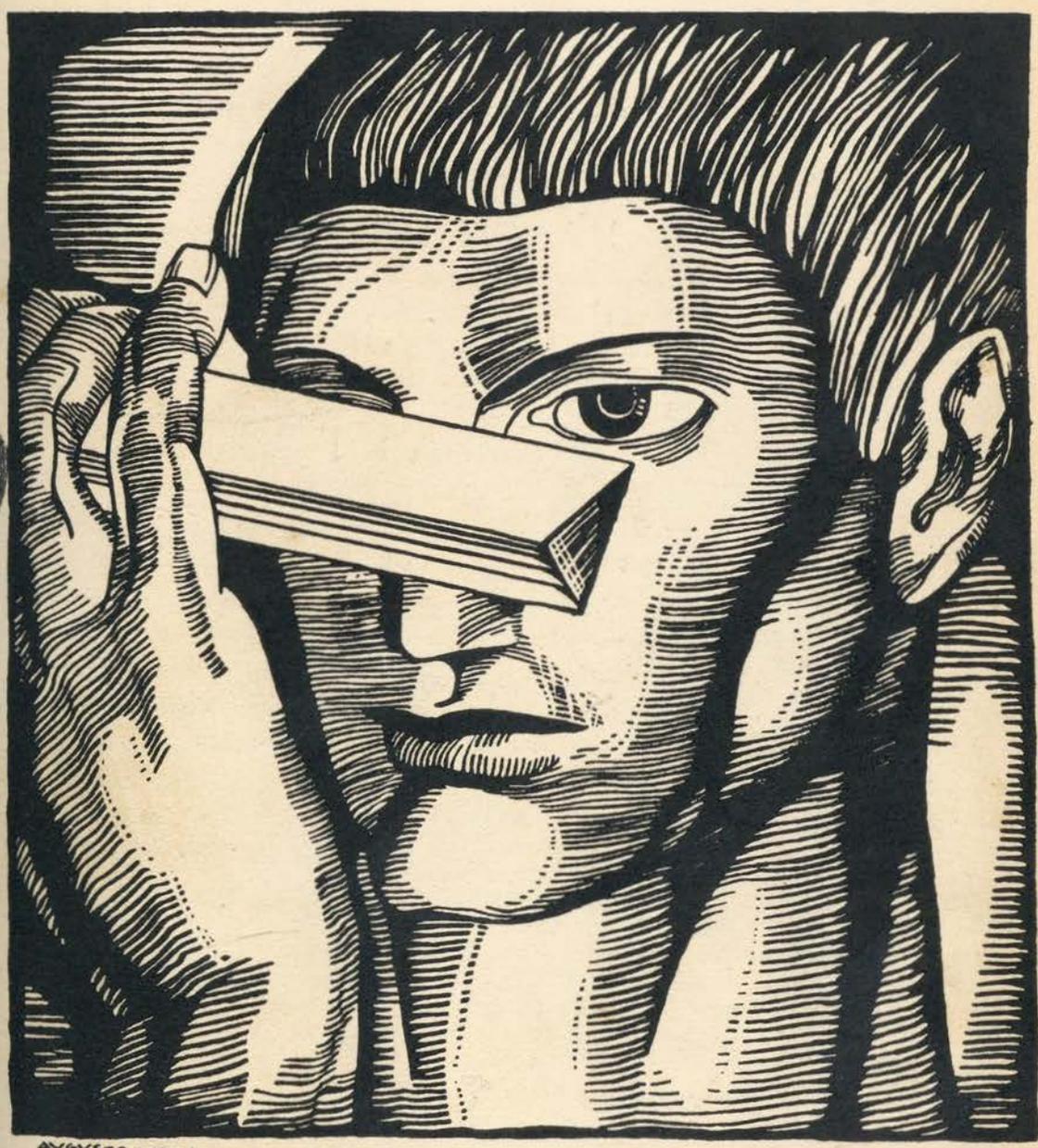


PRISMA

CIPAS  
LISBOA

223  
Março  
1934



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 — PÔRTO

EDITOR:

ALEXANDRE COELHO

DEPOSITÁRIO: DOMINGOS BARREIRA

LIVRARIA SIMÕES LOPES — Rua do Almada, 123 — PÔRTO

MARÇO DE 1937

N.º 3

## SUMÁRIO

A «NAU CATRINETA» E O NAUFRÁGIO QUE PAS- SOU JORGE DE ALBUQUERQUE COELHO, VINDO DO BRASIL NO ANO DE 1565 . . . . .	<i>Augusto César Pires de Lima</i>
A ELEGIA DO SOL-POENTE (Versos) . . . . .	<i>António Cobeira</i>
VESTÍGIOS DOS PORTUGUESES NO NORTE DA EUROPA . . . . .	<i>Alfonso Cassuto</i>
NUVEM (Versos) . . . . .	<i>Pedro Homem de Mello</i>
JÚLIO . . . . .	<i>Adolfo Casais Monteiro</i>
ALI, NAQUELAS ILHAS APARTADAS (Versos) . . . . .	<i>António Pôrto-Além</i>
PREGÕES. . . . .	<i>Cláudio Carneiro</i>
NA PASTA DE ABEL ANÍBAL (Versos) . . . . .	<i>Camilo Pessanha</i>
VIRIATO NA REALIDADE HISTÓRICA E NA FICÇÃO LITERÁRIA . . . . .	<i>Alfredo Athayde</i>
EM SEPARATA:	
BUSTO DE VIANA DA MOTA . . . . .	<i>Teixeira Lopes</i>
«S. FRANCISCO» — Pontevedra . . . . .	<i>Dominguez Alvarez</i>

Capa de AUGUSTO GOMES

Gravuras de MARQUES ABREU

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

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

## A « N A U C A T R I N E T A »

E O NAUFRÁGIO QUE PASSOU  
JORGE DE ALBUQUERQUE COELHO,  
VINDO DO BRASIL NO ANO DE 1565

**E**STRANHOU muito justamente Almeida Garrett « não ser mais comum entre nós o romance marítimo » onde deviam ser cantadas as « mil aventuras de tanto galeão e caravela que se lançavam destemidos.

« *Por mares nunca de antes navegados* » (1).

E, não podendo explicar a falta, lançou as culpas para cima dos poetas da Renascença, que, à excepção de Gil Vicente e de Bernardim Ribeiro, « desprezaram, por vulgares, as primitivas formas de seus cantores naturais ».

Ora nós descobrimos o gosto por temas bem populares, bem tradicionais, em poetas como António Ferreira, Diogo Bernardes, Frei Agostinho da Cruz e até no próprio Sá de Miranda.

E, embora os colocássemos de parte, poderíamos perguntar:

Se Gil Vicente e Bernardim Ribeiro não sacrificaram no altar do gosto clássico, e se ambos tinham pela vida marítima uma predilecção bem acentuada (2) ¿por que motivo não se deixaram absorver pelos casos abundantíssimos da nossa história?

As fainas do mar em Portugal são muito antigas, e, a-pesar-disso, debalde procuramos nos cancioneiros da Idade-Média narrativas de naufrágios.

E o mar não é desprezado pelos poetas trovadorescos; serve de quadro às cenas ingénuas e formosíssimas das barcarolas.

Parece fora de dúvida que os portugueses se bateram com os mouros

---

(1) *Romanceiro*, vol. III, pág. 84 (Lisboa, 1851).

(2) Lembremos apenas a « Barca do Senhor » de Gil Vicente:

« Remando vão remadores  
..... »

e o cantar romance de Bernardim:

« Pola ribeira de um rio  
Que leva as águas ao mar... »

em batalhas navais no tempo de D. Afonso Henriques <sup>(1)</sup>; acompanharam os cruzados até Silves; foram perdendo o mêdo ao mar largo nos reinados de D. Afonso III, D. Deniz e D. Afonso IV, D. Pedro e D. Fernando, e nos princípios da segunda dinastia estavam aptos para as emprêsas mais arrojadas.

Em luta primeiro com os mouros da Península e depois nas jornadas de Ceuta, de Tânger, de Arzila, de Alcácer, etc., etc.; em guerra aberta com os leoneses e castelhanos, desafiando o mar, agora em viagens costeiras e logo pelas extensões sem fim, em lances de heroísmo que nenhum povo excedeu, os portugueses recusavam-se a cantar os seus feitos <sup>(2)</sup>.

Não precisavam da poesia narrativa, não se deixavam atrair pelos pequenos poemas heróicos: os intervalos que a guerra deixava eram poucos para o descanso, para a folga, e nos folguedos da poesia amorosa, da poesia lírica se deixavam embalar.

Nos curtos remansos que a guerra deixava, os homens da época trovadoresca compunham cantares de amor ou cantares de amigo, canções de escárnio e mal-dizer <sup>(3)</sup>, como mais tarde os cavaleiros do tempo de D. Afonso V, ao regressarem da África, se não preocupam com a narrativa das vitórias, pois o tempo foge; nas côrtes de amor, as cantigas, os vilancetes, as esparsas, as sátiras levam o tempo todo.

Bem se queixam os cronistas, resmungá Garcia de Resende no prólogo do «*Cancioneiro Geral*»; reage contra o desleixo no «*Imperador Clarimundo*» e nas «*Décadas*» o erudito João de Barros.

Santa estranheza! Ansiedade fecunda! A nossa epopeia ia-se formando pouco e pouco, hoje uma pedra, outra amanhã, à espera do artista capaz de as desbastar e encastelar.

Luiz de Camões, o artista divino, o canteiro genial surgiu emfim.

Pelo facto de considerar a poesia lírica como a regra <sup>(4)</sup> e a narrativa como episódica, não nego nem posso negar a existência desta.

E num País de intensa vida marítima como o nosso, onde pululam os casos de viagens difíceis e tormentosas; de fomes que levam à antropofagia; de sêdes que desvairam e arrastam os loucos para o suicídio; de arraiaís que se arrastam lamentosamente, ora pelas costas sem fim, ora pelos sertões misteriosos, onde os figurantes iam caindo aqui e além e ficavam ao abandôno;

(1) Para nós as lendas têm uma grande importância histórica, pois não há fumo sem fogo: Fuas Roupinho simboliza a nossa vida marítima numa certa época.

(2) «Verdade he que os portuguezes não sam muyto curiosos, nem bons escritores; sam mais amigos de fazer, que de dizer». Garcia de Orta, «*Coloquios*», vol. II, pág. 248 (Lisboa, 1893).

(3) Emquanto o galaico-português servia de instrumento aos poetas líricos peninsulares, o castelhano servia a poesia épica.

(4) Basta lançar uma vista pelos Cancioneiros da «*Ajuda*», da «*Vaticana*», de «*Colocci Brancuti*» e pelo «*Cancioneiro Geral*».

de naufragos, que, desejando salvar as riquezas, conseguidas em muitos anos de trabalho, se viam sepultados debaixo delas; de ataques de piratas holandeses, franceses, argelinos, nas viagens de regresso à Pátria, e às vezes mesmo às portas do Tejo, para não falarmos nos centenares de navios que se perderam por todos os mares sem que escapasse um único naufrago, dificilmente podemos admitir que nenhum poeta tivesse pôsto em verso os episódios descritos em prosa na «*História Trágico-Marítima*».

Não me repugna acreditar que, antes ou depois do aparecimento dos folhetos de cordel, onde, embora escritos em prosa, observamos muita poesia, lírica e dramática, surgissem os casos em verso, como muito sinceramente admitimos um romance popular à morte de D. Inez de Castro, anterior às conhecidas trovas de Garcia de Resende.

Para Garrett a «*Nau Catrineta*» seria o nome popular de «algum navio favorito, ou o nome suposto de um navio conhecido por outro que o menestrel quis ocultar por considerações pessoais e respeitos humanos».

Segundo Teófilo Braga, o romance não nasceu de um naufrágio; é antes a síntese de tôda a nossa história trágico-marítima. O nome nasceria do galeão Santa Catherina do Monte Synai, que levou a Infanta D. Beatriz para Sabóia (1).

Ora a hipótese de Garrett fica um pouco abalada quando vemos o romance correr também com o nome de «*A Nau Santa Catarina*» (2) e não tem aliás verosimilhança.

Não percebemos também o motivo por que o povo, idealizando uma nau típica para centro de todos os seus romances, como quere Teófilo Braga, fôsse buscar um caso absolutamente estranho ao enredo.

Admitimos contudo que uma nau «*Catrineta*» ou de «*Santa Catarina*» tivesse padecido certos trabalhos no mar, começando a entretecer-se à volta de um núcleo nacional ou nacionalizado uma série de episódios.

Não podia contudo sofrer o nosso brio patriótico se tivéssemos de reconhecer que o enredo gira à volta de um tema estrangeiro.

Bem clara é a influência bretã no «*Amadis*» e pelo modo surpreendente como as suas peripécias se adaptaram à nossa Pátria, pela influência profundíssima que exerceu na nossa história, temos de o considerar como bem português.

Para ser portuguesa a «*Nau Catrineta*», não se nos afigura essencial que o núcleo do romance nascesse neste cantinho da Península.

Ouviu um dia o povo cantar meia dúzia de versos; o tema agradou; o ouvido fixou a toada, que se foi estendendo por todo o País: Minho, Douro, Beira-Baixa, Estremadura, Alentejo, Algarve, Madeira e Brasil.

(1) «*Romanceiro Geral*», pág. 192 (Coimbra, 1867).

(2) «*Revista Lusitana*», vol. XVII, pág. 301.

E, como o litoral era eminentemente propício, o enredo foi-se complicando de cada vez mais.

A difusão do romance, a variedade nas lições, a ausência de castelhanismos nestas, a falta de textos paralelos em Espanha que evidenciem um protótipo castelhano, levam-nos a admitir o conjunto como português (1).

E essa crença não importa necessariamente o repúdio formal das palavras de Adolfo Coelho:

«Acima de tudo está em primeiro lugar a comparação directa com os «romances espanhóis, e em seguimento com os das nações de além dos Piri-néus. Na Espanha pode ter-se perdido o protótipo de um romance português, «que todavia de lá viesse . . . Por exemplo, atribui-se origem portuguesa ao «*R. da Nau Catrineta* e foi-se na alucinação até achar os elementos dele «numa relação portuguesa de naufrágio; mas a comparação com os romances «extra-peninsulares do mesmo ciclo, desconhecidos de Garrett e do continua-dor deste, T. Braga, tornam evidente a sua origem não portuguesa e pro-vável a sua passagem pela Espanha antes de chegar a Portugal, e tanto mais «quanto é certo que nas Astúrias se achou um romance incompleto do ciclo, «com versos que o reproduzem nas versões portuguesas» (2).

Embora pequem por superficiais as notas de Garrett, nem isso deve admirar porque trabalhava como artista e não como etnógrafo e filólogo, o azedume de Adolfo Coelho merece reparos:

Em primeiro lugar Garrett é o primeiro a reconhecer influência estrangeira na intervenção do sobrenatural.

Em segundo lugar T. Braga reproduz um pequeno romance colhido nas Astúrias, *El Marinero*, que nos apresenta o final da «*Nau Catrineta*», isto é, a tentação do demónio.

Ei-lo:

«Mañanita de San Juan  
«Cayo un marinero al agua.  
«— Que me dás marinerito,  
«Porque te saque del agua?»

Doyte todos mis navios  
Cargados de oro y de plata.  
— Io no quiero tus navios  
Ni tu oro, ni tu plata,  
Quiero-que quando tu mueras  
a mi me entregues el alma.  
«El alma entrego á Dios  
Y el cuerpo á la mar salado» (3).

(1) D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Estudos sobre o Romanceliro Penin-sular*, pág. 290 (Coimbra, 1934).

(2) *Revista Lusitana*, vol. I, pág. 325.

(3) Obra citada, pág. 194.

