, riscão-se rodas, chapéos de tres bicos, escrevem-se nigromancias..... Ah, ah, ah, ah, ah, e está o gimbo na bolça; e viva São Laverno.

Belch. (*De joelhos*) Tu és um semideos, um heróe, um homem digno de ser tudo.

Lav. Senhor Stenterello cante, que eu toco.

Este mundo é um grão cabaço;
Cortado, dá duas cuias:
N'uma bebem os Lavernos,
N'outra bebem os Tapuias.

Rio de Janeiro. — Typographia AUSTRAL, beco de Bragança, 15. — 1844.

RECITATIVO ED ARIA DI BRAVURA

NELL' OPERA LA DONA DEL PALCO

Eseguita dalla Signora LAVIANELLI in scena trionfale

DAL SIGNOR MAESTRO BELCHIORINI DEI PASSI,

E DA LUI RIDOTA PER UNA BELLA VOCE, CEMBALO E CORO

Dedicata alla critica di tutti Maestri ed amatori,

Preclarissimi, celendissimi, erudissimi, bravissimi, sapientissimi, ed minchionissimi, dilettanti.

Donna Rec.
glier. Ecco-mi al re'mo al celmo di
Ten.
Cor la terza
Rec.
Andantino Sola Dona
Allegretto

La Dona piangendo con grazie
Dona s'inginocchia si vede poi
ca — va glier Luelperi lo dol'le ia-tó — — — ria.
Andte tola Dona sempre p:
ritardando
S'alza, scimiando agli amatori suoi dice
Legato staccato
Per le vos tre ca re
Andante tola Dona
tenuto
pal — me per le vostre ia — re pal — me sim'im pe tò un pu re un pu re
ritar —
dando
ar do re
Ma nel cuor pu
tenuto
ritardando
ridendosi
gran-de-a-mo re ai vos tre ca ri mil la tis — — — is ma nel cuor piu
tola Dona
tenuto
ritardando
Intempo quel come si vole, e non
gran de a — mo re Ai vos tre ca: ri mil a re — is ai — vos —
Secondando la Dona per

Il mio scrivo
ritardando
intempo strapiu assai
fre — ca — re mi — la — re is ma nel cuor piu grande e mor —
proprietà
intempo cola
imbrogliata.
ben tenuto
mi vai lo ai vas — — — tir ca — re mi-la — re — is.
Bona
Is palon ca — — lo — re chio u — di-le minchioni u — ii — le
Allegro assai
le — zam-pe le zam-pe a pri le a- rol le leil ca — va glier — as pol — le-le-il
ca — va glier as cal le leil ca — va glier.
Di-
Allegro non troppo ca la Bona
— le — tam le ca — ri — tan — te rie —

a piacer
-pa - ga - te che pa ga - te - che ma - ga - te Di le -
rola Dona
tan - ti - ca - ri - tan - te che pa ga - te, che pa -
ga - te Ri bom ba - te ri - bom - ba - te Da te pal mé
al capricio della Dona, e non come se vuole
rom fu ror Di le tan - te ca - ri - tan - te che pa
scrito le variationi
ga - te che pa ga - te ri bom - ba - te ri bom - ba - ti
Coro
Da te pal me con fu - ror Ribombale ri bom ba te ri bom ba - te da ti

1.o V.
pal me ron fu ror
Ai bombarde ri bombarde
Da le palme ron fu ror.
Più mosso
Dame
Di le fante
che pa ga le
Da le
2.o V.
ror Di le fante ca ri lante che pa ga le che pa ga le Da le da le da le
Più mosso tolo
Dame
pal me ron fu ror ron fu
pal me ron fu ror ron fu
ror ron fu ror ron fu ror ron fu ror.
ror ron fu ror ron fu ror ron fu ror.

CORRIGENDAS.

Não nos tendo sido possivel publicar este numero livre dos erros que se notão na Aria, rogamos a nossos leitores a bondade de attenderem á nota que vamos fazer aos principaes, e que por sua intelligencia supprão os outros.

Na pag. 2.ª, 2.º compasso da 2.ª regra, em lugar do *mi* da mão direita do piano deve ser *re*; e no penultimo compasso desta mesma pag. em lugar do *re* que se acha no 1.º acorde é *mi*.

Na pag. 3.ª, 4.º compasso da 1.ª regra, em lugar de *sol* que está na 3.ª e 4.ª figuras da mão direita é *fá* natural. No 1.º meio compasso da 4.ª regra desta 3.ª pag. em lugar de — pausa de colxea seminima e pausa de seminima que estão na mão esquerda do piano, é uma colxea em dó, pausa de colxea e a repetição disto. No seguinte compasso desta mesma regra estão na mão direita logo depois da pausa duas colxeas, quando é uma colxea depois da pausa, e uma seminima cortada na cauda ou representando duas figuras; e na mão esquerda depois da 1.ª nota deve haver uma pausa de siminima, e depois do 2.º fá outra pausa de siminima em lugar da de minima que está escripta. Ainda nesta pag. 2.º compasso da ultima regra falta o *bemol* no *si* da mão esquerda.

Na pag. 4.ª todo o côro escripto na clave de *fá*, tem por engano a clave de *sol*. No acompanhamento deste côro, compassos 2.º, 3.º, 5.º, e 7.º da mão direita em lugar da 1.ª siminima deve ser uma pausa como no 1.º compasso; e no 14.º falta o *bemol* do *si* da mão direita como está no 15.º compasso, que deve ter na mão esquerda o que se vê no anterior ou 14.º, e nos 16.º, 17.º, e 18.º em que tambem falhou a tinta se fará o mesmo que está escripto nos compassos 19.º, e 20.º

No All.º non tropo escapou-nos apontar a clave de *sol* no canto, depois da de *fá* em que acaba o côro do 3/4, e bem assim a ligadura da figura do 3.º compasso para o 4.º, do 7.º para o 8.º, e do 11.º para o 12.º

Na pag. 5.ª, regra 1.ª e na mão esquerda do 3.º compasso é *re sol si* pelo que está; no 4.º são os mesmos signos com o *do* superior; e no 5.º e 6.º o mesmo que no 3.º compasso, como no 7.º em que a figura é uma unica siminima. Na regra 3.ª desta mesma pag. o 3.º compaço deve ter, em lugar de colxea e pausa na mão esquerda uma siminima; e na mão direita, depois da 1.ª colxea, deve ter uma siminima com a arte ou cauda cortada; no compasso seguinte a mesma coisa, e ainda o mesmo deve ser nos 5.º e 6.º compassos da 5.ª regra desta mesma pag. cuja ultima regra offerece no 1.º compasso da mão direita o *mi* com sustenido que é para o *do*, e no 4.º compasso em lugar de *re* deve ser *sol*.

Na pag. 6.ª e ultima, 3.º compasso da 1.ª regra, á 1.ª figura da mão direita é colxea e a 2.ª outra colxea com a cauda cortada representando 2 semicolxeas, e no 5.º compasso a pausa deve ser de colxea e as duas siminimas que lhe succedem devem ser duas semicolxeas. Nos 3.º e 4.º compaços da 2.ª regra está na mão direita *re* inferior em lugar de *mi* natural.

LANTERNA
MAGICA
che pagate che pagate
Date palme con furor
Com furor com furor com furor

A LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO-PHILOSOPHICO.

10.

SCENA IX.

Laverno, e Belchior.

Belch. Laverno! Querido Laverno! Que tristeza é essa? Que funebres idéas te enrugão a testa, e te fazem cahir a viseira por tal modo que me pareces completamente sepultado no pélago insondavel das combinações eleitoraes?!

Lav. Meditava: sim: meditava: meditava profundamente: mas não ha que hesitar um só momento: vou pôr em pratica o meu plano. Ah! Belchior amigo! Agora, agora é que eu acertei no verdadeiro caminho da felicidade, isto é, do poder, da fama, do dinheiro! Vou fazer-me Presidente de Provincia.

Belch. Tu! Presidente de Provincia....? o Laverno!?

Lav. Sim o Laverno! E o que mais é, regerei os destinos daquelle afortunado torrão, onde sem que eu possa explicar o como, vi pela primeira vez a luz do dia!

Belch. Tu!... Presidente de Provincia onde todos te conhecêrão filho sem pai da pobre Rita Pelada, dando aos folles de teu avô, habilissimo artista de bicos de pião, ou acoitando-te por debaixo do immundo balcão daquelle bom taberneiro, cuja memoria tanto aborreces, e que aliás tanto deverias venerar?!

Lav. Belchior! Tu és animal menos capaz de ser educado do que uma zebra. Teus miolos não valem os de uma galinha. És mais estupido que um perú. Belchior, os prazeres, os grandes prazeres d'alma são nectar mui delicado para esses beiços de alguidar. Nunca; nunca saberás sentir a que altura se vê elevado o homem que abaixa, calca, e despreza aquelles mesmos para quem elle proprio foi algum dia objecto, e assumpto de apodos, risos, mofa, escarneo, e zombaria! Aquelles que desviavão de mim os olhos, como de uma coisa asquerosa, hedionda, virão com a cabeça curvada implorar que eu me digne de lançar as minhas vistas sobre sua respeitosa, e humilde supplica; aquelles que fugião do meu contacto, como do homem de outra raça foge o naire, ter-se-hão por felizes, e honrados, se eu lhes tocar ligeiramente no hombro; aquelles que de mim recebêrão serviços assallariados, e a quem eu dava o nome de amos, virão escovar-me a casaca, fazer-me a cama, barbear-me e pentear-me com mais destreza, e cuidado do que o mais destro, e cuidadoso Dandini. Sim por que o principado delles foi uma burla: e o meu fundado não em lances de mesquinha sorte, mas nos meus vastos, e reconhecidos talentos, terá de perecer sómente porque o homem não é eterno. Aquelles cuja presença me envergonhava porque me trazia sempre á lembrança um beneficio, uma esmola delles recebida, não serão certamente ousados a importunar-me com sua desagradavel, e incommoda presença! Ah! Tu não sabes como embriaga e deleita o prazer da ingratidão! Dar uma ordem, proferir um despacho, decidir uma questão contra aquelle de quem se recebeo um beneficio, uma esmola! Mostrar-lhe assim que os tempos de miseria passárão, que o homem por elle humilhado está acima delle, que elle depende daquelle que delle n'outro tempo dependeo! Ah! Belchior! ou não ha prazeres d'alma, ou são estes os unicos do homem politico, do homem do seculo! E o basbaque do publico, animal ainda se é possivel, mais basbaque do que tu, como boquiaberto admira estes rasgos de heroicidade! Como elle pondera que afflicções, que violencias não terá custado ao ingrato um passo tão contrario aos interesses do homem, que foi o seu amigo, o instrumento de sua ventura! Como elle se pasma, e deleita ao considerar que o amor da justiça, e das conveniencias do Estado poderão mais do que os dictames da amizade! Ah! ah! ah! Que ridiculo animal não é o respeitavel publico!

Belch. Será isso tudo como dizes: não duvido: mas não vejo ainda que desse modo possas chegar a um fim mais real, e mais palpavel, unico pensamento final de todas as nossas emprezas.

Lav. Deixa que me deleite com o aroma das flores em quanto me não é dado colher os fructos: mas olha que esses prazeres d'alma de que te fallo! não são incompativeis com os proveitos da bolsa: pelo contrario o homem superior a certos preconceitos, a que dão nome de pundonor, limpeza de mãos, gratidão, tem diante de si mais larga, e mais planna a grande estrada para o templo da fortuna: precisa apenas de alguns individuos, que lhe sirvão de comparsas, aos quaes todavia eu pagarei sem duvida muito melhor do que se paga não digo já aos comparsas, mas aos musicos, aos artistas do Theatro de S. Pedro, o qual (seja dito de passagem) está precisando mais que muito de um novo beneficio de Madama Lavernini. Tu, meu Belchior..... Sim vejamos o que de ti se póde fazer.

Belch. Amigo; vê em que me occuparás no caso de que teus planos sejão levados a effeito. Bem sabes que a minha dedicação aos nossos communs interesses.....

Lav. Nada; nada de sentimentalismo: a razão, a razão pura, e fria é sempre o pharol do politico: e na verdade, a minha razão não percebe ainda que prestimo poderás ter entregue ás mãos do administrador de uma Provincia. Na carreira militar não sei que rumo te dê: tenho visto com quatro covados de panno fazer algumas vezes um soldado: mas as insignias de defensor da patria ainda não cahirão tão baixo.

Belch. Vê o que dizes: olha que eu posso entrar na reserva.....

Lav. E reservado ficarás. Na carreira da administração judiciaria tambem te não acho lugar. Muitos pretendidos Doutores conheço mais ignorantes do que tu; mas elles possuem, e Belchior carece daquella magica papeleta que faz não de um Brasileiro um homem da estranja (graças á omnipotencia consular, e diplomatica!) mas de um chapado, e quadrado pedaço d'asno o homem instruido, prudente, e virtuoso que decide de nossa honra, vida, e fazenda!

Belch. Delegado, Subdelegado, Juiz de Paz, Inspector são cargos para que se exija a tal papeleta!

Lav. Não: mas receio empregar-te em coisas de policia emquanto não fizer uma applicação á politica do sapientissimo aphorismo — *similia similibus curantur* — De mais a dóse — Belchior — estaria sem duvida muito além das dóses homeopathicas.

Belch. Então as finanças.....

Lav. As finanças!... Nunca vês um palmo adiante desse teu nariz de Caifaz: e começo a persuadir-me de que é necessario explicar-te um por

um todos os mais evidentes principios da sciencia. Tu não ignoras que eu nunca tive tempo de applicar-me proffissionalmente ao estudo de nossa complicada legislação, de nossa embaraçada machina politica, de milhões, e milhões de ordens de nossos governantes, e desgovernantes, que mandão, contramandão, e desmandão: e já vês que preciso de homens acostumados a achar o fio necessario para sahir-se desse intrincado labyrintho, mas homens que sejão ao mesmo tempo superiores a certos preconceitos apenas proprios para tolher o passo de quem procura chegar aquella suspirada trindade — poder, fama, e dinheiro. Dize-me por exemplo, quando fosse necessario encapotar com uma cavilloza informação certa medida cabalmente adversa aos interesses publicos, mas muito, e muito favoravel aos amigos, e protegidos de minha Exm.ª pessoa, como te haverias neste negocio? Saberias tu legitimar uma despeza inutil, uma obra desnecessaria, um saque com dez, ou doze por cento a favor do que figuradamente ministrasse o dinheiro para as suppostas necessidades urgentissimas da Provincia? Saberias tu indicar-me quaes os pagamentos, que se poderião fazer, e com que rebates se poderião por interposta pessoa comprar os titulos dos credores do estado?

Belch. Mas poderia realisar essas compras. Poderia servir muito bem o cargo de thesoureiro.

Lav. Poderias servi-lo até sem fiadores: mas o thesoureiro da minha futura thesouraria já o tenho *in petto*. E' necessario, Belchior, que te accommodes ás exigencias do systema: as considerações da amizade são condemnadas ao silencio todas as vezes que merecimento extraordinario, e fóra de todas as regras, e medidas communs, se apresenta diante de nós. Em cousas de thesouraria conheço um nome tão famozo que me haveria a mim proprio pelo mais acabado palerma, se não lançasse mão delle em meu auxilio. Um thesoureiro foi alcançado na bagatela de duzentos contos de réis: devia ser prezo, processado, e condemnado: seus bens devião ser sequestrados: mizeria, e infamia dizião todos que seria o resultado de suas chamadas malversações; e tudo isso contra elle se intentou, mas tudo se desvaneceo como uma sombra: o homem tinha tasliman: o processo criminal, o processo executivo forão suspensos: o prevaricador foi auctorisado a contractar com a fazenda publica; e esta se acha hoje indemnisada, ficando aquelle, e a seus consocios apenas o lucro do dinheiro posto em gyro por alguns annos, e a differença na especie entre a moeda, que sahio, e a moeda, que entrou para os cofres. Isto era para o teu bestunto, meu querido Belchior.

Belch. Sim: mais ao menos fornecedor dos viveres para a tropa eu poderia ser.

Lav. Outra exigencia do systema. Tu sabes, ou podes ficar sabendo desde já que em todos os paizes ha certos usos, costumes, e estylos, os quaes é necessario respeitar muito religiosamente porque de contrario a grande machina politica vacilla, desmantela-se, e cahe na voragem terrivel da anarchia. Um dos estylos que assim cumpre entre nós respeitar, consiste em dar primeiro aos parentes, depois aos amigos, e finalmente aos indifferentes, excepto o caso de um merecimento como o do meu futuro thesoureiro. Ora tu nada tens de extraordinario, e sabes que eu tenho irmãos, primos, e sobrinhos.

Belch. E o que queres dizer com isso?

Lav. Que meu irmão Mandú é desde já o fornecedor nato de todos os viveres para as tropas de terra, e de mar, e hospitaes militares que se acharem debaixo da minha alçada.....

Belch. Quem? Teu irmão Mandú? Aquelle pobre sauden?

Lav. Basta-me que elle preste o seu nome. Será Mandú sem falta o fornecedor. Meu primo o doutor *In albis*, que sabe tanto de direito, como eu, e tu, será Juiz Municipal; meu cunhado Chico Panella será Delegado de Policia da Capital: meu sobrinho Totonio posto que analphabeto ha de ter uma cadeira de eloquencia, e todas quantas vagarem: e a mesma Catita não ficará sem pão para a velhice. Ha de ser mestra de meninas.

Belch. E eu? E então eu? Em paga de meus serviços morrerei de fome?.....

Lav. Não te afflijas, meu querido Belchior: eu tenho sempre diante dos olhos o teu merito, os teus serviços: não desesperes: vejamos o que póde convirte. Por ventura na parte secreta da administração publica.....

Belch. O que? Espião de policia? Se fosse bem pago, a occupação na verdade não me quadrava mal. Ha-de ser divertido o andar sabendo todas as miserias da vida alheia, e ter uma pessoa a quem tudo se vá contar depois, já se sabe, com o necessario augmento, ou diminuição de circunstancias conforme o caso exigir: mas o emprego tem suas durezas, seus perigos: nada: nada: não quero: ficará isso para maior de espadas.

Lav. E tu para que tomaste o recado na escada? Não era disso que te queria fallar. Ninguem póde administrar segundo o seu proprio interesse (unico real e verdadeiro) sem que tenha junto de si um individuo a quem os pretendentes façam certas propposições que o respeito veda fazer directamente. Esse individuo deve ser auctorisado tambem a communicar debaixo de segredo sellado com palavra de honra certos pensamentos secretos do Presidente. A um ricasso, que póde despender alguns contos de réis, mas que entregue sómente a conservação, e augmento de seus ca-

bedaes nunca deu um ceitil para o estado, nunca fez ao menos uma ronda, dirá muito em segredo o tal individuo: o nosso homem tenciona escrever para a côrte a seu respeito: conhece e seu merecimento: aprecia os seus relevantes serviços: o governo é justo: póde pelo menos contar com um titulo: vá fallar ao homem: ha de recebê-lo muito bem. A outros nas mesmas circumstancias, mas cujos serviços em algum momento de rusga forão pelo menos assaz duvidosos dirá o bom agente: Vossê tem muitos inimigos: procurão indispô-lo com o homem, dando-lhe pela balda do monarchismo: vá fallar-lhe: pretenda alguma cousa: seus inimigos ficão reduzidos ao silencio; vendo-o condecorado. Não sei se com estes dous exemplos, e com dizer-te que o homem encarregado de taes agencias deve sempre ter de olho nao só os que pretendem mercês, mas muito principalmente os que pretendem contractos com a fazenda publica, terás percebido o machinismo, e andamento do officio de corretor politico.

Belch. Sim: tenho percebido: a tanto ainda chega o meu instincto: mas de tudo isso pelo que me diz respeito apenas percebo que ficarei sendo um mero vendedor de fumaça.

Lav. Como assim?

Belch. Que posição me dás tu na sociedade para o bom desempenho de taes encargos?

Lav. Essa possição deve ser tão proxima de mim que a cada momento possas fallar-me, mas na apparencia com tão pouca importancia que muito rasoavelmente se possa negar a tua influencia, ou intervenção em qualquer negocio. Logo que chegarmos á Provincia assentarás praça, e eu te elevarei ás honrosas funcções de minha ordenança effectiva.

Belch. Eu tua ordenança!... Eu sempre atraz de ti! Eu sempre na porta da rua!..... Monstro! Monstro de ingratidão!

Lav. Vil, e abominavel sevandija, eu já te disse que essa palavra é varia de sentido, ou que em vez de deshonrar eleva, e enobrece aquelle que se não prende em preconceitos do vulgo. Sim: prezo-me de ser ingrato: é o meu brazão, o timbre das minhas armas! Fica-te embora, filho de Belzebuth!

Belch. Laverno, meu querido amigo, não te enraiveças, não me deixes, não abuses da minha posição. Bem sabes que não posso viver sem ti; e confessa tambem que sahindo eu do teu lado, acharás ahi um grande vacuo, uma falta que nada poderá supprir.

Lav. Pois bem: não te agrada uma posição de que poderias colher grandes vantagens, posição bem propria sem duvida para o teu caracter, e talentos: veremos outra cousa: serve-te o lugar de Guarda d'Alfandega?

Belch. Ora, Laverno, para que zombas de mim? Isso é pouco mais que tua ordenança effectiva.

Laverno. Não te afflijas, meu querido Belchiors eu tenho sempre diante dos olhos o teu merito, os teus serviços:- não desesperes: vejamos o q. pode convirte. Porventura na parte secreta da administração publica...
Belchiõr. Oq.! Espião de policia! Se fosse bem pago, a occupação na verdade não me quadrava mal. Ha de ser devertido o andar sabendo todos as miserias da vida alheia, e ter uma pessoa aquem tudo se vá contar depois, ja se sabe, com o necessario augmento, ou diminuição de circunstancias conforme o caso exigir: mas o emprego tem suas duresas, e seus perigos: nada: nada: não quero ficar isso para muito de espadas

Lav. Que miseravel, digno verdadeiramente de compaixão! Pois tu não sabes o que é ser Guarda d'Alfandega em uma Provincia, que exporta Páo-Brasil, genero que por usos, e estylos sempre practicados nunca passou por Alfandega? Tu não sabes o que é ser Guarda d'Alfandega em uma Provincia destinada pela natureza para o contrabando de importação, de exportação, de negros, de Páo-Brasil, e de todos os generos imaginaveis? Lança os olhos para a Carta Topographica do ditoso paiz que nos aguarda, e contempla que vastidão de costa quasi toda deserta, que numero immenso de portos, enseadas, e bahias! Tudo isso está clamando contrabando, contrabando! E tu bem conheces a necessidade em que estarei de cerrar os olhos a cousas de similhante natureza: mas em summa não te agrada isto?

Belch. Sim: eu vejo as vantagens da cousa: mas desejara obter de ti duas condições: a primeira seria a de um titulo que me désse mais alguma importancia: e a segunda seria cummular ás minhas funcções ostensivas as de corrector politico segundo a descripção que deste officio me fizeste. Creio que não ha Lei que o prohiba.....

Lav. E que houvesse, toleirão? A minha vontade é a minha Lei. Meditaremos sobre o titulo. Em quanto ao mais estás servido.

Belch. Oh! Laverno da minha alma!.....

Lav. Nada: nada de enthusiasmo: nada de transportes: a razão, a razão pura, e fria sómente. Até mais ver: Adeos, Belchior.

Rio de Janeiro. — Typographia AUSTRAL, beco de Bragança, 15. — 1844.

LUNDU

Para o regresso.

rilord.
tempo
ad lib
tempo
ções aos to.lu. rões com.manga ções aos to.lei.rões
tudo a gigantão progresso
colap.t
tempo
ad lib
tp.t
ad lib
ad lib
viva a mor fora o re. gres.so
tu.do a gigantão progresso
viva a mor fora o re.
colap.t
tp.t
colap.t
tp.t
tp.t
falado
tp.t
gresso. vv. va a mor fora vi. va a. mor fora o re gres.se. vv. va a mor fora o re
tp.t
f
gresso.

LANTERNA MAGICA

Chegou a idade
Da liberdade,
Em l'ucidade
Pra humanidade:
Tudo agiganta o progresso.
Viva Amor Fora o regresso.

Mil Mirabôs d'enfiada
Por vapor fazem discursos,
E vencem n'estes concursos
Empregos e carachás.
Modesto patriotismo
Hoje em dia não faz vaza;
Escrever jornaes á raza
E' caminho dos Baichás.
Juristas
De capa,
Legistas
De chapa,
Tretistas
Da lapa,
Chupistas
De rapa,
Seu monarchismo,
Brasileirismo,
Patriotismo
Sem egoismo,
Tudo agiganta o progresso;
Viva Amor! Fóra o regresso.

Padres, carolas, coveiros,
Vão todos plantar batatas;
Já temos homeopathas,
Já não morre mais ninguem.
Sangrias, bichas, cauterios,
Em bolinhas se mudarão,
Os pharmacios se acabarão,
E o brusselismo tambem.
Acites
Bojuda,
Bronchites
Pontuda,
Gastrites
Aguda,
Rachites
Que muda.
E os humoristas,
E os solidistas,
E os organistas,
E os razoristas,
Tudo agiganta o progresso;
Viva amor! Fóra o regresso.

Modernos operadores
Fazem queixos de tarracha,
Põe corações de borracha
Curão vesguelha e surdez.
Mudão as lingoas aos gagos,
Trocão tripas, pernas braços,
Cortão a gente em pedaços
E cosem-na um' outra vez.
Entranhas
Viradas,
Com banhas
Lavadas,
Façanhas
Cortadas,
Patranhas
Curadas,
Lithotomias,
Lithotricias,
Pathologias,
Phrenelogias,
Tudo agiganta o progresso;
Viva Amor! Fóra o regresso.

Nova carreira se abrio
Além das tretas e ronha!
Um pelintra, um sem vergonha,
Se improvisa redactor.
Unidos a outros Siganos,
A penna immunda vendendo,
Calumnias mil escrevendo,
Quer campar por grão senhor!
Rabisca
Ladrando,
Faisca
Bramando,
Marisca
Ganhando,
Lambisca
Trepando.
Os publicistas
Os estadistas,
Os moralistas
Idealistas,
Tudo agiganta o progresso;
Viva Amor! Fóra o regresso.

Decora um rapaz seis phrases,
De um author ou libelista,
Ei-lo já com longa vista,
Novo regenerador.
Promettendo o sol e a lua
Cabala, sahe Deputado;
Vende o voto, é magistrado,
E já visa a Senador.
Que moço
De tino!
E' um poço
De fino!
Menino
De troço!
Caroço
Ladino!
Chegou a idade
Da liberdade;
Que felicidade
P'r'a humanidade!
Tudo agiganta o progresso;
Viva Amor! Fóra o regresso.

Rio de Janeiro. — Typographia AUSTRAL, beco de Bragança, 15. — 1844.

BIBLIOTHECA NACIONAL
DO
RIO DE JANEIRO

A LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO-PHILOSOPHICO.

11.

SCENA X.

Laverno, e Belchior.

Belch. De maneira que, Sr. Laverno, a vida se nos vai escoando como vento de bexiga apertada pelas mãos da miseria, sem que por isso o meu amigo deixe de ter pregado o pensamento em um futuro prasenteiro e regallado. Mas dê-me licença para que lhe diga, que só os cameleões se sustentão de vento; e como eu não seja d'esses animalejos, quero dar-me mais afincadamente á algum modo de vida, de que me venha aquillo, com que se comprão os melões. Estou cançado de promessas suas para uma doirada vida futura; as tripas algumas vezes se me contrahem de tal sorte ao espinhaço, sem cousa que as regue, que mal posso respirar de fome. Consultemos por tanto sobre algum estabelecimento, decente e lucrativo, bem entendido, a que me possa dar para viver mais folgadamente.

Lav. Ora, meu Belchior, és o homem o mais desenfadado que conheço: pois tu queres perder um gordo futuro, e proximo, por uma occupação de que só tires o quotidiano mesquinho sustento? Nós não nascemos para cou-

sas pequenas ; e pondo em andamento o nosso genio eminentemente sempre hendedor, chegaremos ao alto cume da fortuna. A quantos não tem ella aberto os seus thesouros, que estavão em circunstancias muito á quem das nossas? Acabarão-se por ventura no mundo os papalvos engulidores de carapetões para desanimarmos nas chibantes emprezas, que occupão o nosso pensamento? Não sabes tu que a bolsa dos tolos não tem cordões para os meleiros?... mas emfim como queres alguma occupação, que entretanto te facilite um caldo mais substancial, lembrar-te-hei algumas muito ao teu alcance. Ahi tens a hydropathia ; é systema novo de medicina, e só porque é novo deve fazer fortuna, nem póde deixar de ser abraçado pelos homens de curto alcance, sumiticos, e visionarios. A' elle, meu Belchior ; é mina de caroço ; se o embutirdes prosperamente, como não será difficil, os medicos irão plantar batatas, as boticas ficarão ás moscas, os agentes de enterros roerão as unhas, e toda a agua da carioca será pouca para enchier as barrigas dos que se quizerem curar hydropathicamente.

