

V-2
VOLUME 12
1935

PRISMA



BIBLIOTECAS MÚLTIPLES
DE LISBOA

AVGVSTO GOMES

REVISTA DE FILOSOFIA
CIÊNCIA E ARTE

PRISMA

REVISTA TRIMENSAL DE FILOSOFIA, CIÊNCIA E ARTE

DIRECTOR

AARÃO DE LACERDA

DIRECÇÃO E ADMINISTRAÇÃO:

Praça da República, 197 — PÓRTO

EDITOR:

ALEXANDRE COELHO

DEPOSITÁRIO: DOMINGOS BARREIRA

LIVRARIA SIMÕES LOPES — Rua do Almada, 123 — PÓRTO

NOVEMBRO DE 1936

N.º 2

SUMÁRIO

UM EXCERPTO DE JOSÉ ORTEGA Y GASSET

| | |
|---|--------------------------|
| UMA DINASTIA DE CERAMISTAS | <i>Vasco Valente</i> |
| 3 «INSTANTANEOS ANÓNIMOS» — Plano; Interferência quási; Oração | <i>Alberto de Serpa</i> |
| VIRIATO NA REALIDADE HISTÓRICA E NA FICÇÃO LITE- RÁRIA | <i>Alfredo Athayde</i> |
| EXPLICAÇÃO | <i>António de Sousa</i> |
| O SIMBOLISMO HERÁLDICO DAS ARMAS NACIONAIS DO BRASIL | <i>Armando de Mattos</i> |
| PREGÕES | <i>Cláudio Carneiro</i> |
| NOTÍCIA ACÊRCA DE UM QUADRO PRIMITIVO NA IGREJA DE SARDOURA | <i>Aarão de Lacerda</i> |

Capa de AUGUSTO GOMES

Gravuras de MARQUES ABREU

Composta e impressa na IMPRENSA MODERNA, LIMITADA — Rua da Fábrica, 80 — PÓRTO

Esta revista será enviada aos senhores assinantes contra reembolso, ao preço de cinco escudos.

A la política de violencia
llamaban los griegos
geiocracia; es decir,
predominio de los puños.

José Ortega y Gasset.

De umas NOTAS publicadas no jornal
«EL SOL», de 7 de Setembro de 1930.



UMA DINASTIA DE CERAMISTAS ⁽¹⁾

JOAQUIM de Vasconcelos, baseado numa informação fornecida por Francisco Gomes Pereira, a quem já me referi, diz que a Fábrica de Massarelos foi fundada com o título de REAL, o que é pertilhado por todos os ilustres ceramógrafos que se lhe seguiram.

Em face duma peça ostentando a inscrição: «DA PRIMEIRA FÁBRICA ⁽²⁾ EM MASARELOS-PORTO» à qual voltarei a referir-me, Queiroz conclui que, antes da Fábrica Real, outra existiu no mesmo local, de contrário «se a Fábrica tivesse tido o título de Real, não é de crer que a legenda escrita na peça o não declarasse», acrescentando mais: «Em todo o caso estas conclusões não seriam tiradas tão facilmente se não fôsse a notícia que o Dr. Joaquim de Vasconcelos nos dá no seu trabalho, que, além do interesse que possui, teve o alto mérito de abrir caminho a futuras investigações».

Permito-me discordar da opinião de Queiroz, visto as suas conclusões assentarem sobre premissas que reputo erradas:

1.º A fábrica de Massarelos não foi fundada em 1738, mas sim em 1766, e, anteriormente, não existiu no mesmo local nenhuma outra fábrica de loiça, como já demonstrei.

2.º Estabelecida, assim, a data exacta da fundação da fábrica, aproveitarei as próprias palavras de Queiroz: «se a fábrica tivesse tido o título de Real, não é de crer que a legenda inscrita na peça o não declarasse». Mas há mais: numa peça que eu encontrei e a que



Espécime das facturas da Fábrica de Massarelos

(1) Continuação do estudo iniciado no 1.º número desta revista, págs. 14 a 28.

(2) Julgo que a designação de «PRIMEIRA FABRICA EM MASARELOS» deve ser tomada no sentido de ter sido esta a primeira fábrica de faiança fina que se montou no Pôrto.

mais desenvolvidamente me referirei na altura própria, depára-se-nos a seguinte legenda: «FABRICA DE MASARELOS PORTO» igualmente sem o título referido. Ambas estas peças devem ser classificadas como pertencendo ao primeiro período fabril de Massarelos.

3.º Do 2.º período da fábrica encontramos peças com a marca *P* e *PORTO*.

4.º Em peças de períodos mais modernos aparecem as marcas «MASSARELOS PÔRTO», «SOUSA», «FÁBRICA DE MASSARELOS-PÔRTO JOÃO DA ROCHA E SOUSA LIMA», «FÁBRICA DE LOUÇA DE MASSARELOS-PÔRTO JOÃO DA ROCHA E SOUSA LIMA», «F. DE MASSARELOS» e «M. P.» sempre sem o título de REAL.

5.º As tabuletas e facturas da fábrica nunca ostentaram tal título.

6.º Em documento algum, oficial ou particular, encontrei referência confirmativa da concessão de tal regalia (1).

Por tudo isto, sou levado a crer que as peças marcadas *F. R.* e *F. R. PORTO* foram fabricadas na Fábrica Real do Cavaquinho, nada influenciando em desabôno desta minha opinião o facto desta fábrica ser situada em Gaia, visto só em 1834 ter sido concedida a esta vila autonomia administrativa, sendo portanto, perfeitamente cabida a indicação da origem: «PÔRTO». E a reforçar esta minha sugestão, podemos ver no Museu Nacional de Arte Antiga, um prato (J. Queiroz, log. cit., estampa G 102), que tem a seguinte inscrição: «Na Real Fábrica do Cavaquinho—*Porto*» e a marca dentro do frete *F. R. P.*



N.º 1 — Fábrica de Massarelos-Pôrto — Prato pintura policroma.
(Pertence ao Sr. Armando Couto)

PERÍODOS, CARACTERÍSTICAS E MARCAS

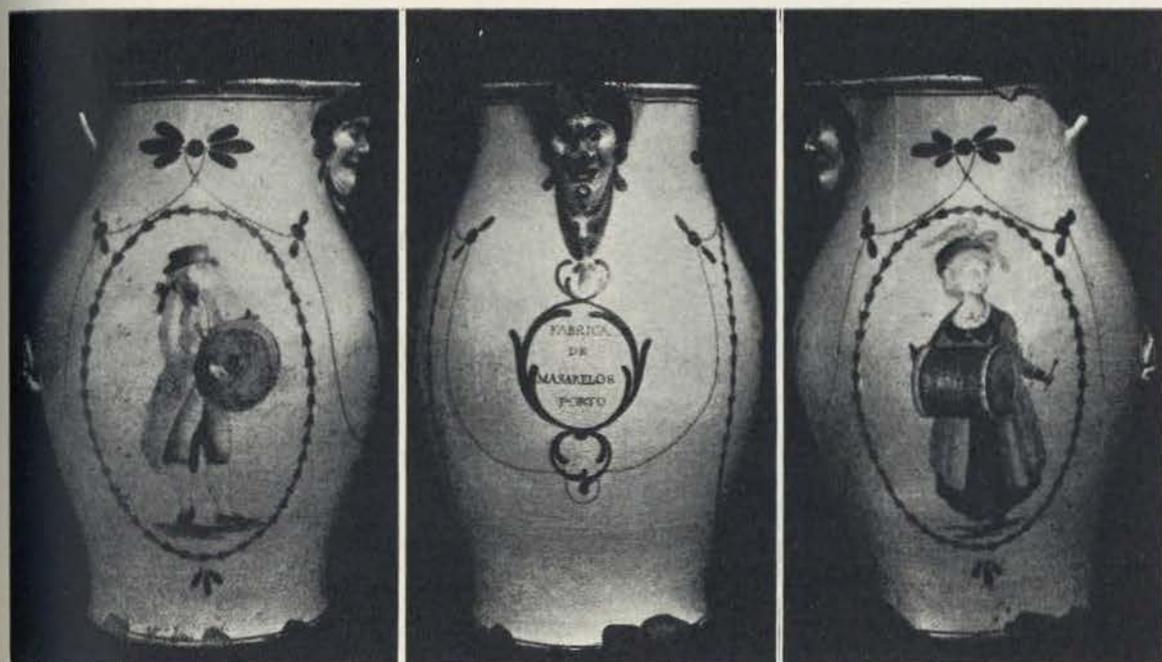
Como a algumas peças desta fábrica se pode afoitamente atribuir data muito aproximada de fabricação e noutras se vê, nitidamente, a influência da

(1) Desde 1912, a firma Chambers & Wall encimou a marca da fábrica com a coroa imperial britânica.

orientação artística de Rocha Soares, parece-me que se podem classificar os tipos de loiça da Fábrica de Massarelos como pertencendo a cinco períodos diferentes:

1.º PERÍODO — DE 1766 A 1819 (?):

Faiança perfeitamente moldada, leve de pasta, esmalte estanífero, homogéneo e opaco, ligeiramente anilado, desenho esmerado, contornado a pincel fino, decoração artística de intensa policromia.



N.º 2 — Fábrica de Massarelos — Caneca, pintura policroma
(Pertence ao Sr. Armando Couto)

Citarei como pertencendo a êste período:

a) A caneca estampada a págs. 105 da obra de José de Queiroz e citada pelo Dr. Oliveira a págs. 124 e 125 da «Exposição retrospectiva de cerâmica nacional» e pelo Dr. Pedro Vitorino a págs. 17 e 18 da «Cerâmica Portuense».

b) A bacia e jarro reproduzidos por Queiroz a págs. III (estampa G 95) do seu trabalho;

c) O prato apresentado sob n.º 1.

d) O prato ostentando um chefe de tambores, reproduzido pelo Dr. Oliveira na estampa 46 do seu livro e por êle atribuído à fábrica do Cavaquinho;

e) A caneca, infelizmente mutilada, que reproduzo sob n.º 2.

Esta peça, que pertenceu a D. Maria Amália da Silva Guimarães, terceira neta do fundador da Fábrica de Massarelos e afilhada de João da Rocha e Sousa, merece uma referência especial, dado o seu valor documental; é uma caneca com carranca, cópia de algum modelo inglês, tendo tôdas as características apontadas como indicativas dêste período.



N.º 3 — Fábrica de Massarelos — Talha para azeitonas
Pintura policroma
(Pertence ao Sr. Armando Couto)

Decorada com uma grinalda de contas suspensa de folhagem, estilo «Adams», apresenta dos lados, dentro de dois ovais formados por campânulas, duas figuras duma bela policromia, um homem e uma mulher tocando tambor, contornados a traço fino. Como já tive ocasião de dizer, o processo de desenho e pintura é duma flagrante semelhança com o de algumas peças marcadas da época áurea do Cavaquinho, e com o de outras não marcadas atribuídas à mesma fábrica.

No bojo, dentro de uma graciosa «cartouche», ostenta a seguinte indicação:

«FABRICA DE MASARELOS
PORTO»

Repete os mesmos erros de ortografia da inscrição que circunda as figuras de S. Bento e S.^{ta} Escolástica na caneca reproduzida por José Queiroz e a que já me referi:

«DA PRIMEIRA FABRICA EM MASARELOS PORTO»,

o que me leva a supor terem sido ambas pintadas pelo mesmo artista.

Dêste período deve ser, também, a peça que reproduzo sob n.º 3, grande talha para azeitonas, com quatro asas, bonita policromia a meios tons e que denota na decoração e colorido uma influência caracterizadamente italiana. Não está marcada mas a proveniência é a mesma, tendo pertencido à mesma senhora.

2.º PERÍODO — DE 1819 (?) A 1845:

Faiança de pasta mais fina do que a do período anterior, esmalte branco, algumas peças com vidro colorido a azul de safra, decorações

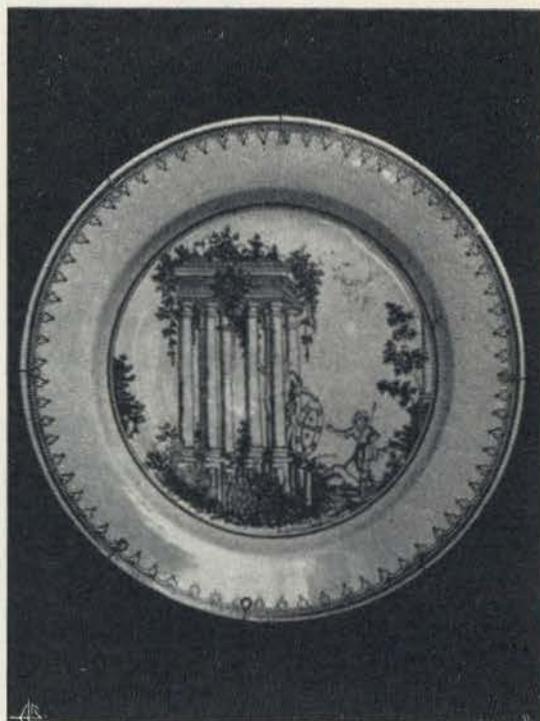
copiadas de gravuras (?) e outras com pintura a pincel sem desenho dos contornos.

Atribuo a este período:

a) A peça sem marca reproduzida sob n.º 4, saladeira de gomos, vidro colorido a azul de safra, no centro pintura monocroma, côr de vinho, cercadura policroma. Esta peça denota, como é natural,



N.º 4 — Fábrica de Massarelos. — Saladeira, pintura monocroma
(Pertence ao Sr. Armando Couto)



N.º 5 — Fábrica de Massarelos. — Prato, pintura monocroma
(Pertence ao Sr. Armando Couto)

visto a fábrica então trabalhar por conta de Rocha Soares, uma acentuada semelhança com as da mesma época manufacturadas em Miragaia.

Pertenceu também a D. Maria Amália da Silva Guimarães, havendo a certeza de que foi fabricada em Massarelos;

b) O prato também sem marca (estampa n.º 5) esmalte branco, decoração monocroma côr de vinho, muito semelhante à da peça anterior;

c) Dêste período devem ser também o prato do Museu Nacional de Arte Antiga, estampa n.º 6, e a bacia e gomil da estampa n.º 7.

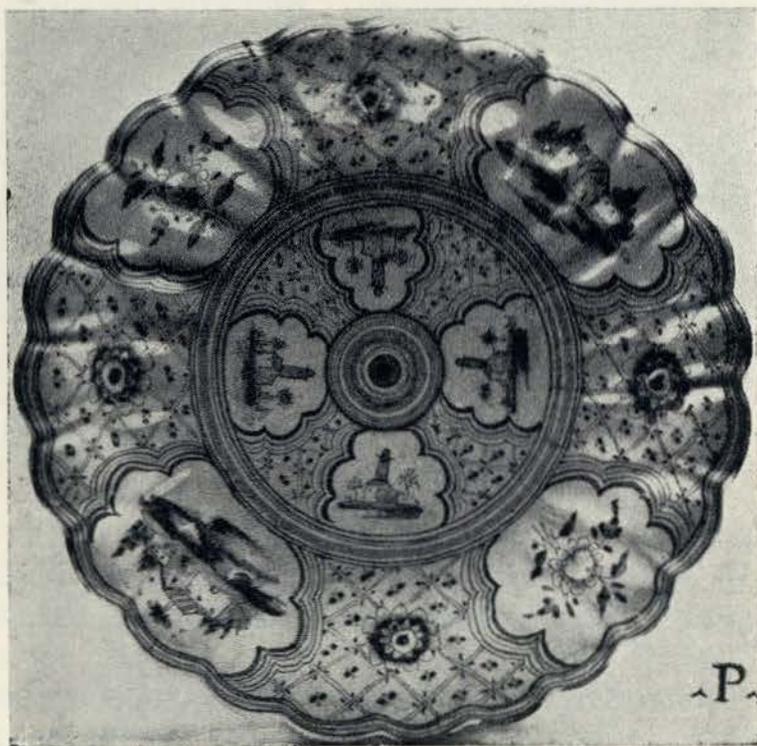
A bacia tem a inscrição «Valentim» e o gomil «Coelho», evidentemente marcas possessórias.

MARCAS

^ F ^ ^ P ^ P O R T O ^
 P ^ P O R T O ^
 P O R T O ^

3.º PERÍODO — DE 1845 A 1873:

Faiança e pó de pedra, esmalte plumbífero, pintura monocroma azul; aplicação de *transfer-prints* de figuras e ornatos, monocromas,



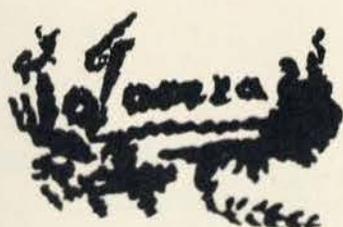
N.º 6 — Fábrica de Massarelos. — Prato decorativo, pintura policroma.
 (Pertence ao Museu Nacional de Arte Antiga)

azúis. Dêste período, que deve marcar para Massarelos o início da transformação dos processos fabris, satisfazendo assim as exigências do

mercado, são as chávenas que reproduzo sob n.º 8 e que foram fabricadas expressamente para o proprietário da fábrica, João da Rocha e Sousa, cujo monograma ostentam. São cópia dum modelo em porcelana inglesa que vi em casa de D. Maria Amália da Silva Guimarães.

Neste período a fábrica empregava barro vermelho que vinha de Valbom de Baixo (Gondomar).

M A R C A S



M P (por incisão)

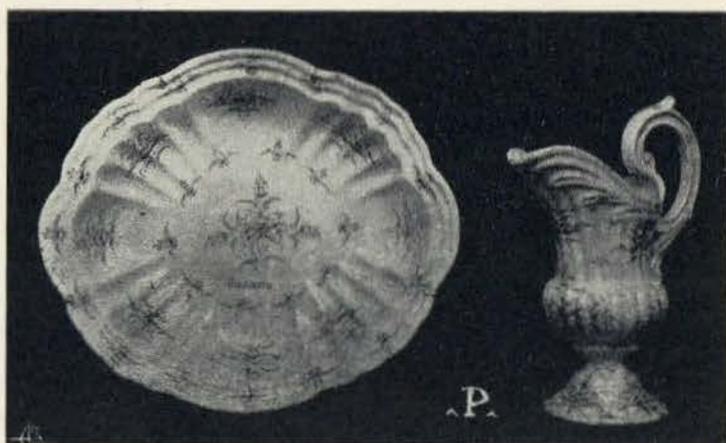
P (por incisão)

4.º PERÍODO — DE 1873 A 1895:

Mesmos tipos de loiça. Aplicação de *transfer-prints*, sendo algumas peças pintadas a pincel sôbre estampagem obtida pelo processo ainda hoje usado de gravura em cobre; esmaltes plumbífero e estanífero.

Êste período denota uma tentativa de maior industrialização da fábrica, manufacturando loiça tipo «Paiz», imitação de Davenport.

Produziu também vasos de fôrma para jardins, azulejos lisos e em relêvo, loiça sanitária e várias peças artísticas, como jarrões monumentais (fig. 9), etc. A pasta para a faiança era composta de barros de Lisboa, Santo André e Avintes. A areia era do Vale de Santarém. Na fábrica funcionavam 3 fornos para loiça, 1 filtrador mecânico, 8 moínhos para vidro, 1 motor a vapor



N.º 7 — Fábrica de Massarelos. — Bacia e gomil, pintura monocroma
(Pertence ao autor)

de 10 cavalos, 2 balancés para azulejos. Empregava cêrca de 60 operários (1).