Temos na nossa tradição popular o mesmo tema :

O MARINHEIRO

Gritos dava o marinheiro,  
Dava gritos que se afundava,  
Respondeu-lhe o mau demonho,  
D'altas torres, onde staba :

— « Quanto deras tu, marinheiro,  
Eu da agua te tirara ? »

— Dera-te um pouco d'ouro,  
Outro de prata lavrada.

— « Eu não quero o teu ouro,  
Nem tam pouco a tua prata ;  
Só quero in te interrando  
Me dices a tua alma. »

— Eu t'arnego, mau demonho,  
E mai-la tua palavra ;  
Minha alma deixo a Deus  
E mai la Virgem Sagrada ;

Meu corpo deixo aos peixes  
Que andam na agua salgada ;  
Minha cabeça ás formigas  
Que nella façam morada ;

Minhas pernas deixo aos mancos  
Que com ellas deiam jornada ;  
Minhas tripas deixo aos cegos  
Para cordas de guitarra (1).

O « Marinheiro » contém já um enxêrto de outro romance, « D'altas torres onde staba », influência dos testamentos que corriam nos folhetos de cordel e o espírito chocarreiro das trovas populares, que de vez em quando nem os próprios mandamentos respeita.

Antes de chegarmos à versão mais bela da « Nau Catrineta », vejamos algumas variantes do Arquipélago da Madeira (2).

Na primeira as sortes são deitadas sete vezes, como no « D. Beltrão » ; o pilotinho é convidado para ajudar a matar o capitão e êle recusa-se, pois jurara sempre nunca atraiçoar os capitães ; o piloto sobe ao mastro, pede a

(1) Daniel Rodriguez, *Romanzas*, pág. 17 (Coimbra, 1907).

(2) *Romanceiro do Arquipélago da Madeira*, coligido e publicado por Álvaro Rodrigues de Azevedo, pág. 238 e seg. (Funchal, 1880).

Nau como alvíssaras, e o capitão, ao receber a notícia de «terra», grita :

— «Deixemos costa de Espanha,  
Vamos á de Portugal;  
Aí é la minha terra,  
La minha terra natal!

— «Ganhei la nau Catrineta,  
Meu capitão general.  
— Mas quem vo-la pode dar  
É el-rei de Portugal.

Na segunda variante já o pilôto procura tentar o capitão, que repele a tentativa :

«Eu t'arrenego, diabo;  
Não me venhas atentar!  
Seja minha alma p'ra Deus;  
Fique meu corpo no mar.

Rebentou o pilôto, ajoelham todos, e o «capitão maior» reza uma oração. Na terceira, tendo caído a sorte sete vezes no capitão, êste quiere confessar-se a um fradinho, mas êste recusa-se ouvi-lo, pois jurara nunca perdoar pecados a capitães com quem fizera viagem.

O capitão invoca a «Mãe de Deus», o tentador, «um fradinho da mão furada» estoira, e o pilôto, depois de avistar terras de bárbaros, anuncia por fim as de Espanha e de Portugal, pedindo como alvíssaras a «Nau Catrineta».

O capitão recusa :

«Ai, minha nau Catrineta  
Eu nã te la posso dar,  
Porque quero morrer nela;  
Hei-de me nela enterrar;  
Los mastros serão las tochas,  
Que me hão de alumiar;  
Será lençol uma vela,  
Que me há de amortalhar;  
E lo casco será tumba;  
E sepultura, la mar.

Cala-se o capitão, e a companha, contente, qual a qual assi dizia :

— Las casinhas que lá há  
Bem nas vejo alvejar;  
Das lareiras que elas teem  
Eu bem vejo fumegar;  
Las padeiras que lá moram  
Bem nas vejo padejar;  
Fritadeiras que lá vivem  
Peixinho 'stão a fritar;

Las taberneiras lá sinto  
 Da pipa vinho tirar.  
 Anda, anda, Catrineta,  
 Que já lá imos parar ».

Palavras não eram ditas  
 Ferro la nau a deitar;  
 E « viva, viva! » da terra  
 E los da nau a bradar.

O enredo vai-se complicando pelo acréscimo de circunstâncias, ou apropriadas de outros romances, ou concebidas pelas pessoas que iam transmitindo o enredo.

Postas em paralelo essas variantes e a canção francesa « C'est un joli petit navire », ninguém as considerará filhas desta.

C'est un joli petit navire  
 Il y a sept ans qu'il est à l'eau ;

Au bout de quatorze semaines  
 Le vin, le pain leur a manqué ;

Faut tirer la courte paille  
 Pour savoir qui sera mangé ;

Celui qui fait tirer les pailles  
 La plus courte lui est resté ;

Le mousse entend le capitaine,  
 Sitôt il se mit à pleurer ;

— « Laissez-moi monter dans la hune  
 Pour vous le sort je subirai ;

Le mousse monte dans la hune,  
 Ouvre l'œil de tous les côtés :

Je vois la brise qui se lève  
 La mer sur les brisans briser ;

Terre ! Je vois la grande grève,  
 La girouette du clocher ;

Je vois la flèche de l'église,  
 Et les cloches qu'on fait danser (1).

---

(1) *Nouvelles Chansons et Rondes Infantines*, par. J. B. Werkerlin, pág. 10 (Paris, 1866).

O livro que tenho presente omite algumas estrofes, fazendo, porém, referência a mais uma:

« Je vois la fill'du capitaine,  
Avecque sa ceintur'dorée. »

Mas as coplas reproduzidas levam-nos a tirar algumas conclusões legítimas.

Antes, vejamos o texto da « Nau Catrineta »:

Lá vem a Nau Catrineta  
Que tem muito que contar!  
Ouvi agora, senhores,  
Uma história de pasmar.

Passava mais de um ano e dia  
Que iam na volta do mar;  
Já não tinham que comer,  
Já não tinham que manjar.  
Deitaram sola de mólho  
Para o outro dia jantar;  
Mas a sola era tam rija  
Que a não puderam tragar.  
Deitam sortes à ventura  
Qual se havia de matar;  
Logo foi cair a sorte  
No capitão general.  
— « Sobe, sobe, marujinho,  
Àquele mastro real;  
Vê se vês terras de Espanha,  
As praias de Portugal. »  
— « Não vejo terras de Espanha,  
Nem praias de Portugal;  
Vejo sete espadas nuas  
Que estão para te matar. »  
— « Acima, acima, gajeiro,  
Acima, ao tope real!  
Olha se enxergas Espanha,  
Areias de Portugal. »  
— « Alvissaras, capitão,  
Meu capitão-general!  
Já vejo terras de Espanha,  
Areias de Portugal.  
Mais enxergo três meninas  
Debaixo de um laranjal:  
Uma sentada a coser,  
Outra na roca a fiar,  
A mais formosa de tôdas  
Está no meio a chorar. »

— «Tôdas três são minhas filhas!  
 Oh quem mas dera abraçar!  
 A mais formosa de tôdas  
 Contigo a hei-de casar!  
 — «A vossa filha não quero  
 Que vos custou a criar.»  
 — «Dar-te-ei tanto dinheiro  
 Que não o possas contar.»  
 — «Não quero o vosso dinheiro  
 Pois vos custou a ganhar.»  
 — «Dou-te o meu cavalo branco,  
 Que nunca houve outro igual.»  
 — «Guardai o vosso cavalo,  
 Que vos custou a ensinar.»  
 — «Dar-te-ei a Nau Catrineta,  
 Para nela navegar.»  
 — «Não quero a Nau Catrineta,  
 Que a não sei governar.»  
 — «Que queres tu, meu gajeiro,  
 Que alvissaras te hei-de dar?»  
 — «Capitão, quero a tua alma  
 Para comigo a levar.»  
 — «Renego de ti, demónio,  
 Que me estavas a atentar!  
 A minha alma é só de Deus;  
 O corpo dou eu ao mar.»

Tomou-o um anjo nos braços,  
 Não no deixou afogar.  
 Deu um estoiro o demónio,  
 Acalmaram vento e mar;  
 E à noite a Nau Catrineta  
 Estava em terra a varar <sup>(1)</sup>.

Se o texto primitivo veio de França, o que nos recusamos a admitir, sofreu tais mudanças, amoldando-se tanto ao génio português, que o haveríamos de considerar nosso.

Salientamos em primeiro lugar a existência de um prólogo na versão portuguesa. A seguir demoremo-nos por um momento no nome da nau: «Catrineta», deminutivo difícil de inventar e que devia ter dado origem àquele rodeio «um joli petit navire».

Deitam sola de mólho os nossos marinheiros antes de se lembrarem da carne humana, enquanto os franceses se mostram mais apressados.

Lembremos aqui os vários casos da nossa «*História Trágico-Marítima*», em que os náufragos recorriam a tudo — solas de sapatos que assavam ao

(1) *As cem melhores poesias líricas da língua portuguesa*, escolhidas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, pág. 6 (Lisboa, 1914).

lume, restos apodrecidos de animais, bichos peçonhentos, raízes de plantas. Alguns, poucos, venciam a repugnância que lhes causava a carne humana, devorando a furto os cafres.

Há realmente situações paralelas, mas a verdade é que não reconhecemos na «Nau Catrineta» laivos de castelhanismo ou francesia.

Tudo nesse romance é bem português; vocábulos, construção sintáctica, e sentimentos.

Se foram importados alguns materiais, temos de reconhecer que se amoldaram tam perfeitamente ao carácter nacional que podem dar ao célebre romance foros de bem português em tôdas as cenas.

Sem querermos impor a nossa hipótese, supomos possível a seguinte evolução:

Criado aqui, ou vindo de fora, *O Marinheiro*, cantado no litoral do Norte, foi-se espraçando e desenvolvendo à medida que passava de bôca em bôca, bôcas que, diga-se de passagem, pertenciam aos mesmos homens que iam compondo as relações da «*História Trágico-Marítima*», dos homens que tinham por glória suprema ser sepultados no mar, dentro de uma nau como tumba.

E dos nossos trabalhos se foram aproveitando os franceses. À semelhança da nau que trazia do Brasil para Portugal, Jorge de Albuquerque, muitas outras foram assaltadas, sendo mortos e aprisionados os tripulantes.

É fácil de admitir que do contacto entre as vítimas da pirataria e os piratas nascessem canções como aquela a que atrás nos referimos: «*C'est un joli petit navire*».

Transformar-se a «Nau Catrineta» num «*Joli petit navire*» é verosímil, mas saltar-se de «*Joli petit navire*», para a «Nau Catrineta», parece-nos absurdo.

Ninguém dirá que a nossa língua é castelhana, francesa, italiana, inglêsa ou alemã, etc., pelo facto de ela ter absorvido vocábulos e expressões das línguas estrangeiras; seria absurdo considerar castelhanas as crónicas de Fernão Lopes por verificarmos nestas a influência da leitura de crónicas espanholas; não estaria em seu juízo o crítico que considerasse os autos de Gil Vicente de origem castelhana pelo facto de o nosso poeta cómico se ter deixado seduzir pela leitura de obras de Castela, e louco seria também aquêlê que não supusesse francesas as comédias e farsas de Molière pelo facto de reconhecer nelas cenas forrageadas na literatura peninsular.

Não é francês nem espanhol o mar e contudo nêlê desaguam rios da França e da Espanha . . .

Se pelos canais da França e de Espanha passaram elementos que serviram em Portugal para a elaboração do ciclo da «Nau Catrineta», essa circunstância não impede que nós reconheçamos como português ou antes como o mais português de tôda a nossa literatura popular êsse romance marítimo.

A imitação servil, o uso e o abuso dos estrangeirismos são um mal gravíssimo para a nossa literatura; mas desde que os temas e processos das correntes estranhas desaparecem ou se fundem nas obras dos nossos prosadores ou poetas, no grande mar da nossa literatura, temos de confessar que constituem factores, não de empobrecimento, mas sim de riqueza. A nossa literatura, absorvendo-os, revela a sua pujança.

Mas concedem alguns:

— Seja português ou aporuguesado o romance.

¿Mas qual a sua base histórica?... ¡Santa ingenuidade a dos que duvidam! ¡Lamentável desprezo pela obra dos nossos antepassados! Sabemos, pelos documentos antigos e até pelas cantigas de escárnio dos trovadores, que foi heróica a resistência dos últimos partidários de D. Sancho II, intransigentemente fiéis ao juramento prestado, e, não obstante, a literatura, na impossibilidade de citar os nomes de todos, simboliza a lealdade em Martim de Freitas.

Ainda há historiadores e críticos que duvidam da autenticidade histórica do episódio dos «Doze de Inglaterra».

Não se lembram de D. Pedro, do Conde de Avranches, de dezenas e dezenas de portugueses, que, por terras de Espanha, de França, da Inglaterra, da Alemanha, afirmaram em inúmeros torneios e batalhas o desprendimento, o espírito de sacrifício, a galhardia, o valor da cavalaria portuguesa.

Queriam talvez que Luiz de Camões, em vez de concentrar num quadro único, genial, o esforço, a gentileza, a graça, a simplicidade dos nossos cavaleiros, alinhasse pelas estâncias fora uma longa lista de nomes.

Ainda há quem se entretenha a discutir a confiança que merecem os documentos antigos sobre o milagre de Ourique. E, no ardor da discussão, esquecem-se muitos de estudar a crença do povo português na época do milagre e ainda desde o século XII até ao século XVI.

Encontrariam revoadas de anjos, que descem do céu a combater junto dos portugueses na África Oriental; cadáveres atravessados por golpes que só podiam ser vibrados pelo próprio S. Tiago; a Vera Cruz de Marmelar a abrir uma estrada através dos mouros na batalha do Salado; Nossa Senhora, a intervir nos Atoleiros; Duarte Pacheco, já cansado de tanto vencer, ajoelhando a pedir ao Senhor que adie o castigo dos seus pecados para mais tarde—o maravilhoso cristão sempre a intervir, a desfazer a desproporção tremenda em que sempre combatiam por todo o mundo alguns punhados de portugueses.

¿Apareceu Jesus Cristo a D. Afonso Henriques? Não apareceu? Problema interessantíssimo a discutir.

Mas muito mais interessante, muito mais essencial para nós, portugueses, é saber se, dada a crença vivíssima dos nossos soldados, eles acreditavam ou não na possibilidade do aparecimento de Cristo, em Ourique, na influência divina da Vera Cruz de Marmelar que eles seguiam cegamente

no Salado, na descida de uma revoada de anjos em seu auxílio no meio de uma refrega, ou na fôrça sobrenatural da promessa de Jorge de Albuquerque, quando vê a sua gente, enlouquecida pela fome, a querer devorar os cadáveres, em testilhas monstruosas, prestes a provocar enfim o afundamento da nau: as fôrças físicas estão exaustas, mas o chefe apela para a crença — fôrça moral tam poderosa que a tripulação obedece infantilmente — e a nau surge daí a poucas horas junto da nossa costa.

¿ São idênticas as situações da Relação e do romance? Não.

Na relação assistimos a um caso da pirataria francesa, à defesa briosa do comandante, à traição dos marinheiros, ao sacrifício do chefe pela sua gente exasperada, aos horrores da fome e da sêde, às manifestações de loucura dos sobreviventes; presenciámos a fé absoluta e as qualidades de comando do capitão, ao avistar-se terra, o desembarque e por fim o cumprimento de uma promessa.

É um caso real, narrado ingènuamente, como quási todos os que formam a «*História Trágico-Marítima*».

No romance assistimos ao desenrolar de uma lenda, de base histórica evidentemente, à volta da qual se vão entretecendo episódios sôbre episódios, arrancados à nossa crença, à nossa história, ou apropriados da literatura popular estranha.

Mas, não havendo identidade absoluta em tôdas as cenas, em ambas as obras palpita com a mesma intensidade, com o mesmo realismo, sob a fôrça da mesma exaltação, a alma portuguesa a vibrar na Tragédia Marítima com tôdas as suas virtudes e com todos os seus defeitos (1).