Belch. O peior é essa! Pois quer o meu amigo que eu me constitua medico hydropata, quando acaba de dizer que esse novo systema é facillimo, e que todo o seu remedio nos vem das bicas da carioca, tendo por consequencia cada um a sua botica no póte de casa, e custando, quando muito, apenas dous vintens, (não havendo tamina)? Irra! N'essa não cahe o filho de meu pae ; para ser pobre basta-me não ter nada, nem devo metter-me a pregador de um systema, do qual nada me póde vir, á excepção de apupadas, e talvez supapos.

Lav. Ès muito lorpa, meu Belchior, tenho visto; quando nada mais te venha da hydropathia, será não pequeno lucro a gloria de ser caudatario de certos figurões, que por toda a parte, e sempre, cantão a preeminencia de tão milagrosa medicina. A empafia com que a inculcão ; a constancia em sustental-a com argumentos de facto, tão poderosos como os que se tem assoalhado sobre a proxima futura vinda do Rei D. Sebastião, faz muita gente ficar de queixo á banda ; é bem verdade que alguem se ri de compaixão, ou de malicia, attribuindo, ou á matreirice, ou á toleima, tanto afinco em propalar um systema tão claro, como a agua da carioca, que faz toda a sua baze.

Belch. Ainda mais essa, meu Laverno? Eu não estou hoje para ambicionar gloria sem proveito, se é que é gloria expôr-se á apupadas e supapos. Os que por ella almejão, tem muito que comer, e pouco de que dissestar nas companhias ; o systema, que assim pregão, é uma palhada, com que enchem o vasio de suas idéas ; nem é tambem por caridade que á torto e á direito recommendão a medicina da carioca, sem ao menos citarem alguns factos contrarios á sua constante doutrina. Quantos não tem ido para a contracosta com a barriga cheia d'agua, sem lhes succeder o mesmo, que á um celebre apostolo hydropatha, que sentindo-se com anasarca, e bebendo em

24 horas 24 bons copos de agua fria ; (não fallando em 7 banhos da mesma). medindo depois a ourina, achou 48 copos vertidos, desapparecendo miraculosamente a inchação, e vendo-se n'esse curto espaço tão são como um pero, tão fresco como uma alface, tão leve como uma beija flor, e tão visionario como sempre? Ora, aqui para nós, Sr. Laverno, se me inculca a hydropathia como medicina facil e lucrativa, por que a não tomou para si, antes que a homeopathia, pela qual vendendo os seus ovinhos de pulgas e ourina de caranguejos, tira pelo menos, d'isso o dinheiro, com que vai enchendo a barriga, e fumando os seus charutos da Havana?

Lav. Essa é boa! pois não attendes que eu não heide professar quanta medicina ha no mundo? A culpa tenho eu em lembrarte a hydropathia. Ella te póde pôr em contacto com algum figurão presumido de medico, mas receoso de que o chamem curandeiro, e lhe descubrão a mania de novidades d'esta polpa. Sendo tu o seu irombeta, talvez que por ahi te venha algum emprego de que te resultem pros e precalços. Olha, querendo abraçar o meu conselho, deves primeiro que tudo fazer um cathalogo alphabetico, e bem circunstanciado, dos milagres da hydropathia ; e accredita que te não faltará quem n'isso te ajude de bom coração. Deves não fallar outra couza, que não seja da tal medicina da carioca, encaixando-a á martêlo em qualquer queixa, que se faça de pouca saude, porque é mui usual entre amigos e conhecidos, logo nas primeiras saudações, tratar-se do estado sanitario, e dos actuas padecimentos; isto te não será mais estranhado, do que as ajudas de coirana com sal torrado, ou chapas medicinaes, e pilulas vegetaes, com que outros mação os amigos em qualquer encontro. — Deves desacreditar todos e quaesquer systemas curativos, que não sejão pela hydropathia, deixando resvallar a lingua contra os medicos, ou por incertos ou por dispendiosos, elevando a agua fria acima do Japecanga, do Picão da praia, do Timbó, e de outras drogas ; acima até mesmo do Le-roy. .... Achei, achei ! Bravissimo ! ! ! To los os Hydropathas fallão da agua sómente, e com ella, seja como for, querem banhar as tripas do universo e curarem universalmente ! Tu, nega a efficacia do grande e natural systema, combate-o com razões de punho de ferrabraz, e propõe ao publico uma objeção mui simples. — As aguas não sendo as mesmas, não podem curar as mesmas molestias ?

Belch. Parece que é assim.

Lav. Principia por descompor a todos os homens; falla na chimica transcendente e vislumbratoria, em novos processos por meio do galvanismo, e diz que não se póde conhecer uma agua sem se lhe applicar a pilha galvanica pelo methodo modernissimo de Gusmão d'Alfarache. Por meio de cifras algebricas eu te arranjarei uma tabella em que todas as aguas d'esta cidade estarão analysadas neutonicamente e sondadas pelo microscopio solar em

todas as suas virtudes. Por exemplo. A agua da craioca contém do terceiro gaz especifico, tres billionissimas partes do seu oxigenio ; serve para taes molestias. D esta maneira passarás a dos chafarizes das Boiotas, Lagarto, Bica da Rainha, Marrecas, Jacarés e Kagado do Passeio, Menino Deos, Campo de Santa Anna, Aguas ferreas do Cosme Velho e Andarahy &c. &c. Mil garrafas em ordem, com seus rotulos figurando o resultado de analyse, mil papelinhos dourados, cordinhas, folhinhas hydropathicas, cartilhas hydropathicas, mesmo até Breviarios, tudo, tudo serve para te formar uma torneira onde o ouro correrá em barras, como a agua nos canos da carioca. Tudo tem seus prós e precalços, tudo tem seu brilho e fusco, mas o dinheiro é sempre brilhante como o sol.

Belch. Não pique tanto a burrinha, meu amigo, porque eu quero estas cousas em trocos miudos, para bem as perceber. Fallou ahi em prós e precalços, e como são bixaroucos, que eu nunca ouvi pronunciar, faça-me a graça de explicar esses dois termos, pois só depois de bem desfiados serão bem comprehendidos.

Lac. Tens razão Belchior, e n'isso dás visos de juizo. Estas palavras não sei se vem do grego, ou do hebraico ; o certo é que são hum pouco abstractas, e á sua intelligencia superior a da gente com alma de cortiça. Para me fazer bem comprehensivel explical-as hei por exemplos. Um certo Juiz (não sei se secular, se ecclesiastico) nomeou um escrivão, ou protonotario, e na provisão que lhe fez passar lião-se estas phrases — *e haverá os prós e precalços d'este seu officio.* — O tal escrivão que era não pouco corcundo, e muito metediço, perguntou ao Juiz qual era o sentido d'estas phrases ; e elle mui circunspecto lhe respondeo— dir-lhe-hei, Sr., um antecedente meu escrivão, ou protonotario, que é a mesma cousa, fez uma diligencia d'este Juizo, e derão-lhe 6:400 em ouro (creio que foi de um casamento) ; veio muito contente mostrar-me a gurgeta, e eu lhe disse que era isso o prol de que reza a sua Provisão. Dous dias depois encarreguei-o de intimar uma sentença a 3 leguas da Côrte ; foi elle mui lampeiro, e com o sentido no *prol* esperando pelo menos quadruplicada gurgeta. Eis senão quando apparece-me o tal escrivão muito engasgado, e ainda trémulo (de raiva e não de susto,) contando-me que o tal intimado. sem respeito á sua authoridade, lhe fizera embutir um clister de caldo de erva de bicho adubado com pimentas, fazendo assignar termo, perante duas testemunhas de casca de boi, de o não despejar, sem que primeiro sahisse da cancella da Fazenda ; elle pedia uma prompta satisfação por tal insulto ; e o Juiz lhe disse : — eis os *precalços* da sua provisão. — Ora, meu Belchior, creio que não póde haver definição mais clara dos dous vocabulos, que com toda a razão não podias comprehender. Más não te acobardes com os precalços ; porque segundo o systema de um moderno philosopho , tudo no mundo tem suas compensações , e o prol te será repetido

muitas vezes antes que te venhão os precalços de erva de bicho e de pimenta.

Belch. Santo Deos! Sr. Laverno, por quem é pare com essa rabeca; se eu seguir os seus conselhos, n'esta parte serei tido e havido por tolo, e chamarei contra mim a celeuma d'esse povo de medicos, que vai sendo maior que o das infermidades, serei apupado pelos boticarios e vendedores de sanguesugas, e quando menos levarei escopeladas de erva de bicho e de pimenta. Mudemos de assumpto, Sr. Laverno; não quero ser medico hydropata; lembre-me alguma outra especulação, de que me possa vir dinheiro, e n'isso empenho o seu genio escrutador, posto que algùm tanto estravagante.

Lav. Bem, bem; far-te-hei a vontade. Olha, n'estes novos systemas o segredinho do lucro está na modificação. Os hydropatas da época actual contentão-se com fazer beber potes de agua fria, e metterem se em banhos d'ella por muito tempo, como se os seus doentes fossem ràas, Tu pódes melhorar e accrescentar esta applicação, mandando aos teus doentes, em vez de banho, almofaçarem-se cem agua fria, como se faz aos burros, ou emborcar-lhes pela cabeça um barril d'agua fria, como certo medico mandou fazer na Bahia a um Franciscano, que contra a sua expectação morrèo. Depois os farás engolir pilulas douradas de tua fabrica, e tomarem ajudas, não de pimentas, mas de agua fria, e repetidas muitas vezes.

Belch. E a dar-lhe o Sr. Laverno com a dydropatia!... Ora, se eu não tenho dinheiro nem para comprar charutos, pois, como sabe, só approveito os cotos dos que fuma, como hei de comprar mixtos para fazer pilulas que venda aos meus doentes?

Lav. È isso cousa mui facil. Dez réis de pão de rala, pódem dar-te, pelo medos cem mil réis de pilulas. Nem é isto de admirar, porque certo sujeito que eu conheci, e que deixou grosso cabedal, não teve outro Potosi. Anter de morrer perguntou-lhe o filho, se lhe não revelava o segredo das suas milagrosas pilulas, e elle respondèo-lhe: — faze o que eu faço com miolo de pão de rala; enrola as tuas pilulas, pratea-as, e emboceta-as, porque a fama, e não outra cousa, as fará procuradas, e te dará muito dinheiro. Põe nas caixinhas um titulo pomposo, como por exemplo — Pilulas vegetaes, ou pastilhas anacreonticas, para todas as molestias presentes e futuras, — e tu verás como tudo te correrá a bom prazer. Ainda mais: tu pódes servir de contramestre em uma das duas mais célebres officinas pilulares, ou laboratorios homeopaticos cagliostricos, onde apprenderás cousas rarissimas, e ganharás fama de professor estupendo em qualquer cura pelos remedios que alli se fabricão, ou pelas peloticas com que os seus donos emendão os defeitos da natureza, fazendo cousas dignas de eternas luminarias. Com um d'esses dous cagliostros apprenderás a fazer *aguas anti-febrifugas, balsamos, de belmira emplastros de matusalem, conxas causticas, elixir para os surdos*, &c., &c.,

com outro tu saberás fazer andorinhas rubras, bemtevis roxos, baleas de nova especie, e aves tão bem coloridas, que deixarão em quem as pegar, a tinta dos peitos e azas, bezuntada nos dedos. Lembra-te que tudo isto são maravilhas a que chegão bem poucos dos nossos sabios. Os dous curandeiros, que possuem taes segredos vão indo seu caminho, sem darem o cavaco com o que lhes dizem quatro invejosos toleirões, que os não pódem accompanhar, nem mesmo na colheita de suas industrias.

Belch. Já me agrada mais o teu conselho; apezar de que isso é quasi ser boticario, e eu com essa gente não faço farinha, porque o *qui proquo* d'elles dá muito dinheiro sem fiscalisação; e eu não quizera cousa que me fizesse pêzo na consciencia.

Lav. Ahi temos outra! Tu queres dinheiro, e não te agradão os meios de o haver? Pois então arma-te de Guarda Nacional, mette guarda em todos os batalhões da cidade, render-te-ha isso tres mil réis por dia. Ainda mais: vai ser entregador de periodicos, e correio de novidades, ainda que as inventes, porque ellas serão sempre acceitas por certos redactores, que querendo encher as suas folhas, acumulão nabos com bugalhos, e não se lhe dão de serem desmentidos a cada passo. Olha, como és industrioso pódes em breve tempo vir a ser um bom folicúlario; outros de menos bestunto do que tu tem approveitado muito n'esta especulação.

Belch. Quero tempo para me resolver e parece-me que abraçarei de preferencia o ser colaborador nos laboratorios dos dous cagliostros, porque sou muito apaixonado da historia natural, e dos remedios de titulos pomposos, que tem o prestigio de virtude miraculosa. O que fôr soará, e eu te darei parte, meu Laverno, das minhas resoluções, que serão baseadas nos conselhos que agora me deste, e sem paga; mas emfim és meu amigo, e eu teu.

RIO DE JANEIRO.—TYP. DE J. J. BARROSO E COMP., RUA D'ALFANDEGA N° 6.

LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO-PHILOSOPHICO.

12.

SCENA XI.

Laverno, e Belchior.

Lav. Sim, Belchiór: seja dito entre nós: o governo está longe das luzes do seculo: rejeitarão o offerecimento dos meus serviços: cumpre lançar mão de outra industria. Tenho-me lembrado de uma casa de educação.

Belch. Uma casa de educação para os dous sexos: não é isso?

Lav. Uma casa de educação para os dous sexos! Que idéa verdadeiramente luminosa! Como um tal clarão de luz póde brilhar nas densas, e pezadas trevas em que jaz continuadamente o teu espirito?! Ah! Já sei! É o reflexo de minha propria mente: são as luzes do meu entendimento: e o echo de minha voz, que penetrou esses grossos, e duros cascos de jumento castelhano: mas seja qual fôr a filiação de tal idéa, o certo é que posto em pratica o pensamento de educar os dous sexos juntos, e de instruil-os nos mesmos exercicios, e applicações, doutrinas, e estudos, um passo de gigante se haveria dado para aquelle ponto de perfeição social em que o fatal *meu*, e *teu* hão de desapparecer da face da terra, em que será dado ao mortal o de-

parar com a mulher forte, em que aos Belchiores do tempo não caberá o mesmo quinhão no banquete da vida que por seus talentos, e serviços sociaes deveria tão sómente caber aos Lavernos das épocas futuras, presentes, e passadas: mas o terreno que pizamos não está sufficientemente preparado para tanto! A nossa ruim estrella ainda o não consente! Aquelle genio da industria, anjo da guarda dos homens da minha tempera, e que a principio se havia encarnado na colonisação á Fourier emigrou (graças á importante questão de plantar, ou não plantar um alqueire de serodêas, e corrompidas batatas!) emigrou ou antes transmigrou, e foi chimpar-se nas boticas homeopathicas! Forçoso é portanto, Belchior, que nos contentemos com educar individuos de nosso proprio sexo.

Belch. E para isso tens já as licenças necessarias?

Lav. As licenças necessarias! Dá Dêus nozes a quem não tem dentes: estás na Igreja, e não vês os sanctos; não é o mel para a bocca do tolo. Estes, e outros muitos proverbios que poderá repetir-te, são outras tantas sentenças proferidas, e confirmadas pela experiencia dos seculos contra a obstinada toleima d'essa tua incuravel cachóla! Vives em paiz de liberdade, e não sabes colher os fructos que espontaneamente ella produz! Ora dize-me, veneravel bisavô dos asnos: já viste algum magistrado arrancar ao çapateiro o tirapé, a fôrma, ou a sovéla? Já viste agentes de policia aprehendendo ao alfaiate o giz, ou a thesoura? Já viste que alguem fôsse á mão d'este que m'impinge as pilulas de familia, d'aquelle que me besunta de unguento Durand, ou d'aquelle outro que me chapa as milagrosas chapas? A minha industria, Belchior, o meu talento, a minha invenção é propriedade minha: ninguem m'a póde tirar: e assim como eu poderia occupar-me a ensinar um dogue a pôr a mêza, um cavallo a contar horas, um urso a dansar na corda, o cacique de Madame Finot a fazer passos de contradansa, posso occupar-me a ensinar os filhos dos homens a tudo aquillo que os filhos quizerem fingir que aprendem, e os paes accreditar que eu sei, e ensino.

Belch. Feriste bem o ponto: Eis-ahi o que n'esta emprêza me embaraça. O que ensinaremos nós? A chumbar dados, empalmar cartas, fazer pagodes?

Lav. Isso mesmo já não seria pouco: mas nem isso mesmo a todos ensinaremos.

Belch. E o que se aprende nos collegios?

Lav. Cousa nenhuma. Diz-se que se ensina tudo, que se aprende tudo, e na realidade nada se aprende, nada se ensina.

Belch. Mas como é possivel que se illudão tantos paes de familia?

Lav. Os paes de familia não se illudem: sua consciencia está tranquilla. Olha, Belchior: os homens d'hoje são por tal modo occupados com objectos de tamanha transcendencia que um só momento lhes não resta para se occupa-

rem com a educação de seus filhos: as eleições das Camaras Municipaes, as eleições de Juizes de Paz, as eleições de Eleitores, as eleições de Deputados, as eleições de Senadores, as eleições das confrarias, as eleições das sociedades litterarias, politicas, industriosas, as eleições de quanta loja, ou armarinho ha por ahi com passaróla, ou sem passaróla, a lição de mil e um periodicos veridicos, e sinceros como as mil e uma noites, o artigo da Revista dos Dous Mundos, as discussões parlamentares, e não parlamentares, o exercicio de qualquer honesta industria como a nossa, tudo isto consome todo o tempo ao bom papá; e maman ou ha de cuidar na educação dos filhos, ou ha de ir ao Theatro Francez tomar lições de moral com Victor Hugo, e civilisar-se com M.r Jocko, o Francez mais eminentemente civilisador de quantos eu tenho conhecido. Ora já vez que por força de circunstancias superiores á vontade de ambos é de necessidade que papá, e maman passem procuração bastante a um terceiro, que lhes torne apresentaveis em sociedade os taes mostrengos a que ambos dão o nome de filhos, sabe Deus com que direito.

Belch. Mas como pensar que esse terceiro será um de nós, se ambos somos tão conhecidos? Quem confiará seus filhos de cavalheiros de industria tantas vezes perseguidos por aquelles infames agentes da tyrannica, e despotica policia?

Lav. Vejo agora como tenho perdido o meu tempo na tua propria educação! Belchior, tu serás sempre o mais tapado, o menos domesticavel de todos os meus alumnos! Pois ainda não concebeste até onde chega a força de um annuncio? Pois ainda não concebeste até onde chega a força de um nome estrangeiro? Por todo esse vastissimo Brasil conhecia alguem a um só dos individuos, ou individuas da Estranja, que nos fazem a honra de desbastar a braveza dos filhos do paiz? Quem nos disse que taes mestres, ou taes mestras sabião alguma cousa? Quem nos affirmou que não forão elles graduados em Toulon, e ellas approvadas no Palais-Royal? Quem nos affirmou que não são elles exportados por contrabando de Botany-Bay, e que não são ellas mais desembaraçadas, e despejadas do que a mãe das inquietas filhas de Rebecca? Queres saber com effeito quem póz a salvo do mais leve escrupulo a delicada consciencia de nossos concidadãos? Eu t'o digo: a força de um annuncio, a força de um nome estrangeiro! O annuncio em paiz de pensamento, e palavra livre onde todas as verdades, e todas as mentiras se dizem, escrevem, e propagão, tira, restitue, e suspende o credito do mais abalisado capitalista, como do mais escoimado pelintra. Faze annunciar que na loja n.° tantos da Rua tal se precisa fallar ao homem mais dinheiroso do Rio de Janeiro: e todos acreditão que o nosso ricasso com as manhas talvez da gata transformada em princeza pregou alli um reverendo gatazio. Faze annunciar que similhante citação da mesma sorte intimada ao mais acabado Dr. Calote apenas tinha por fim ó entregar-lhe uma carta de sua saudosa familia; e o

conceito do nosso Ambrosio Lamella fica desde logo limpo, e puro da mais ligeira nodoa. Faze annunciar, e avisa ao respeitavel Publico para que não acredite em taes, ou taes actos attribuidos em tal, ou tal periodico ao teu amigo Laverno, que brevemente ha de vir perante o mesmo respeitavel papalvo com documentos comprobatorios da falsidade de seus gratuitos calumniadores: e eis-ahi o meu respeitavel Publico de bocca aberta a suspender o seu juizo, e a esperar pela minha justificação até o dia do juizo final! Tudo isto faz um annuncio. Um annuncio portanto nos dará a capacidade intellectual, a instrucção, a moralidade necessaria para o bom desempenho da nossa empreza. E todavia essencial que o nome do emprehendedor seja estrangeiro: a época de Mem Rodrigues, Rui de Pina, Egas Moniz, Fuas Roupinho ha muito que passou: d'Estranja, d'Estranja é necessario que seja o nome; e aqui vêm a pêlo a theoria dos nomes que te ensinei, porque os principios, e as regras de uma sciencia qualquer se ligão entre si, e mutuamente se auxilião. O annuncio deverá ser pois, amigo Belchior, pouco mais ou menos o que se acha lançado n'este papel. (Lê) « O Senhor de Lavernoff celebrado auctor da machina de fazer vélas de sebo impermeaveis, e incombustiveis, famoso inventor da receita de semear, e fazer nascer, crescer, e amadurecer pepinos em vinte e quatro horas, bem conhecido aperfeiçoador da machina para fazer calculos &c., &c., &c., a quantos o presente virem cordialmente sauda. O Senhor de Lavernoff acaba de chegar á Côrte do Rio de Janeiro, e penhorado do genio affavel, e hospitaleiro dos habitantes do Brasil tem resolvido applicar-se á educação physica, moral, e intellectual da mocidade Brasileira. O Senhor de Lavernoff a quem são familiares as linguas mortas, vivas, moribundas, nascidas, e por nascer, e a quem são conhecidos os mais reconditos arcanos de todas as sciencias ainda as mais difficeis, e occultas fará desenvolver as qualidades physicas por tal arte que facilmente poderá cada alumno emprehender, e acabar todos os trabalhos de Hercules sem exceptuar um só! Pelo que respeita ás mais delicadas questões da moral nenhum dos discipulos do Senhor de Lavernoff hesitará uma só vez o diminuto espaço de dous segundos! O entendimento dos educandos chegará em pouco a aquelle apice de perfeição em que o espirito resolve de prompto o mais intrincado problema pelas invariaveis regras da sancta conveniencia! O Senhor de Lavernoff, cabeça illustre da antiquissima, e numerosa familia dos Lavernos annuncia com inexplicavel prazer que será ajudado em tão louvavel empreza pelos membros de sua familia dos quaes alguns são já moradores do Rio de Janeiro, e outros se esperão a cada momento além dos alliados, adherentes, e amigos da mesma familia igualmente interessados na grande obra da civilisação. O senhor de Lavernoff será por tanto coadjuvado por M.r Laverson, o inglez, excellente proffessor de sòcco; por M.r de Lavernú, parisiense que n'um abrir, e fechar d'olhos vos tira a

LANTERNA MAGICA

Lauer. O Senhor de Lavernoff celebrado inventôr da machina de faser velas de cebo impenetraveis, e incombustiveis, famoso inventôr da receita de semear, e faser nascer e amadurecer pessimos em vinte e quatro horas, bem conhecido aperfeiçoador, da machina para faser calculos &. &. &. aquantos apresente verem cordialmente saude.

LANTERNA MAGICA

Lavernio. Achei, Achei! Bravissimo... Todos os Hydropatas fallão da agoa somente, e com ella, seja como for, querem banir as tripas do universo e curarem universalmente. Tu, nega a efficacia do grande e natural systema, combate-o com razoens de punho de ferrabraz, e propoem ao publico uma objecção mui simples — As agoas não sendo as mesmas, não podem curar as mesmas molestias.

Belchior. Parece q. é assim.

A LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO-PHILOSOPHICO.

12.

SCENA XI.

Laverno, e Belchior.

Lav. Sim, Belchior: seja dito entre nós: o governo está longe das luzes do seculo: rejeitarão o offerecimento dos meus serviços: cumpre lançar mão de outra industria. Tenho-me lembrado de uma casa de educação.

Belch. Uma casa de educação para os dous sexos: não é isso?

Lav. Uma casa de educação para os dous sexos! Que idéa verdadeiramente luminosa! Como um tal clarão de luz póde brilhar nas densas, e pezadas trevas em que jaz continuadamente o teu espirito?! Ah! Já sei! É o reflexo de minha propria mente: são as luzes do meu entendimento: e o echo de minha voz, que penetrou esses grossos, e duros cascos de jumento castelhano: mas seja qual fôr a filiação de tal idéa, o certo é que posto em pratica o pensamento de educar os dous sexos juntos, e de instruil-os nos mesmos exercicios, e applicações, doutrinas, e estudos, um passo de gigante se haveria dado para aquelle ponto de perfeição social em que o fatal *meu*, e *teu* hão de desapparecer da face da terra, em que será dado ao mortal o de-

parar com a mulher forte, em que aos Belchiores do tempo não caberá o mesmo quinhão no banquete da vida que por seus talentos, e serviços sociaes deveria tão sómente caber aos Lavernos das épocas futuras, presentes, e passadas: mas o terreno que pizamos não está sufficientemente preparado para tanto! A nossa ruim estrella ainda o não consente! Aquelle genio da industria, anjo da guarda dos homens da minha tempera, e que a princípio se havia encarnado na colonisação á Fourier emigrou (graças á importante questão de plantar, ou não plantar um alqueire de serodéas, e corrompidas batatas!) emigrou ou antes transmigrou, e foi chimpar-se nas boticas homeopathicas! Forçoso é portanto, Belchior, que nos contentemos com educar individuos de nosso proprio sexo.

Belch. E para isso tens já as licenças necessarias?

Lav. As licenças necessarias! Dá Déus nozes a quem não tem dentes: estás na Igreja, e não vês os sanctos; não é o mel para a bocca do tolo. Estes, e outros muitos proverbios que podéra repetir-te, são outras tantas sentenças proferidas, e confirmadas pela experiencia dos seculos contra a obstinada toleima d'essa tua incuravel cachóla! Vives em paiz de liberdade, e não sabes colher os fructos que espontaneamente ella produz! Ora dize-me, veneravel bisavô dos asnos: já viste algum magistrado arrancar ao çapateiro o tirapé, a fôrma, ou a sovéla? Já viste agentes de policia aprehendendo ao alfaiate o giz, ou a thesoura? Já viste que alguem fôsse á mão d'este que m'impinge as pilulas de familia, d'aquelle que me besunta de unguento Durand, ou d'aquelle outro que me chapa as milagrosas chapas? A minha industria, Belchior, o meu talento, a minha invenção é propriedade minha: ninguem m'a póde tirar: e assim como eu poderia occupar-me a ensinar um dogue a pôr a mêza, um cavallo a contar horas, um urso a dansar na corda, o cacique de Madame Finot a fazer passos de contradansa, posso occupar-me a ensinar os filhos dos homens a tudo aquillo que os filhos quizerem fingir que aprendem, e os paes accreditar que eu sei, e ensino.

Belch. Feriste bem o ponto: Eis-ahi o que n'esta emprêza me embaraça. O que ensinaremos nós? A chumbar dados, empalmar cartas, fazer pagodes?

Lav. Isso mesmo já não seria pouco: mas nem isso mesmo a todos ensinaremos.

Belch. E o que se aprende nos collegios?

Lav. Cousa nenhuma. Diz-se que se ensina tudo, que se aprende tudo, e na realidade nada se aprende, nada se ensina.

Belch. Mas como é possivel que se illudão tantos paes de familia?

Lav. Os paes de familia não se illudem: sua consciencia está tranquilla. Olha, Belchior: os homens d'hoje são por tal modo occupados com objectos de tamanha transcendencia que um só momento lhes não resta para se occupa-

rem com a educação de seus filhos: as eleições das Camaras Municipaes, as eleições de Juizes de Paz, as eleições de Eleitores, as eleições de Deputados, as eleições de Senadores, as eleições das confrarias, as eleições das sociedades litterarias, politicas, industriosas, as eleições de quanta loja, ou armarinho ha por ahi com passaróla, ou sem passaróla, a lição de mil e um periodicos veridicos, e sinceros como as mil e uma noites, o artigo da Revista dos Dous Mundos, as discussões parlamentares, e não parlamentares, o exercicio de qualquer honesta industria como a nossa, tudo isto consome todo o tempo ao bom papá; e maman ou ha de cuidar na educação dos filhos, ou ha de ir ao Theatro Francez tomar lições de moral com Victor Hugo, e civilisar-se com M.r Jocko, o Francez mais eminentemente civilisador de quantos eu tenho conhecido. Ora já vez que por força de circunstancias superiores á vontade de ambos é de necessidade que papá, e maman passem procuração bastante a um terceiro, que lhes torne apresentaveis em sociedade os taes mostrengos a que ambos dão o nome de filhos, sabe Deus com que direito.

Belch. Mas como pensar que esse terceiro será um de nós, se ambos somos tão conhecidos? Quem confiará seus filhos de cavalheiros de industria tantas vezes perseguidos por aquelles infames agentes da tyrannica, e despotica policia?

