

# DELI PRELO

# 5

REVISTA DA IMPRENSA NACIONAL | CASA DA MOEDA

1984 | OUTUBRO | DEZEMBRO



FERNANDO PESSOA  
CORREIA DE OLIVEIRA  
ANTÓNIO CARNEIRO

INÉDITOS DE CAMILO







**N.º 5 - Outubro/Dezembro 1984**  
Revista Trimestral

**Propriedade**

Imprensa Nacional - Casa da Moeda

**Director**

Diogo Pires Aurélio

**Direcção,**

**Redacção e Administração**

R. D. Francisco Manuel de Melo, 5-5.º  
1000 LISBOA

**Distribuição**

Diglivro - Distribuidora de Livros  
e Material Didáctico, Lda.  
Rua das Chagas, 2 - 1200 LISBOA

**Design**

Grafidec Agência de Publicidade

**Fabrico**

Nova Lisboa Gráfica, Lda.

**Preço**

Número avulso — 350\$00  
Assinatura (4 números) - 1200\$00  
Este preço não se aplica  
aos números especiais

**Tiragem**

3000 exemplares

No capa: *Contemplação*, de  
António Carneiro, 1911,  
fotografia de Henrique Ruas.

**3** Editorial

## ENSAIOS

**7** "Dizeres do Povo" de Corrêa d'Oliveira  
e uma carta inédita de Fernando Pessoa  
por J. M. da Cruz Pontes

**19** Sentires simbolistas de A. Carneiro  
por Isabel Oliveira e Silva

**31** Do objecto ao museu  
por Madalena Braz Teixeira

**51** Para uma leitura da simbólica manuelina  
por Ana Cristina Leite e Paulo Ferreira

## DOCUMENTOS

**77** Inéditos de Camilo.  
Novas páginas de sofrimento  
por Viale Moutinho

## LIVROS NA PRELO

**93** Glória de Sant'Anna. O silêncio íntimo das coisas  
por Eugénio Lisboa

## ACTUALIDADES INCM



# DULI PRELO

*A «Contemplação» de António Carneiro perde-se nos vagos princípios de um século de onde ainda se não saiu. É um estado de alma, diz-se, um indeciso instante de cumplicidade do artista com a natureza subitamente furtada à esquadria das definições positivistas e assim apresentada na exacta proporção de um sentimento de estar vendo aquém e além do olhar. O mar que ali bate não é o das lágrimas salgadas nem tão-pouco o das ondas alterosas a vencer pelo «peito ilustre lusitano». Visto de Leça da Palmeira, em 1911, envolto em brumas saudosistas de onde nenhum Messias jamais assomará, o que nesse espaço entre o objectivo e o subjectivo se desenha é já a paixão de uma certa identidade portuguesa que em subterrâneo se irá inscrever por sob as desidentidades ciclicamente decretadas ao longo do século. Nenhuma caravela dali parte e se acaso há naufrágios pressentidos na incerteza da cor hão-de ser os que se contam em Leça, nunca tragédias vertidas em símbolo. De tão real se querer, esta pintura é uma fuga à realidade apenas prometida, uma atitude de empenhada contemplação que aos arautos da utopia surge como um gesto de simples recuo.*

*Recuo, no entanto, paradigmático: os da «Renascença» assumem-no como definidor de uma autenticidade feita «mais de ausência do que de presença», tal como o vêem Pascoais ou Correia de Oliveira, os do modernismo hão-de assumi-lo como ruptura com um presente que já não comporta autenticidade alguma, dispersando estes em heteronomias o que naqueles é difusa subjectividade. Uns e outros passam por excêntricos e marginais, alheados que estão da mansa quietude em que se iam fazendo e refazendo pátrias para consumo imediato. Algumas destas ousarão mesmo incluí-los entre as suas glórias, traduzindo por circunstancial comprometimento ou flutuação de crença o que sempre fora desesperada fidelidade à própria contemplação e descomprometida recusa face a interessadas visões do pasado ou do futuro. Nem por isso, todavia, o gesto deles deixou alguma vez de ser incompontável em tais limites, e é talvez essa a razão por que, ao*



*cabo de várias décadas, o começámos a ter por essencial e cada vez mais nos reconhecemos no que ele tinha de subjectividade irreductível.*

*Esse reconhecimento passa, antes de mais, pelas suas obras, mas passa também por algo que tem a ver com a generalizada interiorização da atitude que aí se reflecte. A literatura e as artes repetem-na, os costumes assimilam-na, os poderes reverenciam-na. Por um momento, dir-se-ia que a intimidade que lhe era inerente e a definia se tornou comum, senão vulgar. A emergência do outro — como explicam os dialécticos —, a aceitação desse lado nocturno cujo trabalho de negatividade subjaz a qualquer aventura da razão invadiu os mercados e fez-se, ela própria, positividade universal e objectivada que renega toda a manifestação cultural prosseguida à margem dos seus conceitos. Daí também que uma vez mais o gesto de recuo se repita ou, pelo menos, se insinue, no preciso instante em que a consagração de alguns dos seus autores parecia inibi-lo. E ainda aqui, é com eles que deparamos, mais ausentes mas sempre presentes, como se o século neles se enredasse e nas incertas cores das suas telas ou dos seus escritos voltassem a diluir-se as próprias categorias em que momentaneamente os pensámos.*

**Diogo Pires Aurélio**

# PRELO ENSAIOS

---







# "Dizeres do Povo"

de Corrêa d'Oliveira  
e uma carta inédita  
de Fernando Pessoa

por J. M. da Cruz Pontes \*

Talvez surpreenda ver relacionar dois poetas que em muitos aspectos tanto viriam a distanciar-se. A surpresa advém, em grande parte, de ser quase desconhecida, actualmente, a primeira parte da obra de Corrêa d'Oliveira, cujos livros mais representativos, esgotados pouco após a publicação, nunca mais foram reimpressos.

\* Professor da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Na gravura ao lado, Corrêa de Oliveira, num desenho de Jaime Cortesão, publicado em «A Águia», 1.ª Série, n.º 2, 15 de Dezembro de 1910.

Quando António Corrêa d'Oliveira publicou os *Dizeres do Povo*, era já autor de algumas obras que devem ser estudadas a par dos poemas de Teixeira de Pascoais, quando se analise o panteísmo ou pampsiquismo e o saudosismo da poesia filosófica dos colaboradores mais representativos do movimento da «Renascença Portuguesa» e do seu órgão literário, *A Águia*.

O severo crítico brasileiro José Veríssimo, que mantinha às segundas-feiras na primeira página do *Jornal do Commercio* a sua secção de «Revista Literaria», em 27 de Maio de 1907 escrevia uma crónica intitulada «Poema da Vida», em que dizia do autor: «Começou o desmentido aos meus receios com *Raiz* e *Ara*, com o primeiro principalmente, e acabou-o galhardamente com este poema *Tentações de Sam Frei Gil*, talvez o mais excelente produto dos últimos tempos da poesia, da Arte Portuguesa». É que abria a crónica com estas palavras: «Bizarro desmentido deu às minhas apreensões, no insignificante escrito com que tive o gosto de o apresentar ao publico brasileiro, como um insigne 'moderno trovador portuguez', o Sr. Corrêa de Oliveira, o comovido e mavioso poeta do *Auto do Fim de Dia*, do *Alívio dos Tristes*, das *Cantigas*» (1). Efectivamente, anos antes, havia dedicado uma crónica àqueles livros, que lhe tinham sido enviados por sugestão de Graça Aranha. Chamando a Corrêa d'Oliveira, no título, «Um moderno trovador portuguez», aí dissera: «Si o verdadeiro poeta fosse aquelle que só sentisse e só pudesse exprimir-se cabalmente em verso, o sr. Correia d'Oliveira seria, como poucos, um verdadeiro poeta, porque a sua linguagem é naturalmente o verso. E é isto que faz d'elle, não direi um grande poeta, mas um admiravel, delicioso e raro poeta, um extraordinario trovador redivivo no Portugal de hoje. Um grande poeta já se não pôde ser, e talvez nunca se poude ser, sem cultura. É factó averiguado pela crítica que os grandes poetas de todos os tempos estavam a par da cultura geral da sua época...». E, adiante, pronunciava: «O que faz tambem, ou principalmente, os grandes poetas à maneira de um Goethe ou de um Hugo, é a

cópia, a abundancia, a diversidade da sua obra, provando um grande poder creador, e variadas e ricas faculdades de imaginação e de impressão. Ora, o que augmenta, educa, estimula e valoriza as qualidades nativas do engenho poetico, é a cultura. O sr. Corrêa d'Oliveira não é, pois, neste sentido, nem talvez venha jámais a ser, um grande poeta; mas é um admiravel trovador, um sentido e encantador interprete do amor e da saudade, um meigo consolador de tristezas. em summa, independente de qualquer qualificativo, um poeta(2).

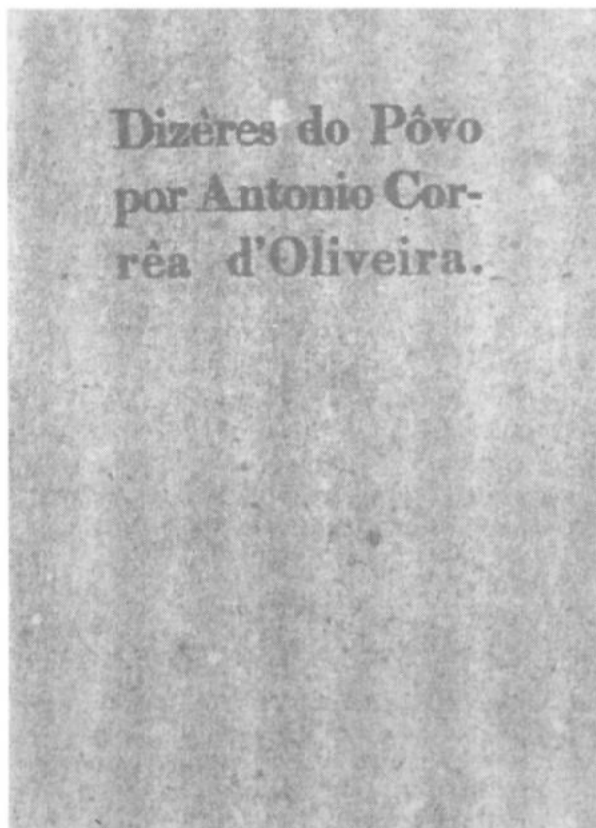
Antes dos *Dizeres do Povo* já Corrêa d'Oliveira tinha dado à quadra popular uma feição muito pessoal e verdadeiramente inconfundível. Tão próximas das cantigas do povo, que, a algumas, o mesmo povo as fez suas —, sob forma aparentemente singela muitas vezes se contém um sentido profundo, suscitador de reflexão para se lhes apreender toda a riqueza de significado.

No *Auto do fim do dia*, escrito ainda em S. Pedro do Sul e impresso em Paris para a Livraria Aillaud em 1900, entre outras se encontra uma das mais frequentemente citadas como exemplar da originalidade que Corrêa d'Oliveira imprimiu aos quatro versos da redondilha maior:

*Sino, coração da aldeia.  
Coração, sino da gente:  
Um a sentir, quando bate,  
Outro a bater, quando sente.*

Dois anos mais tarde, o primeiro livrinho escrito em Lisboa tem só quarenta e oito páginas inumeradas, pois a numeração é dada às *Cantigas* — título do opúsculo cuja origem valerá a pena contar em outra ocasião. De entre essa pouco mais que centena de quadras, uma é de lembrar:

*Ó ondas do mar salgado,  
D'onde vos vem tanto sal?  
Vem das lágrimas choradas  
Nas praias de Portugal.*



Fernando Pessoa quase seguramente a conhecia e, por isso, talvez seja verosímil dizer-se que a parafraseia no célebre primeiro dístico do «Mar Português» da *Mensagem*:

*Ó mar salgado, quanto do teu sal  
São lágrimas de Portugal!*

Os *Dizêres do Povo* são o primeiro livro composto por Corrêa d'Oliveira em Belinho, onde haveria de ficar a residir quase permanentemente a partir de 1912, de modo que por antonomásia pas-

saria a ser com frequência chamado «o poeta de Belinho».

É interessante que na revista *A Águia* publicou os primeiros versos que sabemos serem alusão a Belinho. As treze quadras insertas no n.º 7, de Março de 1911, com o título *Andorinhas*, são assinadas de Lisboa, com data de Fevereiro. Nesse mês fora apresentado a Dona Maria Adelaide, que por então demorou algum tempo em Lisboa para depois regressar à sua Casa de Belinho, na freguesia de São Paio d'Antas, em Esposende.

Foi aqui que, meses mais tarde, ainda em 1911, Corrêa d'Oliveira compôs as quadras que comentam 115 *Dizêres do Povo*. Conforme lhe ouvimos, o livrinho surgiu (como havia de, quase até ao fim, acontecer-lhe com outros) sem intenção de o ser. Começou por cada dia trazer uma quadra para dizer à reunião do almoço. Uma atrás de outra, veio a lembrança de aproveitar a sugestão do tema. Assim se construiu o livrinho, impresso com uma quadra em cada página, numa tipografia de Esposende. Diz o «cólifon» da primeira das três edições que teve: FEITO NA QUINTA DE BELINHO / EM SETEMBRO DE MCMXI: / / COMPOSTO E IMPRESSO PARA / O AUTOR NA TIPOGRAFIA DE / JOSÉ DA SILVA VIEIRA NA VI- / LA DE ESPOSENDE: TERMINOU / A IMPRESSÃO EM XX DE NO- / / VEMBRO DO MESMO ANO.

#### Uma carta de Carolina Michaëlis

Em 16 de Dezembro, sobre a edição acabada de receber, escrevia do Porto para Belinho a Doutora Carolina Michaëlis de Vasconcelos:

*Ex<sup>ma</sup> Snr*

*são lindos, muito lindos esses dizeres do Povo, interpretados por quem, com alma de poeta, sabe aplicá-los ao bem.*

*Mil vezes obrigada pelo exemplar com que V. E me brindou. Se já estiverem à venda (no Porto)*



— são lindos, muito lindos esses ditados do povo, interpretados por quem, com alma de poeta, sabe aplicá-los ao bem. Mil vezes obrigada pelo exemplo com que V. E. me brindou. Se já estiverem à venda, no Porto, hei de dar um a meus netinhos, e outro a um afilhado.

Como V. E. verá pela amostra que lhe envio, sou colecionadora, juntei pouco a pouco muitos milhares, ouvindo e lendo — e conto publicá-los e comentar os mais difíceis.

Nem todos são de aplaudir — Ha muitos que são frutos pecos de uma ética e estética mesquinha. Mas todos são curiosos.

Dignos de aplauso incondicional são os pequenos evangelhos que V. E. escreveu, inspirando-se neles.

Ex corde  
Carolina Michaëlis de Vasconcellos

hei de dar um a meus netinhos, e outro a um afilhado.

Como V. E. verá pela amostra que lhe envio, sou colecionadora: juntei pouco a pouco muitos milhares, ouvindo e lendo — e conto publicá-los e comentar os mais difíceis.

Nem todos são de aplaudir. Ha muitos que são frutos pecos de uma ética e estética mesquinha. Mas todos são curiosos.

Dignos de aplauso incondicional são os pequenos evangelhos que V. E. escreveu, inspirando-se neles.

Ex corde

Carolina Michaëlis de Vasconcellos

Porto 16-XII-11

No primeiro volume da *Revista Lusitana* assinara quatro páginas, datadas de Fevereiro de 1887 sobre «Materiaes para uma edição crítica do refraneiro português». Nos parágrafos iniciais dizia: «A fim de formar uma collecção completa dos numerosissimos e interessantes proverbios portugueses, e para determinar, com a exactidão possível, a idade, a formação, o sentido e o teor original d'estas importantes creações do genio popular, ando extractando, pouco a pouco, de todos os monumentos litterarios, anteriores ao seculo XVI, as respectivas citações e glossas. Começo hoje a publicar o que recolhi, principiando, como é justo, pelos mais antigos documentos, nos quaes, aliás, já se nota a tendencia de não citar um unico anexam vulgar sem invocar, para sancçiona-lo, — o tempo passado e o velho uso»<sup>(3)</sup>. Os quinze rifões que comenta tinha-os recolhido nos três *Cancioneiros* portugueses.

Em 1905, num volume de homenagem ao Prof. Adolf Tobler, apresenta 36 páginas com «Mil ditados portugueses», extraídos de numerosas obras literárias e algumas colectâneas<sup>(4)</sup>. Mais exactamente, colige 1011 ditados populares, embora em um ou outro caso se trate de quase só variantes do mesmo rifão. J. Leite de Vasconcelos faz algumas considerações sobre o trabalho da Doutora

Porto 16-XII-11

Carolina Michaëlis, que «embora pequeno em volume, é muito valioso, porque, além de condensar o que sobre o assunto se tinha escrito entre nós, encerra muitas notícias novas»<sup>(5)</sup>.

A sábia professora refere-se na carta a uma «amostra que lhe envio, sou colecionadora». No ajustado sobrescrito que envolve o seu cartão nada mais se encontra, e também nada mais cabia. Decerto, o que lhe mandava seria um exemplar da separata do *Festschrift Adolf Tobler*.

«São lindos, muito lindos esses dizeres do Povo» — diz daqueles que Corrêa d'Oliveira interpretara...

### A crítica de Jaime Cortesão

Que somente os mais belos quisesa ele aproveitar é a desconfiança de Jaime Cortesão: «... o Poeta alguns dizeres não colheu para a sua obra pela mentira e pela aridez que representam: e um me lembra desde já — *Quem se mata morre cedo*».

Jaime Cortesão e Corrêa d'Oliveira aparecem no elenco de trinta colaboradores que *A Águia* nomeia logo em seus primeiros números. No segundo, de 15 de Novembro de 1910, publicou Corrêa d'Oliveira a colaboração anunciada no fascículo inaugural, a poesia *Cyprestes*, que a duas colunas ocupa a página nove. Adiante, na página treze, Cortesão desenha-lhe o rosto, como para o primeiro número fizera o de Pascoais, já que a revista se propunha, sob o título «Os Colaboradores d'A Águia», assim os ir apresentando aos leitores. Esta seria uma das contribuições de Jaime Cortesão para a revista, que explica em carta inédita para Afonso Lopes Vieira, de 29 de Janeiro de 1911. Pede-lhe a presença para um número próximo: «O sexto número de «A Águia» vai ser dedicado a Victor Hugo. Não poderia o meu querido Poeta colaborar nesse número falando sobre o Hugo ou sobre o que lhe aprouvesse?». Para ele Cortesão faz o desenho de «Victor Hugo em 1844»,

cheio  
stigos  
de!!  
ssim,  
se se-  
r pela

colha  
llante  
arros  
s não  
rendo  
que

le va-  
i por  
rigos,  
eo o  
ia se  
anda,  
do.

nuar.  
i ver-  
mente  
mais  
te se  
vosa-  
o o o

que a  
er os  
unpro-  
rosim,  
como  
velas  
i arri-  
a que

es

enle-  
astro  
confi-  
dloos.  
ã, às  
o ex-  
, anr.

ira

## LIVROS

**Dizeres do Povo, por Ant-  
nio Corrêa de Oliveira.**

Sobre a nossa mesa de trabalho enlameada pela banalidade dos jornais caiu como um meteoro, ave do Cou presa na Terra, um livro. O charco a beira do qual eu me tubroço tem um astro a reflectir-se caridosamente no fundo.

*Dizeres do Povo* de Corrêa de Oliveira...

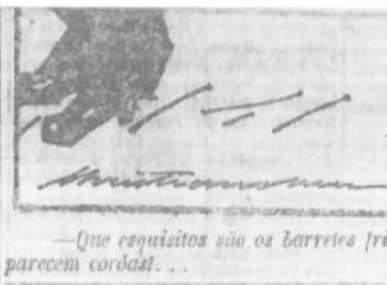
Obrigado meu Amigo. Nesta prisão abriu-se por momentos uma janela que delta para o Céu e os seus olhos vão-se extasiando nesses divinos paisagem dos seus versos!

Quantas vezes tomando no ceasó dentro os *dizeres do Povo* — adágios, proverbiais, ditados — me surpreendera nuns o encanto poético, a ironia justa, a sentença profunda, revelando o olhar élvino da intuição na Alma popular e quasi sempre em palavras de redondilha naturalmente ritmadas pela ingénua emoção que as criara. Que doces, gratiosos, elevados motivos para a inspiração dum Poeta!



O Poeta A. Corrêa d'Oliveira

Éra a Bíblia do Povo em mil versículos que um grande Poeta religioso tinha de ler mesmo na boca dos



casos: sum todas tão formosas! E nem lhe falta também o comentário ora gracioso, ora amargo a estultícia popular daquela ditados.

Quem vê?  
Dizem — não sejam de mal  
Porque as abelhas te comen-  
Antes de mal para abelhas,  
De que do fel para o homem.  
— Lá Deus o frio confome  
A roupa. — Mas desconfio  
Que não seguro era dar-nos  
A roupa quando o frio.

Eu por mim desconfio que o Poeta alguns dizeres não colheu para a sua obra pela mentira e pela aridez que representam: e um me lembra desde já — *Quem se mata morre cedo*. E para acalar e mais enaltecor pelo contraste a beleza dos seus versos deixa o Corrêa de Oliveira que eu aproveito esta dizer para o comentar com redondilhas minhas:

— Quem se mata morre cedo —  
Quem o disser não discorre;  
Quem se mata aumenta a Vida  
Quem não se mata não morre.  
— Quem se mata morre cedo —  
Mata-me? Mas que me importa!  
Se eu quero morrer de vida  
E não quero a vida morta!  
Quem se mata morre cedo —  
Não se mata: triste seria!  
Quem se mata vive sempre;  
Seu legado ao mortal

Jaime Cortesão.

**Dr. Adriano Gomes Pimenta**  
Ontem á noite, no rapido, volo da Lisboa o nosso querido amigo e illustre deputado por Amarante, dr. Adriano Gomes Pimenta. Na gare esperavam-o, para, cumprimental o muitos amigos que da sua chegada souberam.

dias e  
bilidade  
a orde  
Essa  
provoc  
Com  
Um  
so  
Don  
poda  
vapor  
compa  
vogava  
malho,  
tencia,  
rou do  
O v  
projeci  
do flu  
avaras  
a band  
coman  
bardo  
pas o.  
Lá fe  
caville  
tros m  
rados  
deram  
— O  
classico  
substit  
costum  
galinha  
lede-e  
cego d  
seguido  
— Pe  
colecio  
riu ag  
soma d  
cônta

apesar de, na carta a Lopes Vieira confessar: «eu desenho só a instancias do Alvaro Pinto, mas sempre contrariado».

Jaime Cortesão, na primeira página do portuense «Diário Republicano da Manhã», *A Montanha*, de 16 de Dezembro de 1911 (1.º Ano — N.º 247), sob a rubrica «Livros», acerca dos *Dizeres do Povo* escreve que «António Corrêa d'Oliveira, o autor das *Tentações de S. Frei Gil* e da *Alma Religiosa*, soube concentrar em cristais de Beleza, nas suas deliciosas redondilhas, a doce religiosidade mística e pagã do nosso Povo». E conclui a apreciação, que corresponde a uma coluna inteira do jornal, acompanhada de fotografia do poeta, com três quadras suas sobre aquele rifão que pensava, conforme atrás disse, não quisera Corrêa d'Oliveira aproveitar:

— Quem se mata morre cedo —  
Quem o disser não discorre:  
Quem se mata aumenta a Vida  
Quem não se mata mais morre.

— Quem se mata morre cedo. —  
Matar-me? Mas que me importa?!  
Se eu quero morrer de vida  
E não quero a vida morta!

Quem se mata morre cedo. —  
Não se matar: triste sorte!  
Quem se mata vive sempre;  
Nem acredita na morte!

Expedidos de Belinho recebeu Jaime Cortesão os *Dizeres do Povo*. Não ficará, por isso, deslocado anotar aqui que no Album de autógrafos de Dona Maria Adelaide Sotto-Maior se encontra, datado de 19 de Julho daquele mesmo ano de 1911, um soneto de Jaime Cortesão, intitulado *Oração*. Era então ainda um inédito, que apareceria em *A Águia*, no número quatro da Segunda Série, de Abril de 1912 (Volume I, p. 121) com o título *Oração de Amôr e de Humildade*.

ORÇÃO

Tu que és o meu Filho e o meu Pai,  
Que me dá a vida e o sustento,  
Tu que me dá a vida e o sustento,  
Por que me dá a vida e o sustento;  
Tu que me dá a vida e o sustento;  
Fó eu nas minhas mãos, como tu,  
Pequeno e a tua s'obra do Polo  
Umis esta firme que a tua vida  
O lha, minhas Mãos, o teu menino  
Má dorme, chora e ofite, pede o tempo...  
Perdoas-lhe o que é impossível  
E nem doce ver como não há  
Tudo o teu não está-lhe o ouvido:  
"Sicere e dorme meu menino, vá."

Jaime Cortesão

Soneto de Jaime Cortesão enviado pelo autor a Maria Adelaide Sotto-Mayor.



### A carta de Pessoa

A composição dos *Dizeres do Povo* teve, como referimos, um início ocasional. Uma carta inédita de Fernando Pessoa, de três anos mais tarde, desvela, porém, que, quando se tornou propósito, Corrêa d'Oliveira se socorreu de elementos informativos.

No fim do volumezinho, após um «Índice e justificação dos ditados», onde dá a legítima expressão popular que por vezes modificou para adaptar à redondilha. Seja exemplo a quadra, que é logo a terceira, onde o prólogo «Mais vale quem Deus ajuda do que quem muito madruga» foi assim aproveitado: «Mais vale a ajuda de Deus / / Do que o muito madrugar».

Os ditados glosados são quase todos muito frequentes nas falas populares e, portanto, bem conhecidos. Um ou outro, porém, parece menos comum, ou poderia ter circulação apenas regional e, porventura, provir da Beira natal do poeta. É o caso do rifão: «Aprendiz de Portugal não sabe coser, já corta». A explicação é, no entanto, diversa e é pela carta de Fernando Pessoa que o sabemos.

Talvez surpreenda ver relacionar dois poetas que em muitos aspectos tanto viriam a distanciar-se. Acaso, à primeira vista, pareçam afastadamente situados na paisagem literária da época sobre que estamos a falar. A surpresa advém, em grande parte, de ser quase desconhecida, actualmente, a primeira parte da obra de Corrêa d'Oliveira, cujos livros mais representativos, esgotados pouco após a publicação, nunca mais foram reimpressos.

Chegado da África do Sul a Portugal com dezasseis anos de idade, em Setembro de 1905, a fim de no ano seguinte se matricular no Curso Superior de Letras, Fernando Pessoa acompanha a vida literária portuguesa. Há-de vir a ser companheiro de escritores da sua geração e dos próximos dela nos vários lugares de encontro que serão os Cafés, como as Brasileiras, a do Rossio e a do Chiado, os Martinhos, o do Rossio e o da Arcada, e outros.

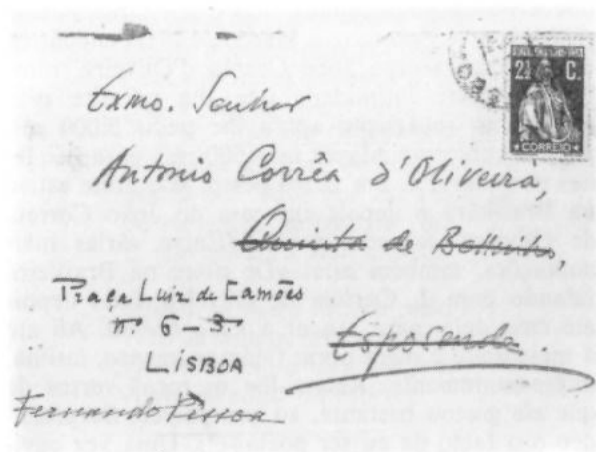
Por testemunho de manuscrito seu, influem-no entre 1905 e 1908 as leituras de Antero, Junqueiro, Cesário Verde, José Duro; e, entre as influências que recebe no ano seguinte, assinala as de Garrett, António Corrêa d'Oliveira e António Nobre<sup>(6)</sup>. Não seria necessária muita argúcia de análise para descobrir parentesco, por exemplo, entre o que diz Pessoa sobre aquilo a que chama «transcendentalismo panteísta» no estudo de 1912 sobre «A Nova Poesia Portuguesa no seu aspecto Psychologico» em *A Águia*, e o panteísmo ou pampsiquismo de *Ara* (1904), *Tentações de Sam Frei Gil* (1907), *Alma Religiosa* (1910) de Corrêa d'Oliveira. Nem estão longe da fisionomia das redondilhas de este muitas das quadras ao gosto popular de Pessoa —, são quadras assim quase os primeiros versos que escreve em português, à volta de 1907.

Fernando Pessoa conviveu com o irmão do poeta. Nas páginas manuscritas dum diário, Pessoa regista, entre Fevereiro e Março de 1912, encontros com o dramaturgo João Corrêa d'Oliveira, mostrando haver intimidade que lhe permite procurá-lo na repartição «para lhe pedir 5.000 réis para devolver ao Mayer os 1.500 réis para pequenas despesas»; e, em outro passo: «de noite estive na Brasileira e depois em casa do João Correia de Oliveira, falando muito». Entre várias mais anotações, também esta: «De noite na Brasileira falando com J. Correia de Oliveira, indo depois até casa dele, para buscar a *Vida Etérea*. Ali até à meia-noite e meia hora; falámos imenso, íntima, interessantemente. Recitei-lhe os meus versos de que ele gostou bastante, ao que parece. Surpreendeu-o o facto de eu ser poeta»<sup>(7)</sup>. Uma vez ouvimos a João Corrêa d'Oliveira alusão a este convívio e a afirmação de que, então, nenhum dos que o conheciam diria estar ali um grande poeta. Conforme se depreende das palavras de um bilhete, talvez de 1915, que Mário de Sá Carneiro deixa a alguém para que o entregue a Fernando Pessoa, teria João Corrêa d'Oliveira tentado mesmo conseguir-lhe um lugar no funcionalismo público<sup>(8)</sup>. Segundo transmite Maria da Encarnação Monteiro, «ao seu amigo João Corrêa d'Oliveira fre-

quentemente se queixava, nos últimos tempos, de não conseguir dominar a sintaxe da sua própria língua, como dominava a estrangeira», o inglês — o que é óbvio não poder ser entendido no rigoroso sentido expresso, mas tem de interpretar-se com uma hermenêutica mais complexa (9).

A carta inédita de Pessoa para António Corrêa d'Oliveira testemunha que com ele teve também certo trato pessoal, naturalmente à mesma mesa dos Cafés e durante o período em que este viveu em Lisboa. Sabiamo-lo por o termos ouvido ao poeta.

Em 1914 já António Corrêa d'Oliveira deixara Lisboa, onde continua, porém, o irmão, ao qual Pessoa começou por recorrer como intermediário para solicitar uma informação. Acaba por se lhe dirigir para Belinho:



Sobrescrito da carta de Pessoa a Corrêa d'Oliveira dirigida a Esposende e daqui remetida para Lisboa pela esposa do poeta.

Rua Passos Manoel, 24, 3.ª E.  
Lisboa, 11 de Março de 1914.

Meu prezado Camarada:

*A custo, contra mim — porque provavelmente a minha carta vae interromper-lhe o seu trabalho, e eu isso menos que tudo desejaria fazer — venho pedir-lhe os nomes dos livros dos quaes se serviu para travar conhecimento com os nossos proverbios.*

*Sei que um d'elles foi o pequeno volume de «Proverbios» da Biblioteca do Povo e das Escolas, mas o meu amigo rejeriu-se a haver outros. São esses cujos nomes lhe peço, porque antes do fim d'este mez tenho que fazer chegar a Inglaterra a minha escolha traduzida de proverbios portuguezes.*

*A circumstancia de tão pouco auxilio existir para um trabalho d'estes leva-me a enirar no seu tempo pela janella, desviando-lhe a attenção do que é mais importante e mais bello do que a minha exportação para Inglaterra de proverbios nacionaes.*

*Eu tinha fallado ao João em que elle lhe escrevesse sobre isto, mas a memoria d'elle anda com a Natureza e com a Paysagem e não habita Lisboa.*

*Desculpe o meu pedido. Agradeço-lhe desde já os nomes dos livros, e peço-lhe que creia na alta e sincera admiração, assim como na sincera amizade do seu*

Fernando Pessoa

Rua Passos Manuel, 24, 3º, L.  
Lisboa, 14 de Março de 1944.

Meu prezado Camarada:

A carta, contra a minha - por-  
que provavelmente a minha carta  
você interrompeu - lhe ornou trabalhos, e  
em ~~três~~ <sup>quatro</sup> ~~meses~~ <sup>seis</sup> meses, <sup>que tardou</sup> deixaria fazer -  
você pediu-me o nome dos livros  
de que se servia para <sup>trabalhar</sup>  
conhecimentos com os nossos pro-  
prietários.

Sei que me é <sup>de</sup> <sup>o</sup> <sup>pequeno</sup> <sup>volume</sup> <sup>de</sup> <sup>"</sup> <sup>Proverbios</sup> <sup>"</sup>  
da Biblioteca de Paris e os

Oráculos, mas o meu amigo, referi-  
do a haver outros. São <sup>os</sup> <sup>seus</sup> <sup>cujos</sup>  
nomes, <sup>eu</sup> <sup>peço</sup>, porque <sup>antes</sup> <sup>de</sup>  
fim. É <sup>esta</sup> <sup>mesa</sup> <sup>tenha</sup> <sup>que</sup> <sup>faça</sup>  
chegar a <sup>suplente</sup> <sup>a</sup> <sup>minha</sup>  
e <sup>isto</sup> <sup>há</sup> <sup>tradição</sup> <sup>de</sup> <sup>proverbios</sup>  
portuguezos.

A circunstância de <sup>tão</sup>  
pouco <sup>me</sup> <sup>trabalhar</sup> <sup>com</sup> <sup>estes</sup> <sup>para</sup>  
um <sup>trabalho</sup> <sup>de</sup> <sup>isto</sup> <sup>que</sup> <sup>me</sup>  
a <sup>carta</sup> <sup>no</sup> <sup>seu</sup> <sup>tempo</sup> <sup>foi</sup>

Janella, desviando - lhe a atten-  
ção de que é <sup>mais</sup> <sup>importante</sup>  
e <sup>mais</sup> <sup>bello</sup> <sup>do</sup> <sup>que</sup> <sup>a</sup> <sup>minha</sup>  
capacidade para <sup>suplente</sup> <sup>de</sup>  
proverbios <sup>na</sup> <sup>suas</sup> <sup>próprias</sup>.

Eu tinha <sup>ollado</sup> <sup>as</sup> <sup>fontes</sup>  
em <sup>que</sup> <sup>elle</sup> <sup>he</sup> <sup>escreve</sup> <sup>sobre</sup>  
isto, <sup>mas</sup> <sup>a</sup> <sup>memoria</sup> <sup>d'</sup> <sup>elle</sup>  
andava <sup>com</sup> <sup>a</sup> <sup>Natureza</sup> <sup>e</sup> <sup>com</sup>  
a <sup>Phytagora</sup> <sup>e</sup> <sup>as</sup> <sup>suas</sup> <sup>leis</sup>  
de <sup>isto</sup>.

Deixe o meu pedido.  
Apresento - lhe desde já o nome  
dos livros, e peço - lhe que <sup>me</sup>  
na <sup>alta</sup> <sup>e</sup> <sup>minha</sup> <sup>admiração</sup>,  
como <sup>na</sup> <sup>suas</sup> <sup>leis</sup>  
suas <sup>de</sup> <sup>isto</sup>

José de Sousa

## Os Colaboradores d'A ÁGUA



João Corrêa d'Oliveira

(Desenho de Cristiano Cruz.)

João Corrêa d'Oliveira, um desenho de Cristiano Cruz para a revista «A Águia», onde foi publicado a 1 de Maio de 1911, 1.ª Série, Ano I, n.º 9.

O volume da «Bibliotheca do Povo e das Escolas» que serviu a Corrêa d'Oliveira, conforme por Fernando Pessoa ficamos a saber, é o n.º 45 da colecção de opúsculos de 64 páginas, apresentados ao preço de 50 réis em séries de oito fascículos, durante alguns anos. Este, publicado em

1882 por David Corazzi Editor, tem por título *Philosophia popular em proverbios* e o seu conteúdo distribui-se em quatro partes: I — Prolegomenos historico-críticos; II — Florilégio de proverbios, adagios, rifões, anexins, etc. (agrupados por temas, tais como: Agricultura e economia rural, Ambições desmedidas, Amizade e Amizades, Amor e Amores, Amos e creados, Aparências... e realidades, Avareza e Prodigalidade, o Bem e o Mal, Casamento, etc.); III — Dictados familiares; IV — Kalendario rustico.

Aí se acham alguns daqueles que diríamos menos comuns, embora a forma registada no opúsculo da «Bibliotheca do Povo e das Escolas» nem sempre seja exactamente a que é dada no índice dos *Dizêres do Povo*. Por exemplo, aquele que referimos atrás é ali dado assim: «Aprendiz de Portugal — não sabe coser, e quer cortar!».

José Leite de Vasconcelos, no primeiro volume dos *Ensaio Ethnographicos*, onde tem um capítulo sobre «Adagiários», refere-se a esta colectânea de *Philosophia popular em provérbios*, anotando que «o livro não traz nome de auctor» e que «não se diz como é que a collecção foi feita: isto é, se foi colhida da tradição oral, se aproveitada de obras já antes impressas», entre as quais «os *Adagios portugueses reduzidos a lugares communs* 'pelo licenciado Antonio Delicado', Lisboa, 1615, são a primeira obra portuguesa consagrada exclusivamente a collecção de proverbios» (10). É D. Carolina Michaëlis quem traz a notícia de que as páginas introdutórias e, portanto, também a organização do opúsculo, pertence a Xavier da Cunha (11). Este, médico, professor e bibliógrafo, que foi director da Biblioteca Nacional, era quem orientava a colecção, que ia no segundo ano de regular publicação, pertencendo este número 45 à Sexta Série.