AUGUSTO CÉSAR PIRES DE LIMA.

---

(1) Já depois de realizado êste pequeno trabalho, o Doutor Gonçalo Sampaio, sábio botânico e conhecedor profundo da música popular, chamou-nos a atenção para um artigo do Professor Gastão de Sousa Dias, publicado no *Primeiro de Janeiro* de 18 de Maio de 1929.

Walckenaer, no volume XIII da *Histoire Générale des Voyages*, transcrevendo da obra dos Capuchinhos Miguel Ângelo de Gattines e Denis Carli de Placencia — «*Il moro trasportato in Venezia o vero racconto de' costumi e religione de' populi dell' Africa, America, Asia, et Europa* (Reggio, 1672) — vem demonstrar-nos que é perfeitamente histórico o caso da *Nau Catrineta*.

O barco saiu das Índias e teve uma viagem feliz até ao Brasil; mas, dirigindo-se a Lisboa, os tripulantes sofreram os maiores horrores. «*As suas necessidades tornaram-se tam instantes, que se viram reduzidos a comer os gatos e os cães que levavam a bordo e os ratos que podiam apanhar. Em seguida lançaram-se ao couro dos fardos e do cordame e acabaram até por comer as solas dos sapatos*».

— Não encontrámos a obra de Walckenaer nem a dos Capuchinhos nas bibliotecas do Pôrto e de Coimbra, não nos sendo, portanto, possível verificar as citações.

# A ELEGIA DO SOL-POENTE

Ao Hipólito Raposo.

**R**ECORDAÇÕES,  
Luzes fátuas,  
Ilusões.

Búsios subtis de madre-pérola  
Evocando a paisagem e as sereias do alto mar...

Pedrarias aladas e poalhas de estátuas,  
Flocos de sonho, pérolas  
Diluindo-se no ar...

Saüdades... amores...

Jóias antigas num halo de luz solar  
Circulam derredor da minha frente.

Borboletas multicôres,  
Libélulas,  
Boas-novas desfeitas em pó de oiro,  
Falenas pálidas,  
Vêm dos flancos doloridos do horizonte  
E queimam-se na luz do meu olhar.

Ideais, anseios, esperanças, formas, ritmos, côres,  
Cáem exâнимes  
Sôbre as páginas neutras de poemas  
Que não escreverei jamais.

Amores...

Múmias, cadáveres, esquemas...  
Nada mais!

ANTÓNIO COBEIRA.



## VESTÍGIOS DOS PORTUGUESES NO NORTE DA EUROPA

QUANDO, em geral, se está falando das colonizações portuguesas fora do País citam-se sempre as colónias portuguesas na África, na Ásia e na América do Sul fundadas desde há já muitos séculos pelos heróicos descobridores ou exploradores portugueses, o que cada bom português deve lembrar sempre com justo orgulho. No entanto, na maioria dos casos, esquece-se que há também colónias portuguesas na própria Europa, fundadas numa época não muito mais recente do que aquelas ainda que nunca tivessem estado sob o cetro da Metrópole. Refiro-me às comunidades luso-judaicas, fundadas desde o princípio do século XVI em vários pontos da Europa setentrional, para onde se dirigiam, nesses tempos remotos, não só famílias inteiras, mas até uma parte bastante importante da população indígena de Portugal, levando consigo as artes e a cultura adquiridas na Pátria, da qual deram sempre testemunho, recordando-a sempre com saudades. Não quero falar neste momento dos judeus que, em grande número, deixaram a sua Pátria no ano de 1497, ao serem expulsos pelo famoso decreto de El-Rei D. Manuel e que se dirigiam, quasi exclusivamente, para os países do Mediterrâneo, onde em poucos anos se assimilaram quasi completamente aos seus correligionários espanhóis e indígenas que ali encontraram, a-pesar-de uma das suas comunidades ainda hoje ter a denominação de «portuguesa» — pois que essa emigração foi somente limitada a um período relativamente curto. Refiro-me a uma outra emigração muito mais lenta mas quasi sistemática dos Cristãos novos ou maranos e que teve lugar durante décadas e até mesmo séculos inteiros, tendo tido o seu início no princípio do século XVI e prolongando-se até o fim do século XVIII. A direcção principal que esta emigração, quasi ininterruptamente durante tanto tempo, tomou, foi o Norte da Europa ou, mais exactamente, aquelas regiões da Europa, onde já existiam relações comerciais com Portugal. Entre essas regiões achavam-se certos núcleos predilectos que foram absolvendo, pouco a pouco, a afluência constante que naquele tempo começava a dirigir-se do Sul da Europa para o Norte. Um destes núcleos foi, desde o princípio até ao fim do século XVI, o da Flandres, com a sua capital em Antuérpia, de onde, então, foram enviados emissários para o Norte dos Países-Baixos e para a Baixa-Alemanha até Dantzig. O mesmo aconteceu com a Inglaterra, passado mais meio século.

Com o decorrer dos tempos foram-se fundando comunidades luso-judaicas bastante ricas e povoadas tendo como centro êsses núcleos, cujos membros mantiveram sempre um comércio muito florescente com os países e colónias da Península Ibérica. A-pesar-de ser bastante interessante a

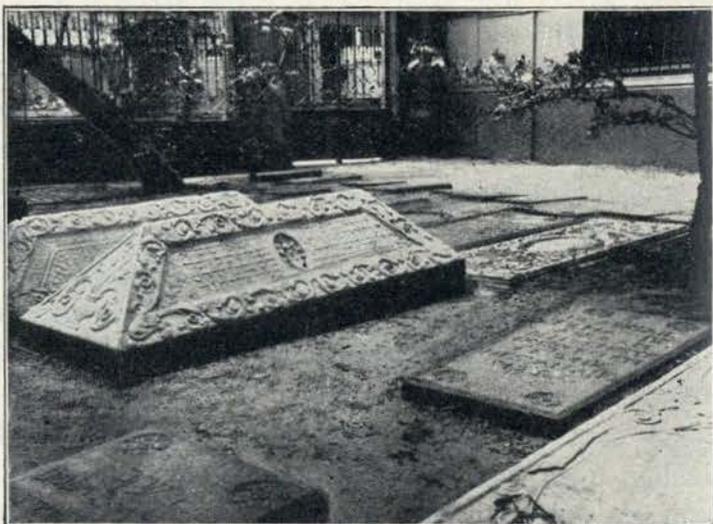


Vista parcial do cemitério português-judaico de Altona.

história dessas colónias portuguesas, é muito pouco o que até hoje se tem explorado nesse campo, sendo preciso para tal fim, uns conhecimentos não só muito vastos como profundos, mas também preparativos avultados que requerem o dispêndio de muito tempo. A-pesar-disso, já se começou de há trinta anos a esta parte a escrever, embora muito superficialmente, a história dessas colónias portu-

guesas, e eu daria o meu tempo por muito bem empregado se estas poucas linhas pudessem levar um investigador competente a ocupar-se mais profunda e proficientemente de esta tarefa árdua sim mas muito interessante.

Os vestígios principais que nos deixaram êsses colonos a que me tenho vindo referindo são as suas obras literárias, provas duma instrução e cultura muito elevadas e que já foram objecto de muitas investigações científicas e literárias. Há, porém, ainda vestígios de outra natureza que oferecem um interesse não menor que aquêles, os quais com o próprio tempo formam outra prova, indicando o grau admirável



Os sarcófagos do casal Abraham e Sára Sênior Teixeira, de 1666 e 1693, respectivamente.

de cultura atingido pelos membros dessas colónias: é o domínio dos seus cemitérios, com os seus túmulos e epitáfios em idioma português, domínio êsse

que, à excepção de algumas tentativas muito limitadas, ainda não foi explorado.

Não se vá acreditar que a cultura levada pelos judeus portugueses para os países do Norte da Europa fôsse de origem puramente judaica, pois que a maioria desses emigrantes já não provinha dum ambiente inteiramente judaico, não falando dos muitos emigrantes de origem puramente cristã que, depois de chegados às terras livres da influência do Santo Ofício, adoptaram a fé judaica. A cultura que todos esses emigrantes traziam consigo era a cultura especificamente portuguesa e, enquanto reconheciam como correligionários os judeus alemães, oriundos da Alemanha meridional, não queriam ligar-se intimamente com estes últimos, cônscios de que eram duma diferente cultura com outros costumes que os separavam uns dos outros. Estas diferenças não existem somente na dissemelhança das sinagogas

mas ainda na dos cemitérios, contribuindo para esse fim, numa parte bastante importante, os usos diferentes no culto e principalmente o da pronúncia do



Relêvo da sepultura de Hana de Castro Mendoza (+ 1716) no cemitério judaico-português de Altona; representa uma mãe com duas filhas recém-nascidas ao colo.



O Sonho de Joseph, na sepultura de Joseph Mussaphia, no cemitério de Altona (+ em 1716).

hebreu (a dos portugueses é geralmente reconhecida como sendo a correcta). Os cemitérios mais conhecidos no Norte da Europa são os da Holanda (Amsterdã, Haia, Middelburgo, etc.); os da Inglaterra (Londres); os da Dinamarca (Copenhague), e os que a todos se sobrepõem são os do Noroeste da Alemanha, de Hamburgo-Altona, Glückstadt e um, muito pequeno, em Emden. Estes últimos três, em que eu próprio já procedi a investigações muito trabalhosas,

foram o tema da minha dissertação doutoral, da qual vou extrair, a seguir, uma pequena parte que mais interesse pode oferecer ao público português.

Sabendo-se que os primeiros judeus portugueses vieram para Hamburgo entre meados e fins do século XVI, mostraram-se sempre, o que faziam só aparentemente, como católicos, vivendo entre o povo alemão como simples estrangeiros católicos, sem que ninguém, contudo, se importasse com êles. Isto até ao ano de 1599, em que um certo Manuel Álvares, levando a enterrar, em Hamburgo, sua sogra, com o acompanhamento do Senado, teve de lutar com a oposição do clero protestante em virtude do entêrro duma pessoa judia se fazer publicamente. No entanto, ainda no ano de 1602, o célebre médico Rodrigo de Castro, nascido em Lisboa em 1550 p. m. o m., comprou para o cadáver de sua mulher um jazigo na igreja de Santa Maria Madalena, fazendo em 1605 outra compra dentro da mesma igreja para o cadáver de sua sogra. Isto provocou a indignação do clero que começou a considerar o Dr. R. de Castro, como «suspeito». No ano de 1611, Andreas Falero, Ruy Fernando Cardoso e Alberto Denis adquiriram, em nome da nação (comunidade) portuguesa de Hamburgo, comprando-a ao Conde Ernst von Schaumburg e por tempo indefinido, uma porção de terreno, em Altona (cidade contígua a Hamburgo), terreno êste que, mais tarde e em várias ocasiões, se foi sempre alargando, por meio de mais compras. Os reis dinamarqueses, sucessores do Conde Ernst von Schaumburg, confirmaram sempre e cada um depois do seu acesso ao trono, a posse e domínio do dito terreno, aplicado a um cemitério, a favor da comunidade portuguesa de Hamburgo, que continuou a utilizá-lo sempre para enterros até 1870, data em que as repartições públicas proibiram o seu uso ulterior por se estender já quási até ao centro da cidade.

De todos os cemitérios judaico-portugueses, o de Hamburgo-Altona merece em maior relêvo o interêsse público (um alto funcionário da engenharia municipal da cidade de Altona até me dizia uma vez que considerava êste cemitério como um dos monumentos mais extraordinários de tôda a província de Slesvig-Holstein), porque se conserva ainda quási completamente na sua forma primitiva, contendo a maioria dos seus túmulos muito artísticos e interessantes, numa óptima conservação. A seguir vão algumas fotografias dêsses túmulos e bem assim alguns dos epitáfios mais característicos, nas suas faltas e incorrecções de escritura, isto é, como se apresentam nos próprios túmulos. Afirma-se que um dos reis dinamarqueses do século passado ofereceu uma importância relativamente grande para adquirir certos dêsses túmulos para o museu de Copenhague, mas que a comunidade de Hamburgo, como é natural, se recusou a vendê-los.

Uma das características, típica de todos os cemitérios judaico-portugueses, é a posição horizontal de todos os túmulos e quási à flor da terra, costume êste para que se citam várias razões, tôdas elas bastante divergentes. Êste costume é desconhecido dos judeus alemães que sempre têm os seus túmulos em posição vertical. Porém, esta posição horizontal traz consigo a desvantagem que, no caso dum terreno mole, os túmulos vão-se pouco a

pouco submergindo, de tal modo que, finalmente, acabam por desaparecer totalmente, a não ser que tornem a ser levantados de vez em quando. Por isso, oferece um aspecto fora do comum o cemitério da comunidade portuguesa-judaica de Amsterdam, em Ouderkerk, que tem uma superfície superior a 300.000<sup>m</sup><sup>2</sup>, p. m. o m. com 25.000 túmulos. Na parte mais velha, que é muito pantanosa, só se vêem ao máximo 20 ou 30 túmulos, os quais, por motivos históricos, foram levantados e consertados há muito poucos anos, à custa de grandes despesas. — Ao inverso, o cemitério de Hamburgo-Altona, que tem uma superfície de ao máximo 2.500<sup>m</sup><sup>2</sup> com p. m. o m. 2.500 sepulturas e cerca de 1.900 túmulos, ainda se vêem nêle a quasi totalidade destes seus túmulos, em virtude de o seu solo ser de terreno arenoso e sêco. Não se poderá deixar de reconhecer o carácter genuinamente português de todos os seus túmulos judaico-portugueses, que não oferecem semelhança alguma com os túmulos de outros cemitérios judaicos ou ainda mesmo cristãos do seu âmbito, emquanto que todos os cemitérios judaico-portugueses se parecem duma maneira tal que qualquer túmulo de Hamburgo que fôsse levado ou se encontrasse no cemitério de Amsterdam e vice-versa não causaria desarmonia, dando-se o mesmo caso com um qualquer túmulo de outro cemitério judaico-português que fôsse levado para Hamburgo. Daqui deve concluir-se que, como, aliás, é quasi reconhecido, alguns dos túmulos que se encontram em Hamburgo foram construídos no estrangeiro e, certamente, por judeus portugueses, pois que todos êles apresentam os mesmos caracteres dos demais. É, portanto, lícito supor que todos êles foram feitos segundo um mesmo estilo, que não poderia ser um outro que não o estilo geral português daqueles tempos. É possível que o gôsto italiano também tivesse exercido qualquer influência, por mais pequena que tivesse sido, pois que foram para Hamburgo também muitos judeus portugueses, vindos dos portos da Itália (nas grandes comunidades judaico-italianas, como Roma, Veneza, Liorno, Florença, etc., viviam muitos dos descendentes daqueles que já em 1497 fugiram de Portugal), e os quais se assimilaram ao espírito italiano. Assim também ali tiveram o seu berço vários dos rabinos da comunidade portuguesa de Hamburgo. O facto, porém, de serem semelhantes ou, ao menos, do mesmo estilo quasi todos os túmulos que se encontram nos cemitérios judaico-portugueses, serve como prova que essa influência italiana, se existiu na verdade não se nota com facilidade.