FABRICA DE MASSARELLOS - PORTO
JOÃO DA ROCHA E SOUSA LIMA

FABRICA DE LOUÇA
DE
MASSARELLOS
PORTO
JOÃO DA ROCHA E SOUSA LIMA

5.º PERÍODO — DE 1900 A 1920:

Pasta composta de barro inglês, caolino inglês, «stone» (de Cornwall) e pederneira de Dieppe, moída em Inglaterra. A firma Chambers & Wall empregou depois: barro de Barracão (Leiria), caolino da Senhora da Hora e areia belga, visto não conseguir abastecer-se da do Vale de Santarém.

Neste período, em que Massarelos produziu faiança tipo acentuadamente inglês, com aplicação de decalques, foi consideravelmente desenvolvida a produção da fábrica.

MARCAS



MP (por incisão)



(1) Charles Lepierre—Estudo chimico e tecnologico sobre a ceramica portu-
gueza moderna. Lisboa—Imprensa Nacional, 1899.

FÁBRICA DE MASSARELOS

| PERÍODOS | DATAS | PROPRIETÁRIOS | INDUSTRIAIS |
|----------|-----------------|---|---|
| 1.º | 1766-1774 | Manuel Duarte da Silva | O proprietário |
| | 1774-1776 | Quitéria Rosa Felizarda da Silva e marido Domingos da Silva Guimarães | Os proprietários e Manuel Duarte da Silva |
| | 1776-1786 | Herdeiros de Quitéria Rosa Felizarda | Manuel Duarte da Silva e Genro |
| | 1786-1788 | Herdeiros de Quitéria Rosa Felizarda | Domingos Ferreira da Silva Guimarães |
| 2.º | 1788-1819 (?) | Manuel Duarte da Silva | O proprietário |
| | 1819 (?) - 1829 | Manuel Duarte da Silva | Francisco da Rocha Soares, gerida por João da Rocha e Sousa e Francisco de Sousa Galvão |
| | 1830-1845 (?) | Domingos Ferreira da Silva Guimarães e Irmãs | Os proprietários sob a firma «Silva Guimarães & Irmãs» |
| 3.º | 1845 (?) - 1870 | João da Rocha e Sousa | O proprietário |
| | 1870-1873 | D. Leonor Augusta da Rocha Borges e marido António Rodrigues de Sá Lima | Os proprietários |
| 4.º | 1873-1878 | D. Leonor Augusta da Rocha Borges e marido António Rodrigues de Sá Lima | Sá Lima & Irmão. Foi gerente Joaquim Luzia da Costa |
| | 1878-1889 | D. Leonor Augusta da Rocha Borges e marido António Rodrigues de Sá Lima | João da Costa e Sousa Lima |
| | 1889-1892 | D. Leonor Augusta da Rocha Borges e marido António Rodrigues de Sá Lima | D. Clementina Vieira da Costa e seu 2.º marido Álvaro Arnaud |
| | 1892-1895 | D. Leonor Augusta da Rocha Borges e marido António Rodrigues de Sá Lima | Francisco Ferreira Rebelo |
| | 1895-1900 | D. Leonor Augusta da Rocha Borges e marido António Rodrigues de Sá Lima | Fechada |
| 5.º | 1900-1901 | Herdeiros de D. Leonor Augusta da Rocha Borges | João Carlos Regis de Lima |
| | 1901-1904 | Herdeiros de D. Leonor Augusta da Rocha Borges | Mac Laren Wall & C.º |
| | 1904-1912 | Herdeiros de D. Leonor Augusta da Rocha Borges | Emprêsa Cerâmica Portuense, Ld.ª |
| | 1912-1920 | Herdeiros de D. Leonor Augusta da Rocha Borges | Chambers & Wall |
| | 1920 | Herdeiros de D. Leonor Augusta da Rocha Borges | Incêndio total |
| | 1924 | Chambers & Wall | Em ruínas |

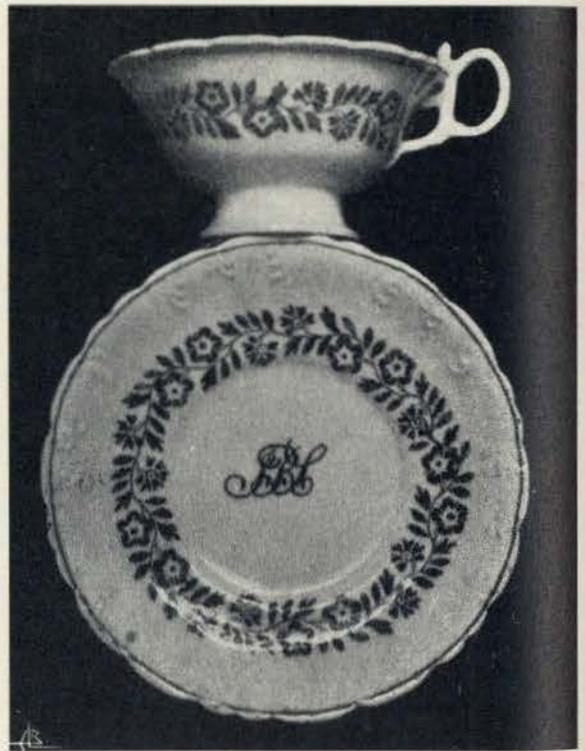
FÁBRICA DE MIRAGAIA

Esta fábrica foi fundada em 1775, por João da Rocha e seu sobrinho João Bento da Rocha, naturais de Sabadim, Arcos de Val-de-Vez.

No *Livro dos termos dos mestres fabricantes da nova invenção* (Tôrre do Tombo — Índice da Junta do Comércio n.º 69, fls. 35), encontra-se o seguinte assento:

«Termo que assina, como Procurador bastante de João da Rocha
«e João Bento da Rocha, moradores na cidade do Porto, negociantes
«na mesma, e matriculados
«na Junta do Commercio,
«João Antonio de Amorim
«Vianna (1) Homem de ne-
«gocio da Praça de Lis-
«boa, etc.

«Aos vinte e oito dias
«do mez de Novembro de mil
«settecentos settenta e cinco
«nesta secretaria da Junta do
«Commercio destes Reinos, e
«seus Dominios, appareceu
«João Antonio de Amorim
«Vianna, Homem de negocios
«da Praça desta Cidade, como
«procurador bastante de João
«da Rocha e João Bento da
«Rocha, negociantes da Praça
«do Porto; e por elle me foi
«apprezentada huma petição
«em nome dos seus dittos
«constituintes, em que pedião
«á mesma Junta Licença para
«poderem estabelecer na ditta cidade do Porto, ou seus suburbios,
«huma Fabrica de Louça, debaixo da direcção do Mestre Sebastião
«Lopes Gavicho, na qual pretendem manufacturar toda a qualidade de
«peças da ditta loiça á maneira da que vem dos Paizes Estrangeiros:



N.º 8 — Fábrica de Massarelos. — Chávena e pires, pintura monocroma
(Pertence ao Sr. Hernâni de Sá Lima)

(1) João António de Amorim Viana fazia parte, em 1826, da Sociedade Promotora da Indústria Nacional, cujos Estatutos foram publicados no *Diário do Govêrno*, n.ºs 237 a 242, de 9 a 14 de Outubro de 1826.

«Ao que lhes foi deferido pela ditto Junta — «que podião elles dittos
 «Erectores estabelecer a mencionada Fabrica, com condição de que o
 «dito mestre será obrigado a ensinar a aprendizes nacionaes deste
 «Reino sem reserva alguma de segredo a ditto profissão de Ularia nem
 «pelo referido ensino levar-lhes premio algum pecuniario em todo o
 «tempo da sua aprendizagem, o qual não excederá cinco annos; ao que
 «tudo responderam os subredictos Erectores em nome do seu Consti-
 «tuido: que elles se obrigavam a tudo o expellido neste termo; sujei-
 «tando-se porisso a fazerem laborar e progredir a mencionada sua
 «Fabrica nos fins propostos. Em fé do que assignou assim o ditto
 «João Antonio Amorim Vianna como Sebastião Lopes Gavicho mestre
 «da dita Fabrica:

(a a) *João Ant^o de Amorim Vianna,*
Seb.am Lopes Guavixo.»

A fábrica, construída na Rua da Esperança, contígua à igreja de S. Pedro de Miragaia, esteve em laboração durante 77 anos, tendo a sua actividade sido interrompida apenas durante as invasões francesas e, posteriormente, no período das lutas liberais. Ocupava uma área bastante extensa, como se pode ver na gravura de Raimundo Joaquim da Costa, que nos meados do século XIX encimava as suas facturas.

João da Rocha faleceu com 79 anos a 27 de Dezembro de 1799 ⁽¹⁾ e João Bento da Rocha ⁽²⁾ a 3 de Fevereiro de 1805, «...tão somente com o Sacramento da Extrema Unção... e não recebeu os mais Sacramentos por ser acometido de huma apoplecia...» Tinha 58 anos de idade e deixou por testamenteira sua mulher D. Ana Maria Madalena Diniz da Cunha. Seu filho José Bento da Rocha que, segundo parece,



N.º 9 — Fábrica de Massarelos. — Jarrões.
 (Pertencem à Ex.^{ma} Sr.^a D. Zulmira Pereira de Sampaio)

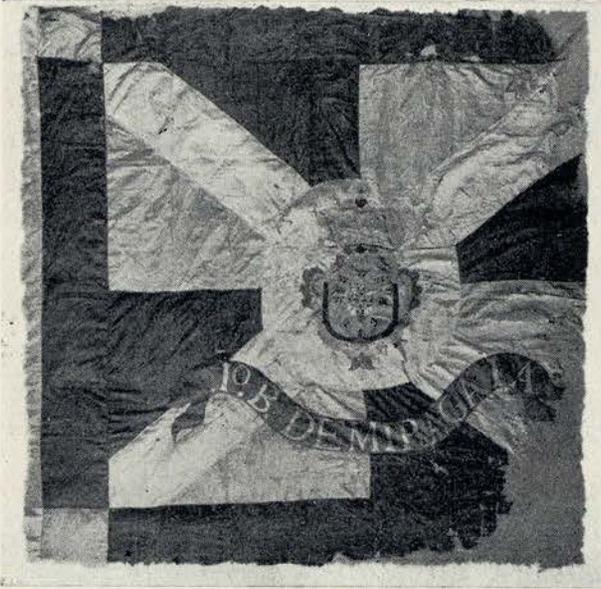
já tinha ingerência na fábrica desde o falecimento de João da Rocha, deve ter sucedido ao pai na parte que a êste pertencia na fábrica, assim como a

(1) E não em 1779, como se tem afirmado.

(2) João Bento da Rocha e João da Rocha possuíam em Massarelos, na Rua das Bicas, depois crismada em Rua dos Moínhos, uma azenha onde moíam o vidro para a

parte de João da Rocha ficou pertencendo a seu sobrinho Francisco da Rocha Soares, que regressou do Brasil no mesmo ano do falecimento do tio.

José Bento da Rocha, que parece não deixou descendência, deve ter cedido a Francisco da Rocha Soares a sua parte na fábrica, como já lhe havia vendido a que lhe pertencia na azenha, pois ambas vieram a caber integral-



Bandeira do 1.º batalhão móvel de Miragaia.
(Pertence ao autor)

mente a Francisco da Rocha Soares, filho, que as explorou desde o falecimento do pai, em 1829, até 1852. Neste ano foi-lhe aberta falência, sendo encerrada a fábrica e «... em 1857, a 20 de Março falecia Francisco da Rocha Soares. Os seus últimos tempos foram de-veras angustiosos. Dificuldades financeiras insuperáveis abateram-no moralmente, abreviando-lhe a existência. Propriedades, materiais e utensílios tudo foi vendido...» (1).

Merece uma referência especial a personalidade do último proprietário da fábrica de Miragaia, homem de acção e de arrojada iniciativa. Não só deu uma grande expansão comercial às suas manu-

facturas, pois, além de manter a exportação para a América, conseguiu introduzir os seus produtos em quasi todo o País, fazendo as feiras até perto de Lisboa, montando uma agência nesta capital em 1842 e outra em Setúbal (1844), como alargou as suas transacções até às Ilhas e Colónias, fundando uma agência em Luanda em 1839 e outra no Funchal em 1841 (2). Na sua

fábrica. No dia 30 de Janeiro de 1801, Francisco da Rocha Soares, herdeiro de seu tio João da Rocha ratificou a posse da metade dessa propriedade. Testemunharam o acto António da Silva Guimarães, Manuel Duarte Silva e António José Borges. A 14 de Março de 1806 comprou o mesmo Francisco da Rocha Soares a seu primo José Bento da Rocha, a outra metade da referida azenha (tabelião Manuel José de Oliveira) e a 18 de Março de 1834 comprou, mais, a D. Maria Máxima do Carmo Monteiro, recolhida ao convento de Nossa Senhora da Esperança (tabelião Cristóvão José Rebelo de Sousa Guerrido) outra azenha sita no mesmo lugar das Bicas n.ºs 8 e 9 e que confrontava do Norte com a que êle já possuía. Em 1862 foram estas azenhas arrematadas por João da Rocha e Sousa em praça judicial a que se procedeu no processo de falência de Francisco da Rocha Soares, filho. Em 1882 as azenhas tinham, respectivamente, os números 59 e 53.

(1) Dr. Pedro Vitorino, ob. cit., págs. 21 e 22.

(2) J. de Vasconcelos, ob. cit., pág. 314.

Quinta de Paço de Rei, em Mafamude, montou, também, uma fábrica de vidros, empresa que lhe acarretou grandes dispêndios e prejuízos.



Francisco da Rocha Soares, filho do negociante e proprietário do mesmo nome, e de D. Rosa Rainaldia Pereira da Rocha Soares, nasceu nesta cidade na sua casa de Miragaya em 11 de Janeiro de 1806.

Educado na sua casa, com os cuidados de seus pais, e superior em diversos Collegios, e na celebre Academia de Marinha e Commercio, onde foi os exames das linguas franceza e italiana, passando depois a matricular-se na Universidade de Coimbra para seguir o curso de Mathematica e Philosophia, que não concluiu em consequencia das turbulencias politicas, em que tomou parte em 1820, alistando-se no batalhão do senhor D. Pedro I.º, assignando-se a esta Cidade, em qual serviu de 1.º sargento do 1.º companhia até 11 d'abril de 1828. Por este tempo e porque seu Pai o chamava a occupar-se no seu grosso negocio, ficou inter-rompida a sua carreira litteraria abraçando a commercial.

Foyendo a saber da morte pelo governo politico de 1828, aproveitou esta occasião de viajar a Indostão, e a França, Inglaterra, e a Brazil. Voltou a Patria em agosto de 1829, por se achar seu Pai prostrado á morte — e tendo-se privadamente occupado em perseguições, e promozas, que contra elle se haviam preparado — viveo recolhido e luctuoso até 1833. Com a entrada do Exercicio liberador dos largos a seu elevado parentesco, correu a almas-se com seus tres calvarios no 2.º Batalhão Nacional Fixo, herdando-se a sua cruz e sustentando-a na praça. Foi alferes tambem 18 dos operarios da sua fabrica de louça de Miragaya no 1.º Batalhão naval, a quem igualmente herdou.

Pela sua reconhecida zelo patriótico e philantropico foi nomeado pela Camara Municipal em 2 d'outubro de 1832 Delegado da Commissão creada nesta cidade para dividir as linguas de Miragaya entre os Batalhões Nacionais, com-pondo esta, que desappareceu por tal forma, que a mesma camera lhe votou os mais honrosos agradecimentos em officio de 19 de dezembro de mesmo anno.

Foi membro da Commissão administrativa dos Conventos abandoados, nomeado por Portaria de 11 de Novembro do dito anno, cujo cargo serviu até agosto de 1834 em que se deu nova forma a esta administração. Foi um dos primeiros patriotas, que contribuiu para o emprestimo forçado ao Estado por decreto de 7 de novembro de 1833, contribuindo igualmente com seus herdamentos para o Batalhão de Voluntarios das 4 Villas, creado nesta Cidade.

Foi eleito e escolhido em 25 de Janeiro

de 1831 juiz pedaneo, e no mesmo anno eleito vereador na 1.ª eleição popular, que se fez para a Camara Municipal, sendo novamente eleito no seguinte anno de 1835, e no de 1840, em que serviu de Presidente.

Por eleição popular foi eleito Tenente Coronel commandante do 3.º Batalhão da Guarda Nacional, e escolhido para esse cargo por decreto de 17 d'outubro de 1838 e 17 de Novembro de 1838, servindo de commandante geral da mesma Guarda por occasião da revolta da Barra em 1847, prestando por essa occasião relevantes e valiosos servicos não só a patria publica como a esta cidade.

Por decreto de 21 d'outubro de 1848 foi nomeado Vogal substituto da Commissão encarregada da extincção de Mandaridão. Foi eleito e nomeado em 14 de Dezembro de 1855 Provedor de Junta Geral do Districto, e substituido em 18 de Novembro de 1855; e em 28 d'agosto do mesmo anno eleito deputado substituto da Cortes com 5955 votos. Por decreto de 28 d'abril de 1857 foi nomeado Presidente da Commissão especial creada nesta cidade para auxiliar e permanento das pontas de Aliboniga, do qual hasta hoje membro por outorgado de 8 d'abril do referido anno.

Foi agraciado com o habito da Commissão por decreto de 21 de setembro de 1856, com o de Christo por decreto de 17 d'outubro do mesmo anno, e Comendador por decreto de 4 d'abril de 1857.

Estava levanado 2 meses por occasião do pronunciamento manifestado em Torres Novas em 1844, soffrendo até rigorosas luctas.

Em abril de 1848 preso e recolhido ao castello da Foz em consequencia da revolução do Bischo, e sendo solto em maio do mesmo anno, passou além-do-mar onde firmou um Batalhão denominado d'Aliboniga Nacionais, que teve seu quartel na sua casa e quinta de Paço de Rei, prestando servicos importantes durante esse periodo.

Um patriota desta cidade differendo entre si mandar fazer-lhe uma Commoeda, bem como um habito de Christo e uma espada para lhe offerecerem em signal do alto apreço em que tinham os seus relevantes servicos, cuja offerta verificou-se.

Depois da fracção do Corte em 4 d'outubro de 1848 foi nomeado novamente o seu Batalhão, do qual foi nomeado Coronel commandante por portaria de Junho Provisoria do Governo Supremo do Reino, a qual dos 59 argumentos, pelo que foi levado em portaria de 16 de Março de 1847, dando mais uma prova do interesse que tomava pelo triumpho da causa nacional.

Foi um amigo leal e sincero, nunca deixou de contribuir com despojos para os estabelecimentos pios, sem recuar jamais

estender a sua protecção as pessoas das differentes classes politicas que li a impopularidade. Circunstancias imprudentes e collocando a horrivel posição de se apresentar a seus credores, e desde esse fatal momento luctou com graves difficuldades, e não perseguições para poder com honra e dignidade sustentar e educar a sua numerosa familia.

Foi o unico que elle conheceu os seus mais intimos amigos, e os socorros devidos não se occupou sempre de que aquelle em que militava, salvas por as honrosas excepções, achando em alguns que seus favores não erão da fortuna.

Assim mesmo, luctando nesta penosa quiza da sua vida, não deixou de dar de si com os socorros que lhe erão necessarios.

Seu gosto legou era o teatro de mais de 1000 annos, mas a semelhança do relapso de desappareceu logo os seus olhos. Foi casado em primeiras nupcias com D. Emilia Candida de Moniz Faria e Costa, filha do fallecido commerciante Manoel Joaquim de Faria e Costa, e em segunda com D. Maria Emilia Pereira. Bem tambem agostando dois matrimonioes detras 7 fillos dos quaes era ultimo Paulo.

Almas dos affeições mortaes soffreu por espaço d'alguns annos sua ardente que sem se esquecer de ser um se divertiu de seu trabalho depois de se casar.