Lav. Vejo agora como tenho perdido o meu tempo na tua propria educação! Belchior, tu serás sempre o mais tapado, o menos domesticavel de todos os meus alumnos! Pois ainda não concebeste até onde chega a força de um annuncio? Pois ainda não concebeste até onde chega a força de um nome estrangeiro? Por todo esse vastissimo Brasil conhecia alguem a um só dos individuos, ou individuas da Estranja, que nos fazem a honra de desbastar a braveza dos filhos do paiz? Quem nos disse que taes mestres, ou taes mestras sabião alguma cousa? Quem nos affirmou que não forão elles graduados em Toulon, e ellas approvadas no Palais-Royal? Quem nos affirmou que não são elles exportados por contrabando de Botany-Bay, e que não são ellas mais desembaraçadas, e despejadas do que a mãe das inquietas filhas de Rebecca? Queres saber com effeito quem póz a salvo do mais leve escrupulo a delicada consciencia de nossos concidadãos? Eu t'o digo: a força de um annuncio, a força de um nome estrangeiro! O annuncio em paiz de pensamento, e palavra livre onde todas as verdades, e todas as mentiras se dizem, escrevem, e propagão, tira, restitue, e suspende o credito do mais abalisado capitalista, como do mais escoimado pelintra. Faze annunciar que na loja n.° tantos da Rua tal se precisa fallar ao homem mais dinheiroso do Rio de Janeiro: e todos acreditão que o nosso ricasso com as manhas talvez da gata transformada em princeza pregou alli um reverendo gatazio. Faze annunciar que similhante citação da mesma sorte intimada ao mais acabado Dr. Calote apenas tinha por fim o entregar-lhe uma carta de sua saudosa familia; e o

conceito do nosso Ambrosio Lamella fica desde logo limpo, e puro da mais ligeira nodoa. Faze annunciar, e avisa ao respeitavel Publico para que não acredite em taes, ou taes actos attribuidos em tal, ou tal periodico ao teu amigo Laverno, que brevemente ha de vir perante o mesmo respeitavel papalvo com documentos comprobatorios da falsidade de seus gratuitos calumniadores: e eis-ahi o meu respeitavel Publico de bocca aberta a suspender o seu juizo, e a esperar pela minha justificação até o dia do juizo final! Tudo isto faz um annuncio. Um annuncio portanto nos dará a capacidade intellectual, a instrucção, a moralidade necessaria para o bom desempenho da nossa empreza. E todavia essencial que o nome do emprehendedor seja estrangeiro: a época de Mem Rodrigues, Rui de Pina, Egas Moniz, Fuas Roupinho ha muito que passou: d'Estranja, d'Estranja é necessario que seja o nome; e aqui vêm a pêlo a theoria dos nomes que te ensinei, porque os principios, e as regras de uma sciencia qualquer se ligão entre si, e mutuamente se auxilião. O annuncio deverá ser pois, amigo Belchior, pouco mais ou menos o que se acha lançado n'este papel. (Lê) « O Senhor de Lavernoff celebrado auctor da machina de fazer vélas de sebo impermeaveis, e incombustiveis, famoso inventor da receita de semear, e fazer nascer, crescer, e amadurecer pepinos em vinte e quatro horas, bem conhecido aperfeiçoador da machina para fazer calculos &c., &c., &c., a quantos o presente virem cordialmente sauda. O Senhor de Lavernoff acaba de chegar á Côrte do Rio de Janeiro, e penhorado do genio affavel, e hospitaleiro dos habitantes do Brasil tem resolvido applicar-se á educação physica, moral, e intellectual da mocidade Brasileira. O Senhor de Lavernoff a quem são familiares as linguas mortas, vivas, moribundas, nascidas, e por nascer, e a quem são conhecidos os mais reconditos arcanos de todas as sciencias ainda as mais difficeis, e occultas fará desenvolver as qualidades physicas por tal arte que facilmente poderá cada alumno emprehender, e acabar todos os trabalhos de Hercules sem exceptuar um só! Pelo que respeita ás mais delicadas questões da moral nenhum dos discipulos do Senhor de Lavernoff hesitará uma só vez o diminuto espaço de dous segundos! O entendimento dos educandos chegará em pouco a aquelle apice de perfeição em que o espirito resolve de prompto o mais intrincado problema pelas invariaveis regras da sancta conveniencia! O Senhor de Lavernoff, cabeça illustre da antiquissima, e numerosa familia dos Lavernos annuncia com inexplicavel prazer que será ajudado em tão louvavel empreza pelos membros de sua familia dos quaes alguns são já moradores do Rio de Janeiro, e outros se esperão a cada momento além dos alliados, adherentes, e amigos da mesma familia igualmente interessados na grande obra da civilisação. O senhor de Lavernoff será por tanto coadjuvado por M.r Laverson, o inglez, excellente professor de sôeco; por M.r de Lavernú, parisiense que n'um abrir, e fechar d'olhos vos tira a

LANTERNA MAGICA

Laur. O Senhor de Lavernoff celebrado inventôr da machina de faser velas de cebo imperminaveis, e incombustiveis, famoso inventôr da receita de semear, e faser nascer, e amadurecer pepinos em vinte e quatro horas. bem conhecido aperfeisoador, da machina para faser calculos H. W. H. aquantos oprezente verem cordialmente saude.

vida mui aceadamente na ponta de um florete, mas que por forma de compensação para com a humanidade trará em sua companhia M.me de Lavernú, florista conhecida de todo o mundo; por Lavermud-Bei, o egipcio, mestre de philosophia, e moral, que tem mudado quatro vezes ostensivamente de religião; e por outras personagens de igual toque, e calibre. O Senhor de Lavernoff deve porém notar que não permittindo a decencia que Madame Lavernini dê lições a pessoas do sexo masculino, serão as instrucções d'esta amavel artista suppridas pela notoria capacidade del'signor' Belchiorasnini.... »

Belch. O' Diabo, eu nunca sube uma nota de musica!

Lav. E a dar-lhe com o —eu não sei!... Não se trata de saber, toleirão! Trata-se de ensinar, casmurro! Pensas tu que a minha tarefa é fazer professores para a futura, hypothetica Universidade do Rio de Janeiro? Não; não quero fazer sabios para o magisterio, nem monges para o deserto. A minha tarefa é fazer homens do mundo. E em que consiste o essencial da educação de um joven destinado para figurar no mundo? Consiste em dar-lhe desembaraço, despejo, audacia, nenhum respeito aos paes, aos mestres, aos superiores, uma grande idéa de si proprios, acostuma-los a fallar de todos, e de tudo sem hesitar, e a pôr de parte os antiquados biocos a que nossos importunos, e emperrados avoengos davão nome de modestia, prudencia, applicação, approveitamento, e não sei que outras taes e quejandas asneiras. A's qualidades que acabo de indicar, junta um bigode, que desponta, uma péra que começa a sombrear o labio inferior, grosso, e fumegante charuto, certo ar elegante, sorriso indicador dos proprios meritos; e eu te juro que não sahirá á luz um só dos alumnos do Sr. de Lavernoff que não deixe embasbacados de contentes o pae, a mãe, o avô, a avó, os tios, as tias, os primos, as primas, (as primas, Belchior!) os irmãos as irmãas, emfim todos os que relações tiverem com o meu carissimo discipulo.

Belch. Quero acreditar que o amor paterno, as affeições de familia, as sympathias por um mancebo elegante, e bem apessoado possão illudir os paes, os parentes, e ainda outras pessoas; mas elles mesmos como deixarão de conhecer a sua propria incapacidade para seguirem qualquer carreira a que desejem dedicar-se?

Lav. Tarde lhes chegará o desengano! Em quanto estiverem debaixo da minha alçada, corre por minha conta o traze-los contentes, e satisfeitos do amavel Director de sua educação. Em vês de preceitos de moral asperos, rigidos, e austeros apenas proprios para quem abraça a vida ascetica, e contemplativa, darei a meus educandos as verdadeiras noções das cousas: eu lhes direi: gozai, gozai d'este mundo physico, e palpavel: tudo o mais é incerto: não vos deixeis intimidar de vãos phantasmas, despresivel parto de visionarios: o que deleita os sentidos é sancto, e justo porque os sentidos são obra da natureza.

Belch. Mas d'esse modo em vez de reprimi-las tu fomentas, e alimentas as paixões!

Lav. E n'isso mesmo está o principal segredo do systema. Lisongear as paixões dos alumnos é um grande meio para captar-lhes a boa disposição do animo, e para fazer d'elles verdadeiros homens do progresso. A idéa não é minha: a idéa é d'aquelle homem sublime, que em seu espirito prophetico ao vêr como todos os dias a chimica, e a physica appresentão aos olhos do observador estupefacto milagres, e prodigios da sciencia, previo o momento em que as aguas do mar salgado se hão de transformar em deliciosa limonada, em que cetaceos domesticados tem de levar uma embarcação dirigida a cordões, como dous, ou quatro cavallos levão um carro; em que serão periodicas, e constantes as communicações entre os sabios, que habitarem a terra, e os que habitarem a região da lua; em que....

Belch. Basta! Basta, Laverno! Guarda essas historias para os teus meninos; mas se pensas com taes patranhas....

Lav. Emmudece, insensato, que não comprehendes o verdadeiro sentido das judiciosas allegorias, das elevadas ficções do systema! Não és capaz de intender o mytho mais comesinho! O mysterio mais singelo é superior ao espirito que te anima!

Belch. Pois bem! Será o que tu quizeres; mas haverá pae de familia tão desalmado que te consinta os filhos em casa, sabendo que não lhes dás educação religiosa, e que tu mesmo procuras excitar, e satisfazer as paixões da mocidade?

Lav. O Demonio da ignorancia, e da estupidez collocou o seu assento na tua alma, ó Belchior! Para te conduzir á mais facil empreza é necessario guiar-te pela mão, e aplanar as menos salientes elevações do terreno! Ouve pois. Releva ter sempre diante dos olhos o que era a sociedade do seculo passado: o que constitue a sociedade em que vivemos: e qual a educação, que convinha a homens destinados a viver debaixo do azorrague do despotismo, que tolhia a liberdade de tecer um palmo de panno a quem não tinha a honra de nascer, e viver na Europa, e debaixo do azorrague da inquisição, que vos prendia, deportava, condemnava, e queimava porque tinheis feito a duplicada asneira de casar com duas mulheres. Compara com essa pois a educação que se deve dar a homens livres. Temor de Deos, obediencia, e sujeição erão as bases do antigo regimen. Hoje todos procurão o maior numero de gozos possivel, e se para obte-los é preciso desobedecer, agitar-se, a desobediencia, a agitação, se não é uma virtude, tambem não é um crime. Essas idéas de religião, a que em tua van, e inutil theoria (em ti mesmo inutil, e van) pareces dar tanto pêzo, pódem classificar-se de chão que deu vinha; e como queres tu que nos Collegios se ensine religião, quando os paes dos alumnos são de fé, e crença diversa, todas toleradas no Im-

perio? Não sabes que este acredita no Talmud, aquelle no Alcorão, o outro no compadre Matheus, ou em cousa nenhuma? De mais aos individuos do meu pulso não faltão meios de subjugar os homens tão facilmente como as creanças. Os paes de familia tambem se deixão apoderar de paixões, de tendencias viciosas, ou criminosas das quaes se póde approveitar o habil educador de seus filhos.

Belch. Explica-me esse novo enigma de tua extraordinaria perspicacia.

Lav. Um grande escriptor comico foi accusado de furtos litterarios, e de pôr em scena casos que tinha visto, e não imaginado: e a taes accusações respondeo o homem que onde quer que achava uma boa scena, a tinha logo por sua. Digo eu tambem que onde quer que deparo com uma boa idéa a tenho logo por minha. Dize a algum romancista, ou dramaturgo que atire para o meio da sociedade com uma d'essas idéas ferteis de resultados palpitantes de interesse, e adulterios, prenhes de consequencias moraes, e pecuniarias: e verás como o teu amigo Laverno sabe explorar a mina até ás mais imperceptiveis ramificações da mais delicada veia. Li nos Mysterios de Babylonia que um certo malvado, assassino, e ladrão mandára educar um filho de tal modo que chegando á juventude estivesse apto para coadjuvar as emprezas paternas. Esta grande idéa cahio no meu espirito como semente que fosse lançada em terreno fertilissimo: hei de cultiva-la accommodando-a ao meu systema: e tu verás que vantagens de tal applicação se podem tirar. Indagarei as baldas, as inclinações, os defeitos, os vicios, os crimes dos paes, e darei aos filhos uma educação conveniente. Suppunhamos que o pae de certo alumno é um homem com balda de valentão, um d'aquelles de quem disse o poeta satyrico:

> Se um touro o accommette, não se espanta:
> Lançando mão das pontas o levanta,
> Dá-lhe volta nos ares; zus em terra,
> Onde elle rabeando geme, e berra:

neste caso hei de inspirar ao filho idéas, e sentimentos iguaes: será eximio no jogo das armas: farei d'elle um duelista, um completo espadachim. Suppunhamos que o pae de outro alumno é um cavalleiro de industria, vivendo de caurins, e procurando enriquecer ao jogo, farei conhecer ao filho todos os segredos do officio, saberá marcar uma carta, avança-la, retira-la, empalma-la com tanta destreza como tu. Suppunhamos que o pae de outro alumno é negociante fallido mais de uma vez, e que de cada fallencia renasce como a phenix, mais vigoroso, e brilhante deixando sempre algumas casas arruinadas, alguns paes de familia mortos de desgosto, algumas familias na miseria, e na prostituição, o filho de tão excellente progenitor aprenderá a

rir-se do que se chama fé, e palavra de negociante, a honra será para elle assumpto de mofa, a ladroeira pura e sem mistura será para um tal alumno sciencia mercantil. Suppunhamos que outro alumno é filho de um homem, o qual vive, e passa a la grande, graças aos encantos da esposa, ou das filhas, o filho d'este não me dará grande trabalho: o veneno lhe ficou inoculado d'esde o berço. Suppunhamos.....

Belch. Suppunhamos que um dos teus alumnos é filho de um homem de honra. O que farás n'este caso?

Lav. Mandarei o pae bugiar, e o filho para o Caraça.

Belch. Ah! Laverno! Laverno! Tu me fazes arripiar as carnes!....

Lav. Tolo, tolo, e cem vezes tolo! O unico pezar que tenho é de me não poder applicar á educação das pessoas do outro sexo: tu verias que longa serie de consequencias eu não saberia deduzir dos taes Mysterios de Babylonia: que numero de Flores de Maria não terião de acabar empunhando o respeitavel baculo de abbadessa: e como esse preconceito a que se chama vergonha, pejo, pudôr se desvaneceria com as vivas pinturas do homem furiosamente arrebatado á vista dos encantos de uma heroina, que o faz morrer da mais cruel morte de Tantalo! Mas a imprensa tambem concorre para a educação da mocidade: e póde sêr que não lhe escape aquillo a que me foi tolhido chegar.

Belch. Confesso que apezar de toda a confiança que tenho posto sempre nos teus talentos, e destreza acompanhando-te sem reflectir em todas as tuas emprêzas, esta me faz desanimar! Será possivel que os Poderes Politicos do Estado vejão estabelecer-se impunemente um tal systema de educação!?

Lav. Se ainda ninguem levou as cousas ao ponto de perfeição a que aspiro, é isso devido se não a falta de valor, ou a ignorancia, ou a estupidez. Os Poderes Politicos do Estado assim como os paes de familia tem muitos, e mui graves negocios de que tratem, para andar pondo ridiculos embaraços ao exercicio da industria de qualquer cidadão. Decide pois: queres coadjuvar-me? queres seguir-me, e vir comigo habitar uma das melhores casas do Rio de Janeiro, sentar-te a meza lauta, e ganhar bastante chelpa com que possas pagodear nos mezes de ferias?

Belch. Ah! Laverno! Quanto receio que as taes ferias não tenhão fim!

Lav. Pois bem! Fica-te em paz: eu te lanço á margem, vil, e inutil sendeiro.

Belch. Não, amigo: não: o meu fado é irresistivel: eu te sigo, eu te acompanho!

RIO DE JANEIRO.—TYP. DE J. J. BARROSO E COMP., RUA D'ALFANDEGA N° 6.

LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO-PHILOSOPHICO.

13.

SCENA XII.

Laverno, e Belchior.

Lav. E' tempo, meu Belchior, de ir dispondo as cousas para o collegio que devemos abrir; e como me convem aproveitar a maré, começarei por onde os especuladores de collegios acabão: vou publicar um tratado de musica applicada ás artes.

Belch. Mas como has de passar por bom musico, por mestre d'essa arte divina, si nem ao menos tens apparecido a praticar na orchestra dos nossos theatros?

Lav. Nada tem isso com a minha nova missão. O mundo sabe que todos os musicos não podem ser do theatro, e que n'este só devem entrar os da *confiança* do director. Tu viste o enthusiasmo com que me recebêrão no beneficio que dei por me fingir vindo da estranja, e como embellezei o publico com a produção e a execução da minha aria de *bravura*; não tenho mais agora do que colher d'isso mesmo que semeie a tanto custo!...

Belch. Não, Laverno, não vais bem assim ; é precizo ainda que tomes novas vestes, porque quanto mais encapotado se anda por aqui melhor se passa!...

Lav. Está bem visto que quando entendi que devia pôr um collegio de educação foi sempre nas vistas de annunciar-me por la signora Lavernelli de Genova. Antes de isto fazer eu quiz ser admitido no theatro, até mesmo para praticar ; porém são tão mal pagos os musicos n'elle , e levão tanta sova de ensaios pela differença de 1$000 réis, que lhes dão pelo amor de Deos , afim de soffrerem melhor as massadas da macarronica oitavaria , que não faz bom cabello ser de lá, perdendo-se outros interesses. Si alli se pagassem bem as recitas italianas ; si as peças viessem melhor ensaiadas, para poupar-se á orchestra massadas de 4 e 6 horas de ensaios ; si os pagamentos não andassem atrazados um mez e meio, eu buscaria ao menos ter a honra de acompanhar a prima Dona, embora ella me fizesse correr e pular como um servo perseguido por Henrique VIII.

Belch. Alguma razão te acho, meu bom Laverno ; porém persuado-me que nada ganharás com a publicação do teu tratado de musica, por que ha já tantos e tão bons que só a escolha é um crime.

Lav. Estás enganado ; ainda ninguem se lembrou de escrever um tratado de musica *sui géneris* como o meu, applicando-o ás artes.

Belch. Estou peior que nunca com o tal *sui generis !*... ah ! sim, entendi agora ; vais publicar ou ensinar musica aos sujeitos de artes e officios, não ?

Lav. Indomavel animal... como me pagas tão caro a consideração que te hei dado entre os homens illustres !... de que te serve a pratica do mundo ? pois n'um collegio de educação para meninas hei de admittir sujeitos de artes e officios ?

Belch. Pensei que assim se devia traduzir aquelle latim que me deste por adjectivo de musica applicada ás artes, que era o sujeito da tua oração ; e por isto já vez que estou ainda presente no que nos ensinou o Barriga de solla ; explica-me melhor o que dizias e não te zangues comigo.

Lav. Estando no seu auge o gosto pela musica ; sendo muito ordinarios os mestres que tinhamos ; quero ensinar a cantar, e dest'arte provar que os methodos conhecidos estão cheios de erros, asneiras, massadas e parvoices, mórmente nas regras de canto.

Belch. Bem bom, bem bom ; e conta já comigo no numero dos teos discipulos, porque não obstante saiba um pouco de musica antiga, não entendo ainda bem qual é o gosto dos dilettanti do nosso theatro, que applaudem o máo e patheão o bom, e por isso creio que o fazem sem conhecimento de causa! ou por saberem tanta musica como eu.

Lav. Sem duvida! desde Rousseau até Rossini, Mercadente, Bellini e Donizetti, que se trabalha por aperfeiçoar o canto, e só com o progresso que a chimica tem feito é que as artes vão medrando. A musica está neste caso; mas tem-me custado applica-la ás artes por que apresentando minhas idéas ao conservatorio de Milão fizerão logo tanta guerra os invejosos que fui obrigado a passar-me para Genova e desta para a terra onde tudo é bom, e só por isto juro-te que jamais sahirei do Brasil, do bello Rio de Janeiro !... que publico tão indulgente !... que cordeiros !...

Belch. Mas Laverno, discrepas muito dos principios sancionados pelos mestres ?...

Lav Muito !... o que tenho feito é tudo novidade, mas já sancionado tambem pela experiencia do seculo (*pucha d'um cartimpacio e dá a Belchior*) olha lê, e vê como tenho podido resumir os elementos d'uma arte encantadora e tão perigosa !... (*lê a definição*) — Musica é uma arte que ensina a dar palmas e bravos, ou a dar patheadas quando offende a nacionalidade — não é isto exacto ?

Belch. Ao menos no resultado ou na pratica !...

Lav. (*continuando a lêr*). Toda a musica consta de sete signos, que podem ser naturaes, superiores e inferiores denominados G, A, B, C, D, E, F, que entoados dão sol, la, si, do, re, mi, fa, e não, como dizião os antigos, por serem estas ultimas as vozes dos tons de uma oitava.

Belch. Com effeito Laverno, n'esta ganhaste, porque com tanta brevidade e laconismo não apprendi eu isto !...

Lav. Não me interrompas mais ; deixa-me lêr tudo. — Oitava em musica ou o diapazão dos Gregos, se chama ao intervallo de cinco tons e dous semitons, tomados de qualquer dos signos e applicando a qualquer voz ou instrumento (por isso se diz que uma das nossas primas Donas tem um diapazão a cima de toda a expressão) Semelhantemente a quinzena que é composta de duas oitavas offerece tres notas ou signos iguaes em nome mais differentes no tom porque

uma é grave, outra media, e outra aguda. A produção dos signos d'uma oitava constitue a escala diapazonica, sendo simultanea: mas esta escala tem o nome de cromatica quando se a faz desafinando para baixo ou para cima de cada signo para sahir o som intermediario que é o tal cromatico. Os antigos davão duas cantorias, que chamárão natural e accidental; porém prova-se que estas não devem ter semelhante denominação, e sim, a de afinada e desafinada; porque a garganta do cantor ou o instrumentista é quem lhes dá sempre a natureza, produzindo os cromaticos pelos sons da escala diapozonica, que tanto agradão no nosso theatro italiano, aos *minchionissimi*.

Belch. Perdoa-me Laverno, nisto não posso concordar comtigo; essas idéas são subversivas, repugnão o bom senso musical?...

Lav. Só repugna do bom senso o que está fóra da razão; e como contra factos não ha argumentos, ei-los—Rossini escreveria mal o Barbeiro? Donizetti fez mal o seu Elexir d'Amor? não; no entanto se vê que, *o bello effeito* da cantoria do nosso Figaro e do sargento Belcore, por ser a mais difficil de entender-se, tem agradado e divertido o povo por ser desafinada e não por ser accidental como dizião os antigos. Ora, sendo isto propriedade Ghizzenica, não pertence a Rossini e Donizetti, mas sim á accidental garganta daquelle *admiravel cantor*, etc., etc.

Belch. Não te acho ainda razão; confundes os accidentes das cantorias com as bemoladas dos que as executão, sem reflectires que a verdade está em poder se achar os accidentes (que em vão se procurão na solfa) no orgão vocal ou auditivo desses inafinados executores.

Lav. Só por perronismo me podias dar uma tal quadrupada!... quem será capaz de me mostrar um bemól, sustenido ou dièze nas orelhas ou na garganta de um musico desafinado? entretanto é inquestionavel que elle canta sempre naturalmente e só *per accidens* é que as notas sáem fóra do tom; ergo, a razão está do meu lado, quando digo que as cantorias são afinadas e desafinadas, em lugar de natural e accidental dos antigos. Havião tres chaves na musica, de sol, de do e de fa: porém tendo o andar do tempo mostrado que da copla da primeira com a terceira resulta a solfa, e que o do é para todos os mestres a primeira nota das entoações, rejeita-se em

linive a chave se do, e os violoncellos que toquem em falcete nos lugares da solfa em que era de costume escreve-la.

Belch. Tambem não te acho razão aqui Laverno; em todas as corporações hoje se usa tres chaves nos coffres por causa das ladroeiras; e tendo o da musica de guardar tanta riqueza, não é bom que fique só com duas chaves para as notas não sahirem tão facilmente falcificadas.

Lav. Não é disso que trato meu cabeça de gallo; dá-me mais attenção: — Havião tres tempos (quadernario, ternario e binario) que servião para escrever-se os signos de modo, que a ninguem fosse permettido variar na execução das notas que tivessem de entrar em cada parte do compaço segundo os valores das figuras em que ellas se achassem representadas.

Belch. Pois hoje isso não vale mais?

Lav. Não; porque é permettido aos cantores metter mais uma ou duas partes em cada compaço ou diminui-las a sua vontade para ter bravos, palmas, ovações!... Davão-se antigamente oito figuras na musica que hoje reduzirão a sete e outras tantas pausas com os mesmos nomes e valores. As primeiras servirão para representar os signos em seus valores segundo os tempos; e as segundas para se as passar em silencio tanto quanto se conservaria o som da figura que elles equivalem, por exemplo: no tempo ordinario o semibreve, como a figura de maior valor, vale duas minimas e esta quatro seminimas, que valem cada uma suas colxeias, quatro semicolxeias, oito fuzas e dezaseis semifuzas. Hoje póde-se dispensar este arithmetica musical, deixando-se ao gosto do cantor a importancia do valor das notas, porque a experiencia tem mostrado que sendo as tenutas muito bonitas, é livre a qualquer estropeador dá-la quando quizer, para melhor brilhantismo das suas execuções, trocando mesmo os valores das figuras que entrem no compaço em que se dezeje ouvir uma tenuta, ainda que ella só conste de fuzas e semifuzas!...

Belch. Ora essa não é má; tenutas em fuzas e semifuzas!... quem escreveria uma tal burrisse?

Lav. Nem isto é cousa que se escreva; depende do gosto de quem canta com esperteza, e não exige mais do que, abrir bem a boca, apertando os olhos, affastar e esticar os braços, derrear a cabeça e o tronco, curvando ligeiramente as pernas depois de affastados os

pés: tudo o que sahir são tenutas, quentes e assobiadissimas. E' assim que fazem os gallos musicos, e a natureza deve ser nossa mestra, nos exemplos que nos dá para todas as cousas deste mundo!... Diversos signaes se usárão na musica: o bemol servia para fazer desafinar as notas para baixo, e o sustenido fazia o contrario; o dièze servia para desafinar mais para cima a nota que já tinha sustenido, como o dobrado bemol produiza o contrario na nota que já tinha bemol; bequadro é signal desnecessario porque os bemoes e sustenidos não pertencem ás composições, e assim á harmonia e gosto dos executôres dellas.

Belch. Mas quando algum compositor quizer uma nota para cima ou para baixo do seu tom ou restitui-las á este, como hade indicar sem bemoes sustenidos e bequadros?

Lav. Sim Sr.; é melhor que se expulsem da musica, por infames, estes accidentes, do que um mestre tenha de ouvir darem nas suas composições um bemol por sustenido e *vicè versa*, como todos os dias ouvimos; e até porque hoje resulta menos males da falta de taes accidentes na musica do que resultaria do desprezo delles por qualquer musico: primeiro, porque o povo já deve estar muito acostumado com isto nas *bellas* execuções *Ricciaticas*, Ghizzonicas e outras; segunde, porque si um mestre compositor quebrasse a cabeça daquelles demonios até entrar o que deverião estudar e saber antes de offerecer-se ao publico, si matasse por isso um cantor, nenhuma lei o puniria, e disso resultava immoralidade!... Nada de cousas sem uso certo. No mesmo caso estão esses, repetição cannon segno, signaes que servião para repetir os pedaços de musica achados entre elles.

Belch. Tu vais acabando com as possessões musicaes, e em breve si nada lhe deixas!... como hão de fazer as repetições d'ora em diante?

Lav. Muito bem: provado que um cantor ou instrumentista não é criado, nem sego executor de tudo o que rabiscão os Maestros, si elle quer repetir qualquer pedaço que cantar, não tem mais do que piscar um olho ou fazer qualquer signal para aquelle dos espectadores com quem devè entreter relações *puras* e inalteraveis, porque com um caput deste o resto gritará com palmas: caput, caput, e eis está o pedaço repetido com *furore* sem que o compositor tivesse para isso trabalho!...

Belch. E si houver algum trapalhão contra-regra que não deixe repetir ?

Lav. Arruma-se aos passalos com o *male delle Done*, e está tudo acabado em santa paz!... Em outro tempo o apojo, portamentos mordentes e acentos erão figuras que servião para adorno a graça da musica, e por isso não entravão na repartição dos compaços: porém em desuso hoje sao substituidas pelas palavras: — *molte grazie, embrogliate, fischiate,* ou por uma ranheta, gargarejo, ou por uma escaleta de tenutas cromaticas ou diapazonicas *fischiatissime,* que só o diabo deixará de applaudir!