Quando em 1618 foi fundada, 50 klm. rio abaixo de Hamburgo e em território dinamarquês, a cidade de Glückstadt na intenção de se vir a tornar numa rival de Hamburgo, o rei da Dinamarca, prometendo privilégios alicientes, tratou de atrair a essa nova cidade os judeus portugueses de toda a parte, no intuito de conseguir para ali, ao mesmo tempo, o tráfego remunerativo que os correligionários deles em Hamburgo faziam com a Península Ibérica e as suas colónias florescentes de Além-Mar. Com efeito, a comunidade portuguesa-judaica de Hamburgo aproveitou esta oportunidade

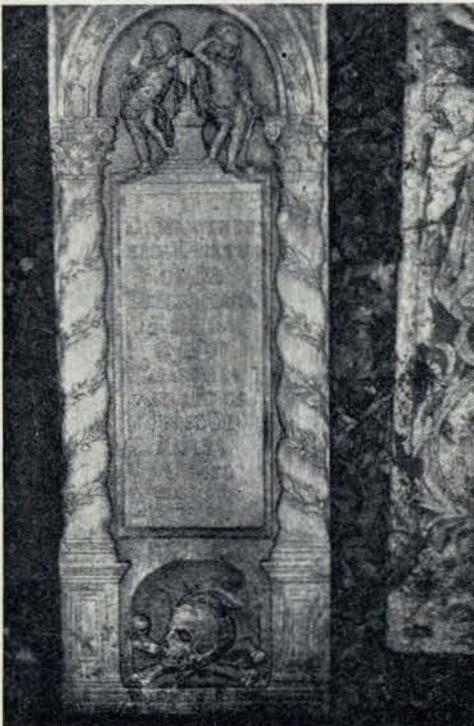
para fazer-se outorgar êsses privilégios favoráveis, fundando ali, na nova cidade, uma comunidade independente (que, segundo reza uma acta, «nos poderá servir de refúgio num caso que Deus Bem-dito não queira que jamais chegue»). Essa nova cidade, porém, nunca alcançou a prosperidade esperada pelo rei dinamarquês, o que, nem por isso, levou a comunidade de Hamburgo a deixar de subsidiar essa sua pequena sucursal durante séculos, sempre com a idea de manter subsistente um refúgio perto de si, no caso de o clero protestante de Hamburgo conseguir, finalmente, vencer a influência benigna do Senado da mesma cidade, que sempre manifestara uma atitude liberal para com os judeus portugueses.



A menina Raquel a guardar o rebanho de seu pai Labão. Baixo-relêvo da sepultura de Raquel (+ 1702), filha de Joseph Fidanque.

Quási na mesma data da fundação de Glückstadt, p. m. o m. em 1620

foi utilizado pela primeira vez o cemitério judaico-português em Glückstadt, que ainda hoje se encontra no seu estado original, a-pesar-de, no decorrer do tempo, se lhe terem cortado várias parcelas. Há já alguns anos publiquei uma lista completa de todos os túmulos dêste cemitério pitoresco que se acha perto da estação do ferro carril, formando um contraste interessantíssimo com o meio fabril e outras instalações técnicas modernas. Também fiz referência aos poucos túmulos que ainda pude encontrar num dos cemitérios portugueses de Emden na Frieslandia septentrional, conservando-se todos os restantes ainda cobertos de terra, esperando o seu descobridor-investigador.



Sepultura de Debora Hana Mussaphia (+ 1700) filha do Dr. Benjamin M., no cemitério de Altona.

Se é certo que a história interna da comunidade portuguesa-judaica de Hamburgo merece um interesse especial sòmente aos judeus e de preferência

àqueles, cujos antepassados viveram em Hamburgo, não é menos certo que nesta história aparecem, também, alguns nomes que por qualquer motivo,

seja de natureza científica ou ainda mesmo política, merecem também o interesse de todos os leitores portugueses em geral, pelo que de interessante ela encerra. Sobre este ponto, referir-me-ei, em primeiro lugar a Uriel da Costa (natural do Pôrto), que depois de ter vivido, durante bastante tempo em Hamburgo, onde foi excomungado, se veio a retirar para Amsterdam, onde sofreu a mesma má sorte e onde se suicidou, sendo sepultado, como se



O povo de Israel simbolizado no carneiro, protegido por um anjo e atacado pelos lóbos. Baixo-relêvo da sepultura de Raquel Israel (+ 1716).

supõe, sem túmulo, no cemitério judaico-português de Ouderkerk. Foi precisamente em Hamburgo onde se encontrou com o Dr. Samuel da Silva que, depois, o atacou no seu livro «Tratado da Imortalidade da Alma», impresso em Amsterdam, no ano de 1623; desconhecia-se onde se encontravam estas

duas personagens históricas: Uriel da Costa e o Dr. Samuel da Silva; porém, há pouco tempo, encontrou-se por mero acaso no cemitério de Hamburgo-Altona o túmulo dêste último, pelo que se ficou, pois, a saber que êle viveu e morreu em Hamburgo, onde também permanecera Uriel da Costa. Não se sabe mais nada do Dr. Samuel da Silva. Ignora-se, mesmo, o seu

nome exacto e o lugar onde nasceu. Também todos os livros bibliográficos que se ocupam dele, apenas se referem à sua profissão de médico. Constatou-me, porém, de documentos por mim encontrados no Arquivo do Estado



Baixo-relêvo da sepultura de um copiadador de livros sagrados, Guerson Israel (+ 1708). A mão escreve as duas palavras do Génesis I: «No princípio criou».

de Hamburgo, que êle também se chamava Dr. Henrique Henriques. Era sogro dum outro médico bem conhecido, o Dr. Benjamin, aliás Dionis Mussaphia. Temos somente dele o seu túmulo, que, aliás, nos não apresenta mais qualquer informação; reza o seguinte:

Lembrança a Samuel.  
 Guarda minha alma, Deus meu e meu protector,  
 e todo o mal afasta dela  
 que se folgue na luz do teu socorro  
 isto é o que diz o humilde Samuel  
 que faleceu no ano de 5391  
 para passar num mundo cheio de descanso  
 na véspera de Sábado, na véspera (do mês) de Shebat  
 na tarde, o vêlho  
 de sessenta anos, o sábio  
 e médico esperto  
 Samuel  
 da Silva. Sua alma goze do paraíso.

(A data acima corresponde com 2 de Janeiro de 1631; é preciso de notar que o original hebraico tem a forma dum poema e que, por isso, a tradução não podia ser literal). No livro *Tratado do Herem* (q. d. da excomunhão) de um autor anónimo, é apresentado o Dr. Samuel da Silva como sendo um parente do célebre Dr. Rodrigo de Castro, sendo, ao mesmo tempo, um dos seus antagonistas mais violentos. Tudo me leva a crer que êste Dr. da Silva era uma pessoa muito agressiva e disputadora. Pena foi que me não tivesse sido possível consultar durante um maior prazo de tempo aquêle tratado (exemplar único ainda existente na biblioteca do Estado de Hamburgo), o que me impede de dar mais pormenores relativos às pessoas e acontecimentos daqueles tempos. Êste tratado também pinta, numas côres bastante desfavoráveis, a pessoa do Dr. Rodrigo de Castro, do qual vou tratar mais amplamente num outro lugar. Além do próprio Uriel da Costa também viviam em Hamburgo parentes dele, como um seu irmão que ali faleceu em 1645 e também a Sr.<sup>a</sup> Abegayl Sára da Costa, que também faleceu ali e que provavelmente seria a sua mãe, sem que eu possa dizê-lo com certeza. Do túmulo desta senhora tirei uma fotografia que outro qualquer mais competente do que eu possa decidir se o é ou não, de facto. Também o caso de Benedicto de Espinosa não deixou de dar que falar em Hamburgo: um precursor ou partidário de Espinosa, um certo Dr. Juan del Prado, um espanhol, segundo se depreende da «Flor de Apolo» (Bruselas, 1665) por Don Miguel Barrios, págs. 186-190, tinha alguns parentes em Hamburgo e como me parece, foi sua mãe ou espôsa a Sr.<sup>a</sup> Judica del Prado, falecida em Hamburgo em 1658; a parte superior do seu túmulo, ricamente ornamentado, vai reproduzida numa fotografia.

Não deixam, também, de apresentar o maior interêsse os sarcófagos do português nobre Abraham Sénior Teixeira, aliás, Diogo Teixeira de Sampaio (agente em Hamburgo que foi da rainha Cristina da Suécia, filha do rei sueco Gustavo-Adolfo, e que se converteu, depois, ao catolicismo, a-pesar-de ter sido seu pai um dos campeões protestantes, na guerra dos 30 anos), falecido em Hamburgo em 1666 e também de sua segunda mulher, Anna-Sára de Andrade (falecida em 1693). O dito Sénior Teixeira, natural de Olo no Norte de Portugal, tinha sido pagador em Antuérpia de El-Rei de Espanha, passando, depois, a Colónia e, finalmente, a Hamburgo. A sua primeira mulher morreu em Antuérpia, onde lhe foi dada sepultura numa igreja. O filho mais velho, Isaac ou Manuel Teixeira de Matos sucedeu a seu pai, como agente da rainha Cristina da Suécia. Todavia, nos fins do século XVII, quando mais intensamente se fêz sentir a opressão que sofreram os judeus em Hamburgo, passou com os seus bens, bastante importantes, para Amsterdam, onde faleceu e foi sepultado. A sua primeira mulher, filha de Abr. Israel e Sára de Matos e alguns dos seus filhos acham-se sepultados em Hamburgo.

(*Continua*).

ALFONSO CASSUTO.



## NUVEM

**N**ASCE uma ideia em nós! ténue, singela...  
Nuvem talvez... mas nem se dá por ela!

Ideia obscura, venenosa, triste  
Ninguém a vê. Por ora mal existe.

Contudo a nuvem, apagada agora,  
Pode subir, crescer, em cada hora...

... Tanto! que a mancha negra do seu véu  
Não deixe livre um palmo azul no céu!

PEDRO HOMEM DE MELLO.





BUSTO DE VIANA DA MOTA

POR

TEIXEIRA LOPES (1936)

Fotogr. de Camilo J. de Macedo

## JÚLIO

**É** corrente dizer-se hoje que as fronteiras entre as diversas artes se diluem. Visão a meu ver errada, pois em qualquer época se podem encontrar vestígios de tendências idênticas. Talvez o equívoco, pelo que diz respeito, por exemplo, às afinidades da pintura e da poesia nos nossos dias, provenha de, em ambas, o traço que mais impressiona o público ser o abandono do princípio de imitação e a espécie de carácter mediúmnico que uma e outra tomaram — revelação em vez de representação. Seja como fôr, quero assentar nisto: a arte de Júlio aparece-me, essencialmente, como expressão plástica. Chamar-lhe poeta é tão inútil como chamar pintor a Fialho, músico a Verlaine. É valorizar demasiado uma característica lateral; e tal insistência sobre o que não é essencial só esconde afinal uma disfarçada ou inconsciente tendência para expulsar o artista do seu próprio mundo, para iludir o problema de saber o que êle vale como pintor. O crítico que qualifique Júlio de poeta esquiva-se dêsse modo a apreciá-lo na sua real dimensão; é um bom processo de renegá-lo como pintor. Ora, que nos revela esta tendência? Simplesmente que, não ousando uma negação, se opta por um subterfúgio. (Não dizia certo crítico a respeito dum poeta modernista que os seus versos eram... muito boa prosa?!) Mas vejamos: como foi motivado tal disfarce? No caso de Júlio como no de outros pintores «revolucionários» (leia-se: que não vivem na obediência à visão alheia), é evidente que o pretexto é fornecido pelo predomínio, no artista, da imaginação sobre a imitação. Limitemo-nos ao caso de Júlio:

Quando êste, em princípios de 1935, expôs, pela primeira vez, grande número dos seus trabalhos, abrangendo os anos de 1927 a 1934, a-pesar-duma grande diversidade, devida precisamente a serem apresentadas várias fases da evolução do artista, nenhum crítico, desde os simplesmente cegos aos dotados de vontade de entender, soube vislumbrar o significado da sua obra. Houve até quem dissesse já não estar em moda pintar assim! Mas desde o imbecil 100 % ao ingénuo que *quere mas não pode*, nenhum — nenhum! — foi capaz de sentir o formidável poder expressivo da arte de Júlio! É que na nossa terra ainda se está na crença de que a pintura serve só para reproduzir uns boisinhos a pastar e um efeito de sol sobre um telhado, ou então para copiar as feições dum qualquer, a ponto de o público embasbacado hesitar entre o retratado e o retrato. Resumindo: pensa-se que a pintura tem como única via a imitação de seres e cousas.

E, sem o suporte da cousa imitada e do ser retratado, o público não sabe ver. Contudo, nem tôda a obra de Júlio é pura criação sem modelos exteriores; a sua penúltima fase — a dos admiráveis desenhos de *Domingo*, a dos óleos a que chamarei do *Idílio* — não vem chocar no espectador nenhum preconceito: figuras cheias de expressão, um movimento de ternura envolvendo paisagens com mulheres e crianças, mãos enlaçadas entre flores e frutos, como pode o público permanecer cego?! Mas é que, quando Júlio nos dá uma imagem directamente inspirada na realidade visível, o seu lápis e o seu pincel são demasiadamente puros, sem artifício; e o espectador está acostumado à realidade imitada, à pintura a fazer de fotografia, ao artista preocupado com «reproduzir». Ora não há que reproduzir, pela simples razão de que não existe um objecto independente da visão do pintor, porque não há, para o homem, possibilidade de, sequer, conceber o mundo visível independentemente da própria visão de cada um. Esta verdade tão evidente ainda se afigura paradoxo a muita gente, porque à volta da noção de realidade se formou um preconceito que estabelece a sua independência em relação ao homem. Mas, admitindo mesmo que assim fôsse, daí não se concluiria que o homem a conheça *tal qual ela é*; pelo contrário, se ela fôsse um *exterior absoluto*, não haveria duas visões diferentes mesmo dentro da convenção imitativa, dessa convenção pela qual ainda hoje a maioria do público avalia a realidade, e que domina tôda a pintura ocidental — com reduzidíssimas excepções — a partir do Renascimento. Êsse público não sabe nada da natureza, porque a esta se antepõe, no seu espírito, a referida convenção, e é em função dela que se avalia o valor ou não valor duma pintura. Isto é conceder ao *motivo* uma importância que êle não deve ter. Mas porque não é exigido ao poeta ou ao romancista o mesmo respeito por tal convenção? Mas simplesmente porque os motivos da pintura, da escultura, do desenho estão constantemente sob os olhos do público: daí o ter-se formado uma atitude sectária da parte dêste, uma intolerância que êle não tem para com o romancista, por exemplo, porque se o homem tem uma idea de si, do seu semelhante e da vida, nada disso é visível e palpável; nada disso lhe é dado directamente por meio dos sentidos, e a tal intolerância nasce dêsse outro preconceito de o homem se aferrar aos dados dos sentidos — ou, como neste caso, a uma convenção que êle supõe dado dos sentidos — como a verdades indiscutíveis: qualquer pessoa — e tôda «qualquer pessoa» é por definição falha de espírito crítico sôbre si e sôbre os outros — não tem outra terra firme além da que lhe dão os sentidos que estabelecem o contacto com o mundo exterior. «Eu vi», «eu ouvi», são expressões que nos indicam imediatamente que o indivíduo que as pronuncia entende não poder ser contraditado. Logo, tendo o «qualquer» da realidade apenas essa noção que lhe dá a sua restrita e não crítica experiência quotidiana, acontece que êsse «qualquer» tem imensa dificuldade em admitir que a pintura possa prescindir dêsse *vocabulário* restrito, tecido de convenções, que é o do

«qualquer». Ora a realidade, o *objecto*, o motivo, são outros para o artista; ou melhor: são os mesmos, o homem da experiência utilitarista é que só apreende uma mínima parte desse objecto que os olhos do artista contemplam sob outro ângulo.

Mas o mal é mais fundo, temos de tomar em conta aquilo que já atrás ficou indicado: o «qualquer» *não admite* os direitos de imaginação. É relativamente mais fácil fazê-

-lo *entender* uma paisagem impressionista de Monet do que uma *invenção* de Picasso. Porquê? Porque ainda vai até abdicar da sua intolerância quando a tela lhe dá uma imagem que lhe *lembra* qualquer coisa de conhecido: rosto ou paisagem. Mas a pintura sem esse suporte da realidade; aquela que nem de longe lhe lembra seja o que fôr, isso é demais para ele: é arte demais! Sim, arte demais, porque tôdas as reacções do público são, na sua base inconsciente e inconfessada, contra a arte. É um apêgo à sua miserável realidade asfixiada, um ódio à libertação da beleza em formas que renegam a mediocridade



Nus na floresta (1927)

burocrática. O *homem normal* odeia aquêle que não vai todos os dias, à mesma hora, assinar o ponto na repartição.