Com toda a seriedade de seu espirito dispo-se a preferir todos os actos d'um verdadeiro catholico, havendo chegado não só todos os seus parentes, como tambem algumas pessoas com quem tivera algumas differenças, e com seu e outros se reconciliou, reconciliando-se em seguida a sermão de se e sagrado-se em dia 19 de março ultimo, querendo que esse dia todos os seus parentes e mais pessoas justassem em sua casa, como effectivamente justicou, pedindo que depois de viverem, fosse companhia no seu quarto e ali tomassem o café.

Depois disso chamou sua esposa e fillos, e os abraçou e beijou proferindo este acto com todos os seus parentes e amigos que presente se achavão. Esta scena politica acompanhada perfeitamente os que a presenciaram, e luctas se derramaram em luctas conjunctas. Nunc os labios do celebre profetisa polareza que manifestassem achar-se elle convencido de que estava prestes a deixar o mundo, e subir sua alma a presença do Criador; mas pelos actos que praticou, a todos deixou que laborassem que era aquelle o ultimo dia de sua existencia, e com effeito ao dia 20 pelas 7 e meia horas morreu sua alma sobre o Manto dos justos, deixando sete fillos e uma filha.

VIVER 31 ANNOS, EM MAR E 25 DIAS.
DESALE QUE ELLE ENCONTROU
DE REPARAÇÃO DESESA O DESESA DAS SUAS
AÇÃO QUE DA TERRA PRACIADA
E FATO DAS REPARAÇÃO?
E O SEU CAVADO DO CERTIDÃO
DE SEUS REPARAÇÃO DE SEUS REPARAÇÃO DO CAVADO.
DESALE QUE ELLE ENCONTROU
DE REPARAÇÃO DESESA O DESESA DAS SUAS
AÇÃO QUE DA TERRA PRACIADA
E FATO DAS REPARAÇÃO?
E O SEU CAVADO DO CERTIDÃO
DE SEUS REPARAÇÃO DE SEUS REPARAÇÃO DO CAVADO.

Necrológio de Francisco da Rocha Soares, em fôlha avulsa (Pertence ao Sr. Armando Couto)

Foi-lhe, porém, adversa a fortuna, pois circunstâncias várias o levaram à ruína, vendo, assim, inutilizados todos os seus esforços (1). A este respeito

(1) O processo de falência de Francisco da Rocha Soares correu pelo cartório do escrivão do Tribunal do Comércio da primeira instância António Joaquim Xavier Pacheco, sendo administrador da massa Joaquim Baptista Pereira Moutinho. As propriedades foram à praça em 1860.

é curioso transcrever parte do testamento com que faleceu em 1833 sua mãe D. Rosa Raimunda Pereira da Rocha Soares: «...e no caso de alguma adversa fortuna do ditto meu filho Francisco da Rocha Soares queirão seus credores lançar mão do referido uzufructo para com elle se pagarem, em tal cazo seus filhos ou suas hirmans ou sobrinhos em que se verificar a propriedade do liquido da terça da minha herança como acima deixo determinado, serão obrigados a tratar e alimentar e vestir e calçar seu Pai, irmão ou Thio com a decencia devida e correspondente rendimento do ditto terço,



Copo que pertenceu a Francisco da Rocha Soares,
possivelmente manufacturado na sua fábrica de vidros de Paço de Rei
(Pertence ao Sr. Edgar Augustus Ennor)

pois que naquelle caso de adversa fortuna do ditto meu filho o hei por privado do referido uzufructo...»

Êste testamento, datado de 30 de Maio de 1832, está registado a fls. 47 v. do livro 59 do «Registo Geral de Testamentos» da Câmara Municipal do Pôrto, e nêle declara a testadora que foi «...legítima e canonicamente cazada com Francisco da Rocha Soares de cujo matrimonio existem quatro filhos a saber Francisco da Rocha Soares cazado com Dona Emilia Candida de Faria e Rocha, morador na Rua da Fabrica, digo, na sua Fabrica de Loiça na Rua da Esperança...» tendo sido escrito «a rogo e por mandado da Testadora por ella não poder desembaraçadamente escrever» por seu primo Manoel Duarte da Silva, dono da Fabrica de Massarellos».

Professando ideas liberais, Rocha Soares fêz parte de vários batalhões

nacionais, foi comandante geral da Guarda Nacional com o posto de Tenente-Coronel e, por último, do batalhão popular de Vila Nova de Gaia, denominado de atiradores nacionais, por êle organizado; fêz alistar, fardando-os à sua custa, 18 operários da sua fábrica no 1.º batalhão móvel de Miragaia, foi procurador à Junta Geral do Distrito em 1835, Vereador da Câmara Municipal do Pôrto (1), Presidente da Comissão de Pautas em 1837, Deputado substituto às Côrtes em 1838 (2), etc.

Recompensas honoríficas algumas recebeu: Cavaleiro da Ordem de Nossa Senhora da Conceição (decreto de 21 de Setembro de 1836), Cavaleiro da Ordem de Cristo (decreto de 21 de Outubro de 1836), Comendador da mesma Ordem (decreto de 4 de Abril de 1837) e, finalmente, Cônsul Geral de Portugal no Rio de Janeiro, por nomeação da Junta do Pôrto, de 14 de Abril de 1847 (3). Mas os prejuízos que sofreu por se ter visto forçado a emigrar em 1828, com a paralização das suas fábricas durante o período das lutas liberais, e, mais, os dissabores vários que a política lhe acarretou não foram, por certo, compensados pelas citadas honrarias.

Amigo de José da Silva Passos, tomou, com êle, uma parte activa na organização do movimento da Patuleia, o que lhes valeu serem ambos encarcerados no Castelo de S. João da Foz do Douro, em Maio de 1846, juntamente com José Manuel Teixeira de Carvalho, Francisco Jerónimo da Silva, José Maria Ribeiro Pereira, José Pedro Barros Lima Júnior, Tristão de Abreu Albuquerque, António Manuel Nogueira, José Correia de Matos, José Rodrigues Cantarino e António Guedes de Carvalho e Menezes.

Na representação que, em 19 de Maio de 1846, dirigiram ao Gover-



FRANCISCO DA ROCHA SOARES
(1806-1857)

Miniatura em marfim.

(Pertence ao Sr. Edgar Augustus Ennor)

(1) Nesta qualidade fêz parte da Deputação que em 25 de Fevereiro de 1835 foi a Lisboa, em nome da Câmara Municipal do Pôrto, felicitar suas Majestades a Rainha Imperatriz e Príncipe Real D. Augusto pelo casamento dêste com D. Maria II.

(2) Obteve 5.983 votos.

(3) «A Patuleia», Pôrto MCMIX — Cap. II «Decisões da Junta do Pôrto».

nador Civil do Distrito, redigida pelo Dr. Francisco Jerónimo da Silva, alegam estes presos políticos:

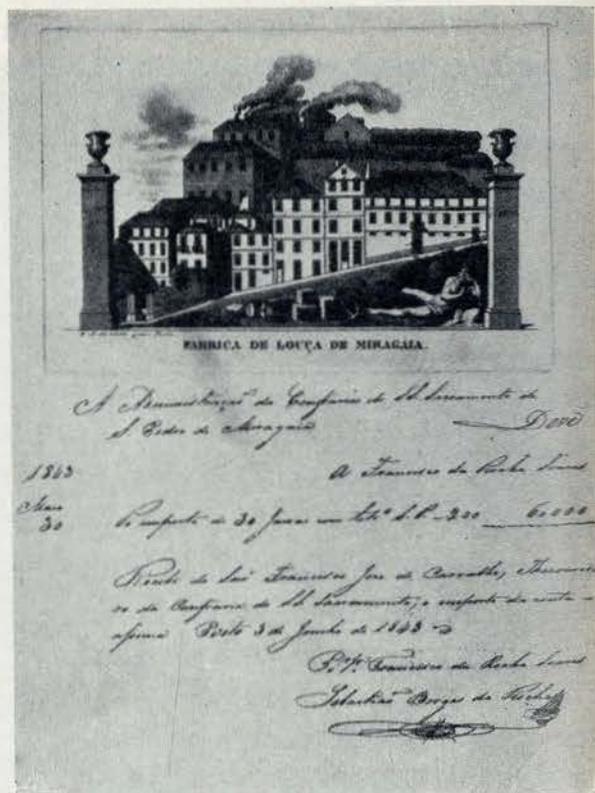
«Na ocasião em que fomos privados da nossa liberdade, pelejavão-se, em verdade, batalhas sanguinosas entre os forçados instrumentos da tyramnia e a heroica povoação de uma provincia inteira; mas nessas lides tão gloriosas, para a causa do povo, como vergonhosa para a de seus cruelissimos oppresores, nós infelismenle nenhuma parte tivemos.»

Restituído à liberdade reüniu, de novo, o seu batalhão de atiradores nacionais, e, de combinação com Silva Passos, que lhe fora passar revista, na Quinta de Paço de Rei, apresentou-se com êle no Pôrto, postando-se em parada de fôrças, defronte da Câmara Municipal. Passava-se isto a 11 de Junho de 1846, como se pode ler na

«Estrêla do Norte»

(N.º 6, de 15 de Junho de 1846)

«*Hontem* — As ocorrências da noite de 11 e 12 do corrente derão logar a que o Snr. Rocha Soares, possuido do seu bem conhecido amor pela causa da liberdade novamente reunio na sua Quinta de Paço de Rei o Batalhão de atiradores que tinha organizado durante a permanencia das fôrças populares em Vila Nova de Gaya. O Ex.^{mo} Snr. José da Silva Paços foi hontem de manhã visitar aquelas fôrças, que encontrou no melhor espirito, boa organização e disciplina. Tendo combinado com as authoridades, concordou em que entrassem na cidade desarmados; assim aconteceo, e em força de 200 homens atravessarão a cidade e postarão-se defronte dos Paços do Concelho. O Ex.^{mo} Presidente da Comissão Municipal appareceo á janella, e deo os vivas seguintes:— A sua Magestade a Rainha, á Carta Constitucional, ao Decreto de 10 de Fevereiro, ao Governo, á Cidade do Porto, ao bravo batalhão de atiradores e ao seu digno comandante, á tropa de linha, e aos Ex.^{mos} Governadores Civil e General da Provincia.



Espécime das facturas da Fábrica de Miragaia

«O batalhão deo vivas ao Ex.^{mo} Snr. José da Silva Paços e ao seu
«comandante Snr. Rocha Soares. Em seguida o Snr. Rocha Soares
«subiu aos Paços do Concelho, e foi agradecer a S. Ex.^a as maneiras
«com que o tinha distinguido, e á força do seu comando. Logo depois
«o batalhão recebeu ordem de dispersar, e cumprio-a com a melhor
«vontade...»

Esta última acção política de Rocha Soares também lhe deve ter acarretado desilusões e dissabores, como se depreende dos seguintes documentos hoje arrecadados no «Arquivo Histórico Militar» (C. 74).

N.º 1165
Ministerio
da
Guerra
2.ª Direcção
1.ª Repartição

«Havendo Francisco
«da Rocha Soares,
«commandante que
«tinha sido do bata-
«lhão popular deno-
«minado d'Atiradores
«Nacionaes, reunido
«o mesmo Batalhão
«em Vila Nova de
«Gaya, na noite de
«onze de Junho pon-
«do-o á disposição do
«Governador Civil do
«Porto, que o man-
«dou dispersar no dia
«quatorze e tendo o
«sobredito comman-
«dante apresentado ao
«referido Governador
«Civil uma conta dos
«vencimentos de pra-

«ças de pret na importancia de cento e vinte e um mil cento
«e sessenta reis, cujo pagamento foi authorisado por Portaria
«do Ministro dos Negocios da Fazenda, de vinte e sete do citado
«mez, Manda a Rainha pelo Secretario de Estado dos Negocios
«da Guerra que o Inspector Fiscal do Exercito expeça as con-
«venientes ordens para a fiscalisação daquella despeza dando
«parte do resultado a este Ministerio, na intelligencia de que
«pelo da Fazenda se vae ordenar que sejam apresentados ao
«Encarregado da respectiva Delegação Fiscal os documentos
«legaes da mesma despeza, afim de se proceder á determinada



Desenho à pena e aguada, alusivo ao casamento de Francisco da Rocha Soares com D. Maria Emilia Pereira (8 de Agosto de 1835) executado por José Pinto Soares, presumivelmente pintor da fábrica.

(Pertence ao Sr. Edgar Augustus Ennor)

«fiscalização depois da qual se ha-de decidir a que Minis-
«terio compete o seu pagamento. Paço de Belem em 4 de
«Julho de 1846.

«(a) *José Jorge Loureiro.*

Cumpra-se expedindo-se as Ords
determinadas. Averbe-se e Registe-se.
Lisboa 7 de Julho de 1846.

Por extracto na 2.^a Direcção da
1.^a Rep.ão e copia ao Inspector de Re-
vistas Ribeiro d'Abreu em 18-11-46.

«Registado *Alves Ferreira.*»

N.º 1090
Ministerio
da
Guerra
Direcção
3.^a Repartição

«Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Snr.

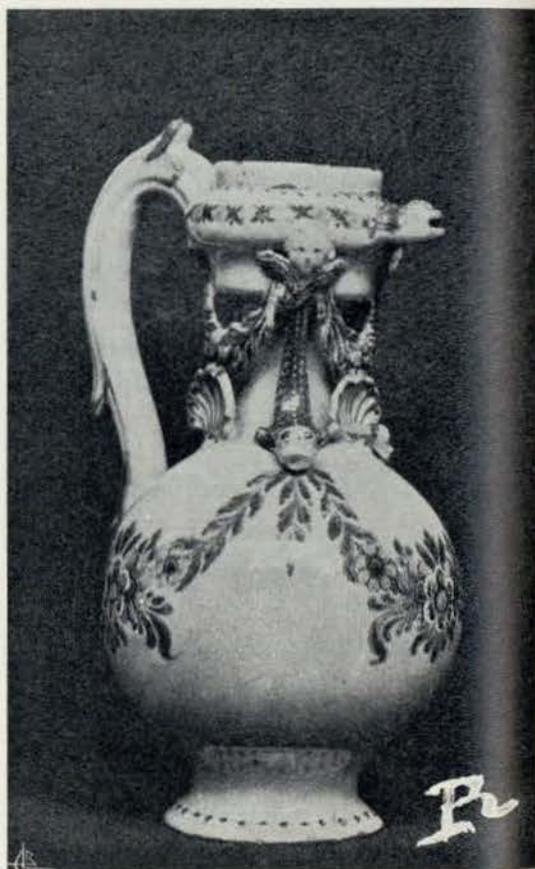
«Sua Ex.^a O Minis-
«tro e Secretario de Es-
«tado de Negocios da
«Guerra, encarrega-me de
«comunicar a V. Ex.^a para
«os fins convenientes e
«com referencia ao officio
«deste Ministerio de 3
«do corrente, que o Go-
«vernador Civil do Porto
«acaba de remetter com o
«officio de 21 deste mez
«uma certidão da intima-
«ção feita a Francisco da
«Rocha Soares na qualida-
«de de Commandante que
«foi do extincto Batalhão
«de Villa Nova de Gaya,
«para apresentar quanto
«antes, perante o Dele-
«gado da Inspeção Fiscal
«da 3.^a Divisão Militar, as
«contas do dito Batalhão.

«Deos guarde a V. Ex.^a.

«Secretaria de Estado dos Negocios da Guerra, em 27
«de Abril de 1849.

«Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Inspector Fiscal do Exercito.

«(a) *Miguel José Martins Dantas.*»



N.º 10 — Fábrica de Miragaia — Caneca de segrêdo,
pintura policroma.
(Pertence ao autor)

Nas costas:

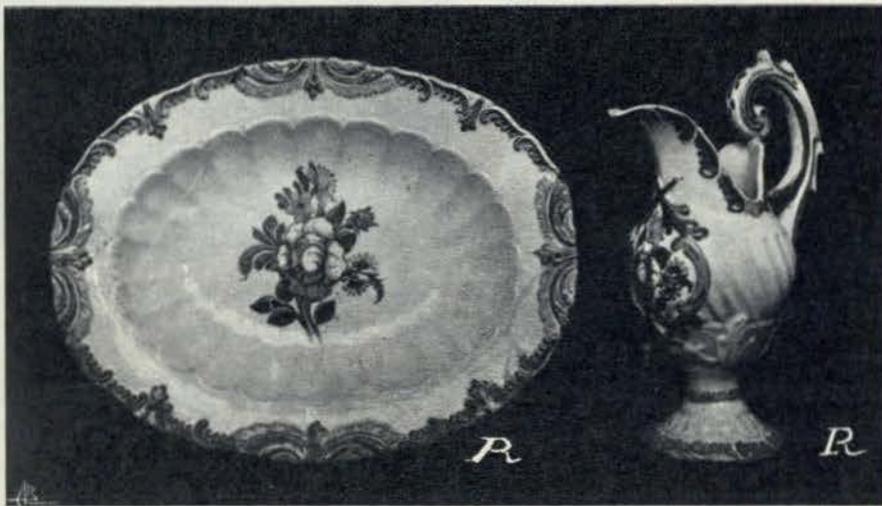
Registe-se, dando-se o devido conhecimento.

Lisboa, 1.º de Maio de 1848.

«(a) ilegível.

Reg.do na 2.ª Secção da 1.ª Repartição
e Cópia á 3.ª Deleg. em 18 $\frac{5}{5}$ 49.

E assim termino estas notas biográficas sôbre o último proprietário da Fábrica de loiça de Miragaia que, arruinado e desiludido, faleceu, como disse, em 1857. Já moribundo, pretendeu ver terminadas as desavenças



N.º 11 — Fábrica de Miragaia. — Bacia e gomil, pintura policroma
(Pertence ao autor)

familiares que originara e, reunindo todos os parentes em sua casa, ofereceu-lhes um lauto jantar; no fim chamou-os ao seu quarto, a todos pedindo perdão de qualquer mal que involuntariamente lhes houvesse causado.

PERÍODOS, CARACTERÍSTICAS E MARCAS

Classificarei como pertencendo a três períodos os tipos de loiça provenientes desta fábrica:

1.º PERÍODO — DE 1775 A 1827:

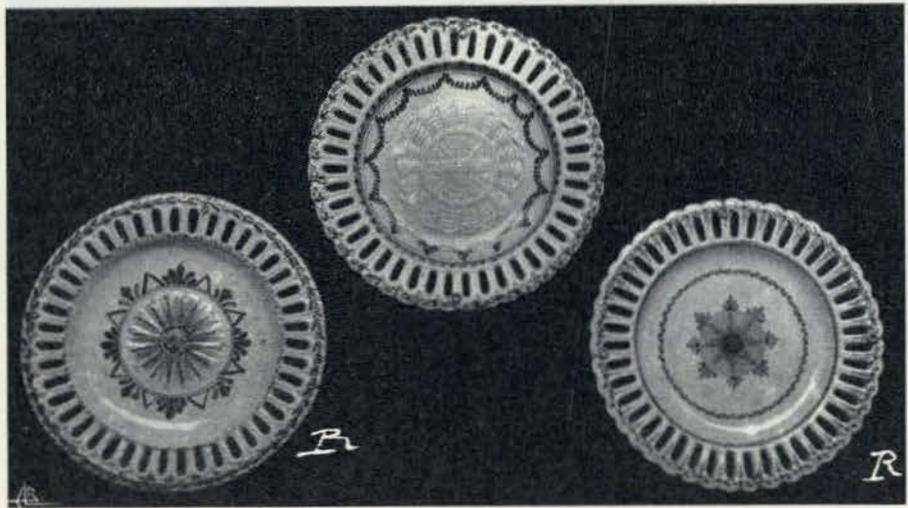
Faiança de pasta acastanhada, peças perfeitamente desempenadas, esmalte estanífero branco, ligeiramente anilado, decorações

a azul e castanho, tipo «Rouen», outras com fundos amarelos e decorações policromas e sobretudo as características peças banhadas em vidro corado a azul de safra, abas dos pratos vazadas, delicados ornatos em relêvo, pintura larga, de uma rica policromia em que predominam paisagens orientais e estilizadas, flores e fôlhas formando festões.