No mesmo ano de 1911, José da Silva Vieira imprime em Esposende os *Dizêres do Povo* e faz segunda edição dos *Ensaio Ethnographicos* de Leite de Vasconcelos. Os volumes a que Fernando Pessoa alude, dizendo que «o meu amigo referiu-se a haver outros. São esses cujos nomes lhe pe-

ço...» — seriam muito provavelmente a obra de Leite de Vasconcelos e a separata de D. Carolina Michaëlis.

Singular circunstância fez com que António Corrêa d'Oliveira se encontrasse em Lisboa, quando Fernando Pessoa lhe escreve para Belinho. De aqui Dona Maria Adelaide reexpede a carta para a Praça Luís de Camões, N.º 6 - 2.º, que cremos ser onde o marido habitualmente se hospedava.

Teria tido então oportunidade de, pessoalmente, satisfazer à pergunta de Fernando Pessoa, porventura dela tirando motivo para passar por algum dos Cafés habituais? Encontrar-se-á, entre o espólio de Pessoa, resposta epistolar de Corrêa d'Oliveira, expedita ainda de Lisboa, ou enviada após o regresso a Belinho?

Da tradução de adágios populares dá conhecimento João Gaspar Simões, dizendo que «Fernando Pessoa, em Janeiro, colecciona, e traduz para inglês, 300 provérbios portugueses, encomenda de um editor londrino, Frank Palmer, que lhe promete pagar pelo seu trabalho cinco libras esterlinas» (12). A carta a Corrêa d'Oliveira mostra-nos Fernando Pessoa, em Março, com a tarefa da versão na frente, e esclarece que os provérbios traduzidos constituem uma escolha sua entre várias colecções de adágios ou, ao menos, seguramente, da *Philosophia popular em provérbios*.

O «mês de Março de 1914 é o mês mais fecundo, literariamente, de toda a sua vida de escritor» — observa Gaspar Simões (13). A carta é do dia 11. Três dias antes tinha escrito *O Guardador de Rebanhos*, que é o «aparecimento» de Alberto Caeiro. Também por esta época Fernando Pessoa atravessa grande e complexa crise psíquica, sobre a qual escreve em 25 de Maio a Álvaro Pinto: «Vai caminhando para cessar um estado de espírito em que há tempo tenho habitado, e que nem me deixa colaborar em mim próprio» (14). A sua vida anda, além disso, agitada com preocupações económicas e mudanças de residência. Nesta carta põe ainda o endereço da casa da tia materna, D. Ana Luísa Nogueira de Freitas, com quem mora desde há

dois anos, na Rua Passos Manoel. Em breve muda para a Rua Pascoal de Melo, conforme previne em *post-scriptum* a Álvaro Pinto. Em 19 de Novembro avisa Armando Côrtes-Rodrigues de que já ali não reside e, por isso, lhe dirija a correspondência para o escritório onde trabalha.

Em Novembro o editor londrino tinha recebido a versão dos provérbios portugueses, mas a edição estava protelada e, com ela, o prometido e ansiosamente esperado pagamento. Di-lo na mesma carta a Armando Côrtes-Rodrigues: «Para acabar a minha desolação material e exterior, imagine



**O Sr. Corrêa d'Oliveira não é (...) um grande poeta; mas é um admirável trovador, um sentido e encantador intérprete do amor e da saudade, um meigo consolador de tristezas, em suma, independente de qualquer qualificativo, um poeta — segundo a definição do crítico brasileiro José Veríssimo.**

você que a única cousa com que eu neste momento podia (parecia-me que podia) contar — as cinco libras da tradução dos provérbios (parece-me que v. viu-me aqui a trabalhar nisso) — faltou-me. Os homens só me mandam aquilo quando publicarem o livro, *depois da guerra!* Uma catástrofe, meu caro»<sup>(15)</sup>.

### Uma interrogação

A carta inédita e manuscrita de Fernando Pessoa que agora se publica informa sobre a composição dos *Dizêres do Povo* de António Corrêa d'Oliveira e testemunha a existência de algum convívio entre ambos. Esclarece, também, sobre a forma como Fernando Pessoa organizou a colecção de adágios.

É interessante observar como este corrige uma primeira expressão corrente que lhe saiu da pena, «eu tudo menos isso desejaria fazer», para a substituir por uma fórmula que procura evitar o banal: «eu isso menos que tudo desejaria fazer».

Fica como interrogação: — Qual a escolha de 300 provérbios realizada por Fernando Pessoa?

— Teria vindo a ser paga a tradução? Chegaria ela a ser publicada? E, caso sim, com a expressa atribuição do trabalho a Fernando Pessoa?

(1) José Veríssimo, *Homens e Couzas estrangeiras*, Terceira Série (1905-1908, Rio de Janeiro, 1910, pp. 191-210.

(2) Idem, *Homens e Couzas estrangeiras*, Segunda Série (1901-1902), Rio de Janeiro, 1905, pp. 303-321.

(3) *Revista Lusitana*, Vol. I, Porto, 1887-1889, pp. 69-72.

(4) «Tausend portugiesische Sprichwörter» em *Festschrift Adolf Tobler zum Siebzigsten Geburtstage dargebracht von der Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen*, Braunschweig, 1905, pp. 13-48.

(5) *Revista Lusitana*, Vol. IX, Lisboa, 1906, pp. 182-186.

(6) Documento manuscrito publicado em: Fernando Pessoa, *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, Lisboa, Editorial Confluência, 1945, p. 91.

(7) Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática, s/d. [1966], pp. 35, 58 e 50. Cf. também pp. 33, 37, 52-54, 56.

(8) João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa. História de uma Geração*, Lisboa, 4.ª ed., 1981, p. 329.

(9) Maria da Encarnação Monteiro, *Incidências Inglesas na Poesia de Fernando Pessoa*, Coimbra, 1956, p. 26 (Separata da revista *Biblos*, Vol. 31, publicado com data de 1955, p. 42).

(10) J. Leite de Vasconcelos, *Ensaio Ethnographicos*, Vol. I, Esposende, 1891, pp. 251-252 e 132-135.

(11) Carolina Michaëlis de Vasconcelos, «Festschrift...», p. 14, n. 4.

(12) João Gaspar Simões, *Vida e Obra...*, p. 201.

(13) *Ibid.*

(14) «Vinte cartas de Fernando Pessoa» dirigidas a Álvaro Pinto e por este publicadas na revista *Ocidente*, Vol. XXIV (N.º 80, Dezembro de 1944), pp. 301-318; cf. p. 315.

(15) Fernando Pessoa, *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, p. 32.



# Sentires simbolistas de António Carneiro

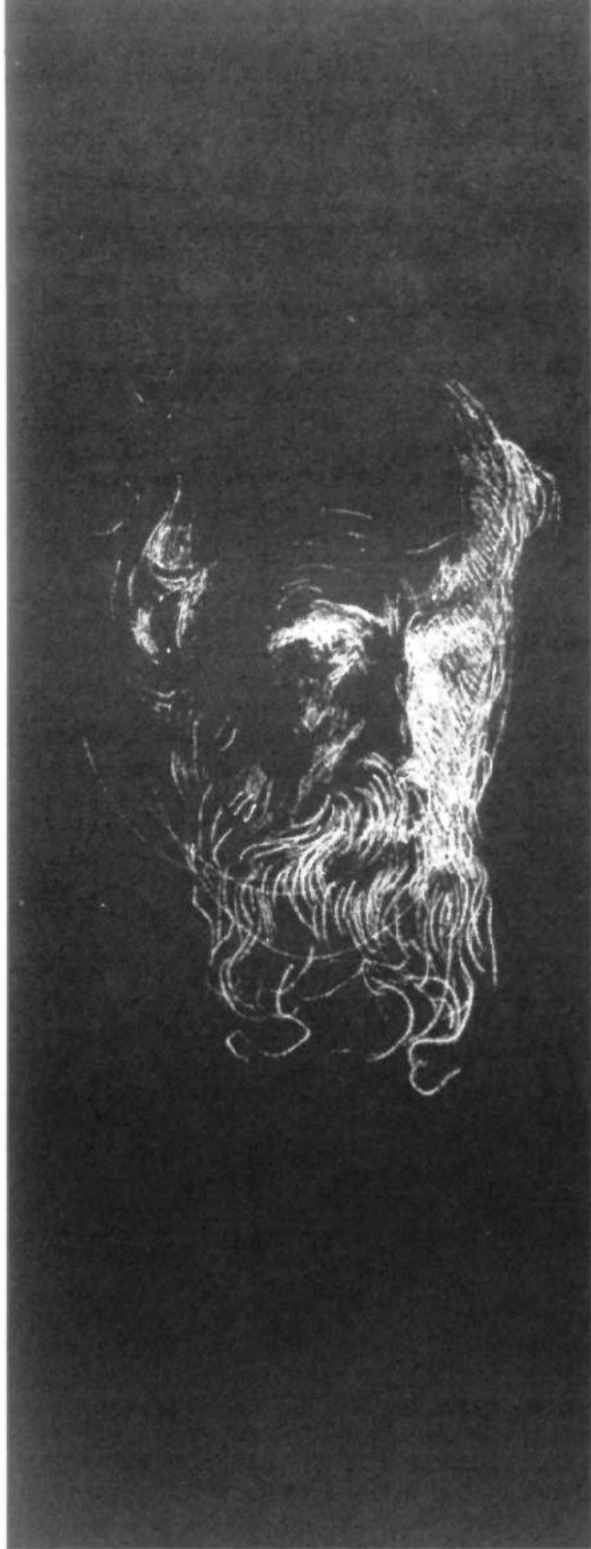
por Isabel Oliveira e Silva \*

Este mundo carregado de sentires oitocentistas, longe de popularidades que outros pintores conheceram pela capital, como Malhoa, Carneiro viveu-o pessoalizando à sua maneira, criadora e distante, algo sombria por vezes, apelando para a interioridade.

---

\* Técnica do Instituto Português do Património Cultural.

Na gravura, auto-retrato de António Carneiro, Natal de 1927.



*«... E conclui por fim que, na verdade,  
A autêntica, a profunda realidade  
Unicamente dentro de nós existe...»*

ANTÓNIO CARNEIRO, *Ronda de Sombras*

António Carneiro foi, no contexto da pintura de finais do séc. XIX, na transição para as primeiras décadas do seguinte, alguém que isoladamente definiu na arte subjacentes caminhos de uma portugalidade portuense, toda ela envolta nas brumas poético-filosóficas de Teixeira de Pascoaes. Este mundo carregado de sentires oitocentistas, longe de popularidades que outros pintores conheceram pela capital, como Malhoa, Carneiro viveu-o pessoalizando à sua maneira, criadora e distante, algo sombria por vezes, apelando para a interioridade. A condição mesma do seu estilo (se de estilo se pode falar) numa perspectiva de sucessivas idealizações ou fechos sobre si próprio, que afinal poucos podiam entender na vivência da sua época.

Por isso, Manuel Laranjeira falava, nas suas cartas ao pintor, na necessidade de «entendê-lo, interpretá-lo, em suma (...), ou entender e sentir a cor em si, o que a cor é». E dava-lhe razão ao afirmar: « (...) a luz é a linguagem pictural de tudo quanto existe. A luz diz tudo, tem expressões para tudo. Graduar a intensidade da luz ou da palavra — eis o segredo do pintor e do poeta» (1).

António Carneiro, embora pertencendo cronologicamente ao período da segunda geração naturalista na pintura portuguesa, definiu-se essencialmente por um antinaturalismo na sua visão do mundo, toda ela assente sobre uma realidade ausente, onde o intimismo foi uma progressão contínua no desenrolar de formas pictóricas cada vez mais simbolizantes (e de eventuais modernidades expressionistas) que por vezes atingiu: «ousando sem ousar, ou sem saber o que ousava», tal como o define exemplarmente José-Augusto França.

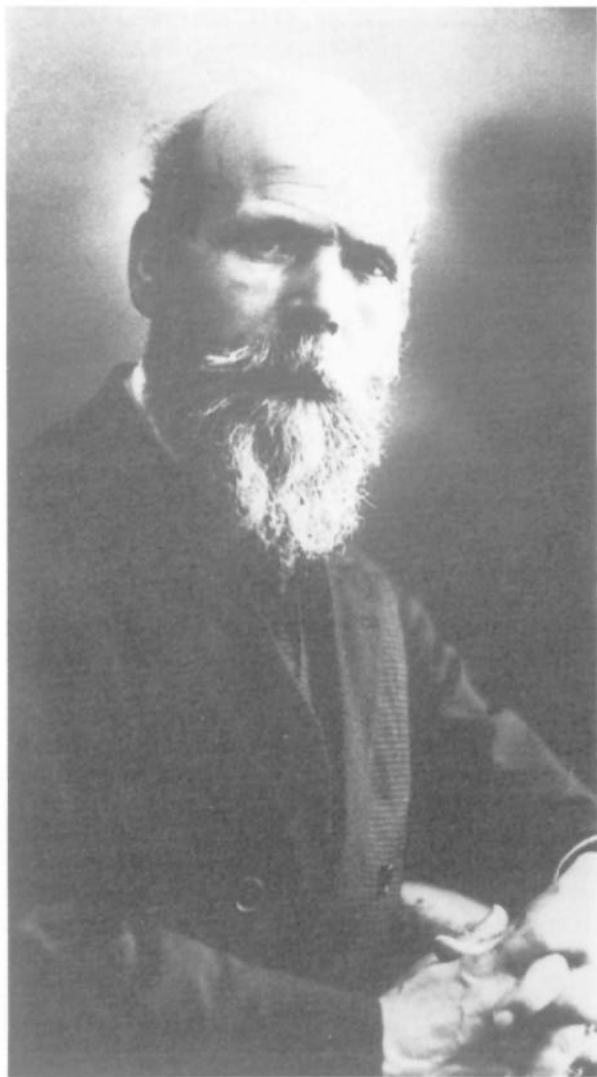
Uma serenidade algo angustiada lembra o eixo místico que, através da escrita com os amigos ligados à revista «Águia» e à «Renascença Portu-

guesa», nos transmitiu o próprio sentir da pintura que praticava. A identificação dos espaços existenciais de António Carneiro é uma tentação daqueles que se aproximaram da sua pintura; por isso, escrever sobre o Pintor é sempre trazer ao presente a memória «equivoca» que ele transporta, sobretudo se aproximarmos os finais de século propícios ao transbordo de individualismos contidos.

Talvez um pouco à semelhança do que hoje vemos, a memória individual de António Carneiro (aquela que foi evoluindo de pinturas temática e formalmente simbolistas, como o Tríptico — «A Vida» (1901-2), começa com um amanhecer impossível no contexto cultural português, espria-se fisicamente com a série simbolizante de pinturas da praia de Leça da Palmeira, com o amor que o pintor dizia ter «pelas longas linhas chamadas monótonas», alonga-se pelo fantástico da noite (outro imaginário modernizante) na tentativa declarada de tentar sobreviver à noite. Lembranças cativas de vivências perante o motivo pictórico, fechado sobre a sua construção — identificação com o espaço do movimento das formas, matizado pela acalmia que o símbolo contém por onde passa a experiência/sentimento do artista.

António Carneiro praticou essa espécie de magia que em parte identificamos com o mundo simbolista, expressa na criação de espaços onde convergem as forças incógnitas da inconsistência final de todos os símbolos. Ultrapassando o real, surge, como no sonho em que se movimentou, a necessidade de fazer da criação um acto de amor, o que é, no seu silêncio, perfeitamente subversivo. A pintura de António Carneiro é o próprio sentir contido numa festa interior, que os momentos alcançaram para logo dissolver, onde o cansaço que tantas vezes disse ter se possui mesmo como um ócio — a que também ele chama baudelaireamente de «spleen».

Para ele, como para o pintor francês Charles-Marie Dulac, imbuído dum simbolismo misticista, a paisagem tornou-se um reflexo dos estados de espírito, uma forma de refúgio da materialidade



A pintura de António Carneiro é o próprio sentir contido numa festa interior que os momentos alcançaram para logo dissolver (Na gravura, fotografia inédita do pintor).

em que a sociedade se começava a exceder. Situação que não existiu sem antecedentes, aqueles que Carneiro teria visto em Paris, e mais de acordo com o seu comportamento se adequavam; quando da bolsa do Marquês da Praia (1897-1900) frequentou a Academia Julien de ensino classicizante, com professores como Benjamin Constant e Jean Paul Laurens, desde logo estabeleceu preferências por mestres consagrados do simbolismo francês: Pierre Puvis de Chavannes e Carrière — o pintor dos ambientes íntimos e fechados, das maternidades nebulosas. Numa primeira fase, seria Puvis, que pela sua calma transformação dos valores clássicos numa supra-realidade mais iria marcar um episódico percurso na pintura de António Carneiro em obras como «A Vida», «Ester», «S. João no Deserto» ou «A Fonte do Bem» (esta última incluída na selecção portuguesa para a Exposição Universal de Paris de 1900), obras que, à excepção da primeira, se orientavam num sentido de simbolismo religioso de origem inglesa e «pré-rafaelita», longe do naturalismo que em Portugal se impunha a uma sociedade fechada de raiz agrária, num confuso começo de industrialização. Pintar a «Vida» em termos de Esperança, Amor e Saudade, era ir longe de mais para as possibilidades de apreciação estética de um meio sociológico habituado à realidade evidente do «sol em rodelas» de Malhoa vista por França, para quem «as pinturas de Carneiro ... (eram bem explicativas) dos limites nacionais que o nosso Norte tem» (2).

### O possível simbolismo português

Na «Vida», terminada em 1902, Carneiro soube exprimir em tons carregados (que muito diziam do dramatismo da cena representada) um imaginário que, não sendo o seu, de várias formas será transformado ao longo da sua carreira de pintor, para se tornar no «possível simbolismo português». No painel esquerdo desta pintura, o espaço é irrealmente tripartido em dominantes horizontais

que, à semelhança de Puvis de Chavannes, criam através do esbatido cromatismo do conjunto um *não-lugar físico* para a alegoria, técnica essencial da representação simbolista. A análise desta obra é fundamental para o entendimento de um momento de exceção, não só em toda a pintura portuguesa sua contemporânea, como do próprio percurso de António Carneiro, que através da cavalgada wagneriana do painel central deste Tríptico, ainda pintado em Paris, havia de chegar na sua fase final à «Saudade», já feita quando do seu regresso a Portugal e como tal significativamente intitulado, numa implícita confissão de impotência de enveredar por caminhos tão «insólitos» ao naturalismo vigente. Aqui, as cores adoçam-se, e apesar do cenário dominado pela Esfinge, a paleta é quase que um pessoalizar de futuros ensaios. A figura trágica da mulher de negro olhando o além, as mãos cruzadas sobre o regaço, aproxima-se mais daquela atitude existencial de António Carneiro, toda voltada para a saudade, de tantas formas escrita na «Águia», e assim assimiladas a um específico sentir português por vias filosófico-éticas de Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra, Afonso Lopes Vieira ou António Correia de Oliveira.

Lembrança outra da pintura do «Ecce Homo», de 1901, encomendado e recusado pela Santa Casa de Misericórdia do Porto, de que Carneiro tinha sido pensionista, pintura-chave que como auto-retrato o Artista entende num limitar das possibilidades da sua criação, que calmamente irá traduzindo noutros valores plásticos. As polaridades do símbolo em António Carneiro são várias e complexas: por isso foi dito ele ter criado «um sistema de paisagens», o que não significa que tenha praticado o paisagismo sob o ponto de vista duma leitura imediata. Pintura antes emotiva, na expressão de Manuel Laranjeira, que diz que sentir António Carneiro é para além de qualquer focagem histórico-artística, uma situação de permanente cumplicidade.



**Aqui se dissolve toda a magia do pintor-poeta que, num imaginário silencioso, construiu, à margem do seu tempo cultural, uma arte de também «ser português» (auto-retrato de António Carneiro, 1918).**

Buscar assim um pintor isolado, conectá-lo com uma perspectiva além-nacional na sua conjuntura portuense, tem que ver com posições actuais sobre o esconjuro do isolamento individual no quotidiano da cidade, aquele que António Carneiro tanto sentiu, quando escrevia a seu amigo Ramiro Mourão lamentando-se permanentemente da vida e também da cidade, quer ela fosse «a detestada Lisboa, cidade de *snoobs* e grosseiros», quer ela fosse mesmo o seu canto nortenho, «esse Porto onde tantas vezes as pedras esmagam.» A relação de exclusão com a cidade não pode ter deixado de constituir um estímulo para Carneiro, pelo eterno relançamento da «cidade-ideal» que não estava em lugar nenhum, a não ser talvez nessa mítica Paris evocada nas cartas a seu filho Cláudio, numa curiosa aptidão pela naturalista floresta de Barbizon e pela casa de Millet...

Aspiração a um ar-livre que afinal só o símbolo mais ou menos implícito poderia traduzir.

A esta «saude do impossível», António Carneiro responderia de maneira poético-pictórica com o «longe» da paisagem na sua distância do real tal como ele era visto pelos naturalistas, tal como, por exemplo, o entendera Malhoa. Quando Carneiro pinta uma marinha fá-lo, como diz Manuel de Sousa Pinto, de uma forma diferente — «(...) nas suas marinhas absolutamente especiais: a ingenuidade de quando em quando inédita das suas vagas: o esforço imaginativo de alguns dos seus coloridos apontamentos, em que se sente, desvanecida a primeira surpresa, que o pintor não quis pintar nem a onda, nem a areia, nem um quadro afinal mas simplesmente uma certa hora passageira que não se tornaria a repetir (...). É como anotador do fugitivo, do errante, do incorpóreo que António Carneiro melhor se manifesta (...)»<sup>(3)</sup>.

Por isso, retomamos a ideia de «sistema de paisagens» proposta por França, para aproximar mais pormenorizadamente quatro óleos distantes no tempo, mas definitórios de uma intrínseca continuidade: «Cláudio e Maria» de 1907 (C. M. de Mato-

sinhos); «Contemplação» de 1911 (M. N. de Arte Contemporânea em Lisboa); «Porto Azul» de 1925 (Casa-Museu de António Carneiro, Porto); e o «Rio Douro em Ancede» ou «Porto Manso» de 1927 (M. N. de Arte Contemporânea de Lisboa).

Estas obras aparentemente sem sequência imediata e intercaladas por importantes aberturas pictóricas como os óleos e aguarelas pintados em Peso, Monção, em 1921-2 (de carácter pós-impressionista e mesmo expressionista) definem a importância de uma permanência subjectiva de António Carneiro que mais o aproxima da caracterização de pintor simbolista português, para além das abordagens academicamente referidas.

A pintura de marinhas é por si só indício de procura de um outro «real», menos presente que o da terra e dos seus costumes. Para Carneiro, nos «Solilóquios», num poema dedicado ao «Mar», é todo um simbolismo de linguagem que se revela e se resolve simultaneamente em termos de pintura: «Verbo da natureza, os vastos céus/Nele depõem todo o seu segredo (...)/Mas quando a paz das tardes silenciosas/Inunda o espaço às horas remançosas,/Então o mar imenso, o mar leonino/ /Diz em murmúrio, como mais ninguém,/Confidências subtis (...)/. E mais que a vós, a mim o largo mar/Contou o seu segredo e entendimento».

A situação simbolizante que se expressa nos anos dez torna-se mais nítida nos óleos pintados em Leça da Palmeira — intimismo vivido nos longos espaços desabitados, com o vasto areal rosado, pintado com pinceladas ora corredias ora de pequenos toques cromáticos de um abstracto céu azul-cinza, como numa deliberada e cenográfica harmonia de conjuntos, assinados ou vividos pela identidade de quem os pinta. Estas telas esboçam-se estruturalmente da direita para a esquerda, na pormenorização de pequenos elementos pontuais como os rochedos ou as pequenas figuras perdidas na dimensão do quadro. Pintadas entre 1906 e 1915, coincidem com a altura em que António Carneiro começa a passar férias veraneantes em Leça, num



ambiente recolhido e familiar que à sua criação se impunha. Donde, a luminosidade calma e corredia que atravessa estas telas; horas também pontuais de manhã cedo ou fim de tarde, e uma imensa, sentida solidão.

Assim é «*Cláudio e Maria*» — discurso isolado que ganha força, vigor e espaço; quadro sem dúvida paradigmático pela contenção dos elementos descritos, onde as figuras dos dois filhos do artista brincando na areia, o pormenor cromático da pincelada vermelha no chapéu de Maria, mostram a abordagem afectiva de um universo íntimo no contraponto da natureza. Envolvência, portanto, do pintor no motivo representado — situação simbolizante da percepção à memória, da memória à percepção de um exterior idealizado, espaço de um sonho obsessivo, aquele que estava ligado à personalidade das visões de Leça da Palmeira. E é na permanência destes factores que se vai ao encontro do símbolo, tal como só raramente ele foi percebido na obra de António Carneiro, sobretudo em certos estádios da mesma.

Num arquipélago de solidões se encontram também outros pintores simbolistas, um pouco por toda a Europa, desde Gauguin, em Taiti, a Edward Munch, em Oslo. Nos primeiros anos de noventa, Carneiro vai a Leça e esse factor vai constituir uma importante retenção do «possível simbolismo português», aquela que nos transmite o óleo «*Cláudio e Maria*». Particularmente nesta pintura de António Carneiro, ou nesta inversão da paisagem naturalista, há como que uma plenitude «romântica», característica que flutua na visão simbolizante do pintor. Não existem em «*Cláudio e Maria*» elementos de peso ou volume, mas o absoluto divagar num horizonte aberto, onde se sente a luz difusa que permite a própria construção pictórica, afinal, dimensões de um infinito onde se tem bem presente a nostalgia de qualquer unidade intrínseca.

Neste quadro, todos os dados do discurso estão contidos sem ênfase, mas na necessidade de trazer ao espaço da marinha a habitação familiar e pró-

xima da presença dos filhos, habitação do espaço interiorizada, que acaba por se transformar numa sensação de perfeita irrealdade.

### Visão mais do que vista

Nestas e noutras continuidades, teremos de ver o óleo «*Contemplação*» de 1911 — «visão mais do que vista», que não exclui o facto de António Carneiro ter sido, para «(...) a apreciação da história da arte portuguesa, um paisagista»<sup>(4)</sup>, situação decorrente da oposição à materialidade naturalista e de integração no meio portuense específico a que pertenceu.

Na «*Voz Pública*», Manuel Laranjeira diz que «(...) António Carneiro vai rasgadamente evoluindo (...) Entra numa fase de exploração humana toda sua; deixa de ver a arte através desta ou daquela escola para a ver através da vida e do seu temperamento pessoal: António Carneiro individualiza-se. A sua forma de arte é uma projecção duma modalidade anímica (...) onde a paisagem ainda é uma interpretação idealista da natureza. É assim que o artista busca de preferência a paisagem vaga, indecisa, sem gritos de cor»<sup>(5)</sup>.

«*Contemplação*» é sinónimo da primazia intrinsecamente compreendida do «acidental» sobre o «tema» ou assunto; lembrando o ideísmo de Albert Aurier ao encontro da estética simbolista aprofundada por Maurice Denis, na lembrança ainda da importância do símbolo frente à natureza «realmente» vista.

Não foi assim preciso a António Carneiro reproduzir exactamente os elementos componentes da tela «*Contemplação*» mas, filtrando-os, criar um especial modo de representação. Toda a subjugação psicológica que o quadro comporta se dirige ao domínio de uma realidade transposta para o plano onírico, na mais absoluta desconstrução de volumes, num mimetismo da paisagem-figura que cria dentro da «*Contemplação*» o ritmo próprio à imagem representada.





**Cláudio e Maria**, 1907, Câmara Municipal de Matosinhos.



**Porto Azul**, 1925, Casa Museu António Carneiro, Porto.



Nada de volumetria a sublinhar o real que caracteriza a pintura naturalista, mas uma leitura que de imediato nos dá uma sensação de plenitude, no abstracto considerar dos vários planos. Os rochedos, a praia, os apontamentos dominantes do mar, são reduzidos por vezes a uma larga pincelada (sublinhada pelo uso do negro), num cromatismo intencionalmente unitário, na gama dos roxos, dos lilases ou da sua promiscuidade com os brancos, situação de um dramatismo pleno de identificações ao lugar auto-retratadamente vivido. Através de Maria e do acto de contemplar, Maria que é em si própria um símbolo. Interior do pintor projectado no exterior da cena, o reverso da pose. A filha Maria — uma demarcação poética, uma materialização necessária.

Este quadro, trazido a Lisboa em 1911 para a exposição dos salões da Ilustração Portuguesa, foi com uma série de outros sintomaticamente pintados em Leça e intitulados «Asas da Névoa»; «Contemplação»; «Começo do Silêncio»; «Suavidade» ou «Bruma», uma inédita visão pictórica que o meio da Capital estranhamente olhou, tão diferentes pareciam daquela pintura da «terra» sonhada para a cidade, em que se movia o imaginário naturalista. Tão estranhas, que o crítico de arte Manuel de Sousa Pinto, atraído pela beleza insólita das mesmas, utilizaria expressões como «marinhas absolutamente especiais», «uma estranha tarefa» ou «nem um quadro afinal», mas a definitiva abstracção do sentimento do pintor.

Entende-se assim como que uma estrutura que se condensa num especial fim-de-século, que de tal «forma se prolonga no seguinte», a humanização simbólica de um tempo que, como «À Rebours» de Huysmans e do resto da Europa, se afirmaria como uma dimensão portuguesa.

Na «Contemplação», a obra tece o seu próprio discurso sem pretensões de ênfase: de certo modo poder-se-ia dizer que é na subjectivação do espaço da pintura que se cria a ilusão de espaço habitado, condição afinal de toda a sua irrealidade.

A exposição comemorativa do «Simbolismo na Europa» (Paris 1976) não mencionava a figura de

António Carneiro entre os seus participantes; num artigo intitulado «O Simbolismo em Questão»<sup>(6)</sup>, José-Augusto França referia a ausência por parte dos organizadores do caso português ou «portuense» de António Carneiro, falta tanto mais evidente se integrarmos na história da cultura portuguesa o entendimento da saudade, «flor simbolista por natureza, ou bem mais do que isso». Esta omissão significa não só o desconhecimento do «possível simbolismo português», reflexo talvez da própria incapacidade nacional de entender a sua arte, que passam necessariamente por entendimentos outros como o mundo da ambivalência cultural e vital em que decorreu a obra deste pintor do Porto.

As telas do período que vimos referindo, nomeadamente a «Contemplação», aproximam-se (se bem que bastante distantes no tempo) de pintores como Sisley de finais de oitocentos, ou ainda da poética de James Whistler, onde o percurso cromático se liga progressivamente a uma visão interiorizada da paisagem. Constatamos, por outro lado, como a formação autodidacta de António Carneiro o poderá ter levado a saltos qualitativos e pessoais, contrapondo à admiração pelo pintor simbolista Carrière (ou na sua sequência de uma outra maneira percebida), o sentido de uma caracterização mais livre do simbolista Léon Spilliaert. Ligado assim a uma pintura densa, de caracteres obsessivos, algo patética na sua dimensionação do espaço de Leça. Whistler e Spilliaert foram, à sua diferenciada maneira, também os poetas da paisagem marinha (ou mais além, onde a água, quer fosse o rio ou o lago se torna um elemento privilegiado de dramatização), situação essencial à pintura simbolista por onde perpassa sempre a interior solidão do artista.

Estabelecer tão diferentes enquadramentos artísticos para a obra de António Carneiro, é talvez ir longe de mais do que simples situações imediatas poderiam fazer, mas que implicam (quanto a nós), e apesar da sua proximidade artística com o mestre da pintura naturalista portuense — seu professor, Marques de Oliveira — a extensão a um

mundo estético-imaginário a que ele pertenceu. É também objectivar a realidade sociológica de Leça, assim descrita por Ramalho Ortigão: «(...) O grande defeito de Leça é que a sua vida objectiva é quase exclusivamente mineral e vegetal. Entre tantas casas, tantos quintais (...) o homem sepulta-se (...). Era todavia em Setembro, e Leça estava cheia de banhistas. Voltei lá no Inverno, quando Leça estava inteiramente vazia, esperando ver alguém: a solidão era a mesma, dir-se-ia que Leça continuava a estar cheia» (7).

Anos dez, de que a «*Contemplação*» é o símbolo dos símbolos; paisagem lastro, de silêncio e ausências, meditações cadentes e (caseiras) inéditas no contexto da pintura portuguesa contemporânea.

O silêncio foi para os simbolistas condição indispensável de enquadramento da obra, permitindo simultaneamente uma penetração no espaço e o diálogo-jogo com a duplicação do «eu» afirmativo do artista, assim *panteistamente* presente.

É este silêncio que, de uma outra forma, impregna o óleo «*Porto Azul*», de 1925, (Casa-Museu de António Carneiro, Porto), razão por que o consideramos ponto-chave de um percurso simbolizante na obra de António Carneiro.

Exemplo tocante da unidade essencial da sua mundividência, onde se afirmam os «dados do Símbolo, Expressão e Sentimento que polarizaram o quadro sensível em que ele se moveu em Paris» (8), tal como se moveria ao longo da sua carreira artística no Porto, dele fazendo cerne de uma particular oposição cidade/campo, insatisfação e fuga do quotidiano, na medida em que um onirismo caseiro o poderia em termos imagéticos fazer.

Em António Carneiro, a consciência de significar «emblematicamente» qualquer coisa teve muito maior peso que a sua obra considerada como significante, isto é, como escapando à materialidade do tempo portuense (e, numa perspectiva alargada, português), em que viveu.

O tempo português define-o França, em termos comparativos com Columbano, «como o de fixar as feições dos portugueses», numa perspectiva sociológica do entendimento de fecho numa sociedade representativa de um outro fim-de-século. Tal como, vinte e muitos anos antes, o tinha dito o «*Ecce Homo*», na autopercepção do homem nas suas infinitas limitações, os braços caídos em situação de impoder perante o meio, ou os olhos estáticos na aceitação de um próprio estatuto de finitude.

### Porto Azul

A pintura de António Carneiro serviu-lhe para «manchar paisagens com certas pesquisas irrealis de luz monocromática, mais expressionista do que a impressão de ar-livre, mais procurando o efeito poético, mais procurando a expressão de um estado de alma próprio, que um processo visual».

«Porto Azul» (visto de Victória) representa o recurso a uma visualização estética com raízes numa atitude simbolizante, onde as imagens em em que se multiplica a visão da cidade azul tendem a esgotar-se nas próprias dimensões de uma linguagem que por sua vez é assumida como referente.

Em «Porto Azul», tudo o que é permanente é símbolo, e permanente, aqui, é a atitude de António Carneiro quanto à transposição do real para formas de supra-realidade. Assim se estabelecendo nesta paisagem simbólica a ligação do visível ao invisível, do invisível à ilusão, ou das aparências tal como elas são apercebidas por uma vivência artística. «Porto Azul» foi também uma nostalgia de unidade perdida, diferente daquela que tinha sido possível para o «Nocturno» ou «Lago Picado de Estrelas» (1922, C. M. de Albano Sardoeira, em Amarante), concebido numa situação preferencial de Pintor/Poeta nas sombras nocturnas do lago de Belinho e do seu amigo António Correia de Oliveira.

26-II-113

Meu amigo

Recebi e li, maravilhada-  
mente, o seu bello poema: «A  
morte e o doido». Poeta,  
voluptuosamente, d'esse quadro  
dantesco, d'uma simbolização  
estranha e de profundo e vasto  
misticismo. Toda a  
paisagem, bem como as duas  
trágicas figuras, em todos os  
seus movimentos, são de ra-  
ra intensidade — até à deli-  
rante, admirável canção do  
Doido aos quatro ventos...

Felicitação calorosa, com  
ilustre poeta, e mil agrade-  
cimentos pela gentil oferta.  
Emprementei-me com  
se minhas famílias por to-  
do o seu.  
Com um abraço de  
afirmação e carinho.

António Carneiro

33-4. 1.ª Catharina  
Lea da Valência

Carta inédita de António Carneiro para Teixeira de Pascoais, comentando o poema «A morte e o doido»: (...) gostei voluptuosamente desse quadro dantesco, duma simbolização estranha e de profundo e vasto misticismo. Toda a paisagem, bem como as duas trágicas figuras, em todos os seus movimentos, são de rara intensidade — até à delirante, admirável canção do Doido aos quatro ventos...



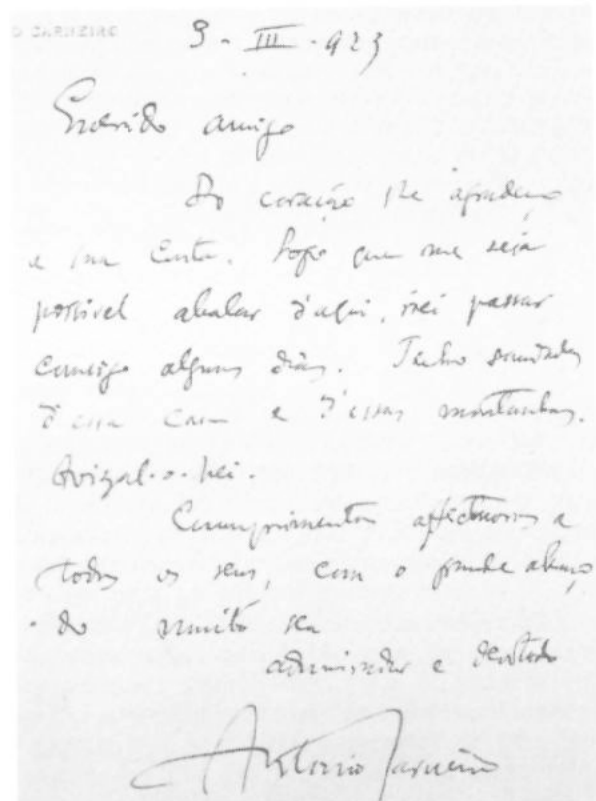
«Porto Azul», ou tratamento da paisagem urbana, que se torna opaca e homogénea, transformando-se numa ruptura com os dados do imediato; inventada, desmaterializada, já que na abreviação da cor reside muito da abreviação gráfica e plástica, para que a imagem se possa transmitir ao nível de possíveis leituras de irrealismo.

