



RB187,549



Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
by
Professor
Ralph G. Stanton

211

M

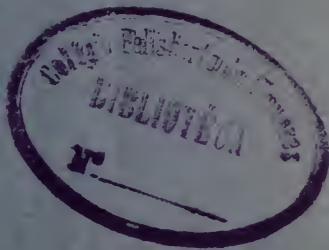
Gremio Felisberto de
Cbeuxes

Pres: - Mario Las Casas

Directos de Serviço: R. Aguirre

Nº 48

24-12-34





JULIO DANTAS

OS GALOS DE APOLLO

Handwritten signature
911



SOCIEDADE EDITORA PORTUGAL-BRASIL



[Handwritten signature]

211

OS GALOS DE APOLLO

Nº 48

24-12-34

OBRAS DE JÚLIO DANTAS

POESIA

- Nada* (1896) — 2.^a edição.
Sonetos (1916) — 4.^a edição.

PROSA

- Outros tempos, inquéritos médicos às genealogias reais portuguesas, etc.* (1909) — 2.^a edição, ampliada.
Figuras de ontem e de hoje (1914) — 2.^a edição.
Pátria Portuguesa (1914) — 4.^a edição, no prelo.
Ao ouvido de M.^{me} X (1915) — 4.^a edição.
O amor em Portugal no século XVIII (1915) — 2.^a edição.
Mulheres (1916) — 4.^a edição.
Êles e Elas (1918) — 3.^a edição.
Espadas e Rosas (1919) — 4.^a edição.
Como elas amam (1920) — 2.^a edição.
Abelhas doiradas (1920).
Os galos de Apollo (1921).
As Grandes Batalhas — no prelo.

TEATRO

- O que morreu de amor* (1899) — 4.^a edição.
Viriato Trágico (1900) — 2.^a edição.
A Severa (1901) — 4.^a edição.
Crucificados (1902) — 2.^a edição.
A Ceia dos Cardeais (1902) — 24.^a edição.
D. Beltrão de Figueirôa (1902) — 4.^a edição.
Paço de Veiros (1903) — 3.^a edição.
Um serão nas Laranjeiras (1904) — 3.^a edição.
Rei Lear (1906) — 2.^a edição, no prelo.
Rosas de todo o ano (1907) — 8.^a edição.
Mater Dolorosa (1908) — 5.^a edição.
Auto de El-Rei Seleuco (1908) — 2.^a edição.
Santa Inquisição (1910) — 2.^a edição.
O Primeiro Beijo (1911) — 4.^a edição.
D. Ramon de Capichuela (1912) — 2.^a edição.
O Reposteiro Verde (1912) — 2.^a edição.
1023 (1914) — 2.^a edição.
Sóror Mariana (1915) — 3.^a edição.
Carlota Joaquina (1919) — 3.^a edição, no prelo.
D. João Tenório (1920).
A Castro (1920).

A data indicada para cada obra é a da sua primeira edição.

JÚLIO DANTAS

Sócio efectivo da Academia das Ciências de Lisboa
Da Academia Brasileira de Letras

Am 211

Os galos de Apollo

2.º MILHAR

PER ORBEM PVLCENS



LISBOA
PORTUGAL-BRASIL LIMITADA
SOCIEDADE EDITORA
58 - RUA GARRETT - 60

Reservados todos os direitos de reprodução : em Portugal, conforme preceituam as disposições do *Código Civil Português*; no Brasil, nos termos do convénio de 9 de Setembro de 1889 e lei n.º 2:577 de 17 de Janeiro de 1912 ; nos países convencionados, em harmonia com a Convenção de Berne, a que Portugal aderiu por decreto de 18 de Março de 1911.

MEUS CAMARADAS,
MEUS IRMÃOS ESPIRITUAIS,
PROSADORES, PINTORES, POETAS, GALOS DE APOLLO
QUE, COMO EU,
VIVEM NA ILUSÃO DE QUE O SOL NASCE
PORQUE NÓS CANTAMOS:
É PARA VOCÊS ÊSTE LIVRO
EM QUE SE FALA DA ARTE, DOS ARTISTAS
E DA BELEZA
IMORTAL



OS IMITADORES

Barbey d'Aurevilly disse um dia de certo literato do seu tempo: «*Il ramasserait les bouts de cigarre de Voltaire, si Voltaire fumait*».

Há, com efeito, em todos os meios literários — em França, como em Portugal — criaturas excelentes, às vezes muito simpáticas, que passam a vida apanhando as pontas de cigarro dos escritores cuja individualidade é mais impressionante ou cuja obra está mais na moda. Entre nós, portugueses, dotados de qualidades de imitação muito notáveis, êstes *ramasseurs de bouts* são às centenas. Quando Camilo pontificava no romance, pululavam os «camilosinhos», jogando com o vocabulário do mestre sem lhe conhecer os valores, decalcando-lhe a sintaxe, fazendo a caricatura do seu vernaculismo tão especial, tão saboroso, tão baramente lambusado do

humus virginal das terras barrosãs. Eça foi também — e é ainda hoje, no esplendor da sua imortalidade! — uma vítima dos *pasticheurs* de profissão, que em vão procuram aproximar-se dêle na elegância fresca da prosa, na imprevista novidade dos ritmos, no manejo incomparável do adjectivo, naquela superior distinção intelectual, que não é uma qualidade que se adquira, porque é um dom com que se nasce. O mesmo succedeu a Junqueiro, a António Nobre, a Eugénio de Castro, mais do que imitados, plagiados por muitas gerações de *poetae minores* cujos livros não passam de réplicas ingénuas dos *Simples*, do *Só*, dos *Oaristos*, com os mesmos desenhos melódicos, a mesma hipersensibilidade neurasténica, o mesmo «instrumentismo», o mesmo «bizantinismo», as mesmas Donas Briolanjas de vitral, o mesmo vocabulário de liturgia. Mas, de todos êles — verdadeiro «oiro de Ennio» das letras portuguezas contemporâneas — o mais copiado, o mais parodiado, o mais perseguido pelo mimetismo literário das últimas gerações — mais ainda do que Eça, mais ainda do que Junqueiro — foi Fialho de Almeida. Houve tempo — e a minha geração adoeceu também dêsse mal — em que todos os rapazes que ensaiavam a mão no jornalismo e nas letras eram «fialhinhos»