Sob o ponto de vista artístico foi êste, sem dúvida, o período áureo da fábrica de Miragaia, que nêle deve talvez ter atingido o seu máximo desenvolvimento; ainda hoje, do Norte ao Sul do País, se encontram inúmeras peças dêste período que, por serem marcadas com um *R*, são errôneamente atribuídas à Fábrica Real do Rato, que não me parece



N.º 12 — Fábrica de Miragaia. — Travessa decorativa, pintura policroma. (Pertence ao autor)



N.º 13 — Fábrica de Miragaia. — Pratos decorativos, pintura policroma (Pertencem ao autor)

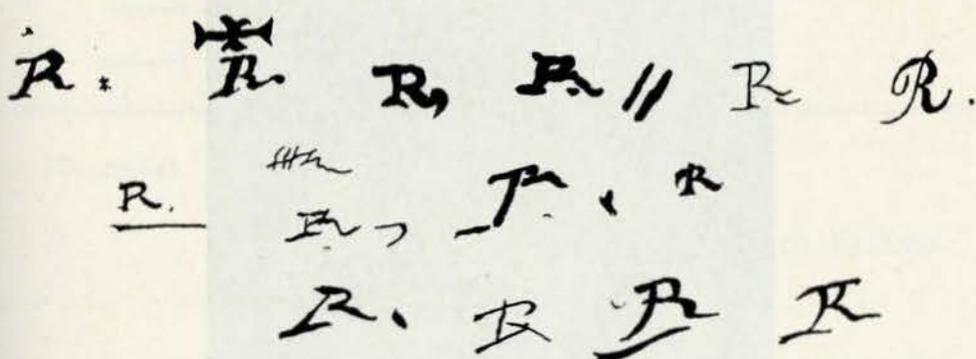
tenha aplicado em sua loiça marca alguma que pudesse induzir em tal êrro. Atribuo a êste período:

a) a caneca de segrêdo (estampa N.º 10) que reputo pela

delicadeza do fabrico, riqueza de decoração e côres, uma das mais belas peças manufacturadas nesta fábrica;

- b) a bacia e gomil N.º 11;
- c) os pratos vazados N.ºs 12 e 13;
(tôdas estas peças são banhadas em vidro azul)
- d) o boião N.º 14.

M A R C A S



2.º PERÍODO — DE 1827 A 1840:

Faiança tipo inglês, esmalte estanífero branco, pintura monocroma azul sôbre decalque obtido pelo processo de gravura em cobre;

As exigências do mercado levaram Rocha Soares, em 1827 ⁽¹⁾, a transformar os processos fabris da sua manufactura, produzindo loiça em fôrmas.

M A R C A S

J. P.

Miragaia
Porto

3.º PERÍODO — DE 1840 A 1852:

Faiança do mesmo tipo da do período anterior, esmalte branco,

(1) Dr. P. Vitorino, ob. cit., pág. 20.

plumbífero, decorações obtidas por decalque, monocromas (azul), vasos de fôrma para jardins.

Neste período, em que se nota uma maior industrialização da fábrica, deve ela ter lançado no mercado a loiça tipo «Paiz», cópia da de Davenport,

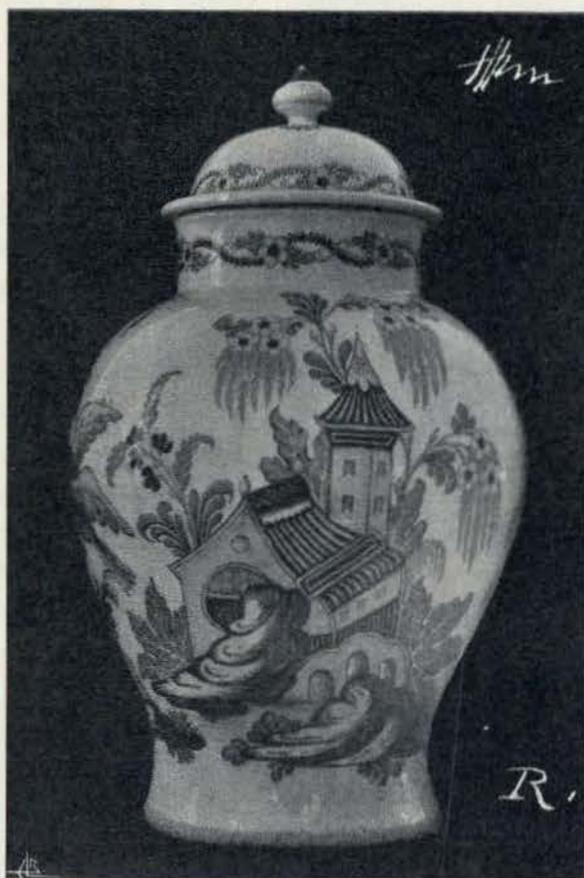


Fig. 14 — Fábrica de Miragaia. — Boião decorativo, com tampa, pintura policroma.
(Pertence ao Museu Municipal do Pôrto)

loiça que tão grande aceitação teve, sendo, depois, imitada por tódas as outras fábricas.

M A R C A S

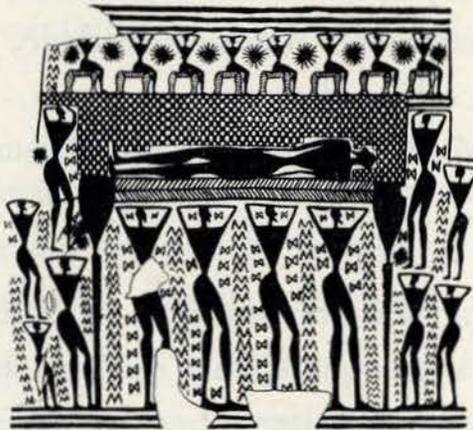


FÁBRICA DE MIRAGAIA

| PERÍODOS | DATAS | PROPRIETÁRIOS | INDUSTRIAIS |
|----------|-----------|----------------------------------|--|
| 1.º | 1775-1799 | | João da Rocha e João Bento da Rocha |
| | 1799-1805 | | João Bento da Rocha, José Bento da Rocha (?) e Francisco da Rocha Soares |
| 2.º | 1805-1827 | Francisco da Rocha Soares | O proprietário |
| | 1827-1829 | Francisco da Rocha Soares | O proprietário |
| 3.º | 1829-1840 | Francisco da Rocha Soares, filho | » |
| | 1840-1852 | » » » » » | » |

(Continua).

VASCO VALENTE.



«INSTANTES ANÓNIMOS»

PLANO

Ao Sant'Anna Dionísio.

SE a minha vida continua êste rio de águas escuras e sem fundo,
pego naquele violino vêlho, desafinado é esquecido,
e vou pelo mundo fora . . .

Caminharei sem cansaço por montes e planícies,
comerei os frutos das árvores bravias sem dono,
beberei a água clara e livre dos regatos,
adormecerei com o silêncio da noite a guardar-me.

Terei só a hora luminosa do dia e a hora negra da noite,
amarei ao sol as raparigas que apenas queiram amor,
não darei resposta a quem quiser saber dos meus passos . . .

E quando chegar a um povoado anónimo e perdido,
tirarei o violino da caixa esburacada,
e tocarei as músicas que hei de saber, então,
para as mulheres que vierem às janelas sonhar
e para as crianças que fecharão uma roda à minha volta . . .

INTERFERÊNCIA QUÁSI

Ao José Marinho.

QUEM veio bater à minha porta? Quem?
Quem me fez abrir a janela e a noite morta?

O caminho estava deserto e o seu silêncio tinha horas . . .
Vento? Esta noite tem a paz e o sossêgo da morte . . .
Só eu e as estrêlas sentíamos a solidão fantástica . . .

Nos ouvidos e na ansiedade guardei o rumor que me chamou,
as minhas mãos tiveram a carícia doutras mãos perdidas,
e uma companhia invisível acendeu uma luz na minha alma . . .

Alguém terá pensado em mim, longe?

ORAÇÃO

PELOS que têm por horizontes só ondas,
e sofrem na face os ventos molhados,
e lançam as rêdes sem a certeza duma praia,
e vêem partidas as tábuas do fundo do barco . . .

Pelos que se curvam a semear nas terras,
e se dobram a colhêr para quem não se dobra,
e se cansam a vencer um monte atrás doutro monte,
e caem na terra e nela ficarão . . .

Pelos que sobem num céu azul sem fim,
e ficam a acompanhar astros mortos e vivos,
e sentem passar um verso que fugiu dum poema . . .

ALBERTO DE SERPA.



VIRIATO NA REALIDADE HISTÓRICA E NA FICÇÃO LITERÁRIA ⁽¹⁾

MINHAS SENHORAS
MEUS SENHORES:

TÓDAS as nacionalidades, todos os povos, procuram justificar a sua independência, apoiando-se em factos fornecidos pela tradição ou pelos documentos históricos.

Sempre nessas tradições, ou nos horizontes mais longínquos da história, os povos encontram os heróis de que fazem proceder as virtudes que eles se orgulham de possuir e que precisam de conservar.

Na verdade, quando o observador imparcial estuda as figuras lendárias e os seus feitos, ou os guerreiros esforçados que ficaram servindo de paradigma a um povo, verifica entre este e aquêles semelhanças que o andar do tempo não conseguiu desfazer totalmente.

É este um dos factos que nos explicam a existência de nacionalidades, à primeira vista disparatadas, no meio de povos mais fortes e muitas vezes da mesma raça.

É isto mesmo que nos explica o patriotismo e o nacionalismo ardentes dum povo que renasce, depois de ter vivido subjugado às vezes durante séculos.

Portugal, com os seus 800 anos de existência, firma a sua nacionalidade na antiga Lusitânia; e é Viriato, o herói máximo lusitano, que sempre nos lembra a obrigação de vivermos independentes.

A Lusitânia, *lato sensu*, era limitada ao S. pelo Guadiana e ao N. pelo Minho. Entre o Douro e o Minho viviam os Calaicos, parentes próximos dos Lusitanos. Entre o Tejo e o Guadiana viviam os Célticos, que, por possuírem uma terra pobre, de amanhã penoso, acompanhavam os Lusitanos nas depredações. No actual Algarve viviam os Cónios descendentes dos Lígures.

Do lado Oriental, nas serras de Gredos e da Gata, de S. Pedro e Guadalupe, tinham os Lusitanos por vizinhos os Vetões, seus parentes e aliados.

Os Lusitanos acantonados na parte mais ocidental da península não sofreram, senão muito tarde, a concorrência estrangeira, que se fez sentir directamente a Sul e a Ocidente.

(1) Conferência realizada na sede e a convite da Sociedade de Geografia de Lisboa, em 29 de Maio de 1934.

E assim puderam conservar, durante muito tempo, a sua vida de pastores. Viviam em povoações espalhadas pelos cumes das montanhas, isoladas por fortes muros defensivos, de que ainda hoje se conservam restos em quasi todos os montes do N. do País.

Em geral estas povoações, pôsto que numerosas, eram constituídas por um pequeno número de habitações; mas algumas foram intensos aglomerados humanos, como, por exemplo, a Citânia de Briteiros, perto de Guimarães, posta a descoberto pelo ilustre vimaranense e sábio arqueólogo Dr. Martins Sarmiento.

Sarmiento exumou mais de 200 casas, mas supõe-se que êste número deve corresponder a menos de metade das que existiram.

A maior parte destas casas, como se pode ainda hoje verificar, têm a forma circular com o diâmetro aproximado de 5 metros; em todo o caso muitas são também quadrangulares. As suas paredes eram relativamente grossas, com cêrca de 50^{cm} de espessura, formadas por pedras ligadas com terra amassada. O pavimento era o solo natural ou de barro batido; o telhado, de cólmo e só na época romana com telhas, nas casas redondas, era suportado no centro, por uma vara de madeira, fixada numa pedra enterrada no chão.

Três lanços de muralhas, já em grande parte determinados, defendiam a Citânia dos ataques do inimigo.

Emquanto que a Citânia tem o aspecto dum grande povoado fortificado, outras ruínas, como as de Sabroso, nas suas vizinhanças, com poucas casas, com uma única cintura de muralhas, talvez por isso mesmo mais fortes, pertencem ao tipo geral dos chamados *castros* que freqüentemente se encontram no do N. O. da península.

No poema de Festo Avieno, fundado num périplo do século VI a. C., já, por estas paragens, se localizavam populações que viviam «*arduos colles*», em montes abruptos.

Devia ser assim em povoados, alcandorados pelos cimos dos montes, que viviam as 50 tribos dos Lusitanos de que Estrabão nos diz: — «a-pesar-da terra (em parte) ser rica em frutos, gado, ouro e prata, os habitantes preferiam à sua cultura o roubo e viviam permanentemente em guerras uns com os outros e com os vizinhos do outro lado do Tejo. Só os Romanos puseram têrmo a isto: transformaram as povoações fortificadas em aldeias abertas e levaram também algumas tribos para melhores terras. Os autores dos latrocínios eram naturalmente os habitantes das montanhas. Como tinham uma terra má e eram fracos, cobiçavam as terras melhores, que eram dos outros.»

E assim Estrabão dá-nos a idea de que a Lusitânia era habitada por um povo que desprezava o cultivo da terra, para ir roubar aquêles que pacificamente e com custo a tinham trabalhado.

Seguindo Estrabão, Schulten também descreve os Lusitanos como salteadores natos, dizendo: — «Até à zona verde da costa, banhada pelo Oceano, a Lusitânia era uma região pobre formada de montanhas e estepes. E, ainda

para mais, os seus habitantes, segundo o costume ibérico, preferiam a vida agitada de pastores, caçadores e salteadores à paciente agricultura. Desde remotos tempos que vemos os Lusitanos saquearem a baixa planura junto ao Guadalquivir, que os Turdetanos, povos civilizados mas não belicosos, habitavam, e vêmo-los mesmo fazer a tentativa de se estabelecerem aí. Que contraste entre a Pátria pobre e êste País cheio de sol junto da larga corrente do Betis! Ali, montes e charnecas desertas, que não alimentavam homens nem animais; aqui, um paraíso em cujas amplas e cálidas planícies medravam oliveiras e vides, e pastavam gordas réses, paraíso a que o Oceano oferecia a plenitude das suas dádivas e a montanha todos os seus metais; onde brancas cidades se acotovelavam, parte na margem, parte nas alturas propícias que acompanham o largo vale e donde se viam subir e descer navios de variegadas côres».

Parece pois que a preguiça e a inveja eram as qualidades impulsoras dêste povo.

Mas se examinarmos, mesmo por alto, à luz da ciência social e da Etnografia êste quadro pintado por Schulten com tanta severidade, sôbre os dados fornecidos por Estrabão, êle modifica-se bastante.

Diz-nos Haberlandt que a estrutura do lugar de habitação é causa duma série de conseqüências gerais e especiais, que modificam o aspecto cultural dos povos. A montanha isola os seus habitantes, não só os pequenos grupos entre si, como os povos circunvizinhos. É devido a êste facto que nos países montanhosos nunca aparecem grandes nacionalidades.

Ora os Lusitanos eram pastores que habitavam regiões montanhosas; tinham, portanto, de transumar o seu gado dentro de limites muito restritos nas vizinhanças da sua habitação.

Viviam em pequenos grupos, como o atesta a quantidade de citânias e castros; mas ainda dentro das próprias citânias se podem demarcar grupos de casas mais ou menos isolados dos outros, certamente devido ao regime de comunidade de família, em que viviam; e assim a maior parte dos trabalhos devia ser executada pelas mulheres, pois que a pobreza do solo montanhoso obrigava-os a lançar mão dos assaltos e depredações para procurarem os recursos suplementares necessários à sua vida e que a montanha não lhes podia dar. «A insuficiência de recursos, o clan guerreiro e a vizinhança de vales ricos desenvolveram o hábito da pilhagem», escreve Demolins a-propósito dos povos da montanha.

«Ainda hoje, diz Paul Descamps, os pastores cavaleiros vivem em parte das *razzias* que êles realizam nas terras de povos agricultores.»

Estrabão adoptou pois o que hoje chamamos a teoria da raça, da escola de Gobineau, segundo a qual a raça é a única origem decisiva de tôdas as diferenças culturais e etnológicas da humanidade.

Ora a ciência etnográfica actual se não adopta sem restrições as teorias antropogeográficas, muito menos admite a validade absoluta da teoria da raça.

E, portanto, os Lusitanos, não foram salteadores por índole, nem por preguiça ou inveja, mas foram-no, muito principalmente, em consequência das condições especiais das localidades que habitavam.

Segundo Tucídides perguntava-se aos estrangeiros, sem os ofender, se eles eram salteadores ou piratas. Os Lacedemónios aprovavam o roubo por o considerarem excelente para exercitar os adolescentes na destreza e na vigilância.

Epicuro sustentava que não havia mal em roubar, mas sim em se deixar apanhar, roubando. Quere isto dizer que na Grécia, onde, como na Lusitânia, as montanhas abundam, também não se considerava o roubo um acto imensamente deshonroso, o que ainda hoje, segundo Demolins, succede nas serras perigosas da Albânia.

É o mesmo Estrabão que, numa passagem bem conhecida, nos mostra a vida simples dos montanhesees da península:—«Tôdas as tribos das montanhas vivem com simplicidade, bebem água e dormem sôbre a terra nua. Usam os cabelos compridos como as mulheres; em combate prendem-nos com uma fita que passa pela frente. Comem de preferência carne de cabra; ao seu Deus da guerra sacrificam um bode e também os prisioneiros com os cavalos. Organizam, como os Gregos, sacrificios em massa (hecatombes) de tôda a espécie. Gostam também de torneios, tanto gymnásticos como com armas e a cavallo, e exercitam-se no pugilato, no arremêso e no combate em bandos. Dois têtços do ano vivem de bolota, que torram, esmigalham e moem para fazer pão, que lhes serve de reserva. Têm também cerveja. Falta-lhes o vinho, mas quando alguma vez o têm, de-prensa o bebem, organizando uma festa com a parentela. Em lugar de azeite empregam manteiga. Nos banquetes sentam-se num banco encostado à parede, segundo a idade e condição. A comida anda em redor. Para beber servem-se de vasos de madeira, como os Celtas. Quando se juntam para beber, executam dansas de roda ao som da flauta ou da buzina, saltando ao ar e agachando-se ao caírem. O vestuário é geralmente uma capa preta com que também dormem sôbre a terra; porém, as mulheres, gostam de vestidos de côres. Em lugar de moeda usam objectos para troca, ou pedaços de prata em bruto. Os condenados à morte são lançados do alto dos rochedos; os parricidas são apedrejados diante das fronteiras. Só têm uma mulher como os Gregos. Colocam os doentes nos caminhos para que alguém, que passe, os elucide sôbre a doença. Até ao tempo de Bruto serviam-se de barcos de couro para as inundações e lagoas, e também utilizaram embarcações escavadas em troncos de árvores, o que actualmente já é raro. Tal é a vida das tribos montanhesees, entre as quais compreendo os habitantes da região do Norte: os Calaicos, Ástures, Cântabros e até ao território dos Vascões e aos Pirinéus.»

Reconhece-se bem nesta passagem do historiador a vida dos pastores das montanhas em que predomina o agregado da família, utilizando a carne e a gordura dos animais para a sua alimentação, e aproveitando os outros produtos do seu gado, como as peles, para a construção de barcos e escudos.