Nesta pintura está o Artista que sabe conciliar uma técnica perfeitamente dominada com a vista de um mundo carregado do seu próprio mistério pessoal. Não existe nele mais que a contenção algo dramática de impossibilidades latentes, ao mesmo tempo que uma imensa sobriedade de meios. Seria possível enquadrá-lo num contexto em que o mistério surge por detrás das aparências mais seguras da realidade quotidiana como uma imagem que nascesse da materialização de imagens saturadas de sonho, espaço de convívios secretos e intercalados no tempo de pinturas outras, rítmicas e musicais como os anos dez de Leça da Palmeira, familiarmente mundanas como os anos vinte na Figueira da Foz, angustiadas e episódicas como nos óleos de Peso-Monção. «Porto Azul» representa a saturação da «visão mais do que vista», calmamente denunciada numa situação pictórica, mas sobretudo mental, extemporânea quanto ao seu tempo conjectural, se para entendermos uma obra precisarmos de cronologia.

O facto de se tratar de paisagem urbana sublinha a irrealidade que lhe dá o monocromatismo, e não pode ser por acaso que António Carneiro assim o transmitiu.

O «eu ausente» acaba por se representar no próprio excesso com que, através de referenciação à cidade do Porto, esta pintura se torna emblemática.

Embora em situações diferentes, ela marca um compasso de espera em relação à «Contemplação» de 1911; estas obras constituem uma quebra de toda a materialidade naturalista, da sua desintegração, e nesse sentido são indiscutíveis marcos de modernidade na pintura portuguesa de princípios de século. Têm bem presente a diluição de barreiras entre sujeito e objecto na transmissão de pro-



Nova carta de Carneiro para Pascoais, anunciando visita próxima: **Tenho saudades dessa casa e dessas montanhas...**



fundas interioridades psicológicas ao nível do entendimento da pintura. António Carneiro é o «herói» dessa cidade azul, construída só com alguma aparência de real no sublinhado do título: «visto de Victória».

Transpostos para uma situação portuguesa e sobretudo «portuense», são termos em que desde finais do séc. XIX se tinha esboçado o movimento simbolista: inquietação escondida de males fim-de-século, falta de perspectivas dada pelo desarticular de crenças, regressos próximos aos recuados apocalipses do ano mil...

Será o começo do fim que António Carneiro transmite, quando se dobra sobre si mesmo, a olhar o casario donde nunca pôde essencialmente sair? O seu, ou o do mundo de que tanto se queixa, das «pedras que esmagam», ou do «Portugal, onde só se podem fazer cópias de mau gosto, onde a arte tem de morrer»?

«O ar de Portugal corrompia»<sup>(9)</sup>, «mas em que investir a angústia, por essa orla marítima, que o cimento armado vai subjugando...?»<sup>(10)</sup>, e já longe do aconchego da «Águia», daqueles admiradores devotos, António Carneiro pinta (após o refúgio pelos interiores de Igrejas), «*O Rio Douro em Ancede*», também chamado de «*Porto Manso*» (1927, M. N. de Arte Contemporânea em Lisboa). Diálogo alargado de fuga, sistematização de paisagem, ela como reflexo absoluto do sentir. Expressa a visão obsessiva da cidade, «visão mais do que vista», da curva do rio, das montanhas que pingam, descem, se recolhem aparentemente calmas na sua romântica rebeldia. Isso o provam as cores; isso nos diz o quadro, apelando para o olhar distanciado no tempo.

Voltando ao tema da saudade, tal como numa «Cantiga» em que ao acaso Carneiro diz: «Eu ausente e tu ausente / Eu de ti e tu de mim, / Saudade, quando me deixas, ausência quando tens fim (...)?»<sup>(11)</sup>. Estão presentes todos os ingredientes da pintura de António Carneiro, do pessoalismo intimizante mais ou menos formal, passando pela ultrapassagem da cidade-impasse, onde a ternura

impossível se inventa e perde no espaço de mil retratos, encomendas de sobrevivência, para o pintor que «ansiava», quotidianamente pintado ou escrito no fardo dos dias, às voltas com impensáveis possessividades.

Manuel Laranjeira, dramático e perceptivo, dissera de António Carneiro: «(...) Como paisagista, é ainda e sempre o mesmo subjectivo: mais do que pedaços da natureza, o artista pinta sobretudo as próprias sensações, o que vulgarmente se chama estados de alma. (...)»<sup>(12)</sup>.

António Carneiro «sofia sem remédio a condenação de lutar numa terra onde todo o esforço superior se perde por não encontrar eco»<sup>(13)</sup> e a «exiguidade, a humildade, a tristeza desta terra como meio artístico»<sup>(14)</sup>. Um ano após a pintura de «Porto Manso», António Carneiro parecia ter-se libertado interiormente de todos os condicionantes que pontuaram a sua obra. É um longo solilóquio do artista e da circunstância visual pintada — «vasto panorama das serranias ambientes», síntese final de todas as continuidades e eventuais contra-dições, superação de todas as renúncias, recriação da paleta, da técnica pictórica, do destino. Que esse não era mais afirmado, senão na sua definitiva e final libertação. Entre os «Bêbados» de Malhoa, e «Porto Manso» de António Carneiro vai todo um discurso de portugalidade, transcrita para o presente numa forma inequívoca de identidade nacional.

Finalmente, voltando mais directamente ao quadro, este dobra-se sobre si próprio, situação acentuada pelo desenvolvimento montanhoso circundando a curva do rio, ou ponto de convergência dessas massas por onde não se vislumbra céu nem saída, que antes tombam na água, como dizendo da incapacidade de uma paisagem de representar algo mais que a autolimitação do homem. São os violetas matizados de branco para sublinhar a irrealidade da terra que tais não podia comportar; é o rio apenas traçado em «décage», mais suave, numa uniformização da paleta, traçada a pinceladas largas e corrediças, apenas orientadas na defini-

ção duma estrutura, ora horizontais, ora transversais.

«*Porto Manso*» é ainda um primeiro plano fugidio à direita, para marcar uma eventual realidade; aí o verde é «mais verdadeiro», a pincelada mais incerta para esboçar os contornos de um vago arvoredo.

Aqui se dissolve toda a magia do Pintor Poeta, que num imaginário silencioso construiu, à margem do seu tempo cultural, uma arte de também «ser português», que de outra maneira seu amigo Teixeira de Pascoaes tinha defendido, tão difícil de generalizar nessa mística saudosista do não retorno, que constituiu a arte de António Carneiro.

Indicações de uma crença permanentemente em causa, numa espécie de inutilidade que tudo cobra, ou mais portuguesemente, de um desalento que não foi só um retardado «mal-du-siècle», mas uma maneira de estar que hoje nos identifica e aproxima. «(...) Que pintor foi esse que nuançou todas as tintas do céu e da terra, para fazer da natureza inteira um sonho enorme, em que os astros desfolham as ondas como sonhos perdidos (...)»<sup>(15)</sup>.

Resta-nos um itinerário a «Porto Manso», quem sabe em que reencontros ocultos e resguardados do tempo. Resta-nos apenas o espaço de, ao tentar assimilar os sentires simbolistas de António Carneiro, os transmitir a um actual «acontecimento».

*«Desenho e cismo. (...)  
Dona Dúvida atenta, vai seguindo  
Os meus desenhos um a um...  
(...)  
E, num adeus velado e sorridente:  
Sê Homem, diz, ou ficarás comum...»*

ANTÓNIO CARNEIRO, «Solilóquios»

(1) Manuel Laranjeira — *Cartas* (Prefácio e cartas de Miguel de Unamuno), Portugália Editora, Porto, 1943, págs. 104-105.

(2) José-Augusto França — *Falemos antes de definição*, Rev. Prelo (Imp. Nacional - Casa da Moeda), Out./Dez. 1983, pág. 12.

(3) Manuel de Sousa Pinto — *A exposição de António Carneiro no Salão da Ilustração Portuguesa*, in: *Ilustração Portuguesa*, 25/11/1911, págs. 697-801.

(4) José-Augusto França — *A Arte em Portugal no séc. XIX*, vol. II.

(5) Manuel Laranjeira — in: *A Voz Pública*, Porto, 23/10/1902.

(6) José-Augusto França — «*O Simbolismo em Questão*», in: *Rev. Colóquio-Artes*, Lisboa, 28 de Junho de 1976.

(7) Ramalho Ortigão — *Obras Completas — As Praias de Portugal*, Liv. Clássica Editora, 1966, págs. 59-63.

(8) José-Augusto França — António Carneiro, *Exposição Retrospectiva do I Centenário*, Junho-Julho 1973, pág. 18.

(9) Mário Cláudio — *Amadeu*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Bib. de Autores Portugueses, 1984, pg. 33.

(10) *Idem*, pág. 32.

(11) António Carneiro — «*Cantares*» — Inédito na posse de D. Madeleine Carneiro, S/D.

(12) Manuel Laranjeira — «*António Carneiro — Esboço para o estudo de uma obra através de um temperamento*», in: «*Serões*» (2.ª série), Lisboa, 1907, pág. 348.

(13) António Carneiro — in: carta a seu filho Cláudio, de 29/5/1920, na posse de D. Katherine Carneiro.

(14) *Idem*, datada de 17/8/1927.

(15) Júlio Brandão — «*O Pintor António Carneiro*» in: *Galeria de Sombras*.



# Do objecto ao museu

por Madalena Braz Teixeira \*

**Enquanto o coleccionador investe no objecto o que não pode ou não consegue ser, no museu a apropriação é permitida como num espaço onde, imaginariamente, tudo pode acontecer.**

---

\* Directora do Museu Nacional do Traje.

Este ensaio constitui uma proposta de teoria museológica original que surgiu integrada como capítulo da dissertação de mestrado em História de Arte, defendida pela autora, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa, em 1983.

Na gravura, objecto mágico, máscara, Aldeia de França, Bragança.

O museu é, por excelência, a instituição do objecto, reunido em colecção, para ser exposto ao público.

É na relação *objecto-colecção e exposição-pública* — elementos fundamentais e decisivos — que se constitui a situação museal. Atendendo a que antes de haver uma colecção houve objectos, é necessário, antes de mais, explicitar a génese e a formação do objecto.

## I. Objecto

É ao *Homo faber* que devemos a criação do primeiro objecto — o utensílio —, extensão do gesto e do corpo, e protecção material do sujeito.

Ao *Homo sapiens* devemos a criação dos objectos culturais, ligados às actividades colectivas do sacrifício, da caça, da festa e da morte, situações fortemente emocionais para a colectividade.

O objecto-valor é adicionado ao utensílio, criando-se, a partir de então, diferenças qualitativas entre os objectos. Novas funções foram gerando novos objectos, destacando-se entre eles os que relevavam de um significado que ia para além da sua utilização pragmática. Expressão simbólica e mítica entram na diferenciação dos objectos pela via da criação de uma outra realidade, da ordem do imaginário. O próprio homem assumiu-se como participante autor-construtor da mesma, adornando-se e hierarquizando personagens de entre a comunidade e pintando-se com sinais-símbolos da outra realidade-ficção. Mito e magia entravam como componentes na formação e na elaboração dos novos objectos.

A veneração de que determinados objectos são alvo encontra a sua explicação ou a sua razão de ser na relação religiosa do homem com o objecto, e do homem com a imagem projectada de si próprio e da natureza.

A atitude religiosa implica, por um lado, um cerimonial — um rito — e, na maioria das situações, uma atitude conservadora, existindo, no en-

tanto, ritos de destruição dos objectos, num simbolismo de sacrifício.

O objecto que se venera, protege-se. O objecto que se admira, guarda-se. O objecto que contém outra vida para além da realidade quotidiana, defende-se. Inversamente, o objecto que não tem valor, ou que o perde, sossobra, esquece-se, cai na indiferença. A morte dos objectos é, tal como a dos homens, diferente e própria, podendo acontecer uma decomposição natural motivada pelo uso, uma destruição, acidental ou provocada, e uma desagregação efectuada através de uma lenta ou curta agonia.

Se os utensílios possuíam inicialmente a capacidade de ser manuseados para o máximo de funções, a capacidade técnica da repetição, da multiplicação e da seriação criou os agrupamentos e os conjuntos. Agrupar e seriar são modos de entendimento e organização dos objectos, acções repetidas e permanentes na relação do homem com os mesmos. Fabricam-se setas como raspadores, machados ou lâminas; tijelas, vasos ou ânforas; brincos, colares e anéis. Recolhem-se conchas ou fibras. Trabalham-se ossos, dentes ou chifres, pedra, madeira ou ferro.

As variações sequenciais dos diversos objectos padronizam modelos, módulos, que vão dando origem às formas-base que ainda hoje se mantêm. Submeter-se à plasticidade da matéria, à expressão que ela inculca, ao gesto que ela impõe, ou forçá-la, violentando a sua forma, densidade ou textura, são os pólos da manipulação-moldagem-agressão e da atitude contida ou explosiva do homem na realização dos objectos.

A diferenciação e a inovação, produzidas por capacidades técnicas acrescidas ou pela intenção, geram novas formas, mas igualmente geram o único, o raro, o excêntrico, o insólito. Do caos dos objectos-utensílios surgem os eleitos, ou o eleito. Qualquer das situações — perfeita — ou — especial —, em relação ao conjunto, tem o fascínio e a magia por motivação, quer no momento da recolha quer no do fabrico. O acaso tem ainda aqui uma dose de participação. A carga valorativa, de que alguns

e determinados objectos vão beneficiar, privilegiadamente, torná-los-á preciosos e poderosos.

Assim, poder-se-ão desde já distinguir duas categorias de objectos: os úteis e os mágicos. Qualquer destas categorias, distintas segundo a função e o significado, pode apresentar-se através do objecto único ou seriado ou em conjuntos, tendo sempre o utensílio a potencialidade da repetição e da multiplicação, contrariamente aos objectos mágicos que tendem para o único e o original.

Uma terceira categoria apresenta-se como antítese das duas primeiras — o lixo. O lixo, proveniente das diversificadas agonias dos objectos, contém ainda, potencial, a capacidade de recuperação através dos apetecidos elementos, fragmentos, refugos e rebotalhos, até aos irreconhecíveis desperdícios que não têm outra função que não seja a sua apreciação estética ou a aglomerada amálgama, material madre para novos objectos.

O lixo caracteriza-se por uma forma caótica, indistinta e inútil. Esta última categoria, exclusão das duas anteriores, mantém a sua função no espaço e no tempo, enquanto nas outras duas se irão suceder, encadeadamente, novos elos, vinculadores de situações diferenciadas, cuja complexidade crescente vai dando origem a distintas formas de comunicação.

Enquanto nos objectos úteis se vai gerando uma margem de inutilidade que permite o adorno e a decoração, e facilita o aparecimento do supérfluo, nos objectos mágicos, dado o seu carácter exclusivamente simbólico, o ornamental é acrescido à sua função como fazendo parte da mesma.

Assim, os objectos mágicos estão directamente ligados ao sagrado e à simbologia, como os objectos úteis têm uma função técnica e se prendem às actividades comuns do homem, o que não exclui a possibilidade de neles se integrar o adorno.

O adorno não é, portanto, uma qualidade intrínseca dos objectos, mas um atributo, que tanto está, ou pode estar, presente nos objectos mágicos como nos úteis.



**Utensílio:** «coup de poing», Vilar de Mouros, Museu Nacional de Arqueologia.



**Objecto religioso:** ex-votos, Braga, 1982.

### Objectos sagrados e científicos

Se o aparecimento do objecto estritamente sagrado distinguiu nos objectos mágicos uma nova categoria, a simbólica do poder e do saber criou ainda distinções entre objectos que representam estas categorias. Enquanto nas sociedades primitivas o chefe-guerreiro-feiticeiro correspondia a uma união de poderes, com o evoluir de transformações socio-culturais assiste-se a um desmembramento destas funções e à equivalente diferenciação de novas categorias de objectos que os representam: os heróicos e os pré-científicos. Aliás, a distinção entre objectos sagrados e científicos, ou entre as funções religiosas e as ligadas ao conhecimento, é muito mais tardia que a distinção entre as funções sacras e as guerreiras. Assim, também os objectos artísticos, desligados da sua função mítica e da representação simbólica, aparecem muito tardiamente, se é que alguma vez deixam de ter esta componente. O objecto heróico é ainda de representação simbólica, mas está ligado à personalidade, ao indivíduo, e posteriormente à instituição.

Os objectos científicos, sendo de raiz mágica, contêm também uma característica pragmática, que os liga aos objectos úteis. Enquanto os objectos heróicos ganharam uma feição sumptuária, os objectos científicos tendem a perdê-la.

Como se referiu anteriormente, os utensílios deram origem a uma criação excedentária com a criação dos objectos supérfluos. Este carácter de pouca utilidade em relação às necessidades primeiras foi ganhando, no tempo, foros de objecto artístico, com a autonomia da decoração, sendo hoje impossível ou extremamente difícil marcar distinções rígidas e perfeitas na grande maioria das chamadas artes decorativas.

Pretendeu-se, assim, apresentar uma classificação dos objectos, tendo em conta a sua génese e formação e atendendo à diversidade, função e significado dos objectos.



Em síntese, é possível distinguir no universo dos objectos criados pelo homem na sua actividade cultural as seguintes espécies: *objectos religiosos* (nos quais se incluem, ou podem incluir, os objectos puramente mágicos, não integráveis ou dependentes de uma qualquer religião formalizada ou de uma ortodoxia definida); *objectos heróicos* (que, por vezes, participam da natureza do sagrado ou do religioso); *objectos artísticos* (definidos pela predominância que neles assume o elemento simbólico-estético); *objectos científicos* (inicialmente confundidos com os sagrados ou religiosos e depois plenamente autonomizados, quando a ciência se tornou actividade independente da crença ou do saber esotérico, convertendo-se em realidade laica); *objectos técnicos* (que, em grande medida, são a projecção pragmática do saber científico); *objectos úteis* (distinguindo nestes os que ainda possuem um carácter ornamental); *objectos supérfluos*; *objectos fúteis* (com um mínimo de utilidade) e finalmente o lixo.

Qualquer destas categorias é susceptível de uma apreciação estética e qualquer delas tem potencialidades para ser objecto museológico.

A definição de objecto museológico decorre da apreciação da classificação anterior de todo o tipo de objectos, incluindo o lixo, é susceptível de ser recuperado e, conseqüentemente, reintroduzido no esquema classificativo, numa nova dimensão.

O lixo pode ser recuperado como documento, como fonte de inspiração artística, como rebotalho económico reprodutivo de novos objectos úteis, supérfluos, fúteis, técnicos, científicos, heróicos, artísticos e até religiosos. Basta referir, como exemplo, o papel, para se entender que, proveniente do lixo, aquele material pode vir a ser suporte de qualquer dos tipos de objectos indicados.

Os objectos são convertidos e reconvertidos como modelos-imagens-representações, num registo progressivo de sinais e significados.

Actualmente, as diversas categorias de objectos são, a maior parte das vezes, de difícil e imprecisa distinção, e apresentam-se fluidas entre si, pelo que



**Objecto simbólico:** anjo heráldico, séc. XVI, Museu Nacional de Machado de Castro.



**Objecto artístico:** Orfeu, de Savery Roeland Jacobsz, pintura, século XVI, Museu do Abade de Baçal.

parece mais fácil atender, em primeira instância, à categoria geradora ou matriz e ir procurando encontrar os progressivos registos que os objectos hoje contêm.

Por exemplo, o televisor é um objecto técnico, de origem científica, que contém, portanto, utilidade e magia sendo susceptível de ser objecto museológico, através de uma apreciação estética das suas formas, de considerações críticas ou históricas, económicas, ideológicas, religiosas, científicas, tecnológicas, psicológicas e psicanalíticas. Uma geografia da televisão é uma forma da sua apresentação museológica, como a da sua construção, materiais e estrutura, ou do seu enquadramento logístico na sala, na cozinha, no quarto, no café, no hospital, na prisão, no salão de jogos ou no cinema.

Não existe definição de objecto museológico, mas do que ficou dito anteriormente decorre que qualquer bem cultural do domínio de todas as manifestações culturais realizadas no espaço e no tempo é museológico ou tem a potencialidade de vir a sê-lo.

A Unesco, no Projecto para a Protecção dos Bens-Culturais Móveis, apresentado em Abril de 1978, incluiu uma definição que é adequada ao objecto museológico: «todos os bens móveis que são a expressão ou o testemunho da criação humana e que tenham um valor arqueológico, artístico, científico, técnico, nomeadamente pertencentes às seguintes categorias: o produto das explorações e escavações terrestres e subaquáticas; os objectos de antiguidade, como ferramentas, cerâmica, inscrições, moedas, selos, jóias, armas e restos funerários, nomeadamente as múmias; os elementos provenientes do desmembramento de monumentos históricos; o material antropológico e etnológico; os bens relativos à história, incluindo a história das ciências e das técnicas, a história militar e social, e à vida dos povos e dos dirigentes, pensadores, cientistas e artistas nacionais, e dos acontecimentos de importância internacional; os bens de interesse artístico, tais como pinturas e desenhos, feitos integralmente à mão sobre qualquer base e em qualquer material, (à excepção dos desenhos industriais e artigos manufacturados decorados à mão), estampas originais, cartazes e fotografias, enquanto meios de criação original, assemblagens e montagens artísticas originais em qualquer material, produções de estatuária e de escultura, em qualquer material, obras de arte aplicada em matérias como o vidro, cerâmica, metal, madeira, etc.; os manuscritos de interesse numismático (medalhas e moedas), ou filatélico; os documentos de arquivo, incluindo gravações de textos, mapas e demais material cartográfico, fotografias, películas cinematográficas, gravações sonoras e documentos legíveis à máquina; os objectos de mobiliário, as tapeçarias, tapetes, trajes e instrumentos musicais; e as espécies de zoologia, botânica e geologia».

Tendo em conta que qualquer objecto é susceptível de ser exposto ao público, histórico, artístico, etnológico, científico ou técnico; tendo em conta que qualquer objecto é susceptível de uma análise estética da sua construção e técnica, dos materiais, da iconografia, do estilo, da dimensão expressiva, da personalidade do autor, do seu enquadramento social, das formas de consumo do objecto, dos valores figurativos ou ornamentais, dos elementos representativos e das formas de representação, como o espaço, a luz, o movimento, o ritmo, a tensão, a harmonia, a proporção e a composição; tendo em conta que tanto o museu como a estética têm hoje uma vocação pluri e interdisciplinar e são referenciáveis a todos os condicionalismos económicos, políticos, sociais, ideológicos, religiosos, geográficos e étnicos, procura-se, no presente artigo, analisar o aparecimento do objecto até à sua integração na instituição museal.

Uma leitura contemporânea do objecto obriga a uma pesquisa integrada de todas as possíveis referências aos mesmos, facto que não se teve em conta ao procurar os objectos que foram considerados museológicos, ou com potencialidades museológicas. Não se realizou o estudo dos objectos museológicos, mas antes um levantamento e um percurso dos diferentes objectos desde a sua génese até ao museu.

Assim, atendeu-se à formação e ao aparecimento de sucessivas fases de recolha e de formação dos mesmos, não tendo sido privilegiada qualquer das grandes disciplinas museológicas, tais como Arte, Arqueologia, História, Etnografia, História Natural, Ciências Exactas e Ciência e Técnica.

## II. Exposição

A linguagem é a expressão privilegiada da comunicação humana, existindo, no entanto, outras formas de comunicação não verbal como as chamadas artes visuais, a música, a dança, a mímica, a expressão gestual e corporal e a cultura material.



Objecto heróico: guerreiro lusitano, Museu Nacional de Arqueologia.

Enquanto a instituição da linguagem escrita é a biblioteca, a do objecto é o museu. E pela mesma ordem de ideias, se as formas de comunicação social da palavra são os jornais e a rádio, a do objecto é a exposição, quer ela seja museológica ou não: a feira, o supermercado, a loja, tanto a do antiquário como a galeria de arte, a vitrine ou montra da sapataria, como a da loja de modas ou de discos.

A acção de expor supõe um carácter exhibicionista por parte de quem mostra ou se expõe, propondo com maior ou menor ênfase ao espectador uma atitude de «voyeur».

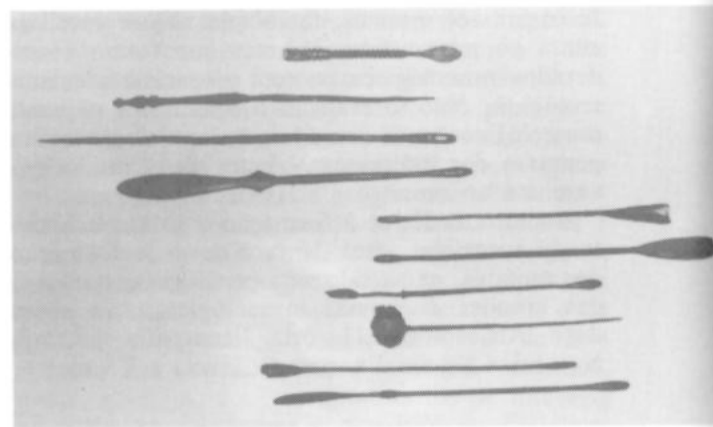
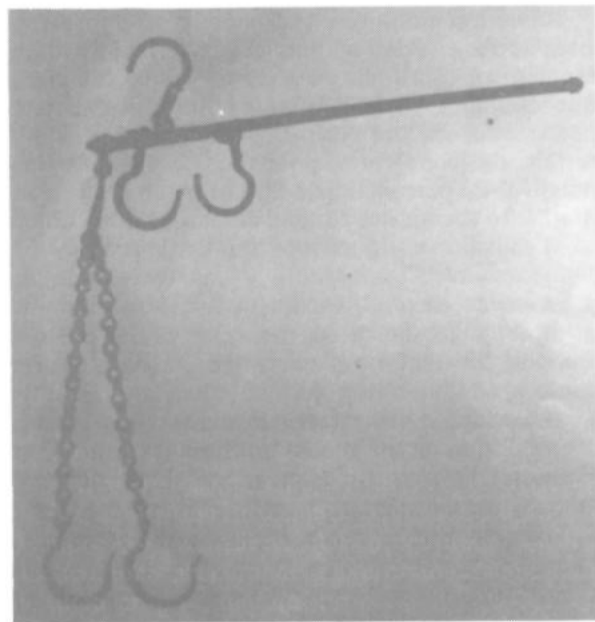
A exposição é, a um tempo, forma de comunicação social e forma cultural.

Do primeiro ponto de vista, apresenta-se como uma fonte emissora de uma mensagem transmitindo um conteúdo, através de um canal, a visão, por um determinado código, para ser recebida por um receptor, capaz de descodificar a mensagem e de a entender. Do segundo, a exposição apresenta-se como uma forma de comunicação não-verbal, que pressuõe a existência preferencial de objectos que se mostram ou evidenciam à comunidade num determinado local, com uma intenção, através de um processo que visa uma participação integradora do indivíduo ou da comunidade.

A exposição implica cinco elementos fundamentais: os objectos, a intenção, o modo ou o processo, o local e o público.

1. Os objectos, como elementos da exposição, derivam da classificação indicada no número anterior. Ergue-se um menhir como se leva um corpo aos ombros. Exibem-se troféus de caça como se imola um animal em sacrifício. Dispõem-se vasos ou potes como o próprio lixo acaba por involuntariamente ser exposto. Os concheiros de Muge ou os cemitérios de automóveis são disso exemplo.

A matéria da exposição pode ser, pois, não só a cultura material como espécies da história natural e ainda as próprias pessoas que discreta ou exuberantemente se auto-expõem temporária, permanente ou circunstancialmente. Com efeito, amu-



Ao alto, **objecto técnico**: balança romana, Mértola, Museu Nacional de Arqueologia; em baixo, **objectos científicos**: instrumentos cirúrgicos, época romana, Balsa-Algarve, Museu Nacional de Arqueologia.

letos, peles, tatuagens e pinturas coloridas no rosto e pelo corpo são e foram manifestações culturais expressivas da assunção do corpo como objecto significativo, para já não falar das coroas, mitras e tiaras usadas sobre a cabeça-poder, nos emblemas, condecorações e flores sobre o peito-fé, nas braçadeiras, laços, pulseiras e anéis nos braços-mãos-amistosos e comunicantes, ou nos punhais e espadas, na cinta-fortaleza, ou nas bolsas de protecção do sexo-vital.

Na categoria objecto incluem-se ainda as reproduções dos mesmos, sob qualquer forma tecnológica, desde a simples fotografia ao holograma de raios lazer mais sofisticado que se venha a conceber. Serão sempre duplos dos objectos, ainda que supremamente representativos da autenticidade do original.

2. A intenção é outro dos elementos fundamentais que definem uma exposição. Exibe-se porquê e para quê? A intenção de mostrar começou por ter a mesma índole que o objecto exposto, contendo uma coincidência significativa com a categoria do próprio objecto, privilegiando-se na exibição os objectos religiosos e os de representação simbólica. Se os vasos de oferendas se guardavam não era enquanto vasos, mas por terem sido um meio de comunicação com a divindade.

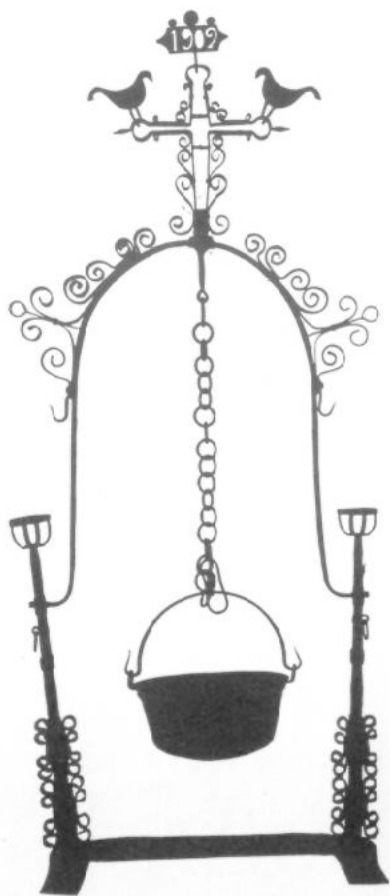
Existiram portanto exposições simplesmente religiosas, heróicas, artísticas, científicas, técnicas, utilitárias, supérfluas, fúteis e objectos de rejeição. Exceptuando esta última intenção, que resistiu ao tempo, todas as outras intenções expositivas foram acrescidas de significados que são hoje em dia susceptíveis de uma análise pluri-disciplinar.

Expõe-se, pois, publicamente o sentimento religioso, o poder e o saber. Com carácter semi-privado, o fazer, menos valorizado em relação ao sentimento religioso, ao poder e ao saber.

A exposição de objectos do ponto de vista da intenção sofreu alterações correspondentes a variações socio-culturais, realizadas no espaço e no tempo. Enquanto à intenção utilitária se acresceu a definição de um estatuto de prestígio social, a



**Objecto útil:** cadeira secretária e de barbear, séc. XVIII, Museu Nacional de Arte Antiga.



O adorno: trasfogueiro, Bragança, Museu do Abade de Baçal.

intenção heróica e religiosa será reformulada com a intenção da relevância política e socio-económica nos cerimoniais de exibição das pessoas-instituições, régias ou eclesiásticas, marcando outras equivalentes gradações hierárquicas nas diferentes classes sociais.

Evidencia-se para glorificar, para enaltecer, para simplesmente dar a ver ou informar, para sensibilizar, transformar ou despertar agressivamente, para apelar, para unir e para destruir. Intenções que pública ou privadamente se manifestaram consoante os objectos e os modos.

A não exposição é guardar, esconder e entesourar. Realiza-se esta acção com os objectos mais preciosos, como medida de segurança, podendo neste gesto encontrar-se ainda uma noção de privilégio de um tipo especial de exposição. O torque lusitano não seria provavelmente um objecto do quotidiano, como não era a coroa de louros ou não o é a borla e o capelo. Existem objectos que se guardam para o Dia, outros, como as moedas, para o Momento em que são necessárias. O pote, o pé de meia, o colchão, o banco, foram sendo os locais em que os indivíduos guardavam o que consideravam mais precioso.

Enquanto na exposição a intenção é mostrar, no entesouramento a intenção é ocultar. Este ocultamento pode ser organizado ainda com «ordem e arte», como referirá Damião de Góis em relação aos tesouros da Casa da Índia, tal como deveriam estar dispostas as oferendas dos «Thesaurus» romanos, ou como estão ainda hoje colocadas as relíquias nas Igrejas.

Entre uma e outra situação encontra-se a simples intenção utilitária da pequena exibição de objectos domésticos ou de alfaias, e a arrecadação ou armazenamento de objectos que, pelas suas proporções, dimensão, segurança ou fragilidade, se guardam.

Até à industrialização, a conservação de qualquer objecto era acção comum, pois o seu fabrico manual implicava tempo e dinheiro. A fácil noção de desperdício é fruto da recente sociedade de



consumo. O aparecimento da colecção e do museu surge também com a consciência de que existem objectos que não se repetem e que consequentemente têm valia por si próprios.

### **Cerimonial da apresentação**

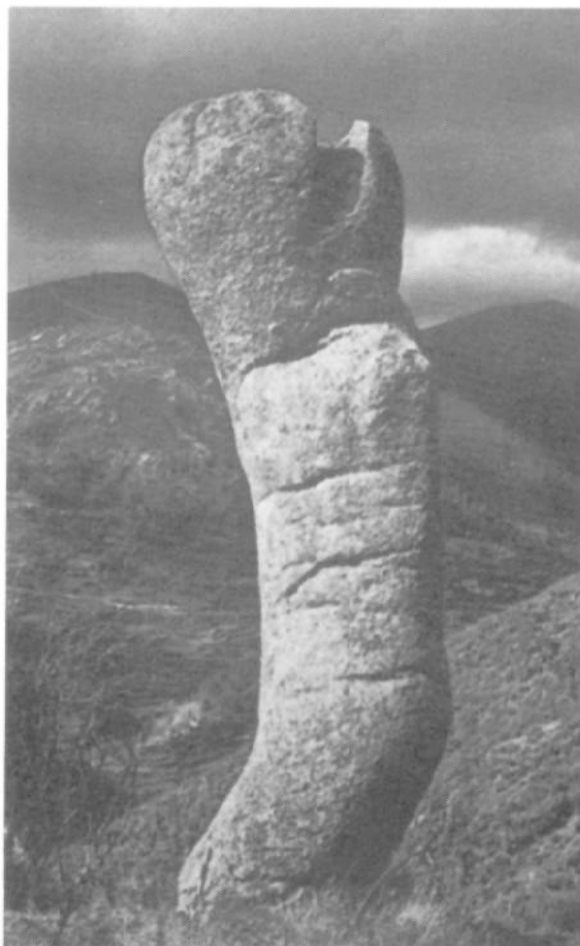
3. O modo ou o processo da exposição é o rito ou o cerimonial, a encenação da apresentação num determinado percurso físico ou interior. O percurso supõe um determinado tratamento. No cerimonial, a solenidade da acção era acompanhada de certa ornamentação do espaço e das próprias pessoas.

Enquanto a exposição no seu todo é o suporte do imaginário, o rito é o código da acção de expor e, consequentemente, um meio de comunicação. A hierarquia estabelecida no acto de exhibir supõe igualmente uma diferença de ritual para as diversas categorias de objectos.

Do cerimonial de evidenciação de um único objecto simbólico, a rituais espontâneos ou rigidamente normativos, existe e existiu toda uma série de fórmulas de exibição nas coroações, paradas, procissões, manifestações políticas e ainda nos jogos, olímpicos ou não, festas colectivas e privadas, tais como, por exemplo, os aniversários.

Raramente se expõem objectos em caos. Existe quase sempre uma certa organização na disposição destes e ainda é sugerido ou apontado, mesmo que ténue, um certo percurso ou itinerário. Os simples muros de limitação de campos ou extremas não se delimitam desordenadamente, mas obedecem normalmente a linhas geométricas em que os elementos naturais são apenas os obstáculos a que se obedece.

Rito, percurso e modo de organização do espaço são os três vectores para a realização do processo da exposição. A exposição do Santíssimo Sacramento supõe um ritual de ascensão interior, enquanto a procissão tem um determinado percurso físico que prefigura uma caminhada espiritual.



**Expor:** menhir fálico, Candemil, Penedo Longo, Amaranete.

O percurso representa o mito da viagem redentora, realiza-se com os seus tempos e duração, ritmos e quebras, quando não com regressos e retomadas de acção. Os ritos de iniciação são reservados às sociedades secretas, confrarias e mistério, e revestem-se de uma solenidade de acção — provas à coragem, à habilidade, ao saber ou fazer escotéricos, ou à fidelidade dos iniciantes, elite privilegiada ou escolhido de entre a comunidade.

Existem ainda rituais de sacrifício que visam a destruição do objecto — máscara ou animal —, posteriormente distribuídos fragmentariamente pela comunidade.