A arte de Júlio é contra o público, ora por não respeitar um, ora por não respeitar outro dos preconceitos referidos, e certas vezes por os desrespeitar a ambos simultâneamente. A primeira fase da obra de Júlio caracteriza-se sobretudo pela manifestação de duas tendências que, ora com maior ora com menor intensidade, continuarão visíveis nas suas criações subsequêntes: o sonho e a caricatura (ambas estas expressões são inexactas, mas a seu tempo se corrigirá o que têm de insuficiente e inexacto). Pelo sonho, Júlio liberta-se do mundo que o rodeia, e no qual, socialmente, existe. Pela caricatura vingá-se dele, desnuda-o — insulta a sua mediocridade e a sua baixaza,

O Júlio que pintou aquêlê grupo de Adão e Eva tão sós, tão nus, na orla da floresta de árvores imensas e majestosas, inamovíveis como um destino que pesasse sôbre a sua fragilidade; aquêlê que em tantos óleos e desenhos espalhou, com ligeiras variantes e em cenas diversas, a figura de adolescente vagabundo a que designarei pelo nome de «poeta» (creio que se deve designar assim aquela personagem que ora nos aparece abandonado e sonhando, ora junto da amada, quási sempre como pobre Arlequim sem esperança); aquêlê que pintou a grande tela que é como que uma apoteose da criação plástica, obra de vários anos, que o artista foi trabalhando a-par da sua evolução, e que podemos talvez considerar como a síntese das aspirações «criacionistas» de Júlio; — êste Júlio é o do sonho, isto é, o que não se preocupa senão com o que é belo do mundo em que vive, e que só pinta figuras *ideais*, porque são as do seu mundo interior, já que a realidade presente à sua volta, a realidade social, só lhe apresentaria abortos e deformações, miséria e tristeza. É preciso notar contudo que as pinturas e os desenhos de Júlio nunca pretendem, mesmo os que apresentam carácter caricatural e satírico (e que portanto se poderia supor que contivessem um pouco de *realismo*), reproduzir quaisquer modelos visíveis, ou melhor, não pretendem seguir os cânones da figuração do real. Sob êste ponto de vista a pintura de Júlio, a olhos habituados à arte conformista, aparecerá sempre como *sonho*, pois que o jôgo das côres e dos volumes nunca se deixa dominar pela preocupação de imitar as proporções, as tonalidades, não procura a exactidão, a conformidade com o que os olhos vêem. Há sempre nas suas obras um mínimo de deformação, e portanto de *irrealidade*, diria um fanático da identidade do real com o visível.

Ao lado dêste Júlio criador de beleza *irreal*, temos o das figuras trágicas e sinistras, da contorsão e do macabro; e eis os burgueses ignóbeis, as prostitutas e os palhaços. Mas, quer ao Júlio do sonho libertador, quer ao da áspera caricatura, êrro seria estudá-los sob o aspecto isolado do motivo. O motivo e os meios de expressão são consubstanciais, e direi até: não importa o motivo só por si, porque êle só vale, só *existe* em estreita conexão com a forma. Assim, por exemplo, não seria sem interêsse, para um técnico, a comparação entre a côr e a luz dos quadros que *acusam* com a dos que *exaltam*; como não o sou, limito-me a indicar a crueza, o tom baço que assumem nos primeiros, e a doçura, a ausência de oposições que tem nos segundos.

Os homens dotados de mais rica imaginação, os que sonham mais intensamente, são também, quási sempre (embora exista uma crença muito espalhada segundo a qual se dá precisamente o nome de imaginativos e de sonhadores àqueles para quem o mundo que os rodeia menos existe — mas êsses nunca são os maiores sonhadores, os maiores imaginativos, e apenas os que sonham e imaginam por desinterêsse, por falta de paixão, por tibieza), aquêles que mais violentamente reagem contra tudo o que revela pobreza de

imaginação e de sonho, os que melhor vêem o grotesco desses seres mutilados cuja vida carece de real *existência*. Assim, quando Júlio põe face a face o burguês e a prostituta, não se pense que na figura desta vai procurar uma imagem de baixaza: pelo contrário, em frente ao burguês, ela representa o sonho de asas quebradas, a fragilidade dolorosa da vítima sem defesa; suaves, humildes, sofredoras, como a Sônia de *O Crime e o Castigo*. Bem diferentes das prostitutas do católico Rouault, macabras e repelentes. Repelentes, macabros são nas telas de Júlio os «burgueses», disformes, animalizados, respirando luxúria, crueldade inconsciente — miséria física e moral. É claro que esta «prostituta» e este «burguês» são figuras simbólicas (nem se pense que a designação parte do artista: o certo é parecer-me adequadas a certas figuras insistentes da sua obra as designações de que me servi, embora reduzam talvez à arbitrariedade do *tipo* uma série de personagens que o autor porventura terá concebido individuais. Mas o crítico tem de ignorar a opinião do autor, quando não se trata dela, mas da obra; acresce que é provável que a intenção de Júlio vá de par com a minha interpretação); não se pense que o artista tenha procurado descrever as figuras de um certo «burguês» e duma certa «prostituta», que houvesse uma intenção directa de caricatura ou de acusação de carácter social, dessa



Contraste (1931)

que o levaria a pintar a miséria, o mal, o crime, com intenções imediatas de combate e propaganda social ou política. Não se deve esquecer que Júlio é estruturalmente pintor, nem ver demasiado o que se pode concluir dos seus quadros esquecendo que o objectivo deles é estético. Imaginemos que a obra de Júlio é um sonho, que neste há momentos de pesadêlo, outros de euforia, e que, sonhando, o artista passa duns a outros permanecendo na mesma dimensão, sem os julgar, sem os classificar como maus ou como bons — ao sabor das emoções e ideas que da sua vida consciente se insinuaram até ao lusco-fusco do sonho, mas perdendo aqui tôda a nitidez, assumindo proporções fantásticas, irreais, sem fio lógico que as una. Quere dizer: a realidade, ou o que como tal se nos afigura, que encontramos nos quadros de Júlio, *alude* à realidade que conhecemos da nossa vida de todos os dias — *alude*, mas não

lhe é equivalente. Quaisquer figuras que lá encontremos, e que nos lembrem tipos que conhecemos da nossa experiência quotidiana, não os devemos prender demasiado àquilo ou a quem nos tenham feito lembrar, mas sim fixar apenas da alusão o que ela nos pode sugerir para melhor apreciar a obra de arte. Voltando à imagem do sonho de que me servi, direi que no seu vaivém o artista é impressionado por certos *leit-motiv* insistentes, alucinantes, e que essas figuras que o sonho a cada passo suscita não se distinguem naquele caos senão pelo poder de sugestão que possuem, e não por qualquer significação. A significação é o homem acordado que lha atribui. Pois podemos dizer que o artista corresponde ao homem que sonha, e o espectador ao homem acordado. Pôsto de parte o que há de cómodo na comparação, porque não reconhecer o que ela contém de exacto? O artista é, na verdade, semelhante ao homem que sonha, na medida, pelo menos, em que a realidade imediata se desvanece do seu espírito, em que novas leis se impõem ao seu espírito e deixam de valer os imperativos que o subjagam na vida quotidiana. Por isso o valor simbólico desse «burguês» e dessa «prostituta» não os devemos referir demasiado ao seu possível conteúdo social, mas inicial e fundamentalmente a uma visão que engloba a social, a moral e a estética, ou melhor, que nesta última engloba tôdas as outras.

Na oposição dos dois tipos simbólicos revela-se uma atitude perante a vida, está implícita uma concepção trágica da vida. Assim o sonho está preso nas garras da realidade quotidiana, sequestrado pelas obrigações hipócritas, pela mentira das relações sociais, enredado, aniquilado na teia que as necessidades da vida numa sociedade corrupta, iníqua e criminosa, tecem à volta das almas que nasceram sob o signo da liberdade, como a prostituta está abandonada ao capricho do burguês, desse «burguês» de Júlio que é a ordem, o conformismo, a força cega da engrenagem que desconhece o direito a ser-se diferente, o direito de não se ser medíocre. Dir-se-á que qualquer dessas figuras *representa* esta oposição? Não, mas simplesmente que para lá da sua significação estética, e sintetizando, lhes podemos encontrar tais equivalências.

A arte de Júlio contém uma força destrutiva da qual ninguém parece ter-se dado conta — talvez porque neste País se atingiu um tão geral e profundo abaixamento que já nem se compreende a revolta. A obra de Júlio, no seu aspecto satírico, tem a força dum chicote — é um apêlo da vida que se sente abafar no meio do charco.

Ao lado da sua obra que fere, que desmascara e dilacera, há uma outra que parece nascer do esquecimento de tôdas aquelas figuras de torturados e de algozes. Obra que, ou revela unicamente a intuição da beleza plástica de seres e cousas — uns frutos, uma faiança, um belo corpo — ou exprime, por meio de figuras humanas, o que chamarei um estado edénico. Os nus de Júlio têm uma significação muito especial; se os compararmos com os corpos nus de prostitutas que nos aparecem nas telas

de carácter satírico, notaremos que ao passo que estes são enfezados, disformes, como que martirizados, sécos e sem quaisquer atributos sedutores, os que se nos deparam isolados, constituindo o objecto central dum quadro, se nem sempre exprimem sensualidade, são contudo sempre belos, contêm não sei que plenitude, que exaltação da carne, que podemos considerar como correspondendo, no plano da carne, à plenitude que no do espírito revelam certas representações do «poeta». Que relação têm essas figuras de mulher com a que nos aparece ao lado do «poeta» em algumas telas recentes?

Dir-se-ia com efeito que o «mundo do sonho» de Júlio é povoado por muito poucas personagens, que porventura se poderiam reduzir a duas: o poeta e a companheira. Se essas mulheres que nos aparecem nos seus quadros, por vezes numa paisagem luxuriante de flores e de frutos, não podem ser identificadas imediatamente, talvez o possam ser mediatamente; isto é: talvez sejam corpos diversos correspondendo a um mesmo sonho.

Júlio tem sofrido várias influências e não se pode dizer que já esteja completamente liberto de tôdas elas. Mas diga-se antes de mais que determinar influências é uma das mais arriscadas, e talvez a menos fecunda, das atribuições do crítico; neste



Mulher e poeta (1934)

caso, por exemplo: se notarmos a influência de Chagall e a de Grosz, de Picasso e dos ultra-realistas sôbre Júlio, teremos explicado alguma cousa? Podemos contudo reduzir o sentido dessa temerosa palavra às suas verdadeiras proporções; e para isso temos que partir do princípio de que só se sofrem as influências que nos convém — a menos que se trate daquelas influências que desviam o artista do seu caminho próprio, mas aí é mais adequada a palavra imitação. Grosz e Chagall abriram talvez o caminho à descoberta por Júlio de algumas das suas tendências: o primeiro, evocamo-lo ao ver os burgueses apopléticos e repelentes; o segundo perante certas figuras aladas, aéreas, principalmente perante certos dos desenhos do seu primeiro álbum de desenhos: *Música*. A influência de Picasso e dos ultra-realistas é por emquanto ocasional e imprecisa. O que porém parece

certo é que a pura *invenção*, ou a pintura de pura inspiração onírica com carácter abstracto não encontrarão fácil eco significativo na arte de Júlio. Parece que é difícil a um português realizar aquilo a que hoje se dá o nome de *pintura abstracta*, e de facto o único caso de artista de real valor nesse campo é o de Maria Helena Szenes. Júlio, com efeito, é tanto mais artista quanto mais humana é a sua arte, e o valor plástico dos seus quadros — com raras excepções que se mostram sem raízes na sua íntima personalidade — nunca se subtrai ao calor duma insinuação instintiva ou afectiva. Se não há na sua obra um único retrato, se a sua pintura não procura nunca colar-se com a aparência das figuras, dos objectos, com isso que para o senso comum se chama realidade objectiva, o certo é que a figura humana aparece em quasi tôdas as suas telas — uma figura humana deformada num ou noutro sentido, a dos seus pesadelos ou a dos seus sonhos, mas uma figura humana viva, e de modo nenhum abstracta.

Assim, tôda a sua obra, na medida em que indica uma realidade romanesca, em que estabelece um indício de novela, pela relação, pela opposição de seres humanos uns aos outros, gira em volta das personagens eternas da Comedia dell'Arte, com aquelas pequenas modificações que o lugar, o temperamento e a época produzem. O burguês, a mulher ora criatura de sonho ora prostituta, e o poeta, representam na sua obra, sob várias formas e sem que jamais apareçam simultaneamente na mesma tela (aliás é quasi certo que Júlio nunca se terá dado conta desta possível significação das suas personagens) o drama eterno do sonho do amor e de liberdade embatendo-se contra a realidade fria e empedernida; o impulso criador acorrentado à inércia do costume, a transfiguração amorosa debatendo-se contra as imposições da «realidade», o sonho caindo sempre, vôo quebrado, aos pés da realidade comezinha, da fôrça sem espírito. Sim, mais para além do drama a três de Arlequim, Colombina e Pierrot: — Ariel contra Caliban....

ADOLFO CASAIS MONTEIRO.



« S. FRANCISCO » — Pontevedra

ÓLEO POR  
DOMINGUEZ ALVAREZ

**A**LI, naquelas ilhas apartadas,  
Onde as aves suspendem seus acentos,  
E as pedras estremecem, abaladas,  
Ao sôpro de almos sons, ignotos ventos!

E as árvores sonhando, reclinadas,  
Em vão, ao mar, segredam seus lamentos . . .  
Ao mar, que em suas ondas abrasadas,  
Tumultua os mais vários sentimentos!

Ali, onde têm fim, morrem as águas,  
E o sol tombando, quebra, horas incertas . . .  
E nuvens altas pousam sôbre as fráguas!

. . . Liberto já meu ser, da podridão,  
Naquelas ilhas, longe, sós, desertas . . .  
Ali, eu sepultava o coração!

ANTÓNIO PÔRTO-ALÉM.

## PREGÕES

**S**E me não atraíça a memória, li há meses numa gazeta da Capital, e com íntimo pesar, que a autoridade, na sua peculiar diligência em pôr côbro a quantas pragas haja, se propunha acabar também com os pregões da rua...

Acalento eu de então o desejo de arrecadar compadecidamente êsses gritos inofensivos dos vendilhões ambulantes, como pitoresca e típica olaria musical, espécie rudimentar duma arte exclusivamente popular, condenada à morte de entre os costumes característicos nacionais.

Todavia, mal empreendi a tarefa, dei de chofre com um obstáculo insuperável: a notação de toadilhas por vezes equívocas, mais a sua fiel reprodução sonora ou instrumental.

Seria mister a utilização prática dum sistema musical por ora utopista, baseado no temperamento bipartido da nossa gama, na gradação múltiplice do nosso croma, ou sejam os 3.<sup>os</sup> de tom de Cimbro, os 4.<sup>os</sup> de tom susceptíveis ao aulos e inerentes ao género enharmónico dos Gregos, ainda nos tempos de hoje familiares na Grécia aos seus cantores populares, — explorados na Checoeslováquia e «oficialmente ensinados no Conservatório de Praga pelo húngaro Aloys Haba» (que os utilizou no seu quarteto, executado pelo célebre Pro-Arte belga) os 6.<sup>os</sup> de tom de Busoní e os «8.<sup>os</sup> e 16 avos de tom, professados na Escola Soviética de Moscou» (L. F. B.) — que participam da incomensurável série harmónica, sem Princípio nem Fim, surdindo da Treva e ultrapassando, na sua teoria das ondulações, as mais etéreas regiões da Luz, = Treva e Luz; o Zénite e o Nadir das modulações; o ciclo das 5.<sup>as</sup> em seu giro ascencional de claridade como em sua descenção umbrosa; a ressonância superior e inferior: não se funda acaso em tais fenómenos a razão do sistema dualista? = partículas de tom, dizia, aos quais o nosso ouvido, menos apurado que o oriental, mais bárbaro que o bárbaro, se mostra ainda refractário; assim como mister seria o emprêgo de correspondente instrumental, cuja manufactura mal dá sequer mostras de medrar...