Belch. Nisso tens razão, e concordo comtigo: tudo o que exceder das oito figuras que se admitte na musica só serve para atrapalhar, e as cousas na sua simplicidade são mais amaveis, ninguem hoje trocará o cantor de tenutas pelo que tem garganta de teriloró; até porque os passaros cantores *vivem* muito pouco, o que devem aos gorgeios!... segundo Buffon e Cuvier.

Lav. Tinha emfim de tocar-me a gloria de acabar, no seculo XIX, com um erro de palmatoria sancionado por todos os mestres antigos e modernos, quando admittem as taes sincopas, quialteras e ligaduras.

Belch. Ha de ser difficil provar-se isso!

Lav. Nada é mais facil!... Sabe se que do primeiro copista que veio ao mundo nasceu uma tal asneira: no primeiro caso, em lugar de copiar quatro seminimas escrevem cinco, fazendo da primeira e da quinta uma colxea; e resultando novidade da execução d'isto dicerão logo: — Semicopas é a destribuição irregular das figuras pelas partes do campaço — Não Sr.; si as figuras tem valores proprios não podem ser distribuidas irregularmente pelas partes do campaço sem desordem! No segundo caso, o mesmo ou outro copista escreveu por engano tres colxeas em lugar de duas e seis semicolxeas em lugar de quatro, e pelo mesmo motivo acima dito chamárão a isto quialtera quando a alteração está na cabeça de quem isto diz?.. No terceiro caso emfim, uma rabisca d'outro copista achada entre duas notas iguaes fez crer, tambem por novidade, que era ligadura, e que esta servia para fazer unir duas figuras de valor igual ou desigual, o que é impraticavel quando ellas se achão em signos differentes; portanto, erros de copia ou dos copistas não podem constituir principios de uma arte divina como a musica.

Belch. Mas tantos mestres se enganárão ou errárão, como dizes, e só tu és que achaste a verdade ? não póde ser !...

Lav. Para uma cabeça de crovina como a tua de certo ; mas para quem tem senso commum as razões dadas são palpaveis, e não tem replica. Toda a musica se escreve sobre cinco linhas e quatro espaços naturaes aos quaes se podem addicionar outras, para cima e para baixo, denominadas superiores e inferiores. O motto vagaroso ou apressado com que se executa a musica chamava-se andamento, porém este póde ser lento ou ligeiro conforme a força executiva de quem canta ou toca, e não pelo que importão as denominações de largo-adagio, larguetto, andante, andantino, allegro, allegreto, presto, etc., etc., todas vasias de sentido hoje.

Belch. Pois termina aqui o teu tratado ? e o ponto de augmentação, a fermata ou suspenção e a pausa final de que não tratas ?

Lav. Tudo isso nada vale porque as duas primeiras cousas são bem substituidas pelas tenutas ; e a tal pausa final póde deixar de escrever-se porque acabada a solfa ninguem terá mais que cantar ou tocar, sem lhe importar saber onde é que fica o fim do que executava. Quanto á terminação deste meu tratado, dir-te-hei que não póde caber aqui, porque além dos elementos da arte que estou professando, temos ainda regras de canto e de contraponto que só darei mais tarde e a quem me pagar muito bem, porque com muito menos principios do que os que deixo expendidos, conheço eu muita gente que passa ahi por musico, que ensina e que ganha o duplo e o tripulo dos que são veros professores ; e outros que estão chorando de fôme com a mulher e os filhos, e até escommungados da beneficencia musical.

Belch. Como é isso Laverno, musico de merecimento morrendo de fôme ? oh !...

Lav. Sim, e de que te admiras ? isso é muito antigo entre elles, e agora mais do que nunca que mettêrão o setro ou a vara de ferro na mão de um novo *Conradino*.

Belch. Pois declaro-te que nunca serei musico e que me admiro como sabendo de tudo isso te animastes á empreza.

Lav. Por isso não : meu fim é outro, e como entendo que as posições dos sujeitos na grande sociedade só devem durar em quanto elles percebão d'ellas qualquer cousa, em não me correspondendo a

cousa nos lucros mudo para outra, por fidelidade ao meu programma, e protesto-te que heide ser sempre muito amado, querido e chorado por todos !...

Belch. Ainda assim Laverno, si é verdade o que me dizes caxorro que queira ser musico.

Lav. Si todos disserem assim eu direi : — melhor para mim, e entao heide sê-lo eternamente, qual sultão no seu serralho.

Belch. Que lhe faça muito bom proveito, Sr. Laverno, sendo porém eu o guarda !... mas, a respeito da applicaçãc da musica ás artes fico em jejum ?

Lav. Sim : os teus olhos não servem para ver nem teus ouvidos para ouvires, que culpa tenho disso ? Pois um trabalho como o que te acabei de lêr, no qual todos os elementos de musica se achão reduzidos á mais pura e veridica simplicidade, não está ao alcance de todas as capacidades, intelligencias e condições? Quando te ensinárão musica poupárão-te a massada dos geroglificos com que obscuramente se demonstrava uma tal arte, em rançosos exemplos que só o tempo e a pratica ou o habito deixavão conhecer? que mais applicação queres?

Belch. Que dizendo me que ias tratar da musica applicada ás artes, não me desses muitas cousas que tenho já ouvido da macarronica, e por isso não são novidades como disses-te; que provasseis como é possivel achar-se a tal applicação, o que me parece ôvo, e no que consiste ella.

Lav. Já te disse, e muito deproposito, que havia mostrado o tratado em questão ao conservatorio de Millão, d'onde fugi pela perseguição dos invejosos da minha gloria. A macarronica veio ou andou por lá, e está brilhando com minha idéa; mas, á excepção della mais ninguem aqui conhece a bella doutrina do meo tratado de musica, cuja explicita applicação ás artes te passo a fazer em um momento. Si é verdade que a falta de bons methodos e melhores mestres tem deixado criar entre nós uma caterva de charlatães em musica, não o é menos que os geroglificos nesta arte introduzidos, tem affastada de seu gremio uma grande porção d'artistas de todo o genero e especie, que estimaria conhece-la para alivio de seus males ; faltava porém quem se animasse a fazer um compendio facil e claro ; apparece uma companhia de canto, todos correm ao theatro e aprecião nella alguns dos pontos do men novo methodo; a necessidade desta publicação tor-

na-se urgente e extremamente necessaria, pergunta-se porque? a resposta é obvia; primeiro, porque os musicos que tinhamos, creados no ranço do methodo de Rousseau não podião bem acompanhar a nova Euridice com seos Orpheos, cuja sublimidade não entendião nem percebião; segundo, porque os ovadores já tem falhado por verem que muitas vezes hão sido pilhados com a boca na botija applaudindo, por ignorancia, muita cousa mal feita, e hoje só clamão por quem lhes ensine (o que será difficilimo !...) e só aqui temos individuos de todas as artes e sciencias; terceira, porque emfim não se podendo esperar muito de taes discipulos mas tudo das gerações futuras, é d'ora avante que poderemos ter artistas diversos sabendo musica, e assim esta dominará todas as classes e nella se applicarão todos os artistas com suas artes. Quem me poderá roubar tal gloria ? quem não abençoará o autor da simplificação do methodo ? quem deixará de querer possuir a sciencia d'Apollo, com tão pouco custo ? Que poeta deixará de ter ricas e bellas inspirações, depois de conhecer a musica pelo meu methodo e segundo meu systema ? Que pintor deixará em santo ocio tellas, tintas, pinceis e os ricos pontos da historia da musica dos theatros e ovações nelles feitas ? Que pedreiro, carpinteiro, alfaiate sapateiro, cosinheiro, confeiteiro, latoeiro, funileiro, seleiro, correieiro, segeiro, e tudo quanto acaba em eiro, deixará (depois de publicado o meu methodo) de assobiar nas suas horas vagas, e com pleno conhecimento de causa, uma aria, cavatinas, duetos, tercetos, recitativos e os ritornellos que lhe dêrão no gotto, já pela execução dos *macarronis*, já pelo que sejão em si? a mim se o deve!...

Belch. Basta meu Laverno, enxesto-me as medidas; estou plenamente satisfeito!

Lav. Saffa com o malandro !... é mesmo um dilettante ; engole quanta asneira se lhe quer embutir e fica muito satisfeito ! .. Assim são os autores das ovações e patheadas !... viva o seculo !...

Belch. E' assim mesmo, meu Laverno, tens carradas de razão ; cantemos o teu lundú agora e façamos pazes, até para aproveitar-mos esta semana de ferias da sucia macarronica !...

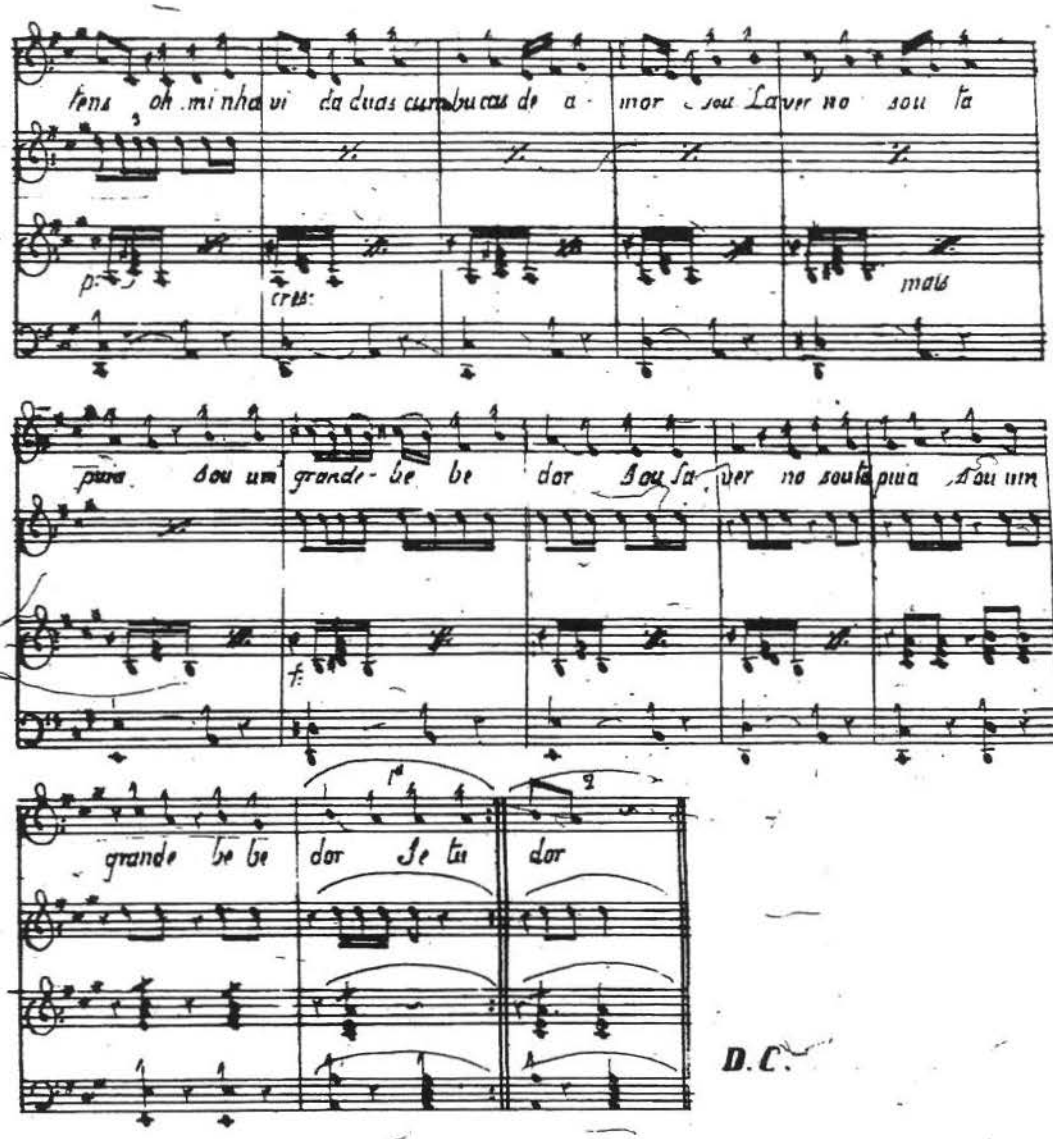
Lav. Lembras bem : aprompta os alforges com boa dose da belladona, que devemos estar pela madrugada, no Catete ou nas Laranjeiras a lembrar-nos do nosso tempo, e então lá cantaremos, quaes Lavernos, o que é este mundo.

RIO DE JANEIRO 1844. TYPOGRAPHIA BRASILEIRA RUA D'ALFANDEGA, N. 135.

Lunda dos Lauernos

obrigado a Caquinhos ou ferrinhos

mun dó es te xnan do i im grá ça ba ço cor ta dó cor ta do cor
ta do dá du as cu as Nu ma be bem os ta ver nos Nou tra be bem os ta
pi as Nu ma be bem os ta ver - nos Nou tra be bem os ta pi as
Se tu


tens oh minha vi da duas curtas bucas de a - mor sou Laver no sou ta
p
cres
mais
pira sou um grande - be be dor sou sa ver no soula pira sou um
f
grande be be dor se ta dor
D.C.

LUNDU DOS LAVERNOS.

2.

Este mundo é cosmorama
Com vistinhas de mil cores
Nos palacios estão Lavernos
Tapuias nos corredores.

Se tu tens ó minha vida
Um cosmorama gostoso
Sou Láverno, sou Tapuia
Sou de tudo curioso.

3.

Este mundo é loteria
De pretas e brancas sortes,
Aos Tapuias cabem fracas
Aos Lavernos cabem fortes.

Se tu tens ó minha vida
Um bilhetinho d'amor
Quero ter a sorte grande
Eu já sou seu comprador.

LANTERNA MAGICA

Saverino cantando =

= Se tu tens o' minha vida
Um rosmerama gostoso
Sou Laverno, sou Tapuia,
Sou de tudo curioso.

A LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO-PHILOSOPHICO.

14.

SCENA XIV.

Laverno nas Eleiçoens.

Belch. Santo breve da comarca! O que é isso, Laverno, estás feito encadernador, ou entregador de jornaes?! Não temes que uma apoplexia fulminante te mande á contracosta errar pelo mundo escuro com o dentinho arreganhado!

Lav. Alma de chicharro, rabeca desafinada, campainha de enforcados, não vez que estou cabalando; que atarraxado a esta cadeira, colado a esta banca dia e noite não tenho comido, bebido, dormido, folgado, e que me consumo nas labaredas d'estas bogias, como um grande pensador.

Belch. Sim senhor, senhor sim. Mas diga-me porque nem hontem, nem hoje, nem de dia, nem de noite, vejo a mesa posta, e só na minha memoria apparece uma procissão de almas com fórma de badejos, bijupirás, lagostras e pescadas; e nem pelo buraco da porta sinto aquelle ventinho perfumado do cheiro do fiambre e da conserva....

Ah Laverno, que tempos felizes erão os da semana passada: o meu estomago deu grande baixa, as minhas faculdades descerão, só o meu apetite se acha exaltado a ponto de poder devorar um chinello velho.

Lav. Este vacuo que se encontra em nossas gavetas, esta solidão dos nossos armarios, este deserto da nossa mesa, tudo se mudará em abundancia, prazer, e variedade: o écho solitario que produz a mão quando percorre o espaço da gaveta, será substituido pelo tinir das amarellas, pelo murmurio de mil caboclos e verdachos, estes armarios povoados pelo ar e por alguns insectos, resplenderão com os crystaes da Bohemia, com a porcelana da Saxonia, com os vasos de Sevres, com a prata de Paris, com as flores de Constantino; e a nossa adega será entulhada de tudo o que houver de mais espirituoso, sublime e succulento sobre a terra: uma athmosphéra perfumada dominará o rodar das berlindas, a celeuma dos criados, as supplicas dos pretendentes, as cortezias dos postulantes, os bordados dos uniformes; os presentes continuos dos amigos farão de nossa habitação um paraiso delicioso, um d'esses palacios encantados das mil e uma noites, onde basta pedir para ter tudo.

Belch. Queira Deos que tudo isso não seja para pedirmos esmolas; eu já ando muito arisco com os teus sonhos dourados, com a tua volubilidade de projectos, que só me dão que fazer, e nada de lucros. Laverno, nós estamos caminhando para a velhice, e de todos os castellos que tens na tua cabeça, todos esses palacios encantados, não temes que se transformem no Arco do Telles! Que os teus sofás dourados, tuas baixellas preciosas, não sejão representadas por uma esteira velha e uma cuia, ou cabaço, onde á porta de um convento recebamos em romaria o nosso banquete diario; e que a nossa adega seja o chafariz do largo do Paço.

Lav. Si os homens de genio, si as capacidades do seculo, si mergulhassem no sumidouro de tuas negras contemplações, a fortuna seria uma sigana erradia, lendo a buena-dicha ás arvores, e curando as pedras. Ha uma mina insondavel como o Oceano, inesgotavel como elle, e onde se naufraga raras vezes — o patriotismo! — Por meio d'elle, e por uma nova chimica, se converte uma pretinha de meia cara em muitas amarellinhas de uma e duas caras; por meio d'esse talisman se passa do circulo dos proletarios ao dos banqueiros, de plebeo a nobre, de ignorante a sabio..... emfim — o patriotrismo —

converte as largas janellas dos dedos dos pés, os rombos de *ruços e seculares* sapatos, em um mimoso cothurno, polido como um espelho de Veneza; e os andrajos de viradas jaquetas em finissimas casacas, talhadas pela thesoura parisina de Hummann, e que occupárão tôda a cidade de Sedan em sua confecção.

Belch. Sempre ouvi dizer que o patriotismo era uma das mais nobres virtudes humanas, e que a elle anda sempre unido o desinteresse! Como pódes tu, como poderemos nós emfim entrar em semelhante cousa, quando todos os nossos trabalhos e manejos vão esbarrar na parte opposta. Como seremos patriotas, nós, que só visamos ao dinheiro?

Lav. E por ventura este seculo de luzes não tem assaz capacidade para resolver um problema que te parece incomprehensivel? A conciliação do util e do agradavel está consumada; já não ha moral eterna; demonstrações baseadas na estatistica do genero humano banirão um preconceito que tantos males tem causado á essa parte intelligente da sociedade a que pertenço: tudo está reformado, tudo está em eixos até agora desconhecidos. O seculo requer que cada homem seja o que elle quizer. Um bom calculista, um homem de olho de telescopio de Herchel, um piloto sagaz, um bom estrategico dá de assalto aos muros d'essa fortaleza inexpugnavel e desintrincha todos esses entrusos que se bascão em um malfundado tirocinio das cousas publicas, e em uma antiguidade que nada prova, quando as circumstancias são creadas ad hoc, e que a bulla das mesmas circumstancias faz a lei, e o inalteravel alkorão da religião politiqueira da nossa terra.

Belch. Peior é essa. Todo esse embrulho de cousas nada prova, nem demonstra que n'estas palmas da mão venhão pousar uns certos passarinhos verdes, todos pintados de garatujes, que vivem engaiolados no Thesouro publico, ou na Caixa da Amortisação! Ah!!! essas duas casas me fazem arrancar grandes suspiros.... tenho um não sei que por ellas, que quando as vejo sinto outro não sei que, que me faz suspirar ainda mais forte.

Lav. Não tens mais do que eu! A grande obra é espantar cá fóra os passarinhos verdes, e estender a mão em santo ocio para vê-los pousar na palma, e receber tudo que ha de certo e real, de positivo e de sublime na vida. Tenho um plano que não falha; um plano,

Belchior, que me constituirá um gigante Briareo, e que abarcarei com elle; com os meus cem braços, todas essas ridentes sinecuras, todos esses canaes melifluos, saudaveis e ociosissimos; e que finalmente me grudará no cimo da cupola do grande edificio per omnia secula seculorum.

Belch. Amen. Amen. E que eu o veja e accompanhe.

Lav. Com quatro resmas de papel, seis risadas amarellas, e vinte apertões de mãos, tenho dado no vinte. O povo leva-se muito d'estas apparencias ; elle não se importa que lhe bebão o sangue, que se lhe pregue a mentira, que o escravisem, que emfim se faça d'elle gato sapato, um camello de carga, com tanto que o tratem bem, aparentemente, com tanto que do alto da berlinda se pronuncie o nome de todos os passantes, que se aperte a mão desde o mariola até o banqueiro, que se ponha a phisionomia sempre em ar alegre, que se comprimente o homem dos calções, o estanqueiro ou o vendelhão, com grande acatamento, que se incline a gente com ar de gratidão, etc., etc., tudo vai em maré de rosas, tudo corre por vapor.

Belch. Como diado tens tu visto tanta cousa ?

Lav. Quantos conheço eu que devem a sua elevação a este unico meio de vida ; e que de umas sebentas e solitarias calças, de um rapado e fusco chapéo, de uma casaca com meias luas debaixo do braço, de collarinhos de papel, sempre de lenço preto, com suspensorios de barbante de buscapé, com meias de buracos de fieira, e sem pé, com sapatos cortados nos rasgões, para fingirem dôr de calos, com fita sem relogio, com palito de prata, arrotando badejo e comendo sardinhas, dormindo n'uma jangada de tres pernas, tendo uma garrafa por castiçal, e indo a bailes com roupa emprestada.... quantos conheço eu que vivendo assim cospem hoje na cara de seus bemfeitores, e lanção um ar desdenhoso sobre a populaça, despresando a canalha oriunda da vara e covado, ou de outra qualquer profissão que não seja a de garimpeiro, pelotiqueiro, ou politiqueiro.... quantos conheci eu que assim começárão e hoje estão aparentados com D. Fuas de Aragão, sem se lembrarem que se escapão de Adão não sahem de Noé, e que muitas vezes o martelinho da venda paterna os fez bater as portas da fortuna !

Belch. Mas esses não subirão pelas amenas cortezias. Parece haver contradição no que dizes.

Lav. Oh lá se subirão. Tu não vez, casco de bufalo, que ha uma maré para tudo. Nas vesperas de eleições é que elles representão esta amavel methamorphose, e descem do alto telonio das sinecuras para de porta em porta postularem o votinho, pregando por baiucas e casebres, ao sapateiro e ao vendelhão, etc., etc., o seu programma; alardeando os seus enormes serviços, e forjando, segundo o ouvinte uma historia recheada de tramoias e reticencias!

Belch. Mas, Laverno, essas dignidades não são ellas compradas á custa de muitas indignidades!?

Lav. Pateta! A moral do seculo, a moral de todos os seculos é obter, não importa os meios. Tu não conheces o prazer que sente um homem, que se arrastrou na lama, quando se ergue para lavar nas colossaes torneiras do Erario todo o lodo que o envolvia. O ouro tem mais poderio que o mercurio na purificação das mazellas. Dá-me ouro, que darei o mundo, gloria, posteridade, virtude, belleza, amabilidade... até santidade. Com ouro posso canonisar meu pai, e collocar minha mãi com um resplendor na cabeça.

Belch. Não precisas de ouro para teu pai, porque sua cabeça.....

Lav. Belchior, respeito aos manes do pai de um tão grande filho.

Belch. Isso é verdade! Queira perdoar o equivoco. Até eu seria bonito si fosse um millionario.

Lav. Formosissimo. O millionario tem tres especies de amigos: os velhacos, os sensatos e os sonhadores. Os primeiros querem abocar, os segundos conhecem o mundo e temem o futuro, e os terceiros esperão até a leitura do testamento: e para as madamas é isca fina.

Belch. Tudo isso é verdade; mas vamos ao teu plano, que já estou morrendo por sabe lo.

Lav. Um assalto, mas um assalto de mestre nas eleições! tu serás a alma d'esta poderosa alavanca, e verás, Belchior dos Passos, tu verás como a vida se deslisará em outra athmosphéra: que excellentissimas zumbaias, que cortejos não receberás de quem nunca pensaste! que encontros, que paraiso de delicias. Aqui desce do carro atolado com frisões da Arabia um nobre cavalheiro que vem implorar o teu voto; alli surge um teu apagado amigo que ha trinta annos te perdera de vista; acolá vem meigo e risonho o magistrado que te mandou cavar diques, e professar em Catumbi na ordem de S. Bruno: em qualquer parte que appareças serás o bem vindo, emfim,

Belchior, nada ha mais pomposo do que ser eleitor, do que ser n'um dia rei!

Belch. Oh! quem me déra; porque um votinho bem penteado tambem fornece uma zamparina de chupeta. Mas como poderemos sáir nós eleitores si somos tão conhecidos no bairro, e não estamos em chapa alguma?

Lav. N'estas occasiões não ha nada a temer; e a marcha regular é a seguinte: fingir-se a gente victima da persiguição do partido que está debaixo, gritar em voz alta contra a opposição; espalhar listas com chapas de ambos os partidos sempre com o seu nome; fingir-se author de certos artigos, que agradão em todos os circulos; mentir, mentir muito; prometter o sol e alma, e fallar sempre do seu circulo!... isto repetido vinte e quatro vezes por dia, e cantando-se uma grande actividade, faz muito effeito, e gruda como sumaré.

Belch. E si tu nem eu podermos alcançar o entrar em chapa alguma! Si nossas façanhas e vida romantica apparecer nos jornaes, e nos perseguirem encarniçadamente?

Lav. Melhor. Mais sympathias teremos, e nossa carreira será mais rapida: nos tempos de eleições pescão se os finorios com o mesmo afinco que as perolas na Azia, todos dirão: estes homens são bons, intelligentes e firmes; no partido contrario serão terriveis; nada, venhão para cá. Tu sabes que um homem de bem nunca engrossa as fileiras dos contrarios; e é por isso que se vê tanta cara nova em tempo de urnas, sem ser em dia de finados.

Belch. Mas, tornando á vacca fria, como faremos nós para sáirmos eleitores sem entrar em chapa alguma.

Lav. Ahi é que está o busiles: esse problema, que escapou a todos os calculadores, resolvi-o de uma maneira satisfatoria e completa! Indo para a mesa.

Belch. Mas para a mesa é preciso ser nomeado! E si lá nos não quizerem? Percebes, nós..... temos....

Lav. Não ressuscites mortos; essa tarefa está reservada para os nossos affanosos invejosos, para os nossos inimigos. Belchior, tu és uma criança a quem é preciso ajudar a engatinhar: salvo um sublime instincto que tens para explorar o seculo, um d'esses talentos innatos para uma boa execução; no mais não prestas para nada.

Belch. Obrigadissimo. Estás hoje muito lisongeiro.

Lav. Não cuides que por isto deixas de ganhar na minha opinião: este plano é infallivel, é a conquista do velocino d'ouro, e encostará á parede os doze trabalhos de Hercules.

Belch. Vamos agora ao facto, e basta de preludios.

Lav. Ora lá vai, e não me percas uma só palavra. No dia em que se fizer a mesa, os dois partidos lá hão de estar: eu entro primeiro e vou metter-me n'um dos grupos: tu entras depois e vem pôr-te ao pé de mim. Assim que eu te bispar hei de fingir-me encommodado, e gritar que temos um traidor entre nós; elles que te desconhecem me accompanhão nos *fóras* que eu te der. Tu deves sáir muito risonho e ires para as fileiras dos contrarios, onde serás logo bem recebido; e dirás a elles que te arriscastes para pescar alguma cousa, mas que aquelle diabo de Laverno logo te bispou; que és meu inimigo irreconciliavel, e que me persiguirás, apezar da minha grande influencia, até o inferno: eu farei outro tanto do meu lado, e logo ficaremos conhecidos por homens firmes e influentes. Os partidos engolem aráras aos centos em tempo de eleições.

Belch. Não está máo, e ao depois?

Lav. Tenho dois amigos em cada grupo, que aluguei por quatorze vintens cada um, querião uma pataca, para na occasião da mesa gritarem pelos nossos nomes: Assim que tu ouvires fallar no meu nome, grita com voz de Estentor *fóras* e mais *fóras*, e falla muito alto no meu grande circulo, riquezas, influencia, e todas estas cousas que fazem com que um homem seja respeitado dos palpavos, que os não conhecem: eu farei o mesmo do meu lado contra ti, e explicarei o perigo enorme de tua presença na mesa, e da tua habilidade em passar chapas! Conhecidos por isto, e muito mais pelo odio fingido de um para com outro, os partidos baterão palmas por terem adquirido mais um firme e influente nas suas fileiras. Grita d'aqui, grita d'acolá, iremos subindo para a mesa, e entre fóras e vivas nos sentaremos com louvor geral, applausos dos grupos, e admiração dos tolos.

Belch. E si assim não acontecer, ou fôrmos conhecidos?

Lav. Eu já não te expliquei os effeitos da febre imitativa nas massas, o poderio do improviso, o triumpho da impavidez, e a segurança do descaramento?!

Belch. E depois de estarmos na mesa?

Lav. Victoria. Eu te ensinarei a lêr um nome por outro, e como

se palmão mil listas n'um abrir e feichar de olhos. Moldadas as feichaduras da urna com a nossa preparação, e todas as chaves das portas que a encerrão.... quando o gallo cantar.... ententes.... as paredes tem ouvidos.

Belch. Não contes comigo para essa empresa, porque tenho muito medo de defuntos, e na igreja ha muitas corujas e morcegos.