torcidos, irreverentes, arrevezados, malcriados, estropiando a língua, escrevendo num vasconço sarapintado de neologismos, copiando servilmente não as qualidades — ah, não! — mas os defeitos do prosador glorioso dos *Ceifeiros* e da *Madona do Campo-Santo*. Eu sei que o plágio pode ainda ser nobre — e d'Annunzio defendeu-o — quando o escritor se apropria de elementos da obra alheia para os valorizar, para os renovar, para os fecundar, para lhes imprimir um carácter e uma expressão nova. George Rodembach acentuou êste facto, distinguindo entre aqueles profissionais que, em literatura, roubam a moeda já cunhada, e aqueles — criadores a-pesar-de tudo — que cunham de novo o ouro alheio. «*Un écrivain — disse Zola — a parfaitement le droit de prendre telle scene accessoire dans l'oeuvre d'un autre pour l'adopter à sa façon.*» Mas não é a êstes que eu quero referir-me; é aos que macaqueiam sem criar, aos que imitam sem engrandecer, aos falsificadores, aos parasitas, aos *sócias* literários, aos que não se limitam a utilizar o motivo de sugestão ou o elemento de efabulação, e vão até ao roubo do próprio carácter, da própria individualidade, da própria fisionomia do escritor. De semelhante gente é que Fialho de Almeida foi a grande vítima; e o estilista maravilhoso

dos *Gatos* sentia-o bem, media bem as conseqüências da *escroquerie* intelectual feita à volta da sua obra, quando um dia me disse, aborrecido, enervado, mostrando-me o folheto impertinente dum dos seus muitos imitadores :

— Daqui a pouco, meu amigo, já ninguém me pode ler!

Ora, é precisamente para êste aspecto do plágio literário que eu desejo chamar a atenção dos meus leitores. O facto de um escritor ter quem o copie, quem o imite, representa, sem dúvida, uma expressão do seu successo, uma forma da sua consagração. Não se tem imitadores senão quando se possui a mais alta qualidade de que pode orgulhar-se um homem de letras : a personalidade. Plagiar é, implicitamente, admirar. Mas esta modalidade do triunfo paga-se cara porque os *pasticheurs* estão longe de ser inofensivos para o prestígio e para a glória dos escritores. O caso de Fialho é disso um exemplo frizante. A originalidade da sua maneira, o mecanismo da sua prosa, os seus *mots d'auteur*, as suas fórmulas paradoxais, a audácia dos seus galicismos e dos seus neologismos, a «teorética dos seus processos» — como diria o sueco Hans Larsson — os seus próprios defeitos de funâmbulo verbal, de corrutor

eminente, de génio-mau da língua, foram tão insistentemente repetidos, copiados, caricaturados, achincalhados por centenas de «fialinhos» frustrés do livro e do jornal, escreveu-se tanto em Portugal à moda de Fialho — que já hoje não se podem ler as páginas admiráveis do mestre prosador do *Pafs das Uvas* sem uma vaga impressão de fadiga e de monotonia. Não há como os imitadores para nos fazerem sentir o que existe de mau na obra dum escritor illustre. O processo, a receita, a carcassa ficam inteiramente a nu. É certo que o contrafactor, por maior que seja o seu virtuosismo, pode dar-nos tudo, menos a vibração, a scintilação, o talento do escritor imitado. Mas precisamente por isso, porque os imitadores só reproduzem o que há de inferior no cliché, o que há de artificial no processo, o que há de excessivo ou de comprometedor na maneira dêste ou daquele mestre — êles constituem-se em demolidores inconscientes do escritor que copiam, e são, muitas vezes, os principais factores da sua diminuição e do seu desprestígio. Inconscientes — disse eu? Não disse bem. É um facto de psicologia literária, muitas vezes verificado, que o falsificador, por emulação, por despeito, pelo próprio sentimento da sua inferioridade, se converte no

inimigo implacável do escritor que escolheu para modelo. O mestre da *Ruiva* sabia-o bem, êle, que tão duramente experimentou, até à morte, o ódio dos seus detractores. Lembro-me ainda, como se fôsse hoje. Na hora amarga em que um literato de talento, cônsul de Portugal não sei onde, o insultava, copiando-lhe o estilo, numa *plaque* a propósito de Eça, Fialho teve, para mim, êste desabafo sangrento:

— Sabe você porque é que os meus imitadores me detestam? É porque imaginam que sou eu que os copio a êles.

O MODÉLO

Os consagrados da pintura e da escultura portuguesa, fartos de expor os seus trabalhos nos certames anuais ao lado dos amadores e dos principiantes, resolveram organizar sòzinhos uma exposição. Fui ontem ver ao palácio de Barata Salgueiro essa exposição dos mestres. Lá encontrei Columbano, Malhòa, Salgado, Condeixa, Sousa Lopes, Vaz, Gameiro, Simões de Almeida, Costa Mota, Francisco dos Santos, — *les gros bonnets*. Recebi, em conjunto, uma forte impressão de arte. Mas, de tôdas as obras expostas, uma especialmente cativou a minha admiração: um nu, a pastel, de Malhòa, que o mestre colorista intitulou — *Peccata Nostra*. Nunca imaginei — Deus do céu! — que os nossos pecados, e, por conseguinte, também os meus, pudessem algum dia encontrar uma tão perturbadora ex-

pressão de côr, de ritmo, de luz, de beleza e de graça!