A sua rudeza era a consequência de habitarem um país extremo, nos altos das montanhas, impossibilitados de comunicar com os povos mais avançados.

Schulten diz que «a vida pública dos Lusitanos estava, como a de todos os Iberos, no nível mais baixo». E que «a região desde o Tejo até à costa do Norte era habitada por nada menos de 50 tribos. Não só cada tribo se isolava e recusava qualquer ligação com as outras, mas também dentro de cada tribo faltava a ligação, dominando o grupo familiar ou a grande família, a mais primitiva forma do Estado. Tal facto é indicado pelo sem-número de pequenas e pequeníssimas povoações fortificadas (hoje castros), que cobrem os montes do país». E mais adiante: «Assim estavam os Lusitanos divididos em muitas fracções, que constantemente se guerreavam entre si e com vizinhos».

Nesta descrição do sábio Autor germânico, encontramos apontados não só os motivos das lutas que os Lusitanos mantiveram continuamente entre si, mas também os da sua tendência para a dispersão.

Era o espírito de independência dos montanhesees, que E. Reclus encontrou também nos habitantes da Albânia, a torná-los incapazes de compreender o agrupamento nacional, a não ser, sob o ponto de vista militar, em face do estrangeiro.

Como povos pastores, a sua vida social e política era imensamente simples.

Não possuíam órgãos de govêrno que definissem e fizessem respeitar os direitos e obrigações de cada um, sendo portanto a fôrça das armas o árbitro único e incontestado nas colisões de interesses ou ambições que inevitavelmente e com frequência haviam de surgir.

Viviam em regime comunitário familiar, aquêle que melhor se adapta à fase pastoril em que o gado é a única fonte de riqueza susceptível de ser herdada. Habitavam uma região montanhosa e, portanto, necessariamente a população havia de se agrupar apenas em pequenos núcleos, não só por ser essa a única fórmula conveniente no referido regime comunitário, mas também por assim o determinar o acidentado dos terrenos e consequentes dificuldades de comunicações.

Mas foi êsse estado de desagregação social que os perdeu.

Os autores que se referem às guerras que êles tiveram com os seus vizinhos e depois com os Romanos, datam-nas de cerca de 200 anos antes de Cristo.

Os guerreiros Lusitanos foram descritos por Estrabão, e ainda hoje é possível vê-los nos Museus Leite de Vasconcelos e Martins Sarmiento, onde existem deles tôscas, mas curiosíssimas estátuas coevas.

Traziam, em geral, o cabelo solto, desgrenhado; prendiam-no à frente, com uma fita, quando combatiam. Raros usavam capacete de couro ou metal; das estátuas até hoje encontradas completas, nenhuma tem capacete; cobria-lhes

o corpo, até aos joelhos, um gibão de linho; adornavam-se com múltiplos colares e braceletes, que estão bem nítidos nas estátuas; as couraças e as grevas metálicas eram raras; geralmente revestiam as pernas de polainas de lã.

Como arma de arremêso usavam o dardo, todo de ferro ou apenas com ponta de metal; para o combate corpo a corpo, serviam-se do punhal, da espada ou da adaga ibérica de dupla chanfradura, que traziam num cinto e que nunca falta nas estátuas, bem como o escudo de couro redondo e pequeno.

Tanto a infantaria, como a cavalaria eram excelentes. A cavalaria ibérica até gozava de larga fama; quási todos os autores salientam a sua superioridade; os cavalos eram pequenos e feios, mas muito velozes; dizia-se que as éguas «eram fecundadas pelo vento».

Mas a estes montanhese valentes e ágeis, sempre prontos para a luta, faltavam as verdadeiras qualidades dos guerreiros.

Habitados a lutas de curta duração, habituados ao assalto inesperado e rápido, em que dispendiam o esforço máximo num só momento, esgotavam-se facilmente quando tinham de combater em luta duradoura.

Por não estarem acostumados a regularizar o gasto da sua energia, depressa lhes sobrevinha a fadiga e com ela o tédio e a repugnância por qualquer novo esforço imediato. Reside nesta falta de espírito perseverante, uma outra causa da sua ruína.

Desde 193 a. C., que há notícias dos Lusitanos, juntamente com os seus vizinhos Celtas e os Vetões, começaram a fazer correrias pela Bética.

Em 154 a. C., batendo os Romanos e saqueando a terra dos Cónios, atravessaram o estreito de Gibraltar, e, penetrando na África até 40 km ao S. de Tânger, chegaram a Arzila, onde foram detidos pelo cônsul Lúcio Múmio. Estes êxitos admiráveis dos Lusitanos tiveram como resultado fazer renascer a ânsia de independência noutros povos da Península, que se tinham submetido alguns anos atrás.

Então, os Romanos conseguiram estabelecer a paz com os Celtiberos, e dirigiram as suas fôrças contra os Lusitanos.

No ano de 150 a. C., Galba e Lúculo derrotaram-nos. O primeiro, prometendo-lhe terras, conseguiu separá-los em grupos, e desarmá-los; e logo que os apanhou sem defesa, trucidou-os. Viriato foi um dos poucos que escaparam a esta horrível carnificina.

Pouco tempo depois, ainda mal refeitos da tragédia, os Lusitanos revoltaram-se de novo; foram vencidos por Vetílio e quando parecia que já só podiam escolher entre a morte e a capitulação, Viriato exortou-os a não pactuarem com o inimigo. Lembrou-lhes a perfídia de Galba e fêz-lhes notar que os Romanos facilmente assinavam contratos, mas raramente os cumpriam; pois que ou o próprio general os rasgava, logo que se tivesse aproveitado deles, ou o Senado os anulava quando já não lhe conviesse respeitá-los.

Convencidos os Lusitanos e resolvidos à resistência, organizou-os o seu novo chefe em grupos e fê-los cair inesperadamente sôbre as linhas romanas em vários pontos, causando-lhes grandes perdas e desaparecendo sem o inimigo os poder apanhar. Viriato voltou depois, atraiu Vetílio a uma emboscada na Serra de Ronda, derrotou-o e matou-o. Desde então a fama do montanhês chegou a todos os recantos da Península, fazendo com que de todos os lados aparecesse gente a alistar-se nas suas hostes.

Durante oito anos êle manteve os exércitos da orgulhosa Roma em permanente desassossêgo, atrevendo-se, por fim, a tomar a ofensiva.

Pela sua valentia, pela sua decisão rápida e pela inteligência que revelou na sua estratégia, Viriato era bem um condutor de homens, como hoje se costuma dizer.

A comunidade familiar forma uma pequena sociedade completa, independente, satisfazendo-se a si própria. Para agrupar estas autoridades distintas debaixo dum chefe comum é preciso uma necessidade imperiosa, um concurso particular de circunstâncias e uma personalidade extraordinária. Viriato conhecia bem a alma do seu povo e sabia que êle só contrafeito aceitava chefes; porisso fazia todo o possível por não se distinguir dos seus soldados. Vestia como êles; «recolhia dos despojos o mesmo que os outros, e a sua parte dava-a aos melhores como recompensa».

Mas isto não quiere dizer que não tivesse a consciência do seu próprio valor.

Schulten conta a resposta que Viriato deu ao rico Astolpas nas suas bodas, quando lhe mostrou que o seu braço de guerreiro valia mais que o ouro e que a amizade de Roma, e ainda «quando, no meio da sumptuosa festa, Viriato apoiado na sua lança, dizia que, no final, seria senhor de tudo quem manejasse aquela arma, e que o rico Astolpas lhe seria mais obrigado a êle, que nada tinha, do que êle a Astolpas».

Como os Lusitanos eram supersticiosos e crédulos, persuadiu-os de que possuía a ciência de prever o futuro, e, quando se lhes dirigia, era em termos vigorosos e concisos. Lançava mão freqüentemente da alegoria, como fêz com os cidadãos de Tucci, que não lhe guardavam inteira lealdade. —Contou-lhes que certo «homem tinha duas mulheres, uma nova e uma vêlha. A vêlha tirava-lhe os cabelos prêtos, a nova os brancos. De maneira que no fim êle estava completamente calvo». Se êles, habitantes de Tucci, continuassem a manifestar-se ora pelos Romanos ora pelos Lusitanos, fatalmente morreriam todos, «pois Lusitanos e Romanos matavam os seus respectivos inimigos».

Viriato era, na verdade, uma excepção entre os seus; mas foram as circunstâncias de momento que o revelaram e impuseram como chefe aos compatriotas.

Depois de oito anos de lutas, as suas tropas estavam exaustas. Habitadas à guerra intermitente de guerrilhas, não agüentavam uma campanha longa.

E quando Viriato desbaratou Serviliano na Betúria — comenta Schulten — «sucedeu o inacreditável. Viriato, em troca de várias promessas, deixou sair o exército romano! Estamos em face dum enigma. Em Viriato é impossível encontrar-se a causa desta clemência suicida, pois ninguém mais do que êle tinha avisado os seus da perfídia de Roma. Não, êle teria sido obrigado pelo seu povo que, evidentemente, segundo a maneira ibérica, devia estar cansado de tão longa guerra». E o ilustre iberólogo, observando que a fadiga, produzida por campanhas de grande duração, conduzia os povos da Ibéria à conclusão de tratados, que aceitavam sempre com «a mais insensata confiança», supõe «que Viriato, só obrigado, poupou o exército romano».

Schulten, que assim pensa, deve ter razão. Não se compreende uma tal clemência em Viriato que tão bem conhecia os Romanos, e certamente sabia que aquêle que o seu inimigo poupa nas mãos lhe vem a morrer! Não se compreende que Viriato espontâneamente tivesse deixado de fazer a Serviliano Cepião, o mesmo que antes fizera a Vetílio, isto é, exterminado o exército e morto o general. Mas não, desta vez fêz-se a paz, salvando-se os Romanos à custa da concessão feita aos Lusitanos de poderem continuar a ocupar a Betúria.

Porém, a Roma só convinha a ocupação pura e simples de tôdas as regiões da Península. Por isso, a-pesar-de Viriato e sua gente não se terem desviado das condições do tratado, no ano de 139, Servílio Cepião, irmão de Serviliano, recebeu do Senado autorização para os hostilizar. Cepião perseguiu-os na Carpetânia; e quando já contava com a vitória, Viriato, empregando um ardil de guerra, daqueles de que, como vimos, fazia uso freqüente, conseguiu lograr o general romano e recolher-se com a sua gente às montanhas da Lusitânia.

Aí, ser-lhe-ia fácil conservar-se na defensiva; mas em face do número superior dos Romanos e da fadiga das suas tropas, entabou negociações para a paz. Foi então que três dos seus amigos encarregados de se entenderem com Cepião, foram por êste general aliciados, com presentes e promessas, e assassinaram Viriato quando dormia.

Os funerais do glorioso caudilho foram grandiosos. Schulten, baseado nos textos, diz que «os Lusitanos prestaram ao seu chefe honras quási divinas». E descreve-as assim: — «Primeiro queimaram o cadáver em cima duma fogueira gigantesca e, com êle, muitos animais votados ao sacrifício. Enquanto as chamas consumiam o corpo, todo o exército, a pé e a cavallo, andava à roda da pira, como numa última revista, entoando cânticos em honra do herói. Depois das chamas se apagarem, sentaram-se todos junto do local da fogueira, em silencioso luto. Por fim construíram o túmulo, e duzentos pares de guerreiros fizeram um simulacro de combate».

Morto o prestigioso Chefe, a fôrça dos Lusitanos que já desde muito tempo estava enfraquecida, quebrou-se completamente. Tautalos, que suce-

deu no comando, não pôde evitar que êles se entregassem sem condições a Cipião.

A fama de Viriato foi tão grande que os próprios Romanos prestaram homenagem à sua memória.

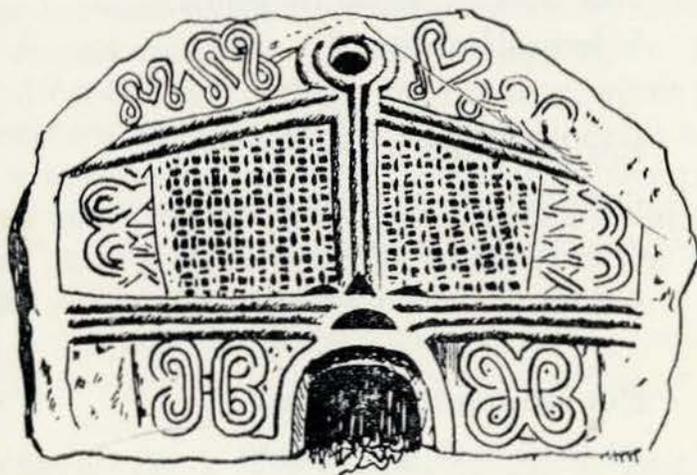
Os escritores Políbio e Possidónio, sôbre cujas narrativas Schulten baseou em grande parte o seu magnífico trabalho de reconstituição histórica, a sua obra, enaltecera a arte estratégica do glorioso chefe lusitano, traçaram-lhe a biografia e verberaram o assassínio. Para Lucílio êle foi o Aníbal dos Iberos.

O facto de ter resistido a Viriato, é para Cícero uma das glórias de Lélío.

Dion Cássion escreveu a biografia do heróico montanhês da Lusitânia e Orósio condenou com severidade a perfídia de Roma.

(*Continua*).

ALFREDO ATHAYDE.



EXPLICAÇÃO

NÃO quero ser rei nem santo!
Quisera não saber tanto
do meu final desencanto
ainda a meio do caminho.

Quisera dar-me o destino
de ser sábio e pequenino,
com o palrar do menino
e a voz certa do profeta...

Quisera ser um e todos
por ter e dar vida a rôdos,
mas chegar, limpo de lôdos,
à Jerusalém divina.

Por isso bato a moeda
que tem um anjo na queda
e o cisne branco de Leda
e data de mais-e-menos...

Por isso choro e sorrio
no jeito com que desvio
as fundas águas do rio
que já vem de Adão e Eva...

...Mas o rio... Onde me leva?

O SIMBOLISMO HERÁLDICO DAS ARMAS NACIONAIS DO BRASIL

NAS suas *Memórias* (1), relata-nos Álvaro Lopes, secretário do rei D. João II, o príncipe perfeito, que na reunião havida em Beja em 1485, entre aquêle grande monarca e os seus conselheiros, para resolver sôbre a *nova moeda que faria*, e as alterações que entendia dever introduzir nas armas reais de Portugal, alguns dos presentes eram de opinião que el-rei *tomasse armas de além-mar*.

Nascia esta idea, porque já estava descoberta a Guiné e sob a soberania portuguesa. D. João II, porém, optou sòmente pelo título de *Senhor* daquela terra, deixando para depois, com novas e mais pesadas razões, o enriquecer a heráldica nacional com as armas das conquistas e descobrimentos.

O tempo passou, e nem êle, nem os senhores reis seus sucessores, tomaram nunca tais armas.

Apenas foram juntando aos seus títulos, os títulos dos senhorios que iam ganhando pelo mundo inteiro, usando da espada em nome da cruz. E, assim, na série dêsses honrosos designativos, estava quási em síntese, a história de tôda a nossa epopeia marítima: ...reis de Portugal, e dos Algarves, de Aquém e de Além-Mar em África e do Brasil, senhores da Guiné, e da conquista, comércio e navegação da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia...

Plenas e sem mistura, as *quinas* gloriosas de Ourique, Aljubarrota e de tantas outras horas solenes da história da Nação, foram seguindo sempre, veneradas com amor e transmitidas às gerações novas, que envelheciam na sua guarda.



Séculos depois de D. João II deliberar não assumir, de momento, as armas dos domínios ultramarinos, surge D. João IV, criando, para seu filho, — depois da batalha de Tabocas, de 27 de Outubro de 1645 —, o principado do Brasil, talvez com a idea de o tornar, posteriormente, em reino, (2) numa política idêntica à seguida mais tarde por D. João VI.

(1) *A reforma do Brasão Real* — Conde de Tovar — Lx. 1932 — pág. 19.

(2) *Estudos sôbre a História do Brasil* — Pereira da Costa, no *Jornal do Comércio*, de Recife, de 7 de Setembro de 1922; in *Brasões e Bandeiras do Brasil* — Clovis Ribeiro — S. Paulo — 1933.

E, desde então, o título de Príncipe do Brasil, passou a ser privativo do herdeiro da coroa portuguesa.

Quási ao mesmo tempo, pelo menos desde 1647 (1), era usado pelo Brasil, como símbolo heráldico, uma esfera armilar de ouro, que, aposta numa bandeira branca, parece ter chegado a desempenhar funções de bandeira comercial.

Certamente que à escolha da esfera, *corpo* da divisa de D. Manuel I, — que lhe foi dada por seu tio o rei D. João II *quando lhe ordenára casa* (2), devia ter presidido o espírito de querer recordar a época em que o Brasil entrou para o concêrto dos domínios que constituíam o Império Colonial Português.

É possível, mesmo, que houvesse ainda, a juntar a esta, a razão de ser a própria bandeira pessoal de D. Manuel, uma das usadas nas navegações, e que era franchada de branco e vermelho, com a esfera armilar de ouro, da divisa real, ao centro.

Surge-nos, pois, com isto, o Brasil representado na simbologia heráldica pela esfera de ouro.

Porém, este símbolo, não era completo nem perfeito, dentro dos cânones heráldicos, pois que não estava ordenado em escudo. Era um motivo isolado, um símbolo ou emblema sem locação própria.

A prova do que estou dizendo foi que, quando D. João VI, pelo decreto de 13 de Maio de 1816, elevando o Brasil a reino, lhe deu por armas a mesma esfera de ouro, agora estilizada (apenas reduzida às armilas), em fundo azul, sem dizer, porém, o que é que limitava êsse fundo. E, querendo reünir num só escudo as armas do Reino Unido de Portugal, Algarves e Brasil, assentou o escudo das armas de Portugal-Algarves sôbre a esfera armilar. Tornou-se, assim, a esfera, um puro ornato exterior, sem pé de igualdade com o próprio escudo. A própria aplicação heráldica, veio demonstrar a insuficiência heráldica da esfera.

Com o império, D. Pedro I, por decreto de 18 de Setembro de 1822, ordena as armas do Brasil de forma mais precisa: «...em campo de verde uma esfera armilar de ouro, atravessada por uma cruz da Ordem de Cristo, sendo circulada a mesma esfera, de 19 estrêlas de prata em uma orla azul, e firmada a coroa real diamantina, sôbre o escudo...». Pelo decreto de 1 de Dezembro de 1922, era aquela coroa substituída pela imperial.

Mantém-se, ainda, a esfera como peça principal e aparecem assim, novos elementos: a Cruz de Cristo e as estrêlas, representando as 19 províncias brasileiras, e que estavam destinadas a estabelecer a ligação destas armas com aquelas, que mais tarde, depois da publicação do decreto n.º 4 de

(1) *A Bandeira Nacional* — Eduardo Prado — in *Brasões e Bandeiras do Brasil*, de Clovis Ribeiro — S. Paulo — 1933, já citado.

(2) *Cronica del Rei Dom Emanuel* — Damião de Goes — Parte I, cap. V.

19 de Novembro de 1889, e conforme o anexo n.º 2 do mesmo decreto, haviam de ser adoptadas.

Com a República aparece diferente arranjo simbólico-heráldico, e algo de novo vem substituir definitivamente a esfera: são cinco estrélas; uma constelação. É o cruzeiro do Sul.



Onde estava, pois, o simbolismo de terra de Além-Mar? Ou melhor, onde estava a referência ao Brasil?

Primeiramente na esfera. Mas isto é muito e é pouco; é tudo e é nada; é preciso e é vago!