Notemos num pequeno àparte que os instrumentos de sôpro podem subir ou baixar ligeiramente as suas notas, segundo o modo de emissão, pelo

menos no registo médio e grave dos metais, assim como na maior parte das madeiras, o que torna até certo ponto plausível a execução em orquestra, de música baseada nos 4.<sup>os</sup> de tom.

O russo Wichnegradsky, servia-se dum piano em 4.<sup>os</sup> de tom, da casa Forster, da Checoeslováquia, para o qual compôs algumas obras, entre elas uma fuga, e que apresentou na sala Pleyel.

Maurice Delage, discípulo de Ravel, compôs, ao regresso da sua viagem pelo Oriente, quatro «Poemas hindus» — Madras, Lahore, Bénarès e Feypore, — para oito instrumentos europeus e uma voz «solo», no intuito de evocar a côr dos conjuntos instrumentais com que os hindus acompanham os seus cantos e suas danças. E em «Ragamalika» (para canto e orquestra), tenta conservar, por meio duma sorte de transcrição fonética, a própria sonoridade duma das 64 Ragas, ou Cantos sagrados do Indostão. Estes cantos comportam uma parte obrigada de tradição e outra de improvisação, segundo a região e a fantasia do recitante.

A Voz é o órgão de expressão musical por excelência. O mais formoso engenho não logra obter dela senão um arremêdo. E a destreza de entoar dos pregoeiros oculta subtilezas que são privilégio duma estranha técnica vocal particular à sua profissão, roçaga tenuíssimas inflexões de voz, impossíveis de ortografar e até custosas de distinguir.

Porisso o reduzido número de exemplos que vêm a-par desta leitura não passa duma descòrada imagem da realidade. Eu não busquei harmonizá-los, consoante à mira do Prof. Rey Colaço no seu curioso friso de bilhetes postais, graciosamente ilustrados por sua filha; antes cuidei envolvê-los de harmonias alheias que não chegam sequer a ser atmosfera nem cenário.

Os pregões, muito embora não emanem intrinsecamente da Palavra, nem de Ela sejam o vínculo, afiguram-se-me de natureza monódica, coartados, portanto, à sua impropriedade harmónica, e êles só oferecem relação com Ela (a Palavra) sob o ponto de vista prosódico ou rítmico, algum tanto desproporcionada, contudo, na alternância das longas e das breves.

Seria irrisório atribuir à suposta essência de palavras puramente corporais, inertes ou inanimadas, o seu motivo gerador: nelas reside apenas o pretexto do lançamento angular de intervalos melódicos indecisos, originário da própria amplificação silábica que é, no fundo, a determinante dos valores e dos planos.

Os pregões são vocábulos musicais mais ou menos amplos. Abstraindo o falso pretexto da letra, sugerem-me êles grandes neumas similitudinários: ramallete de notas, figura meramente ornamental, estilizada, um simples arabesco sinuoso... Êles são como fagulhas de génio do Povo, com raízes cravadas em Terra pagã... Alguns puramente silábicos como o recitativo e a psalmodia, firmados numa só «chorda», inflectida segundo o acento e a

cadência da pronúncia; outros floridos, em conexão com o vocalizo jubilatório das Aleluías.

Por vezes a tonalidade depára-se-nos ambígua, quando se nos não patenteia pròpriamente uma destilada atonalidade. E prosseguindo sempre em idêntica similitude de relações, vamos desvendar nêles as extácticas «finais» da música litúrgica.

Admitamos pois nesses curtos garganteios, um misto de rudeza profana e de balsâmico incenso.

Proporcionalmente à Canção popular, que muitos pretendem não ter existência entre nós, e que nem sempre é obra de geração humilde, os pregões são a mais directa manifestação do instinto criador do Povo, ou pelo menos o mais autêntico produto do seu jeito de compor e de adornar. Êles brotam da sua alma como os lírios da charneca; são como rimas na bôca, jorradas do coração, em tempo de desgarrada.

Mas, como o coração raro pulsa em unísono com o pensamento, inútil ir-lhes no enalço de qualquer idea estética intencional ou premeditada. Sendo por vezes notável a sua musicalidade, nem por isso deixam de pecar em substância fecunda, permanecendo como gérmem ou célula immutável, mas ocultando um sentido musical e expressivo cujo estudo vamos tentar.

Comecemos pelos pregões do Norte:

O das varinas e o das galinheiras, que eu refiro ao ultracromatismo atrás mencionado, são dos de mais árdua apreensão, não só pela imprecisa justeza de intonação, como também pelos requebros da voz, pelas terminações em falsete ou em notas-apojecturas guturais escapadas por 7.<sup>as</sup> maiores inferiores,

«D'agora viva»



Esquema fincado nas três balisas do acorde de 5.<sup>a</sup> aumentada (mediante, dominante e sensível) do menor normal.

Acento tónico incidindo sôbre a sensível, e alicerce harmónico assente sôbre a Cadência Perfecta. Elemento expressivo nulo; falta de relêvo melódico e de interêsse rítmico.

Uma prateada chispa de escama...

Variegação infindável de emissão entre as vareiras.

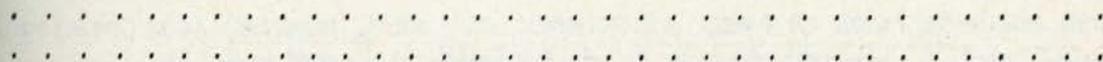
Por contraste, o das amêijoas.

« Merc'ás amêijoas fr(u)scas »



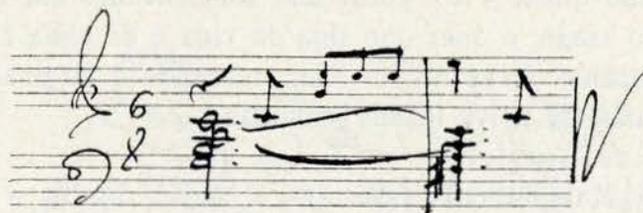
Três elos, três ondas, três intervalos *concêntricos* e amplificativos como os sulcos de valva do marisco.

Linha melódica intensiva. Rêde harmónica modulante.



Os pregões do Sul sobrelevam-nos em musicalidade. Antes de penetrarmos na Capital, escutemos êste, todo ensoalhado, das Caldas da Rainha :

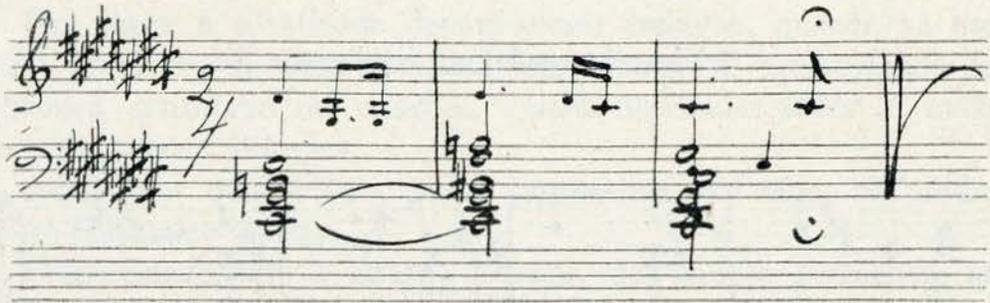
« Queijadas de Sintra »



São os harmónicos 2, 3, 4, e 5 dessa Escada de Jacob que é a ressonância natural, geradora da Tríade soberana implícita na Natureza, de onde lhe vem por certo, senão do immune Padrão do Dó Maior, a sua limpidez imaculada.

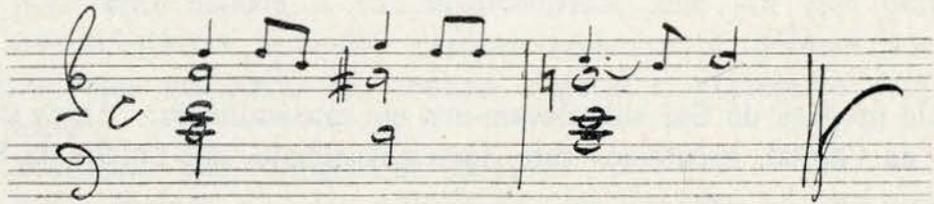
Um dos mais belos pregões de Lisboa é o do cabaz de morangos, que Rey Colaço tentou desenvolver (no sentido técnico da palavra) e incluiu, em modo menor, no seu caderno de Trechos infantis. Talvez por escassa capacidade minha eu não enxergue neste pregão a indispensável constituição orgânica dum tema, com a sua individualidade e o seu poder funcional germinante: fraca matéria prima de construção, a-pesar-da sua tocante riqueza expressiva.

## «Merca o cabaz de morangos»



É um lamento pungente, uma dilacerada, contrita, sofrida peroração.

## «Merca laranja da China»



Pregão dos Pomos de Ouro, de sabor «dulciamáro».

Assim como quem «vê» côres nos sons, avanço em sentir nestes um acre aroma a solo arado, o quer que seja da vida e da alma campesina.

O puro encanto dêsse ornato final, rescende à virginal Flor de Laranja, com que mãos de noiva tecem grinaldas.

Ver côres nos sons!?....

O filósofo Malebranche associava a noção de côr à freqüência das vibrações do Éter. O físico inglês Young calculava o número de vibrações das diferentes côres.

Flammarion ouvia cantar as flores. Fresnel dizia que a Luz é devida a um movimento vibratório das partículas do Éter.

A dentro da Gama incomensurável das vibrações (55 oitavas) que compreende todos os fenómenos conhecidos — som; oscilações eléctricas; ondas luminosas; irradiações visíveis ou invisíveis, infravermelhas e ultravioletas; raios X — os fenómenos luminosos ocupam, como os sons musicais, sete oitavas, e a luz visível cujas côres se podem decompor pelo prisma, apenas uma (entre a 48.<sup>a</sup> e a 49.<sup>a</sup>).

«Na luz violeta, os átomos do Éter oscilam com a rapidez inaudita de 740.000 biliões de vibrações por segundo; a vermelha, mais lenta, é produzida por ondulações, vibrando ainda à razão de 380.000 biliões por segundo.

A côr violeta é, na ordem da Luz, o que as notas mais elevadas são na ordem do som, e a côr vermelha representa os tons mais graves.»

Se tomarmos o roxo no limite do espectro, o amarelo no limite aproximado do alaranjado e o verde no limite do azul, obtemos as relações: 8, 10, 12 equivalentes às três notas do acorde maior *dó-mi-sol*.

Se tomarmos no seu extremo limite as três côres que terminam a série discernível: alaranjado, verde e violeta, obtemos as relações 10, 12, 16 que equivalem ao acorde de sexta, e em idênticos termos de comparação, na região média do espectro, encontramos o equivalente ao acorde de quarta e sexta. Formar acordes luminosos sôbre a mesma base dos acordes musicais, serviu já de pretexto a experiências surpreendentes, realizadas em França e nos Estados Unidos.

Não é pois simples metáfora dizer-se: notas claras, sombrias; sinfonia de côr; colorido musical; paleta orquestral; o timbre de um quadro, de um pintor...

«As côres têm as suas dissonâncias e suas harmonias, que atraem ou retraem: o alaranjado, o violeta, o roxo, o verde é demais «tons», simples ou mesclados, formam, pela sua combinação, como as notas musicais pela sua sucessão, uma harmonia plena e forte ou áspera e branda» — dizia Taine.

Dezembro, 1935.

CLÁUDIO CARNEIRO.



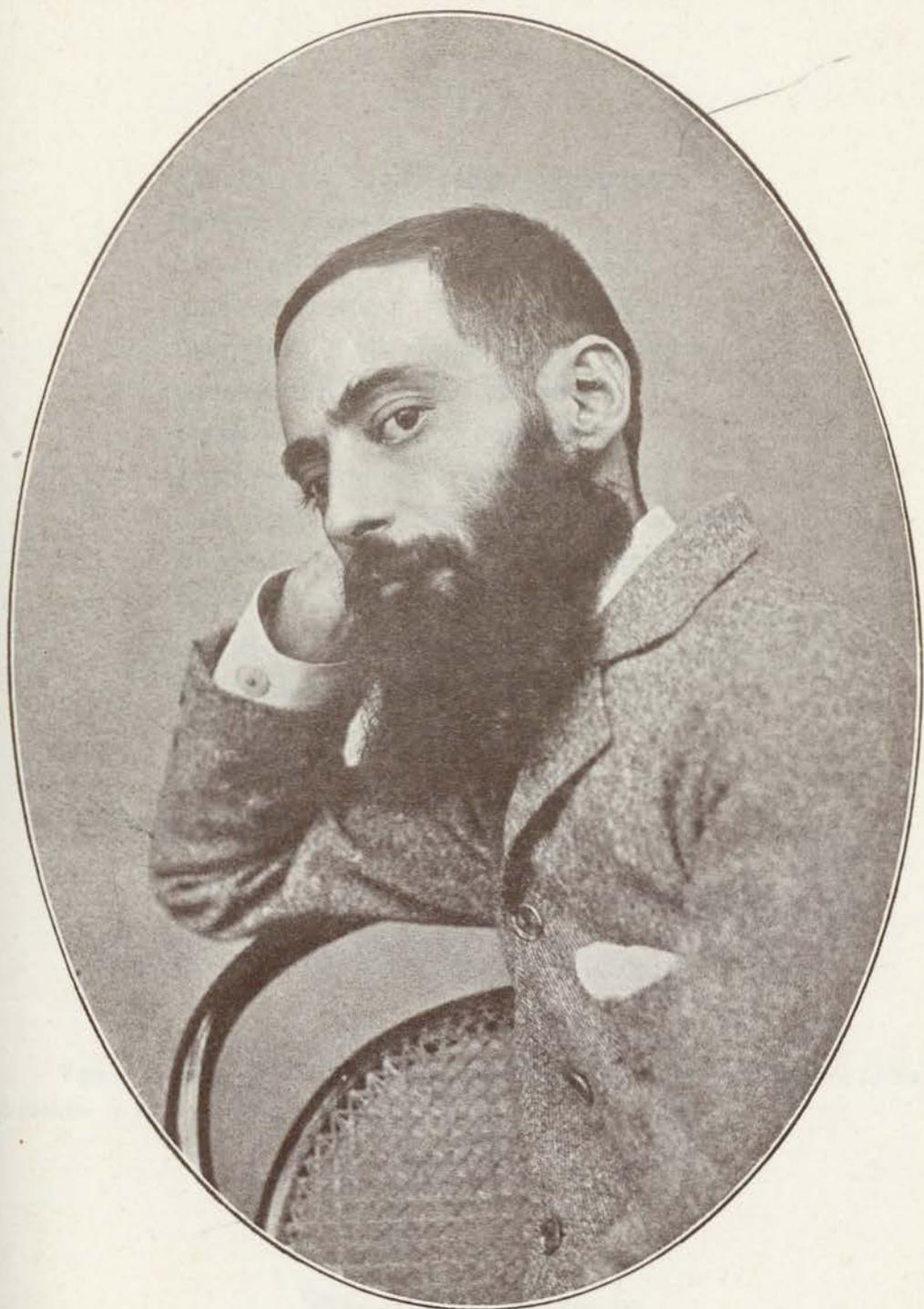
# NA PASTA DE ABEL ANÍBAL

## I

**T**ENHO sonhos cruéis: n'alma doente  
sinto um vago receio prematuro,  
vou a médo na aresta do futuro,  
embebido em saüdades do presente...  
Saüdades desta dor que em vão procuro  
do peito afugentar bem rudemente,  
devendo ao desmaiar sôbre o poente,  
cobrir-me o coração dum véu escuro!...  
Porque a dor, esta falta de harmonia,  
tôda a luz desgrenhada que alumia  
as almas doidamente, o céu d'agora,  
sem ela o coração é quási nada:  
— um sol onde expirasse a madrugada  
porque é só madrugada quando chora.