Os bons nus são hoje raros na pintura portuguesa. Não, decerto, porque não haja compradores para o género; mas porque não há modelos. Muitos pintores, e, em especial, Malhøa, se me têm queixado disso. Quando digo que não há modelos, não quero, evidentemente, referir-me à carência de qualidades plásticas nas últimas gerações femininas; pelo contrário, as raparigas de agora, talvez porque os hábitos de higiene e de cultura física avigoraram a raça, são — ou os meus olhos as vêem assim — mais belas, mais bem musculadas, mais perfeitas na sua harmonia anatómica do que eram as mães e as avós. Não quero também dizer que a Eva moderna seja menos condescendente na revelação da sua nudez, porque a verdade é que nunca a mulher se despiu com mais facilidade do que hoje. Modelos, pròpriamente, não faltam; o que falta são os «modelos profissionais». Nem tôdas as mulheres têm a noção de arte e o sentimento estético indispensável à *pose* para um quadro ou para uma escultura; e, sôbre tudo — êste é que é o ponto essencial — nem tôdas oferecem aos artistas garantias de permanência e de assiduidade. Á terceira, à quarta, à quinta sessão, o modêlo adventício de-

sinteressa-se, fatiga-se, aborrece-se, começa a enervar-se, tem frio, e, como não é decerto pelo caminho da virtude que chega ao *atelier* dum pintor, lembra-se de que a sua beleza pode, por outros processos, dar-lhe maior rendimento em menos tempo, e, no meio da festa, desaparece. Os *ateliers* dos nossos artistas estão cheios de estudos do nu incompletos, atirados para os cantos porque a menina X se aborreceu, ou porque a menina Y voou nas azas do amor. Um bom modêlo e, sôbre tudo, um modêlo que dê garantias de permanência, é hoje tão raro como os melros brancos. Por isso eu compreendi o júbilo, o entusiasmo, a quási loucura com que Malhòa me dizia há dois meses, à hora em que se conversa na «Portugal-Brasil», caminhando para mim de braços abertos, a *la-vallière* em desalinho, a expressão iluminada:

— Ah, meu excelente amigo! Encontrei, finalmente, o modêlo ideal!

Contou-me, então. Era uma rapariga de vinte anos, com uma bela cabeleira negra, uma carnação doirada de tricaua, um seio firme «de encontro ao qual se poderia matar uma pulga» — palavras dêle — umas lindas mãos, um sorriso diabólico, uma melodiosa linha de ancas digna da *Vénus do Espelho*, de Velasquez. Possuía tôdas as qualidades do

bom modelo — beleza, inteligência, docilidade. Malhõa viu-a, fê-la despir, estudou-a, maravilhou-se com o negro quási rôxo dos seus cabelos, com a riqueza de tons da sua pele em cuja superfície luminosa e metalizada pareciam reflectir-se tôdas as côres das tapeçarias próximas; depois, arrastou para junto duma credência doirada a sua grande arca portuguesa de ferragens, cobriu a arca com uma colcha azul Nattier, atirou sôbre a colcha uma almofada opulenta de damasco amarelo, de encontro à parede outra de sêda carmesim, fechou o recanto com um reposteiro de riço verde, e, no meio desta policromia, mandou deitar de bruços a nudez palpitante do modelo. Tôda aquela carne polida e trigueira se acendeu logo de clarões, se irisou, se zebrou de toques de oiro fulvo, de reflexos azuis, verdes, vermelhos, amarelos, como se estivéssemos vendo de perto, no seu pontilhado de côres, um nu ofuscante de Besnard. Estava ali um quadro! O mestre da *Varanda dos Rouxinois* tomou quási instintivamente a sua caixa de pastel, mais voluptuoso, mais macio para a pintura da carne do que a mancha dura do óleo, e começou a trabalhar. Ao fim de trinta sessões, em que o modelo foi inexcedível de fidelidade, de inteligência, de instinto sugestivo, o quadro estava pronto. É

o admirável pastel, *Peccata Nostra*, que tão grande sucesso está produzindo na *cimaise* do palácio de Barata Salgueiro.

A maravilha que Malhõa fêz dêsse corpo de mulher! Como êle interpretou tôda a expressão, tôda a elegância, tôda a sensualidade, tôdas as morbidezas dessa anatomia simultâneamente delicada e forte, espiritual e plebeia, grosseira e fina! Diante dêsse quadro tem-se o mesmo *frisson* que produzem certos nus ao mesmo tempo idealizados e realistas de Goya. Com o naturalismo do ventre, demasiado «humano» (se me permitem a palavra), contrasta a graça virginal do seio, a linha estilizada do braço e da mão esquerda, o esplendor da cabeça inteligente, que se diria, na sua onda negra revôlta, a da Salomé depois de ter dansado. Em tôda aquela pele doirada e translúcida, a luz brinca, scintila, opaliza-se, salta, fulge em reflexos de côres, como se a própria alma luminosa das tapeçarias, dos estofos, das credências, dos espelhos palpitasse, num vôo de elfos, em redor dessa bacante nua. É preciso amar uma mulher para a sentir, para a interpretar assim. É preciso, não só que um pintor seja formidável, mas que um modelo seja muito bom, para se obter êste assombroso produto da colaboração, da consubstanciação dum artista com a sua Musa

inspiradora. Quando, ontem mesmo, à saída do palácio de Belas-Artes, encontrei Malhõa, os olhos brilhantes, a gravata preta ao vento, a fita da Legião-de-Honra na lapela, felicitei-o efusivamente — pela obra e pelo modêlo. Mas — o que são as surpresas de *atelier!* — o mestre dos *Oleiros* olhou-me e encolheu os ombros:

— Ora! Afinal, era como tôdas as outras!

— Quê? Fugiu?

— Peor!

— Casou-se?

— Muito peor.

— Morreu?

— Ainda peor, meu amigo!

— Então, que lhe aconteceu?

— Pintou-se de loiro.