Prestigiou-se o rei através de cerimoniais processionais de índole litúrgica, como o herói romano em triunfo, do mesmo modo que se realizam hoje as marchas populares, desfiles académicos ou de moda. A apropriação do cerimonial religioso e dos ritos de passagem — nascimento, puberdade, casamento e morte — está presente nas exposições de carácter cultural, inclusive na apresentação museológica.

Escolher o objecto, implantá-lo no solo, elevar-lhe um pedestal, criar-lhe uma ara, organizar-lhe um espaço, realizar-lhe uma câmara, preparar-lhe uma ante-câmara, apôr-lhe uma legenda, foram e são manifestações que, glosadas através de várias imaginárias, têm perseguido o homem, inquieto na busca da sua identidade. Representam constantes culturais que estão igualmente presentes na linguagem museológica.

O conjunto de necrópoles da região de Ourique é testemunho da relevância ritual do objecto ligado ao culto da morte e, ainda, da importância e organização de um conjunto de objectos cuja função agrupada prevalecia para além da morte.

Ainda na Moita do Sebastião, em Muge, as sepulturas referem idêntica intenção, como, pela posição variada e litúrgica dos corpos pintados, indicam a existência de um cerimonial na acção de enterrar e de esconder, que irá dar origem à concepção de tesouro abrigado aqui, no seio da terra.

O tratamento do espaço pode ser camuflado, esquecendo-se à partida o local da exposição, ou integrado no edifício, o que é uma aquisição recente, pois a decoração de interiores desligada do exterior arquitectónico ou natural, não participante na harmonia e unidade do conjunto, só aconteceu na tenda nómada e nas improvisações, adaptações e refuncionalizações dos edifícios públicos e privados.

O modo da exposição é hoje uma técnica em que se explora, por meios gráficos e visuais, a intencionalidade e a relevância dada aos próprios objectos. No entanto, podem acrescer-se apelos aos outros sentidos, como o olfacto, o tacto, o ouvido e o paladar. O cheiro a sardinha assada, a frituras, à chegada à feira, são tão apelativos como o odor a vinho que se recebe da porta de qualquer tasca ou na prova de vinhos mais exigente e ritualizada.

### O espaço museológico

4. O local da exposição é mais um dos elementos base a que se deverá fazer referência. A grande dimensão e a pedra foram, até à descoberta do betão, as formas preferenciais para o enquadramento do sagrado. A tenda, estrutura arquitectónica profana e efémera, é apenas o abrigo, de que as construções urbanísticas modernas derivam nos seus múltiplos conjuntos. A característica móvel da tenda permite que esta seja ou possa ser museológica, no todo ou em parte, através da sua reconstituição, tal como se pode realizar o mesmo em relação às habitações construídas.

Na tenda ou na gruta, e na ausência de habitações edificadas, não existe grande relação entre o objecto e o espaço envolvente. A comunidade do homem com o objecto era aí mais íntima e pessoal. No Castro, base urbana de Sanfins ou de Briteiros, elabora-se uma relação entre o homem, o espaço e o objecto. Define-se um círculo mural em que o mobiliário pontua, entre os vazios, o espaço das coisas e o espaço do homem. Por outro lado, vai-se



**Ocultar:** cemitério, Gruta do Escoural, Montemor-o-Novo, Museu Nacional de Arqueologia.



**Auto-exibição:** venda de velas, Braga, 1982.



Exposição integrada: exposição de arte religiosa, Museu Nacional de Soares dos Reis.

distinguindo com maior precisão o objecto de dentro e o de fora. Os de dentro serão sobretudo duplos do continente construído e os de fora, em conformidade, duplos extensivos da acção. A domesticidade de certos objectos favorecerá o estabelecimento de referências hierárquicas entre os espaços despojados e os espaços guarnecidos.

O local da exposição pode ser sagrado, como o foi nas sepulturas ou cistas em que se depositaram certos objectos, o que também aconteceu no território sacralmente delimitado, do cromeleque de Almendres, perto de Évora, composto por um conjunto de objectos megalíticos e que prefigura as construções dos grandes templos. Existem, no entanto, na natureza, locais que por si só contêm já empolgância mística, como acontece, por exemplo, em S. Pedro de Ver-a-Corça, ou de Vir-a-Corça, em Monsanto da Beira, que tem a den-

sidade natural de um enquadramento religioso. Quando este envolvimento não existia ou não era considerado suficiente, o homem construiu-o colocando os objectos em círculo perfeito ou ovóide, numa simbologia cósmica, e realizando corredores e câmaras, como na Anta Grande do Zambujeiro. Mesmo nos santuários e nos túmulos, há um gradual acesso ao Santo dos Santos, o tabernáculo propriamente dito. A elevação em que se foi colocando a ara, o altar e o templo representa também a demarcação do espaço sacralizado. Ainda hoje o altar cristão é assente sobre três degraus canónicos.

A delimitação territorial do espaço da comunidade foi igualmente sacralizada através da distribuição dolménica, das marcações romanas até às marras dos nossos dias. A luta por um espaço definidor de uma cultura é tão actual como ances-

tral. As nações forjam-se ainda pelas armas, como com as armas se unem freguesias, regiões ou grupos étnicos conscientes da sua identidade cultural.

Ao ar livre ou em edifícios construídos especialmente para exibição, o homem consagrou a entrada, a escadaria, o pórtico, o pátio, a rua, o adro, o terreiro, o rossio, o mercado, a praia da lota, a bancada, o quiosque, a soleira, quando não ergueu estádios, hipódromos, coliseus, teatros, cinemas, óperas, cabarets,...

O local da exposição museológica não é sagrado, mas, na sua ambiguidade de exibição e de ocultamento, contém em si a duplicidade do que se mostra e do que se esconde. A área do museu supõe no entanto, a existência de um espaço especial, diferente e diverso do real que, reconstituído, sofisticado ou elaborado com algumas alusões à realidade, surpreende o visitante para uma outra vida aos objectos. Podendo ou não ter rituais de acesso, mais ou menos facilitados, o museu situa-se entre a exposição utilitária de hoje e a do templo ou do palácio. Nem sempre o edifício-museu foi ou é exteriormente correspondente às colecções que alberga. Ao adaptarem-se ou converterem-se os conventos e paços episcopais em museus, o visitante destas instituições portuguesas está, desde a porta, sujeito à monumentalidade do edifício que se lhe apresenta, o que, de algum modo, lhe dá uma sugestão de veneração e distanciamento e o coloca numa certa posição de admirativa inferioridade, quando não mesmo de uma relativa inibição.

5. O público é o elemento último a quem se destina qualquer exposição. É sobretudo para ele que se realizam exposições. Inicialmente, a acção de exhibir visava uma participação colectiva, uma catarse e uma integração socio-cultural. A adesão da comunidade foi regida pelo corpo religioso que assumia e estruturava a acção para os eleitos, os comungantes e o resto dos participantes. A atitude de espectador passivo é recente, pois a perpetuidade das crenças e da ordem social, existentes

nos ritmos cósmicos, de passagem ou de iniciação, era assegurada pela empatia ou participação activa do grupo. Do mesmo modo, no cerimonial, através do gesto, da palavra e do visual exibido, era pedido um empenhamento aglutinador da comunidade. Sucedeu-se a esta identificação a integração global do indivíduo nos actos solenes da sua cultura, uma atitude de espectador aderente ou indiferente.

Do mesmo modo, a exposição museológica é realizada para um público de quem se espera ou deseja participação, facto que se deverá ter em conta na programação da mesma e na delimitação sociológica dos públicos a que a mostra se destina. Esta, como tenho tentado demonstrar, apresentada num interior ou integrada na natureza, é um lugar de «passagem» onde se supõe que qualquer coisa aconteça, nem que seja só o cansaço e a desilusão.

### III. Colecção

A colecção é, em primeira análise, o resultado da capacidade técnica da repetição, da multiplicação e da seriação. Podem, no entanto, coleccionar-se objectos da mesma família ou de famílias diferentes. Quanto ao objecto a colecção pode, portanto, ser múltipla, vária ou especializada.

A colecção, do ponto de vista psicológico, supõe sempre uma adesão, de ordem afectiva, ao objecto ou objectos coleccionados, quando não de identificação com a tipologia dos objectos coleccionados ou com o que eles representam.

Além da carga afectiva que o coleccionador imprime na relação com os seus objectos, de ordem exclusiva e passiva, existe nesta relação uma apropriação simbólica do imaginário, fazendo-se o coleccionador participante do mundo dos objectos ou do que neles ou por eles é representado.

Assim, entra na atitude do coleccionador a emoção, uma adesão estética, que tem por motivação o «gosto» e, ainda, todos os registos dos próprios objectos que foram analisados anteriormente,



acrescidos da intencionalidade que o coleccionador lhes empresta e bem assim do significado cultural e social que a própria colecção representa.

O coleccionador de arte não é sustentado pela mesma motivação que o coleccionador de caixas de fósforos, como um coleccionador de vidros não é o mesmo que um coleccionador de Cristos.

Existe, pois, em primeiro lugar, uma relação com o próprio material — pedra, madeira, cerâmica..., — que pode ser especializado ou misto. A colecção tende sempre para a realização de um conjunto completo. A habilidade do coleccionador está na constante e obsessiva procura de um filão para aumentar a colecção.

Existem colecções que monologam com o próprio coleccionador, isto é, colecções em que o coleccionador estabelece uma relação umbilical e até sexuada com a sua colecção, e coleccionadores ou colecções que permitem a sua utilização ou manuseamento por outrem.

A colecção é, em princípio, um fenómeno privado que, frequentemente, quando a colecção é importante, se tornará público, por herança ou legado, a fim de perpetuar para além da morte a relação do possuidor com os seus objectos. O caso Gulbenkian é por demais conhecido, como o caso Anastácio Gonçalves, como as numerosas «salas de», existentes, por obrigações testamentárias, em muitos museus portugueses.

O museu é a instituição pública que perpetua as colecções e expõe conjuntos de peças que correspondem à ideia de um determinado tipo de objectos, tendendo a serem completos na sua área própria.

A ideia de colecção, tal como hoje se encara, sugere um todo reunido com o espírito de formar uma unidade, tanto quanto possível completa, de um determinado grupo de objectos, ou de uma área restrita de objectos afins. Todavia, uma noção lata de colecção leva a estender-se esta designação a qualquer grupo de objectos relacionados entre si, que, pelo seu número, representatividade ou exclusividade, sejam susceptíveis de uma apreciação global integrada.

No entanto, o coleccionismo não é somente um fenómeno humano, pois certos animais, como por exemplo o corvo e o macaco são atraídos por tudo quanto brilha, recolhendo nos seus ninhos e em seu redor, desde vidros a seixos e, se a ocasião se proporciona, a jóia misteriosamente desaparecida...

Leroy-Gourand refere também o espírito coleccionador dos homens do Neanderthal, junto de cujas ossadas aparecem, com uma frequência inquietante, fósseis de inexplicável presença.

Será, pois, que o espírito de colecionista é ainda uma atávica e ancestral necessidade de relação com a natureza, tão permanente como o instinto da sobrevivência?

#### IV. Museu

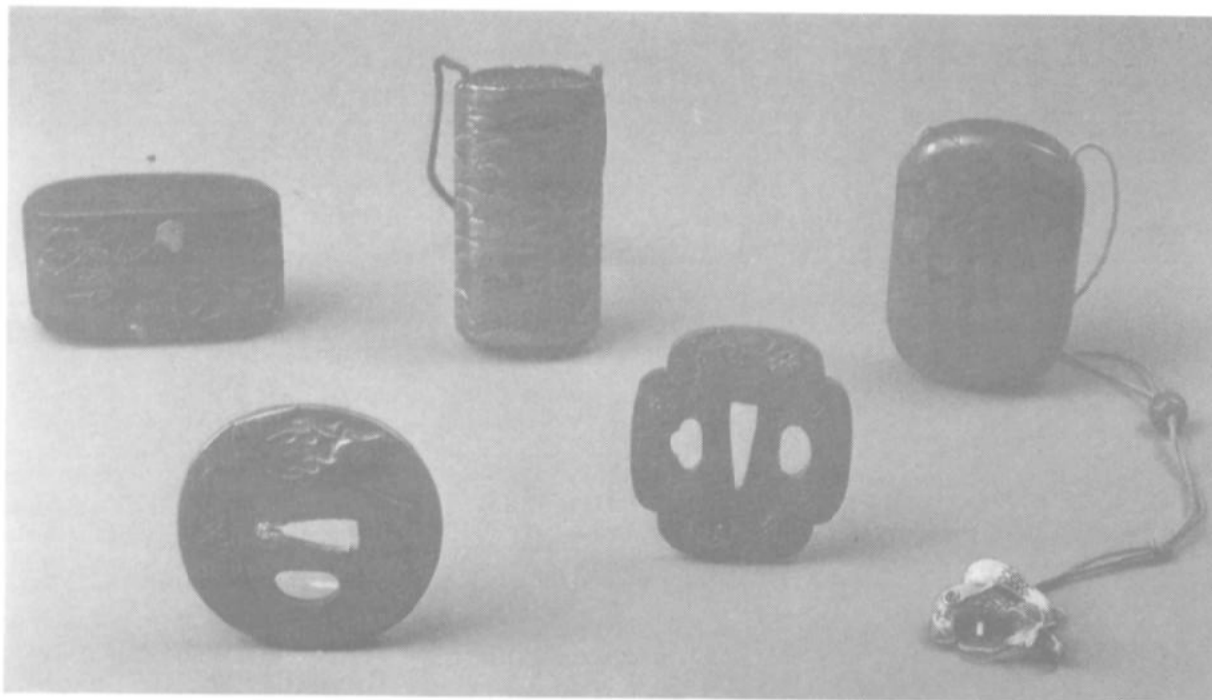
O museu é a instituição do objecto, contendo a colecção para ser exposta ao público. O museu define-se sobretudo pelos seus objectos.

As diferentes categorias de museus, abrangendo todas as áreas do conhecimento, podem classificar-se quanto à natureza das suas colecções (Arte, Arqueologia, História, Etnologia, História Natural, Ciências Exactas, e Ciência e Técnica) quanto ao âmbito territorial (locais, regionais e nacionais). Estas duas categorias interpenetram-se, podendo qualquer delas ter, pela sua actuação, ou pela representatividade ou exclusividade das suas colecções, carácter internacional.

A criação dos museus em Portugal decorre hoje dos critérios acima apontados e ainda de: significado de escavação arqueológica, vontade expressa da população (município, associação, ou outros), recuperação de monumento nacional, edifício de interesse público ou concelhio, valorização de património natural ou cultural recolhido por uma individualidade, colectividade ou entidade, ou ainda da significância de colecções ou colecção oferecidas ou adquiridas pelo Estado.

Tal como outras instituições públicas, o museu foi submetido a uma longa evolução que não cabe





A colecção: peças orientais, colecção do Presidente Teixeira Gomes, Museu Nacional de Machado de Castro.

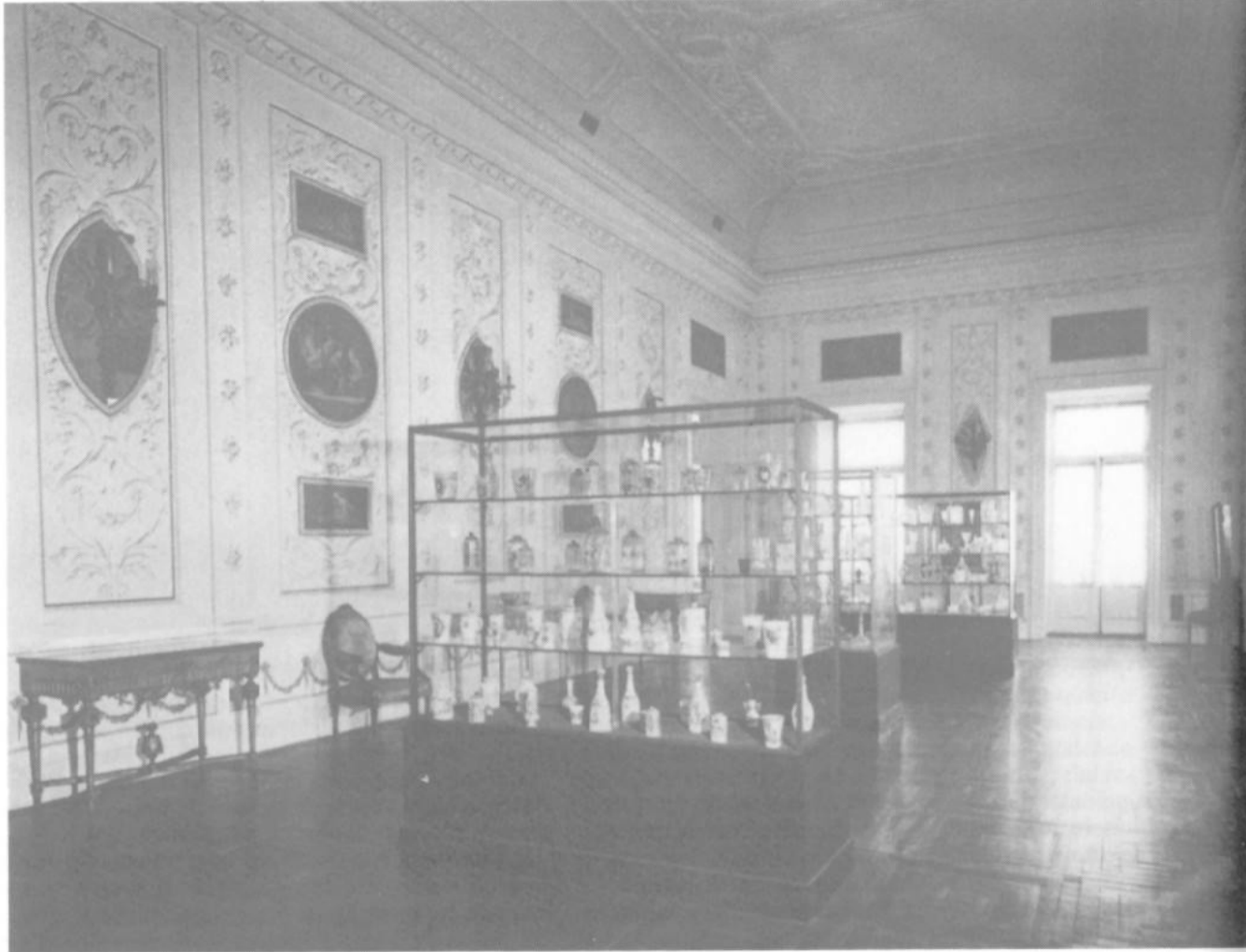
aqui historiar mas a que, em síntese, se apontam dois vectores fundamentais constitutivos da génese da sua criação.

Por um lado, subjaz à concepção de museu a ideia do ocultamento, proveniente dos objectos preciosos guardados com finalidades religiosas ou áulicas; por outro, a ideia didáctico-iluminista e enciclopédica de conservação, preservação e exposição de toda e qualquer forma de saber.

É no encontro desta ambivalência de objectivos que se deverá analisar a instituição museal, já que são irrelevantes para a sua definição factores como por exemplo a entidade proprietária do mesmo: Estado, Região, Município, Universidade,

Associação, privado, desde que os respectivos museus se encontrem abertos ao público.

Assim, o público aparece como elemento novo e identificador a quem é dirigido o museu, a colecção e a exposição. É o seu destinatário e utente natural e de direito. Enquanto a colecção existe apenas para o seu proprietário, o museu existe para o seu público ou para os seus públicos. O público do museu é constituído pelas diferentes camadas etárias, sociais e culturais: a criança, o jovem, o adulto, o idoso, o homem, a mulher, o deficiente, o marginal, o especialista, o intelectual, o oculto, o ignorante, o trabalhador, o estudante, o artista, o artífice. Cada um destes elementos da



O museu: Sala dos Vidros, Museu Nacional de Soares dos Reis.

população vai ou pode ir ao museu buscar o que lhe é afim ou o que lhe pode ser supletivo. É este o grande repto que se faz hoje aos museus.

Os objectos terão de ser reconhecidos, pois a sua integração no muesu altera-lhe a função quotidiana, artística, ou simbólica. Raros são os objectos que foram produzidos para se integrarem nos museus. À excepção de algumas encomendas feitas a artistas, o objecto museológico entra no museu representando uma realidade diferente daquela para que foi criado. Liberta-se o objecto da sua presença simbólica, dando-lhe outro ou outros significados. Cores, materiais, volume, espaço, iluminação, congregam-se para criar uma nova leitura das colecções que são o pretexto do encontro do público consigo próprio e com a realidade. A exposição é, no museu, o estímulo da comunicação, o agente activo de uma exploração interior, de fruição e de cultura. A exposição é afinal a linguagem própria do museu, já que é através da sequente organização de uma série de objectos que o museu se exprime perante o público. A sua unidade e lógica interna dependem da perfeita e clara delimitação do objectivo ideológico da exposição, do que se conta ou se aponta, com a margem de liberdade necessária para o público poder fazer a sua própria leitura. A unidade visual é tão importante como a clareza da temática escolhida, dentro de coordenadas de espaço e tempo.

No museu, o objecto não é manuseável, o que o distingue ainda da realidade da vida: nele ocorre o que Bourdieu chama «apropriação simbólica», que nos Palácios e nas Casas-Museu é mais forte, por ser mais próxima e directa a relação do público com os objectos expostos, criando-se um fascínio ou encantamento, um como que imaginário regresso a um passado impossível de reviver.

Enquanto o coleccionador investe no objecto o que não pode ou não consegue ser, no museu a apropriação é permitida como num espaço onde, imaginariamente, tudo pode acontecer. O museu cria um «tempo» e um «espaço» próprios, que estão para além da realidade. É uma travessia à margem do real, em que a autenticidade dos objec-

tos confere novo sentido à realidade do quotidiano. Daí que os museus sejam um dos mais importantes meios do reencontro identificar com as origens históricas e culturais de um povo e ou de percepção da cultura contemporânea. O que se expõe é. Evita-se que o objecto pereça ou se converta em lixo. O objecto permanece como o que é ou representa. Assume, na permanência, uma continuidade e uma evolução da vida e, consequentemente, infunde um sentimento de segurança, tranquilidade e paz.

O objecto contemporâneo pode e deve, contudo, ter outra função, polémica, agressiva, contundente e detractora das contradições de situações, vividas na realidade pelos visitantes. Um museu de Arte Moderna quer-se acusador e polémico, exprimindo através da criação contemporânea os conflitos da sociedade.

Infere-se do que atrás foi dito que tudo é museável. Recuperado e patente ao público no museu de Francisco Tavares Proença Júnior, em Castelo Branco, está o lixo, deixado há cerca de 40.000 anos pelos caçadores nómadas que habitaram Vilas Ruivas...

Enfim, o museu, instituição em crescimento geométrico, num mundo em que crescem os ócios e que se encontra em crise de valores, é bem o local pleno de sentidos e sujeitos desta e de tantas outras reflexões.

## BIBLIOGRAFIA

- Mircea Eliade, *La Nostalgie des Origines*, Paris Gallimard, 1969. *Naissances Mystiques*, Paris, Gallimard, 1959.  
Georges Gusdorf, *Mythe et Métaphysique*, Paris, Flammarion, 1953.

Georges Bataille, *Théorie de la Religion*, Paris, Idées, Gallimard, 1973.

Roger Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Idées, Gallimard, 1972.

A. Moles, *Teoria de los Objectos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1975. *Object et Communication*, in *Communications*, Paris, vol. 13, Seuil, 1969.

David K. Berlo, *O Processo da Comunicação, Introdução à teoria e à prática*, S. Paulo, Martins Fontes, 1960.

Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *L'amour de l'Art*, Paris, Les Editions Minuit, 1969.

Jean Baudrillard, *El Sistema de los Objectos*, México, Siglo XXI Editores, 1969.

Germainn Bazin, *Le Temps des Musées*, Liège, Desver, 1967.

Niels von Holst, *Creators collectors and Connoisseurs, the anatomy of artistic taste from antiquity to the present day*, introduction by Sir Herbert Read, London, Thames and Hudson, 1967.

Luc Benoist, *Musées et Muséologie*, Paris P. U. F., 1961.  
Aurora Leon, *El Museo, Teoria Praxis y Utopia*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.

Kenneth Hudson, *Museum's for the 1980's*, with a foreword by Georges Henri Rivière, Paris, Unesco & London, Macmillan Press, 1977.

Kenneth Hudson, *Social History of Museum*, London, Macmillan, 1975.

João Couto, *Curso de Museologia*, separata da revista Ocidente, 1965. *Museus das Cidades*, Lisboa, 1943. *As Exposições de Arte e a Museologia*, 1950.

Ernesto Veiga de Oliveira, *Apontamentos sobre Museologia, Museus Etnológicos*, Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar, Estudos de Antropologia Cultural, n.º 6, 1971.

*The International Council of Museums/Conseil International des Musées*, Status, Copenhagen, Juin 1974.

Vítor Pavão dos Santos, *Roteiro dos Museus de Portugal*, Lisboa Instituto Português do Património Cultural, 1981.

António Manuel Gonçalves, *Museu*, in Enciclopédia Verbo, Lisboa, 1972.

Tage Hyer Hansen, & alia, *Museums Education*, Danish ICOM/CEA, 1982.

*Projecto de Relatório Final*, Comité especial de peritos governamentais encarregados da preparação de um projecto de recomendação e, se possível, de um projecto de convenção sobre a prevenção e a cobertura dos riscos a que estão expostos os Bens Culturais Móveis, Unesco, Lisboa, 4 a 13 de Abril de 1978.

Este projecto, C. C. 78/CONF. 207/3 de Lisboa, 12 de Abril de 1978, foi amavelmente cedido por José Luís Porfírio.

Leroy-Gourand, *Religions de la Prè-Histoire*, Paris, P. U. F., 1968.



## Para uma leitura da simbólica manuelina

por Ana Cristina Leite \*  
e Paulo Pereira \*\*

Apesar da habitualmente celebrada ligação das temáticas manuelinas às navegações portuguesas — que não explica tudo — a questão simbólica continua em aberto.

---

\* Conservadora do Museu da Cidade de Lisboa.

\*\* Professor do ensino secundário.

O presente texto constitui uma versão revista e ligeiramente ampliada de uma comunicação com o mesmo título apresentada pelos autores ao *Congresso Internacional dos Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*, Lisboa, 1983.

Na gravura, reprodução parcial de uma página de rosto dos Livros 1.º, 2.º e 5.º das Ordenações Manuelinas, ed. de 1514.

À parte um tentâmen isolado de João Barreira<sup>(1)</sup>, a arte manuelina tem carecido, até aos nossos dias, de estudos que se debrucem sobre os seus aspectos simbólicos e iconológicos. A grande maioria dos historiadores de arte, privilegiando a (todavia importante) abordagem de matérias de natureza estética-formal, de ordem estrutural e de atribuição de autorias, ignorou o riquíssimo *corpus* de símbolos carreado pelo manuelino, ou, quando muito, a ele se referiu superficialmente, sem aprofundar ou pormenorizar a busca no mundo de subtilidades de ordem cultural e mental que a ele se associa.

O estudo que aqui apresentamos pretende ser, por isso, um *esboço* de levantamento e interpretação de tópicos simbólicos, isto é, de pista e leitura integrada e referenciada (e não uma aparente decifração redutora) de temas mais ou menos constantes ao nível da decoração/ornamento manuelinos. Deixemos contudo assinalado que nesta análise iconológica e tópica, «decoração» e «ornamento» jamais serão considerados como arremedos meramente imitativos de arbitrarias modas, mas antes sim como suportes textuais de uma mensagem, ideologicamente informada e socialmente interveniente na comunidade coetânea da sua elaboração<sup>(2)</sup>.

### Uma questão em aberto

Na primeira metade do século XIX, da pena de Luís Mouzinho de Albuquerque, um dos conservadores e restauradores do Mosteiro da Batalha, surge a qualificação de «emmanuelina» para a arquitectura dita do período do reinado de D. Manuel. Viria, no entanto, a ser classificada como *Manuelina* por Varnhagen e Almeida Garrett (sensivelmente pela mesma altura, nos anos de 1842 e de 1844) nome aceite por todos aqueles que depois viriam a dedicar os seus estudos a esta manifestação artística do Portugal fini-quadrocentista e quincentista.

De facto, desde Varnhagen, que definira os caracteres do «estilo manuelino», tendo como protótipo Belém, em dez aspectos fundamentais<sup>(3)</sup>, até Reinaldo dos Santos, muitos foram os ensaios sobre a matéria. Um deles, algo radical, procurou provar a não originalidade de tal manifestação artística que nunca deveria nem poderia ser designada como estilo; aí, Joaquim de Vasconcelos justificava a falta de harmonia que detectava pela incapacidade criadora dos arquitectos, pelas importações de artistas europeus que consigo traziam as ideias do último gótico e, enfim, por uma indisciplina que autorizava a liberdade e o gosto pessoal do artista<sup>(4)</sup>.

Posições menos drásticas são as de um Albrecht Haupt<sup>(5)</sup> — que encontra na arquitectura quatro importações fundidas: a do gótico em decadência, a do gótico flamejante da Batalha e o da vizinha Espanha e, finalmente, o das construções de filiação mourisca do Sul de Portugal — ou as de Vergílio Correia<sup>(6)</sup>, que continua o trabalho de sistematização e discriminação dos vectores concorrentes na génese do manuelino.

De uma forma ou de outra, a problemática da originalidade que ia sendo sublinhada por estes e outros autores é ainda subtilmente colocada por Reinaldo dos Santos, ao definir um tronco principal — constituindo propriamente o «estilo» — sugerido pelas produções de Boitaca, Mateus Fernandes e Diogo de Arruda. Este tronco distinguir-se-ia das formas sobreviventes do gótico (em variantes regionais) e das importações platerescas e renascentistas (em obras de Castilho e Chanterêne), assumindo o carácter original de «manuelino autóctone», «gerado no *élan* e na força criadora dos mestres, inspirados nas sugestões do ambiente, servidos pela magnificência do Rei»<sup>(7)</sup>.

Para o esclarecimento do termo «Manuelino» foi determinante o definitivo reconhecimento do seu alcance: não poderia designar exclusivamente a arte do tempo de D. Manuel pois já no reinado de D. João II se encontram as primeiras manifestações do género em obras que Reinaldo dos Santos denominará «pré-manuelinas» — S. Francisco,



S. Brás e Convento dos Loios em Évora, Convento da Conceição de Beja, Convento de Jesus de Setúbal e Nossa Senhora do Pópulo nas Caldas da Rainha — caracterizadas pela configuração dos seus portais ou coruchéus, ou pela estruturação das abóbadas.

Mas a questão simbólica, que nos propusemos tratar, cremos continuar em aberto não obstante a habitualmente celebrada ligação das temáticas manuelinas às navegações portuguesas (o que não explica tudo). Não nos parece exagerado afirmar que foi no domínio da ornamentação que mais se distinguiu o manuelino. E aqui, a coerência, permanência e continuidade do elemento decorativo (logo não estrutural) é facilmente detectável. As diferenças que se possam encontrar, a nível regional, entre monumentos, *resultam mais de particularismos arquitectónicos-estruturais, do que de alterações dos tópicos do seu registo simbólico*. Em artistas diferentes (e embora Reinaldo dos Santos tenha exercido uma análise ao ornamento tendente a identificar autorias, não consegue negar a existência — por exemplo — de alcachofras ou cordas, simultaneamente, em obras de Boitaca e de Diogo de Arruda; diferenças, só as detecta na forma mais ou menos subtil do tratamento da pedra), os temas repetem-se, fazendo-nos acreditar na existência de um *programa* delimitado por circunstancialismos ideológicos, culturais, políticos e económicos da época de quinhentos e pela condição da própria laboração dos artistas.

### A busca das origens

Foi Reinaldo dos Santos quem chamou especialmente a atenção para a emergência do românico tradicional em alguns monumentos manuelinos, tanto ao nível estrutural como decorativo. Tese que, pelo menos nas suas incidências quanto à estruturalidade dos edifícios, sofreu praticamente a impugnação de outros historiadores de arte<sup>(5)</sup>.



**Fig. 1:** Aproximação ao formulário decorativo românico: mísula do claustro do Mosteiro de Santa Maria de Belém.

Pondo de parte o aspecto estrutural e ocupando-nos exclusivamente da expressão ornamental, será, todavia, inevitável reconhecer nesta a ocorrência de valores formais ligados à arte românica. Assim, se o portal de volta perfeita é, nos edifícios manuelinos, um encontro com o novo equilíbrio renascentista, é também, um *reencontro*<sup>(6)</sup> com o tipo universal do portal românico conforme é expresso nos templos portugueses. O «romanicismo» do manuelino define-se pelo arco de volta inteira, especialmente através do seu tratamento plástico, como, por exemplo, na maior profundidade do seu rasgamento ou/e na discriminação mais acentuada das arquivoltas e colonelos (caso existam).

É o que observamos no portal da igreja matriz de Vila Nova de Foz Côa, no portal de S. Pedro de Torres Vedras ou no da matriz de Alvor, onde, adicionalmente, a gramática decorativa é plenamente naturalista, integrando ainda apenas sugestões tímidas de cunho renascentista (10).

Outros elementos acessórios do manuelino em que surpreendemos a caracterologia decorativa românica são os capitéis e mísulas mostrando simetrias figurativas, seres afrontados — animais, quimeras, homens — à maneira de homólogas representações da arte românica portuguesa. Parece que o manuelino recupera conscientemente um formalismo dialéctico: aves ou dragões debicando frutos ou bebendo de uma taça, ao centro (fig. 1); homens armados de maçãs combatendo; focinhos de animais — touros, híbridos, etc. — de onde brotam entrelaçados exuberantes; animais grotescos de uma só cabeça e dois corpos, etc. (11).

Este mesmo «romanicismo» entendemos ser, no entanto, resultante do encontro *intencional* de todos os estilos — românico e gótico — (estilos que, em Portugal, foram até tarde, particularmente interactuantes, especialmente em obras de menor vulto e de menores recursos, isto é, mais permeáveis aos hábitos, tradições e arcaísmos) no próprio manuelino, cujo programa *agluinador* permitiu uma síntese que, ao nível da estrutura e fundamentação arquitectural se sustentou no gótico e, no plano ornamental — que é o que nos interessa por ora — se escurou ainda no gótico, sobretudo no que contém de feição decorativa vegetalista, já (embora liminarmente) no renascimento e, em considerável grau, no *românico*.

Este reatamento referencial com o passado por parte da arte manuelina sofreu um significativo impulso do coevo panorama ideológico português.

É que, na época de D. Manuel, acreditamos ver nascer um *mito das origens* (12) que impeliu indubitavelmente à demanda de um horizonte mítico, observável a partir da raiz histórica do próprio Portugal, país unificado ou em vias de unificação debaixo da política centralista da monarquia.

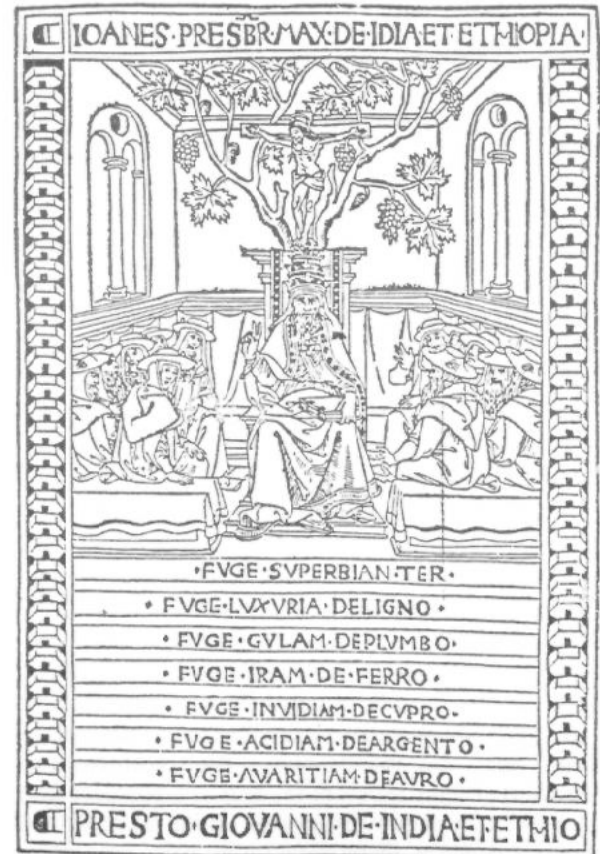


Fig. 2: O Preste João e a árvore do Paraíso (gravura italiana, séc. XVI, finais, reproduzida do frontispício do poema de Giuliano Dati «A grande magnificência do Preste João»). Na orla da gravura, observam-se peças hexagonais análogas às «bóias» manuelinas.

A busca dessas «origens» parece contaminar a sociedade manuelina; tanto das origens distantes, colectivas, nacionais, como das origens próximas, familiares. É assim que, no primeiro decénio de quinhentos, se denota um acrescido interesse pelos registos heráldicos (que são uma consequência imediata do empenho posto nas genealogias)<sup>(13)</sup>, deles se distinguindo o magnificamente iluminado *Livro do Armeiro-Mor*, iniciado em 1509 e da autoria de Jean du Cros, na altura, «rei de armas» de Portugal. Como reza o texto que abre o armorial, a sua encomenda ficou a dever-se a D. Manuel, que incumbira o «juiz da Nobreza» de catalogar em «lugar próprio» as armas dos reis cristãos, judeus e gentios e dos nobres do reino. Desfilam ali desde as armas de míticos reis e imperadores<sup>(14)</sup> até às da «Nobreza e geração de Portugal». Suspeitamos que para lá da sua função «reguladora» se quis com este armorial buscar uma fundamentação mítica (e ao mesmo tempo real) de cristandade europeia, do reino português (nela integrado) e de seus mais notáveis pares.