Lav. Não tenhas medo que uma commissão tão importante cáia em mãos tão inhabeis.

Belch. Bom, bom, e depois?

Lav. Collocados nós na mesa; tu a lêr, e eu a marcar..... Ah.... ah.... ah.... ah.... sáirá quem nós quizermos; e podemos contar já com uma votação de mão cheia, uma votação á carga serrada. Feitos eleitores, abre-se o paraiso; e no collegio eleitoral tenho um outro plano, que segundo penso, não me ha de falhar a deputação.

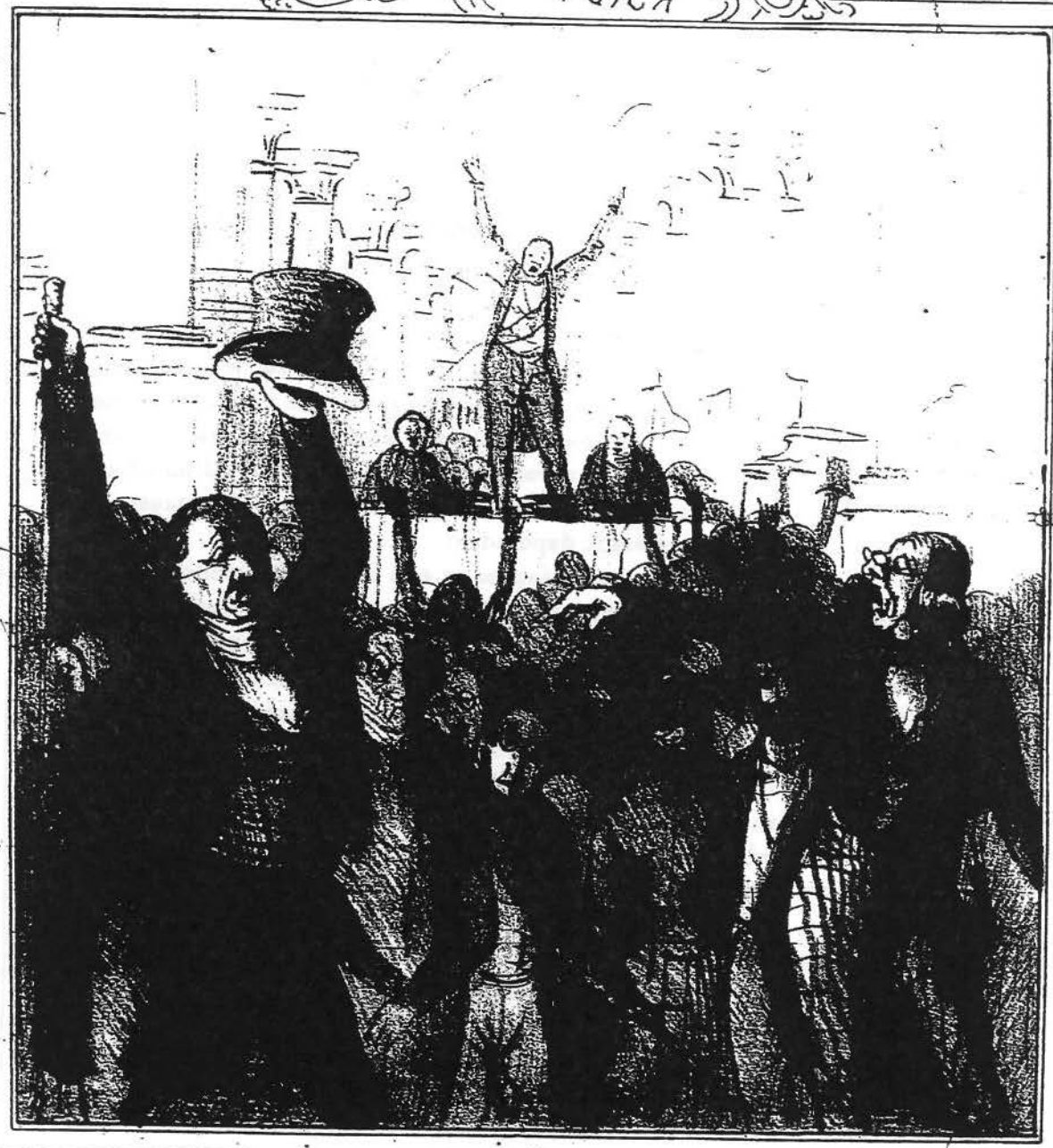
Belch. E si não sáirmos deputados?

Lav. Não sendo commandantes na náo do estado, podemos trabalhar como officiaes de quarto. A vida será outra. Tu ficas firme no teu partido, e eu no meu: olha, que com isto só se sobe muito, e se viaja por esses ares parlamentares com uma velocidade de vapor. Pronunciados, nós dois, nos dois lados, seremos convidados a todas as reuniões, e podemos, revelando um ao outro o que se passa n'ellas, passar por homens transcendentes, superiores a Vidocq e a Fouché; porque assim que acabar a reunião, logo um irá procurar o outro e expor-lhe tudo tim tim por tim tim, para que elle no dia immediato o vá dizer aos machuchos do seu lado: nossa inimizade sempre pronunciada, sempre em alta voz, e em publico, será animada pulemica nos jornaes....

Belch. Mas lembra-te que eu não sei escrevinhar.

Lav. Eu farei o pro e o contra; tudo se defende em politica de capoeira, e onde a bulo das circumstancias faz o Alkorão dos estadistas capricornianos. Tu não vez que dando nós conta exacta do que se passa n'um e n'outro partido, adquirimos fama de homens eminentemente finos e destros em descubrir mel de páo, e que ficamos como dois entes necessarios no partido, como os dois maiores diplomatas de ambos os lados, e muito seguros de não sermos descoberto por causa da nossa publica e rancorosa inimizade!! Trabalhando d'esta arte, Belchior, nada póde falhar, e com este methodo de vida alcançaremos

LANTERNA MAGICA



Belchior. Snr. Laverno os seus milhares, a sua immensa influencia não me agoustão.
Laverno. Nem o nobre capitalista me fará tremer. Conheço quanto valem suas fazendas; conheço a immensa extenção do seu circulo, mas tambem conheço o meu dever.
Patria! Patria! Patria, tu me serás agradecida—

LANTERNA MAGICA

Belchior. Snr. Laverno, os seus milhoens, a sua imensa influencia não me afaustão.

Laverno. Nem o nobre capitalista me fará tornar. Conheço quanto valem suas fazendas; conheço a eminencia extenção do seu circulo, mas também conheço o meu dever.

Patria! Patria! Patria, tu me serás agradecida—

os thesouros de Cresso. Tu não sabes a confiança que inspira um homem que sabe tudo dos contrarios e exactissimamente.

Belch. Mas nós assim fazemos mal aos nossos partidos.

Lav. Ao contrario, sempre bem. Quando eu estiver de cima, me lembrarei de ti, secretamente com alguns verdachos e caboclos, e quando tu estiveres cantando victoria, bem sabes que ainda vivo. Belchior, ainda te hei de ver sentado no grande circulo, e pedindo a palavra para fulminar-me! Isto é uma nora.

Belch. Mas eu que não sei orar.

Lav. Animal impertinente! Pois tu não vez que todos os discursos que eu fizer tu has de sáir a campo rebatendo uma por uma de minhas idéas, e não terás outro trabalho senão decorar o discurso que eu escrever contra mim mesmo.

Belch. E si disseres que dois e dois fazem quatro?

Lav. Em politica tudo se prova por ambos os lados: si o empregado é intelligente, probo, activo.... vai-se pelo artigo do Alkorão: *não é da minha confiança;* si elle não presta, mas tem padrinho, disse-se que é da *minha confiança;* e prova-se que elle é o author de uma grammatica sanskrita que ha ahi á venda, n'este ramo ninguem entende do riscado.

Belch. Eu o respeito: tu és um homem admiravel; um genio que nasceo para a época.

Lav. Meu amigo, sinto muito não poder te explicar isto ao longo, mas fica sciente que, por este modo, pela escadinha da camaradage, da união e sociabilidade de interesses, pela firmeza calculada de muitos, tem elles chegado até onde é possivel esperar.

TYPOG. BRASILEIRA, r. d'Alfandega, n. 135. — Rio de Janeiro 1844.

BIBLIOTHECA NACIONAL E PUBLICA
— DO —
RIO DE JANEIRO

LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO-PHILOSOPHICO.

15.

SCENA XV.

Laverno Procurador.

Belch. Que me dizes Laverno?! agora, depois das brilhantes figuras que tens feito, queres ir dar em procurador de causas! Sabes no que te vais metter? Deos te livre, olha que nisso posso dizer-te alguma cousa; eu já fui procurador de causas, e no tempo em que muita gente boa o era, assim mesmo.... olha Laverno, não te mettas nisso: e de mais, com o teu collegio, como vais ser procurador de causas? e eu, que tenho a minha sorte ligada á tua, o que fico sendo?

Lav. Então? já acabaste com as tuas exclamações, e admirações? essa caxola vai de mal a peor, e affirmo-te, que quem te comer os miolos, póde commungar em graça. Vem cá meu palerma: o que tem as brilhantes figuras que tenho feito, com meu novo emprego? não tens visto, um homem, hoje ministro d'estado, e amanhã presidente, commandante, juiz de primeira instancia, official de secretaria, recebendo

e cumprindo ordens d'aquelles a quem já as dérão? quanto ao collegio, serei eu o unico que o tenha, e seja ao mesmo tempo procurador? O emprego de procurador de causas é o mais vasto e commodo que ha, e é assim que tu vez officiaes de officios mecanicos, alguns que mal fazem o seu nome, largarem os seus officios, e arvorarem-se procuradores; officiaes militares de mar e terra, procuradores; negociantes quebrados e fraudulentos, procuradores; caxeiros sahidos da casa dos amos com o rexeio das gavetas, procuradores; papeletas, emigrados, estrangeiros de todas as nações, até de Guiné, todos em uma palavra, se julgão aptos para o officio de procurador de causas, e com tanta *habilidade* que alguns em muito pouco tempo os vemos ricos capitalistas e proprietarios. Quanto á ti, descansa, serás o meu *agente*. E de mais em que te desgosta que eu me dê a um emprego que tu mesmo já exerceste?

Belch. Nem eu me deshonro de o ter exercido porque então não andava a gente misturada com essa bixarada; era gente grave e sisuda que andava nessa vida: os procuradores então não vivião, como agora (isto vai a quem toca) de trampolinas, intrigas e mentiras, erão homens de sã moral; ainda me lembra a gravidade, até no vestuario com que se apresentavão nas audiencias, em algumas de capa e volta, que era mesmo um gosto vê-los. E o que vem a ser esse emprego de *agente* para que me destinas?

Lav. Ora tu Belchior és as minhas vergonhas; essa cabecinha de grillo, nada póde comprehender de grande e maravilhoso. Em que consiste a melhoria dos teus procuradores rançosos quinhentistas? Em andar e trajar, graves e sisudos até nas audiencias; quanto ao mais erão uns pedantes, que nada fazião sem primeiro receberem as ordens dos advogados que os dirigião. Sabião elles pegar na penna, fazer petições, libellos, aggravos, embargos, razões e allegações de direito? Sabião elles arranjar testemunhas e obter um mandado de embargo ou de prisão em duas horas? Sabião elles dirigir uma causa contra um desgraçado que só della tem noticia quando os meirinhos lhe levão os trastes para o Deposito penhorados? não, não e não, logo erão umas bestas enfactuados nesse fantasma de gravidade e honra, que os levava pobres á sepultura: hoje é outra cousa; o procurador é letrado, é inquiridor, ás vezes faz de meirinho, e de malsim, ganha dinheiro por mil modos, até muitas vezes, dizendo ao constituinte, que

é preciso dar tantos centos de mil réis ao juiz, por um canal que elle sabe, e acontecendo sáir, com justiça, a sentença a favor, ahi recebe o *habil* procurador o dinheirinho, levando o juiz a fama de comedor, o que não deixar de.....

Belch. Mas isso que estás dizendo é horrivel, é infa.....

Lav. Calla-te ; olha que é indicio de má educação interromper a quem está fallando. E ainda choras pelos teus procuradores graves, vestidos de preto, de capa e volta? Eu pelo contrario gosto do desenxovalho com que os de hoje andão, quasi em manguinhas, alguns até descalsos, e exalando o bello aroma da nossa *milagrosa* cana! Extasiei-me de prazer ao entrar na sala das audiencias na Relação ; d'aqui uns de chapéo na cabeça, d'alli outros a espojar-se por cima dos bancos, a fumaça dos bellos charutos e cigarros a aromatisarem a sala, immensa vozeria e gargalhada ; bellos ditos, optimas xalaças obsenas e immundas que é mesmo um gostinho ouvi-las. Pois nas audiencias! isso é bello: estão os procuradores de toda a casta, de todas as nações, de pé, sobre a mesa empurrando-se, fallando todos ao mesmo tempo, e alguns ha tão *finorios*, que quando se vai publicar uma sentença ou despacho, tócem e escarrão tão de rijo, que nada se póde ouvir ; é muito divertido, e até util a um procurador *habil*, que naquella confusão se póde ir esgueirando á cusrelfa com um processo, cujo desapparecimento o torna immediatamente rico. Já não gostei de ver a Chancellaria ; a ordem, o serio, o respeito que ahi vi guardar se, cheirou-me a ranço quinhentista, a impostura; aposto que havias gostar de ver isso?

Belch. Tenha eu cabeça de grillo ou de bufalo, sem miolos, ou com elles, nada comprehendo do que tens dito, nem me posso persuadir, que tenhas fallado serio! si isso que dizes fosse verdade, podia esperar se proxima a subversão do fôro, a aniquilação da sociedade, mas quero sempre saber a que se reduz esse meu emprego de teu *agente*, que inda mo não disseste?!

Lav. Si me não interrompesses já o teria dito. Ouve Belchior. Quando eu estiver em casa, ouvindo os constituintes, dando-lhes conselhos e consultas ; quando fôr para alguma *mão de empenho* arranjar testemunhas, ou alguma citação *imperceptivel*, tu irás ás conciliações *proformuda*, despachar as petições pelos juizes, leva-las aos escrivães, saber delles o estado dos processos, levar e trazer sentenças da

Chancellaria, assistir ás audiencias, levar papeis ao sello, correr folhas, ir aos recados, ás compras para a cosinha, etc., etc., etc., por tudo isto vencerás um salario adequado ao traje, quasi de mendigo, a que te deves reduzir, e as grujetas quando fôres participar alguma boa sentença ou despacho, que sempre te hão de dar para beber; eis a que se reduz o teu emprego. Serve-te?

Belch. Não Laverno! E' muito trabalho e pouco ganho. Em primeiro lugar sei já, pelo que tenho ouvido aos teus amigos, que os juizes só o são das nove ou dez horas até a uma ou duas; depois os escrivães tambem ás tres horas trancão-se, estão disseminados por toda esta vasta cidade, bem como os magistrados que alguns até morão fóra do municipio: vai-se áo escrivão, está tirando testemunhas em casa do juiz, e raro é o cartorio onde haja quem possa dar uma resposta exacta: vai-se a casa do juiz fallar ao escrivão, já se não encontra; para o despacho, ora é inda sedo, ora já é tarde; muitas vezes te heide mentir, por que os escrivães tambem me hãode mentir, o que não acontecia no tempo que fui procurador; mas sobre tudo o que eu não poderei aguentar é ir ao sello! Deos me livre, estar alli tres e quatro horas em pé, correndo o suor em bica, e sáir sem sellar os papeis! E que direi das folhas corridas, isso é peor do que andar no libambo — ir dez e doze vezes a um escrivão de paz ou de subdelegacia, que mora meia legoa fóra da cidade para responder á folha, e por cima de tudo isto....

Lav. Então não queres! desprezas o emprego?.....

Belch. Olha que é indicio de má educação interromper a quem está fallando.

Lav. Attrevido! fica-te com Belzebut.

Belch. Vem cá Laverno... ouve... mas... Já se foi! Forte genio tem este homem! mas eu não o posso deixar... esperemos que lhe passe a furia.

TYPOG. BRASILEIRA, r. d'Alfandega, n. 135. — Rio de Janeiro 1844.

LANTERNA
MAGICA

Laverno. Não vês q. he uma excelente vida,
o andar agente defendendo e eremindo os
direitos e tortos das ditas, Belchior! uns
austasinhos abafados
nos podem dar
verdachos!!

A

LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO-PHILOSOPHICO.

16.

SCENA XVI.

Belchior Professor em namoro.

Belch. Já sabes, meu Laverno! tenho na cabeça um plano monstro! e que me ha de dar mais vintens, do que quanta sevadinha ha nas boticas; até tu mesmo, has de querer imitar-me! Que cousa! que descoberta! eu mesmo, me sinto como encantado, com semelhante achado?!

Lav. Creio que tens ainda saudades da rua do Alju.... entendes?... Olha não te safes mal; vê que se cais na gaiola, ha de ser difficil dares um passeio livre como agora, por essas ruas. Porém vamos lá, dize, o que é isso, que plano é esse?

Belch. Deu Vm. agora em andar todos os dias agoirando-me; não me falla senão da cad... (maldito nome) de Mata-Porcos, Barro-Vermelho, etc., etc., pois nada lhe digo; não lhe hei de dizer que vou pôr uma eschola de ensino; que tenho muitos discipulos, que ganhei hontem quatro patacas á lasca; que... que, emfim não lhe hei

de dizer mais nada ; não quero mais a sua amizade, e vou já a casa do chefe de Polici....

Lav. Ta, ta, ta.... Que diabo é isso meu Belchior! onde vás parar com tanta cousa, pois zangas-te com as simples reflexões que te faço? Ora eu sempre sou muito tolo ; tolissimo sou eu, em ponderar os enormes perigos desta vida a um animal como tu, miseravel, que nem ao menos és triangular, é só o nome de quadrado te cabe ; pum, diabo que quanto mais vive mais animal fica! Saiba pois senhor Belchior, que eu, tinha tambem um projecto a seu respeito! e que lhe havia de dar bons vintens: porém como o senhor é assim. declaro lhe que nada em seu abono farei, e que nem mesmo o desejarei ver muitas vezes.

Belch. Ah! isso agora é outro caso! encarado pelo lado das reflexões sim, porque uma reflexão, um parecer, um.... emfim.... um parecer.... com seus conformes.... porém dizias a pouco que um plano a meu respeito, e que.... alguns vintens.... ora anda meu Laverno bem sabes que sou teu amigo? tenho as vezes minhas descaidas, é verdade, porém bem vês que fomos talhados pela mesma tesoura, e que jámais nos poderemos separar, bem vês que temos sido sempre companheiros de infortunios, e felicidades ; e que aquellas nossas antigas habitações, entendes ?... quando ouço fallar nellas, fico desesperado, e então....

Lav. Ah meu amigo, e eu tambem sinto o mesmo, e por sentir inda mais do que tu, é que pondero sempre muito as cousas, olha, quando me sáir mal de alguma, não ha de ser por falta de calculo! porém vamos ao arranjo, e deixemo-nos de cousas tristes : ora prova esta pinga do Igypto que aqui tenho, e conta-me o teu achado (*Laverno vendo Belchior pacifico pelo simples cheiro de um ganhosinho, tratou de mais o amansar, dando-lhe um cópo de cacassa, ao que deu o nome de marrasquino do Igypto*). De maneira que, meu caro Belchior, tudo nos vai muito bem; tenho pensado no nosso futuro, e vejo que nos é preciso arranjar alguma cousa de mais solido, que nos garanta uma velhice tranquilla, e....

Belch. Ah! pois isso é que me dá abalo? pois quando chegarem os carunchosos setenta, oitenta, ou mais, que diabo havemos nós de fazer?

Lav. Olá, atiras muito longe! pois julgas viver tanto!

Belch. E porque não, não é materia que se resolva ; a vida é uma

charada incombinavel; e por isso devemos cortar sempre pelo mais largo?

Lav. Bravissimo, e até estás muito poetico; gosto disso: porém dize-me a quem ouviste hoje esse pedaço d'architectura?

Belch. Ora eis ahi o motivo de minhas quisilas?

Lav. Está bom, está bom; fallemos de outra cousa.... então, que tal achas a pinga! desta inda não tomaste tu? veio-me mesmo do Igypto.

Belch. Tens ahi o jornal?

Lav. E para que?!

Belch. Quero ver quantos dias de viagem troxe esta embarcação do Igypto.

Lav. Melhor, melhor; bravissimo, ganhou; isso sim, gosto disso, quero-te ver sempre assim espirituoso, faceto, picante (*á parte*) Estou-lhe ficando com medo, si continua com tanta rapidez na esperteza, temos a farça do Secretario cosinheiro (*alto*) Porém, vamos ao caso, pensemos um pouco em os nossos projectos.

Belch. Sim meu amigo, toca a pensar, e em quanto pensas, eu te leio um projecto, que aqui tenho; isto é, um discurso.

Lav. Porém meu Belchior, primeiro é preciso que me contes a que se propõe o teu discurso, senão, não o posso apreciar bem!

Belch. Ah esquecia-me isso. — Tendo eu considerado estas cousas mundanas, vejo que de tudo e em tudo se póde fazer um ganhosinho, assim pois proponho-me a abrir um curso de namoro?

Lav. Ah... ah... ah... ah... ah... Oh diabo, tu estás doudo; pois julgas que....

Belch. Si julgo, já tenho immensos discipios; verás, meu Laverno, verás, como se ganha licitamente gimbo! isto foi um achado extraordinario? olha, já tenho, só com o haver conversado com alguns desses papelões, fazendo-lhes sciente do meu methodo, um numero immenso de alumnos, que me perseguem para abrir o curso; e assim bem vês que devo aproveitar a mania; olha que está muito no grande tom hoje o namoro?! assim pois, meu Laverno, eu me apresento como lente jubilado em artes superficiaes e reconciliatorias (isto é o namoro!) pelo grandecissimo Methodo Belchiorinisk. Ora ouve este annuncio...

Lav. Meu amigo, estou abysmado com o que acabo de ouvir! com effeito, o que é o mundo, como vão as cousas!

Belch. Ora ouça lá, e então abysme-se mais (*lendo*) O senhor Belchiorinisk recem-chegado de Paris, conhecendo o estado calamitoso de atrazo em que está este paiz nas artes superficiaes e reconciliatorias....

Lav. Porém olha que essa arte é nova? e nunca ninguem fallou nella!

Belch. Pois ahi é que está a cousa! (*continuando*) e desejando prestar-se gratuitamente, com seu talento monstro, tem a honrosa honra de declarar ao povo amador, que elle se propõe a fazer um curso em sua casa não duvidando tambem nas horas vagas, o dar por casas particulares, as immensas vantagens que se colherão de uma tal sciencia, só no curto espaço de oito annos se poderão mostrar; por tanto é futil apresentar aqui taes conveniencias, etc., etc., etc.

Lav. Porém, meu Belchior, tudo está muito bom, mas tu como é que te has de safar de tudo isso, não tens casa sufficiente, não tens talento para o palanfrorio, inda não tens certo os alumnos, e sobre tudo dinheiro, dinheiro, meu Belchior, que é preciso gastar?

Belch. Como és innocente, tenho dó de ti: saiba que a casa já está prompta, e arranjada; já aqui tenho o discurso da abertura; dinheiro aqui o tenho (*mostra a Laverno um masso de bilhetes caboclaes, ao que Laverno ao vê-los deu-lhe como uma especie de accidente*) Ora já vês que nada falta, senão o teu sim para me ajudares ao saque das bolças destes meninos!

Lav. Eu estou de maneira tal que me parece sonhar! pois é verdade tudo quanto me tens dito meu Belchior?... e aonde é a casa?

Belch. No Catete.

Lav. No Catete? e o mais é que tem *seu aquelle*.... bom, muito bom, conta comigo desde já, porém eu quero ser o leute, bem vês que tenho capacidade para o arranjo, impavidez, atrevimento, presença de espirito, e....

Belch. Ta, ta, ta, não se apresse; d'esta vez entro eu como primeiro galan, e reservo para ti o lugar de secretario, pois mesmo quando quizesse o contrario não podia ser, porque já a maior parte dos *cujos* me conhecem, e então seria um transtorno fatal.

Lav. Porém podemos dizer que....

Belch. Não tem dizer nem meio dizer: quer ser secretario, muito bem, si não lhe serve, saudades.

Lar. Emfim serei! como quizeres, já sei que eu é, que hei de preparar as lições, os palanfrorios, etc., e já se sabe que hei de ter o maior lucro.

Belch. Não senhor, não se precisa do senhor senão para escrever as actas e nada mais ; eu cá me arranjarei mesmo, ouça este bocado, que de certo não ha de desgostar : é o discurso da abertura : —Amaveis e apaixonados jovens! Não é a especulação quem me induz a prestar-vos um tão grande serviço ; é o conhecimento do mundo, e suas cousas, quem me move a espalhar sobre vós outros, todos os conhecimentos que ides ouvir e praticar! Vereis esse carunchoso methodo (ao qual para o distinguirmos chamaremos, Methodo Hypocraneano) cahido com o pezo dos idolos modernos, quero dizer, o novo methodo, assim pois caros Narcisos, não vos vereis mais obrigados a andardes umas vezes a fazer sentinellas pelas esquinas ; outras fingirdes que observas um numero de casa, e as vezes mesmo a serdes obrigados a pararles a porta de uma taberna, ao que dará talvez lugar a vossa amada suppôr em vós alguma paixão pelo bacchismo ; quantas, quantas miserias não tem havido por falta de um methodo! quantas vezes não se tem visto amantes serem solfejados pelo bordão da ignorancia, quantas vezes se tem visto na necessidade de fingirem-se doudos, ou doentes, para assim poderem alcançar a mão que pretendem? A quantos não tem acontecido relacharem-se até ao ponto de despresarem incectadas carreiras nas scienceias, para andarem pelas esquinas atraz de gosarem da vista de suas bellas? Quantos jovens se não vêem na necessidade de pedirem a seus amigos casacas, calças, adornos, etc., etc., para assim poderem apparecer á sua nynfa? Quantos não ha ahi que, cheios de dividas, existem deportados das casas dos alfaiates, ourives, sapateiros, cabellereiros, e até prohibidos de passarem por certas ruas, e quando o fazem é sempre as carreiras em ár de despachante, em vesperas de partida de navio? A quantos acontece a horrivel catastrophe de sua perda completa no jogo, tendo por fim uma farda, e outros uma camisa de colarinhos azues? A quantos não acontece serem apedrejados no melhor momento em que estão gosando das lisonjeiras palavras de suas Venus? a estes as cartas são interceptadas pela familia, a aquelles o mensageiro trahe, e a aquell'outro seus pais lhe impõem dictames rigorosos! e emfim, meus caros, um sem numero de inconvenientes

que seria um nunca acabar o relatar-vos tudo. Um astro brilhante paira sobre vossas cabeças, e delle manão raios de luz até o intimo de vossas almas; vós vereis como com toda a facilidade se falla com a bella, se relacionão os pensamentos, e tem-se franca entrada na casa; vereis então as immensas vantagens, que traz o namoro quando é dirigido magneticamente pelo Systema Falansteriano; vós vereis ligarem-se a familias abastadas, familias indigentes; vereis como existe a possibilidade de ensinar uma baleia a fazer renda, um mono a executar as peças de Bellini e Donizetti, vereis como o cavallo se torna sabio e prudente, qual outro Pigmalião, vereis as casas abertas, e expulso o systema de portas e feichaduras!

Lav. Boa occasião para o nosso futuro.... ah! quem nos déra isso! que céo aberto!...

Belch. (*continuando*) Vereis, em summa, o mundo inteiro ter só um pensamento! uma vontade! e um gosto! Tudo isto caros Amanteticos vos abysma em reflexões, porém cedo vossas idéas serão esclarecidas, quando principiardes a ver e praticar as lições que vos darei de hoje em diante, as quaes serão uma vez por semana; restando-vos a saptisfazerdes todas as semanas as vossas quantias, para a manutenção do estabelecimento, e assim, meus caros, passo a dar-vos a primeira lição. — E então que tal lhe parece, meu amigo, não está uma peça curiosa?

Lav. Curiosissima, e declaro-te que não me metto nisso; vejo muitos promettimentos, e nem uma maneira de os executar.

Belch. Agora meu Laverno, chamo-te eu de camafeu! pois não vês que a cousa é toda de palanfrorios? ora ouve, o como hei de dar as lições: a primeira lição trata da maneira de agradar.....