É muito, porque, se com a esfera se quis representar o Brasil, marcava-se o mundo inteiro, e não uma sua parte que muito nos interessava; é pouco, porque, na grande representação, se esbateu o sentido a registar; é tudo, porque, de facto, para um povo como o nosso, que descobriu meio mundo e conquistou outro tanto, a única forma de o representar em tóda a sua completa extensão, é com o próprio mundo, em qualquer dos seus simbolismos; é nada, porque, sob o ponto de vista heráldico, não passa, nas regras da armaria, de um ornato exterior, sem significado de responsabilidade; é preciso, porque o Brasil, especialmente, representa a nossa mais honrosa expansão atlântica, que é o verdadeiro sentido da posição portuguesa, no ambiente internacional; é vago, porque nos deixa na dúvida, se o Reino Unido de Portugal-Brasil, é simplesmente restrito às duas potências atlânticas, ou se nessa designação entram todos os vélhos senhorios da grei, espalhados por êsse mundo de Cristo.

Porém, a escolha da esfera armilar, foi hábil, pois que ela, se por si só podia usar-se na simbologia heráldica, lembrando o globo, como síntese da nossa expansão como povo forte e culto, ainda mais êsse espírito se afirma, ao lembrarmo-nos de que a esfera, era o *corpo* da divisa do rei venturoso, de D. Manuel I, durante o reinado do qual, Portugal chegou ao máximo de prestígio, acção e poder e se incorporou o Brasil no nosso Império.

Temos, pois, até aqui, o Brasil, representado na heráldica portuguesa, pela *esfera*.

Vem depois o cruzeiro.

Quando em 1822, a grande Nação irmã, chamou sôbre si própria a responsabilidade do seu destino, adoptou o *Cruzeiro do Sul*.

Seria êste novo conjunto simbólico, mais feliz, do que o anterior, para iconografar heráldicamente o Brasil?

Sòmente reduziu a metade, a distância que vai do vago ao preciso; do nada ao tudo, do pouco ao muito.

A esfera, representava o mundo; os seus dois hemisférios, portanto;

o *Cruzeiro do Sul*, significa só um hemisfério, pois como é sabido, a linda constelação citada só é visual ao Sul do Equador.

Quere dizer, que o espírito atávico de representar a expansão marítima de Portugal, manteve-se sempre, que, de algum modo, se pretendeu organizar ou *tomar as armas de Além-Mar*.

As estrélas do *Cruzeiro do Sul*, que encontramos nas armas brasileiras desde a sua emancipação, ainda mais do que o Brasil, significam a expansão do povo português. São a representação do génio da raça lusíada.

Simbólica sagrada para os portugueses e brasileiros, o *Cruzeiro do Sul*, que à semelhança das *quinas* de Portugal, é de prata em campo azul, distingue honrosamente as armas nacionais do Brasil, do Portugal Novo, que do outro lado do Atlântico, só honra o vélho tronco dos seus antepassados.

Dir-se-ia que as *quinas* portuguesas, subiram tão alto no céu da glória de oito séculos de história, que, lá do alto, ao abrigo protector da portuguesa Cruz de Cristo, se transformaram num *cruzeiro* ideal, que sempre guiou o génio da raça, e para sempre ficou como o fecho da abóbada de tóda a nossa obra de civilização gigante.

O *cruzeiro* que os portugueses vêem nas *quinas*, e as *quinas* que os brasileiros vêem nas estrélas daquela constelação, são os mais sagrados motivos de união moral e mental, que, desde sempre e para sempre, ligam simbòlicamente as pátrias portuguesa e brasileira, num mesmo sonho de grandeza de uma e mesma grande civilização.



É interessante notar, que os motivos simbólicos de que se trata nesta pequena nótula heráldica, a *esfera armilar* e o *Cruzeiro do Sul*, que ainda hoje figuram nas armas nacionais do Brasil e Portugal, e a *Cruz de Cristo*, são considerados altos motivos da simbólica nacional dos dois países irmãos, e por isso mesmo os escolhidos, para premiar o *mérito*, o *valor*, o *civismo* e a *virtude*.

É que, o seu prestígio é tanto, que melhor símbolo não encontraram os Governos português e brasileiro, para motivo das insígnias da *Ordem Militar de Cristo*, da *Ordem do Império Colonial* e da *Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul*!

3 de Maio de 1936.

ARMANDO DE MATTOS.

PREGÕES (*)

DURANTE o meu primeiro estágio em Paris, aconteceu que eu fôsse, uma noite, arrebatado à minha dilecta e quêda mansão, por patrícios meus, menos atreitos que eu aos achaques dessa moléstia da alma inata na raça portuguesa, a Saüdade — não, comigo, a saüdade no sentido circunscrito de nostalgia, de sentimento pungente do destêrro, de acerba lembrança da Pátria e do Lar a que os filhos da Gália chamam «mal du pays», mas saüdade na mais indefinida acepção, muito para além da famosa definição de Garrett e antes adentro do conceito sebastianista — saüdade do Ignoto, dêsse Reino Sideral de Espíritas-Vagabundos, dessa alumbrada Via-Láctea de Sonâmbulos —

«Não é logo a saudade
Das terras onde nasceu
A carne, mas é do Céu,
D'aquela santa Cidade,
D'onde est'alma descendeu.»

(Segundo Camões).

arrebatado, dizia eu, ao remanso de meditação e de estudo, e desafiado a ir de longada até uma das portas da Cidade. Feitos ao descaminho, e por mor sumiço de passos, foi alvitrado que desaviássemos em curva pelo Luna-Park. Transposta a orla do recinto, como outra faixa do Equador que repartisse o globo em dois hemisférios — um de folia, outro de soberba — defrontamos com uma choça a cuja umbreira guarnecida por um reposteiro de estamparia, se achava postado o tipo mais perturbante de mulher que jamais me foi dado topar neste mundo de Cristo: corpo descarnado, cabelos de azeviche, nariz adunco, bôca encovada, mento aguçado e os olhos — olhos de fulminar como raios, de varar como dardos, de fascinar como víboras.

Predicados de formosura certo que não, mas traços incisivos de carácter, máscara de expressão contundente, numa criatura que não era nada mais que uma vélha e nada menos que uma bruxa! . . .

Longe, porém, de semelhar a essas criações da fantasia popular, engolfadas numa parda capa de cabeção, lenço entezado e em nó sob o queixo,

(*) Excerpto da notável conferência que, sob o título de «Pregões», proferiu Cláudio Carneiro na noite de 17 de Junho, na Liga de Profilaxia Social. Êste e outro trecho, que a seguir publicaremos, apresentam-nos, além do Músico que já era conhecido e admirado, o Homem de Letras que com elevação e estilo nos sabe falar acêrca da sua Arte.

menores que o tóco de vassoura que empunham — êsses monstrozinhos noctívagos, convivas agoirentos de corujas e morcegos, capazes de atravessarem as portas pelo orifício da fechadura, e que à hora em que cuidam de sacudir as tranças, entronizam por sôbre as nuvens, em meio de irisada e pluvial ciranda, o Espectro solar; longe de semelhar tampouco ao vulto esbelto da cigana, mercandeira de sinas, traje multicolor, tisonada até ao âmago, essa nómada e pressaga flor das caravanas, — mas sim a esmerada sibila, misteriosa detentora do Porvir, a Maga social, a Pitonisa do século, de olheiras postiças, rubor carminal nos lábios, um arrozal de pó nas faces e pestanas retorcidas a luzidia cera preta. Cativos de tão estranha figura e por tão adolador tom de voz a servir convites, dêmo-nos a ceder e entramos.

O primeiro fui a estender-lhe a palma da mão esquerda, que ela inquiriu como livro aberto cujos símbolos devassasse até ao mais recôndito segrêdo.

De entre os vaticínios que sussurraram nos meus ouvidos, apenas relembro:

«Predestinado para a Música ou para a Medicina . . . »

Já então bons ou maus desígnios governavam a bússola do meu Destino, embalado ainda em cantos de sereia, e proejando a norte da primeira rota.

Repassado do fatal oráculo, penetrado da infalível profecia, eu que não voto o mais leve desdém às ciências ocultas — quer Nigromância, quer Magia, Cabala e Astrologia — ou não as tivessem exercido os sacerdotes egípcios, as houvessem praticado na antiguidade os povos hebraicos, assírios e caldeus e estudado os filósofos gregos e latinos — eu, que sou supersticioso, (mas não a ponto de sucumbir ao mau olhado, como Verdi) ía-me na debandada, perdendo dos companheiros, absorto em tão incoerente e paradoxal sentença:

Música ou Medicina!

Em boa verdade que relação poderia haver entre rumos na aparência tão opostos, horizontes tão desnivelados? Como seria possível que um só e único sulco da mão, uma única e mesma linha da Vida, rematasse em dois polos não ambos glaciais ou postos em paralelo, mas paralelamente opostos e contraditórios na duplicidade e no antagonismo da sua significação?

Raízes de caminho, ramificação de ideas, divagações do Espírito? A Forja de Vulcano . . . As sete cabeças da Hidra sempre a renascerem sob os golpes de Heracles . . . A Fénix secular a ressurgir sempre das suas cinzas . . .

E que vai a Ciência buscar à Arte, ou esta aquela? Que pontos de contacto existem entre a Medicina e a Música? Será que a Medicina seja a Arte de curar, de prolongar a existência, de melhorar a vida ou dá-la aos moribundos, de atrasar a morte? Será que a Ciência recorra à Arte, invocando o que ela oculta de sobrenatural? Será que a Arte, em particular a Música, mais que a Ciência, melhore a vida, cure, opere os seus milagres, acuda em salvação da Alma como Viático? Será porque possua virtudes terapêuticas incontestáveis e comprovadas? Será porque só Ela seja a grande Panacea?

A Ciência, «fruto da inteligência, da observação e da experiência», é filha do Homem. Ela tem, diz Aristóteles, o seu termo em si própria.

As suas cercanias confinam num cárcere de muralhas.

Ao princípio, a Medicina — cuja origem remonta aos tempos pré-históricos — lançava mão de feitiços, valia-se da sugestão na sua Arte de curar.

A Medicina era o apanágio dos Chefes, dos Reis, dos Heróis, dos Poetas e dos Sacerdotes. Entre estes, a função de curar era tanto mais legítima, quanto os males físicos eram encarados como punições divinas.

Narra a história que o primeiro tratado de terapêutica data de 2700 anos antes da nossa era, e foi propalado sob os auspícios de Chin-Nong, imperador da China.

Transmitidas da Índia ao Egipto e dos egípcios aos gregos, as práticas médicas entre estes foram em grande parte mitológicas.

Asclepias ou Esculápio, filho dos amores de Apolo e da Ninfa Coronis — que se mostra por vezes exibindo uma serpente, emblema da saúde — é o Deus da Medicina, e os ministros do seu culto, que recebem o nome de Asclepiades, formam uma espécie de corporação sagrada. Confúcio distinguia duas jerarquias de sábios; os que possuem a sabedoria congénita e os que a adquirem na vigília. «Os primeiros, Santos; os segundos, Iluminados. Os Santos são dotados do génio; os Iluminados do discernimento. O génio dos Santos é a sua virtude».

A Medicina, senão tóda a obra humana, dissimula uma grande parte de sabedoria latente, de acção intuitiva e subconsciente, que toca o domínio do imaterial, a região do Espírito. É esta, por certo, a «ciência infusa», aquela que se não adquire pelo estudo, pela observação e pela experiência, mas se possui na própria fôrça da Natureza e por única inspiração divina.

A Música, de incógnita origem, é o mais insondável dos mistérios! Os povos orientais veneram-na como divindade, associam-na intimamente ao culto e atribuem-lhe poder mágico. Os helenos imputam quer a Mercúrio quer a Apolo a sua criação. Refere o Génesis que os auletes e os citaredos descendem de Jubal, filho de Lamech e de Ada, da raça de Caim. O poder sobrenatural da Música é descrito numa infinidade de lendas e asseverado em factos inumeráveis, bem como as suas... propriedades sanativas. Era por meio de cantos que Esculápio sarava certos males. Platão fundava nêles a eficácia dos remédios. E hoje ainda, entre algumas tribos de peles-vermelhas da América, os feiticeiros preparam, cantando, remédios encantados.

Teofrasto afirmava que a coxalgia se cura por meio do modo frígido. Entre os mouros de Espanha todo o tratamento médico era iniciado pela audição sucessiva dos vários «modos» a-fim-de determinar o temperamento do doente.

Exorcismar os espíritos maus por intermédio de cantos mágicos, é sistema de cura na Polinésia e no Congo.

Na Idade-Média julgava-se que os sons podiam curar a epilepsia, a raiva, a histeria, as febres nervosas e até a idiotice.

Vem aqui citar muito de passagem, surpreendentes resultados obtidos recentemente pelo neuro-psiquiatra Roubinovitch, sobre cérebros infantis apáticos, faculdades psíquicas ou intelectuais amodorradas, e que a acção e a prática da música e da gymnástica-rítmica despertaram e desenvolveram, como: numa criança de doze anos que era incapaz de adicionar 2×3 ; outra de quinze inapta em manejar uma agulha. O célebre físico italiano Giambattista della Porta diz que uma flauta de heléboro expulsava a hidropisia, de álamo a ciática, e que os sons da charamela de caneleira eram soberanos contra... o fanico. A «dança de S. Vito» também encontrava na música o seu curativo. Na época em que esta doença era endémica em certas regiões da Itália, percorriam o país músicos ambulantes a oferecerem assistência aos enfermos. O tratamento consistia na execução de motivos de dança impetuosos, cuja denominação de Tarantelas provém deles serem o antídoto contra os perniciosos efeitos da picada da tarântula.

No comêço do século XVIII ainda, vê-se o cravista Dieupart prestes a deixar Londres para seguir à Índia um cirurgião que pretendia abrandar pela música as dores dos seus pacientes. E no domínio da Lenda, quanta riqueza de narrativas!

Quem olvidará os prodígios da Lira de Orfeo (?), os mitos de Arião e Anfião? Recordo ainda a influência das «ragas» do Deus Mahédo e Parbutea, sobre os fenómenos atmosféricos, uma das quais mergulha a terra em trevas, outra fende as nuvens e cessa a estiagem. Para afugentar o dragão que devora a Lua, em ocasião de eclipses, servem-se os chineses dos seus instrumentos num estrondoso fragor.

A Música — dizia o imperador Hyáo-Wén — move o Céu e a Terra, emociona os espíritos, põe em acôrdo os dois princípios cosmogónicos, penetra os homens e os manes.

Entre os asiáticos são utilizados os instrumentos retinentes e ruidosos para intimidar os maus espíritos.

A mentalidade indúa concebe o som como meio criador. Os sons criadores de todo o Universo, conjugam-se na formação da Harmonia das Esferas. Tudo, desde os Planetas, tem ritmo próprio. Platão e Pitágoras ensinavam que tudo é Música no Universo. (O próprio silêncio, até...). Na região mesmo da Sombra, há periódicamente Luz e Obscuridade.

CLÁUDIO CARNEIRO.

NOTÍCIA ACÊRCA DE UM QUADRO PRIMITIVO NA IGREJA DE SARDOURA

I

MUITO perto e acima de Entre-os-Rios, a orlar em curto espaço a estrada que leva a Sobrado de Paiva, encontra-se a aldeiazinha risonha e pitoresca de Sardoura, povoado claro onde apenas uma habitação brasonada e a igreja se destacam, integrada outrora no bispado de Lamego e compreendida no senhorio da Casa de Bragança, segundo informam as Memórias Paroquiais reunidas no *Dicionário Geográfico* do P.^o Luiz Cardoso.

O pequeno templo paroquial que tivera o seu reitor apresentado pela Universidade de Coimbra, é uma construção barroca a cuja simplicidade de linhas a trifacial sineira, datada de 1719, atribui certa graça. Interiormente, a mesma modéstia architectónica, avultando só o altar-mor na dourada «rocaille» dos degraus.

É, porém, na sua pequena e mal iluminada sacristia que se encontra muito a recato, suspenso da parede e assente — tirada a moldura inferiormente — no arcaz negro, onde se guardam os paramentos, um painel, certamente vindo de outra terra, e para ali desgarrado, esquecido na sombra, quando o seu lugar devia ser na igreja, a servir de retábulo, o melhor e o mais valioso que os fiéis podiam consagrar à representação de Santa Maria, o seu orago.

Como veio parar a Sardoura êste quadro? É, naturalmente, a primeira interrogação que se faz. Não era ignorada a sua existência, segundo ainda muito recentemente me constou, mas nunca mereceu, que eu saiba, qualquer pública menção. Devo à Sr.^a D. Hermínia Medina, que foi minha distinta aluna na Escola de Belas Artes, a informação — prestada em 1933 — de que encontrara na igreja de Sardoura um painel que devia ser notável. Fui vê-lo e só agora consegui reunir alguns poucos elementos que permitem apresentar uma solução aproximada do problema da sua autoria e proveniência (1).

(1) Soube que após a minha primeira visita a Sardoura o quadro foi visto e estudado pelo Sr. Reis Santos, que tendo conhecimento que eu preparava para esta revista um artigo sobre o assunto, aguardou até agora a sua publicidade, rara deferência pela qual me confesso agradecido.

O quadro pertence ao «grande século», e logo de relance sentimos o seu bem acentuado lusitanismo: proveio de uma dessas oficinas portuguesas que honraram a nossa colaboração artística no renascimento europeu. Pintado



A ASSUNÇÃO DA VIRGEM

Quadro existente na Igreja de Santa Maria de Sardoura

(Foto de Aarão de Lacerda).

sobre tábua, e medindo 2^m,3 de altura por 1^m,95 de largura, representa a Assunção da Virgem, um dos grandes e freqüentes temas versados pela arte religiosa. Junto dos faciais de um túmulo aberto e vasio agrupam-se os

apóstolos que rezam impressionados com mais aquêlê acto maravilhoso, o privilégio que Maria, como Jesus, mereceu de subir aos céus, só transitòriamente tocada pela morte que não corrompeu seu corpo divino. Uns levantam as mãos unidas em prece, aquêlê abre expressivamente os braços, outro folheia um manuscrito sem o ver, aquêlê ora contrito, e só um dos que estão de pé e segura a cruz processional — reprodução de alguma obra prima da nossa ourivesaria flamejante — procura ler o livro poisado sôbre o sepulcro; deve ser S. João o que está no primeiro plano, à esquerda, pois tem ao seu lado a palma que um anjo envolvido de luz trouxera à própria Virgem e esta lhe confiara para a colocar no seu sarcófago; do lado oposto, junto do hissopo, assente no frontal do túmulo, um S. Pedro, paramentado de uma maneira um tanto original, figura em que parece ter-se procurado encarnar determinado personagem histórico que deixou rasto de quási santidade pelo bem que fêz...

Entre os dois grupos do apostolado divisa-se ao longe uma paisagem que poderá ter sido tirada de algum livro de horas, não deixando de oferecer certo interêsse os motivos que a animam: a palmeira com a escada de mão acostada e a figurinha de um prêto, de fardo à cabeça, único vivente que passa naquele exótico e tropical horizonte onde aparece a casa nórdica tanto em vogã nos fundos neerlandeses.

No crescente lunar, amparado pelos anjos, ascende a Virgem rodeada do nimbo e da glória elíptica, que na primitiva devia ser de uma tonalidade amarelo-limão. Ela sobe com o céu em festa. Deus fêz destacar do paraíso alguns executantes da sua grande orquestra — parecendo até ser a própria música que eleva a ancila sagrada no espaço sidéreo, envolta num grande manto, rosto juvenil, calmo, olhos de pálpebras tão descidas a acentuar sua virginal e feliz ingenuidade... Tratado êste painel, tôda a translucidez do firmamento cromático reaparecerá, ganhando em beleza tudo o que o artista fêz na intenção poética de exprimir o júbilo inefável do astral acontecimento, descrito numas páginas apócrifas atribuídas ao Evangelista S. João e transmitidas pela Legenda Áurea, do bemaventurado Jacobus de Varagine...