O HOMEM DOS CRAVOS VERDES

Veio parar-me às mãos um livro mal feito que acaba de publicar-se em Paris: *L'esprit d'Oscar Wilde*. Pura *camelotte*, evidentemente. Assina-o um Louis Thomas, que não sei quem seja; edita-o a casa Crés & C.^a, rua Hautefeuille, e constitue o 9.º volume publicado da «Colecção Anglia». Mas, a-pesar-de escrito por um autor que é o menos possível homem de letras, êsse livro interessou-me, senão pelo que contém, ao menos pelo que me sugeriu à-cêrca do inquietante e singularíssimo espírito que deixou, na precária literatura inglesa contemporânea, o *Retrato de Dorian Gray*.

Quem conhece as razões que determinaram a condenação de Wilde e a sua reclusão nas prisões de Wandsworth e de Reading — romance em que aparece a figura efeminada de lord Alfredo Douglas, «loiro como o mel doirado e tão querido como Hyacintho dos

pés de prata o fôra de Apollo» — ; quem leu *Dorian Gray*, menos escandaloso, entretanto, como expressão de homossexualidade na arte, do que *Roderick Random*, de Smolett, ou as *Baladas*, de Swinburne; quem ouviu falar nas intimidades inconfessáveis de Wilde com Atkins, com Taylor, com o aventureiro Wood; quem alguma vez, enfim, leu a célebre carta que começa *my own boy*, — tem a impressão de que a Mulher, alma imortal, inspiradora suprema de tôdas as literaturas viris, pouca ou nenhuma influênciã deveria exercer na vida e na obra dêsse corruto genial, conhecido, em todos os salões de Londres, pelo «homem dos cravos verdes». E, entretanto, não foi bem assim. O artista de incomparável sensibilidade que escreveu, que sentiu a *Salomé*, *Uma mulher sem importância* e o *Leque de Lady Windermere*, não era de forma alguma, pelo menos em literatura, um misógino. Nem pode em absoluto afirmar-se que o tivesse sido na vida. A sua intimidade conjugal, até certo ponto apaixonada, e as suas aventuras com a célebre Mrs. Langtry, o «lírio de Jersey», para quem se inventou a designação de *professional beauty*, e com algumas bailarinas em quem êle via a graça rítmica e adolescente da *Salomé*, provam que Oscar Wilde, não apenas como artista,

mas como homem, teve o culto da Mulher e acendeu a sua lâmpada de barro às deusas Thesmóphoras. Excepção feita, repito, do *Retrato de Dorian Gray*, em tôda a obra dêsse grande elegante de espírito há o *odore di femmina*, a «evanidade», como diria o meu amigo Souza Pinto, o penetrante interêsse da beleza e da emoção feminina sem o qual as literaturas não vivem e a própria arte é árida e selvagem. O escritor que criou as figuras adoráveis de Lady Windermere, de Mrs. Altonby, de Lady Chiltern, de Mrs. Erlynne, não podia deixar de sentir e de amar a Mulher. Mais uma vez me convenci disso lendo agora o livro de Louis Thomas, onde foram recolhidas, com uma péssima metodização, as frases de espírito de Oscar Wilde. Muitas delas — comentários de viva e penetrante sagacidade psicológica — referem-se às mulheres e ao amor. Tôda a arte é adoração — disse Ruskin; é preciso adorar a Mulher, para poder transformá-la numa obra de arte.

Transcrevo, ao acaso, algumas *boutades* do «eterno-feminino» de Wilde: «As mulheres foram feitas para ser amadas, e não para ser compreendidas.» «Sabem a que se chama, vulgarmente, uma má mulher? É aquela de que os homens nunca se aborrecem.» «A verdadeira base do casamento é a mútua desin-

teligência.» «Adoro os homens que têm futuro e as mulheres que têm passado.» «A única diferença que existe entre um capricho e uma paixão eterna — é que o capricho dura mais algum tempo.» «Quando uma mulher torna a casar, é porque detestava o primeiro marido; quando um homem casa outra vez, é porque adorava a primeira mulher.» «Os rapazes querem ser fiéis, e não sabem; os velhos querem ser infiéis, e não podem.» «Não há desgosto que resista ao contacto dum pedaço de sêda amarela.» «Os homens casam-se porque estão fatigados; as mulheres casam-se porque são curiosas: e, no fim, é um desapontamento para ambos.» «Só os superficiais se conhecem.» «As lágrimas são o refúgio das mulheres feias e a ruína das mulheres bonitas.» «Por quanto tempo poderias tu amar uma mulher que te não amasse, Cecil? — Que me não amasse? Oh! Por tôda a vida!» «Os homens que nos pregam moral são quási sempre hipócritas; as mulheres que nos pregam moral são quasi sempre feias.» «Sabem porque as mulheres são religiosas? Porque a religião tem todo o encanto dum *flirt*.» «Não há ninguém mais feliz do que uma mulher que consegue parecer dez anos mais nova do que a filha.» «Quando um homem ama verdadeiramente, é porque é a

primeira vez que amou.» «Nada envelhece tanto como a felicidade.» E, por fim, com um pouco daquela retórica que Wilde tanto censurava na literatura do seu tempo: «O amor é uma hóstia que nós deveríamos receber de joelhos.» Não há dúvida de que êle declarou ao juiz Carson, por ocasião do seu sensacional julgamento, que «na vida só se tinha adorado a si próprio»; mas isto é uma simples frase, dita por puro dandismo intelectual, — porque, para fazer literatura de mulheres como a fez Wilde, é preciso ter amado muita mulher, ter vivido na intimidade perfumada de muita Lady Carlisle, de muita Mrs. Cleveley, perscrutado os seus segredos, conhecido os seus caprichos, sentido o seu coração. Deu-se, é certo, na personalidade de Oscar Wilde, entre os 35 e os 40 anos, uma profunda transformação moral — sôbre tudo na esfera genésica — acompanhada de perversões de sensibilidade e de tendências homossexuais bem definidas. Mas, quanto a mim — e julgo que ainda não foi dada a êste triste caso a interpretação que eu lhe dou — tratava-se já, evidentemente, de pródromos da sífilis cerebral (*meningitis gummosa*, segundo o diagnóstico dos drs. Kleiss e Tucker) que prostrou Oscar Wilde, depois duma agonia horrorosa, em 30 de Novembro de 1900. Quero eu dizer que a *vita*

sexualis aberrante do autor da *Salomé* não era um estigma funcional de degenerescência, a expressão dum androginismo psíquico *ab-ovo*, — mas a manifestação acidental e precoce de perturbações cerebrais graves devidas ao treponema. O «homem dos cravos verdes», cuja flor, ostentada impudicamente na sua lapela de sêda, se tornou, em Londres, o símbolo das perversões mais ignóbeis, — espitou afinal em Reading, no horror de dois anos de prisão com *hard labour*, as desgraçadas conseqüências duma doença mal tratada.