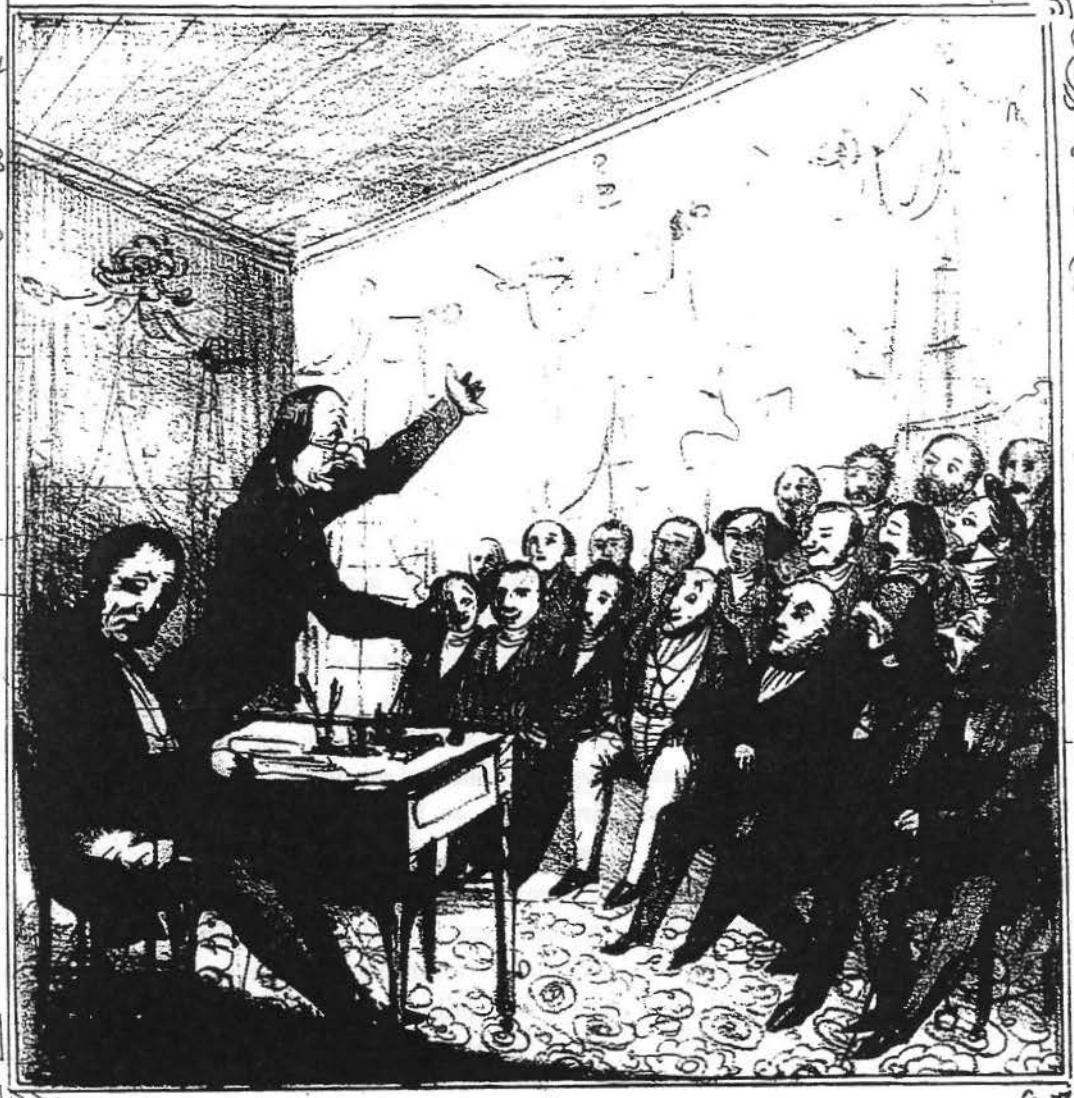
Lav. E como has tu de explicar essas cousas, si não as sabes?

Belch. E tu não sabes que ha um livro despresado por quasi todas as pessoas, e que pouca gente o lê, o qual tem por titulo— Elementos de Civilidade?

Lav. Sim, sei que ha esse livro, e em pequeno o li algumas vezes na eschola.

Belch. Pois meu amigo, é agora que se deve ler, e não na

LANTERNA MAGICA



..... Vereis Amavis Amantebios, a possibilidade de uma Bailéia fazer renda, um mono, executar os melhores bocados de Beline e Daumiset, vereis como tudo se muda derepente. .....

Laverno (Aparte) Que gente? q. modos finos? talentosos, talentosos.

esehola; com este livro pois, eu decorarei os capitulos um por um e os encaicharei aos papelões como lições, os quaes não tendo conhecimento delle julgão cousa nova, e assim é possivel que algum aproveite as lições, e seguindo-as á risca, qual será a senhora que deixe de gostar de um moço civil e modesto no ultimo ponto? bem vês que aquelle que aproveitar torna-se apontado, e assim os outros do grande tom vendo-se despresados, é possivel que se tornem tambem amaveis e doceis, e eis ahi todos unidos uns com os outros, bellos, delicados, modestos, etc., etc., ora já vês que com isto faço um grande serviço ao mundo.

Lav. Porém meu Belchior, com quanto eu seja bastante animoso, comtudo não me astreveria a metter-me em tal; eu estou vendo nessa tua empreza, um fundo assim de uma grande sala cheia de gente de toda a casta, meirinhos, pedrestes, e..... entendes?...

Belch. Meu caro senhor, o que tiver de acontecer agora é gramalo, e com cara alegre, estou resignado a tudo, e agora nada mais me occupa o caco senão a abertura do meu curso: Laverno! mãos a obra! si tu tivestes animo para dares um beneficio vestido de mulher com essa lata, com muito mais razão, eu o tenho para um fim tão util e innocente.

Lav. Meu Belchior, eu julgo que nós tiraremos mais lucro em vender remedios, como fazem os Indios: ah meu Belchior! que cousa! é mesmo um negocio da India! Pois ha nada melhor, que a gente ir por exemplo ao morro de Santo Antonio, e recolher-se com um par de pataquinhas seguras? sem risco? Belchior, eu creio que devemos abraçar antes sermos curandeiros, que lentes de artes superficiaes! olha que já a cousa principia por superficies, e jejua de interiores.

Belch. E como diabo é que se vai ao morro de Santo Antonio buscar patacas?

Lav. Eu to digo: colhe-se algumas raizes de vassorinha, e mais ervas, bota-se a secar ou mesmo torra-se; e depois, classificão-se com diversos nomes, os quaes devem ser um pouco esquisitos; que é a capa da cousa, e então principiemos a vender, remedios para dôres rheomaticas, uma pataca; remedios para dôres de dentes, uma pataca; remedio para todas as qualidades de dôres, uma pa-

taca, etc, etc., e assim bem vês que podemos ganhar todos os dias muitas patacas?...

Belch. Meu amigo, por agora não me posso occupar dessas patacas, guardemos isso para depois da abertura do curso, e vamos, que vão sendo horas. Ah meu Laverno! isto é que se chama uma aventura de arromba!

TYPOG. BRASILEIRA, r. d'Alfandega, n. 135. — Rio de Janeiro 1844.

A

LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO-PHILOSOPHICO.

17.

ACTO II.

SCENA PRIMEIRA.

Laverno e Belchior, Negociantes.

Já a muito que Belchior tentava um negocio de armação, e isto muito abalo causava a sua sempre movidissa alma! e com effeito ei-lo por um acaso sentado no primeiro degrão do templo commercial, e como por encanto transformado em armarinheiro, e tudo isto devido a um abençoado vigesimo, bem dita seja a fama da carioca, pois que fez cessar os sustos de Belchior. Agora é outro cantar! dizia elle a si mesmo, isto sim senhor, isto me agrada, agora sim, aqui ao balcão sem susto de pedrestes posso fazer das minhas. Ora pois Belchior, dizia elle comsigo, agora é preciso olho vivo, maos limpas, e pés sujos. Nestas conjecturas estava Belchior, quando Laverno um domingo á tarde o veio visitar, e instrui-lo nos mysterios do commercio, eis-aqui o dialogo:

Lav. Já sei meu Belchior, que te vais dando muito bem com o commercio.

Belch. Sim, com seus conformes.

Lav. Pois que!... Não estás inda contente com uma vida tão invejada por alguns.

Belch. Não é isso o que eu quero dizer, estou contente e muito contente, porém não me agrada o estar aqui amarrado ao balcão, aturando tanta gente, e tantas cousas, Vem um, pergunta: tem rapé Paulo Cordeiro? outro, tem rapé princeza de Lisboa do Rio? outro, tem fita amarella? tem isto, tem aquillo, tem aquill'outro, e assim levão todo o dia a procurar só o que não ha.

Lav. Pois tu dizes que não tens?

Belch. Pois então hei de dizer que tenho, não tendo?

Lav. Santo Breve! dessa maneira botas tudo a perder! não tenho, não se diz á ninguem; ora já vejo que não tens geito para a cousa. Quando procurarem rapé Paulo Cordeiro, dá-lhe do que tens, embora seja ou não!

Belch. Tu estás zombando? pois isso tem lá cabimento!

Lav. E então! pois tu pensas que isto é novo? Ora ouve-me com attenção e toma bem sentido. A alma do negocio, o fino delle consiste em vender gato por lebre, e é assim que se póde ajuntar alguns cobrinhos, nunca digas a ninguem que não tens. Quando te procurarem fitas amarellas, dá-lhes côr de cana ou côr de laranja, bem vês que é objecto que só crianças ou pretos comprão, e com facilidade se os podem illudir. Toda a cousa meu Belchior, consiste em adquirir o methodo de fazer crer que o branco é preto; e o preto é branco, e as vezes mesmo escarlate. Não tenho, não se diz a ninguem; isso é um termo muito feio em commercio! faz suppôr que o dono da casa está por momentos... Olha, só com o rapé areia-preta podes vender trinta qualidades; quando te pedirem rapé princeza de Lisboa, dá-lhe areia-preta, quando te pedirem Paulo Cordeiro, etc., etc., etc., dá-lhes sempre areia-preta, e assim tudo o mais.

Belch. Porém meu amigo, isso é uma falta de consciencia.

Lav. Misericordia! Misericordia! Consciencia?! Pois queres ser negociante de armarinho, com consciencia? Já vejo que me dás com tudo á solla! Meu caro, aconselho-te que vejas outra vida.... Consciencia em armarinho? pois tu não estás vendo por tudo quanto está nessas parteleiras, que aqui não deve haver nem o cheiro da consciencia?

Belch. Parece que vou entendendo agora a cousa.... sim senhor,

agora entendo, verás meu amigo, verás como daqui emdiante hei de fazer o diabo?

Lav. Sim, porém vê como o fazes, não te afogues muito, faze tudo com vagar, e nunca dês ouvidos a nada, lembra-te do antigo rifão: *ouvidos de mercador*, e deixa correr a cousa. Porém dize-me, tens já comprado alguns castiçaes ou alguns objectos de prata, ouro, pedras, etc., a algum pretinho?

Belch. Nada, nada, não me metto nisso? tem vindo por aqui algumas dessas cousas, e bem baratas!... porém eu não quero entrar outra vez..... entendes?...

Lav. O' alma de gafanhoto! Pois tu tens tido a confiança de despresares o fino do negocio? não sabes que os lucros destas casas não entrão senão á noite embrulhados em sujos pannos, rodilhas, ou papeis já servidos? não sabes que um castiçal de prata amassado dá bons bocados? Belchior, o que entra de dia deve-se trocar de noite, e é nessa troca que está o grande lucro.

Belch. Porém si se souber que eu comprei a um escravo um furto qualquer, o menos que me póde acontecer é chuchar a cadeia.

Lav. Qual cadeia, nem meia cadeia, pateta! Belchior! o grande segredo da cousa está em saber maneja-lo: olha, quando vires alguma pechincha dessas, agarra-a com quantas mãos tiveres, e a põe logo a salvo fóra daqui, que é para no caso que haja algum *sagaté* tu ficares salvo, porque não se encontrando o roubo está provada a innocencia!

Belch. Tudo assim será. Porém meu caro Laverno, dize-me, como me hei de haver com tantos callotes?

Lav. Isso é que na verdade é o diabo! Isso é peste inestinguivel, porém ha remedio, eu te digo: quando tiveres alguma conta com um sujeito que te pareça capasorio, pé de boi, etc., embora elle te peça, não lha dês senão no fim do anno ou mais, e quando lha deres augmenta em tudo cincoenta por cento, porque por uns pagão outros.

Belch. Porém si o taful duvidar da conta?...

Lav. Não duvida, não. Pois quem é que se lembra no fim de um anno quantos vintens de agulhas comprou e outras bugigangas iguaes? Elle róe o osso, e o mais que fará será de então comprar tudo a vista, e chuchar callado.

Belch. O diabo é que não se conhecer os taes sujeitos meias-caras.

Lav. Conhece-se, pois não! olá si se conhece! Em primeiro lugar

nada de estudantes! são sujeitinhos que andão sempre promptos a virar cambalhotas, sem susto que lhes cáia nada das algibeiras; com estes nada de *logo pagarei*. Quando vires um sujeito muito cheio de lunetas, etc., etc., tambem não te alargues muito. Não te fies em sujeito que te fallar muito de heranças futuras, e mostrando-se muito admirado de haver no mundo quem compre e não pague, etc., desses foge como o diabo da cruz. Com procuradores, nem o cheiro, andão sempre a procurar, e nunca achão dinheiro para pagar o que devem, emfim meu Belchior, estes conhecimentos tu os adquirirás com o tempo, forçoso é que leves algum logro. Eu o que quero é que não despreses mais a fortuna que nos entra á noite, entendes?! Olha, que si eu daqui a quatro dias, não receber por ahi uns quatro castiçaes de prata, alguns talheres velhos, mesmo algum vazo de porcelana, etc., ponho-te ao fresco.

Belch. Pois tambem vendem vazos de porcelana!?

Lav. Sim, pois então?... Olha; os talhares velhos, cabos de facas, etc., esses pertencem aos serventes de mesa, porque quando vê em alguma faca já usada, quebrão-lhe o cabo, e deitão a folha fóra....

Belch. E depois?

Lav. Depois, foi-se!.... Os castiçaes, isso já é remessa mais fina; isso é gancho das mocambas: e os vazos? isso anda então por mais alto, isso só vem com o titulo de penhor embrulhados no praso de dois dias, os quaes nunca anoitecem. Meu Belchior! animo e coragem! nada de consciencias, é trastinho que só se deve possuir quando se dorme.

Belch. Ora inda não te perguntei como vais com a vendinha, já sei que isso por lá vai tudo ás mil maravilhas!... com o teu talento, e engenho nada póde falhar.

Lav. Meu amigo, tenho feito o que ninguem ainda fez; tenho inventado bebidas immensas, vinho tenho sempre do melhor, e sem me custar dinheiro.

Belch. Como? pois isso é possivel? Bom vinho sem custar dinheiro?

Lav. Sim, da maneira seguinte: a primeira pipa que comprei, essa mesma me dá bom vinho sempre, e conserva-se cheia.

Belch. Como?

Lav. Quando ella está em meio, deito-lhe tintura de páo cam-

peche, agoa salgada, e um pouco de mellado, e ex ahi um bom vinho malvasio! Tambem não compro cachaças, por que são bebidas muito antigas, faços-a cá pela minha invenção; tenho immensos vinhos e licores todos fabricados por mim, tenho marrasquino d'Angola, que é a fermentação da banana com uma mistura de mellado; o aroá, é agoa, assucar mascavo e vinagre; licores, isso então é um nunca acabar de variedades, todos são feitos com agoa e assucar, só as côres é que differem, por causa das tinturas de páo-brasil, campeche, anil, verdete, etc., etc., tudo isto os pretinhos bebem que é um gosto, e sem nunca os perturbar.

Belch. Porém essas misturas podem arruinar a saude delles, e mata-los!

Lav. E então! eis-ahi um serviço feito aos Inglezes. Porém sempre tenho meia duzia de barrilotes de bons vinhos, isto é, quatro catalões, um do Porto, e outro de Lisboa, que são para os amadores. Quando algum me vem procurar bom vinho, dou-lhe amostra do Porto, e umas passas ou um naco de queijo salgado; depois dou-lhe de Lisboa, conto-lhe quatro chalaças, e depois assim em meia voz digo-lhe: *temos aqui um barrilote superior,* dou-lhe catalão que elle o acha melhor que os outros, depois dou lhe de cada um dos barris, que é o mesmo catalão, porém vou-os baptisando, quando o sujeito prova o ultimo já elle nao sabe de que côr é a cal, e então encaixo-lhe o peor que tenho, e paga mais meia pataca que o melhor, e assim se vai vivendo honestamente. Ando agora com um projecto de pôr uma salasinha para petiscos no fundo da venda, e ahi então é que ha de ser pechincha gorda: verás meu amigo, gato ou cão que eu pilhar, já sabes que vai para a vinha-d'alhos; hei de mandar comprar todos os restos das casas de pasto para ainda delles fazer restos.

Belch. Tu tens cousas mui curiosas, pois queres dar a comer carne de gato, e cão á gente?

Lav. E porque não! por ventura os outros animaes são melhores que estes? tu mesmo has de comer gato assado por coelho, e cão por carne de porco; verás, verás que invenção espantosa! pertendo fazer uma revolução na cosinha, que o mundo inteiro ha de occupar-se por muito tempo de mim!

TYPOG. BRASILEIRA, r. d'Alfandega, n. 135. — Rio de Janeiro 1844.

PECHINCHA A ELLA

A LANTERNA MAGICA

A FAMA CARIOCA

É preciso meu Anno, não desprezar a Fortuna;
tudo quanto aparecer, deves fazer desaparecer!
Cautela! olho vivo, mãos limpas (de consciencia)
e pés sujos.

A

LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO-PHILOSOPHICO.

18.

SCENA II.

Laverno Medico.

Já a muito que Laverno pretendia um negocio, que com pouco trabalho lhe desse muito lucro; e como conseguir um tal arranjo? quantas noites e dias teve sua escaldada imaginação de pensar? mil vezes elle maldisse sua cabeça estupida. Foi em uma tarde desses fataes dias, que cansado de pensar, sahio a passeio e não longe; em uma das ruas cylindricas, dá tremenda topada em um descuido dos obreiros: seus cothurnos rirão-se, seus dedos chorarão, e verterão lagrimas de sangue! Maldito systema de calçadas! exclamou elle, não ser eu ao menos medico, para fazer uma reclamação á Municipal! Não ser eu medico!.. disse elle com mais vagar, medico! Já a terceira vez pronunciou de syllaba em syllaba, e já como que tendo achado o que a tanto buscava, já não sentia as dôres e só pensava na palavra medico! E porque não hei de ser medico? interrogava elle a si mesmo, eis-me pois medico! O' pedra abençoada! santa pedra! que me inspirastes o que minha estupida cachola não atinava! Assim pois

caminhava Laverno mergulhado n'um sem numero de reflexões com a cabeça baixa, quando derepente esbarra-se em uma ferrujenta bandeja de tomates, espanta-se, ergue a cabeça, e vê-se á porta de uma botica; eis o meu boticario!?... diz elle para sí: esta lata já em ruinas me agrada; entremos, e vejámos este todo. Entra pois Laverno na, em duvida botica, e o enrugado pharmaceutico lhe diz:

Boticario. Dê-me conta do prejuizo que acaba de dar a casa!...

Lav. Qual prejuizo nem meio prejuizo! Eu venho dar-lhe lucro, e muito lucro!... Quero que seja d'hora avante o meu boticario, e já hoje mesmo lhe mandarei algumas receitas.

O ex boticario que já a annos não via sobre o seu mostrador, *recipes*, e que já pouco a pouco hia transformando seu laboratorio, em casa de viveres e vigesimos, levanta a cachola, põe as cangalhas, esfrega a vermelha batata, e cuspindo-se todo diz:

Botic. E sou muito capaz de o ser, sim senhor, e de outros doutores, quanto mais do senhor. Já fui muito procurado.... no tempo do rei, a minha botica era frequentada pelos primeiros cirurgiões, que então não havião medicos. Ah! isso é que era tempo! hoje está tudo mudado; não se vêem senão estes meninos feito medicos; n'outro tempo? no tempo da eschola antiga?!... isso era fino!... hoje qualquer é medico ou boticario da tal eschola moderna, diabos a levem! não se vêem senão medicos e boticarios!

Laverno, em quanto o furioso pharmaceutico discorria, tratou de examinar com attenção o estabelecimento, e com effeito conheceo que o cujo era dos taes da eschola antiga.

Lav. Pois meu caro, eu tambem fui da eschola antiga; porém como extremamente me apaixonasse pela arte, fui dar um passeio até a Europa para ver os hospitaes, etc., e mesmo para estudar operações em que sou forte. Tenho andado por ahi examinando essas boticas, e esta é a que mais me agradou, eu logo vi que o senhor era dos antiquarios!... experientes.... etc....

Botic. O senhor Dr. bem mostra que é da eschola antiga; eu logo os conheço, oh!... pela pinta!... Bem longe que estes senhorinhos de hoje examinem primeiro as boticas.

Lav. O senhor tem por aqui os drasticos hydrosulfuricos?

Botic. Nada, não senhor, não conheço esse senhor, é algum Dr. seu companheiro?...

Lav. Pois o senhor não tem os Formularios de Rocha Pita, Malebranche, Pisarro, e outros grandes pharmaceuticos?

Botic. Nada, não senhor, nós cá da eschola antiga, não nos occupamos com essas cousas, seguimos a pharmacopéia antiga.

Lav. Pois sinto muito, porque quasi todos os meus receituarios só lá é que se encontrão; porém o senhor poderá supprir tudo isso com chá de macella, leia tudo por-isso.

Botic. Bem mostra que é da eschola antiga, e que não é como estes senhores de hoje que, quando não se lhes faz o que querem, dizem maravilhas: pois a tal letrinha das receitas de hoje! nem o diabo as póde lêr; até mudão as letras!... senhor Dr., apresentão uns erres de zes, e uns zes de capote que ninguem póde com elles!....

Lav. Isso são progressos da eschola moderna. Ora diga-me, o senhor conhece já a grande invenção do.... vinagre.... pelo grande monsiu Belchiorinisck?

Botic. Nada, não senhor, nunca ouvi fallar nisso!...

Lav. Pois eu lhe mandarei uma porção; é um especifico muito calmante, e faz as vezes de um dignostico exitante, applica-se com muitos resultados ás angurapectorex.

Com estes e iguaes discursos passárão os dois talentos duas horas boas, até que Laverno retirou-se, deixando satisfeitissima a alma do antiquario pharmaceutico. Que noite não foi esta para elle! Que prazer não sentio, em estar com um seu companheiro!

Deixemos pois o alumno da eschola antiga preparando sua ex botica, e sigamos o Dr. Laverno no seu estado medico. Já se havião passado dois mezes, e durante este tempo muitas victimas perecerão e poucas se levantárão, no entanto que a fama do Dr. Laverno corria de boca em boca, cada vez com mais enthusiasmo. Um dia em que Laverno pensava em Belchior, eis que este apparece assustado, dizendo-lhe:

Belch. Laverno, que é isso? que andas fazendo? Sabes miseravel, em que estás mettido?... todo o mundo a fallar só em ti!... nas tuas operações!...

Lav. E então o que diz o mundo?

Belch. Dizem o diabo!... dizem que tu tiras pedras de bexigas ás carradas! agora mesmo ouvi eu dizer, que hontem tirastes da bexiga

de certo figurão oitenta pedras, e que a menor pesava tres libras. Olha que isto não vai bem assim; eu julgo que....

Lav. Julga lá o que quizeres.... que eu cá irei fazendo o que entendo. Olha, nesta manga deposito eu sempre quanta pedra acho na rua, para depois tira-las aos amiguinhos; cada uma operação custa quinhentos mil réis: já aqui tenho quarenta contos ganhos desta maneira. Ah! que bella cousa é ser a gente medico operador!!.. é mesmo um gosto ver-se a gente rodeiado do bello e máo sexo!... que de finezas se recebem em todas as casas em que ha algum doente!... logo ao entrar acha-se mil cortesias, inda a gente não está em meia sala, já ahi vem uma bella pegar no chapéo; d'alli vem outra tomar a bengala; d'aqui vem a matrona toda annunciando uma passada graça e perguntando: o senhor Dr. quer tomar algum refresco?... está tanto calor!... Meninas vão buscar alguns cópos de champanha para o senhor Dr., etc., etc., emfim é um nunca acabar de caricias.

Belch. Sim, sim, meu caro, tudo isso é muito bom; porém quando se entra no quarto onde está a victima, ahi é que são ellas....

Lav. E' ahi justamente onde está o mais facil da cousa!.. De nada mais se necessita, que o saber quatro palavrões ditos com ar assim de sem ceremonia, cara alegre, e toca para diante. Ora, suppõe lá que és a victima e eu o doutor: ao entrar no quarto, a primeira cousa é ver o pulso, lingua ao ar, apalpadellas no caso, e quando se quer melhor fingir a cousa, chega-se o ouvido ao corpo do sujeito, e vai-se apertando-o pouco a pouco, perguntando-lhe: sente alguma cousa? si o marreco diz que não, manda-se tossir, cuspir quarenta ou cincoenta vezes, escarrar, etc., etc., até com effeito sentir, e então diz-se com um ar assim de poéta pobre que busca consoante: o senhor tem uma oftalmia (por exemplo) grastica, complicada com epatites occipitaes, e é preciso o uso dos anti-flugisticos evacuantes: isso não é nada, em quatro ou cinco dias está bom.

Belch. Bravo! Confesso-te que quasi me persuadi que estava doente, e que eras Dr.! Onde diabo fostes apprender tanta bugiganga de nomes, ites, e ritis, e....

Lav. Cala-te, besta de D. Simval! Tudo isto me tem custado seria leitura dos alfarrabios dos meus collegas.

Belch. E como diabo te atreves tambem á ser operador?

Lav. Isso agora é ponto mais fino, ahi precisa ser-se Alexandre

em algumas, em outras não; porém eu me vou cá arranjando por ora só com as pedrinhas, e em quanto a cousa fôr rendendo nada mais farei, quando cahirem, pensaremos em outra; olha, a um Laverno nunca faltão meios de industria, a cousa é saber arranjar o anzol, que os peixinhos cahem como gambá por dindinha.

Belch. Ah! esquecia-me: dizem que tu querias apostar com um Dr. oitenta contos contra pataca e meia, em como a molestia de um que morreo não era a que o dito suppunha.

Lav. Sim, e então? aposto ainda!...

Belch. E onde diabo yás tu buscar oitenta contos, si perderes a aposta?

Lav. Como és tolo! pois não vês que já a victima está enterrada a tres dias, como é que se ha de fazer a operação? tudo isto é patacoada para o papalvo: olha, com isso ganhei mais seis doentes, que me hão de render por ahi uns seis continhos.... e.... emfim a vida está arranjada!...

Belch. Com que dessa maneira então, suppões ires dando cabo da humanidade, e guardando lhes os cobres?... não está mão.... não está mão.... vai-me agradando a cousa, e creio que cedo estou tambem medico operador. Porém dize-me, e quando a nossa, quero dizer, a tua reputação se acabar, como ha de ser?...

Lav. Homœopathia no caso: não vês que é o arrimo dos talentos perseguidos pela inveja?...

Belch. Meu caro Laverno, dou-te parte que d'hora avante tambem sou medico, e espero que me protejas, apresentando-me por ahi, e....

Lav. Onde vai?.. que isso então não é mais nada, senão dizer: sou medico!? não senhor, não é assim, isto precisa ter talento, e tem seus conformes. Eu já tenho um arranjo para dar-te, e que nos ha de dar muito dinheiro.

Belch. Com que nos ha de dar muito dinheiro?.. inda queres mais? não estás contente com o que ganhas ou....

Lav. Sim, porque a invenção é minha, e por isso quero a metade.

Belch. A metade?!

Lav. Sim, sim, a metade...

Belch. Pois homem, não te bastará a terça parte?

Lav. É's o animal mais drastico que conhece todo o repertorio de

Xenofontes! Pois não te digo mais nada.... Irra! como estás tão ambicioso!... inda não sabes nada, já pensas em terças partes?

Belch. Com que então, a respeito do segredo, chucho no dedo?!... paciencia!... a minha sorte assim o quer.... Ingrato! Ingratissimo! que nem se quer se lembra do misero Belchior!...

Lav. Si tu estás tão desensofrido!...

Belch. Juro-te que estarei calado.

Lav. Pois então lá vai....

Belch. Ora vamos lá, terça part....

Lav. A dar-lhe!!...

Belch. Ah! esquecia-me.... Vamos, meu amigo, vamos ao caso.... ah! eu preciso tanto de dinheiro, que farei tudo quanto quizeres.

Lav. Eu tenho pensado em inventar um especifico dissolvente....

Belch. O que é isso?

Lav. Não me interrompas maldito! depois saberás. Porêm como dizia: um dissolvente para as inxações perfiaes e mais partes do todo humano, e vem a ser: umas chapas que terão por nome, chapas medicinaes.

Belch. Si me não engano, já tenho ouvido fallar dellas, e com esse mesmo nome.

Lav. Sim, este foi o seu primeiro nome; porém eu agora lhes darei o meu, e com maiores virtudes; assim pois, meu caro Belchior, é preciso que te vás dispondo, para venderes todas estas bugigangas de chapas, unguentos, pilulas, licores, etc., etc., nas quaes ganharemos bons vintens, para então comprar-mos uma typographia.

Belch. Ta.... ta.... ta.... Que diabo é isso! estás doido? pois queres tambem ser typographo?

Lav. E porque não? por ventura é isso algum caso extraordinario? Havemos de ter uma typographia, custe o que custar, inda que eu me case só para a ter: ha lá nada melhor que a gente ter uma folha, onde não se diga senão mal?...