Também resultante provável de um recenseamento heráldico ordenado por D. Manuel foi o *Livro da Nobreza*, da autoria do hábil iluminador António Godinho, cuja encomenda Damião de Góis documenta<sup>(15)</sup>. Neste livro, iniciado presivelmente em 1516<sup>(16)</sup>, registam-se, igualmente, as armas das linhagens nobres do reino. De outro «rei de armas» de D. Manuel, o bacharel António Rodrigues<sup>(17)</sup>, possuímos o *Tratado Geral de Nobreza* que é, ao que parece, a tradução (em alguns casos abreviada e com acrescentos originais) do livro *Blason general de todas las insignias del Universo*, obra de 1484, que o autor — Pedro Graça de Dey, «rei de armas» dos Reis Católicos — dedicaria a D. João II de Portugal<sup>(18)</sup>; o *Tratado* é um testemunho mais da simpatia da corte manuelina pelas linhagens e pela heráldica e, extensivamente, pela teoria da legitimidade genealógica<sup>(19)</sup>.

Todo este esforço é acompanhado da preocupação pelas origens históricas distantes, nacionais, expressa no impulso cronístico que verá nascer no reinado de D. Manuel a *Crónica de D. Afonso*

*Henriques*, da autoria de Duarte Galvão (através do provável aproveitamento de material devido à pena de Fernão Lopes) trespassada já pelos ventos da apologia nacional. O monarca, assíduo leitor das crónicas dos seus antecessores — como relata Góis — não seria estranho à encomenda<sup>(20)</sup>, como não seria estranho à iniciativa que levará à edificação dos túmulos monumentais dos *primeiros reis*, D. Afonso Henriques e D. Sancho I, no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra<sup>(21)</sup>. A sua solicitude em erguer triunfalmente o imponente mausoléu do monarca fundador (e de seu imediato sucessor) é concordante em absoluto com o clima generalizado de exaltação das origens e da valorização consciente das raízes históricas portuguesas.

Aliás, quando D. Manuel — sob a égide dos símbolos máximos do reino e do rei, o escudo nacional e a esfera armilar — institui a *Leitura Nova*, colecção de «forais novos», está a proceder em perfeita homologia com o mito de fundação do seu poder régio, agenciando uma *re-fundamentação* das cidades e vilas portuguesas, isto é, uma *re-fundação* do próprio reino-nação, chegando ao preciosismo de em cada uma delas colocar o marco central do seu poder, o *pelourinho* manuelino (em alguns casos substituindo o antigo, medieval). E sentir-se um «novo fundador» é o que o leva a cunhar moedas<sup>(22)</sup> com o dístico «In hoc signo vinces» e a cruz, clamando a sua fé (fé de todo um império) e incorrendo numa alusão nítida ao milagre de Ourique de que foi protagonista seu distante antecessor, D. Afonso Henriques.

Os mesmos ideais presidiram certamente à elaboração da *Crónica do Imperador Clarimundo* por João de Barros; no prólogo — dedicado ao então príncipe D. João (futuro D. João III) — o autor desculpa a inverosimilhança das façanhas descritas afirmando que a experiência «das nossas [cousas] presentes autorizão todas as suas passadas», expendendo, em seguida, um encómio a D. Manuel: «E quem nesta verdade duvidar, ponha os olhos na grandeza das obras del-Rei vosso padre, e desfará a roda de pouco crédito, que a todas as outras der»<sup>(23)</sup>. Claro está que, com a glorificação régia,

João de Barros enlaçará um mito das origens que radica, precisamente, no principal personagem heróico da *Crónica*, ou seja, Clarimundo: «porque a ele escolheu Deus para origem dos reis de Portugal, donde Vossa Alteza havia de descender» (24). Escorando-se nos cronicões da época, Barros fará eco da naturalidade húngara do Conde D. Henrique, neto desse mesmo Clarimundo, cavaleiro que, após sucessivas aventuras de âmbito declaradamente iniciático desembarcará em Portugal, auxiliado pelo sábio Fanimor (25), junto a Sintra, terra que «dará seus filhos para o reparo do Sangue de Cristo» (26) (o que denuncia a mística cruzadística que perpassa todo o escrito).

No cimo da Serra, o velho sábio, mergulhado em transe iluminativo, pré-dirá, em épicas oitavas, os gloriosos feitos portugueses, salientando, de início «... D. Afonso Henriques primeiro, /Primeiro em nome, e em verdadeiro/*Rei enviado por Deus glorioso*» (27), pois que — e a homologia com a atitude que assume D. Manuel na cunhagem das suas moedas (que serviam optimamente de propaganda intra e extrafronteiras) é notável — ele se distinguirá na crucial batalha fundacional que constitui o próprio alicerce da sagrada heráldica do reino: «O campo de Ourique já agora é contente/ Da grande victoria que nelle será,/Onde Cristo em carne aparecerá/Mostrando as chagas públicamente...» (28); «... Ó armas divinas, que aqui sereis dadas,/ Dadas por Cristo por mais perfeição,/ Ter-vos-ão todos tal veneração,/ Quanto com obras sereis exalçadas,/ *Porque pelas terras ireis espalhadas*,/ Banhadas em sangue de vossa victoria,/ Cobrando de imigos tão grande memoria,/ Que sob todas sereis colocadas» (29). O sublinhado prenuncia o papel de cruzado que João de Barros irá, depois, pela boca de Fanimor, conferir a D. Manuel: «Ó tempos, ó tempos, tempos de guerra./ *De guerra com Mouros*, e paz com Cristãos/ Quem fosse então por beijar as mãos/ As mãos que terão por divisa Espera!/ Ó divinas obras, nas quais se esmera/ A fama famosa do grão Manuel,/ Quem se visse naquelle tropel/ *Que vós cercareis as partes de terra!*» (30).

Patente a glorificação imperial, ei-la agora relida às origens portuguesas não só pela mediação do «fazer» cruzadístico, mas também pela intercessão simbólica da heráldica: «... E em todas estas partes, aquelas *Divinas Armas e Reais Quinas*, serão adoradas por *amor e temor*» (31).

Aliás, o armorial desempenha um papel importante em toda a *Crónica*, observando-se a potenciação da mística de fundação e de origens através dele. Desta feita, a nau em que viajam Fanimor e Clarimundo «era ricamente enxarçada de velas de verde e branco, todas de seda com esferas grandes de ouro, e cruces vermelhas brosladas» (32): ali se resumem os símbolos manuelinos, desde a cruz vermelha da Ordem de Cristo que iluminuras da época representam bordando as velas das naus, como a esfera, à imagem da divisa de D. Manuel. Até o fundo bipartido (ali verde e branco) em que assentam tais símbolos vemos ocorrer na *Leitura Nova*; como verde e branco será o fundo em que assentam esferas armilares, no fólio inicial de uma cópia da *Crónica de D. Afonso Henriques* (33).

A similitude entre os símbolos descritos por Barros e a realidade emblemática dos descobrimentos vai no sentido de corroborar uma aproximação reflectida entre o presente glorificado e o passado real e imaginado, tempo de gestação e geração do próprio Portugal (34).

Clarimundo, bisavô de D. Henrique, é um Rei/Imperador «medieval», como «medieval» é sua corte, como «medievais» são (enquanto imaginário) as suas aventuras; e é o pretexto — o ponto de partida — para a valorização nacional de Portugal, neste escrito de Barros. Mas se a exaltação é a de uma *nação* (natio), é a da nação que se forma dialecticamente contra os Infiéis, sob a condução (e a consciência) de cristandade de Afonso Henriques, «bisneto» de Clarimundo. Como, paralelamente, a nação manuelina é a que se impõe, agora extrafronteiras continentais, cruzadesca e cristãmente, contra os Infiéis (pelas armas ou pelo diálogo missionístico) como o atestam as concepções escatológicas popularizadas na época de

D. Manuel (e comprovadamente abraçadas por este)<sup>(35)</sup>.

Assim, enquanto a Itália redescobriu a Antiguidade e com ela quis «ressurgir», Portugal sentir-se-á, decerto, «ressurgido» em princípios de quinhentos com as navegações e a expansão. E a sua *redescoberta* acabará por ser a dos anos míticos dos inícios da nacionalidade, em que Estado e nação se construíam; neles se terá sentido uma forte analogia com o presente que então se vivia.

Não admira pois que a arte que servirá os desígnios propagandísticos de uma poderosa monarquia que prepara o advento do Estado central/nacional — a monarquia manuelina — encontre nesses tempos longínquos, mas agora mais do que nunca reavivados, um dos seus privilegiados *modelos*: o românico.

### A nau de Salomão

Para penetrarmos no domínio dos símbolos, nada melhor do que fazê-lo pela interrogação da própria entrada «física» dos edifícios sacros. Dizemo-lo porquanto a nossa atenção vai recair sobre um importante tópico da arquitectura manuelina: a presença de *duas colunas*, geralmente torsas, ladeando os portais das igrejas.

Apenas a constatação da sua existência basta para nos recordarmos de uma passagem bíblica de suma importância no âmbito da ilustração das concepções da arquitectura sagrada e que confere a tais colunas um significado simbólico bem preciso, sobretudo se tivermos em consideração que a sua presença nos monumentos se não reveste, muitas vezes, de carácter estrutural, mas tão-só «ornamental». Falamos do trecho do Antigo Testamento que nos descreve o trabalho que Mestre Hiram executou para o Templo que o Rei Salomão mandou edificar: «Fez duas colunas de bronze (...); Hirão levantou as colunas no pórtico do templo; a coluna da direita que chamou Jaquín [«Deus consolida»], e a esquerda, que chamou Boaz [«em

Deus reside a força»]. Por cima das colunas pôs um trabalho *em forma de lírio*»<sup>(36)</sup>.

A relação parece óbvia. De facto, em ambas as colunas torsas dos portais manuelinos se observam, bastas vezes, a representação de *coroas*, perto do topo, servindo de anel às «torsades», assim conferindo à obra a dignidade de iniciativa *real*. E, para vincar mais ainda o paralelismo, tais colunas são quase sempre encimadas por uma *flor de liz*. Será desnecessário sublinhar que as colunas torsas se irão generalizar no seio da cenografia arquitectónica barroca, com o nome de «colunas de Salomão», ou que o *significado náutico* que popularmente se convencionou ser o da decoração manuelina, nos leva a considerar, potencialmente, qualquer igreja naquele estilo como uma «Nau de Salomão» (isto é, a configuração simbólica e retórica com que a Igreja de Pedro tantas vezes aparece nos escritos medievais), para vermos nessas colunas uma inequívoca evocação daquelas que o celebrado rei bíblico mandou a Mestre Hiram<sup>(37)</sup> erguer na entrada do Templo de Deus<sup>(38)</sup>.

### A árvore do Paraíso

A temática manuelina está, por certo, ligada à Expansão e aos Descobrimientos<sup>(39)</sup>. De facto, se nos surgem representações realistas de um tema de evocação marinha como o coral<sup>(40)</sup> e se nos aparecem cordas e calabres passíveis de idêntico entendimento — conforme acontece na janela da Casa do Capítulo do Convento de Cristo em Tomar — devemos compreendê-las, por um lado, como fruto de conhecimento experiencial e prático transposto para a pedra<sup>(41)</sup>, mas por outro, o seu significado mais profundo deverá ser atingido através do que representam em termos de vivência mental, mítica e mística; nunca reduzidas exclusivamente à sua imediata ligação material com as navegações de quinhentos. Convirá, por isto, determo-nos na análise da deveras significativa carga vegetal (e, acessoriamente, animal) da decoração manuelina.



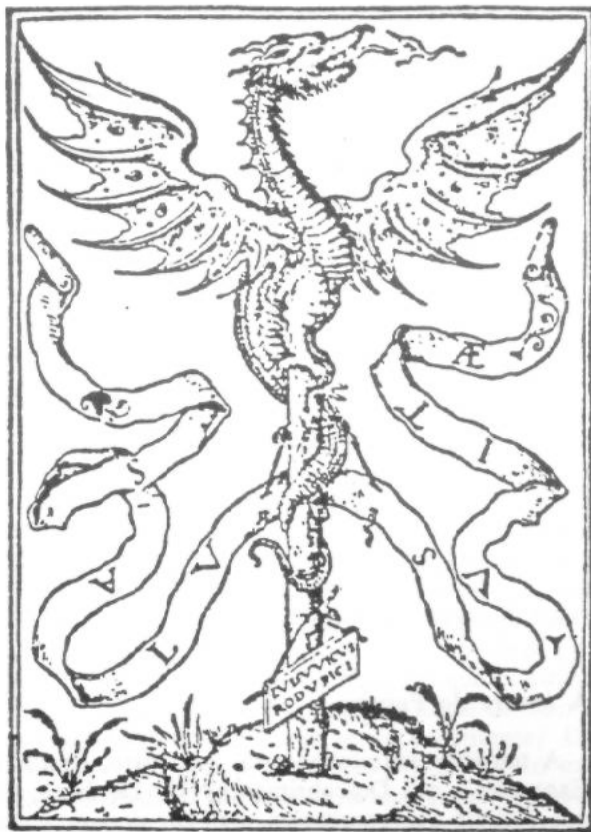


Fig. 3: A marca do impressor Luís Rorigues, 1540.

Desde os inícios do século XIII que, em Portugal, um novo ideal religioso veiculado pelos frades franciscanos favorecia uma nova visão da descoberta da Natureza e um renovar da concepção da vida religiosa e sua articulação com a sociedade laica. Lograr uma ligação entre a Natureza e a prática e palavra cristãs, procurando aproximar o homem de Deus e da totalidade da Natureza/Criação era o objectivo primeiro.

E ao mesmo tempo que nos rendilhados das catedrais do gótico final da Europa Central a decoração se torna quase inteiramente vegetalista, o manuelino faz a sua aparição anunciando-se como um totalizante «império da visão» que na escultura ornamental denuncia uma *mundividência naturalista*, em perfeita harmonia com os cânones franciscanistas que entretanto plenamente se divulgaram e perpetuaram. Assim, quando nos interrogamos acerca da temática vegetal e animal, devemos compreendê-la também como reprodução de uma natureza selvagem que o ideário franciscano procurava agora dar a conhecer fisicamente para ser vivida no estro espiritual. Fortalecendo este amor pela natureza que se queria dilatada, nascia uma ideia de expansão expressa de duas formas, espiritual e temporal, e que suscitaria aquilo que Jaime Cortesão designará como a «mística dos descobrimentos»<sup>(42)</sup>. Sobrevem então a «viagem» substituindo a «peregrinatio» medieval, surge a exploração, essa nova busca em que todos os sentidos participam, forjando um «império do sensível» que se verá constelado na arte manuelina.

E enquanto os seguidores de S. Francisco pretendiam fundar e alicerçar o Reino de Deus entre os homens, os navegadores portugueses assumiam-se como autênticos regeneradores do mundo. E da tarefa evangelizadora de marca escatológica a que se propunham sobreleva o mito maior: a procura de uma sociedade cristã ideal governada pelo Papa-Imperador Preste João.

Encontrar o Preste corresponderia também ao atingimento do Paraíso Terreal adâmico que ficaria situado junto dos domínios deste, no oriente longínquo, segundo os relatos referentes àquela figura lendária e à geografia sagrada que lhe andava associada<sup>(43)</sup>. A gravura do frontispício do poema da autoria de Giuliano Dati, bispo da Calábria, *A Grande Magnificência do Preste João, Senhor da Índia Maior e da Etiópia* (Veneza?, 1494) representa o Preste João no próprio Paraíso, com dignidade pontifical, sentado num trono por trás do qual floresce uma *vinha* (com aparência arborecente) ostentando um Cristo crucificado



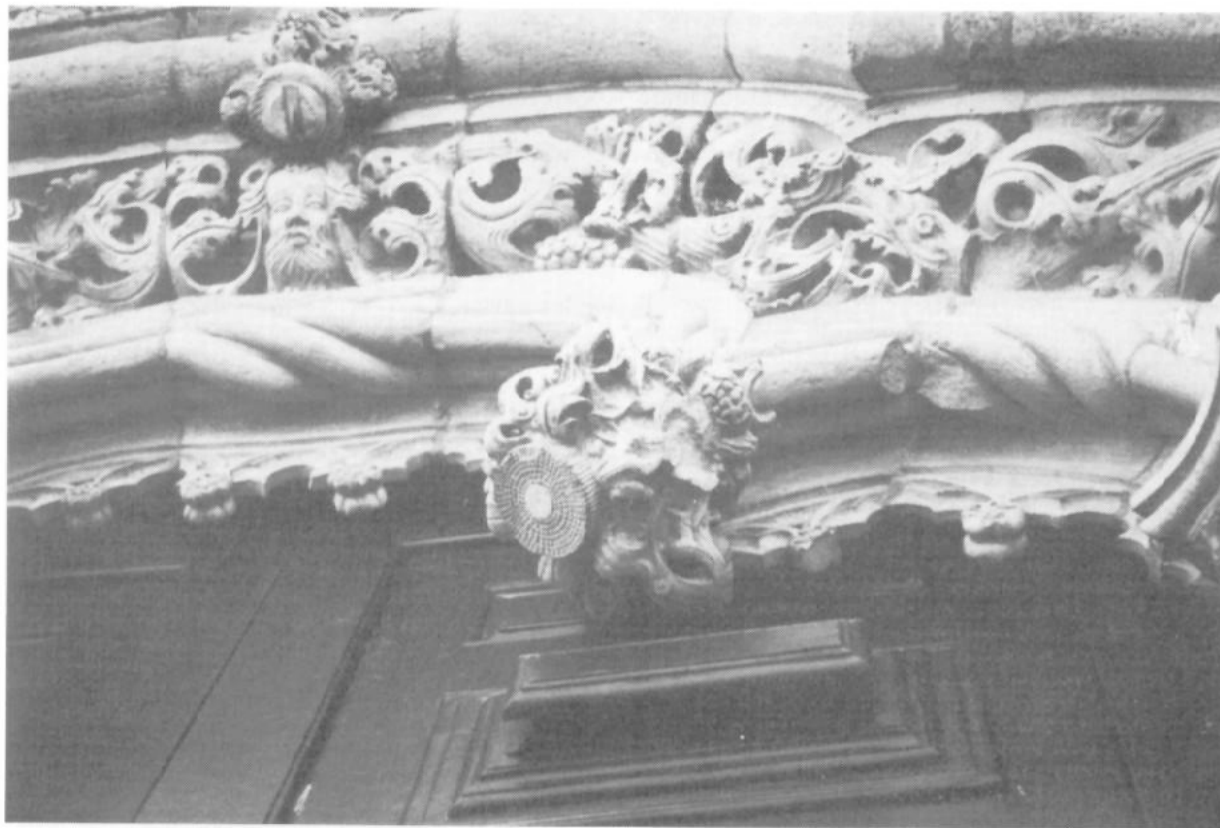


Fig. 4: A alcachofra e a vinha, portal da Igreja Matriz da Golegã.

(v. fig. 2) <sup>(44)</sup>. Estamos claramente perante uma representação da *Árvore do Paraíso*, aqui identificada com a vinha, uma imagem do Conhecimento e, simultaneamente, símbolo do *Reino dos Céus* <sup>(45)</sup>.

Ora, se observarmos atentamente os portais, janelas, bocetes e capitéis de edificios manuelinos, encontraremos faixas e tufos vegetalistas representando a vinha <sup>(46)</sup>. E aqui na mesma acepção cósmica e sagrada da *Árvore do Paraíso* patente

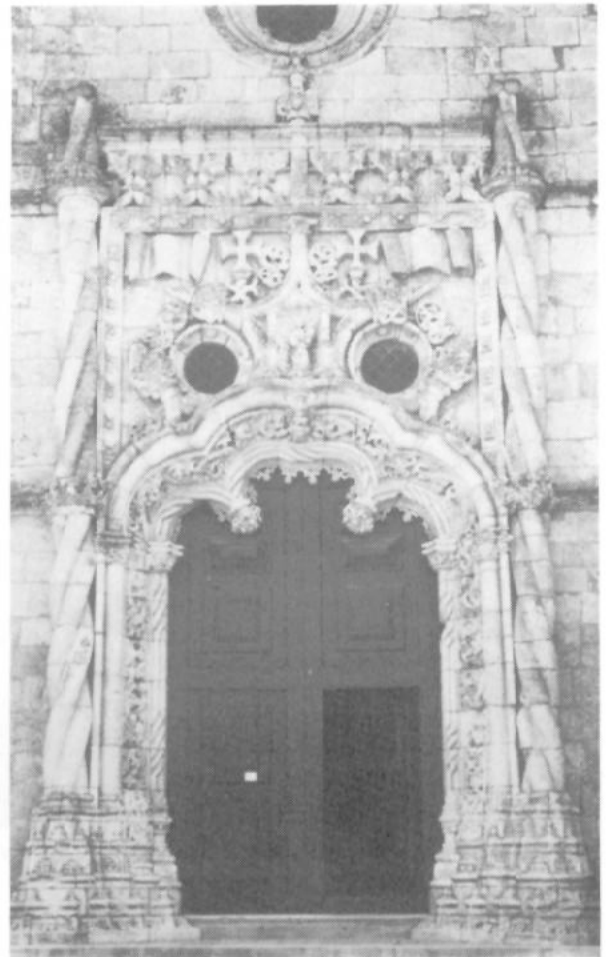
na gravura do livro de Dati, porque de uma *Árvore do Mundo* se trata <sup>(47)</sup>. Esta, segundo a topologia universal do símbolo, encontra-se no Centro primordial <sup>(48)</sup> — *no Centro do Mundo* — produzindo frutos que só alguns conseguiam (e podiam) comer. A tradição bíblica fala-nos de um licor que concede a imortalidade, emprestando ao Éden a dimensão redentora que todos os símbolos vegetais (e respectivas implicações de vitalismo cíclico) consigo acarretam, mesmo em diversas tradições

e religiões<sup>(49)</sup>. Por isso, só *alguns* lograríamos atingir o Paraíso tornando-se portadores de um «conhecimento superior». Viajar e descobrir para alguns portugueses informados por este horizonte mítico era, como afirma Fernando António Pereira, «contemplar iniciaticamente o paraíso, receber a iluminação»<sup>(50)</sup>.

Tal ideal encontramos-lo já esboçado em textos medievais (século XIV), como a *Visão de Tândalo*<sup>(51)</sup>, *Conto do Amaro*<sup>(52)</sup> e *Livro da Côte Imperial*<sup>(53)</sup>. Esta última obra alude ao Jardim florido e arborizado que simboliza, a um tempo, o Paraíso Terreal, o Céu e a Sagrada Escritura. Aliás, as flores e os frutos do Éden são os mesmos de que os textos sagrados nos falam<sup>(54)</sup>. E desde os finais da Idade Média até ao dealbar do século XVII (e depois ainda) o reportório do simbolismo vegetal manteve-se vivo; a prová-lo temos a interessante obra do monge da Ordem de Cristo, Frei Isidoro Barreira, *Traçado das Significações das Plantas, Flores e Frutos que se referem na Sagrada Escritura*, publicado em 1622 e que, embora posterior ao período que estudamos, deve carrear consigo muitas das concepções simbólicas quinhentistas, conservadas e correntes no seio claustral<sup>(55)</sup>.

Este espírito simbólico de fundo ecuménico foi admiravelmente transposto para o manuelino, absorvendo este, concorrentemente, influências de uma literatura de viagens que procurava identificar e localizar o Reino do Preste e, extensivamente, o Paraíso<sup>(56)</sup>.

Um dos mais interessantes textos, retirámo-lo do *Libro del Infante Don Pedro de Portugal*, assinado por Gomez de Santisteban e publicado cerca de 1515, que nos fala de uma viagem em busca daquele Imperador virtuoso protagonizada pelo celebrado e mitificado viajante Infante D. Pedro (reproduzindo uma versão da *Carta do Preste João*, de que se conheciam múltiplas cópias e glosas). Chegando aos domínios do Rei-Sacerdote, a comitiva prossegue viagem: *Partimos vn lunes & atravessamos la ciudad de Edicia hasta el parayso terrenal; & para yr al desierto travessamos diez &*



**Fig. 5:** As colunas torsas ladeando a porta do templo, Igreja Matriz da Golegã.

*siete jornadas de dromedarios que es quarenta leguas la jornada del dromedario que nunca fallamos poblado ni gente; (...) & los hombres que nos dio el preste juan no nos dexaram passar adelante & de alli venimos a tigris y eufrates y a gion & a Fison: que son [quatro] rios que salen del parayso terrenal y por el tigris salen ramos de oliuas y acipreses. E por [el rio de] eufrates salen palmas y arrayhon & por [el rio de] Gion sale vn arbol que se llama Linaloe & por [el rio de] Fison salen los papagayos en sus nidos por el agua: (...) & de alli fuemos a ver los arvoles delas peras que estan entre tigris y eufrates que son dos arboles; & cada vno el año que mas lieua quarenta peras & nunca mas ni menos. Y esto significa la sancta quarentena: y estas peras son etreguadas al preste Juan: y las [re]parte por todas sus prouincias a los señores principales por confirmar los en la fe de [nuestro señor] Jesu christo: porque uean el milagro que en aquella fruta es: que en cada parte (que se parte) parece [enella] el crucifixo & sancta maria con su hijo en los braços. Y de alli nos boluimos para el preste Juan & ouo gran plazer quando supo que eramos bueltos» (57).*

Esta passagem ilustra o que atrás afirmámos. Por outro lado, ela está imbuída da mesma significância da gravura do poema italiano. Em extensão simbólica, o conteúdo deste imaginário ajusta-se, explicativamente, ao conjunto decorativo da janela da Sala do Capítulo do Convento de Cristo em Tomar: representando a Árvore 'do Paraíso, sustentada por um homem barbado — quiçá uma figuração livre do Preste João.

Mas árvores paradisíacas são também representadas no portal da sacristia de Alcobaça (com a figuração das raízes) ou na porta interior da igreja da Madalena em Olivença. Esta última patenteia, aliás, um outro tópico vegetalista do manuelino: a *árvore seca* (58). Descrita como a «árvore do Sol» por Marco Polo (59) ela nunca aparece como «definitivamente» morta (facto também sugerido na própria representação artística). Numa versão da *Carta do Preste João* é mencionada uma árvore seca possuidora de um óleo regenerador, que era



**Fig. 6:** As chamus manuelinas — base das molduras dos relevos alusivos à Paixão de Cristo e a São Jerónimo, claustro de Santa Maria de Belém.

expelido no dia em que a serpente que a guardava adormecida (60); óleo que corresponde ao licor de que nos fala a tradição bíblica e às peras sagradas do texto de Gomez de Santisteban.

Entrosados com estas figurações vegetalistas surgem, no manuelino, animais reais e fantásticos. Todo esse bestiário (que sabemos constituir simultaneamente uma herança medieval por via românica e uma manifestação de exotismo de raiz oriental) (61), compreendendo pássaros, leões, dragões e seres híbridos, habita nas terras que circundam o paraíso. É ele, enquanto símbolo genérico das forças cósmicas, espirituais e materiais, que guarda a Árvore da Vida ou do Paraíso.

Assim também as *flores*, relacionadas com a harmonia e perfeição espiritual, têm um papel preponderante no manuelino, parecendo-nos evidente a significativa presença de *rosas* e *alcachofras* (v. fig. 4). A primeira, sendo de todas as flores a de maior alcance simbólico, remete-nos para a constelação da busca edénica que é a demanda do Centro<sup>(62)</sup>. Não menos comuns são as *alcachofras* (flor do cardo), memória da celebração joanita, que a tradição popular trouxe até nós com a queima daquela flor nas noites de S. João<sup>(63)</sup>.

A representação da alcachofra na arte manuelina pode ser o assumir simbólico da evangelização, pois que esta sua acepção joanita nos evoca o *Percursor* de Cristo, como «percursor» de Cristo é o acto de missão levado a cabo através do ideário religioso que assiste à expansão manuelina. O que concorda com o proselitismo da mundividência portuguesa da época e confirma, uma vez mais, o desejo então existente de reencontro com uma cristandade renovada, promissora e paradisíaca.

### As línguas de fogo

Em certos monumentos manuelinos constatamos a existência de representações de pequenas «línguas» lavradas em baixo-relevo e que a maioria dos autores e estudiosos têm distraidamente identificado (sempre na miragem da exclusividade «marítima» dos temas), com «ondas do mar». Todavia, a observação mais apurada destas «línguas» levam facilmente à conclusão de que se trata de representações do *fogo*, sendo ligeiramente serpenteantes, terminando em ponta e, no conjunto, surgindo alternadas as mais compridas com outras mais curtas, como que imitando o aspecto bruxuleante daquele<sup>(64)</sup>.

Mas se o fogo, na arte manuelina, pode em alguns casos ser a evocação de um dos *quatro elementos* da concepção tradicional aristotélica, pode, igualmente, remeter para uma outra constelação cultural-mental, ligada, segundo cremos, à espiri-

tualidade dos fins de quatrocentos e de quinhentos e, mais concretamente, a uma mística iluminativa recorrente na época.

Efectivamente, o fogo (destituído do seu significado negativo, infernal e punidor) é sinónimo de pureza (e purificação) e, como tal, entrou na consciência simbólica, carreando uma acepção redentora e, claro está, iluminativa, pois é o prolongamento ígneo da própria luz — como sugere Gilbert Durand. As luminosas *chamas* (o brilho ígneo) serão então atributos do *divino* (sobretudo depois de integrada no seio do cristianismo — e de toda a expressão plástica que lhe anda associada — a lição do Pseudo Dionísio Areopagita). Se no plano religioso o fogo é sinónimo dos dons de Deus, no plano profano ocorrerá como sinónimo de Amor e de fervor interior<sup>(65)</sup>: amor profano ou *transitoriamente* profano porque logo transcendentalizado. Desta feita, pela mesma via, passará a estar intimamente ligado à ideia de *amor divino* ou de *amor pelo divino* — facto que importa reter para a leitura que propomos.

No *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende regista-se uma «Invocação al Spirito Santo» da autoria de Luís Anriques onde, de acordo com a tradição testamentária, a manifestação do Paraclete é identificada através de «lengas de fuegos»<sup>(66)</sup>.

É o fogo associado ao amor divino que ocorre, com pormenores enriquecedores, na simbólica sacral do último terço do século XVI. Um manual com fins missionísticos, editado em Goa em 1573, o *Desengano de Perdidos*<sup>(67)</sup>, da autoria de D. Gaspar de Leão, arcebispo daquela cidade, inclui, entre os preceitos indispensáveis para a consumação do *amor unitivo* (a fruição da Graça, contemplação do divino pela via amorosa) a compreensão do amor purificador (caridade) de Deus e de seus graus, que enumera, juntamente com a descrição da sua qualidade própria em paralelo com as qualidades do fogo seguindo S. Boaventura e Henrique Herp<sup>(68)</sup>. Esta caridade ígnea (que é o «amor do Spirito Sancto») parece, portanto, ser aquilo que inspirou a inclusão no programa decorativo do

manuelino — pelo menos nas casas religiosas — das representações do fogo, como as que se mostram em Santa Maria de Belém (v. fig. 6), precisamente *debaixo de passos da Paixão de Cristo* (ou da aparição de Cristo crucificado ao eremita S. Jerónimo, que goza então a *contemplação*) — nos relevos dos cantos do claustro — ou seja, sob o mistério onde se afigura mais intenso esse amor divino e mais decisivo o seu papel na soteriologia.

Anotemos ainda que são *linguas de fogo* que descem sobre os apóstolos — como ofertório dos dons paracéticos — no episódio do *Pentecostes* (69) e que, nas representações em quadros portugueses quincentistas desse crucial trecho da Sagrada Escritura (70), essas mesmas línguas de fogo em muito se assemelham àquelas que observamos na orla da moldura da janela da Sala do Capítulo no Convento de Cristo em Tomar. Este paralelismo não é decerto casual, sobretudo se tivermos em conta que, nos *Actos dos Apóstolos*, o evento pentecostal assinala o começo real do apostolado no mundo pela ultrapassagem do obstáculo idiomático. Na janela de Tomar podemos estar, portanto, diante de um programa que figura a simbólica descida da Graça do Espírito Santo sobre os homens que, debaixo da cruz e pelos descobrimentos, reiniciam novo apostolado. Foi, aliás, subordinada a esta inspiração paracética, espiritual e ideológica que, segundo a lição de Jaime Cortesão, se estruturou a mística expansionista portuguesa.

### A corda e o nó

Tópicos simbólicos de larga recorrência são a *corda e*, a esta associado, o *nó* ou *laço*. Quase todos os historiadores de arte lhes conferiram o unívoco significado de evocação dos instrumentos náuticos (os calabres das naus), evocação emblemática, por extensão, das navegações que permitiram o fenómeno expansionista no Portugal manuelino. Todavia, a contextualização e insistência peculiares de tais representações levam inevitavelmente ao problema de se saber se o seu significado

está, de facto, apenas contido nesta ampla generalização. Natural seria que, ao nível não cultivado da época, a presença da *corda* fosse como que a memória do mar navegado e do «fazer» náutico e que até um sentido metafórico dela se pudesse extrair, tendo em conta a popularidade do tema da «navegação» espiritual. Contudo, a *corda* aparece, nos finais do século XV, inícios do século XVI, não só em Portugal mas também noutras partes da Europa — Espanha e França nomeadamente — com diversos alcances significantes que demonstram ser essa mesma *corda* a única *constante* que suscita plurais leituras. Constante que, pela sua difusão nos leva a pensar ser ela derivada da *transmissão de conhecimentos ou cânones corporativos*, talvez como forma decorativa *tradicional* adstrita a determinada «escola» (ou iniciação) de mestres-canteiros (71).

Em Portugal, para além da sua aparição no românico — seguindo a herança proto-histórica e visigótica — a corda mostra-se em dois exemplos pictóricos da segunda metade do século XV e, em qualquer deles, em lugar destacado, suscitando a sua leitura e interrogação enquanto símbolo. Referimo-nos ao *Ecce Homo* da escola portuguesa, que apresenta a corda da mortificação de Cristo, e aos *Painéis de S. Vicente*, onde encontramos uma longa corda enrolada e atada, enigmáticamente deposta aos pés do santo («painel do Arcebispo»). No primeiro exemplo o significado parece claro; no segundo é de difícil determinação, embora se tenha já apontado constituir a corda, ali, um atributo (por sinal, raro) da iconografia de S. Vicente, santo que estaria naquelas tábuas «duplamente» figurado. Num e noutra caso ocorre o *nó* ou atadura; e é em estreita associação com este tópico que a corda manuelina deverá também ser interpretada: porque ela é, quase sempre, a *corda com o nó ou laço*. Para aclarar o sentido profundo deste nó/laço deveremos, por ora, olhar para o mundo dos referentes epocais do contexto manuelino.

O *laço* ou *nó* figurava num lugar central num dos sistemas cosmológicos que a Idade Média (e,



depois, o Renascimento, essencialmente através do magistério do neoplatonismo florentino) conhecia por intermédio da leitura de uma obra de Platão, o *Timeu*, que então circulava pela Europa juntamente com um comentário de Calcidio.

Nele se dirá que Deus, ao criar o Universo, com o objectivo de o *animar*, compôs a *alma do mundo*, para isso se servindo da mistura de três «elementos», depois de tornados num «só todo»: «Então ele cortou toda esta composição em duas no sentido do comprimento, e cruzando cada metade sobre o meio da outra, em forma de X, ele curvou-as em círculo e uniu as duas extremidades de cada uma com ela *mesma*, e as do 'outro', no ponto oposto da sua intersecção» (72).

A visualização do «resultado» deste gesto demiúrgico é a de um *laço* trilobado ou, melhor dizendo, de um nó com três voltas (73) sinónimo da composição ternária (ao centro «una») da *alma do mundo*. Este mesmo nó/laço, que podemos chamar «cosmogónico», poderá ter inspirado os laços ou nós manuelinos, tanto mais que estes, integrados geralmente em cordas que envolvem os edifícios, nos transmitem a ideia de «sustentarem» e de manterem «consistente» (74) toda a arquitectura à qual se encontram apostos (esta impressão é particularmente sensível nos exemplos do Convento de Cristo em Tomar e na abóbada da Sé de Viseu), conferindo uma *dimensão sacral e contextualização cósmica* ao próprio «espaço» que ajudam a definir.

E é este mesmo laço ou nó que iremos encontrar na assinatura e sinal público do culto impressor Valentim Fernandes (associado ali ao triângulo divino) — homem contemporâneo das principais obras manuelinas — numa manifesta homologia com o que a arquitectura então exprimia (75) (v. fig 8).

Mas esta explicação, remetendo-nos para o mundo de Platão e seus seguidores, leva-nos, igualmente, a interrogarmo-nos se este laço ou nó, símbolo de *união*, não terá algo a ver com o amor iniciático e com o amor místico na forma como estes eram então concebidos. O sistema cosmológico de

Platão, na segunda metade do século XV, sofreu a reinterpretação dos filósofos florentinos, devendo a sua recuperação total para o mundo cristão, sobretudo à pena de Marsílio Ficino (1433-1499), que sintetizaria a sua diligência na obra *Theologia Platonica* (1474).

O cosmos neoplatónico, cujo Deus é simultaneamente «ex-machina» (exterior) e omnipresente, não sendo nele contido (mas contendo-o), pressupõe a existência de quatro regiões ou reinos, sendo o mais baixo (inferior) o «Reino da Matéria» (o Caos informe). Na esfera sub-lunar (porque abaixo do círculo onde se move a Lua) ou «terrestre» situa-se a «Região da Natureza», provida do movimento que lhe confere a região «celestes», superior, que é a «Alma mundana» (a Alma do Mundo de Platão) possuidora de movimento autónomo e dividida em nove esferas celestes. Na região «supraceutical» reside a «Mens mundana» (a Mente cósmica), pura, incorruptível e imóvel, junto de Deus, sede dos «anjos», das «ideias» e do «intelecto divino». Aquilo que preside ao funcionamento perfeito de todo o sistema é o *Amor* de cada componente pelo próximo, o que estabelece uma cadeia de solidariedade cósmica ou «circuitus spiritualis» operando-se do «supraceutical» ao «terrestre» e vice-versa.