Vem do Libano, noiva, para seres coroada!

entoou lá do alto a voz do corifeu celeste quando a Virgem morria...

Vem, minha eleita, para que eu te sente no meu trono, pois desejo ter-te ao pé de mim...

disse Cristo acompanhado pela legião dos anjos, pelos patriarcas, mártires, confessores e pelas virgens com cânticos de aleluia... E num golfão de luz a Virgem ergueu-se depois.

O pintor escalonou sôbre as nuvens o sexteto dos querubins com o naipe de instrumentos de sôpro à direita, com o órgão e um cantor à esquerda.

Os primeiros constituem pròpriamente o grupo musical conhecido pelo nome de charamela, composto de duas bombardas (contraltos) tocadas pelos dois primeiros anjos, — a contar de baixo, — um sacabuxa e uma dulçaina — todos com as faces bem entumecidas de soprar seus instrumentos — religiosamente absorvidos no brilho daquele cerimonial empíreo. Seus dedos esguios ajustam-se e levantam-se com bem observada posição ao longo dos tubos cilíndricos fechando ou abrindo os orifícios sonoros. Do outro lado, o dueto mais calmo e mais austero do cantor e do seu acompanhador, ajudado pelo anjo que sollicitamente, com uma atenção cheia de ternura, dá aos foles do «positivo». O organista parece entoar também: seus olhos são de uma visão interior, de uma visão sonora, emocionado como está com os acordes que as suas mãos numa positura nervosa tiram do teclado; e o cantor inclina a cabecinha juvenil, vendo-se também no olhar, que pousa numa solfa, quanta intencionada religiosidade há na sua voz. O turiferário, envolto num rico traje, prepara-se para levantar o bem rendilhado turíbulo, voltando graciosamente o rosto fino ao guindar as correntes para lançar o perfume místico pelo ar onde já pairam as frases do vilancete ou das músicas como aquelas que o próprio Gil Vicente *ensoava* para polípticos bem vivos, os seus autos... cessando de se ouvir quando a cortina se corria...

« *Ecce ancilla Domini*
 Faça-se a sua vontade
 No que sua Divindade
 Mandar que seja de mi
 E da minha liberdade »

II

Mais um Grão Vasco!... proclamariam os críticos e os amadores de Belas Artes que há um século deparassem com o quadro de Sardoura. E mesmo depois do Conde Raczynski sustentar, já em 1843, a impossibilidade de atribuir a êste pintor tôdas as tábuas encontradas e classificadas como de boa técnica, ainda ao artista beirão, considerado uma espécie de «Fa presto», de omnímodo e proteico temperamento, havia de caber a autoria desta musical *Assunção da Virgem*. Oito anos mais tarde, Joaquim de Vasconcelos, com uma visão larga e profunda da nossa história da Arte, pensando que a questão de uma Escola de Viseu se transformava numa série de problemas de que participavam as províncias do Norte e do Sul, não era inteiramente ouvido e acreditado pelos epígonos de uma tradição arreigada onde o nome de Grão Vasco, discípulo de Perugino ou de Rafael, dominava como rival de Apeles. Era, afinal, um nome, um nome apenas que não podia resumir, no dizer de Joaquim de Vasconcelos, o movimento artístico de

dois séculos. Não existia também, a-par-do reconhecimento desta actividade hipertrófica do pintor do *S. Pedro*, a noção que veio mais tarde preparada e defendida por aquêlê saúdoso Mestre, precisada e ampliada por José de Figueiredo, principalmente documentada por Sousa Viterbo com a descoberta sensacional de manuscritos directamente ligados à história da Arte portuguesa. Mas se durante tantos anos se repousava na certeza de um autor, numa atribuição flamenga ou italiana, com os sucessivos estudos e investigações mais recentes, não diminuíram os problemas; antes se aglomeraram e avultaram. Raríssimo o caso de um documento que aponte precisamente o artista e a sua produção. Estamos na posse de um remanescente ainda notável, no conhecimento de uma pluralidade de nomes, mas surgem muitas dúvidas, muitas hesitações quando se pretende apurar concisamente a autoria da quási totalidade das obras que enchem os nossos museus ou enriquecem ainda essas igrejas e templos conventuais do País. Não é só em Portugal, todavia, que tais problemas se levantam, é em tôda a parte onde existem uma história da Arte e uma crítica orientada cientificamente. Não vimos há anos a discussão travada a-propósito de dois quadros idênticos que representam Santa Madalena, um que figurou na ainda recente exposição de Londres e atribuído a Memling, outro pertencente ao Museu do Louvre e considerado um Van der Weyden?!!! E a controvérsia levantada sôbre Hubert van Eyck com a impressionante conclusão de Renders? Ou, para não ir mais longe, os problemas Rogério de la Pasture (le Rogelet) — Rogério van der Weyden ou Rogério van der Weyden — mestre de Flémalle?

A-propósito do quadro de Sardoura, eu posso justamente aplicar estas palavras relativas ao século XVI que José de Figueiredo, o eminente historiador de Arte e crítico, publicou em 1921 (1): «Ora se os problemas de arte são, sobretudo hoje, por tôda a parte, problemas técnicos, êste é-o ainda mais, dada a baralhada em que se encontram aquêles nossos painéis, na sua quási totalidade desviados, após a extinção dos conventos, sem nenhum registo dos lugares de origem, de que, de resto, já estavam, infelizmente e em grande parte, há muito afastados».

Considerando, com o autor da notável monografia sôbre Nuno Gonçalves, José de Figueiredo (2), que o problema da pintura quinhentista é ainda muito confuso e nem sequer fixado nas suas linhas essenciais, eu vou referir-me à tábua de Sardoura com tôdas as reservas.

Uma atribuição, é, naturalmente, o que em primeiro lugar interessa, dada a certeza prévia que estamos diante de uma obra quinhentista e portuguesa. Recaímos no domínio da incerteza ao procurar entre tantos nomes marcantes o pintor da «Assunção da Virgem». É de aconselhar a dúvida metódica através dêste processo de investigação que tão vagos ou mesmo nenhuns elementos informativos oferece. Em primeiro lugar, temos a consi-

(1 e 2) *Boletim de Arte e Arqueologia* — fasc. I, pág. 10 — Lisboa, 1921.

derar a pouca importância do local onde o quadro se encontra. Não conheço nenhuma referência histórica importante a não ser esta: que em 1542 Paulo III uniu e incorporou perpétuamente na Universidade de Coimbra as igrejas de Santa Maria de Fonte Arcada, Santa Maria de Sardoura, S. Martinho de Mouros e S. Salvador do Crucifixo de Bouças, para que dos seus rendimentos, que, segundo estimação geral, não excediam mil e oitocentos ducados de ouro da câmara, se pagasse aos professores da mesma Universi-

dade, reservada uma porção cóngrua e suficiente para os párocos que nelas houvessem de exercer a cura de almas. Assim o refere Fortunato de Almeida (1), segundo o «Corpo Diplomático».

Sardoura, informa Pinho Leal (2), pertencia ao bispado de Lamego e ao distrito administrativo de Aveiro: «A freguesia de Sardoura, é uma das mais antigas de Portugal, e que já existia em 989, pois nesse ano, fêz Vimaredo, abade do mosteiro duplex, de S. Miguel de Riba Paiva, próximo a Sardoura, *escambo* (troca) de uma propriedade por outra a certo particular, *con consensum fratribus et sororibus nostris*».

Na *Historia Ecclesiastica da Cidade e Bispado de Lamego* (3), diz-se que Sardoura, no concelho de Paiva, com 272 fogos e 647 almas, tem Nossa Senhora da Assunção



A ASSUNÇÃO DA VIRGEM
(Pormenor) — Sardoura

(Fotogr. de Aarão de Lacerda).

como titular da sua igreja. Sardoura, já no princípio escrevi, segundo se lê no manuscrito do Padre Luiz Cardoso (4), era da Casa de Bragança, que dessa terra tinha o senhorio e de que era portanto donatária.

Não me parece que o quadro fôsse pintado intencionalmente para aqui. É para ponderar a situação eclesiástica de Sardoura no bispado de Lamego,

(1) Fortunato de Almeida — *História da Igreja em Portugal* — T. III, P. I, pág. 185 — Coimbra, 1915.

(2) Pinho Leal — *Portugal Antigo e Moderno* — Vol. VIII e IX.

(3) D. Joaquim de Azevedo — *Historia Ecclesiastica da Cidade e Bispado de Lamego* — pág. 138 — Pôrto, 1878.

(4) Padre Luiz Cardoso — *Dicionário Geográfico* — tómo 34, fls. 673 — Arquivo da Torre do Tombo.

diocese outrora rica em obras de Arte e que hoje conserva ainda um espólio importante no seu museu e igrejas dos arredores, como S. João de Tarouca e Ferreirim, onde os Condes de Marialva fundaram um convento ⁽¹⁾, em cuja igreja existe uma notável série de tábuas com as quais o painel de Sardoura tem, *aos meus olhos*, bem acusada afinidade ou parentesco íntimo.

Duas hipóteses se podem formular acêrca da origem do quadro «Assunção da Virgem»: a primeira e bem defensável é a da possibilidade de êle ter sido executado nesta região, a que pertencem os núcleos artísticos conventuais de Tarouca e de Ferreirim; a segunda admite a conjectura da sua origem meridional, vindo portanto das oficinas de Lisboa. Em ambas as hipóteses admito a autoria do mesmo artista e de idênticos colaboradores... Caminhemos com prudência e... com a dúvida metódica, sempre de aconselhar em casos um tanto obscuros como êste.

Vergílio Correia, continuando a obra de Sousa Viterbo «o cabouqueiro e latomista dos fundamentos da história da arte portuguesa», na sua obra de investigação dos vèlhos tombos portugueses, conseguiu reunir uma documentação que veio aumentar a série dos pintores quinhentistas arrolados pelo notável polígrafo. Em Fevereiro de 1924, se me não engano, publicou o volume *Artistas de Lamego* e nêle falava do convento de Santo António de Ferreirim, referindo-se aos quadros da sua igreja que, no dizer do escritor da *Chronica Seraphica*, «assombram aos engenhos mais insignes na arte pictórica». Vergílio Correia informava: «Trata-se de pinturas das denominadas primitivas, executadas no decorrer do quarto decénio do século XVI, nas quais se manifestam já influências italianas. Certos fundos e coloridos trouxeram-me à lembrança o quadro da capela maior da igreja de Góis, também generosa doação de fidalgos que a escolheram para sede do seu jazigo». A *Historia Seraphica* attribuía a D. Brites de Menezes, Condessa de Marialva, após a morte do marido D. Francisco Coutinho, em 1532, a concessão de alfaias e ornamentos para o templo.

Em Novembro de 1923, quando naturalmente o livro já se encontrava concluído, Vergílio Correia publica no *Diário de Lisboa* uma comunicação notável ⁽²⁾ relativa a uns documentos que davam a conhecer a autoria dos painéis de Ferreirim, cuja existência e valor artístico foram já revelados em 1910 por José de Figueiredo e em 1911 postos em destaque por Èmile Bertaux, na monumental *Histoire de l'Art*, publicada sob a direcção de André Michel. Bertaux attribuía ao Mestre do Paraíso, que poderia ser Cristóvão

(1) Vergílio Correia — *Artistas de Lamego* — Coimbra, 1923; Vasco Fernandes, *Mestre do Retábulo da Sé de Lamego* — Coimbra, 1924.

(2) Vergílio Correia — *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI* — Coimbra, 1928: obra onde a-propósito de Cristóvão de Figueiredo se publicam os muito notáveis documentos alusivos aos quadros de Ferreirim.



de Figueiredo, a sua execução. José de Figueiredo, mais tarde, chegou à conclusão que Cristóvão de Figueiredo e Mestre do Paraíso não eram uma mesma pessoa, mas artistas distintos.

Quando Vergílio Correia procedia às suas investigações sobre os artistas de Lamego, encontrou documentos que resolvem a questão da autoria dos quadros e dos quais tirou o seguinte resumo: «em 27 de Novembro de 1533, encontraram-se nos paços episcopais de Lamego, perante o notário Gomes Fernandes, o guardião do Convento de Santo António de Ferreirim e Cristóvão de Figueiredo — pintor do infante cardeal D. Afonso, morador em Lisboa, ao tempo estante na cidade. E com tôdas as formalidades legais acordaram em que o artista se encarregasse de pintar, pela quantia de cento e cinco mil réis, três retábulos para a igreja do Mosteiro. O debuxo da obra fôra visto e aprovado pelo infante D. Fernando quando estivera na cidade. . . Os retábulos seriam um para o altar maior, dedicado a Santo António, S. Francisco e Mártires de Marrocos, e os restantes, historiando as vidas de Jesus e da Senhora, para altares laterais. Segundo os termos do contrato, o artista comprometia-se a realizar a pintura com muito boas tintas «tanto a de mortas cores como as outras finas de acabamento», a fazer as figuras formosas, as roupas faustosas, o arvoredado das paisagens e o azulado dos céus da melhor maneira, «conforme as obras que o dito Cristóvam de Figueiredo e Garcia Fernandes seu parceiro fazem», e dentro do prazo de oito meses. Em Abril de 1534, seis meses depois, o pintor continuava na cidade, trabalhando nesses retábulos e em outros quadros, como se infere do teor de uma procuração que êle passa aos seus companheiros Garcia Fernandes e Gregório Lopes, igualmente estantes em Lamego. . . Entre as testemunhas figura Cristóvão de Utreque, «outrosi pintor, estante na dita cidade». A parçaria de Garcia Fernandes e Cristóvão de Figueiredo ficára demonstrada pelos documentos que Sousa Viterbo descobriu e publicou. . . Esta estada dos melhores pintores de Lisboa em Lamego, explica a aparição de magníficos quadros em algumas igrejas da região, quadros claramente alheios à arte dos visienses».

Porque insisto nesta comunicação de Vergílio Correia? Porque o pintor da «Assunção da Virgem», de Sardoura, pode ser um dos artistas mencionados nos documentos relativos a Ferreirim. Êle pertence a esta órbita artística de mestres que formaram uma escola de pintura — uma escola portuguesa —, hoje plenamente diferenciada e reconhecida pela crítica europeia, graças aos estudos de Joaquim de Vasconcelos e do seu mais brilhante continuador José de Figueiredo que a apresentou, definiu e defendeu nos maiores centros artísticos do mundo.

Dos três nomes que formam aquela parçaria artística eu fixarei os de Gregório Lopes e Garcia Fernandes. É uma presunção e não poderá passar a certeza: no domínio conjectural entra a quási totalidade dos quadros portugueses desta época, portugueses pelo ar de família que os caracteriza e

prende entre si, tornando-se uma das expressões mais vivas do espírito nacional. O flamenguismo, influência poderosa, mestrado artístico que ensinou os nossos pintores, não deteve o afloramento de caracteres lusíadas, profundamente sensíveis, evidentes.

Mas porque Gregório Lopes ou Garcia Fernandes e não Cristóvão de Figueiredo ou Cristóvão de Utreque? Os quadros que conheço de Cristóvão de Figueiredo afastam-me da probabilidade da sua autoria neste caso. Ponhamos em confronto Gregório Lopes e Cristóvão de Figueiredo e fixemos, a-propósito, o critério de José de Figueiredo, que os estudou (1): «Gregório Lopes, objectivista e realista, até ao ponto que o seu naturalismo de português lho permitia, é um observador calmo e sereno dos modelos a que a sua retina empresta assim apenas a elegância do seu estilo de artista de raça, mais desenvolvida e afinada na côrte em que vivia e onde os modelos tinham geralmente a distinção que a carta e o meio lhes imprimiam»; porém, Cristóvão de Figueiredo é «essencialmente dramático e por isso mais subjectivo».

O que se diz em geral de Giotto, do seu patético cunho plebeu tão forte e tão impressionante, pode pensar-se de Cristóvão de Figueiredo neste sentido do «contacto com o povo cujas máscaras convinham melhor à realização da sua maneira de sentir». Há um modo de ver de tal maneira vincado na obra do Pintor que se pode concluir com José de Figueiredo da preferência que o artista manifesta por tudo o que é «verdadeiramente emocionante». Isoladamente ou em colaboração com outros pintores, essa preferência evidencia-se. A análise do antigo retábulo do altar-mor da igreja de Jesus, de Setúbal, revela-nos, segundo José de Figueiredo, que tudo o que diz respeito ao martírio e morte de Cristo é da mão de Cristóvão de Figueiredo, pertencendo principalmente a Gregório Lopes os assuntos menos dramáticos da Vida de Jesus e outros ainda relacionados com estes que o eminente crítico agrupa sob a designação de «alegrias da Virgem».

O seu «Calvário», que se vê em Santa Cruz de Coimbra, é a expressão bem penetrante do seu poder dramático, dessa fôrça passional, comunicativa e trágica, como a teve Rogério Van der Weyden e Quintino Massys ou, lembrando, o portentoso revolvedor que foi Giotto em dias mais bem distantes quando a fisiognomónica era na Pintura uma manifestação balbuciente.

Em Gregório Lopes a atmosfera é outra: «objectivista e realista até ao ponto que o seu naturalismo de pintor lho permitia, é um observador calmo e sereno dos modelos a que a sua rotina empresta assim apenas a elegância do seu estilo de artista de raça, mais desenvolvida e afinada na

(1) José de Figueiredo — *Arte Portuguesa Primitiva — Gregório Lopes e a infanta D. Maria* — separata da *Lusitânia*. Lisboa, 1927.

côrte em que vivia e onde os modelos tinham geralmente a distinção que a côrte e o meio lhes imprimiam», escreve José de Figueiredo.

E Cristóvão de Utreque, a que os documentos de Ferreirim aludem? O que sabemos de concreto a seu respeito é tão pouco que não tenho elementos para lhe poder atribuir qualquer obra, restando-nos dos quatro apenas Garcia Fernandes, o nome mais provável da parçaria de Ferreirim, como autor da «Anunciação» de Sardoura, atribuição sujeita naturalmente à controvérsia, a tôda aquela maré de dúvidas que no meu próprio espírito sempre se levantam em casos idênticos a êste.

Não é preciso demonstrar-se a exclusão da probabilidade de Cristóvão de Figueiredo; ela impõe-se claramente.

E porque não há de ser Gregório Lopes? Não versa um daqueles temas que o grande Mestre do Retábulo de S. Bento tratava com predilecção? Detendo-nos, porém, no estilo das suas figuras não se me oferece esta conclusão, se nos lembrarmos do *maravilhoso* tríptico de Santa Auta que lhe é atribuído. Mas colocando o painel de Sardoura a-par da Virgem com o «Menino e com os Anjos», exposto no Museu de Arte Antiga como obra de Gregório Lopes, a parecença entre a Nossa Senhora do primeiro e a do segundo resalta vivamente aos olhos. As interrogações são embaraçantes... Então... Garcia Fernandes? Talvez. Recorro a Évora, a outro painel que vi no Museu de Arte Antiga, guardado numa das suas arrecadações, uma «Senhora da Conceição» com a glória tôda orlada de instrumentistas e cantores, provenientes do convento de S. Francisco daquela cidade, para onde o meu designado artista pintou.

A vida de Garcia Fernandes não é muito conhecida; sabe-se, contudo, que em 1514 pintava na oficina de Jorge Afonso, tendo por companheiro, entre outros, Gaspar Vaz, um grande Pintor a quem será possível atribuir alguns dos mais célebres painéis da Escola Portuguesa, Cristóvão de Figueiredo e Gregório Lopes. Quatro anos depois, já sob a direcção de Francisco Henriques e com o seu parceiro Cristóvão de Figueiredo e outros oficiais flamengos, trabalhava numa série de quadros que deviam ornamentar a Relação de Lisboa.