## II

Encontraste-me um dia no caminho  
em procura de quê, nem eu sei.  
— Bom dia, companheiro, te saüdei,  
que a jornada é maior indo sòzinho.  
É longe, muito longe, há muito espinho!  
Paraste a repousar, eu descansei...  
Na venda em que poisaste, onde poisei,  
bebemos cada um do mesmo vinho.  
E no monte escabroso, solitário,  
corta os pés como a rocha dum calvário  
e queima como a areia!... Foi no entanto  
que choramos a dor de cada um...  
E o vinho em que choraste era comum:  
tivemos que beber do mesmo pranto.



CAMILO PESSANHA

... «Camilo Pessanha, ainda estudante em Coimbra, foi o primeiro português a encontrar-se com Paulo Verlaine, para o que já recebera as águas baptismas das mãos de João de Deus e de Frei Agostinho da Cruz, os poetas que até então maior influência tinham exercido no seu espirito».

CARLOS AMARO.

## III

Fêz-nos bem, muito bem, essa demora:  
Enrijou a coragem fatigada...  
Eis os nossos bordões da caminhada  
vai já rompendo o sol: vamos embora,  
Êste vinho, mais virgem do que a aurora,  
tão virgem não o temos na jornada...  
Enchamos as cabaças: pela estrada  
daqui inda êste néctar avigora!...  
Cada um por seu lado!... Eu vou sòzinho,  
eu quero arrostar só todo o caminho,  
eu posso resistir à grande calma!...  
Deixai-me chorar mais e beber mais,  
perseguir doidamente os meus ideais,  
e ter fé e sonhar — encher a alma.

Coimbra, Setembro de 87.

CAMILO PESSANHA.

Versos de Camilo Pessanha, feitos em Coimbra no último ano da sua formatura e oferecidos a um seu grande amigo.



# VIRIATO NA REALIDADE HISTÓRICA E NA FICÇÃO LITERÁRIA

(CONCLUSÃO)

**A**TÉ à época do Renascimento, Viriato esteve quasi esquecido dos portugueses ; só de então para cá é que os nossos historiadores e escritores principiaram a dirigir a atenção para o grande cabo de guerra lusitano.

Excluídos os trabalhos de António Vasconcelos, Mendes Correia e Luiz Chaves, de séria erudição e rigorosamente históricos, quasi todos os dos outros, que não se limitaram a trasladar os textos, são de ficção literária.

O sábio humanista André de Resende reuniu e transcreveu numerosos textos relativos a Viriato. Como visse que quasi todos os autores apresentavam o chefe dos lusitanos como «Dux Latronem», Resende que não queria tal fama para o nosso herói protestou afirmando que essa acusação não devia passar de uma calúnia forjada pelo ódio romano. «Justino, argumentava êle, apregoa a sobriedade e o admirável valor guerreiro de Viriato», e conta que êste cabo de guerra «não usava de armas aperfeiçoadas, nem mudava de vestuário, nem de alimentação, de modo que sendo um simples soldado, se considerava mais opulento que o general». Daqui, concluiu Resende, com leve ironia, que tal moderação não é própria do ânimo dos ladrões.

Frei Bernardo de Brito na *Monarchia Lusitana* fala-nos largamente dos lusitanos e do seu chefe, mas, como era de esperar, nem sempre acertadamente. Fixa os limites da Lusitânia que — escreve — iam até ao rio Douro, «e os que viviam da outra parte, já se compreendiam debaixo do nome de Galegos e se chamavam geralmente Gaios ou Gregos, guardando em tudo o modo de proceder grego, particularmente o estilo e a policia usada em Esparta, donde traziam sua origem». No entanto diz que contará as suas cousas debaixo do nome de Lusitanos, como realmente o são.

E descreve em seguida, muito circunstanciadamente, os seus costumes.

Nos convites, conta o frade Bernardo, «nenhum manjar tinham por mais prezado que a carne de bode, e como cousa illustre a sacrificavam a Marte, e nêles davam sempre o primeiro lugar aos mais antigos. O modo das suas mesas eram pela mor parte redondas, como ainda hoje se usa naquelas partes, seu beber era a água, e quando o convite chegava a muito custo, davam nêle alguma cerveja. Nem guardavam tanto repouso, como fazemos agora, porque em mão de cada um estava, quando entre o beber aquecia,

levantar da mesa, e festejar os circunstantes com um par de voltas; para o que tinham sempre nestes pagodes um par de gaiteiros, que tangiam enquanto a festa durava, e a graça é que seu modo de bailar era com as pernas tão dobradas, que quási ficavam em cócoras, mas faziam-no com tanta ligeireza, e desenvoltura, que ficava sendo aprazível».

Quanto à maneira de guerrear, Brito conta-nos que o faziam «repartindo-se em magotes, e fazendo muitos esquadrões cerrados, com que acometiam os inimigos tão furiosamente, que com dificuldade lhe podiam sofrer êste primeiro ímpeto, e não se haviam nêle como os franceses, a quem esta cólera passa fácilmente, porque é nativo a esta nação o crescer-lhe o ânimo até faltar a vida».

Quanto à vestimenta também nos dá alguns informes. Os homens usavam em tempo de paz um vestido «comprido e mui fraldado, como sempre o trouxe nossa nação até o tempo de agora, que provando nações estrangeiras, nos chamam bogias do mundo. As mulheres andavam honestísimas com umas roupas compridas, que lhe tocavam no chão, sôbre as quais usavam uns mantos lançados por cima dos ombros, a modo das figuras que vemos pintadas dos Apóstolos; e nestas roupas traziam suas camas, servindo-lhe uma de colchão, e outra de cobertor, sem mais gastos de móveis, em que o mundo se despence no tempo de agora. O modo que tinham de bailar, era pegando umas nas mãos das outras, e fazendo uma dança em figura circular, conforme as que se usam em Riba-de-Côa. Eram tão honestas e de castidade tão rara, que por maravilha, diz Laimundo, que entre os moradores desta província, de milagre se via um furto, e adultério nem o nome lhe sabiam. Cousa natural em tôdas as portuguesas, — comenta o historiador — que nesta matéria de castas e honestíssimas merecem a palma das nações tôdas».

E Frei Bernardo de Brito conta ainda como os lusitanos tratavam os doentes, fazendo notar que esta gente de Entre-Douro-e-Minho era mui pouco amiga de médicos — como o são ainda agora, dizia Frei Bernardo nos fins do século XVI. «Quando tinham algum enfêrmo o punham no meio da rua, onde vinham uns e outros, e informando-se do que lhe doía, diziam que tendo êles aquela dor (se algum a tivera) lhe applicara tal ou tal cousa, com que se achara bem, e dêste modo experimentavam tantos remédios, até que algum os sarava ou acabava de matar».

Viriato e os lusitanos ocupam os dez primeiros capítulos do Livro 3.º da *Monarchia Lusitana* de Frei Bernardo de Brito. Segundo êste autor, Viriato foi nascido «na Lusitânia interior, que é, conforme nosso estilo de falar moderno, a que agora chamamos Beira, filho dos lusitanos antigos, verdadeiros moradores da terra, sem mistura nenhuma de outra nação, das muitas que vieram povoar esta província».

Baseado em Plínio, conta-nos que Viriato principiara por ser «jornaleiro, do qual officio se melhorou ao de recoveiro, levando cargas de uma

parte a outra... Mas como estes traços fôsem mui desconformes de grandeza de seu ânimo, empreendeu outro, havido naquele tempo entre os portugueses por causa de grande honra, que era saltar caminhos e fazer cavalgadas nas terras dos inimigos».

Apoiando-se depois no fabuloso Laimundo, o nosso crédulo historiador quinhentista refere a traição de Galba e o juramento de vingança que os lusitanos fizeram perante Viriato. No entanto, num rebate de consciência — não de espírito crítico porque o não tinha — Frei Bernardo acrescenta: «Muitas particularidades outras conta Laimundo que, por me parecerem muito miúdas para tanta antiguidade, passo em silêncio, contente com só dar relações das feições de Viriato». Em Frei Bernardo, Padre Mestre das Patranhas Nacionais, como lhe chamou Oliveira Martins, a tendência para a fantasia era irresistível. Êle deu-nos as feições de Viriato baseando-se, segundo afirma, em algumas medalhas de bronze antigas em que anda a sua imagem: e descreveu o nosso herói como homem «membrudo, e grande de corpo, o cabelo e barba algum tanto crêspa, os olhos grandes, e carregados, e o nariz aquilino e grande, conforme as proporções do corpo».

O pior é que se sabe que os lusitanos não tinham moeda e portanto o tal homem membrudo, de barba crêspa, que aparece nas tais moedas, não era Viriato; além de que o bom do frade, transportado nas asas da fantasia, descreveu o corpo conforme as feições do rosto, e do tamanho do nariz deduziu as proporções do corpo!...

Deixemos Frei Bernardo de Brito, que já muito tempo nos ocupou. Não o acompanharemos na descrição detalhada das campanhas de Viriato contra os romanos, nem da traição que deu a morte ao glorioso caudilho lusitano.

O Capitão Luiz Marinho de Azevedo, na sua conhecida obra intitulada *Fundação, Antiguidades e Grandezas da Mui Insigne Cidade de Lisboa*, ocupa-se no capítulo 30 — «Da traição que Galba cometeu contra os lusitanos, matando-os aleivosamente de que se seguiu a guerra de Viriato»; e no capítulo seguinte em que toca levemente, como êle diz, as cousas do insigne capitão Viriato, discute qual tenha sido a sua pátria. Não concorda com Frei Bernardo de Brito e outros naturais da Beira, que o querem fazer oriundo daquela província. «Lá porque Viriato foi pastor, caçador ou salteador (como alguns pretendem), diz Marinho de Azevedo, não se segue que Viriato tivesse nascido nas montanhas interiores da Lusitânia; era preciso que naqueles tempos, em que esta província não estava tão povoada, não houvesse cómodo em qualquer parte dela para todos aquêles exercícios».

Manuel de Faria e Sousa afirma que Viriato era português sem mescla de outra nação. Dá-o como nascido no centro da Lusitânia — para heróico libertador da pátria! O seu berço foi humilde, afirmam certos escritores. Antes de Viriato ser guerreiro foi salteador, dizem uns; foi almocreve, asseveram outros; foi pastor de ovelhas, pretendem ainda terceiros. Mas Faria e Sousa corta cerce a questão, exclamando: — «Pouco importa averiguar a sua origem, nem

os seus officios, podendo bem ser que todos êsses tivesse, porque nas vidas dos heróis como êste, não está a substância saber-se de que pais foram filhos, senão de que obras foram pais».

O autor da *Europa Portuguesa* conta-nos, com grande sôma de pormenores, o que foi a epopeia de Viriato.

«Êle surgiu — qual illustríssima chama — das cinzas quási frias da indignação que empolgára os lusitanos pela traição infamíssima de Galba.

«Êle foi o raio coruscante que em Portugal se forjou para castigar o torpíssimo general romano.»

É impossível reproduzir aqui tudo o que de interessante Faria e Sousa, com larga inventiva e real talento dramatizador, nos diz do nosso primeiro herói nacional. Permitam V. Ex.<sup>as</sup>, no entanto, que eu leia o episódio em que êle conta o modo como Viriato teria evitado que os seus companheiros, cercados como o seu chefe pelas tropas de Vetílio, capitulassem. Apreciem V. Ex.<sup>as</sup> não só o movimento e colorido da descrição, mas também a exuberância dos seus pormenores. «Tendo chegado às orelhas de Viriato aquela prática, mas não os nomes dos cúmplices (refere-se a entendimentos secretos havidos já entre alguns dos sitiados e os romanos) o chefe lusitano discorria por entre os seus companheiros sanhudo e quási insofrível à vista, como leão que rugindo e eriçando-se gira pelo bosque em alcance de alguma matéria acomodada ao emprêgo das garras e dos dentes. Assim o parecia na ferocidade como nas armas, que eram repetidas peles de feras com o pêlo na parte exterior; a cabeça de outra, em vez de elmo, cobria a sua, de maneira que sòmente deixava descoberta a região dos olhos, que apareciam grandes e sangrentos, centelhando com o impulso colérico ou raivoso; também se lhe viam uns bigodes largos e grossos, que êle torcia de modo que aos circunstantes pareciam raios da própria mão de Júpiter; e uma barba mais copiosa e crêspa que prolixa e penteada, de que talvez ia puxando» — aqui Faria e Sousa não tinha a certeza... E Viriato volvia-se para todos «com uma acção de importância formidável. Finalmente nas armas e na incultura bem parecia descendente (e era-o segundo parece) dos antigos bárbaros da Beira, que é o interior da Lusitânia; e naqueles actos de ira nada lhe podia ser parecido. Sem pronunciar palavra, andou o colérico Viriato por entre todos, dizendo-lhes muito mais com aquêle retórico estilo de olhá-los; até que vendo-os já congregados em volta, porque os efeitos da ira os haviam atraído, pôs ao ombro a pesada massa que desde então lhe pendia por umas correias peludas; e adornado com esta horrível pompa, estendeu sôbre o auditório a nervosa mão dizendo»: ...

Ah! meus senhores, eu poupo V. Ex.<sup>as</sup> ao estiradíssimo e empolado discurso de Viriato. De Viriato não, de Faria e Sousa! *Suum cuique tribuere*... O discurso, posso jurá-lo, saiu da cabeça de Faria e Sousa como Minerva da cabeça de Júpiter. Viriato não podia ser tão grande orador... Mas seja como fôr, o certo é que, ainda não tinha êle acabado de recordar a

falsidade de Galba e deslealdade romana, quando, electrizados, os lusitanos que mais perto se encontravam «o colheram em braços e trazendo-o ao alto a uma e a outra parte da muralha à vista do inimigo, rompiam o ar com vozes alegres e animosas, chamando-lhe capitão-general da Lusitânia e defensor famoso da Liberdade comum. Colocaram-no em lugar eminente, e ali com os sacramentos daquele século, lhe prometeram inviolável obediência, e trancaram com esta acção os acórdos da concórdia com Vetúlio. Viriato, que os olhava com novo alento, volvia-se a todos com os braços patentes e com o semblante animosíssimo. Chamava-os amigos, companheiros, lusitanos. Afirmava-lhes que não o tinham feito general de muitos soldados, senão soldado de muitos generais».

Como ficção literária não se pode exigir melhor, nem mais perfeito, na verdade. Parece uma destas biografias romanciadas agora tanto em moda...

Outros escritores portugueses se ocuparam ainda do herói da independência lusitana. Mas pouco acrescentaram ao que estava dito.

O P.<sup>e</sup> Francisco da Fonseca, autor da *Évora Gloriosa*, falando da pátria do glorioso montanhês, regista duas versões — a que o dá como nascido em Mértola, e a que lhe indica como berço a cidade de Vacca, de cujas ruínas, segundo afirma, surgiu a moderna Viseu. Na descrição da vida do pastor dos Hermínios segue as pisadas dos autores que o precederam. Fala do seu nascimento humilde, da eloquência natural de que era dotado. Diz que na infância pastoreou gado; na adolescência perseguiu feras e com alguns camaradas fêz todo o mal que pôde aos romanos, que por vingança lhe chamaram ladrão, «como se êles tendo o mesmo exercício» — comenta o P.<sup>e</sup> Fonseca — «ainda que com maior número de tropas, não merecessem o mesmo nome».