Fazendo jus da teoria hermética, a este macrocosmos corresponde o homem microcósmico, organizado em similitude: com um «Corpo» (o «terrestre» do sistema macrocósmico) e a «Alma» (o «celestes») que, na sua modalidade de «anima-prima» mais perto estará da *Mens divina*.

Ora o que nos importa reter é que, no macrocosmos ficiniano, o contacto entre o reino terrestre e o celeste se faz pelo *spiritus mundanus* que é concebido como um *nó*, porque o nó é o próprio Amor que garante a mediação entre os componentes universais («amor *nodus* perpetuus et copula mundi» — «o amor é nó e vínculo perpétuo do mundo» (76).

Por seu lado, no homem, o amor mútuo do «Corpo» e da «Alma» é simbolizado pelo *spiritus*



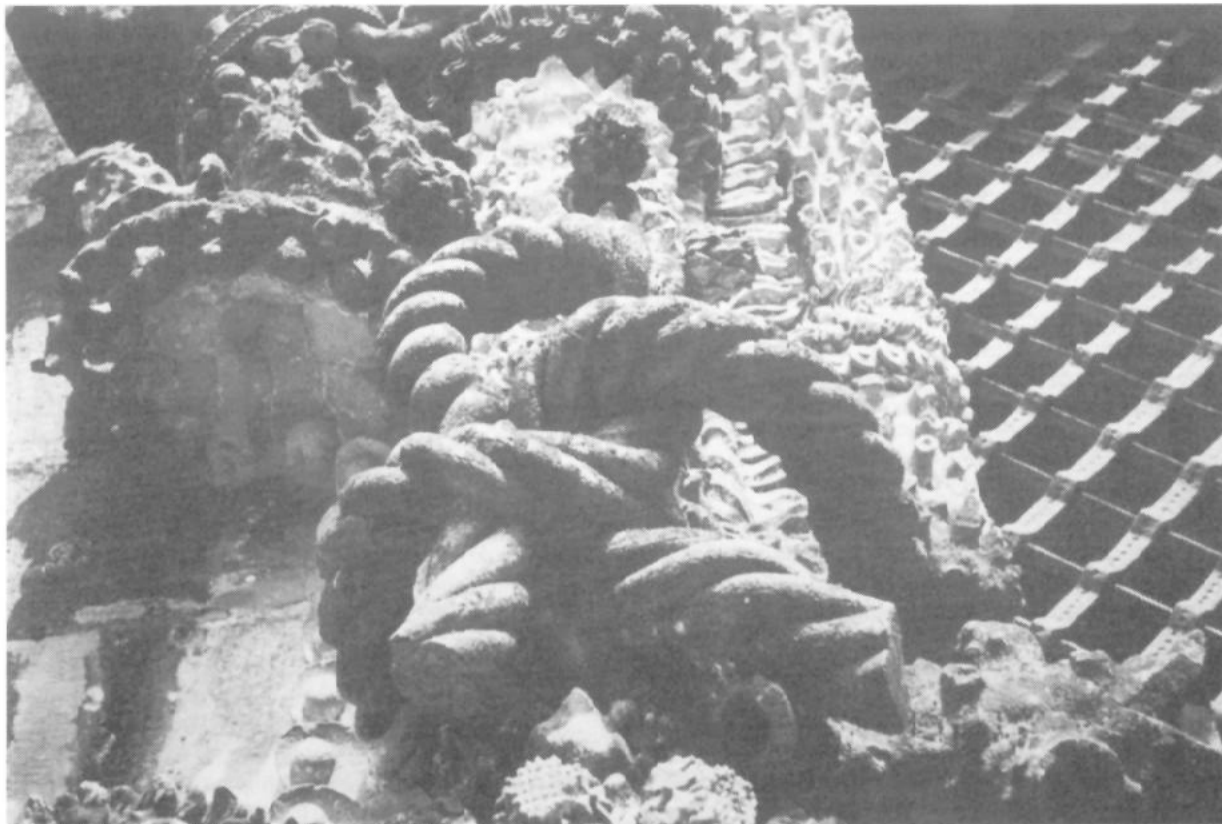


Fig. 7: O nó manuelino — Janela da Sala do Capítulo do Convento de Cristo em Tomar.

*humanus*, outro nó de amor<sup>(77)</sup>, através do qual se empreende o *circuitus spiritualis*.

O desejo da Beleza (sendo esta a presença espiritual entre o material (isto é, presença do «celeste» entre o «terrestre» ou «sublunar»), o dom que Deus — pela sua «suma-bondade» — coloca entre os homens para neles suscitar o conhecimento — despertar o intelecto) é o que estimula o Amor, Amor que fará mover o homem, pela via da redenção espiritual, de um estado inferior material/

/corporal para um estado superior de Graça, contemplativo, de atingimento do Inteligível, de consciência angélica e de *união* com Deus. O circuito espiritual/místico do Amor é o encadeamento sucessivo de vários círculos, esferas ou mundos pelos *nós*, que se assumem, desta feita, como símbolos de amor salvífico.

Na arte manuelina o *nó* adquire idêntico significado (por influência directa do neoplatonismo, ou por beber de um arquétipo comum a Ficino<sup>(78)</sup>,

tanto como sinal da «solidariedade» dos elementos do «mundus» criado, como ainda, sintetizando o escopo do propósito neoplatónico, de união entre o homem/mortal e Deus, isto é, da consumação do *Amor Unitivo* que conhecemos, quer sob as vestes da mística claustral cristã<sup>(79)</sup>, quer sob a roupagem aparentemente prosaica e profana da iniciática amorosa cortex<sup>(80)</sup>.

Corroborando a acepção unitiva-salvífica do nó podemos servirmo-nos de uma passagem dos evangelhos: aquela em que Jesus, premiando Pedro por o haver reconhecido, afirma: «Eu te darei as chaves do reino dos céus: tudo o que ligares na terra, será ligado nos céus, e tudo o que desligares na terra será desligado nos céus»<sup>(81)</sup>.

### O homem adâmico

A apreciação individualizada de cada um dos tópicos simbólicos manuelinos poderá iludir o verdadeiro significado unitário do discurso iconológico que integram.

Efectivamente, interagindo, constroem uma mensagem contextualizada socialmente e, claro está, socialmente actuante, pela sua percepção a um tempo imediata (popular, por assim dizer) e mediata (cultivada, em que intervêm múltiplos referentes). Ambas as percepções não se contradizem pois a arte que as suscita é expressão coerente dos anseios, expectativas e concepções epocais, concordantes enquanto constituintes de uma mundividência genérica.

Podemos assim afirmar que a arte manuelina (e seu acervo simbólico), está intimamente ligada à época dos descobrimentos marítimos e a tudo aquilo que lhe serviu de suporte ideológico; e que a sua efemeridade, por tantos apontada, se deve, com toda a probabilidade, à alteração desta condicionante ideológica no quarto decénio do século XVI, com o Portugal joanino. De facto, pela introdução de novas linhas de rumo de matriz espiritual, cultural e mental (sobrepondo-se gradualmente a autoridade clerical à liberdade de inspi-

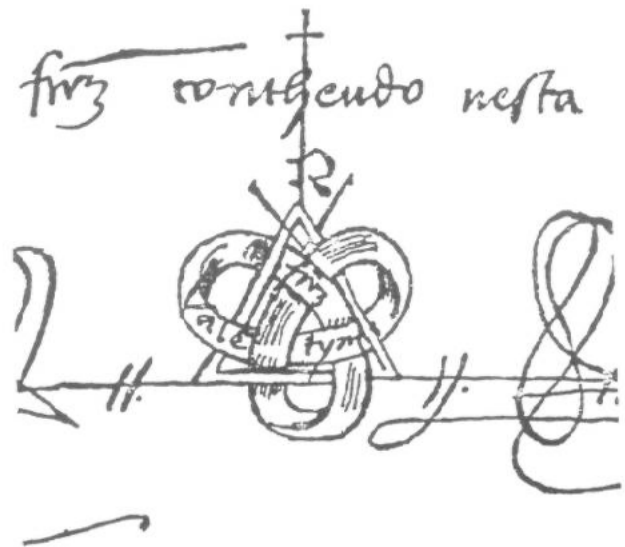


Fig. 8: Sinal público de Valentim Fernandes, pormenor.

ração pré-reformista) — e suas resultantes estéticas — cessam (ou pelo menos atenuam-se, amoretam-se) os *mitos* que ergueram e fundamentaram os vectores instauradores da simbólica manuelina e que, a nosso ver, terão sido três: a *ideia de Paraíso*; a concepção do *Amor redentor*; e a concepção global do *Templo de Cristo na Terra*<sup>(82)</sup>.

O *mito paradisiaco* constelado na captação, pelo manuelino, da *Natureza* — tanto a próxima e familiar, quanto a exótica, quanto também a «oculta» — seria a vontade de abraçar numa só Arte a intenção da Criação divina; como seria também a vontade de — através da unificação mundial pelos descobrimentos e pelo proselitismo cristão — levar ao *reencontro da unidade primordial*; a vontade, enfim, de *reencontrar (e recriar) o homem adâmico*, anterior à «queda».

Esse homem adâmico, segundo tal concepção, poderia (e deveria) ser recriado, não só por intermédio da praxis descobrimentista, mas igualmente através de uma *via interior* que os séculos XV e XVI se preocuparam em teorizar e estruturar: a do Amor salvífico, de cariz místico (ou iniciático), que os símbolos manuelinos consagram na representação insistente do polissêmico nó/laço (da chama pentecostal e de outros temas cuja análise aqui não coube), sinal de solidariedade e mútuo entendimento entre o ser criado e o Criador.

Por fim, a noção de *Templo de Cristo* ajudaria à mútua definição dos dois vectores acima enunciados, porquanto neste templo se reuniria em síntese (como arte-imaginário) a totalidade paradisíaca da Criação; nele se poderia operar (pela religião, espiritualidade e conhecimento) a transformação do homem comum nesse Adão primordial; e *por* ele se lograria a expansão do cristianismo, assumindo-se a Igreja — autêntica nave aparelhada pelos símbolos «nauticos» da arte manuelina — como uma «Nau de Salomão» que, navegando pelo mundo-todo o ia «redescobrimdo» e, segundo a marca escatológica da época, trazendo aos homens uma nova Salvação. A Salvação que se queria verdadeira numa sociedade ainda sacralizada (na assunção do poder, na Arte, ou no quotidiano) pelo encontro do símbolo e do ícone — da imagem, do imaginário — com o Real.

(1) João Barreira, «O simbolismo icónico na arte manuelina» in *Arte Portuguesa. Evolução Estética*, Lisboa, Edições Excelsior, s. d., pp. 185-202. Estudo interessante mas praticamente limitado, todavia, ao programa manuelino de imaginária e suas relações com a religiosidade epocal. É ainda digno de menção o artigo de P. A. Evin, «Faut-il voir un symbolisme maritime dans la décoration manuéline» in *XVI Congrès International d'Histoire de l'Art. Rapports et Communications*, vol. I, Lisboa-Porto, 1949, pp. 191-198. Vertendo de uma consciência filosófica ou de uma consciência poética temos ainda abordagens à simbologia manuelina, respectivamente, em António Telmo, *História Secreta de Portugal*, Lisboa, Vega, 1977 e em Dalila P. da Costa, *A Nau e o Graal*, Porto, Lellos & Irmãos, 1968.

(2) Desejamos exprimir o nosso agradecimento a Fernando António Baptista Pereira e a Manuel Joaquim Gandra pelas ideias e sugestões que nos transmitiram como resultado de frutuosas trocas de impressões.

(3) Cf. Francisco Adolfo Varnhagen, *Notícia histórica e descritiva do Mosteiro de Belém*, Lisboa, 1842, p. 9-10.

(4) Cf. Joaquim de Vasconcelos, *Da Architectura Manuelina*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1885.

(5) Cf. Albrecht Haupt, *A arquitectura da Renascença em Portugal*, Lisboa, s. d.

(6) Dividirá o manuelino em cinco correntes principais. Teríamos assim o gótico chamejante europeu, o gótico chamejante ibérico naturalista, o gótico-mudejar, o gótico de cunho popular e indígena, e o gótico final, já com aporções renascentistas (Cf. Vergílio Correia, «Arte — o ciclo manuelino» in *História de Portugal*, dir. Damião Peres, vol. IV, p. 444).

(7) Reinaldo dos Santos, *O Manuelino*, Lisboa, Academia Nacional das Belas-Artes, 1952; cf. ainda, do mesmo autor, «O Estilo Manuelino» in *Boletim da A. N. B. A.*, vol. XVI, 1947, pp. 38-53.

(8) Mário Tavares Chicó na sua obra *A Arquitectura Gótica em Portugal*, ao tratar o manuelino passa em claro a hipótese «românica» de Reinaldo dos Santos. Por seu lado, J. H. Pais da Silva mostra discordar da tese do atavismo das proporções «românicas» expandido por Reinaldo dos Santos (e outros autores na sua linha), atribuindo a robustez estrutural e a horizontalidade dos edifícios portugueses a factores de evolução do panorama arquitectural europeu e nacional nos finais da Idade Média, inícios do século XVI (cf. Jorge Henriques Pais da Silva, *Estudos Sobre o Maneirismo*, Lisboa, Estampa, 1983, p. 211, n.º 2).

(9) Ideia sugerida já por F. A. Baptista Pereira, «Manuelino: um conceito armadilhado» in *J. L. Jornal de Letras* (ed. «O Jornal»), ano II, n.º 58, Maio 1983, p. 21. Este problema coloca, aliás, a questão de se saber quanto o manuelino foi um género conservador e *revivalista* através do qual se prolongou o Tardo-gótico e quanto (ou

desde quando e até quando) ele cumpriu um papel de actualização e de modernidade, servindo de veículo às formas renascentistas.

(10) Para além dos exemplos citados, o refluxo românico pode ser encontrado nos portais da igreja matriz de Penamacor, da matriz de Odiáxere e em outros exemplos menores como nas portas laterais da matriz de Freixo de Espada à Cinta ou em apontamentos do Mosteiro dos Jerónimos.

(11) O Mosteiro dos Jerónimos (ou de Santa Maria de Belém) reúne um significativo reportório destes exemplos; mas como sinónimo de «imitação» românica destaquemos uma figura com corpo de leão e tronco de homem sustentando numa das mãos a própria cauda (em ombreira das arcadas do claustro — piso térreo); é absoluto o paralelismo com idêntica representação existente no claustro romano-gótico da Sé de Coimbra. Assinalemos que tais fórmulas decorativas, salvo raras excepções, o gótico «puro» português — essencialmente naturalista-vegetalista — parece tê-las definitivamente e deliberadamente esquecido.

(12) Podemos defini-lo como uma busca (no passado) de um referencial histórico onde se situe (miticamente ou não) o nascimento do Estado, bem como a justificação ideal das acções ou empreendimentos «modernos», levados a cabo sob nome «colectivo»/nacional, sejam eles de ordem religiosa ou profana.

(13) Tais catálogos revelam, concomitantemente, a preocupação no disciplinamento da nobreza (cf. Francisco Alves de Azevedo, *Uma interpretação histórico-cultural do Livro do Armeiro-Mor*, Lisboa, 1966, p. 85); ao tempo, a heráldica, rigorosamente assumida, possuía a faculdade real de intervenção social e política.

(14) Sob o epíteto de «Índia Menor» e «Índia Maior» figuram ali as armas do Preste João, que já outros armoriais europeus haviam registado.

(15) Diz Góis: *Mandou [D. Manuel] ver todas las sepulturas do regno para dellas se notarem has armas, & insignias, & letreiros que nellas havia, das quaes armas, mandou nos Paços de Sintra pintar todolos scudos com suas cores, & timbres, em hua fermosa sala q pera isso mandou fazer, alem do q estão pintados hos mesmos scudos das lnhages da nobreza destes Regnos...* (Damião de Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Emmanuel* (Lisboa, 1566), Coimbra, Imprensa da Universidade, 4 vols., 1949-54, parte IV, cap. LXXXVI, p. 238).

(16) A sua execução por António Godinho iria prosseguir até cerca de 1528.

(17) António Rodrigues ocupou este cargo desde 1512 até 1559 (ou 1560) provável ano do seu falecimento, tendo acompanhado a célebre embaixada de Tristão da Cunha à corte pontifícia em 1514.

(18) Cf. prefácio de António Dornelas ao *Traçado Geral de Nobreza*, de António Rodrigues, Porto, Biblioteca Pública Municipal, 1931, p. XV.

(19) Assinale-se que o interesse do *Traçado* deriva também do facto de mostrar uma arte do armorial «cientificamente» fundamentada em concepções cosmográficas da época. A atribuição das cores e dos símbolos obedece, assim, a uma rigorosa teoria de analogias que comunga, em boa parte, dos princípios astrológicos vigentes ao tempo. Nele se registam, igualmente, preceitos diplomáticos e políticos, além do regime de juramento dos «reis de armas» da época.

(20) «[D. Manuel] Mandou cõzertar noue Chronicas dos reis destes Regnos, das quaes ha primeira he delRei dõ Afonso Henrriquez, q Duarte galuão colligio quasi de nouo, pelo q lhe fez muitas merces...» (Damião de Góis, *op. cit.*, parte IV, cap. LXXXVI, p. 238).

(21) «Fez de nouo no mosteiro de sancta Cruz de Coimbra ha sepultura delRei dõ Afonso Henrriquez primeiro Rei de Portugal, pola antiga em que seu corpo staua não ser tal quomo a hum tam magnanimo Rei pertencião» (*Idem*, p. 231-232). Nos túmulos, os arco-sólios lembram pela sua composição e sobretudo pela presença unificante de um arco de volta perfeita de rasgamento muito aberto, a porta-travessa de Santa Maria de Belém. Ali se casam harmonicamente sob a matriz sincrética do manuelino, o gótico flamejante dos baldaquinos, o renascimento pleno das mísulas superiores e dos medalhões e uma ou outra nota decorativa de ressonâncias românicas. Os planos icónicos dos túmulos — como assinalou João Barreira (cf. *op. cit.*, p. 200) — dialogam e complementam-se; debaixo da inspiração mariológica (Santa Maria é personagem central em ambos) incluem-se profetas e sibilas cujos vaticínios andam ligados à Virgem e ao nascimento de Jesus (e que já encontramos num monumento de invocação mariânica como o mosteiro de Belém) numa manifesta concordância com a religiosidade epocal.

(22) No reinado de D. Manuel inicia-se a cunhagem do «português de ouro», do «português» e «meio português» de prata e ainda do «tostão», todos eles lavrados com idênticos letreiros e divisas. Era o reverso que apresentava o dístico constantiniano (e afonsino) — «In hoc signo vinces» — rodeando a cruz cristã, por vezes gravada com ligeiras variantes de grafia (cf. A. C. Teixeira de Aragão, *Descrição geral e histórica das moedas cunhadas em nome dos reis, regentes e governadores de Portugal*, Porto, Liv. Fernando Machado, 2.ª ed., 3 vols. s. d., vol. I, p. 248).

(23) João de Barros, *Crónica do Imperador Clarimundo*, Lisboa, Sá da Costa, 3 vols., 1953, vol. I, 1.ª «Prólogo», p. 7. João de Barros, então «moço de guarda roupa» do príncipe D. João, terá redigido esta obra ainda em vida de D. Manuel, tendo-a apresentado ao monarca em 1520, quando este se encontrava em Évora, segundo afiança Severim de Faria. Enquanto jovem, o autor, perfeitamente integrado na corte manuelina, assimilará a mística nacionalista nela recorrente e que lhe servirá de esteio para a novela que depois compõe. A primeira impressão da obra terá tido lugar em 1522.

(24) João de Barros, *op. cit.*, vol. I, 1.º «Prólogo», p. 8.

(25) A trama da crónica desenrola-se segundo a típica matriz dos romances de cavalaria. Através dela, o autor irá entrecruzar *história* e *mito*, forjando uma autêntica *história mítica* de fundação, que remete para um passado heróico e miraculoso bem longínquo no tempo o registo providencial do *providencial destino* do Portugal manuelino. Anote-se que os «topoi» da narrativa (alguns de verdadeiro cariz esotérico) se mostram, por vezes, afins do amor cortês medieval, e que é o *Amor* com a sua potência mágica e realizadora que acabará por presidir às etapas iniciáticas que Clarimundo (que mudará de nome, como iniciado que foi durante a gesta, tendo antes perdido a noção da sua própria origem e linhagem) irá consumando, sob a eficaz protecção do sábio *Fanimor*, nome onde poderemos ver o anagrama de *Fin'Amor*.

(26) João de Barros, *op. cit.* vol. III, Livro III, cap. I, p. 73.

(27) *Idem*, cap. IV, p. 93 (sublinhado nosso).

(28) *Idem*, p. 94.

(29) *Idem*, p. 94-95 (sublinhado nosso).

(30) *Idem*, p. 101 (sublinhado nosso).

(31) *Idem*, p. 102 (sublinhado nosso). A mística dos descobrimentos, então vivíssima, transparece nesta passagem da *Crónica* em que se exalta o papel do «Venturoso»: «E de suas mãos soltarão *aves sem espírito com cruces de sangue nas asas*, as quais voarão por tantas partes, que darão a conhecer o mundo, que é maior do que ele se cuidava; descobrindo com seus bicos tantos recantos, e fraldas da terra, que ajuntados em número farão por si outro maior corpo do que ela tinha (João de Barros, *op. cit.*, Liv. III, cap. IV, p. 102). As aves são as naus manuelinas portadoras da Cruz de Cristo; curiosa esta aproximação metafórica das embarcações com as aves, que veremos reaparecer, mais tarde, no último terço de quinhentos, com D. Gaspar de Leão, no seu *Desengano de Perdidos*, aqui como pombas paracléticas e na continuação lógica de uma reinterpretação de uma profecia de Isaías.

(32) João de Barros, *op. cit.*, vol. III, Liv. III, cap. I, p. 69.

(33) Exemplar da Biblioteca Municipal do Porto.

(34) Registe-se que a *Genealogia dos Reis de Portugal*, encomendada em 1530 pelo Infante D. Fernando a Damião de Góis e que António de Holanda e Simão Bening desenharam e iluminaram — eivada ainda do mesmo espírito de valorização das raízes históricas — refere a origem húngara da primeira dinastia: no fólio 7.º, na «Távoa» primeira (com troncos e «torsades» manuelinas) são mostradas as armas de «El rey Estevão Hungria pay do Cõde dõ Anrique de Portugal...».

(35) O cunho providencialista parece ter influído na vida do «Venturoso» desde a nascer: o seu nascimento teria sido possível por intercessão miraculosa, pois que sua mãe consumaria o dificultoso parto no dia do Santíssimo Sacramento, quando desfilava à porta da casa onde se encon-

trava a profissão alusiva àquela sagrada celebração. O nome que é atribuído ao recém-nascido, *Emanuel* (cf. Góis, *op. cit.*, parte I, cap. III, p. 11) — nome que o rei assumirá até ao mais profundo do seu significado — fazia jus de uma divulgada passagem escriturística de teor messiânico, aquela em que o profeta Isaías vaticinava que uma virgem daria à luz um menino, o Emanuel (palavra hebraica que significa *Deus conosco*) como sinal da *libertação de Jerusalém* (cf. *Isaías*, 7, 10-14). A libertação de Jerusalém era uma das metas do mundo cristão ocidental no século XVI e D. Manuel não o ignorava, assumindo-se, certamente, como um futuro libertador (ainda que simbólico, pela luta contra os infiéis e pela evangelização) ajudado, tanto pelo seu nome «santo», como pelas múltiplas prestações de menagem que de todas as partes lhe chegavam. Destaquemos, entre elas, o discurso que Egídio de Viterbo (Cardeal, da Ordem de Santo Agostinho, neoplatonista e cabalista informado) faz junto do Papa, em 1507, dando D. Manuel, no dizer de Eugenio Asensio (cf. Eugenio Asensio, «Introdução» a D. Gaspar de Leão, *Desengano de Perdidos*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1958, p. XVII), como uma «reminiscência de reis-sacerdotes» e como novo «apóstolo» da fé cristã. Já em 1500 D. Manuel recebera a visita de romeiros a Santiago que lhe chamavam *Rey Santo* (segundo a carta do diplomata castelhano Ochoa de Isagaga — cf. Asensio, *op. cit.*, p. XXVI), demonstrando como estava bem viva a esperança Imperial por toda a Europa e como se acreditava neste rei português como seu luminar. A inauguração do Império Universal do cristianismo era, no fundo, o timbre da macropolítica imperial portuguesa da época dos descobrimentos (à qual D. Manuel teria sido introduzido provavelmente por Diogo Pires Rebelo, seu capelão e aio enquanto Duque de Beja e, depois, doutrinador político através da obra *De Republica Gubernanda per Regem* (Paris, 1496), tratado onde é posta a tónica no absolutismo e na fundamentação divina do poder real), servida por todo um clima de visionarismo apocalíptico que então se vivia, resultado do encontro dos messianismos hebraicos e do milenarismo joaquimita e seus prolongamentos heterodoxos ou ortodoxados (e cujo resultado iconológico parece estar patente no mosteiro de Santa Maria de Belém).

(36) *Livro dos Reis*, 7, 15 e 21-22 (sublinhado nosso).

(37) A tradição dos pedreiros-livres medievais via em Mestre Hiram e seus homens, verdadeiros precursores das corporações. Diz-nos Matila Ghyka: «É muito interessante (nos documentos das lojas de pedreiros-livres medievais, alemãs e inglesas) a menção que atribui a Pitágoras a descoberta de uma das colunas *maçónicas* sobre as quais haviam gravado seus preceitos, antes do dilúvio, os primeiros geómetras». O mesmo autor, referindo-se às colunas bíblicas, regista o facto dos construtores da catedral de Wurzburg, no século XIII, haverem levantado também duas colunas, gravadas com os nomes Jaquin e Boaz (cf. Matila Ghyka, *El número de oro II — los ritos*, Barcelona, Posei-



don, 1968, p. 75). Na Suécia, a catedral de Lund e a igreja de Dalby comportam exemplos semelhantes. E não é certamente de desprezar o paralelismo icônico existente entre as colunas manuelinas e uma representação do Templo de Salomão numa das litâneas que acompanha a Virgem num relevo de madeira de inícios do século XVI patente na catedral de Bayeux (autor anónimo); aquele é ali figurado convencionalmente como uma entrada acastelada ladeada por duas colunas torsas e acompanhada pelo dístico SALOMONIS. Entre os exemplos mais significativos de igrejas manuelinas com duas colunas torsas no portal monumental temos a matriz de Azurara, a Sé da Guarda, a capela da Universidade de Coimbra e a matriz da Golegã.

(38) As portas/janelas manuelinas contêm um elemento definidor que merece uma especial menção: o arco conopial. Este tipo de arco provém do Oriente longínquo (búdico), onde nasce, transmitindo-se numa cadeia de longa duração até ao Islão, de onde passa, depois, à arte ocidental; daqui, por refluxo, partirá para de novo encontrar o Oriente, nas igrejas dos cristãos da Índia (cf. Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Age Fantastique*, Paris, Flammarion, 1981, cap. VIII). Importa interrogarmo-nos, no entanto, se esta eclosão do arco conopial não se relaciona com o aparecimento de movimentos ou formas de espiritualidade de idêntico fundo arquetipal em seios civilizacionais diversos servindo-se da mesma forma artística, conferindo a esta um determinado significado simbólico unitário.

(39) P. A. Evin na sua importante comunicação (*op. cit.*, nota 1) discorda da tese que vê no manuelino uma arte de evocação marítima dando, por exemplo, o conjunto da Casa do Capítulo do Convento de Cristo em Tomar como tributário de uma inspiração rural (cf. *op. cit.*, p. 196); muitos outros temas do manuelino seriam, por sua vez, a transposição para a pedra de materiais diversos tais como madeira entalhada, panejamentos, brocados, botões, passamanaria em geral (cf. *op. cit.*, p. 195). O mérito da tese reside na chamada de atenção que formula para a múltipla panóplia de símbolos «terrestres» que o manuelino contém, e na virtude de estabelecer uma ponte entre o fausto cortesão manuelino e o que este compreende de «táctil» (o seu exotismo e etiqueta) e a arte. Não concordamos, todavia, na total inexistência de temas marítimos: o coral, pelo menos, aparece em Tomar (e noutros monumentos ainda) e a corda, se bem que não seja, provavelmente, de extracção «marinheira» pode ter sido interpretada epocalmente, sobretudo ao nível popular e não cultivado, como alusão à navegação e à arte de marinharia.

(40) Apesar da indiscutível acepção marítima do coral, será importante notar a sua conexão com o simbolismo alquímico, que o utiliza frequentemente como representação do Fogo (cf. C. G. Jung, *Psychology and Alchemy*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1968) e da Pedra Filosofal. Não é de afastar a hipótese da arte manuelina encerrar alusões herméticas com incidências alquímicas. O saber alquímico a que esteve ligado muitas vezes o âmbito corpo-

rativo dos construtores é, contudo, de difícil pistaagem na arte apesar dos trabalhos basilares de Fulcanelli, *O Mistério das Catedrais*, (1.ª ed. 1925), Lisboa, Ed. 70, 1973 e *As Mansões Filosóficas* (1.ª ed. 1929), Lisboa, Ed. 70, 1978 (com notável tradução) e de Eugène Canseliet, *Deux Logis Alchimiques* (1.ª ed. 1945), Paris, Jacques Pauvert, 1978; no âmbito académico há a destacar os estudos de J. van Lennep, *Arte y Alquimia* (1.ª ed. belga de 1966), Madrid, Editora Nacional, 1978 e de Barbara Obrist, *Les Débuts de l'Imagerie Alchimique*, Paris, le Sycomore, 1982. Pela nossa parte, no meio português, estudamos neste momento a representação do «alquimista» no túmulo de D. Fernando de que contamos apresentar, em breve, notícia mais circunstanciada (cf. Ana Cristina Leite e Paulo Pereira, (nota sobre o alquimista do túmulo de D. Fernando) in *Eldorado*, Lisboa, Quatro Elementos editores, 1983, pp. 64-65).

(41) É esta a opinião (ainda que algo redutora) de R. Hooykaas no seu ensaio *Science in Manueline Style*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1980.

(42) Cr. Jaime Cortesão, *Os Descobrimientos Portugueses*, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. 1, 1979.

(43) Logo na primeira versão conhecida da *Carta do Preste João* em Portugal, encontramos a seguinte referência ao falar-se de uma fonte compreendida nos domínios daquele: «... espalha-se, na corrente, até a distância de três dias de jornada, não longe do Paraíso, donde Adão foi expulso». («Domingos Maurício, Ainda a «Carta do Preste João», Lisboa, separata da revista *Brotéria*, n.º 72 (1961), p. 17).

(44) Acerca da representação do Cristo crucificado na Árvore do Paraíso veja-se, por exemplo, uma iluminura do século XV (1481), pertencente ao missal do arcebispo de Salisbúria, da autoria de Berthold Fortmeyer, com A Árvore da Morte e da Vida» (cf. Rooger Look, *The Tree of Life*, Londres, Thames and Hudson, 1974).

(45) A vinha, segundo o Antigo Testamento (*Miqueias*, 4, 4; *Zacarias*, 3, 10) era tida, conjuntamente com a oliveira, como árvore «messiânica» e sagrada. O simbolismo da vinha é depois transferido para Jesus Cristo, o Messias, que dirá: «Eu sou a videira verdadeira...» (*João*, 15, 1); a extensão semântica do símbolo é garantida pela sua evidente ligação à Eucaristia.

(46) Seria impossível enumerar todos os testemunhos. Registemos a título de exemplo o portal da igreja do mosteiro de S. Marcos (Tentúgal), o portal do Convento de Cristo em Tomar, o portal Sul do mosteiro de Santa Maria de Belém em Lisboa, o portal axial de S. Julião e o portal da igreja do convento de S. João Baptista, ambos em Setúbal.

(47) Ainda acerca da existência de frisos vegetalistas em igrejas medievais citemos Jean Hani: «É que esse friso não passa de uma estilização da Árvore do Mundo, símbolo ancestral da humanidade (...). No templo cristão, essa árvore é uma vinha porque Cristo se assimilou a ela...» (Jean



Hani, *O Simbolismo do Templo Cristão*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 89-90, sublinhado nosso).

(48) Sobre o simbolismo do Centro cf. Mircea Eliade, *Tratado de História das Religiões*, Lisboa, Cosmos, 1977, cap. VIII.

(49) Cf. René Guénon,  *Símbolos fundamentais de la Ciencia Sagrada*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1976, p. 290.

(50) Fernando António Baptista Pereira, «Notas sobre a representação do homem silvestre na Arte Portuguesa dos séculos XV e XVI» in *História & Crítica*, n.º 9, Junho/Julho de 1982, p. 62.

O mesmo espírito de valorização da «viagem» e do mundo natural como marcas do percurso «interior» (via contemplativa) contém-se no escrito quinhentista *Boosco Deleitoso* (ed. do texto de 1515, com introdução, notas e glossário de Augusto Magne, Rio de Janeiro, Ministro da Educação e Saúde, 1950).

(51) Diálogo entre uma alma e um anjo. O anjo vai falando da glória do Paraíso: *Olha e ueerás hua aruore muy grande e muy fremosa, chea de flores e folhas e de fructos de mujtas maneiras.*

*E estauã en ella aues de mujtas maneiras de collores, que cantauã muy maravilhosamete cantares muy doces. E em os rramos desta aruore estauã muitos lírios e mujtas rrosas e heruas de muytas naturas, que dauã de sy muy boodor (...).*

— Senhor, di-me que significa esta aruor ou que cõpanhas som estas?

E o anjo disse:

— *Esta aruor significa a sancta igreja e estes que estam so ella som aquelles que a bem guardarom e bem acrecentarõ per seus boos merecimetos e, porque leixarom o mal e obrarom bem, fazendo serviço a Deus, rrecebem tanta honrra e tanto bem como tu uees (da Visão de Túndalo; cit. in José Joaquim Nunes, *Crestomatia Arcaica*, Lisboa, Clássica, 1970, p. 47).*

(52) Amaro chegou a uma serra onde ficava um castelo «mui fremoso», guardado por um porteiro que o não deixou entrar. «Amigo, saca que este he o parayso terreal em que Deus fez e formou Adam». Amaro chorou, rezou e implorou ao porteiro para este abrir a porta, até que este decidiu deixá-lo espreitar: «E Amaro vyo dentro tantos prazeres e tantos sabores e tãtos viços quantos nõ poderya contar nenhu home do mudo, e quantas aruores no mudo auya todas aly estauã e erã muy altas sobejamete, e todas eram cubertas de folhas e cheas de fruytas, e as heruas erã uerdes e cõ flores e cheiravã tam bem que non ha home que o podesse contar ne dizer (...). E todollos canpos jazião estrados de flores e de maçãs, e de larãjas e de todallas outras fruytas do mudo. E así cantauã as aues tam saborosamete que, ajnda que hy ouuesse uiço, aquell auondarya muy ben» (do *Conto do Amaro*; cit. in José Joaquim Nunes, *op. cit.*, p. 44).

(53) «Reaes cortes fez o celestial emperador por grande proueito e honrra de todo o senhorio. Estas cortes foram feitas em huu canpo muy grande e muy fremoso, todo comprido de uerdura e de flores de muitas deuairadas collores e de precioso odor. E todo o canpo era çercado em redor de muytas aruores muy fremosas que dauam fruytas muy doces e muy saborosas e de muytas guisas...» (do *Livro da Corte Emperial*; cit., in José Joaquim Nunes, *op. cit.*, p. 93).

(54) Cf. Mário Martins, *Alegorias, símbolos, e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*, Lisboa, Brotéria, 1975, p. 215.

(55) V. Frei Isidoro Barreira, *Tratado da Significação das plantas, flores e frutos que se referem na Sagrada Escritura*, Lisboa, Pedro Craesbeck, 1622.

(56) O mito do Preste, ainda no primeiro quarto do século XVI transcende um carácter meramente geográfico pois o que dele interessa (e o que dele, realidade ou mito, se repercutia nas crónicas, tratados e versos da época) é a importância do seu papel dentro do imaginário europeu fini-medieval. A sua associação ambígua com a «Etiópia», a imprecisão dos conceitos geográficos desta região, o horizonte mágico que era a Índia e a sua ligação ao apostolado de S. Tomé (que teria convertido à fé cristã os indianos do rei Gundafor, e que na Índia viria a morrer) levaram a que o Rei-Sacerdote «indiano» assumisse um fundamental carácter simbólico (no autoritário plano do imaginário o Preste João nunca deixou de ser da Índia) aliado ao anseio do homem que vê «abrir-se» o mundo no tempo dos descobrimentos. Desse homem que anelava tanto por uma redefinição da própria Igreja, como com uma aliança que lhe permitisse resolver o problema do ascendente muçulmano com todas as suas implicações económicas e culturais. Nas múltiplas versões do mito presbítero-joânico aparecem alusões a «crisandades orientais» que, pelo que ficou dito, teriam influído no escopo expansionista e descobridor português, que as terá procurado e simbolicamente assumido. O mosteiro de Santa Maria de Belém, por seu lado, está relacionado com o mito do Preste, tanto pela ligação religiosa/mítica da sua invocação (Nossa Senhora dos Reis — os Reis Magos, de quem descenderia o Preste) como por outros factores associados à sua edificação e simbólica específica, onde, de novo, se entrecruzam realidade e mito (cf. Ana Cristina Leite e Paulo Pereira, «Simbologia e iconologia no Mosteiro de Santa Maria de Belém», comunicação apresentada ao *Congresso Internacional dos Descobrimientos Portugueses e a Europa do Renascimento*, Lisboa, 1983).