Quando a peste se desencadeou sobre a capital, Francisco Henriques, que foi por ela contagiado, morreu e igual sorte tiveram sete ou oito ajudantes da sua oficina: êste artista, que em 1510 recebera a incumbência de pintar um S. Francisco *ao modo da sua terra*, teria vindo das regiões nórdicas e a elas quis voltar quando viu a ameaça do morbo devastador. Estava êle então encarregado de pintar as bandeiras que deveriam servir na entrada em Lisboa da rainha D. Leonor, terceira mulher de D. Manuel. O monarca não quis que êle abalasse; Francisco Henriques acedeu, sob a promessa que, no caso de ser vítima da epidemia, ficariam sob a protecção régia a sua mulher e os seus filhos. Por sua morte, em 1519, Garcia Fernandes tomou não só conta da encomenda das bandeiras como também a de completar a



A ASSUNÇÃO DA VIRGEM

(Pormenor) — Sardoura

(Fotogr. de Aarão de Lacerda)

obra do coruchéu do Limoeiro (1). Em 1534, temos, como vimos, seguras informações da estada deste artista em Lamego. A sua actividade foi conhecida ainda em Coimbra, Montemor, Leiria e em Évora. Segundo José de Figueiredo, colaborou no belo retábulo de Santa Auta que Gregório Lopes pintara para o mosteiro da Madre de Deus, e pode ser da sua mão o «Casamento da Virgem», do Museu de S. Roque, de Lisboa, a «Santíssima Trindade», do Museu de Arte Antiga, e uma «Pietá» de S. Francisco de Évora, tendo-se conhecimento que trabalhou no retábulo de Santo Elói, da capital, e ainda para a Índia, conforme se deduz de um inquérito, datado de 1540, em que depõe também Cristóvão de Figueiredo «seu amigo e companheiro» (2).

O painel não deve sair da órbita dos três pintores que trabalharam sob a mestria de Francisco Henriques e que muito provavelmente estiveram em Antuérpia — centro artístico então florescente das terras neerlandesas (3) — onde iriam concluir os seus estudos. A destrinça é naturalmente difícil de fazer nas obras deixadas por parentes tão próximos, reunidos por caracteres comuns como a influência antuerpiana dominante — já por vezes tocada de italianismo — nas suas pinturas, o serem «bons retratistas» e «amigos do brilho, das côres e da elegância cosmopolita, embebidos de um sentimento dramático, umas vezes teatral, outras vezes sincero, que torna os seus quadros os mais agradáveis de toda a produção quinhentista» (4).

Reparemos na «Virgem» de Sardoura: comparemo-la com a Virgem da «Adoração dos Anjos de Ferreirim», e aproximemos as duas imagens da «Senhora da Conceição», do Museu de Arte Antiga, proveniente de S. Francisco de Évora. Vejam-se os panejamentos, as túnicas dos anjos esvoaçando em volutas, o seu estilo..., as caritas de alguns deles tão irmãs... Que o quadro de Sardoura é de um desses retratistas da parçaria de Ferreirim, indica-o a cabeça do apóstolo que segura a cruz e o modelado de outras figuras que sucessivos maus tratos prejudicaram, não tanto, porém, que seja impossível reintegrar o quadro quasi completamente na sua primitiva beleza. Está lá quasi tudo, felizmente, embora em determinados sítios até a ingessatura tenha caído, como que raspada à faca, encontrando-se muito degradado o grupo do lado direito, pela repintura e, o que é pior, pelo lastimoso estado de dois dos apóstolos, de que restam apenas vestígios. O S. João, que se

(1) Sousa Viterbo — *Notícia de Alguns Pintores* — 1.ª série, 1903.
José de Figueiredo — *Boletim de Arte e Arqueologia* — Fasc. I, 1921.
Vergílio Correia — *Boletim de Arte e Arqueologia* — Fasc. I, 1921.
Reynaldo dos Santos — *Guia de Portugal* — Vol. I, 1924.

(2) Vergílio Correia — *Pintores Portugueses* — Coimbra, 1928.

(3) José de Figueiredo — Introdução a um «Ensaio sobre a Pintura Quinhentista em Portugal» no *Boletim de Arte e Arqueologia*, já citado.

(4) Vergílio Correia — *A Pintura na Era Manuelina* — publ. na *Hist. de Portugal* — Vol. IV — Portucalense, ed., 1932.

vê à esquerda, diante do livro, conserva a túnica bem rubra e a sua fisionomia suave contrasta com a do vizinho que a seu lado ajoelha, já idoso, e com o apóstolo que, mais vigoroso no desenho, sobre ele se debruça, por mim já referido, com qualquer cousa na sua expressão de um S. Marcos... à romana.

O meu estudo terminaria aqui, confiadamente entregue à conjectura de atribuir a «Assunção da Virgem» a Garcia Fernandes ou a algum outro artista da parçaria de Ferreirim, ou ainda, se quizerem, a pintor que tenha vivido, trabalhado nas oficinas de Lisboa quinhentista, dentro da sua escola, ou melhor, dentro da sua maneira. De qualquer modo, é sempre à capital, embora mesmo realizado na província, que vamos buscar a origem do citado painel.

Assim repousaríamos na conclusão dêste trabalho que procurei ilustrar tanto quanto possível no sentido de dar ao leitor uma idea da obra e de documentar as minhas aproximações (1).

A tábua de Sardoura não mais me preocuparia se ela fôsse como muitas outras que, embora notáveis, não contêm mais do que um significado bíblico, como o retábulo atribuído a Jorge Afonso, da catedral de Viseu, ou aquela «Assunção da Virgem» de Frei Carlos, do Museu de Arte Antiga. Para elas serviram de modelo figuras bem vivas dessa época. Admiramos, em tantas mais, a execução magistral de retratos. Na «Deposição no Túmulo» de Cristóvão de Figueiredo, como na «Adoração dos Magos» de Gregório Lopes, sobrevivem através de um admirável realismo as fisionomias tão vinadamente pessoais dos doadores. Quem são? Só sabemos que no primeiro painel estão representados, a acompanhar com uma nobre serenidade o dramático entêrro de Cristo, um universitário de Coimbra e um físico, apresentados pela sua indumentária. Mas havia muitos mestres e muitos médicos, sendo impossível, em presença de tão magistraes retratos, debuxados na grande escola iniciada por Nuno Gonçalves, chegar a uma identificação individual. No quadro de Sardoura o caso é de uma complicação muito especial — direi até, mais uma vez, embaraçante — que surge a-propósito de um apóstolo do primeiro plano, à direita, de-certo S. Pedro, com seus paramentos armoriados. Evidentemente, procurou-se representar na figura do Claviculário alguém que na igreja ocupou o mais prestigioso cargo, que era nobre e da mais alta estirpe, como poderá ver-se pelo escudo que o artista inscreveu no capuz do aurilavrado pluvial que solenemente o cobre.

As questões de arte também têm os seus pontos... nevrálgicos.

(1) Reservo a maior pormenorização gráfica para um trabalho a publicar sobre o mesmo assunto, trabalho de que êste artigo é apenas um excerto.

III

Quem se pretendeu encarnar na figura mais representativa dos Doze? Não se trata de um caso simples, como é o da «Adoração dos Magos» de Sandro Botticelli, onde, sem hieratismos, dentro da maior realidade, os reis que veneram o Menino, são os próprios Médicis: Cosme, Juliano e Lourenço, com a sua florentina comitiva, entre a qual o génio poeta da «Primavera» se auto-retratou.

Vejamos: o S. Pedro de Tarouca e o S. Pedro de Viseu não têm qualquer ligação com a terra, não obstante ser bem real em ambos a fisionomia do apóstolo, no primeiro mais atraente, mais pescador de almas, como disse Bertaux, no segundo mais severa e hermética. Mas para ambas as imagens devia ter pousado como modelo um autêntico beirão cuja individualidade — se é que a tinha — se apagou humildemente perante aquela figura sagrada a que êle emprestou apenas a aparência fugitiva dêste mundo. Na «Assunção», de Frei Carlos, distingue-se, entre os Doze, um que aponta para o céu e deve estar intencionalmente ali, talvez como doador. Se repararmos, há uma figura assim no outro grupo de Apóstolos que ajoelha com a Virgem diante de um anjo de braços abertos a falar-lhes da «Ascensão do Senhor», quadro talvez pintado também pelo frade artista do Espinheiro... o nosso Memling!...

Na muito bela, mas infelizmente mutilada, «Assunção da Virgem» que vi há cêrca de um ano na oficina de restauro de Lisboa — a ser tratada sob a direcção de Mardel, o grande discípulo e continuador de Luciano Freire — mais musical na riqueza dos seus naipes orquestrais que a de Sardoura e até superior em técnica, os Apóstolos não têm entre si, disfarçado sob o manto, nenhum doador.

Na tábua que estudamos há uma nítida, intencional referência que, posta a claro na sua significação, nos deixa ainda inquietos perante um... anacronismo estético ou histórico. Senão, vejamos:

Façamos novamente a interrogação: ¿quem é o nobre eclesiástico de pluvial armoriado, um tanto parecido com o Duarte Lemos, da Trofa do Vouga ⁽¹⁾, que ajoelha de mãos postas, à direita, no primeiro plano? O quadro devia ter sido pintado sob o reinado de D. João III (1521-1557). Reportando-nos a certas datas e factos, que repetiremos, concluímos:

Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e Garcia Fernandes trabalham em Ferreirim no ano de 1534; Gregório Lopes já teria morrido em 1550, Cristóvão de Figueiredo vivia ainda em 1543 e Garcia Fernandes andava por êste mundo em 1565, com mais de setenta anos. Garcia Fernandes traba-

(1) Aarão de Lacerda — *O Panteom dos Lemos* — Pôrto, 1928.

lhava em 1514 com Pêro Vaz e Gaspar Vaz na oficina de Jorge Afonso, em 1518 na Relação de Lisboa, em 1519 substitui Francisco Henriques e em 1540, no mesmo inquérito em que Cristóvão de Figueiredo se declara seu amigo e companheiro de arte, êle, Garcia Fernandes, informa que trabalhou para o monarca nas obras de Coimbra, S. Francisco de Évora, Leiria, Montemor, no retábulo de Santo Elói e para a Índia. Não é supérflua a referência a Gaspar Vaz, pintor contemporâneo dos acima citados, que residiu em Viseu «pelo menos desde 1537 (mas de-certo já desde anos antes) até 1568», cujo



A VIRGEM E OS ANJOS — FERREIRIM

(Pormenor)

nome «aparece depois simultâneamente em todos os Livros de recebimentos de prazos do Cabido» daquela diocese, «até ao ano de 1569-1570, em que o substitui Maria Lopes, sua viúva, que lhe sobrevive largos anos ainda» ⁽¹⁾.

Reconsideremos o personagem: quem poderá ser? Um Bragança, sem dúvida nenhuma: são as suas armas que ornem o brocado litúrgico, armas que pertencem à segunda fase da história heráldica dos Braganças iniciada com D. Jaime, sobrinho de D. Manuel I, e mantida desde então. Na primeira fase, que vai até D. Fernando II, morto em Évora, no cadafalso, foram usadas as armas de D. Afonso, conde de Barcelos e primeiro duque de Bragança ⁽²⁾.

(1) Vergílio Correia — «A Pintura Quinhentista em Portugal» — *Boletim de Arte e Arqueologia*, já citado.

(2) Armando de Matos — «A Heráldica dos Braganças» — Separata da revista *Brotéria* — Novembro, 1933.

Pareceu-me tratar-se de D. Teotónio de Bragança, e, a confirmar-se a minha suposição, complicava-se o problema, já não relativo à origem mas à época do quadro, que se afastaria muito da cronologia, precisamente averiguada, dos painéis de Ferreirim.

Consultando Armando de Matos acêrca desta particularidade tão importante no quadro de Sardoura — a heráldica — obtive esta resposta que é bem autorizada: «As armas que a fotografia nos mostra são compostas por um escudo português, no qual se ordenaram as armas de *Portugal-moderno*, absolutamente correctas, tendo por diferença um *banco de pinchar* de ouro — não posso precisar se de dois ou três *pendentes*, devido ao estado precário da pintura. Assente sôbre os *pendentes*, ou *pés*, extremos, têm ainda estas armas, como segunda diferença, digamos assim, dois *quadros*: um, à direita, *esquartelado de Castela e Leão*; outro, à esquerda, que se não percebe, pelo mau estado da pintura. Estas armas, assim compostas, apontam-nos, sem a menor dúvida, o nome de uma família: a dos Braganças... Tenha, pois, a certeza de que são armas de um dos Braganças. De qual? Não é muito fácil responder, nem pelo exame heráldico concluir qual êle seja. Os *quadros* apostos sôbre os *pendentes* mostram-nos armas provenientes de alianças: linhas femininas, portanto. E isto, que não é próprio dos primogénitos, é que nos leva a dizer que são armas de um filho segundo».

A que nos conduz êste exame heráldico? A uma conclusão, posso dizer, absurda. A figura envolvida pela «casula processaria» é a de uma pessoa idosa e como tal não podia ser — bem entendido — no momento em que a tábua foi pintada, o retrato de D. Teotónio de Bragança ou de seu irmão D. Fulgêncio, ambos clérigos e filhos de D. Jaime, quarto duque de Bragança e de D. Joana de Mendonça, «nobilissima dama», «dotada de muita fermosura, prudencia e aviso».

D. Teotónio, que foi arcebispo de Évora, nasceu em Coimbra a 2 de Agôsto de 1530, e faleceu em Valadolid a 24 de Julho de 1602. Ora aproximadamente de 1533 e 1534 datam os painéis de Ferreirim. Mais ano menos ano, à época, contudo, em que viveram os pintores mencionados, pertence o quadro de Sardoura, a não ser que um artista deles descendente, ou discípulo, procurasse pintar à *antiga maneira*. Há aqui uma manifesta incongruência que envincilha tudo. Gregório Lopes já teria morrido em 1550; Garcia Fernandes vivia em 1565 contando, certamente, mais de 70 anos, e de Cristóvão de Figueiredo só se pode conjecturar que existiria ainda em 1543.

É fundamental saber-se desde já que D. Teotónio ocupou o cargo de tesoureiro da «igreja Collegiada da Villa de Barcellos». Quando? Não o conseguimos apurar] com exactidão, mas devia ter sido muito antes da sua abalada para Salamanca, em cuja Universidade, não sei a que título, se encontrava em 1578, com 48 anos de idade, portanto. O personagem de Sardoura é incomparavelmente muito mais idoso, ultrapassando os 60, aquela sua

veneranda anciania de apóstolo. E depois é uma informação gráfica preciosa o retrato que de D. Teotónio existe na galeria dos arcebispos da Sé de Évora. Deve ter sido debuxado por algum artista que, não tendo nada de extraordinário, procurou reproduzir simplesmente o modelo que com tóda a probabilidade teve perto do seu cavalete; ora as fisionomias no quadro de Sardoura e no da galeria referida de Évora são de duas pessoas bem diferentes.

¿Tratar-se-á de D. Fulgêncio, que foi comendatário do mosteiro da Amoreira, abade comendatário de S. Salvador de Travanca e prior da Colegiada de Santa Maria de Guimarães? Um pouco mais véelho, de-certo, que seu irmão mais chegado, o arcebispo de Évora, êle não deve ser o sacerdote paramentado da tábua quinhentista.



IGREJA DE SARDOURA

(Fotogr. de Aarão de Lacerda)

O illustre Pintor Joaquim Lopes viu comigo o quadro de Sardoura, e à sua competência artística recorri para me informar do que pensava a seu respeito, justamente a-propósito do estado da pintura, sobretudo naquela *zona armoriada*, que me intrigava. O artista analisou com atenção e confirmou o que eu não só pelo exame visual do painel, como pela lógica, era obrigado a concluir: o quadro fôra repintado, especialmente naquela parte, porque no todo êle via achar-se muito razoavelmente conservado e de fácil reintegração. O sacerdote veste um pluvial? Tudo leva a crer que sim, transformado, no entanto, pela adição póstuma de umas largas e pendentes mangas, talvez pintadas, como outras, afinal leves modificações, muito depois das armas braganquinas, ali apostas, certamente, nos princípios do século XVII. Se tão frequentes são as repinturas, ¿como não admitir que as tivesse havido neste caso que estudamos? ¿O que se viu ainda recentemente no exame radiográfico do

retrato de Henrique VIII, feito por Holbein? ¿Que surpreendentes revelações não nos têm dado êste processo de investigação e outros como o do exame à luz rasante? Para êle apelo: se não nos diz a última palavra, porque mais elementos de identificação existem, resolve, pelo menos, esta questão de pormenor, que é importante. Os olhos e o sexto sentido não podem ver tudo: trespassam muitas vezes, chegam a atingir mais do que a certeza, a própria verdade, mas em regra a análise radioscópica é um dos mais fundamentais meios de prova que em nenhum caso deve ser pôsto à margem.

AARÃO DE LACERDA.



Depois de composta esta última fôlha, tive conhecimento que o Sr. Dr. José de Figueiredo fizera, em 13 de Outubro passado, uma comunicação à Academia Nacional de Belas Artes, de que é ilustre Presidente, sôbre o painel quinhentista de Sardoura. Procurando nos diferentes jornais referência a esta comunicação, que tanto me interessava, encontrei no *Diário da Manhã*, de 14 do mesmo mês, um resumo da sessão donde transcrevo as seguintes palavras que resumem a opinião do eminente Director do Museu Nacional de Arte Antiga: «Disse tratar-se de uma obra de arte de grandes proporções, trabalho da oficina de Gregório Lopes, de cêrca de 1540, mas executado no Norte do País. Além do valor que tem em si mesmo, como bom exemplar da pintura do tempo, o painel que representa a «Assunção da Virgem» tem ainda interêsse, já pela influência colonial que acusa, influência manifesta no pormenor central do fundo representando um aspecto da vida africana, já por compreender um elemento iconográfico, ainda não devidamente esclarecido, mas que, pelo brasão da personagem retratada, mostra tratar-se de um príncipe português, descendente, pela linha materna, de uma princesa de Castela.»

Falando em Lisboa com o Sr. Dr. José de Figueiredo, soube que o relato da sessão da Academia publicado nos jornais não vinha completo, pois o eminente Director do Museu Nacional de Arte Antiga aludiu também à primeira informação que tivera, ainda que vaga, da existência do quadro e a outra posterior, prestada de uma maneira mais concreta por Júlio Brandão, Director do Museu Municipal do Pôrto e ilustre escritor. Disse-me, também, que só agora o fôra ver, sabendo, no entanto, da minha estada, por mais de uma vez, na Sardoura e de que eu concluira um estudo sôbre o referido quadro, estudo que desconhecia.

A-propósito, informarei que tempo antes da notícia acima transcrita eu pedira ao Sr. Dr. José de Figueiredo autorização para reproduzir no meu estudo certos pormenores de dois quadros de Ferreirim, tirados de fotografias que obtive há uns meses e me foram enviadas por muito amigã autorização sua do Museu de Arte Antiga. Julgo indispensável êste esclarecimento, pois a minha atribuição, como se vê acima, em muito coincide com a que o Sr. Dr. José de Figueiredo comunicou à Academia Nacional de Belas Artes.



MARQUES ABREU

OFICINAS DE FOTOGRAVURA



Avenida Rodrigues de Freitas, 310

PÔRTO

CASA FUNDADA EM 1900



Pela magnífica instalação destas oficinas, pelo moderno e aperfeiçoadíssimo material adquirido e ainda pela larga escala em que se trabalha, são as que melhor podem servir o público com

RAPIDEZ,

PERFEIÇÃO

E ECONOMIA



AUGUSTO

GOMES

Preço 6 escudos