Belch. Sim, será assim. Porém bem vês, que as vezes um solfeijado de fa bordão ou nervo.... entendes?...

Lav. Tu és muito tolo! Pois inda crês em bichos de sete cabeças? Olha, vê lá as vantagens que se tirão: primeiro que tudo, tem-se no theatro cadeira de graça; descompõe-se impunemente toda a humanidade; torna-se a gente respeitado dos figurões; em summa é um

LANTERNA MAGICA.

Não vês Belchior, como o povo nos admira!!! Veras que de zambaras não temos chegado a casa; como não te sentirás alegre quando receberes o caboculosinho !!!

nunca acabar de previlegios!... Muita gente conheço eu, que depois de ser hortelão, e fazer quantas trampolinas ha, estão typographos, e gozando de tudo, as vezes mesmo até abusando delles; assim pois ganharemos na medicina com as chapas e seus adjuntos, quantia bastante para nos estabelecermos, e então verás como se canta.

Belch. Porém eu receio disso, bem vês que não se póde fallar assim a torto e a direito de todos, ha muita gente que não tem cauda, e esses então podem.... entendes?...

Lav. Qual podem nem meio podem!... não podem nada. Quem não tem rabo, põe-se.

Belch. E então de que diabo serve a....

Lav. Sio!... em casa de homem de bem não se falla nisso! já te disse que a cousa é boa, por tanto não ha que duvidar.

Belch. Meu caro, eu cá declaro que não quero saber desse arranjo; já estou muito conhecido da Conceição, e não quero mais vê-la, fallemos das chapinhas, unguentos, etc., etc., que dão lucro sem risco.

Lav. Tu és o maior poltrão que tenho conhecido!

Belch. Pois que queres que te faça, nasci em dia de trovoada; e de mais, já tenho estado tantas vezes na grande casa, que hoje qualquer cousa me esmorece os nervos; nada, podemos ganhar sem risco, para que nos havemos de metter n'elles?...

Lav. Si me não engano, batem! vê quem é.... (*Belchior vai á porta, e entra um rapaz com uma carta para Laverno, dá-lh'a, e elle a lê*) Ah sim, é um convite para uma junta. (*ao rapaz*) Dize ao senhor que lá vamos, eu, e o Dr. Belchiorini que acaba de chegar neste momento da.... Prussia.

Belch. Que fizes-te Laverno?!... em que me fostes metter!... Eu lá não vou, nem a murros!... Ora tinha que ver, eu mettido no meio de medicos, e então em junta!

Lav. Has de ir, tenho dito. Não é preciso que falles, desta maneira todos te tomarão grande homem; não sabes que basta estar só attento a tudo quanto se disser, e de vez em quando fazendo um signal aprovador com a cabeça, de sim ou não? acaba-se a conferencia.

TYPOG. BRASILEIRA, r. d'Alfandega, n. 135. — Rio de Janeiro 1844.

A LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO-PHILOSOPHICO.

19.

SCENA III.

Laverno Naturalista.

Lav. Que pechincha, meu Belchior! Que descoberta! Isto é que é ter caco! Affirmo-te e juro-te pela espingarda grande, que havemos de ganhar tantos verdachos, quantos bastem para encher o bulle monstro, e o chapéo chinez! Foi uma feliz idéa! está dito. Eu nasci para grandissimas cousas.

Belch. Meu caro Laverno, e julgas que poderemos sem risco, encetar essa tua nova idéa?...

Lav. Qual risco nem meio risco: pelo contrario muito estimada, muito querida, muito fallada, e até mesmo muito compravel, que é o caso: nada menos é que fazer-me naturalista homœopathico.

Belch. Bravo! Bravissimo! Isso é que é dar no vinte! Já me tinha tambem lembrado disso; porém o não saber como se arranjão bichos, me tem desanimado: e tu sabes alguma cousa do arranjo?!...

Lav. Qual saber nem meio saber, pateta! pois precisa lá nada disso!... Sabes tu matar passaros?!

Belch. Ao menos gosto de caçar, e sempre mato de tresentos para cima!...

Lav. Pois eu os encherei; olha, tu a mata-los, e eu a enche-los e a pinta-los; podemos em pouco tempo, anda-mos de chambre de chalyn por casa.

Belch. Máo! Já principias com os teus enigmas: principiastes bem, e já vás acabando mal! Falla-me de maneira que te entenda.

Lav. Ora ouve-me com attenção. Todos os passaros e animaes que pilharmos, é preciso transforma-los em especies novas, nunca vistas, porque do contrario não fazemos nada; e alguns ha que mesmo pintão-se de diversas côres, como já tem acontecido, um gatoraino, por exemplo, pinta-se de escarlate, verde, azul, rôxo, etc., etc., e ei-lo transformado em uma raça inteiramente nova.

Belch. E quem nos ha de comprar tantos bichos?

Lav. O Museu, e mesmo os naturalistas estrangeiros, que vendo cousa nova dão a camisa do corpo, para irem encaixar lá na estranja, que é raça descoberta por elles, e então dão-lhe logo um nome exquisito, e escrevem tresentos volumes sobre o bicho, e põem o mundo naturalista em uma revolução.

Belch. E então julgas isso bom? não vês que podem....

Lav. Qual podem nem meio podem!... não podem nada! Isto já é muito velho!.. Quando se descobre a cousa, o mais que o logrado faz é dar uma gargalhada, e elogiar o talento do habil artista; e como não quer passar por logrado, cala-se, e assim róe a espiga, e nós os cobres.

Belch. Tu tens lembranças, que é preciso confessar, são dignas de occupar as columnas dos jornaes na vaga dos Mysterios de Paris! Meu amigo, mãos a obra! já agora não ha tempo a perder! toca a arranjar bichos. Adeos! eu vou....

Lav. Espera, que tenho inda que dizer-te. Vê lá este annuncio que vou mandar publicar em todos os periodicos desta côrte!

Belch. Lê tu mesmo, que entendes melhor a tua letra.

Lav. (*lendo*) " Acaba de chegar a esta côrte, o grande naturalista homœopathico Lavermud-bei, professor de historia natural na Arcadia romana, e em todas as academias da Europa; grande inventor dos balões areostaticos; descobridor dos patos arminios; grande viajante do universo conhecido; inventor da polvora fulminante, espoletas, e

bicho da seda: condecorado com todas as ordens academicas; lente jubilado, e professor honroso do Museu no Canadá, etc., etc.; tem a honrosa e distincta, honra e satisfação, de participar aos amadores de historia natural desta côrte, que elle se acha prompto a dar lições de esgrima, pelo grande Methodo Falansteriano, em duzentas lições; cujo methodo ensina a cortar a cabeça de uma mosça no ar, e a aparar na ponta do florete, uma capivara na sua maior carreira. O senhor Lavermud-bei abrirá qualquer dia o seu gabinete de historia natural, e o franqueará ás pessoas que o quizerem honrar, pela modica quantia de tres mil réis por pessoa; em cujo gabinete poderão os senhores amigos de antiguidades, ver a grande espada de Alexandre com que cortou o nó; o cachimbo de Adão; um dente de Eva; a tunica de Moyses; os calções de Mirabeau; o queixo de Socrates; a lira em que Orphéo encantava os macacos, e mil outras rarissimas raridades; todas são grandes presentes dos monarchas da Europa, com que tem regado e recompensado as grandes descobertas feitas por elle. O senhor Lavermud-bei tem a satisfação de participar ao respeitavel publico desta capital, que vai publicar aqui um importante trabalho, no qual pertende mostrar que o homem foi mono, e a mulher rapoza: este trabalho que tem sido approvado por todas as academias do universo, vai ser impresso no Brasil!"— Então, pateta! Ficas-te de boca aberta ahi, e a babar-te todo. Que achas nisto?...

Belch. Eu estou abysmado meu Laverno! tu és o homem mais corajoso do mundo: como é que has de mostrar tudo isso?...

Lav. Agora não é tempo de explicar-te tudo, porque não temos tempo a perder. Vai levar este annuncio, e faze-o sahir amanhã sem falta: toma cinco mil réis, paga, e traze o troco. Vê si arranjas alguns bichos hoje, que eu tambem vou arranjar tintas e os preparos para a marmota. Animo, meu Belchior! desta havemos de encher o sacco. Vamos.

Despedem-se, e cada um toma seu posto respectivo; Laverno vai correr os droguistas, e Belchior as ruas a procura de bichos e aves, que sempre mais ou menos apparecem encostados ás paredes, esperando pela fatal carroça para dar-lhes seu fim. Agora porém a sorte desses cadaveres vai mudar! graças á industria do senhor Lavermud-bei! esses cadaveres que só servião de pasto aos bejacús e seu rancho, vão apparecer como outr'ora erão! não respirando, porém em

pés graças á invenção do arame. Duas horas se havião passado, quando Lavermud-bei recolhia-se para casa carregado de embrulhos de tintas, gomas, e oleos; quando, não muito longe, encontra Belchior que accompanhava um preto carregado de aves, gatos, cães, etc., e assim, não muito aromaticos, entrarão em casa.

Belch. Eis-nos em casa a salvamento! Safa! não é de certo, das melhores cousas o tal officio; porém emfim, dá lucro, não ha remedio.

Lav. Eu já aqui tenho todos os meus arranjos, e agora toca a esfollar todos estes bichos; cuidado não romper a pelle, que é o precioso.

Belch. Ora diga-me, senhor naturalista, o que pertende fazer deste gato?

Lav. Este gato ha de transformar-se em onça marinha: é uma especie nova que nos ha de dar muito dinheiro.

Belch. E como diabo has de o fazer marinho?

Lav. Tirando á aquelle pato os pés, e pondo no gato, e os do gato no pato, ei-los especies novas e inda não vistas.

Belch. Como?!... Pois é possivel isso?...

Lav. E' tanto possivel, como fazer d'um urubú um beija-flôr.

Belch. Tu estás doudo, Laverno!? Como é que has de fazer d'um urubú um beija-flôr?...

Lav. Dourando as pennas, e pintando-as depois de verde, azul, e carmisim: ficão assim regraichadas parecendo-se com as do beija-flôr.

Belch. E a cabeça, e os pés?

Lav. Cortão-se, e põem-se em seu lugar outros!

Belch. Cruz! Santo Nome! Nada te escapa!... isso não lembra a ninguem!...

Lav. A um Laverno nada escapa, já tenho muitas vezes dito. Porém importa agora arranjarmos estes bichos e aves; toca a esfollança. Ah! meu Belchior, com estes animaes e outras ninharias, ganharemos quantia bastante para irmos habitar o grande Paris! Que gloria! que gloria não sentirás então, quando te vires perto da Ponte Nova, fumando um rico charuto da Asia Menor!

Belch. Seja como dizes. Porém eu não sei como havemos de arranjar tanta cousa, em tão poucos dias! Meu Laverno, queira Deos, isto nos não dê dôres de garganta; está me parecendo, que já vejo uma correspondencia, botando-nos os podres na rua, e....

Lav. Isso vinha do céo! porém, ah!... nós não teremos essa felicidade.... quem nos déra que assim acontecesse!

Belch. Como!... pois então chamas felicidade, a uma descarga de descompostura á bayoneta callada?!...

Lav. Sim, e muita felicidade; e tanto, que póde ser que eu mesmo a faça! Pois tu não sabes que, em os jornaes não fallando em qualquer cousa, perdem o merecimento?... Não sabes, que dizendo-se mal do nosso museu, excita mais a curiosidade dos patuscos?... Não sabes, que encetando-se uma questão, todos querem ver quem tem razão, e só o podem fazer pagando-nos bem?.. Bom ou máo que achem, pouco nos importa; trazem os cobres, e levão o desengano de sua curiosidade.

Com estas e outras conjecturas, se entretinhão os dois novos restauradores da historia natural, e assim passavão o tempo, que empregavão em esfollar bichos e aves, e até mesmo lhes servia de distracção, ao pouco agradavel cheiro, que os putridos cadaveres lançavão. Era um gosto vê-los trabalhar! Em uma hora esfollarão dois cães, tres gatos, uma gallinha, um marreco e um perú!... Quatro dias durou o assiduo trabalho. E qual o resultado!?... Quarenta cães, trinta gatos, dois cavallos, seis bestas, um boi, e uma infinidade de galinhas, patos, perús, marrecos, ganços, pintos, gallos, etc., etc., etc., toda esta chusma animalesca, em quatro dias ficou reduzida a pelles!...

Lav. Eis onde está o grande talento, é aqui onde vou desenvolver o gaz acrimonico do meu estro!... Verás Belchior, como hei de transformar todas estas pelles, em ricas e extraordinarias raridades!

Belch. Ah!... meu Laverno; eu estou só a espera do resultado destas pelles!... isto não acaba bem: é impossivel! Esta invenção ha de ter por fim, irmos adiantar a grande casa em Mata-Porcos; e si lá cáirmos, não sei como ha de ser a cousa.... ao menos cá na Conceição, vive-se solteiro; porém lá!... casa-se por força, e com nó de ferro!

Lav. Ora não deixarás de ser pateta!... Andas sempre com essa cachola cheia de asneiras!... Já te não disse, que o unico risco que ha é o ganharmos muito dinheiro?... Ora dize-me, meus feições de botim cambado, que crime achas que tenha o vender-se passaros e bichos!?... Não ha ahi tanta gente que faz o mesmo? Não sabes, que

Já no Museu se venderão passaros de especie nova, que depois indo-se alisar as pennas, largarão a tinta na mão!... e transformou-se em um vira-bosta!... e que crime teve o tal marreco? Nenhum.

Belch. Sim.... porém toda a minha birra, é sobre aquelle annuncio que fizeste....

Lav. E então! que achas no annuncio?... Oh! .. a proposito: ora vê lá, este que tal vai.

Belch. Pois inda outro!?...

Lav. Sim, sim, outro e outro, e inda outro, pois então?... Não sabes que sem isto não se faz nada? Ora ouve lá este, que te diz respeito. — " Acaba de chegar de Flandres á esta capital, o insigne archiologista, o senhor Belchiorinisk, afamado descobridor do mel de abelhas, e da cêra da terra; grande conhecedor dos expecificos sulfuricos da grande escola Sansimoniana: com escalla pelas ilhas de Saint-Duchx, e Cabo Verde; onde colheo grandes raridades da natureza. Este habil philosopho Falansteriano, tendo aqui encontrado o seu maior amigo, e camarada de estudos, o senhor Lavermud-bei: tem a distincta honra de participar ao publico desta côrte, e mais contornos, que elle unirá as suas raridades, ás do senhor Lavermud-bei, e assim juntos, darão ao publico um espectaculo monstro. Entre outras muitas cousas espantosas, apresentará a grande baleia do Mar Rôxo, o raro boi com cabeça de tocano, o gallo de seis pernas, a grande vara que cortou o Mar Vermelho, a casaca de Noé, a queichada de burro com que Caïm matou Abel, a camisa de Josafá, e uma quantidade de objectos de historia, mineralogia, pathologia, numismatica, carbonaria, e petrificações, onde se verá um pé da mulher de Lot, transformado em estatua de sal. "

Belch. Senhor Laverno, olhe que isto não são brincadeiras!... pois eu sei nada disso?...

Lav. Nem é preciso saberes, tolo. Deixa ir o que vai, e não sejas papelão. Não sabes que com este annuncio, ganhamos mais cento por cento?... Eu por ventura sei alguma cousa disto? não: porém no entanto aventuro-me, e quem tem medo não dorme bem.

Belch. Ora vá lá mais essa, sempre achas meios de convencer-me. Eu já estou muito desconfiado deste arranjo, e Deos queira.... Deos queira!... Ora supponhamos, que dão pelo arranjo dos bichos, e que ficamos desacreditados... o que faremos nós?!...

Lav. Homœopathia no caso. Inventa-se por ahi algum arranjo homœopathico, que sempre nos ha de dar alguns cobres.

Belch. Porém como havemos nós ser homœopathas, si isso já está a tres por dois!... Já todos estão desenganados das taes bolinhas.

Lav. Enganas-te Belchior! cada vez vai a mais: é que os papelões tem vergonha que se saiba, que elles tomão as cujas, e bebem a dita. Não vês todos os dias os jornaes cheios de attestados homœopathicos!.... Não vês que só se falla nos que por milagre de Deos vivem!?...

Belch. Nada, meu caro, com esta especulação que está, não fazemos nada: só si inventares por ahi alguma cousa nova, que cheire a novidade....

Lav. Lembras bem: inventarémos uma anatomia homœopathica!.. é cousa nova, e assim....

Belch. Nada, nada, já é velha, e não pegou. Vamos cá ao arranjo dos bichos, e vejamos como nos safamos delle. Dize-me, já são passados bastantes dias, e é preciso abrirmos o museu.... o museu.... o museu diabolico!...

TYPOG. BRASILEIRA, r. d'Alfandega, n. 135. — Rio de Janeiro 1845.

LANTERNA MAGICA

Laverno! Meu caro Belchior, esta cobra tucano, pertendo faser um baralho extraordinario! ... verás meu caro como todos estes insectos nos hão de encher a barriga!!!

A

LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO-PHILOSOPHICO.

20 e 21.

SCENA IV.

Laverno Romancista.

Belch. Com mil diabos, Laverno, que já não estou muito contente com a indifferença com que me tratas á dias desta parte; só a ler e a reler papeis e a escrevinhar, esquecendo-te até de continuares na sempre amavel e reciproca companhia que faziamos, com inveja do mundo inteiro!...

Lav. Tens razão *in partibus*, meu Belchior! E' porém preciso ceder á força das circumstancias, porque da força tudo depende, e das circumstancias em que nos achamos é que tiraremos sempre o melhor partido, os melhores lucros!... O tempo em que a felicidade dos povos, das nações não dependem destas considerações, ha muito que passou; e, si cada circulo ou sociedade, cada familia, cada homem ou individuo, podem representar taes nações, taes povos em miniatura, nos seus costumes, industria, indole, vicios e propensões; aquelle, que todo votado aos melhoramentos da patria, do progresso,

da industria e civilisação delle, não curar de lhe apropriar os factos, os exemplos das grandes nações, dos povos mais civilisados que a fama nos apregoa, dess'arte deixando passar com os della nos proprios interesses, cáir no regresso, na miseria, como carneiro deve morrer coberto de lodo! Eu não quero, por minha parte que outro tanto me succeda, e por isso, com o unico fim de aproveitar o ensejo, é que deixei-te, por momentos, a fim de terminar um negocio, de ha muito calculado e combinado com meus proprios botões, do que espero com algumas patacas, gloria e renome!...

Belch. Pois nem ao menos me julgaste digno da revelação, nem si quer da simples idéa, para que em tempo te podesse ajudar na empreza?

Lav. A' primeira vista parece mui grave essa minha falta, uma vez que á unisunidade nos temos ligado; porém, certo de que nos grandes planos, nas altas emprezas sempre que a idéa passa de um, a cousa vai perdida logo ao nascer, não sendo caso de revolução politica, em que é mister de a idéa ser concebida por muitos e executada por todos!... reservei, creio que muito prudente e curialmente os téus conselhos, tuas impagaveis lembranças para a execução da minha empreza, pois que para ambos estão destinados os lucros!...

Belch. Logo que me tocaste em materia de ganho, fiquei sympathisando com a causa do teu indifferentismo que tanto me incommodou!... Dize, meu bom Laverno, qual é a empreza de que se trata, no que detiveste tuas locubrações, nesta terrivel, posto que ora muito feliz semana em que te podeste fartar a nossos gozos mutuos?

Lav. Eu te digo; porém com a condição de pôres de parte, por em quanto, essa tua ambição que tanto te céga, e que sempre te impossibillita de poderes ajuizar das cousas como nos convem!... Eu quero que me tomes o negocio pelo seu fundo, para lhe achares o fim principal que levo em vista, porque o outro, o fim pecuniario, interesseiro do negocio, ha de pagar por força a par da gloria e do renome com que infallivelmente deve ser sellada uma tal empreza!... Estava escravendo os MYSTERIOS DO THEATRO!... e todo esse tempo de ausencia e indifferença que me extranhaste, quasi que empreguei só em achar bem caracterizados os figurantes deste romance que um *Genio suetico* teve a habilidade de me roubar, pelo programma que eu lhe havia remettido em consulta, applicando-o a Paris, no grande

desenvolvimento que lhe soube dar!... Então?... o que dizes, não é tão boa empreza?

Belch. O que me dizes, Laverno, pois esse homem teve animo de tanto abusar da tua confiança? Um escriptor de tanta nomeada como dizem, precisava d'alheios trabalhos para fazer a critica contemporanea da sua nação, quando se lhe confiava o programma de igual producção, posto que em muito pequena escala? isso revolta até as pedras, e ainda mais por ter deixado estampar seu nome nelle com tanta sem ceremonia, como se fazem nas muitas publicações dos nossos sabios romancistas contemporaneos!...

Lav. Já tardava que não fizesses das tuas!... como que gostas de me andares sempre fóra da tuada? cumpre que ajuizes melhor!... Posto que a idéa da critica contemporanea me pertença, e que seja minha a lembrança de publicar um romance tendo por titulo os *Mysterios do theatro*, isto nada tem com aquella publicação da estranja, na qual seu author devia estampar seu nome, porque só um genio como o seu seria capaz de o fazer publicar com assombro do mundo litterario, e geral estimação!... O que disso porém me pertence é, que tal concepção elle não poderia ter, si de mim não houvesse os materiaes precisos, uma technicologia toda *sui generis*, factos comesinhos a todas as classes da sociedade, que á mais engenhosa cabeça não fôra dado conjecturar e menos advinhar, mas que, para não passarem inapercebidos, para senão perderem na noite dos tempos, Deos creou os Lavernos e seus Belchiores, dando-lhes por atributos dominarem em todo o Orbe, e por deveres a publicação de todas essas lavernadas do grão cabaço, para exemplo e correcção da especie humana, que, como todas as machinas, se deterioraria infallivelmente com o correr dos seculos si assim não fôra!... Ora, si é sabido e ninguem disputa que o primeiro Laverno conhecido sou eu, e que como unico creado pela natureza, devo dominar sobre todos os outros que se forem creando a minha sombra, é inquestionavel que, da revisão do programma da nossa primeira *Lanterna* tirou ou soube tirar aquelle engenho historiador o manancial da sua bella obra, que tanto occupa os espiritos nos jornaes, nos circulos e nas reuniões mais familiares, não lhe valendo mesmo a preciosidade da publicação, por quanto todos sabem a distancia em que está o seu solo do nosso ou do meu, e que tendo-o eu consultado á respeito, por delicadeza, nada

devia publicar sem lhe ouvir o pedido parecer!... Não m'o mandou é verdade; porém como o que eu desejava em grande elle fez e conseguio, pouco importa que publicando eu depois o que devia ser primeiro, seja tomado por copia para alguns, quando outros podem ver que alli tudo são personagens ideaes, fantasmagorias do genero humano; e aqui tudo é realidade, pois que como em nenhuma outra parte do mundo tantas figuras para quantos mysterios quizerem, se encontrão com tanta facilidade apontando-os á dedo; e até, pelo methodo adoptado, meu trabalho interessará a todos, que não o delle, pois que o methodo analytico, que entendeu dever seguir para Paris, não é o melhor para o fim a que me proponho cá com o synthetico que todos conhecem e applicão de momento, na ordinaria argumentação dos factos que entendi devia banir de entre nós. Sim; si me limitei aos *mysterios do theatro*, porque é, como todos os dias se diz, uma escola de moral, de que melhor proveito se tira, nas lições nelle representadas, porque todas as classes, condições e intelligencias alli achão facilmente e com gosto a bella reunião do util com o agradavel, trazendo comsigo este meu proceder uma representação sempre continuada, não ha nadá mais facil do que fazer-se a applicação do caracter apropriado das personagens ou figurantes da acção, ás gerarchias que se entender util e necessario, ao bem da industria (aos progressos da civilisação!) pôr em scena para a qual está sempre o procenio aberto, pois que não temos em todas as cousas do grão cabaço senão um encadeamento de scenas da grande tragedia a que por ignorancia se conveio dar o nome de vida! Esta vida, que os homens tanto aprecião, mas que é preciso confessar que não passa d'um tecido de miserias! segundo o interesse das classes da sociedade, é por esta ultima dividida em partes que não são outra cousa mais do que os actos do grande espectaculo que os homens dão ao mundo, como os actores ou comicos nos theatros propriamente ditos: e esses actos são marcados, aos olhos do homem pensador, pelo tempo necessario á promptificação dos genios, que neste caso fórma o pano de talar á quem está destinado pelo grande Deos, a chronica ou narração de todas as façanhas, de todos os bellos actos feitos, dos quaes aos Làvernos cabe o fazer a critica em todos os tempos, eras e épocas!...

Belch. (*interrompendo-o*) Onde vais com toda essa eloquencia e

linguicidade? Disseste que tinhas ideado a tua empreza, e que só me reservavas o parecer sobre a execução; no entretanto vais fallando só (como que não te importando de me ouvires) esquecido talvez de que mais que nunca ambicionei o interesse que devo ter na publicação desse teu bello e excellente romance!... Para mim não precisava que te cançasses em demonstrar tanto a tua idéa capital, pois que só me pertence propôr os meios de melhor e mais lucrativamente leval-a aos olhos do publico! mas, para que o tribunal da opinião deste decida da justiça, da preciosidade na invenção de teus romances, a imprensa é o unico e melhor canal que eu conheço. Tenho umas pataquinhas que pude juntar de minhas economias, quando te ajudei na pratica da homœopathia; vou ajustar uma porção de typos e um prélo; sei já o meio de arranjar se compositores e impressores; tu deves ter dinheiro desponivel para as férias, pômos uma typographia *dos mysterios*, e eis está bem depressa impresso e com pequena despeza o teu romance, que o povo deve ler com avidez, livres nós dos embaraços que hoje se encontrão nas typographias conhecidas, para a publicação de tudo o que é tendente a theatros, sem que por isso dêem uma causal ao menos plausivel, e teremos por mais este modo o povo aprendendo ainda dos theatros uma lição tão santa, na ignorancia da qual elle morreria, senão fôrão os teus lavernaticos exforços! não é assim?

Lav. Assim devia ser, meu Belchior; mas estáme parecendo que ainda com isso não iremos bem, pois que não nos convem vivermos só de mysterios, nem estes nos darão para tudo o que nos é preciso!.. E' boa a tua lenbança da propriedade typographica que devemos ter, fazendo nos porém redactores ou editores, d'algum jornal interessante pela *giria* da sua linguagem, pela perversidade da sua doutrina ou pela subversão de seus principios, moral, politica ou *industriosamente* fallando, até mesmo para que como taes, e sem sermos *papeletas*, tenhamos entrada franca nas plateas, a fim de melhor aquilatarmos as personagens e figurantes do romance, que neste caso servirá para folhetim, com a importante vantagem de nos tornarmos uma suspirada perna da trepeça *mysterial*, e mais alguma cousa!... caso venha a convir-nos-ha, não obstante arriscada tarefa, de empreendermos tambem derribar por nossa vez os dois gladiadores que *mysterialmente* se achão na arêna!...

Belch. Que Laverno! estás doudo?... por Santa Maria não cáio nessa!... Sempre ouvi dizer que é tolo, covarde ou fraco, todo aquelle que se mette a batter sem armas iguaes, ou que provoca inimigos cujas forças não conhece!... e applicando isto aos nossos *Mysterios do Brasil*, o que esperar alcançar da lucta, desigual por sua natureza, com o jornal da *estranja* que publica *com propriedade e officialmente* os actos do governo? Não te lembras o que é feito do *Despertador*, só porque á isso se aventurou? Nada, nada de taes luctas!... e Deos queira que o que lhe está fustigando, não morra como o outro, dando-lhe direito para elevar suas assignaturas a trinta mil réis como outr'ora succedeo por enorme commemoração da associação *despertador et rœliquiæ!* Laverno, tu és mais experiente do que eu ou do que ninguem; mas tua audacia tambem te céga em muita cousa!... Vamos com a nossa *typographia dos mysterios;* ajudemos si é possivel, com ella á do nosso patricio *Mercantil*, e deixemo-nos de querer picote e mais picotes, que alfim nos persigão por traficantes de carne humana, pela analogia que hão de achar logo n'aquella fazenda com a que os Inglezes fazem para se comprar meias caras!...

Lav. Está bem; por esta vez deste-me o quinão: estamos justos para a typographia, e á favor della sacrificarei uma reserva que tinha do meu beneficio dado com a minha aria de bravura; mas quero ainda que vejas a primeira parte do romance que está feita, porque entendendo-a tu está ella ao alcance de todo o mundo, o que mais estimarei que cousa nenhuma, muito principalmente no que diz respeito ao caracter e importancia do heróe delle e mais personagens que brilhão.