Todos os autores que citei referem-se aos latrocínios de Viriato, mas fazem-no evidentemente constrangidos; e para o desculparem alegam que antigamente tôda a gente roubava e que era até um ofício honroso... Porém, outros autores houve que preferiram não aludir sequer à vida de salteador do grande chefe lusitano; limitaram-se a exaltar as qualidades guerreiras, que fizeram do pastor montanhês o primeiro dos nossos heróis nacionais.

Camões, por exemplo, cantou nos *Lusíadas*:

... o pastor ... que no seu nome  
Se vê que de homem forte os feitos teve;  
Cuja fama ninguém virá que dome,  
Pois a grande de Roma não se atreve.

Quem será est'outro cá, — pergunta o Catual — que o campo arrasa  
De mortos, com presença furibunda?  
Grandes batalhas tem desbaratadas,  
Que as águias nas bandeiras tem pintadas.

E logo lhe responde o Gama:  
 Êste que vês, pastor já foi de gado;  
 Viriato sabemos que se chama,  
 Destro na lança mais que no cajado.  
 Injuriada tem de Roma a fama,  
 Vencedor invencível, afamado.

Os Romanos, com fôrça, não; com manha vergonhosa  
 A vida lhe tiraram que os espanta;  
 Que o grande apêrto, em gente inda que honrosa,  
 Às vezes leis magnânimas quebranta.

Quando após 1640 Portugal teve de lutar, com tóda a sua alma, pela independência, houve um guerreiro que, inspirado nos combates em que entrou, dedicou a Viriato todo um poema.

Ninguém ignora que me refiro a Braz Garcia de Mascarenhas e ao seu *Viriato trágico* que, como se sabe, é o próprio autor transportado ora aos tempos pre-romanos, ora à época medieval.

E de facto, qualquer cousa existe de comum entre o poeta-soldado Braz Garcia e Viriato. É a estratégia.

Ambos empregam a emboscada numa passagem difícil, ambos usam o ataque súbito e a retirada rápida.

Braz Garcia descreve êsse modo de combater, quando Viriato fala ao seu povo para o congregar na defesa da Pátria:

A princesa das aves nos ensina  
 Como há de ser a guerra executada:  
 Não vêdes como desce repentina  
 Sôbre a caça que parece descuidada?

E que não pára nunca em tal rapina,  
 Senão que pelo ar arrebatada  
 A vem comer sôbre um penhasco duro  
 Que, inda que bruta, julga-o por seguro?

Desta sorte aos Romanos venceremos  
 Que pisam nossos campos descuidados;  
 Como águias nós sôbre êles desceremos,  
 Aonde virmos que andam derramados.  
 Tudo o que acharmos lhe arrebataremos,  
 Sem parar a fazer campos formados,  
 Que êste só modo há de haver de guerra:  
 Roubar o campo e recolher à serra.

É curioso notar que esta mesma estratégia foi empregada na Espanha ainda no começo do século passado — nas guerras carlistas. O modo de

combater dos *Guerrilheiros* do princípio do século XIX era semelhante aos processos de que se serviram Viriato e Braz Garcia!

A «guerrilha, conta von Goeben, citado por Schulten, evitado o exército cristino em terreno desfavorável, atraía-o às gargantas das montanhas, para cair sobre ele de todos os lados; e acompanhava-o, incomodando-o, na retirada... Esquivando-se a colunas superiores em fôrças, lançava-se sobre as mais fracas, introduzia-se entre os diferentes grupos do exército, isolava-os para os bater, interceptava a ligação, apanhava os combóios e, infligindo perdas contínuas, obrigava o inimigo a ceder as vantagens que a sua fraqueza momentânea tinha obrigado a conceder. Como não era estorvado pela artilharia, nem por depósitos, bagagens e todos os numerosos óbices dos exércitos regulares, podia operar com a maior facilidade, em tôdas as circunstâncias, em todo o terreno; aparecia em pontos donde o julgavam afastado muitas léguas e surpreendia o inimigo freqüentemente com marchas que pareciam impossíveis, considerando a rapidez e o terreno. É verdade que Zulamacárregui só podia fazer estes milagres com guerreiros filhos das montanhas, que durante todo o dia trepavam e desciam os escarpados atalhos dos montes, saltando tão facilmente como cabras os rochedos e os abismos, e aos quais era indiferente a noite ou o dia para a marcha como para o transporte de bagagens. Também em armamento e bagagem estes soldados tinham vantagem sobre o seu lento inimigo. Enquanto os cristinos levavam o incómodo correame, o sabre, a mochila cheia, os carlistas tinham cartucheira afivelada à volta do corpo e a sua bagagem compunha-se duma pequena bolsa de linho para a camisa lavada e para as rações; o cobertor de lã que traziam pendente do ombro, servia ao mesmo tempo de cama e capote. Muitas vezes batalhões passavam meses inteiros na montanha sem entrarem numa casa».

O emprêgo dos mesmos processos em três épocas tão diferentes prova bem que o ataque inesperado e a retirada de improviso, são estratégias utilizadas em qualquer ocasião pelos povos montanhesees, sempre que tenham de lutar com um inimigo de superioridade incontestada.

Houve quem julgasse que o poeta Braz de Garcia Mascarenhas desconhecia os escritores que antes dele se ocuparam de Viriato, mas é fácil demonstrar que assim não era, pelo menos no que se refere a Frei Bernardo de Brito e Manuel de Faria e Sousa. Basta ler esta estância do canto I:

A fama que em seu tempo o engrandece  
 Pai e mãe nega a filho tão altivo:  
 E com razão porque d'ambos carece  
 Quem de suas obras foi filho adoptivo;  
 Todo foi português no esforço e manha  
 Sem ter mistura de nação estranha.

Estes dois últimos versos são quasi palavras textuais de Frei Bernardo de Brito já aqui citadas; os quatro primeiros são a expressão poética daquela

frase de Faria e Sousa:— nas vidas dos heróis como este, não está a substância saber-se de que pais foram filhos, senão de que obras foram pais.

Não deixam de ser pitorescos alguns episódios do poema de que me estou ocupando. Certo dia, Viriato verificou que as suas tropas estavam precisadas de repouso, e resolveu recolher com elas à serra. Mas como bom chefe, lembrou-se de lhes preparar uma vilegiatura agradável. Mandou espalhar por toda a Península cartéis convidando para um torneio quem quisesse mostrar o seu valor, e prometeu grandes prémios aos vencedores.

Acudiram ao convite cavaleiros de todo o mundo conhecido, que então percorriam a Espanha em busca de glória. Traziam brasonadas nos escudos alusões a seus passados feitos, às suas mágoas de amor, e, por baixo das insígnias, divisas, lastimosas, ou arrogantes.

E lá no alto da montanha, milhares de operários, erguendo tórres, anfiteatros, circos, construindo barcos para regatas nas lagoas, edificaram mágicamente uma cidade maravilhosa.

A descrição do assassinio de Viriato não deixa também de ser curiosa. Salientando a covardia dos traidores, no momento em que vão matar o grande chefe, seu amigo e companheiro, diz Braz Garcia:

A confusa luz sòmente vigiava  
 Já quási extinta o herói sonolento;  
 E só da fôrça com que respirava,  
 Estremecia o terno fraudulento.  
 Algum sonho cruel o atribulava,  
 Porque tremendo e reprimindo o alento  
 Dava a entender na forma, em que gemia,  
 Que queria gritar e não podia.

Só de o verem bulir, desanimados,  
 Os três covardes se iam já saindo;  
 Mas vendo-o sossegar, mais sossegados,  
 Acabam de entender que está dormindo.  
 E pôsto que já bem deliberados,  
 Quási estão de mau feito desistindo,  
 Que nenhum ousa de investir primeiro,  
 A tão raro e fortíssimo guerreiro.  
 Mas depois de ganharem ânimo:  
 Audaces por amor de Messalina

.....  
 Tira de uma catana larga e fina  
 E como espiga, sega repentina  
 A cabeça que Espanha sustentava.

Já nos nossos dias a figura de Viriato voltou a ser assunto duma produção literária, em Portugal. Refiro-me ao romance de Teófilo Braga intitulado *Viriato*.

Trata-se duma obra de pura ficção.

As tropas do caudilho lusitano possuem carros e bagagens, quási como as tropas romanas!

Vejam como Viriato se revelou aos seus compatriotas:

— «Quando os emissários acentuaram as condições de Vetílio, submissão perpétua e incondicional com garantia de refens para a efectividade do pacto, ouviu-se um rugido como o de uma fera que se vê súbitamente presa. Esse rugido, não articulado, que nem mesmo era imprecação, infundiu uma emoção terrífica e desconhecida. Olham todos em volta da gente que se atropelava em volta do conselho armado, e viram um homem bastante novo, de menos de 30 anos, de estatura mediana, delgado mas robusto e de aspecto decidido.»

Noutro ponto, Teófilo apresenta-nos Viriato em conversa com um grupo de três donzelas que falavam dele e não o conheciam:

«E nunca viste Viriato? perguntou o cabecilha com bondade.»

Responde uma das raparigas:

— «Dizem que é um homem às direitas; nem alto nem baixo, de côr morena e olhos castanhos, cabelos fartos e também castanhos lisos, barba espessa e corredia; o rosto é oval, o nariz fino, e a bôca mediana deixa ver uns dentes alvos e iguais, que é um encanto.»

Teófilo Braga como já conhecia os caracteres antropológicos do povo português, adaptou-os a Viriato, que, efectivamente, é muito natural que os possuísse.

Teófilo inventou um discurso que pôs na bôca de Viriato, quando êste quis dissuadir os lusitanos de fazerem as pazes com Vetílio.

Nas palavras que o investigador português faz pronunciar ao nosso herói, há qualquer cousa de histórico; é o emprêgo da alegoria, cujo uso já vimos ser freqüente em Viriato para se fazer compreender melhor pelos seus companheiros.

Viriato começa:

«Para ser escravo de Roma não são precisos tratados nem refens. Tudo isso é um ludíbrio. Todos nós sabemos como a grande e generosa Roma cumpre os seus tratados.»

Recorda-lhes a traição de Galba e as várias vezes que têm sido enganados pelos generais romanos; e depois de expor o plano que gisou para se desembaraçar de Vetílio, grita-lhes: — «pois é para aí que conseguirei atrair o exército de Vetílio; há de ficar como o carrapato na lama».

Esta característica de energia e firmeza do caudilho montanhês é também acentuada na resposta que dá a Ditalcon, um dos três companheiros que andavam junto dele. Depois da vitória alcançada sôbre Vetílio, pelos lusitanos, conta Teófilo que «Ditalcon lembrou ao cabecilha um sacrifício de cavalos prisioneiros ao deus Neton.

«Viriato, com a sensatez que era uma das suas forças, voltou-lhe sêcamente:— Não há tempo a perder; nem um inimigo como o romano se combate com festanças».

Para o autor do romance, Viriato é um cabo de guerra decidido, enérgico, de inteligência viva, a quem a prática de conduzir ovelhas ensinou a conduzir homens; e os romanos é que são os salteadores.

Quando Quinto Fábio Máximo Emiliano lhe propôs a paz, reconhecendo-o como príncipe da Lusitânia, Viriato respondeu ao emissário:— «Dizei a Quinto Fábio que a paz e independência da Lusitânia é o empenho a que consagrei a minha vida; e que a aliança com Roma, nessa base de igualdade política, será efectivamente uma garantia por que combatemos.

«Mas no tratado que o Senado propõe, há uma frase que fere o nosso sentimento nacional, quando me compara a Rómulo, que foi chefe de ladrões e que teve habilidade para dar à sua quadrilha a coesão de um estado entre as cidades itálicas».

A estratégia de Viriato também é focada pelo romancista. Quando Viriato teve de dar batalha a Serviliano, que comandava forças dez vezes superiores às dos lusitanos, ordenou o seu plano:— «Manobrar com uma rapidez tal, que o exército romano não possa manter-se em disciplina e ordem de batalha».

E depois «pôs à frente os montanhesees do Hermínio, acostumados às correrias dos lobos e às montarias dos javardos, os quais em berreiros descompassados — Mata que é romano — investiram com ímpeto indomável de feras».

Mas se o Viriato de Teófilo era decidido e enérgico, os seus inimigos também o não eram menos; Servílio, por exemplo, à energia juntava a impulsividade e a falta de cortezia, como se pode ver neste episódio.

Na ocasião em que o general romano andava a provocar os lusitanos, foram enviados emissários a Cipião para lhe mostrarem o tratado firmado por Roma. Mas o general romano disse-lhes que esse tratado nada valia para si.

«— Violais então a autoridade da grande e generosa Roma?—preguntaram os emissários.

«— Quem vos autoriza a tão monstruosa suspeita?— redarguiu Cipião.

«Respondem então, a medo, os lusitanos:

«— A letra...

«— Qual letra ou qual careta! Voltou Cipião com o seu ar pulha, que combinava de vez em quando com a filúcia de cônsul Romano.»

A figura de Viriato, lutando com os seus rudes montanhesees pela independência da Pátria contra o colosso de Roma, é tão grande, que já se tentou roubar o herói à Serra da Estréla, para o tornar espanhol!

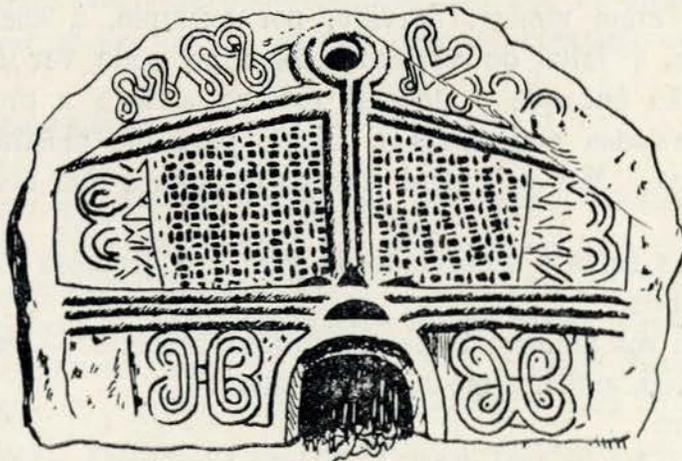
Arenas Lopez emitiu a hipótese de que Viriato não era da Lusitânia

portuguesa, mas da Celtibéria; e depois de querer identificar os lugares por onde Viriato andou, com terras da Celtibéria, diz que encontrou o sítio onde foi queimada a pira quando dos funerais de Viriato.

Não foi preciso desta vez portugueses saírem à estacada defendendo a nacionalidade do herói lusitano, porque outro espanhol, Balesteros, contrariando a hipótese de Arenas Lopez, diz que a tese de que os lusitanos são iberos foi provada por Schulten; e que o facto de algumas campanhas terem sido feitas fora da Lusitânia, não prova que êle não procedesse, como diz Diodoro, das margens do Oceano.

Mas terminemos, porque mais do que tempo é já de terminar. E fiquemo-nos com esta certeza moral. E embora tentem dar outra Pátria a Viriato, embora queiram deslocar o teatro das suas façanhas para outros sítios, o momento e o modo como êle surgiu do seio do povo para o salvar, demonstram que êle era sem dúvida um português. Pelo menos a história de Portugal, em lição nunca até hoje desmentida, ensina-nos que sempre que a nossa independência se encontra ameaçada ou quando o futuro da Pátria se torna brumoso, logo aparece algum de entre os portugueses, que, com mão firme e corajosa, os sabe conduzir novamente ao caminho da honra e da glória!

ALFREDO ATHAYDE.



# 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

R A P I D E Z,

P E R F E I Ç Ã O

E E C O N O M I A



AUGUSTO

COMES

Preço 6 escudos