GOMES LEAL

A morte do grande poeta das *Claridades do Sul* e da *História de Jesus* não impressionou ninguém. Já há muitos anos que Gomes Leal tinha morrido para todos nós — quando o seu espírito começou a apagar-se nas sombras da demência. Agora, foi apenas um espectro que desapareceu. Vivia por caridade em casa dum amigo piedoso — o deputado Ladislau Batalha — fazendo a triste existência de todos os amolecidos, de todos os «lacunares», já sem um lampejo sequer daquela mentalidade exuberante e paradoxal, ao mesmo tempo luminosa e confusa, a que Junqueiro, numa hora de bom humor, chamou — «um diamante dentro dum poço». Uma pneumonia do vértice deu-lhe o golpe de misericórdia. Verdadeiramente, o pobre poeta não cessou de viver: acabou de morrer.

Quando comecei a vida das letras, já Go-

mes Leal se encontrava na decadência. O poeta que eu conheci não era já o satânico janota, o burguês panfletário que Bordalo Pinheiro immortalizou pendurado num grande charuto, despedindo, com os seu enormes punhos de borracha, gestos fulminadores contra os papas e contra os reis. O seu tempo passara. Já não estava na moda o condorismo revolucionário, — e o próprio autor da *Velhice do Padre Eterno* actualizara a a sua musa no sentido dum idealismo cristão, compondo a égloga doirada dos *Simples*. Nas irreverências de Gomes Leal havia já qualquer coisa de infantil e de anacrónico, que fazia sorrir. A própria elegância — por demais discutível! — dos seus bons tempos de *gant-jaune* capitalista, que rebojava pelo Chiado os olhos coruscantes e o fraque estoi-radinho, tinha-se transformado numa ruína burlesca, numa velhice sórdida e pequenina de gnomo, com a barba por fazer, os bigodes frisados a miolo de pão, o chapéu alto coçado pôsto à banda na cabeça, uma badine antiga floreando — ainda a mesma badine Benoiton que êle usava no tempo em que descompunha em verso o rei D. Luís.

Lembro-me muito bem da primeira vez que o vi, no café *Martinho*, há vinte anos. Foi Fialho que mo apresentou: — «O poeta

Gomes Leal, terror dos burgueses, proprietário!> Mal sabia o autor dos *Gatos* que o pobre Gomes Leal hipotecara, havia poucos dias, o seu último prédio! O poeta estendeu-me a mão mole, sapuda, curta; os olhos fuzilaram-lhe (era o que ainda havia de môço naquela fisionomia de catástrofe!); declamou uns versos precários da *Mulher de Luto*; disse, espetando o dedo mínimo onde luzia ainda um anel, que ia pintar os cabelos de verde como Baudelaire; bebeu sacerdotalmente um cálice de cana branca, — e desapareceu, com as suas calças curtas e o seu orgulho de príncipe, para as bandas do Rossio.

Nunca mais me esqueci dêle. Havia, na figura dêsse homem, alguma coisa de risível e de solene, que me apavorou. Sentia-se que o semi-deus, nascido duma costela de ouro de Júpiter, lutava obscuramente contra a velhice e contra a miséria. A decadência física é duas vezes triste para aqueles que não sabem envelhecer com arte; e Gomes Leal, na literatura como na vida, foi sempre a negação do esteta. Quando ficámos falando dêle, Fialho teve uma frase que o caracterizou: «um Banville de chinelos de ouro». Quando os verdadeiros artistas da palavra envelhecem, as suas qualidades de brilho, de fuga, de

eloquência, de inspiração criadora atenuam-se; mas exalta-se e apura-se nêles o sentimento da harmonia, do equilíbrio, da sobriedade, da elegância, — do estilo. Em Gomes Leal não sucedeu assim. Passado o período de esplendor em que deu à literatura portuguesa os lampejos por vezes geniais da *Traição* e das *Claridades do Sul*; desaparecida a vigorosa audácia do panfletário; extinta a seiva sensual e exuberante do poeta, — nada ficou, porque êle não era, nunca fôra um artista. Provam-no os poemetos que publicou depois de eu o conhecer, e que são lamentáveis manifestações de senilidade. Pouco a pouco, aquele grande espírito foi-se apagando. Á atenuação natural das suas faculdades criadoras, vieram juntar-se perturbações graves determinadas — Gomes Leal era um atemorizado — por um lento processo de amolecimento cerebral. Começou a vaguear pelas ruas, miserável, perseguido pelos garotos. A própria política explorou o ocaso daquela nobre consciência. O burguês-ateu, o jacobino tropejante que escrevera os versos incendiários do *Anti-Cristo*, converteu-se, tornou-se um católico praticante, e andava pelas igrejas a bater nos peitos. Os seus magros recursos exauriram-se. Não tinha que comer. Não tinha onde dormir. Numa noite de inverno —

pobre poeta, mais desgraçado ainda do que Verlaine! — encontraram-no num banco da Avenida, coberto de farrapos, a tiritar de frio...

Ah, meus amigos! Os poetas, como as mulheres bonitas, deviam morrer em plena beleza e em plena glória. Há criaturas — aquelas que andam mais perto da perfeição divina — que não têm o direito de envelhecer. A longevidade é uma prerrogativa das naturezas vulgares. Por que preço hediondo nós todos, raças eleitas, pagamos o triste, o inútil prazer de viver de mais!