(57) Gomez de Santisban, *Libro del Infante Don Pedro de Portugal* (ed. crítica de Francis M. Rogers), Lisboa, F. C. Gulbenkian, 1962, p. 49.

(58) «Árvores secas» encontramos-las, nomeadamente, na ermida de S. Gregório e no Convento de Cristo em Tomar, na porta manuelina da Rua dos Remédios em Lisboa e no claustro do mosteiro de Santa Maria de Belém.

(59) «Alli (nos fins da Pérsia) ha hua grande campina em que esta a aruere do sol que comumente antre os latinos he chamada aruore seca. esta aruore he muy grossa e grande. e tem as folhas de hua parte brancas e de outra verdes. nom faz fruíta alguu. ho pao desta aruore he maço e forte de coo amarello como buxo» (*Livro de Marco Paulo*, do Livro Primeiro, cap. xxvij, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1922).

(60) Esta descrição da árvore foi já relacionada por António de Aguiar com a divisa «Salus Vite» que surge no tronco de árvore seca, com uma serpente alada enrolada, no emblema do escudete da figuração do 1.º fólio da *Genealogia do Infante D. Fernando* (cf. António de Aguiar, *A Genealogia Iluminada do Infante D. Fernando por António de Hollanda e Simão Bening*, Lisboa, 1962). O mesmo emblema é adoptado como marca pessoal pelo impressor Luís Rodrigues (v. fig. 3).

(61) A presença do bestiário fantástico na arte medieval é tido por Baltrusaitis como o resultado da absorção de um formulário lendário oriental adaptado aos sentimentos religiosos dos finais da Idade Média (cf., Jurgis Baltrusaitis, *op. cit.*).

(62) Cf. John Matthews, *The Grail, quest for the eternal*. Londres, Thames and Hudson, 1981, p. 31. A Rosa relaciona-se intimamente com a Virgem Maria, sendo seu símbolo a partir do repertório metafórico das litánias. A tradição hermética utiliza-a como emblema de uma das etapas da Obra alquímica. Será ainda o emblema máximo dos «irmãos» Rosa-Cruz, que certamente o adoptaram em virtude da sua capacidade polissémica.

(63) A alcachofra, planta que depois de queimada volta a florescer, é também um símbolo regenerador: é uma flor de renovação. A queima da vegetação tem, aliás, raízes profundas e é praticada por alturas do S. João (cf. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 386). Esta relação entre o elemento vegetal e S. João (numa festa solistial) religa-se à imagem do «homem selvagem» ou «silvestre» o homem primordial, por vezes usado na iconografia de S. João Baptista. Gil Vicente em dois dos seus escritos refere-se a S. João da seguinte forma: «San Iu verde passó por aqui; / Quan garidico lo vi venir. «(do *Auto da Festa* in *Obras Completas*, Lisboa, Sá da Costa, vol. IV, 1968 (3.ª ed.) p. 138); e ainda: «Quem diz não he este / San João o verde (do *Triunfo do Inverno* in *O. C.*, Lisboa, Sá da Costa, vol. IV, p. 327). A propósito desta designação (S. João verde) Reckert diz-nos tratar-se de uma alusão ao «green man» (Stephen Reckert cit. por Paul Teyssien, *Gil Vicente — o autor e a obra*, Lisboa, I. C. P., 1982, p. 40), que não é senão o «selvagem», figura vegetal queimada na Primavera em celebrações que são reminiscências pagãs encastoadas no cristianismo. Cristianizada, esta figura passará a chamar-se «homem selvagem» ou «silvestre» quando não é directamente assimilado a S. João Baptista eremita.

(64) Os exemplos mais significativos encontram-se no mosteiro de Santa Maria de Belém (no claustro, piso

térreo, nas bases das molduras contendo representações de cenas da Paixão de Cristo e vida de S. Jerónimo eremita; piso superior, na base das ombreiras dos arcos) ou no Convento de Cristo em Tomar (emolduramentos do «labirinto» e janela da Sala do Capítulo).

(65) É impossível não relembrar aqui a superior percepção poética que dele dará Luís de Camões. E, muito em especial, a descrição que nos faz o poeta, numa das suas Canções, dos olhos de uma das suas obscuras Damas, pelo que de curioso acarreta, sobretudo no que respeita às concepções platónicas de cognição pela vista «... seus olhos rutilando lume vivo...». No *Timeu* de Platão é o fogo puro interior que saindo pelos órgãos da visão, em conjunto com o fogo da luz «diurna», permite a percepção visual do objecto (cf. Platão, *Timeu*, trad. francesa de E. Chambry in *Sophiste. Politique. Timée. Critias*, Paris, Flammarion, 1969, p. 424). Os olhos foram sempre escolhidos como veículo gnóstico fundamental pelos neoplatónicos, sobretudo os «olhos interiores» ou da Alma, que se devem «abrir» para a contemplação; neste sentido, pelos olhos e pela visão passará a via da iluminação interior da mística cristã pós-tridentina (cuja formulação se começa a esboçar de trás, em movimentos pré-reformistas por vezes de pendor inequivocamente heterodoxo).

(66) «De Luys Anriquez àquele passo de quando Nossa Senhora orou no orto, enuyadas a hua senhora, en Valencia.

Invocacion al Spirito Santo.

Tu que alumbra, tu que guyas / a los errados y ciegos / / Tu que en lengoas de fuegos / la tu gracia nos enleas. / / las deffeculdades myas / dale tu gracia, Senhor, / pera que conte el dolor / de tus grandes agonyas, / quando tu morte syntyas» (*Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, texto estabelecido, prefaciado e anotado por A. J. da Costa Pimpão e Aida F. Dias, Coimbra, Centro de Estudos Românicos (I. A. C.), 1973, p. 324).

(67) D. Gaspar de Leão, *Desengano de Perdidos* (ed. cit.). O tratado reúne, na primeira e segunda parte, argumentos para a conversão à fé cristã, exemplificados sob a forma de diálogo entre um cristão virtuoso e um turco. A terceira parte, dialogada ainda e mantendo o mesmo sentido doutrinário e evangelizador, introduz matérias referentes à *via espiritual do amor unitivo*. Se bem que posterior ao período que vê florescer a arte manuelina, o livro integra em si, a nosso ver, a absorção ortodoxa de muitas das concepções de espiritualidade (claustral e profana) recorrentes em tempos de pré-reforma e que tiveram sua expressão nas doutrinações iluminativas da mística da linha-gem flamenga.

(68) «Pore os mais ordenão os graos da charidade pellas qualidades do fogo, que na verdade não ha cousa mais semelhante ao amor, q o fogo: ao qual se comparou o mesmo Senhor dizado, Eu su fogo, que tudo consumo, não a natureza dos homes, senão suas dessemelhanças & imperfeições: cõforme ás quais qualidades põem noue graos

de charidade, que aquy vão figurados» (D. Gaspar de Leão, *op. cit.*, 3.ª parte, cap. XXXIII, p. 286; sobre as qualidades do fogo e da «charidade» v. p. 286 *et passim*).

(69) «E lhes apareceram repartidas umas como línguas de fogo, que repousaram sob cada um deles. E foram todos cheios do Espírito Santo e começaram a falar em várias línguas, conforme o Espírito Santo lhes concedia que falassem» (*Acto dos Apóstolos*, 2, 3-4).

(70) Salientamos a título comparativo dois *Pentecostes*, respectivamente atribuídos a Francisco Henriques (c. 1510 do retábulo de S. Francisco de Évora-Museu Nacional de Arte Antiga) e a Vasco Fernandes (1531 — Santa Cruz de Coimbra).

(71) Mário de Sampaio Ribeiro adianta a hipótese das *cordas* e das *bóias* patentes na arte manuelina, serem uma forma de assinatura de mestre Boitaca (ao qual atribui nacionalidade germânica e cujo nome — iniciático — seria constituído pelas palavras *Boye* e *Tackel* — isto é, «Bóia» e «Calabre») — cf. Mário de Sampaio Ribeiro, *Do Sítio do Restelo de das Suas Igrejas de Santa Maria de Belém*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, sep. do vol. 2 dos *Anais* (2.ª série), 1945, p. 345, n.º 145.

A corda estende-se à heráldica quando Louise de la Tour Auvergne enviuvava por morte de Claudio Montaigu, em 1470, e as adopta nas suas armas; a *Cordilière* passaria a significar, segundo o *rebus* — trocadilho heráldico — *corps delié*, isto é, «corpo desligado», livre, em sinal de viuvez (v. a este respeito C. F. Menestrier, *Origine des ornements des armoiries*, Paris, Thomas Amaury 1653, pp. 164-165); Ana da Bretanha adoptaria o uso da *cordelière* como sinal de devoção a S. Francisco (em imitação de seu pai, Francisco I, duque da Bretanha, que segundo a tradição, já desde 1440 a incluía no seu armorial) — ou, segundo outra versão, em veneração da corda que mortificou Cristo na Paixão — e coloca-la-ia depois, nas suas armas, em prova de viuvez pela morte de seu marido, Carlos VIII, em 1498, passando à arquitectura no seu oratório privado em Loches, ornamentando um arco conopial. A corda, ainda como símbolo de S. Francisco, será também adoptada — com a divisa «plus qu'autre, plus qu'autre» — por Francisco I de França. Como vemos, a sorte da *corda* era grande na época que estudamos e suas acepções múltiplas (e, na ocorrência, nenhuma delas marfítima).

(72) Para transcrição deste trecho preferimos a tradução e versão de Manuel Maia Pinto, *Timeu*, Porto, 1952, p. 57. Para cotejar com tradução francesa de Emile Chambry, cf. *Timeu in Sophiste...* (ed. cit.), p. 414.

(73) A interpretação «gráfica» do *nó da* «alma do mundo» platónica é avançada por Ismael Spínola, *Da necessidade de restituir às Armas de Portugal os seus verdadeiros símbolos*, Guimarães, separata da *Revista de Guimarães*, vol. LXX, 1960.

(74) Na resolução neoplatónica da cosmologia de Platão é o *nó* o garante da coesão dos componentes do cosmos, como veremos.

(75) V. Venancio Deslandes, *Documentos para a História da Typographia portuguesa nos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1881. É ainda um entrelaçado (já sem a visualização gráfica do nó platónico trilobado) que vemos na marca de impressor de Nicolau da Saxónia e do mesmo Valentim Fernandes, na edição de 1495 da *Vita Christi* de Ludolfo Cartusiano. Esses entrelaçados, que obedecem a uma matriz geométrica precisa, não deixam de lembrar o traçado ondeante e contracurvado de alguns portais manuelinos.

(76) Marsílio Ficino, *De Amore*, III, III; cit. por Edgar Wind, *Mistérios Paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1982, p. 47.

(77) O *laço de amor* (com uma morfologia particular — uma volta e duas pontas) com raízes na Antiguidade Clássica, aparece nas pinturas do século XV e XVI em Portugal com assinalável frequência, acarretando consigo uma significância «amorosa/espiritualista» concorrente ou complementar da que temos vindo a apontar como sendo a do laço/nó neoplatónico, sinal da «graça» divina de quem o ostenta. Quase sempre surge como parte integrante de um toucado, do vestuário ou de panejamentos (reposteiros, etc.) o que prova que a leitura que vê na decoração manuelina uma reprodução fiel da passamanaria (P. A. Evin) não contraria o conteúdo cosmosófico e espiritual que encontramos no laço/nó manuelino aplicado à decoração arquitectónica. Assinalemos que o tema do laço, da atadura, é idêntico ao do *encadeamento* (e «cadeias» podemos encontrá-las entre os tópicos decorativos do manuelino). Num fresco de Francesco Cosa (Palácio Scifanoia em Ferrara — c. 1470), vertendo já de um imaginário humanista, vemos representado o «Triunfo de Vénus»; nele o temível deus Marte rende-se à deusa do Amor que o retém, aprisionado ao seu trono, por uma corrente.

(78) As relações entre Portugal e Florença, onde Ficino exerceu o seu saber, foram desde cedo significativas. É, contudo, difícil discriminar quando o magistério humanista florentino penetra plenamente em Portugal. Sabemos que Frei André do Prado se deslocou à cidade toscana em 1450, que D. João II trocou correspondência com Poliziano (professor dos filhos do chanceler João Teixeira a quem endereçou uma carta) e que João Pico della Mirandola foi entre nós lido e apreciado (enquanto o epítáfio do humanista celebrava as margens do Tejo a par com as do Ganges...) (cf. J. V. de Pina Martins, *Frei António de Beja discípulo de Pico della Mirandola*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1965, p. 4-5). Neste panorama penetram as ideias platónicas e neoplatónicas já indirectamente correntes entre nós na Idade Média, tanto através das primeiras proposições platonizantes de Paulo Orósio ou do priscilianismo, como através da escola sufista de Silves ou do agostinianismo alcobacense ou cruzio... Sabemos, por outro lado que, na época que nos interessa, a biblioteca de D. Manuel era sensível já às correntes de opinião moder-

nas (v. Sousa Viterbo, «A Livraria Real especialmente no Reinado de D. Manuel» in *História e Memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, (nova série), Classe das Sciencias Moraes..., tomo IX, Parte I). Todavia, a influência directa de Marsílio Ficino é difícil de determinar: o primeiro testemunho claro da sua leitura e adopção (a partir da obra *Theologia Platonica*) ocorre na *Ropica Pnema* de João de Barros, editada em 1532 (cf. J. V. de Pina Martins, «Pico della Mirandola e o humanismo italiano nas origens do humanismo português» in *Estudos Italianos em Portugal*, n.º 23, 1964, p. 131-132).

(79) Podemos aqui inscrever a directriz agostiniana do escrito espiritual *Orto do Esposo* (século XIV) que exalta na sua última parte o papel dos *olhos da alma* na fruição da contemplação: esta depende sempre da Graça divina que vem de cima: «Senhor, se tu não lançares dentro é nós a claridade do teu lume intellectual [e verdade de dulçura celestial] não podemos chegar a [a] alteza da contemplaçõ» (cit. por Mário Martins, «Experiência religiosa e analogia sensorial» in *Estudos de Cultura Medieval*, Lisboa, Verbo, 1969, p. 73. A interpretação de três dos bustos dos «navegadores» nos medalhões do claustro de Santa Maria de Belém, sobre os quais assenta um filamento ou laço vindo de cima (da moldura) pode ser feita à luz desta visão interiorística, quando não dá luz de um neoplatonismo com expressão iconográfica que pode ter sido veiculado pelo sentimento «humanista» dos actualizados frades jerónimos.

(80) A interpretação «espiritual» da corda — que noutra local exarámos (v. Ana Cristina Leite e Paulo Pereira, *comunicação citada*) — relacionada com a «navigatio» metafórica e metafísica bem como com a mística e a ascese (como símbolo da mortificação) articula-se com a exegese «platónica» e «neoplatónica» aqui levada a cabo, não havendo exclusão mútua das leituras assim propostas. Pelo contrário, completam-se reciprocamente, clarificando as aceções epocais, e fazendo emergir o significado unitário destes tópicos simbólicos que são o *laço/nó* e a *corda*.

(81) *Evangelho segundo S. Mateus*, 16, 18-19.

(82) A nossa directriz metodológica neste trecho estriba-se numa visão livre e adaptativa da «mitanálise» conforme a propõe Gilbert Durand (cf. Gilbert Durand, *Figure Mythique et visages de l'oeuvre*, Paris, L'Île Verte — Berg International, 1979); e ainda, *Science de l'homme et tradition*, Paris, L'Île Verte — Bug International, 1979). As conclusões aqui exaradas detêm para já, um carácter evidentemente provisório pois que a linha de investigação aqui encetada continua em aberto e atenta a futuros desenvolvimentos, sobretudo os que forem possíveis depois de recenseados mais sistematicamente e em maior escala os tópicos da decoração arquitectónica manuelina e as fontes (escritas ou iconográficas) que lhes poderão ter estado na origem.

# PRELO

---

# DOCUMENTOS









# Inéditos de Camilo

novas páginas de  
sofrimento

*por* Viale Moutinho \*

\* Escritor. Jornalista do «Diário de Notícias», Porto.



Datada de 25 de Abril de 1889 — o ano em que foram escritos os inéditos aqui revelados (1) —, Freitas Fortuna recebia de Ana Plácido uma carta com notícias do marido: «Até às 4 e meia da manhã Camilo não dormiu; deitou-se, ergueu-se; saiu para a rua às 2 horas da noite; mandou bater não sei a quantas portas a chamar pessoas amigas para aqui; enfim, um inferno incomportável. E se fossem dores?! Não, são os seus nervosismos que se traduzem na aflição da morte (diz ele, há 30 anos!)». O escritor meteria uma bala na cabeça a 2 de Junho do ano seguinte, em S. Miguel de Ceide, após ter consultado o dr. Edmundo de Magalhães Machado, reputado oftalmologista de Aveiro, a quem apelou através daquela célebre carta que começa assim: «Sou o cadáver representante de um nome que teve alguma reputação gloriosa neste país, durante 40 anos de trabalho.» Camilo esteve em Lisboa praticamente todo este 89, entregue aos cuidados do homeopata dr. António Monteiro Rebelo da Silva (2), que lhe prometia o impossível, «mas era tão pertinaz e decisiva a afirmação de que o havia de curar que o doente acreditava-o», conta-nos Maximiano Lemos («Camilo e os Médicos», 2.ª ed., Inova, Porto, pág. 359). Por volta de Maio, este médico aconselha Camilo a mudar-se para a Estrada de Benfica, onde se instalaria no n.º 53. A Carta 2 deve datar dessa altura, pois é um comentário ao convite de mudança, narrando, com o travor peculiar de Camilo, como ele se sentia, mas, ao mesmo tempo, entregando-se a uma nova dose de esperança. Na sua correspondência para Freitas Fortuna, o amigo a quem confiaria o cadáver, desdramatizava-se. Fortuna coligia-lhe um volume de escritos, «Delitos da Mocidade», e isso prendia o autor do «Amor de Perdição» à coisa literária. O amigo vai a Lisboa, também para consultar Rebelo da Silva, visitando Camilo e sua mulher. «A sua vinda até já me melhorou e abriu o apetite», escreveu-lhe depois Ana Plácido. Duas vezes por dia, Rebelo da Silva comparecia em casa de Camilo. A 15 de Julho, e citando Maximiano Lemos (id), o escritor endereçava a Freitas Fortuna estas raras palavras de novo fôlego: «Diz o Rebelo da Silva que as minhas melhoras estão inauguradas. Fundamenta-se na vitalidade exterior dos olhos e numas vagas visões que parecem ser as sombras dos vultos. Quero acreditar, preciso muito de acreditar.» E sete dias depois: «Ontem à noite, vi uma lumiera de um candeeiro de gás. Este sucesso, que não se demorou nem repetiu, parece-me indicar melhora». Com o andar do Verão, o calor torna-se insuportável para Camilo e os seus nervos não aguentam. Temos aí cartas em que exige ser desenganado. Mas a fama de da Silva é de incutir aos seus muitos doentes — e que trata quase sempre gratuitamente — as maiores esperanças. Em Ceide, por exemplo, há uma carta da esposa do médico ao escritor que bas-



Interior da casa de Camilo em São Miguel de Ceide. Do lado direito, a cadeira onde o escritor se suicidou.

tará resumir pela mão de José de Azevedo e Meneses («O Escritor da graça e da beleza», Famalicão, 1921): «... anima Camilo nas suas doenças e lhe assevera que o seu marido, médico, envidará todos os esforços para minorar os sofrimentos do destinatário, pois é amigo dedicado; e ela, pela sua parte, concorrerá para o mesmo fim, pedindo a Deus que dê saúde ao ilustre enfermo.» Em Setembro, Camilo deverá ter recobrado da crise ou apenas despachava o médico com os agradecimentos nos versos. Porém, só a 30 ou 31 de Dezembro é que Camilo e Ana Plácido, por insistência desta, abandonam Lisboa e recolhem a Ceide.

(1) Agradeço ao livreiro-antiquário Nuno Canavez (*Livraria Académica, do Porto*) o ter-me facultado estes manuscritos, possibilitando assim a sua divulgação.

(2) Nasceu em Mesão Frio, em 1848. Coursou Medicina no Porto e em Lisboa, onde abriu um consultório homeopático em 1875. Coleccionador de pintura, escrevia obras ensaísticas de que se destacará «Nova Filosofia da Natureza». Trabalhava 16 horas diárias, era abstémio e frugal nas suas refeições. No entanto, morreu novo, ao que nos diz Maximiano Lemos.



Meu querido amigo.

A minha agonia está sendo tão nova e tão extraordinária que eu me considero nos últimos tranços desta cruelíssima vida. Peço-lhe que me contemple pelos olhos da sua alma e não se esqueça de que a sua presença é como a do anjo da redenção entre a esperança da luz e as trevas da morte.

Do seu coração  
Camilo.

Meu querido amigo

A minha agonia está sendo tão nova e  
tão extraordinária que eu me considero  
nos últimos tranços desta cruelíssima  
vida. Peço-lhe que me contemple  
pelos olhos da sua alma e não se  
esqueça de que a sua presença é como  
a do anjo da redenção entre a espe-  
rança da luz e as trevas da morte.

Do seu coração

Camilo.

Meu querido amigo

Rogo-lhe que não atribua a perturbação mental as linhas que vai ler. Não se dê a desgrazada conjuntura de eu me presumir com as faculdades intellectuales illesas, e raciocinar com a lucidez possessiva de muitos loucos. Se estou desvairado pelas incomportáveis amarguras que V. Excia. conhece, não me pejo de confessar-me perturbado e talvez perdido na hora em que lhe escrevo.

Antes de alugar-se a casa e augmentar as inquietações e encomendas de V. Excia., peço-lhe que eu apele, primeiro, para o seu grande coração de homem, depois para o seu grande talento de medico. Invoco a primeira destas qualidades para que lhe absolva do empirismo com que vou fallar-lhe da minha cruel, definida e já agora irremediável cegueira.

Principiei a soffrer ha trinta e cinco annos

Meu querido amigo

Rogo-lhe que não atribua a perturbação mental as linhas que vai ler. Pode dar-se a desgrazada conjuntura de eu me presumir com as faculdades intellectuales illesas, e raciocinar com a lucidez provisória de muitos loucos. Se estou desvairado pelas incomportáveis amarguras que V. Excia. conhece, não me pejo de confessar-me perturbado e talvez perdido na hora em que lhe escrevo.

Antes de alugar-se a casa e aumentar as inquietações e incomodidades de V. Excia., permita-me que eu apele, primeiro, para o seu grande coração de homem, depois para o seu grande talento de medico. Invoco a primeira destas qualidades para que V. Excia. me absolva do empirismo com que vou fallar-lhe da minha cruel, definida e já agora irremediável cegueira.

Principiei a sofrer há trinta e cinco anos os prenúncios desta desgraça. As diplopias, as oftalmias, os escurecimentos súbitos de visão, as *mouches*, as perturbações na leitura e na escrita, a necessidade de muita luz artificial, a falta de acuidade para ver os objectos de noite, todas estas alternativas eram preparativos para esta calamidade que subitamente me feriu. Dizia-me o especialista Plácido, há um ano, que a minha cegueira vinha preparada de longe. V. Excia. viu judiciosamente que a causa eficaz dos meus padecimentos locais e gerais era o herpetismo. Lutou durante 4 meses contra esse inveterado cancro que me corroeu 40 anos. Baldou-se tudo porque já não era possível depurar o sangue de um velho de 64 anos. De dia para dia via eu desaparecer essas vagas coisas que através de névoas me eram ainda uma esperança que se abraçava à ciência do meu querido amigo como eu me tenho abraçado, em horas aflitivas, ao seu peito

os prenúncios d'esta desgraça. As diplopias, as oftalmias, os escurecimentos súbitos de visão, as *mouches*, as perturbações na leitura e na escrita, a necessidade de muita luz artificial, a falta de acuidade para ver os objectos de noite, todas estas alternativas eram preparativos para esta calamidade que subitamente me feriu. Dizia-me o especialista Plácido, há um anno, que a minha cegueira vinha preparada de longe. Viu judiciosamente que a causa eficaz dos meus padecimentos locais e gerais era o herpetismo. Lutou durante 4 meses contra esse inveterado cancro que me corroeu 40 annos. Baldou-se tudo por que já não era possível depurar o sangue d'um velho de 64 annos. De dia para dia via eu desaparecerem essas vagas coisas que através de névoas me eram ainda uma esperança que se abraçava à sciencia do meu querido amigo como eu me tenho abraçado, em horas afflitivas, ao seu peito



amparado. Todos os médicos, todos os amigos me abandonaram perdido; menos V. Excia para quem a medicina tem o prestígio da religião que fez os martyres, e depois de ter feito os sanctos menos proveitosos às desgraças humanas do que V. Excia tem sido para tantos e até para mim que apenas o posso ver com os olhos da alma.

Estou chegando ao ponto mais doloroso e essencial desta carta que é um grito de profunda consternação.

Como lhe direi eu sem lágrimas, meu querido amigo, a tortura que motiva estas linhas? E como lhe direi sendo minha mulher a reveladora d'um segredo que não posso confiar a mais alguém?

Não me pode fazer o milagre da minha reanervação. Morto estou em i. resta-me só pensar a frente no leito onde não ha o acor- dar da luz do solho para as trevas da vida real. Preciso acabar de morrer pelo suicidio ou pelo estertor da desesperação. Não sei

Todos os médicos, todos os amigos me abandonaram perdido; menos V. Excia. para quem a medicina tem o prestígio da religião que faz os mártires, depois de ter feito os santos menos proveitosos às desgraças humanas do que V. Excia. tem sido para tantos e até para mim que apenas o posso ver com os olhos da alma.

Estou chegando ao ponto mais doloroso e essencial desta carta que é um grito de profunda consternação.

Como lhe direi eu sem lágrimas, meu querido amigo, a tortura que motiva estas linhas? E como lhe direi sendo minha mulher a reveladora dum segredo que não posso confiar a mais alguém?

V. Excia. não pode fazer o milagre da minha ressurreição. Morto estou eu: resta-me só pousar a fronte no leito onde não há o acordar da luz do sonho para as trevas da vida real. Preciso acabar de morrer pelo suicídio ou pelo estertor da desesperação. Não sei por que desejo ir morrer na casa onde trabalhei 27 anos com a felicidade, com a independência, com a honra que só hoje sei apreciar. Mas antes da minha saída quisera eu que V. Excia. me dissesse «pois então vai, desgraçado, vai acabar o teu suplício, e morre na certeza de que deixaste sobre a terra um amigo que nos últimos dias te deu o conforto com que todos te faltaram».

Meu querido amigo, se houvesse Deus, e se eu pelo muito que padeci merecesse outra vida luminosa, eu lhe diria que achei em V. Excia. um reflexo da misericórdia divina.

Camilo Castelo Branco

por que desejo ir morrer na casa onde trabalhei 27 annos com a felicidade, com a independencia, com a honra que só hoje sei apreciar. Mas antes da minha saída quisera eu que V. Excia. me dissesse "pois então vai, desgraçado, vai acabar o teu supplicio, e morre na certeza de que deixaste sobre a terra um amigo que nos ultimos dias te deu o conforto com que todos te faltaram".

Meu querido amigo, se houvesse Deus, e se eu pelo muito que padeci merecesse outra vida luminosa, eu lhe diria que achei em V. Excia. um reflexo da misericordia divina.

Camille Castello Branco

Meu querido amigo  
 Esta escuridão é tão aflitiva, sinto  
 a alma tão abafada pela amargura  
 que em mais uma vez venho  
 suplicar-lhe que me abandone  
 à morte, único refrigerio que  
 me é possível procurar por  
 minhas próprias mãos. Cada  
 hora da minha vida é um  
 século de inferno. Bem vê  
 V. Excia.: Eu não tenho esperança  
 nem paciência. Sei que os  
 meus amigos todos me abandonaram  
 por não poderem assistir a esta  
 horrenda tragédia.

Meu querido amigo

Esta escuridão é tão aflitiva,  
 sinto a alma tão abafada pela  
 amargura que mais uma vez venho  
 suplicar-lhe que me abandone  
 à morte, único refrigerio que  
 me é possível procurar por  
 minhas próprias mãos. Cada  
 hora da minha vida é um século  
 de inferno. Bem vê V. Excia.:  
 Eu não tenho esperança nem  
 paciência. Sei que os meus amigos  
 todos me abandonaram por  
 não poderem assistir a esta horrenda  
 tragédia. Só V. Excia., porque  
 não pode compreender a destruição  
 rápida que se fez nas minhas  
 forças morais neste último mês,  
 acha possível que eu possa resistir  
 cada vez mais só, mais desamparado  
 e com todas as avenidas da  
 esperança cortadas pela evidência  
 do mal agravado de dia para dia.

oia só V<sup>ra</sup>, porque não pode amiserar tanto em prejuizo de a cobar  
compreender a destruição rapida com as crueldades de meu inim  
em se fez nas minhas forças comparavel distincto. É' possi  
marais a este ultimo mez, val que V<sup>ra</sup> em si tem bom  
acha fuisse em se fosse estremo de piedade tendo de  
rigista cada vez mais só, me diga roto e roto que  
mais desamparado e com todos tentos a coraçom de seu cejo  
as arendas da esperancia corta em de matarome. Calculo  
das pela evidencia do mal a estencio d'este abysmo de  
aprovado de din para din. Trevas e vazio se me não  
se me pode emagimar com sua um grande bem deixar  
as mãos erguidas, pedindo de este mundo onde nada tentos  
a' sua honra e a sua a esperar. Escute com  
caridade em me dezanam, paciencia e ten lastimas  
em the supplic este desradio porque nunca houve um  
do beneficio de sua generosidade infelizes com tanta direita  
alma. Mal sabe meu a ser desculpado nas suas

queixas. Se não me quiser  
ver, escreva-me. Basta que  
me diga: Cumpro a sagrada  
promessa que lhe fiz.

O V. Excia.  
O amigo mais devedor

C. C. Branco

Se me pode imaginar com as mãos erguidas, pedindo-lhe à sua honra e à sua caridade que me desengane eu lhe suplico este derradeiro benefício da sua generosa alma. Mal sabe, meu amigo, quanto eu preciso de acabar com as crueldades do meu incomparável destino. É possível que V. Excia. que é tão bom estremeça de piedade tendo de me dizer, rosto a rosto, que tenha a coragem de ser cego ou de matar-me. Calcule a extensão deste abismo de trevas e veja se me não será um grande bem deixar este mundo onde nada tenho a esperar. Escute com paciência estas lástimas porque nunca houve um infeliz com tanto direito a ser desculpando nas suas queixas. Se não me quiser ver, escreva-me. Basta que me diga: cumpro a sagrada promessa que lhe fiz.

De V. Excia.  
O amigo mais devedor  
C. C. Branco

Meu querido amigo

Acordei aflito às 5 horas da manhã, e até às 7,1/2 tive 3 poluções. Levantei-me no estado tão deplorável que julgo chegada a minha hora extrema. Eu queria morrer ouvindo a sua voz 3 vezes santa, para um desgraçado nas minhas condições. Logo que pude venha dizer uma palavra de alento ou um adeus ao seu infeliz amigo.

Camilo Castelo Branco

Meu querido amigo

Acordei afflito as 5 horas da manhã, e até as 7 1/2 tive 3 poluções. Levantei-me no estado tão deplorável que julgo chegada a minha hora extrema. Eu queria morrer ouvindo a sua voz 3 vezes santa, para um desgraçado nas minhas condições. Logo que pude venha dizer uma palavra d'alento ou um adeus ao seu infeliz amigo

Camillo Castello Branco



Meu pacientíssimo amigo

Leia com indulgência estas ultimas  
paginas da minha miseravel bio-  
graphia. Ha dois meses, quando  
eu ainda tinha alguma vista, me  
diz V. Excia. que me não deixaria  
sahir de Lisboa, sem hie me mel-  
horado. Agora que nada vejo  
consente V. Excia. que me leuem d' aqui  
para onde necessariamente hie  
morrer na desesperaçõ do desamparo.  
Recebi esta consentimento como  
um desengano que envolve  
tacitamente a palavra d' honra  
que V. Excia. me deu na Patriarcal

Logo de V. Excia. meu bom amigo eu  
conserve na sua memoria a  
minha desgraça, e os beneficios que  
me fez com as suas palavras  
de coragem que infelissimamente  
não puderam erguer-me da  
mã sepultura.  
De V. Excia.  
seu gratissimo

Camillo Castello Branco

Meu pacientíssimo amigo

Leia com indulgência estas  
últimas páginas da minha mise-  
rável biografia. Há dois meses,  
quando eu tinha alguma vista,  
me disse V. Excia. que me não  
deixaria sair de Lisboa sem ir  
muito melhorado. Agora que  
nada vejo consente V. Excia.  
que me levem daqui para onde  
necessariamente irei morrer na  
desesperação do desamparo.  
Recebi este consentimento co-  
mo um desengano que envolve  
tacitamente a palavra de honra  
que V. Excia. me deu na Pa-  
triarcal. Rogo-lhe meu bom  
amigo que conserve na sua  
memória a minha desgraça, e  
os benefícios que me fez com  
as suas palavras de coragem  
que infelizmente não puderam  
erguer-me da minha sepultura.

De V. Excia.

amigo gratíssimo

Camilo Castelo Branco

Ao seu querido Dr. Rebelo da Silva.

Não há nestes meus olhos  
[apagados,  
Um vislumbre sequer de  
[frouxa luz!  
Meu prezado Doutor, veja se  
[pode  
Aligeirar o peso desta cruz.

Mas quando me não consiga  
[desfazer  
Esta cerrada e acerba escuri-  
[dão,  
Eu cá sinto nesta alma a luz  
[brilhante  
Dum grande affecto, igual à  
[gratidão.

5/9/89.

Camilo Castelo Branco

Ao seu querido Dr. Rebelo da  
Silva.

Não ha nestes meus olhos apagados,  
Um vislumbre sequer de frouxa luz!  
Meu prezado Doutor, veja se pode  
Aligeirar o peso desta cruz.

Mas quando me não consigo desfazer  
Esta cerrada e acerba escuridão,  
Eu cá sinto nesta alma a luz brilhante  
Dum grande affecto, igual à gratidão.

5/9/89.  
Camilo Castelo Branco

LIVROS NA  
PRELO

---





# Glória de Sant'Anna

## o silêncio íntimo das coisas

*por Eugénio Lisboa \**

**Com a publicação do «Livro de Água», em 1961, a poetisa, radicada então em Moçambique, obteve o prémio Camilo Pessanha. Apesar disso, continuou e continua desconhecida para uma grande parte do público.**

---

\* Conselheiro Cultural da Embaixada de Portugal em Londres.

Excerto de uma introdução à obra coligida de Glória de Sant'Anna, a ser publicada em breve.

Na gravura ao lado, Glória de Sant'Anna, num desenho de Neves e Sousa.

Nos vinte e cinco anos que precederam a independência, Moçambique foi um território complexo e um torturado terreno de angústicas e dolorosas perplexidades para muitos europeus, ou lá radicados há muitos anos, ou lá nascidos e nascidos de quem lá nascera. O doloroso calvário que foi, para muitas dessas consciências, o percurso sinuoso desses vinte e cinco anos, a coragem quotidiana de arrostarem com a denúncia e o isolamento provocados, quer pelas boas consciências de direita, quer também, às vezes, pelas não menos boas consciências de uma certa esquerda tão certa das «fatais» decisões da história, que até se permitia o luxo de se pôr activamente do lado dos que regiam e executavam o massacre, o subtil pestiferar que os ia cercando e contaminando (e, às vezes, perigosamente, abalando) — tudo isto torna indignamente primário o ápodo pejorativo de «retornado» com que uma gente satisfeita de si (e dos satisfeitos não é o reino dos céus) quis infamar, sem subtilezas discriminativas, quem quer que regressou de uma aventura trágica e complexa, de que os principais cúmplices e carrascos (e aproveitadores) se não achavam necessária, nem fundamentalmente, do outro lado do oceano. Há-de haver um tempo em que estas coisas se digam com alguma clareza e ao abrigo de alguns exemplos sensacionalmente elucidativos. Num momento de confusão, houve réus

que se vestiram de juizes e não hesitaram em poluir, em bloco, a imagem de quem lhes estava infinitamente acima, por uma vida de trabalho digna e honradamente vivida. Porque também disso havia — e não eram casos isolados. Não é ainda a ocasião: as feridas estão, por enquanto, muito abertas, de um lado e do outro, e seria um mau serviço tentar cauterizá-las, neste momento, com o sal brutal da verdade. A verdade não é sistematicamente boa: tem o seu tempo. E o tempo de se contar o que tem que se contar, para matizar a história a preto e branco que hoje corre e se divulga, está ainda recuado no futuro. Diga-se, no entanto, desde já, repetimos, que o silêncio de alguns não é o silêncio de quem consente: é-o sobretudo de quem pressente que o falar agora viria resolver menos problemas do que levantar alguns novos, e bem dolorosos, num momento em que as feridas, as frustrações e a difícil aprendizagem dupla de se viver amputado e de se viver em democracia convocam traumas e efervescências que ameaçam a própria estabilidade da «res publica». Há outra componente mais patética nesse silêncio de alguns, uma componente que é preciso ter a coragem de confessar: combatentes desde sempre — e a que preço, às vezes, num território devastado pela guerra! — por uma nova ordem que definitivamente abolisse as inaceitáveis injustiças do colonialismo, muitos desses que não

hesitaram em fazer abalar as colunas do templo em que viviam, foram tendo sempre, *simultaneamente*, a lúcida e aguda intuição de que faziam, com esse acto meditado, desaparecer o próprio universo em que, desde sempre, tinham vivido: *quicá o único em que saberiam viver*. Essa saudade antecipada não lhes paralisou os gestos necessários: tiveram a coragem lúcida e dolorosa de ajudarem a fazer ruir a própria casa. Não se lhes poderá exigir, por outro lado, que se ponham a contemplar, sem melancolia, as ruínas do universo que tinham antes habitado. Saber que importa fazer o que é justo e sofrer com isso, não convida necessariamente à facúndia. A própria melancolia é um remorso. Muito silêncio é feito desta perplexidade e pode preferir pensar-se que não é um silêncio mesquinho. Digamos que, para alguns, o surpreendente é que se possa falar tanto e com tanta desenvoltura. Dir-se-ia que o falar visa não deixar ouvir as sugestões perturbantes de uma consciência agitada. Falar é não ouvir. Há, contudo, quem prefira calar-se. Por pudor, por melancolia, por remorso dessa melancolia e por melancolia desse remorso.