Belch. (*lendo o indice dos Mysterios do theatro por capitulos*)—" O Estendal, a Lobis-homem, Historia da Gueladeira, Historia do Churinada, a Prisão, Tom e Sarra, a Bolça ou a Vida, o Passeio, a Sorpreza, a Herdade, Desejos, Murphi e Rodolpho, a Despedida, a Entrevista, Preparatorios, o Coração sangrento, o Subterraneo, o Enfermeiro, Narração do Churinada, o Castigo, a Ilha-Adao, a Recompença, a Partida. " — Não vejo nestes vinte e quatro capitulos, meu Laverno, cousa alguma que diga respeito ao romance de que me fallavas.... antes os acho em tudo iguaes ao que lí n'uns folhetins do *Jornal do Commercio!...* emfim tu lá sabes o que escrevestes e a quem te referes.....

Lav. Ora dize, meu sororóca! do que servem esses olhos e esse papel que tens nas mãos?... Pois é pela consciencia de livreiro que se avalia das obras? E' assim que te propões á empreza de editor? Porque alardeas de leitor de folhetins? si foi para eu crêr que lês os jornaes, fizeste uma borrada, porque na *Sentinella* que não é folhetim, tambem se falla do Churinada, no Mestr'Escola e seu club, e ninguem lhe disse ainda que taes nomes erão propriedade dos Mysterios de Paris!... Agora porém que tens entre mãos os Mysterios do theatro, contentas-te em ir ao indice e nelle julgas dever achar a doutrina que o volume contem nos capitulos que lêste?... ora não é má!... Senhor óva, por este modo é melhor ir plantar batatas, que não temos feito nada!...

Belch. Tambem és tão assomado!... tomas tanto os recados no tôpo da escada!... Deixa-me fallar que eu tambem sei como se critica, julga, e aprecião os escriptos alheios!... Fui ao indice, como todos fazem, para ver o todo da materia da obra ; passarei aos heróes e personagens, e depois á doutrina do meritissimo author.... Está satisfeito?

Lav. Sim senhor, isso agora me agrada, é outro cantar, e até me animaste muito com essa tua coartada ... parece de mestre!... estás adiantado!... bem diz o adagio — chega-te aos grandes serás um delles!... — Continue meu senhor.

Belch. Pois então dê licença senhor Laverno. Insisto ainda na inapplicação do que inculcão os capitulos que lí, ao objecto do romance, porque entendo que nos indices das obras se deve achar de prompto, além das paginas apontadas, uma idéa da acção e dos agentes della e suas circumstancias, e como ninguem dirá que nosso theatro tem por exemplo *estendaes*, *lobis-homens*, etc., etc., muito curialmente observei-te (julgando só pelo que lí té então) que não achava nada relativo ao vosso fim!...

Lav. (*quasi enfurecido*) Toda essa arenga não tem resposta!... mas vem cá meu jagódes! E terá tambem assento em uma das mais civilisadas nações da Europa como a França esse *estendal?* Existião nella essas *lobis-homens*, *churinadas*, *subterraneos*, *braços vermelhos*, *corações sangrentos*, e quejandas cousas, que não te fizerão especie na bella producção do immortal SUE? Deu-te alguma idéa propria contra a incansavel policia de Paris, a leitura do indice dos seus Mysterios? no entanto segundo SUE lá tambem ha *estendaes*, *lobis-*

homens, etc., etc., como aqui temos no theatro, os quaes escapárão á melhor policia do mundo, á de Paris!... como aqui á tua inepcia e de muita gente boa!... E' por isso que nestes ultimos tempos essa casa, outr'ora reputada uma escola de moral, se tem tornado, *por faltas da policia*, um fóco de intrigas, de immoralidades e perversidades, um verdadeiro estendal e.....

Belch. Como vai a zangar-se não direi mais nada sobre este ponto, que para mim ainda não fica bem illucidado!... Quero antes conformar-me com o que diziño os antigos — que os defeitos das obras só se podião descutir longe de seus authores, como se avalião depois delles mortos!... — Vamos adiante....

Lav. (*interrompendo-o*) Lá por isso não, que não sou desses: sabes que é este o meu natural quando argumento; e a energia de meus discursos nasce mais do interesse que tenho, na importancia da materia subjeita, do que da natureza das tuas observações, pois que muitas dellas são asnaticas.

Belch. Vamos adiante, si é que o consentes..... (*depois de lêr o primeiro capitulo*) Oriundo deste paiz, creado nelle, e já com alguns annos de idade, não sei qual seja a casa do hospicio a que se possa dar o nome de *estendal*, e menos que relação possa ella ter com o theatro, de cujos mysterios te occupaste; e no mesmo caso estou a respeito da *Tia Poncia* que nella deve habitar, denominada *Lobis-homem*. E' verdade que no estendal de SUE se reunião e ajustavão os gatunos para as suas ercorções! é por alluzão ao que se vira nos nossos negocios theatraes? mas isso já passou!... Quanto porém á *Tia Poncia* d'aquelle historiador, nada se lhe póde alludir; mulher feia, viciosa, barbuda, de máos costumes, sempre mal trajada e embrutecida com o trato da rellé, não é por certo a que existe no teu *estendal*; e tudo quanto aqui dizes a respeito della, ou não será entendido, ou te desprezarão por injusto e inapplicavel, perante suas virtudes, sua honestidade, seos dotes naturaes, suas relações, emfim, a casquilha que nós conhecemos!...

Lav. Alto lá, senhor cara de busio, que já voa como passarinho de pello. O estendal é na rua d'Alfandega, na pôpa da fragata Calhandra, em cujas portinholas se encontrão *o gallo dos toneis*, com seu bico esborrachado, o labregão jardineiro, e mais zungueiros, como verás no romance. (*segue o romance.*)

LANTERNA

MAGICA

Laver. Conheces a baiuca? Belch. Oh! se conheço!!!
Lav. Vês a guarita da Sentinella? Bel. Vejo, vejo tudo,
e o pobre tabrego que, como besta de atafona, gira em torno
do pelourinho da infamia!!!
Lav. Abre-nuncio, cruzes — + + +

ATTENÇÃO!!!

O senhor D. Laverno Lavernoff Lavernu de Lavernitz Lavernelli Lavernson dos Lavermuds-Bei, faz sciente ao respeitavel papalvo que elle vai pedir um previlegio exclusivo do seu novo invento intitulado o *Alcatruz Dramatico*. Este instrumento constitue do dia para a noite qualquer mariola dos Alloques da biquinha em litterato consumado; demonstra psicologicamente, pela doutrina de Roberto Macaire, a relação intima que existe entre os moldes, giz e thesoura dos caixeiros dos Adellos com a poesia dramatica, e faz de qualquer garoto um litterato mechanico do dia para a noite: a fórma do instrumento é muito simples, porque grudado a lixa do tubarão póde viajar aeriamente e regressar como o salvador dos tungões e praticaveis.

Louvado seja Deos Nosso Senhor.

MAXIMAS DO PROPHETA LAVERNIAS.

" Arrieiros somos na estrada andamos.
" Hontem por mim amanhã por vós.
" Quem tem rabo não se assenta.
" Soldado Escossez nao põe armas no chão.
" Quem tem olho de vidro não espirra forte.
" Quem tem perna de páo não dança a gavota.
" Quem se cose com sumaré não anda á chuva.
" Quem não sabe escrever assigna de cruz.
" Amor com amor se paga. "

TYPOG. BRASILEIRA, r. d'Alfandega, n. 135. — Rio de Janeiro 1845.

A

LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO-PHILOSOPHICO.

22 e 23.

SCENA V.

Laverno de viagem.

Lav. Muitos, e ponderosissimos motivos, meu Belchior, me obrigão a apartar-me de ti, talvez por pouco tempo, a emprehender uma viagem ao Norte, e quem sabe si de lá á Europa, porque, além d'outras cousas que á tanto me obrigão, sei que minha nomeada por lá tem-me feito esperado como o Messias, e ainda é muito de crer que disso dependa a nossa fortuna, como já depende de mim a salvação desta nação inteira!... Sim, não é d'agora que o destino de muitos povos tem dependido de celebres actrizes!... O Brasil por seu turno deve curvar-se ao poderio de meus caprichos e vontades!.....

Belch. (*á parte*) Certo que o homem está louco!... perdeu a cabeça sem duvida!... dissimulemos.... (*alto*) Mas então Laverno, o que faremos da nossa typographia já tão acreditada, do nosso jornal, que conta dous milhões de assignantes, e ainda do seguimento do teu romance, que tanto ia agradando aos nossos leitores e leitoras do seculo?

Lav. Nada nos póde servir de obstaculo.... tu ficas dirigindo a typographia, na qualidade de redactor em chefe do nosso jornal, durante o meu impedimento (que faremos annunciar que é por grave emfermidade minha!) no entretanto que, sob o titulo de Dona Lavernelli, eu vou á *Hiaba* engajado como prima Dona absoluta, vencendo setecentos mil réis por mez, com dois beneficios, e direito para cantar o que quizer e aonde me parecer!...

Belch. *Caramba*, Laverno!... e quem é o tolo que por tal preço te vai soffrer tão grande lavernada? Pois no seculo actual deixas o certo pelo duvidoso? não dês semelhante prova de loucura!...

Lav. Cala-te bacurão.... tolo e louco és tu.... e nem sei como te soffro semelhantes insultos sem escommungar-te as ventas com um par de murros!... Pois pensas que hei de ser menos feliz no Norte do que fui, e ainda hei de ser aqui? eu que já fiz com tanta aceitação a Clotilde em Milão!... Eu, que tenho feito com tanto apreço da populaça a Norma do Belizario, a Norma do Barbeiro, a Norma da Dama do Lago, a Norma d'Anna Bolena, a Norma do Furioso, a Norma do Torquato Tasso, a Norma da mimica e da chimica, e a Norma das Gueladeiras que tem tido a fortuna de virem espancar as trevas deste ignorante paiz e seus diletantes?... Hixi!...

Belch. Não é disso que te fallava, Laverno; quero respostas em regra.... do contrario serei o primeiro em afirmar que estás louco, porque, só estando doudo ou sonhando podereis dizer taes cousas!... Amigo! o tempo dos Narcisos já se passou!... hoje em dia as aguas estão muito turvas e não servem para espelho.... Cultiva melhor tua razão, e verás quanto perdes em gabar-te dos teus proprios feitos, das tuas aventuras ou lavernadas!...

Lav. Não sou eu que tal digo!... agora só repeti o que tem dito os jornaes e folhas politiqueiras, desde o *arco da velha* e *Phenix do tempo*, até as fatalidades fatalistas da *sinto-nella* libertina.

Belch. E a dar-lhe.... para a porta!... Não vês que tudo isso é garappa, e que não passa de louvor em boca propria?

Lav. Estás enganado, meu Belchior!...

Belch. Enganado andas tu!... e si não abrires os olhos, levas de tabua!.. Duvido, torno a dizer-te Laverno, que hoje em dia se encontre um tolo capaz de se metter em taes ajustes comtigo, de boa fé!... e nem vejo mesmo qual possa ser o theatro do Norte, cuja empreza

te queira ou possa engajar por tão alto preço!... vê bem que isto é jogo que fazem comtigo, Laverno, do qual resultará a tua e minha perdição!... não sejas instrumento d'algum espertalhão que se quer encertar á tua sombra, porque das desordens, o instrumento é sempre quem paga as favas, no entanto que o braço motor a *causa causarum* se ri por traz da cortina!! Olha que setecentos mil réis por mez é dinheiro!... e, si por uma regra de uzança nas companhias de gueleiras ou gueladoses (que nunca podem constar só da prima Dona com seus absolutismos e absolutistas, como te fazem querer!...) as primeiras partes tem ou devem ter o mesmo ordenado, esta circumstancia per si só bastava para fazer com que nunca se dessem peças de musicas nos theatros pequenos, porque nem as grandes enchentes darião para as despezas enormes que ellas fazem, ou faria com que algum endemoninhado fatalista sahisse a mostrar, que se poderia em taes casos mandar vir por essa mesma somma ou por menos ainda, artistas de melhor merito, uma companhia de canto mais limada, mais polida, mais grata ou reconhecida á publica indulgencia e aos beneficios recebidos, ou de todo livre de *macarronicos caprichos!*... Meu Laverno, este povo já não está tão óva como se diz!... não lhe dês com os pratos na cara por teres a barriga cheia!....

Lav. *Oras adeos* senhor!... Pois que cáião nessa!.. quero ver quem lhes ha de fazer uma Norma melhor do que eu.... uma Eleonor de Ferrara, uma Dama do Lago com seus gravetinhos!... quero ver qual ha de ser essa que me ha de vir fazer frente, roubar a gloria que tenho sabido petiscar com aplauso e indesivel acolhimento da populadeira populaça!... que venha!...

Belch. Pelo amor de Deos, Laverno, eu não te posso compreender!... ou deliras, ou eu devo confessar que não sei com quem tenho vivido!... Conheci-te sempre homem.... ambos temos perigrinado juntos por diversos lugares, casas, e prisões, e agora me queres persuadir que és Dona, Gueladeira de fama, cantora sem segunda, trigo sem joio, e até tragica no fallar, o *salus popoli* do estado brasileiro!... não, assim não vamos bem;.... desemburra.... como é isto?

Lav. Não sei quando se formará o ente capaz de aturar-te, Belchior!... és muito estupido!... estão a metter-te as cousas pelos olhos, e nem assim as enxergas.... que desgraça!.. O que importa que eu

seja homem para ti e para outros, si eu e sómente eu é que tenho feito de prima Dona da companhia de gueladores vinda com as aguas do cometta de 1843? Concedo que ignores o como isto tem podido succeder!... mas em tal caso era melhor perguntar do que estares a dizer sandices, insultando-me ao mesmo tempo!... Eu te vou tirar das duvidas.... Estás lembrado do cometta que aqui appareceu em fins de 1843? Lembras-te que com elle se annunciou o meu *debut* no bello Theatro, vulgo o grande? Sabes a historia das metamorphoses humanas a que as bruxas tem dado o nome de cousas encantadas?... Pois de uma bruxaria que me fizerão em pequeno, quando eu nem pensava sáir de Genova, é que parte o fadario em que estou mettido, e que me força a fazer lavernadas de dia comtigo e como homem, e a fazer gueladices de noite como melhor do Palco para o povo deste bello paiz!... Quando me embruxárão na minha mãi patria, predicerão me logo que assim como um cometta annunciaria a minha chegada a qualquer paiz que eu tivesse de dominar, outro cometta me mostraria a necessidade de sáir delle antes que me quebrassem o encanto!... Portanto, o novo cometta que vistes nos fins do anno de 1844, advertindo-me daquella predição, é hoje quem me força a partir para *Hiaba* antes do equinocio, e de lá para Europa a fim de poder voltar curada do encanto e de outros vicios que tenho como gueladeira!... tu me verás mulher inteira!....

Belch. (*estupefacto*) E o diabo não me embassou?!.. Havia de jurar que eras homem mesmo, Laverno.... e sinto n'alma que só agora te desses a conhecer!... Porém o que fazes da tua mobilia, do teu piano, do teu jardim e dos teus *merecidos* trophéos? fica tudo para mim?...

Lav. Podes ficar habitando nella si quizeres, porque, caso eu não venha outra vez, logo que as cousas serenem, então vendarás tudo para remetter-me o producto para onde eu te ordenar!... Quanto aos trophéos, devem ir comigo porque em toda parte elles fallarão melhor que ninguem, do quanto hei podido merecer deste bom povo!... e quando eu apparecer de Norma na Europa com o meu brasão d'armas, o meu laço magico ou pregadiço, se convencerá ella do immenso poder dos *Druidas*, e da incrivel conquista que vierão fazer no Brasil e por meo orgão, para possuirem nas suas brenhas, no seu templo de Irmensul, um laço nacional!... Si porém só lá tornar

á minha parte de CLOTILDE, ornando-me com as minhas corôas todas, apreciarão, na *partequina*, a conquistadora famosa do chuveiro de palmas do petiscal viveiro, levando por destinctivo — corôa na cabeça, corôa nos braços, corôas nos pés, e!...

Belch. Muito bem senhor Laverno!... é muito respeitavel a sua finura!... Soube enganar-me até hoje, e agora quer deixar-me só? Pois não era melhor que fossemos vivendo como estavamos, ganhando dinheiro as mãos cheias? e si agora me perseguirem, indignados por tua ingratidão á todas essas palmas, corôas e laureis, á nojenta adulação e bajulações que nos circulos te fazião, figurões e figurinhas, o que tudo podes esquecer pelo interesse pecuniario que te leva á *Hiaba?* Todos sabem que andei sempre comtigo, que nada posso fazer sem ti, o que não será de mim!...

Lav. Nada!.. Ficas bem recommendado ao nosso *Chico dos Potes*, a quem incumbi de todos os meus negocios theatraes, com procuração bastante para novos ajustes, caso me convenha, por qualquer motivo voltar da *Hiaba* antes de ir á Genova!...

Belch. E as nossas lavernadas?....

Lav. Não tenhas medo, tua orphandade durará pouco!... é muito provavel que logo á minha partida daqui os meus apaixados se reunão e mandem uma deputação ás camaras, pedindo uma resolução com a qual me fação todas as vontades, até que me paguem pelo Thesouro publico, porque como PRIMA DONA ABSOLUTA nem devo entrar com os outros comicos no pagamento das folhas do theatro!... Bem vês Belchior, que, com as discussões necessarias á adopção de tal resolução, o povo será animado a instar contra a opposição que tem encontrado o meu procurador bastante a bem de meus interesses não só no inspector como em toda a empreza theatral!... a agitação do povo deve fazer temer alguma rebelião ou insurreição, *mesmo de gente branca*, porque isso já não é novo nesta terra!... e sáindo eu por isso mesmo mais depressa pela barra fóra, indubitavelmente deitarão barcos e rêdes em minha procura.... Chego porém a *Hiaba* e faço logo com que proclamem meus feitos e façanhas, em versos como em prosa, em sonetos, epistolas, elogios, communicados, correspondencias, e até em bullas e pastoraes que provem quão necessaria sou á nação e ao governo, pela melifua influencia do meu orgão, que é o melhor canal para levar-se directamente ao intimo

d'alma dos povos mais rebeldes, *o espirito de ordem e de submissão ás leis do meu interesse!*... Já me parece estarem chuvendo as reclamações por minha volta, por minha reintegração ao palco cortezão!... Olha Belchior, que multidão se dirije para nós!... não vês alli os jovens de Marti e d'Escolapio batendo-se por meu respeito? não ouves os lamentos daquellas bellezas, que querem morrer por minha partida? repara para aquelle grupo de matronas, gestadas de sete e oito mezes, que procurão fazer-me suas despedidas!... Escuta como, tão distinctamente (per vagidos uterinos) a propria innocencia no seu berço ou ninho materno chora pelas gueladices com que era embalada por entre ventraes paredes? coitadinhos ficão sem mim!... mas....

Belch. Quem te obriga a ir Laverno? porque não te deixas disso? é melhor que haja por isso alguma crise ministerial, não? é bonito que a policia te obrigue a voltar, ou que depois de tanta pertinacia, de tanta exigencia te dêem alguma pateada na primeira vez que te apresentes ao publico, que tanto te obsequiou, e que tudo lhe esqueceste por dinheiro?

Lav. Ora és bem pateta.... não sabes que para isso tenho o meu talisman!... que sou da estranja; e que enchendo o meu potinho digo-lhes adeos?

Belch. Bem vejo que esse talisman por cá tem sido sempre muito alto e muito poderoso!... mas olha que não é bom abuzar muito da mansidão de povos hospitaleiros!... a historia do mundo mostra que, tanto mais manço e indulgente é um povo quando quer beneficiar, quanto audaz e mais feroz se torna para repellir affrontas e insultos dos aventureiros!...

Lav. Pois bem; nesse caso tornarei para a minha mãi patria.... Quero antes ser lá Clotilde do que Norma aqui, sem tudo quanto hei pedido — *dinheiro, força e arbitrio!*...

Belch. E' muito querer!... nem muitos ministros de estado o têem podido conseguir!... Olha Laverno, si largarem, algum barco de pesca de balêias atraz do que te levar, reduzem-te a azeite de peixe no primeiro porto, e adeos castellos de vento, adeos *Hiaba* para todo o sempre!...

Lav. Não, dessa estão bem livres!.. poder-me-hão mandar pescar por eu ser bom peixe!... azeite porém não acharão, porque nao tenho para isso: quando muito abastecerei de macarrão e salame o Brasil

LANTERNA MAGICA

Lav. Olha Belchior! vez como o povo chora!...
B. Vejo, chóraõ agora; Logo rirem-se.
Lav. Coitados, boa Gente, bom povo, eu tambem
estou quasi a chorar (por mais' milorés)
Ah! Belchior, estou quasi fica (naõ fica.
Beh: (Alau vai acoisa)

LANTERNA MAGICA

Ah! Olha Belchior! vez como o povo chora!!...
Bel. Ai, chorão agora; Logo sriem-se.
Ah. Coitados, too Jesus, bom-povo, eu tambem
estou quasi a chorar (por mais' milorés)
Ah! Belchior, estou quasi fica (não fiar.
Bel. (Hau uã acoisa)

inteiro, porque é nisso que se poderá fazer minha transmigração!... e já que me fallas em mortes, quero prevenir-te de cousa muito seria.... Sou casada e tenho uma filhinha, á qual te peço não desampares, si por ventura souberes que esses barbaros conseguirão dar-me cabo da casta!... E' verdade que quando a quiz baptizar procurei amparal-a do melhor modo, dando-lhe optimo PADRINHO; porém crianças como defuntos não fallão, e quem sabe si tambem a furtarão áquella protecção!... terás della cuidado e dó Belchior?

Belch. Oh! Laverno, e é agora que disso me fazes sabedor? quem é tua senhora? onde a tens e a que familia pertence?... Bem vês que lhe devo fazer meus comprimentos!...

Lav. Meu Deos, que bruto este!... Já não te disse que eu era uma dessas que o vulgo chama fadas, que por uma bruxaria que me fizerão em pequena sou forçada a fazer de homem de dia, e de mulher de noite? Para baptizar minha filha como te disse, cahi em cazar-me de noite, e por isso não posso ter esposa, e sim marido, *nel mio Spezziale.* Maldito Hervanario que tanto me seduziste durante o meu nocturno encanto, para hoje nem saber o sexo a que pertenço!...

Belch. Não te afflijas minha Laverna!... bem sabes que sou teu amigo, e que nunca duvidei dar a vida por ti quando homem, quanto mais hoje!... Façamos a viagem, embora a noite nos pilhe no caminho, que o Hervanario fica por minha conta!...

Lav. Por isso não, Belchior, elle é muito boi-homem!.... *in cor non ho per lui che amor.... piu grande amore!...*

Belch. Então, quero merecer-te um favor, cara Laverna, mas não o direi sem que dês palavra de servir-me, o que dizes?

Lav. E'-me isso bem difficil!... porém, não terei duvida em fazer-te a vontade!... o que pretendes?

Belch. Já estás tratada para prima Dona absolutissima do theatro da *Hiaba*, não? Pois com quanto me não importe saber do resto da companhia, porque aonde te achares ella está feita e contratada, empenho toda a nossa amizade para que me deixes ir comtigo, afim de que, no caso de quereres debutar lá de *Eleonor de Ferrara*, pelo renome que pode vagariar com a minha aula de namoro, e achando-me no caso de bem te fazer de Tasso, me deixes ter essa ventura..... pode ser?...

Lav. Não duvidaria levar-te comigo si tivesse a quem deixar os

negocios da nossa typographia e a redacção do nosso jornal!.. E' verdade que hoje sem ti eu vou lá passar uma vida cruel, porque só de saudades, creio que hei de morrer a cada hora do dia.... Tens te prestado tanto á minha gloria e gueladeiro renome!... Porém, esta minha sina.... este maldito encanto, por certo não acabará em quanto eu não torne á mãi patria!... Ah! meu Deos, valei-me.... não sei que faça!... Não.... tu não irás agora.... na minha volta continuaremos nosso mundo como dantes, si Hervanario ficar na linha!....

Belch. Não, minha Laverna, agora já te não deixo mais.... ou has de ir comigo, ou promette-me ficar aqui, porque alfim não terão remedio senão render bandeiras a luxuria!... és necessaria.... o povo te quer.... que remedio tem o theatro e sua empreza?...

Lav. Já não é isso possivel Belchior, estou decidida; fiz o contracto e não posso retrogradar sem grande prejuizo de palavra e dinheiro!... o que posso sim, e só por te servir, é voltar da *Hiaba*. Quanto á vontade do povo nao é della que eu hei de comer.. . Ai!... são sete horas!... é noite.... meu Deos! estou perdida!... o que hão de dizer agora!.... *Denaro, molto denaro io voglio solamente, per fare di Norma in questo paese.... capite, Belchiori mio?*

Belch. Dunque, mia prima Dona, si voi l'avrette, per che non cambiate l'idêa? non mi lasciate per peità.... io vi prégo de tutto il mio cuor!....

Lav. Non é possibile!....

Belch. Ma, per che?

Lav. Il mio padrone m'a detto.... io voglio l'obedire, anche la fortuna del mio Spezziale!...

Belch. (*de joelhos*) Basta minha Laverna, deixa esse vil protector que tanto te ha illudido!... não creias nas palavras desses que se fingem teus amigos, só para te perder!... fica, diz que ficas!... eu me encarrego de te fazer um nós abaixo-assignados pedindo a tua reintegração, a tua volta para o theatro da tua gloria!... farei passar para isso e por meio de meus amigos, uma medida legislativa!... arranjarei com que o governo dê instrucções, e mesmo tome á si a empreza dos theatros!.... affiançarei, *para dirigil-os*, o teu procurador bastante!!... alcançarei da Illustrissima que peça nove dias de luminarias, consecutivos ao do teu FICO!... promoverei arcos de triumpho, farei com que haja curro, cavallinhos, Jokó, companhia Ravel em

todas as ruas, e até te prometto mandar cantar um *Tedeo laudamos* em acção de graças!... havemos de ser felizes!...

Lav. Non voglio gniente che denaro, sette cento milla rés per mezze, prima Dona assoluta, e non obbligatta di cantare che al mio piacere!...

Belch. Isso não é possivel, Laverna!... acredita que não é por te quererem abater.... nem é por fazerem guerra ao *teu merito*?... O theatro é que não te póde dar isso porque está alcançado, e sua empreza não tem fundos para tanto!... Não deixes este bom povo, que tão bem te ha acolhido, que tanto te ha brindado, succumbir ao seu pranto, á sua dôr!... Não queiras parecer ingrata a essa mesma empreza, que tão benignamente te deu um beneficio a que não estava obrigada, e do qual tão bons brindes te fruirão!... fica Laverna, fica!...

Lav. Non é possibile!... voglio piu denaro, denaro,... denaro solamente egli miei capricci!...

Belch. Per caritá mia figlia.... fate coraggio!... non mi sprezza..... voiette straccinar-mi il cuor in vitta?

Lav. (*pasmo com os olhos fitos e regalados*) *Oh! Belchiori miei.... non voglio piu che denaro.....*

Belch. (*muito triste*) *Ah! mia vitta, tu m'abandoni in questa guisa.... siete felici.... Adio!...*

Lav. (*esfregando os olhos como quem acaba de dormir*) O que fazes aqui Belchior? que horas são estas? como que a pouco era noite e agora vejo nascendo o sol.... tu me fizeste alguma cousa!....

Belch. (*estupefacto e á parte*) Não ha duvida!... é mesmo encantado!... como mudou de physionomia rapidamente!..... Nada te fiz meu Laverno! E' verdade que a pouco era noite e agora são cinco horas da manhã, e que em um momento tomaste um aspecto mulherengo!... e si não ha em tudo o que se passou entre nós até agora influencia de magnetismo, juro que sonhavamos ou que és mesmo encantado!...

Lav. (*cobrindo a cara com as mãos*) Não me falles mais nisso!... é minha desgraça.... do que tratavamos?

Belch. Asseguras-me asseguraste que voltarias por mim para continuarmos o nosso mundo como dantes, si o Hervanario ficasse na linha!.

Lav. Eu, Belchior, eu disse isso?

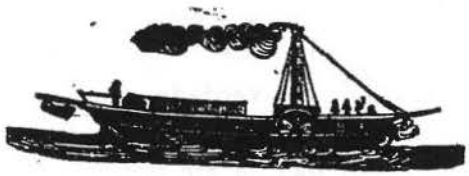
Belch. E eu to pedi, mas em balde, que me não deixasses ou que fosses comigo!...

Lav. Ah! meu Belchior, e quem ha de ficar com o nosso estabelecimento, indo tu comigo?

Belch. Pois não temos o teu procurador bastante, o *Chico dos Potes*, que nisso é tão entendido e póde bem cuidar durante a nossa ausencia? falla-lhe que elle se prestará de bom grado, e por semelhante motivo não teremos de nos separar, nem perderemos o interesse!..

Lav. Ah! Belchior!... tu não sabes quanto custa uma paixão!... é por isso que não me saberás avaliar este sacrificio que te offereço de todo o meu coração!... Aprompta-te, porque si elle aceitar tal commissão iremos juntos; e si não, ficarei comtigo, e só para ti!... queres mais alguma cousa?...

Belch. Eia Laverno!... nunca te serei ingrato.... vai, e volta a mim, que sempre me acharás prompto.... Adeos!... até mais ver!...



TYPOG. BRASILEIRA, r. d'Alfandega, n. 135. — Rio de Janeiro, 1845.