The first part of the document discusses the importance of maintaining accurate records of all transactions. It emphasizes that every entry should be clearly documented and supported by appropriate evidence. The text also highlights the need for regular audits to ensure the integrity and reliability of the financial data. Furthermore, it mentions the role of the accounting department in providing timely and accurate information to management for decision-making purposes. The document concludes by stating that adherence to these principles is essential for the long-term success and stability of the organization.

The second part of the document outlines the specific procedures for recording and reconciling accounts. It details the steps involved in the accounting cycle, from identifying transactions to preparing financial statements. The text also discusses the importance of maintaining a clear and organized system of records, including the use of ledgers and journals. Additionally, it mentions the need for proper documentation and retention of records for legal and tax purposes. The document concludes by stating that these procedures are designed to ensure the accuracy and reliability of the financial information provided to management.

The third part of the document discusses the role of the accounting department in providing financial information to management. It emphasizes the importance of timely and accurate reporting, as well as the need for clear communication and collaboration between the accounting department and management. The text also mentions the role of the accounting department in providing financial analysis and advice to management. The document concludes by stating that the accounting department is a key component of the organization's financial management system.

A ÚLTIMA ROMÂNTICA

O último livro de versos da ilustre Branca de Gonta intitula-se *Hora da Sesta*. Como os dois volumes anteriores — *Matinas* e *Canções do Meio Dia* — êste livro, superior, em exaltação lírica, àqueles que o antecederam, completa o tríptico amoroso em que a filha de Tomás Ribeiro, herdeira da glória paterna, perpetua, no oiro maravilhoso do verso, as três fases da sua existência de «portuguesa namorada»: *Matinas*, — a mocidade que desabrocha; *Meio Dia*, — o esplendor ofuscante dos trinta anos; *Hora da Sesta*, — a plena maturação da beleza e do sentimento, a idade em que a mulher se torna verdadeiramente mulher, passando do fútil encanto de se sentir amada à divina e penetrante volúpia de amar.

Uma das últimas vezes em que conversei com Branca de Gonta e em que a sua for-

mosura, tão espiritual, mais me impressionou, foi há três anos, numa festa de arte em casa de Alfredo da Cunha. A sr.^a D. Branca, que devia dizer, nessa noite, algumas estrofes de seu pai, recitando-as ao piano numa reconstituição galante dos serões neo-românticos de 1860, apparecera — estou a vê-la, neste momento, entrar na sala — vestida à moda do tempo, em sêda amarela Ninon semeada de pequenas rosas, com a sua saia de meio-balão Imperatriz Eugénia, um colar de camafeus ao pescoço, o cabelo caído em cachos de caracois diante das orelhas, um lenço fino de rendas na mão, como se a sua figura cheia de distinção, de leveza e de graça, vagamente mordida da *patine* de meio século, tivesse acabado de descer, naquela hora, duma tela aristocrática de Lupi ou de Métrass. Julguei-me transportado à velha Lisboa de *crinoline*, à Lisboa das paixões funestas e das capas à Lord Byron, em que as mulheres suspiravam por Bulhão Pato e punham os olhos em alvo a recitar a *Judia*; evoquei a sociedade ingénua, colorida e scintilante de S. Carlos e do Passeio Público, que se vestia na Levillant, que se frisava no Fauché, que tomava o amor a sério como uma calamidade; — e tão profundamente me suggestionou aquella aparição antiga, caminhando para mim numa névoa

luminosa de sêdas, de jóias e de flôres, que eu não pude deixar de lhe dizer, ao beijar-lhe com supersticioso respeito as pontas dos dedos:

— Minha encantadora avòsinha, há sessenta anos que a não via!

Desde então, eu, que já não podia ler Branca de Gonta sem lhe ouvir a voz, essa voz quente, musical, cariciosa, que é o maior dos seus encantos de mulher, — não abro agora um livro seu que a não tenha diante de mim, como a vi naquela noite, com a sua romântica saia de balão semeada de rosas, graciosa e leve como uma aguarela de Eugénio Lami, cantando-me ao ouvido os seus próprios versos, numa melodia vaga que um velho piano de há meio século acompanhasse com paixão... É que na poesia de Branca de Gonta alguma coisa existe, não de velho — ah, não! — mas de antigo, que tão bem se harmoniza com essa visão do passado. Na emoção lírica que anima os melhores sonetos do seu último livro, pressente-se uma exaltação de sentimento, um misticismo amoroso que não é já do nosso tempo, que inunda o nosso espírito dum vago perfume de flores mortas, e que nos faz pensar nos neo-byronianos de 1860, de quem Branca de Gonta herdou, com o sangue que lhe corre nas veias, a alma que pal-

pita nos seus versos. Pela sua ideologia amorosa, pela maneira por que sente, pelo vocabulário com que se expressa, até pela forma porque declama, Branca é bem a filha querida de Tomás Ribeiro e a última romântica a inscrever nas nossas antologias. Isso nota-se particularmente na *Hora da Sexta*, onde, mais do que em qualquer dos livros anteriores, se revela a sua fisionomia de amorosa. Folheio êsse pequeno volume de setenta páginas — e sinto-a amar, sorrir, sofrer, chorar. O seu belo perfil de linhas harmoniosas, que têm a esmaecida doçura dum velho daguerreotipo, faz-me pensar na palidez de M.^{me} de Beaumont, apaixonada de Chateaubriand, no êxtase de M.^{me} Charles, doida por Lamartine. Para ela, como para as grandes apaixonadas do Romantismo, o amor é idolatria, é obediência, é submissão, é encantamento. Branca de Gonta vive na absorpção do homem que ama; sente-se pequena e humilde ao pé d'êle; contentar-se-ia em ser pó, se êle o pisasse. Para o seu espírito não há volúpia que se compare ao silêncio, — porque o silêncio é adoração. Confunde o amor com o êxtase religioso, — e reza, e chora, e desfolha rosas sôbre o seu deus. Na ânsia de lhe querer mais, de o adorar melhor, pergunta às águas como se murmura, aos troncos co-