### O «Exílio» na Pátria

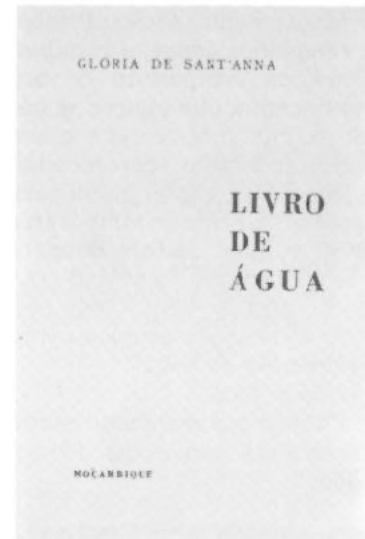
Com a publicação, em 1961, em Moçambique, do livro de poemas *Livro de Água*, laureado com o Prémio Camilo



Pessanha, confirmava-se, para alguns, e revelava-se, para muitos outros, um dos nomes mais importantes da poesia portuguesa, em Moçambique, e um dos poetas mais notáveis, em língua portuguesa, dos últimos vinte e cinco anos: Glória de Sant'Anna. Para o leitor da antiga «metrópole», um livro em língua portuguesa, publicado em Moçambique, Angola ou também (embora menos) em Cabo Verde, era, por assim dizer, um livro «perdido». Os nomes de Rui Knopfli, Sebastião Alba, Glória de Sant'Anna, Lourenço de Carvalho e, até certo ponto, mesmo o de João Pedro Grabato Dias, entre outros, nada ou quase nada significavam (e, nalguns casos, ainda hoje não significam) para o leitor confinado, como diria Jorge de Sena, entre o Chiado e a Rua Ferreira Borges. Verdade seja dita que havia, para isto, razões que não eram apenas redutíveis ao autocentrismo paroquial da *intelligentzia* metropolitana: existiam óbvios problemas de distribuição e também uma espécie difusa de receio de contaminação vinda de um grupo de escritores longínquos e provavelmente «pestiferados». Não se sabia muito bem quem eram, o que faziam, o que pensavam... E o facto de estarem a viver «lá» era já, em princípio, um motivo de apreensão. Não se pensava, por exemplo, que muitos deles tinham óptimas e ponderosas razões para «lá» estarem como, por exemplo, terem lá nascido, de

mãe ou pai também lá nascidos e, não infrequentemente, de avô e/ou avó igualmente lá nascidos e criados... Ou, de igual modo, excelentes razões para terem para lá ido, como quando se vai para qualquer lado, pelo liso e bom motivo de se não querer continuar a viver onde se vive. E tudo isto pode muito bem nada ter a ver com sinistros projectos de exploração, ao contrário do que gostavam de acreditar certas boas consciências liberais que viveram a aproveitar-se dos benefícios óbvios de um colonialismo de que é sempre mais confortável atribuir aos outros a responsabilidade e o proveito. De progressistas de boa consciência suponho que deve estar o inferno cheio. Pessoalmente, preferi sempre os atormentados: os que duvidam... sobretudo de si próprios.

Glória de Sant'Anna foi, para Moçambique, um produto de importação. Nascida em Lisboa, em 25 de Maio de 1925, concluiu o curso complementar de Letras no Colégio de Odivelas, casou em 1949 e, dois anos depois, partiu para aquela colónia portuguesa onde fixou residência, em Nampula. Em 1953 mudou-se, com a sua família, para Porto Amélia (hoje Pemba), onde permaneceu, frente à vasta baía («A água é pura, a água é pura»), quase até ao regresso definitivo a Portugal em Dezembro de 1974 (os dois últimos anos passou-os a poetisa em Vila Pery).



Moçambique, África, Pemba, a «magnífica água», a grandeza e trágica compostura de um continente a que sempre se há-de referir com tenso e grave pudor («O lábio breve/descida a pálpebra»), captaram-na para sempre. Ao fim de vinte e três anos, o novo desenraizamento não foi fácil:

*Já alguma vez arrancou uma  
[planta útil da terra?]*

*Não o faça.*

*Eu sei o que sente uma planta  
[arracanda sem culpa do seu  
chão.*

O «seu chão» fora Pemba, o mar, a água, o «vento de prata/ /manso, manso». O «mar calmo e estranho» tornara-se a presença fraterna, terapêutica, ameaçadora, tranquila, lisa ominosa, às vezes trágica — densa, sempre vigilante. E os momentos à seu beira passaram a ter a dignidade de momentos «translúcidos e antigos».

Arracada deste chão onde se encontrava «inteira», o exílio em que, ironicamente, se traduziu o regresso à pátria teve consequências traumáticas:

*E nunca mais escrevi.*

Isto é, durante cerca de quatro anos, nada produziu.

Em Portugal, de Norte para Sul e do Sul para Norte, entre Ovar e o Algarve, tentando reencontrar o rumo que não havia (o mar, que é bom «porque é concreto», ficara para trás), Glória de Sant'Anna foi sobrevivendo ao rés de um de-

sespero nem sempre inteiramente dominado:

*[1979] foi um ano de agonia.  
Não soçobrei não sei porquê.*

Durante vários anos arredada do «seu» mar, que era em Pemba, e da «sua» escrita, que dele se alimentara, Glória de Sant'Anna fixou-se finalmente em Ovar:

*Actualmente, na minha condição de aposentada, reparto o tempo pela casa e pela família e ajudo o meu marido num gabinete de arquitectura e obras, que abriu perto daqui.*

### O silêncio das palavras

A obra de Glória de Sant'Anna, na sua concentração e densidade, na sua liquidez secreta e cheia de pudor, na sua misteriosa claridade, na sua «mortal» e dominada angústia, consta essencialmente de sete livros publicados, seis de poesia (*Distância*, 1951; *Música Ausente*, 1954; *Livro de Água*, 1961; *Poemas do Tempo Agreste*, 1964; *Um Denso Azul Silêncio*, 1965 e *Desde que o mundo e 32 poemas de intervalo*, 1972) e um de crónicas (... *Do Tempo Inútil*, 1975). Além destes, o volume agora editado inclui 4 livros inéditos: *A Escuna Angra* (1966-68); *Cancioneiro Incompleto* (temas de guerra em Moçambique, 1961-71); *Gritoacanto* (1970-74) e *Cantares de Interpretação* (1968-73). O resto é trabalho disperso por revistas e jor-

nais: *Diário Popular*, *Guardian* (Lourenço Marques), *Itinerário* (L. M.), *Diário de Moçambique* (Beira), *Notícias* (L. M.) *Tribuna* (L. M.), *Sul* (Brasil) e *Caliban* (L. M.).

Como dissemos, Glória de Sant'Anna tornou-se, quase desde o seu «aparecimento» discreto, uma das vozes mais geralmente reverenciadas, no panorama literário de Moçambique. Mas aquilo a que poderíamos, sem exagero, chamar a sua «glória», nada teve de ruidoso. A autora do *Livro de Água* foi sempre um personagem de um pudor e «retiro» exemplares, na feira intelectual que, em Moçambique, como em todo o lado, tinha os seus profissionais da promoção e da acrobacia. «Serei tão secreta/como o tecido da água», afirmar-se-á ela, num dos seus poemas. De facto, toda a sua obra, de um extremo ao outro, é um alongado programa de homenagem à nobreza do «silêncio» e do «falar pouco», uma insinuação de segredos pletóricos de significado:

*O teu silêncio  
é nobre*

proclamava logo no início do seu primeiro livro<sup>(1)</sup>. Silêncio, sim, mas cheio, como uma árvore carregada de frutos escondidos:

*Silêncio aberto  
de plenitude  
como uma ilha  
num lago fundo*<sup>(2)</sup>.

A verdade, o núcleo profundo do que interessa comunicar está muitas vezes, quase sempre, na parte escondida (as raízes, a parte mergulhada do *iceberg*):

*Minhas raízes  
é que definem o que não  
digo* (3).

Noutro ponto, confirma ainda:

[o teu silêncio]  
*Circula em ti. Contém-te  
tão pleno, fluido e próprio  
que se ouve* (4).

E o poema, reveladora e paradoxalmente intitulado *Afirmção*, é, todo ele, uma arte-poética-do-silêncio:

*A essência das coisas é sen-  
[ti-las  
tão densas e tão claras,  
que não possam conter-se por  
[completo  
nas palavras.*

*A essência das coisas é nu-  
[tri-las  
tão de alegria e mágoa,  
que o silêncio se ajuste à sua  
[forma  
sem mais nada* (5).

Silêncio, segredo, pudor, densidade e clareza (estas duas últimas componentes indicadas também explicitamente neste poema-chave), eis os valores poéticos essencialmente prezados pela autora de *Música Ausente*. Eu acrescentaria também: *rigor*, se a palavra não andasse tão prostituída na feira

linguística nacional. Poucos, no entanto, seriam tão merecedores dela, como Glória de Sant' Anna. Até pelo uso nobre e nobilitante que lhe dá, como adiante iremos ver.

O silêncio é o refúgio, o limite para que tendem os poetas para quem a poesia é apenas o recurso-de-se-não-poder-ser-músico. Por outro lado, em tempos difusos e confusos em que a palavra se degrada (e nunca, como naqueles africanos anos de 60 e 70 se usou tanto a palavra para se dizer o-contrário-do-que-era), o poeta de consciência visa o silêncio, como a última e nobre tentação. Toda a palavra que se comete é um risco de traição. O que se escreveu (e publicou), um remorso:

*(De frases e palavras  
me arrependo.)* (6)

O negro, que «canta sem palavras» (7) é dado como exemplo. A poesia de Glória de Sant' Anna, na sua clareza enigmática e às vezes ameaçadora, viveu sempre a angústia milenária que os poetas conhecem: a tentação do «esparso e denso azul silêncio» (por razões de nobreza), por um lado, e, por outro, o peso do «silêncio de todas as palavras» para quem o ofício é um ofício de palavras:

*Pesa-me o silêncio de todas  
[as palavras  
e a música (...)]* (8)



Mesmo quando decide violar o silêncio — e é ofício do poeta fazê-lo —, o sentido de gravidade que assume o profanatório acto de dizer não cessa de estar vigente:

*Os homens sentam-se nos  
[mesmos bancos  
em que estiveram os meninos  
[de amanhã  
de olhos abertos e ingénuos  
para as graves palavras e  
[para os números (9).*

Mesmo os grandes acontecimentos, mesmo os assombros, sobretudo esses, devem convocar, senão o silêncio, ao menos, a brevidade das palavras, que reduzirá ao mínimo o tamanho da profanação:

*Não sei por que buscas pa-  
[lavras longas  
para as coisas breves que nos  
[assombram (10).*

Ou ainda:

*Não sei por que teces teias  
[enormes  
para as incertezas que nos  
[envolvem (11).*

A sacralidade do silêncio é de algum modo testemunhada e garantida pela inocência adormecida:

*Quando os meninos dormem  
eu — novamente intacta,  
dobro-me sob uma pálpebra  
[de silêncio  
todo tecido das estrelas  
que tombaram dos seus lá-  
[bios (12).*

A própria natureza, vegetal e mineral, convoca e sintoniza com o silêncio, é una com ele:

*Tão grande e tão denso o an-  
[tigo silêncio  
espalhado de sempre pelas  
[árvores quietas  
e por entre as rígidas e absor-  
[tas pedras (13).*

Não infrequentemente, a postura silenciosa reveste uma pompa cerimonial, uma espécie de aparato propiciador de todas as revelações que ficam interditas ao sacrilégio da palavra:

*Aqui me tens ajoelhada,  
de mãos abstractas  
e pálpebras descidas no si-  
[lêncio (14).*

É, de resto, sabido que, para certas regras monásticas, «o silêncio é uma grande cerimónia». E George Steiner, no seu penetrante ensaio, «The Retreat from the Word», observava: «... há acções do espírito enraizadas no silêncio. É difícil falar destas porque, como poderia o discurso comunicar a forma e a vitalidade do silêncio?» (15). E acrescentava um pouco adiante: «O homem sagrado, o iniciado retira-se não só das tentações da acção mundana; retira-se do próprio discurso» (16). Visando obstinada e assintoticamente um silêncio que nenhuma palavra possa violar, a poesia de Glória de Sant'Anna insinua-nos, de modo obsessivo, um mundo onde o



A autora do «Livro de Água» foi sempre um personagem de um pudor e «retiro» exemplares (Desenho de Andrade Paes).

sagrado se instalou, um mundo, para voltarmos a Steiner, onde «a verdade já não tem necessidade de sofrer as impurezas e a fragmentação que o discurso necessariamente implica» (17). Por isso o seu lábio se fecha, enigmático, «guardando memórias» (18). E

*Do grande silêncio  
das árvores ocas,  
alongam-se rostos  
de pálpebras mortas* (19).

É nesta abóbada de silêncio e estrelas que melhor se revela o «[seu] pensamento longo» (20). É também do silêncio que florescem outros valores essenciais:

*Doce é o teu sorriso antigo,  
surgido do silêncio* (21).

O silêncio é, em suma, o solo fértil, por excelência. Fértil, por ser o que é, e fértil também por conferir à palavra, quando ocasionalmente lhe consente que se manifeste, ainda que sacrílega, um peso e uma força que de outro modo não teria:

*As minhas palavras são lanças* (22).

Por outro lado, todo o silêncio é uma sugestão de música não manifestada: «Quem sabe se cantam...» (23), observa o poeta, referindo-se às plantas si-

lentes. E também uma sugestão de azul:

*O azul recente da manhã  
insinua-se  
pelo silêncio das plantas in-  
[defesas] (24).*

O silêncio, levado ao limite, pode, na escala intensa do poeta, significar mais do que a mera ausência das palavras: buscando-se tão secreta e translúcida quanto a água, a autora tenderá a afastar de si o discurso do *gesto*, da mera *presença* e, obviamente, o da *palavra*, pecaminosos obstrutores do seu percurso visando a transparência e a revelação:

*Serei tão secreta  
como o tecido da água*

*e tão leve*

*e tão através de mim dei-  
[xando passar  
toda a paisagem*

*e todo o alheio pecado  
do gesto, da presença ou da  
[palavra  
que logo que a tua mão me  
[prenda  
me não acharás:  
serei de água* (25).

Nesta sua quase paroxística preferência por um distanciamento em relação às «longas palavras» («só escuto o silêncio que por elas fica/pela vida adiante») (26), Glória de Sant'Anna *autoriza*, radical e enfaticamente a subversiva proposta

de Joubert: «Parmi les trois étendues, il faut compter le temps, l'espace et le silence» (27). Decantada de todo o superfluo, só já conseguem detê-la, por um breve momento, «estrelas e silêncios» (28). Aí, nesse espaço rarefeito, ainda algum prodigioso encontro poderá ocorrer: «Onde a palavra do poeta cessa, uma grande luz começa», observava George Steiner (29). Por isso Régio, através de um articuladíssimo e, às vezes, excessivo discurso, visava incansavelmente o silêncio. Steiner observava ainda que esta «eleição do silêncio pelos mais articulados é, segundo creio, historicamente recente» (30). E notava ainda: «Esta revalorização do silêncio — na epistemologia de Wittgenstein, na estética de Webern e Cage, na poética de Beckett — é um dos actos mais originais e característicos do espírito moderno. O conceito de palavra não dita, de música não ouvida e *portanto* mais rica, é, em Keats, um paradoxo local, um ornamento neoplatónico. Em muita poesia moderna o silêncio representa a reivindicação do ideal; falar é dizer menos» (31). Penso que há nesta aproximação assintótica do silêncio uma suspeita de que, através dele, se penetra em zonas de profundidade e de revelação que ao discurso normal são vedadas: «O discurso é humano, o silêncio é divino», observava Carlyle, que os mais despojados profetas do silêncio aplaudiriam por certo. Ou, nu-

ma perspectiva diferente e ainda em palavras do mesmo Carlyle: «O silêncio é profundo como a Eternidade; o discurso é superficial como o Tempo» (32).

(1) G. de Sant'Anna, *Um Denso Azul Silêncio*, Lourenço Marques, 1965.

(2) Idem.

(3) Idem.

(4) Idem.

(5) Idem.

(6) Idem.

(7) Idem.

(8) Idem.

(9) Idem.

(10) G. de Sant'Anna, *Poemas do Tempo Agreste*, Beira, 1964.

(11) Idem.

(12) G. de Sant'Anna, *Um Denso Azul Silêncio*.

(13) G. de Sant'Anna, *Livro de Água*, Lourenço Marques, 1961.

(14) G. de Sant'Anna, *Distância*, 1951.

(15) George Steiner, «The Retreat from the Word», in *Language and Silence*, Faber & Faber, London, 1967, p. 30.

(16) Idem, p. 31.

(17) Idem, p. 30.

(18) G. de Sant'Anna, *Música Ausente*, ed. da autora, 1954.

(19) *Distância*, 1951.

(20) *Música Ausente*.

(21) *Livro de Água*.

(22) Idem.

(23) *Um Denso Azul Silêncio*.

(24) Idem.

(25) G. de Sant'Anna, «Segundo Poema de Solidão», in *Desde que o mundo e 32 poemas de intervalo*, Lourenço Marques, 1972.

(26) *Desde que o mundo...*

(27) Joubert, *Pensées, Maximes, Essais et Correspondance*, 1842.

(28) *Desde que o mundo...*

(29) George Steiner, «Silence and the Poet», livro cit.

(30) Idem.

(31) Idem.

(32) Thomas Carlyle, «Sir Walter Scott», in *Critical and Miscellaneous Essays*, vol. IV, 1838.



## ENTREVISTA COM J. S. SILVA DIAS

Várias incorrecções de natureza gráfica têm aparecido, aqui e ali, em alguns dos números anteriores da «Prelo». Pelo facto, de alguma forma irremediável, apresentamos as nossas desculpas aos autores dos textos em causa e aos leitores. Dado, porém, que algumas dessas gralhas são de ordem a falsear a compreensão do original, aproveitamos a ocasião para reproduzir as passagens mais afectadas.

Assim, na entrevista com o prof. Silva Dias que publicámos no n.º 3, sob o título «Um erro que vem da geração de 70», na pág. 8, l. 4, onde está «ensinamentos básicos de matriz judeo-cristã» deve ler-se «ensinamentos básicos de matriz judeo-arábica»; na pág. 15, ls. 26-27, onde se lê «uma política concentrada» deve ler-se «uma política concertada»; finalmente, na mesma pág., última linha, onde está «Vivemos nesse gozo à escala do não-ser», leia-se «vivemos nesse foro à escala do não-ser».

## WALTER BENJAMIN

Também no artigo «A paixão de coleccionar em Walter Benjamin», de Maria Filomena Molder, saído no n.º 4, o primeiro parágrafo, pág. 60, deve ler-se como segue:

Walter Benjamin aspirou realizar, como se alcançasse um clímax de perfeição, uma obra que fosse composta inteiramente de citações. Esse seu

desejo veemente permite fazer-nos penetrar no universo de um coleccionador. Ao citar, substituindo pela citação a escrita própria, transcende-se o fluxo da sua apresentação (...).

## JAIME CORTESÃO

Finalmente, no número especial dedicado a Jaime Cortesão no artigo «A Morte da Águia», de A. Coimbra Martins, o 2.º parágrafo da pág. 24 está alterado, pelo que deve ler-se:

**Com ímpeto terá entrado no turbilhão da política como a águia na tempestade. Deputado em período conturbado, animador da União Cívica com Ezequiel de Campos e António Sérgio, apostado na renovação e fecundidade da República, e, opção fundamental na sua vida, adversário do golpe de 1926, e, desde então militante e depois mentor da oposição à ditadura. No poema, o voo da águia era também embriaguez da liberdade. Atitude estética ainda, reaparece metamorfoseada, com conteúdo político, na «Ode à Liberdade».**

Também no artigo «Jaime Cortesão e a Maçonaria», de José Esteves Pereira, na nota (11), pág. 46, devem introduzir-se as seguintes linhas a seguir a **situação geral do país apelando para a:** inteligência e para o seu patriotismo no sentido de se imprimir uma directriz nova à vida nacional (...) Urge trabalhar, sob pena de a Maçonaria ter de convencer-se de que terminou a sua função histórica e de que é incapaz e impotente para continuar...



# PRELO

---

# ACTUALIDADES INCM



## últimos lançamentos da INCM

### ESCRITORES DE PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA

Baltasar Lopes da Silva  
O DIALECTO CRIOULO  
DE CABO VERDE

Manuel Ferreira  
O MANCEBO E TROVADOR  
CAMPOS OLIVEIRA  
Primeiro poeta moçambicano

### ESTUDOS GERAIS SÉRIE UNIVERSITÁRIA

Adolfo Casais Monteiro  
ESTRUTURA  
E AUTENTICIDADE  
NA TEORIA E NA CRÍTICA  
LITERÁRIAS

Fernando Gil  
MIMESIS E NEGAÇÃO

João Paulo Monteiro  
HUME E A EPISTEMOLOGIA

### MUSARUM OFFICIA

Pedro Tamen  
DENTRO DE MOMENTOS  
Reprod. de colagens  
de Fernando de Azevedo  
Ed. normal/Ed. especial

Gerard Castello Lopes  
PERTO DA VISTA  
Ed. normal/Ed. especial

### ARTE E ARTISTAS

M. Martins da Silva  
OBRA GRAVADA  
DE JOÃO HOGAN  
*Prej. de Rui Mário Gonçalves*  
Ed. normal/Ed. especial

Francisco de Holanda  
DA PINTURA ANTIGA  
*Intr. e notas*  
*de Angel González Garcia*

José-Augusto França  
QUINHENTOS FOLHETINS  
(vol. I)

António Pedro Vicente  
CARLOS RELVAS FOTÓGRAFO  
(1838-1894)  
Contribuição para a História  
da Fotografia em Portugal  
no Séc. XIX  
Ed. normal/Ed. encadernada

### BIBLIOTECA DE AUTORES PORTUGUESES

José Bruno Carreiro  
OS MAIAS  
(Adaptação teatral do original de  
Eça de Queirós)  
*Prof. de J. Almeida Pavão*  
*Estudo de Carlos Reis*

Francisco Gomes de Amorim  
FÍGADOS DE TIGRE  
*Prof. de Luiz Francisco Rebello*

António Barahona  
LIVROS DA ÍNDIA

Camilo Pessanha  
CARTAS  
a Alberto Osório de Castro, João  
Baptista de Castro e Ana de Castro  
Osório  
*Recolha, transc., intr. e notas*  
*de Maria José de Lancastre*

Frei Luís de Sousa  
VIDA DE D. FREI  
BERTOLAMEU DOS MÁRTIRES  
*Intr. de Aníbal Pinto de Castro*  
*Fix. do texto de Gladstone Chaves*  
*de Melo e Aníbal Pinto de Castro*

### ESTUDOS E TEMAS PORTUGUESES

Eduardo Prado Coelho  
A MECÂNICA DOS FLUIDOS  
Literatura, cinema, teoria

António Tabucchi  
PESSOANA MÍNIMA  
Escritos sobre Fernando Pessoa

José Mattoso  
PORTUGAL MEDIEVAL  
Novas Interpretações

Andrée Crabbé Rocha  
A EPISTOLOGRAFIA  
EM PORTUGAL (2.ª ed.)

Nádia Batella Gotlib  
O ESTRANGEIRO DEFINITIVO  
Poesia e crítica  
em Adolfo Casais Monteiro

Cleonice Berardinelli  
ESTUDOS DE LITERATURA  
PORTUGUESA

Rui Mário Gonçalves  
ANTÓNIO DACOSTA  
Ed. normal/Ed. especial

Maria Filomena Molder  
JORGE MARTINS  
Ed. normal/Ed. especial

### PRESENÇAS DA IMAGEM

Maria José de Lancastre  
FERNANDO PESSOA  
UMA FOTOBIOGRAFIA  
(3.ª ed.)

### PLURAL

Ana Maria Ferreira  
ARQUIPÉLAGOS  
DA MEMÓRIA,  
A TORRE DE BABEL  
E OUTRAS HISTÓRIAS

### OUTRAS EDIÇÕES

Armando Sevinatte Pinto,  
Francisco Avelaz, Luís Albuquerque  
e Luís Frazão Gomes  
A AGRICULTURA  
PORTUGUESA NO PERÍODO  
1950-1980  
(Co-edição INCM-IED)

um livro de fotografias

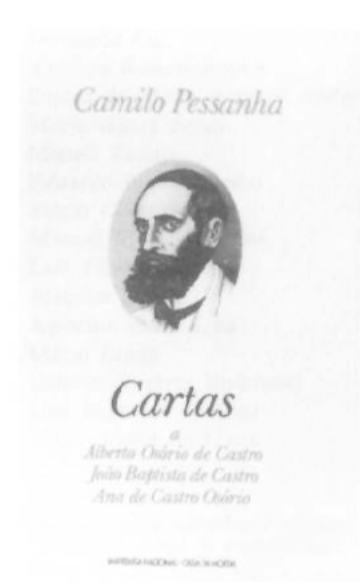
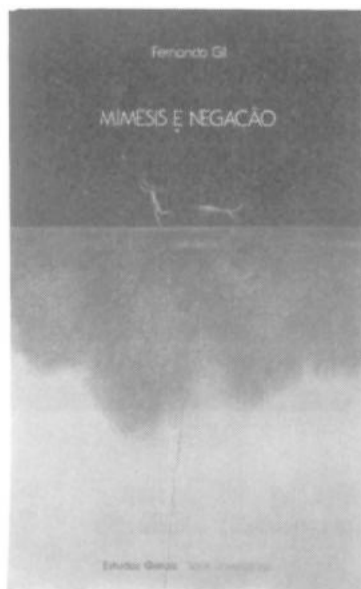
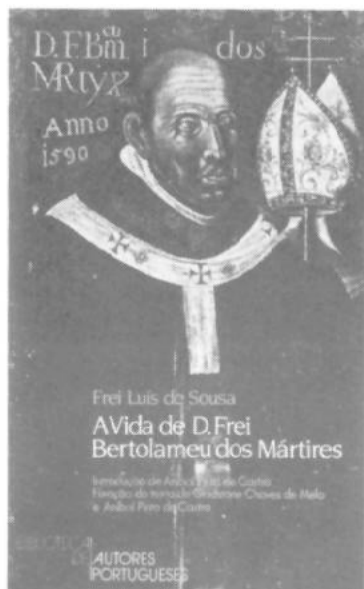
gérard castello lopes • perto da vista



imprensa nacional • casa da moeda

um livro de fotografias





# DUPLI PRELO



N.º 1 - Outubro/Dezembro 1983

## SOBRE A IDENTIDADE NACIONAL: INQUÉRITO

Jorge Borges de Macedo:  
**Não temos o direito de desistir**

José-Augusto França:  
**Falemos antes de definição**

Eduardo Lourenço:  
**Crise de identidade ou ressaca «imperial»?**

## SOBRE A EXPANSÃO: ENSAIO E POESIA

**O problema do conhecimento na «Sphaera» de D. João de Castro**  
 por Luís Filipe Barreto

**«Vi claramente visto» ou Camões e D. João de Castro**  
 por Vasco Graça Moura

**A esfera armilar: génese e evolução de um símbolo**  
 por Ana Maria Alves

**Mudança na Etnologia (Questão do olhar)**  
 por Joaquim Pais de Brito

**Romance do infeliz sucesso**  
 por Leitão de Andrada

**Romance de D. Sebastião de Portugal...**  
 anónimo encontrado por Almeida Faria

**O azulejo: a mão e o mar**  
 por João Fatela

**O «Julgamento das Almas» do Museu de Arte Antiga: estudo de uma pintura «panfletária»**  
 por Dagoberto L. Markl

## LIVROS NA «PRELO»

**Notas sobre «Navegações», seguidas de dois poemas**  
 por Sophia de Mello Breyner Andresen

**Virtudes do texto, vícios da edição:**  
 notas sobre a «Introdução à História dos Descobrimientos Portugueses» de Luís de Albuquerque, por Francisco Contente Domingues



N.º 2 - Janeiro/Março 1984

**Reflexões sobre «a crise da identidade nacional»**

por José Fernandes Fafe

**Sociedade e economia na Lusitânia do séc. II a.C.**

por José Manuel Garcia

**Economia em Portugal no século XVIII: aspectos de mentalidade**  
por José Esteves Pereira

**Iconografia da morte e ressurreição de Cristo: desvios heterodoxos em dois painéis do antigo retábulo da igreja de Jesus em Setúbal**  
por Pedro Gomes Barbosa e F. A. Baptista Pereira

**A lógica do cultural: uma introdução à História da Cultura**  
por Luís Filipe Barreto

**INÉDITOS PESSOANOS**

**Emília Nadal: a arca e a fábula. Um ciclo de trabalhos dedicado à obra de Fernando Pessoa**

apresentado por Vasco Graça Moura

**Cartas de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro**

apresentadas por José Blanco

**LIVROS NA «PRELO»**

**Sobre as «Religiões da Lusitânia»**  
por José Manuel Garcia



N.º 3 - Abril/Junho 1984

**ENTREVISTA**

**Um erro que vem da Geração de 70**

Entrevista com J. S. Silva Dias

**ENSAIOS**

**Místicos, veneráveis e herejes. Para o estudo da religiosidade portuguesa no séc. XVII**

por Paulo Guimarães

**Raios de extinta luz: um título envenenado**

por Ana Maria Almeida Martins

**Fenomenologia do cultural: uma introdução à História da Cultura**

por Luís Filipe Barreto

**DOCUMENTOS**

**Um texto esquecido de Alexandre Herculano sobre lavoura**

por José Manuel Garcia e Jorge Custódio.

**LIVROS NA «PRELO»**

**«Peregrinação»: a sátira e o resto**  
por Rebeca Catz

**Uma historiadora: Virginia Rau**  
por José Manuel Garcia



Número especial dedicado a Eduardo Lourenço.

Colaboraram neste número:

Eugénio de Andrade

Vergílio Ferreira

Eugénio Lisboa

José-Augusto França

Almeida Faria

Fernando Gil

António Ramos Rosa

Sophia de Mello Breyner Andresen

Maria Alzira Seixo

Miguel Tâmen

Eduardo Prado Coelho

Mário Cláudio

Manuel Maria Carrilho

Luís Filipe Barreto

Joaquim Aguiar

Agustina Bessa Luís

Mário Braga

Urbano Tavares Rodrigues

José Blanc de Portugal

Maria Velho da Costa

Incluindo uma entrevista e páginas inéditas do diário de Eduardo Lourenço



N.º 4 - Julho/Setembro 1984

#### ENCICLOPÉDIAS

**O «modelo» enciclopédico e as suas variações**  
 por Alfredo Salsano

**Postscriptum, 1984**  
 por Alfredo Salsano

**As enciclopédias medievais**  
 por José Mattoso

**O sonho de Diderot**  
 por Irene Maria Ferreira

**A paixão de coleccionar em Walter Benjamin**  
 por Maria Filomena Molder

#### ENCICLOPÉDISMO EM PORTUGAL

**Natureza e expressões do saber**  
 por José Esteves Pereira

**Ribeiro Sanches e o poder do saber**  
 por Luís Filipe Barreto

**Enciclopedismo e anti-enciclopedismo**  
 por João Luís Lisboa

#### ACTUALIDADES INCM



Número especial  
 dedicado a Jaime Cortesão

#### APRESENTAÇÃO

**Relance sobre a vida e a obra historiográfica**  
 por Joel Serrão

**«A Morte da Águia»**  
 por António Coimbra Martins

**Um prosador desconhecido**  
 por Urbano Tavares Rodrigues

**Principais dados biográficos**

#### DOCUMENTOS

**Cartas inéditas de Pascoaes a Cortesão**

**Jaime Cortesão e a Maçonaria (1911-1920)**  
 apresentação de José Esteves Pereira

#### CORTESÃO HISTORIADOR

**A teoria da História de Jaime Cortesão**  
 por Jorge Borges de Macedo

**Em torno dos fundamentos da formação de Portugal**  
 por José Manuel Garcia

#### CORTESÃO E O BRASIL

**A conquista de Angola pelos Holandeses. Estudo histórico-geográfico**  
 por Max Justo Guedes

**O «mistério» das Bandeiras**  
 por Nanci Leonzo

**No IV Centenário da cidade de São Paulo**  
 por Daise Aparecida Oliveira, Lilliane S. L. Barros e Celina Yoshimoto

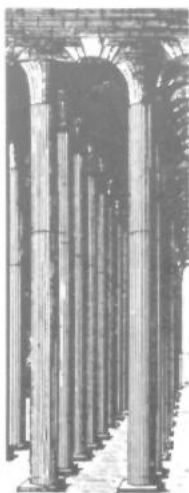
**Cortesão no Instituto Rio Branco**  
 por Maria Beatriz Nizza da Silva

**Escritos semi-inéditos**  
 por João Alves das Neves



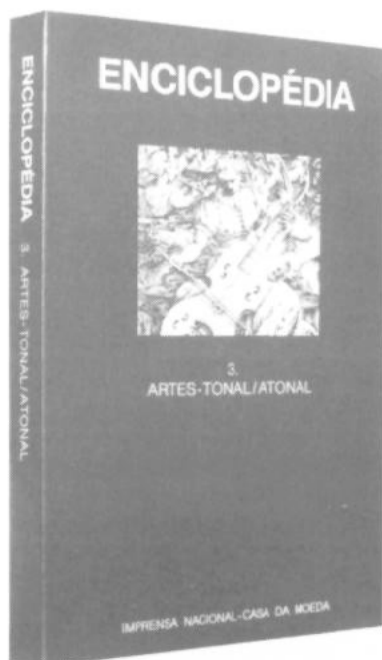
# ENCICLOPÉDIA EINAUDI

© IMPRENSA  
NACIONAL  
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO



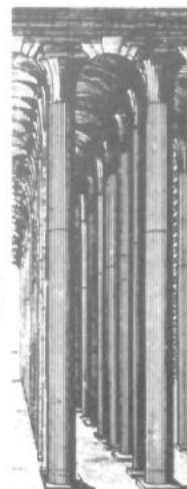
Plano da obra:

1. Memória - História
2. Linguagem - Enunciação
3. Artes - Tonal/atonal
4. Local/global
5. Anthropos - Homem
6. Orgânico/inorgânico - Evolução
7. Modo de produção - Desenvolvimento/subdesenvolvimento
8. Região
9. Matéria - Universo
10. Dialéctica
11. Oral/escrito - Argumentação
12. Mítos/logos - Sagrado/profano
13. Lógica - Combinatória
14. Estado - Guerra
15. Cálculo - Probabilidade
16. Homo - Domesticação - Cultura material
17. Literatura - Texto
18. Natureza - Esotérico/exotérico
19. Organismo - Hereditariedade
20. Parentesco



# 43 VOLUMES

# EDIÇÃO PORTUGUESA



21. Método - Teoria/modelo
22. Política - Tolerância/intolerância
23. Inconsciente - Normal/anormal
24. Física
25. Criatividade - Visão
26. Sistema
27. Cérebro - Máquina
28. Produção/distribuição/Excedente
29. Tempo/temporalidade
30. Religião - Rito
31. Signo
32. Soma/psiche - Corpo
33. Explicação
34. Comunicação - Cognição
35. Estruturas matemáticas - Geometria e topologia
36. Vida/morte - Tradições - Gerações
37. Conceito - Filosofia/filosofias
38. Capita
39. Sociedade - Civilização
40. Direito - Classes
41. Conhecimento
- 42-43. Sistemática

### A enciclopédia da cultura contemporânea

41 volumes temáticos com 600 conceitos-chave interdisciplinares, que constituem uma rede de referências, relações e conexões e introduzem o leitor no conhecimento activo das ideias, dos conceitos e dos problemas de hoje.

### A enciclopédia de orientação

que ajuda a ler e a perceber, sem impor respostas definitivas; que ensina a organizar o nosso saber fragmentado e disperso; que se dirige a todos quantos se interessam pelos factos profundos da cultura e suas transformações.

### A enciclopédia do saber de hoje

elaborada com a colaboração de reputados especialistas italianos, franceses, ingleses, soviéticos, americanos, polacos, portugueses.

“Uma imensa revolução no mundo cultural de língua portuguesa”  
Eduardo Prado Coelho

“Ao mundo fechado e totalizante das enciclopédias modernas, a Einaudi contrapõe um universo que se pretende tão livre e aberto quanto o desejo e a imaginação do leitor”  
António Mega Ferreira

“Um dos grandes acontecimentos culturais deste ano (e dos próximos) entre nós. Uma enciclopédia para ler e não apenas para consultar”  
Francisco Belard

## 3º VOLUME

### À VENDA NAS LIVRARIAS





PRÓXIMA **DELI**  
**PRELO**

**HISTÓRIA DAS CIÊNCIAS  
EM PORTUGAL**