ino elevam para o céu o seu gesto mudo de adoração, às borboletas como adejam, às flores como embalsamam o ar. Ama a paisagem, porque a paisagem se reflecte, doirada e misteriosa, nos olhos dêle. Bem diz, à tarde, a tranquilidade nevoenta dum parque antigo, porque lhe dá quietação para pensar no seu amor. Umaz vezes balbucia, infantil: — «Como eu gosto de ti!» Outras, beija-o pelos caminhos cheios de sol, e as pervincas azuis espreitam-na, sorrindo. Esquece-se de si mesma a olhá-lo, a admirar-lhe as mãos fortes, a carícia lenta dos gestos, os ombros robustos e olímpicos feitos por Deus para ela repousar a cabeça fatigada. Que importa que a guerra ensanguente o mundo, — se ao pé dela o seu amado vive? Que importa a própria morte, — se ela dormirá àmanhã junto dêle, mais feliz do que Lady Browning no seu túmulo de Florença? E Branca de Gonta, refugiada no seu sonho, sente as lágrimas borbulharem-lhe dos olhos, estremece com mêdo da própria felicidade, e a sua voz melodiosa, a sua voz divina de oréada, geme, soluça, implora :

— «Amor, amor, tem compaixão de mim!»

É certo que, a-través-do tempo que passa, o amor é sempre o mesmo. Mas não sei o que encontro de antigo, de remoto, de lon-

gínquo na intensa espiritualidade dêstes versos, que ainda agora, ao fechar sôbre a sua última página o livro apaixonado de Branca de Gonta, é a mesma graciosa figura que eu vejo, no seu meio-balão de sêda Ninon semeada de rosas, os cabelos em cachos de caracois, um colar de camafeus ao pescoço, recitando a *Judia* ao clarão das serpentinas dum piano. . .

PIERROT

Leal da Câmara é um artista português que se internacionalizou, caricaturista, decorador, pintor de elegâncias, um pouco literato, um quasi-nada industrial, colaborador, com o grande Leandre, da *Assiette au Beurre*, autor de páginas que fizeram successo nas illustrações espanholas, e o propulsor — porque é um sincero amigo da França — da generosa idea de construir uma aldeia portuguesa naquele rincão flamengo, ruivo de vinhedos, que os portugueses ainda há pouco ennobreceram com o seu sangue. De vez em quando, Leal da Câmara realiza, no Bobone ou nas salas da *Société Amicale*, pequenas exposições de desenhos, de aguarelas, de caricaturas, de frisos decorativos, de mobiliário simplificado, em que o literato se revela a-través-do artista, por vezes com uma audácia, com uma novidade, com uma vivacidade que enchem de

atração e de simpatia os seus próprios defeitos. Uma dessas exposições (estamos na *saison*) abriu agora. Visitei-a hoje. Encontrei lá um impressionante retrato de Verlaine — «*ce pauvre Lelian*», que passava os invernos no Hospital Tenon a pintar o cachimbo e a escrever os versos da *Sagesse* — e uma curiosíssima série de Pierrots tristes, de Pierrots apaixonados, de Pierrots joviais, de Pierrots moribundos, estilizações e interpretações dêsse tipo imortal que vem desde o *Gilles* de Watteau até ao *Pierrot-noir* de Willette, e pelo qual Leal da Câmara tem — como eu próprio — uma decidida predilecção. Um dos seus Pierrots, fui eu que o inspirei. É justo que êle agora me inspire a mim.

São dez os cartões dêste intelectual da aguarela e da *gouache*, em que nos aparece a figura branca de Pierrot. Num dêles, Pierrot ingénuo, num jardim doirado de outono, que pode ser Versailles ou Queluz, ouve um Arlequim dizer-lhe, em segrêdo, como se beija uma mulher bonita; noutro, Pierrot tímido entra no jardim azul de Colombina, cuja alta escadaria branca esplende ao luar; noutro ainda, Pierrot sentimental namora, à sombra vermelha duma romanzeira em flôr, uma Pierrette empoleirada no muro; à esquerda, na *cimaise*, Pierrot ceia com Arlequim; à di-

reita, Pierrot e Colombina beijam-se, enlaçados, numa sinfonia de branco; depois — o drama começa — é Pierrot que surpreende Arlequim com a sua amada; depois ainda — *éternelle chanson!* — é Pierrette que foge com Arlequim; agora, surge-nos, entre o sorriso de pedra dos faunos, o Pierrot doloroso de Verlaine; logo, é o entêrro de Colombina que passa, ao luar; finalmente, num cartão que Leal da Câmara intitula *O ultimo Pierrot da raça*, o espectro de D. Sebastião, cuja gola branca enrocada lembra a *fraise* de Pierrot, chora, sentado no banco de azulejos de Sintra, com a face meio escondida pela luva negra, o seu próprio desastre.

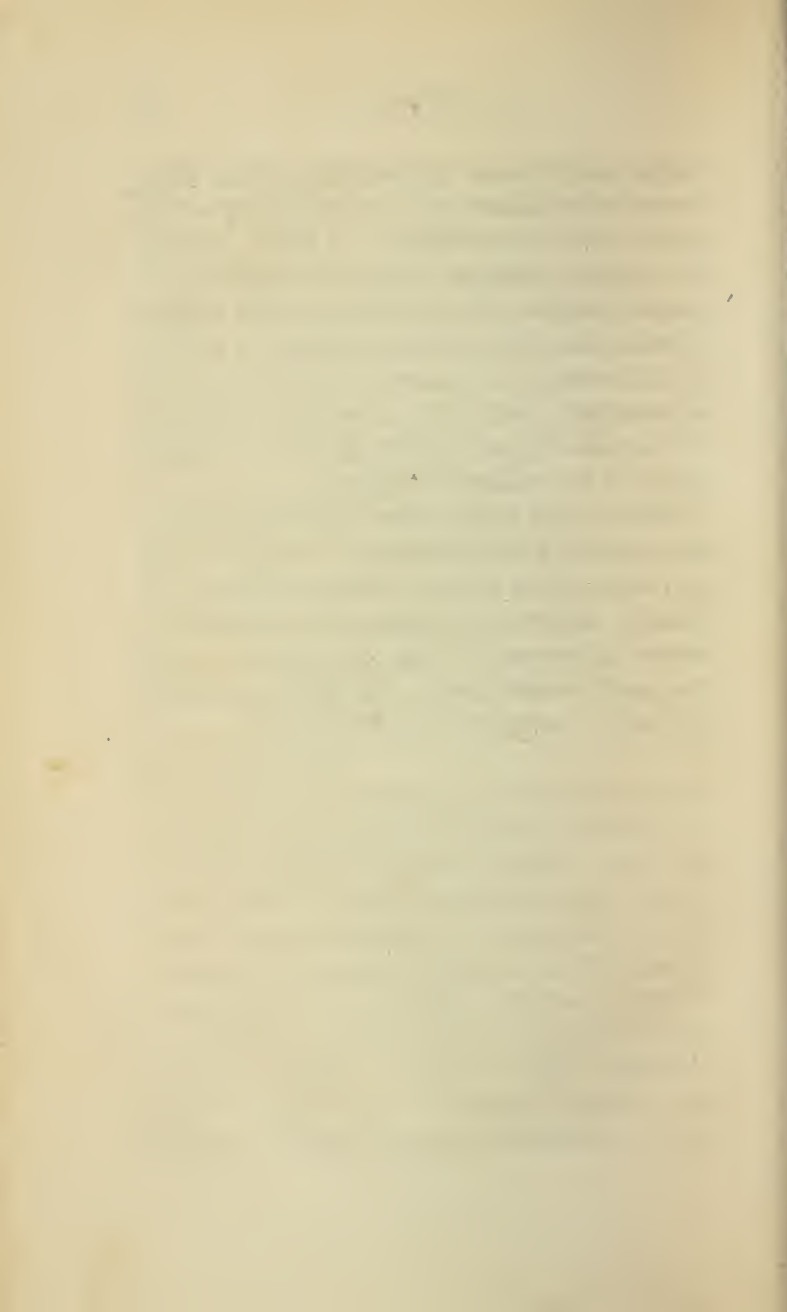
Como se vê, a versão adoptada pelo colaborador da *Assiette au Beurre* é a versão romântica do Pierrot tímido, ingénuo, triste, amoroso, atraído e infeliz, que o illustre Debureau, criador do novo Gilles sentimental, fêz dansar nos *Funambules*, ao ritmo da batuta de Musard. Nada já do *Pedrolino* da *comedia del'arte*, criadinho garoto que furtava bolos e comia cerejas; nada já do ladino Pierrot de Giuseppe Gieratone, com os seus *lazzi* e o seu tipo de polichinelo napolitano: o Pierrot de Leal da Câmara é o Pierrot dos carnavais de Gavarni e das pantomimas do Romantismo, com o seu carapuço à Collin, os

seus olhos melancólicos, a sua boquinha pintada em coração, as suas largas pantalonas brancas, os seus formidáveis botões pretos, a sua ingenuidade de amoroso, o seu pessimismo de neurasténico, a sua paixão pela lua, e aquela invencível, aquela cândida timidez de que as mulheres tanto se riem, e que faz do Pierrot moderno o símbolo do amante predestinado e do namorado infeliz. Depois de ter passado na alma de Le Sage, de Damotte, de Grétry, de Legrand, de Severin, — Willette veste-o de preto, Mendès fá-lo doutor, Margueritte arma-o de punhal para assassinar Colombina, e Leal da Câmara, com uma audácia que se perdoa ao talento, põe-lhe na cabeça a coroa real e fá-lo chorar, no páteo mudejar de Sintra, o presságio de Alcácer-Kibir.

É curiosa a evolução de Pierrot a-través-da arte e da literatura de três séculos. O *Pedrolino* garoto, risonho e infantil, que fizera sorrir Luís XIV, transformou-se pouco a pouco numa figura dolorosa, — expressão viva de todos os desencantamentos e de tôdas as desilusões humanas. Afinal, Pierrot é o falido da glória, — aquele que na vida¹ sonha e não realiza, caminha e nunca chega, combate e nunca vence, ama e nunca é amado. Emquanto Arlequim conquista mulheres, e Pul-

cinella enche sacos de ducados, e Mezzetino triunfa com o seu espírito, e Scaramuccia vence com a sua espada, — o pobre Pierrot olha, sonha, idealiza, sorri, cai em êxtase, e, quando acorda, vê que foi outro que colheu o beijo, que foi outro que atingiu a glória, que foi outro que venceu na vida, e que, decididamente, Deus não pensou nos sonhadores quando fêz as vitórias fáceis, os pomos de ouro e as mulheres bonitas.

Pierrot é, já agora, uma figura imortal — porque viverá eternamente na alma de todos os poetas. Qual de nós outros, artistas, escritores, homens de sonho e de pensamento, poderá gabar-se de não ter sentido, algum dia, palpitar-lhe dentro do peito o coração ingênuo, o coração triste de Pierrot?



CATULLO CEARENSE

Três poetas podem considerar-se hoje os mestres da redondilha na língua portuguesa: António Correia de Oliveira, Augusto Gil e Catullo da Paixão Cearense.

António Correia de Oliveira, reminiscência lírica de Crisfal, dá-nos, como ninguém, a quadra popular dos campos :

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

Augusto Gil, em cuja poesia tão subtilmente original se adivinha o sorriso amargo de Heine, é inexcedível na quadra popular da cidade:

*Maria da Graça é uma
Cachopa de olhos em braza:
Vive sòzinha, não fuma,
E tem cinzeiros em casa.*

Catullo Cearense, Virgílio caboclo que canta a floresta em éclogas ressumantes, saborosas, doiradas e selvagens como os frutos do mato, representa hoje, na literatura brasileira, o máximo fulgor da poesia popular do sertão :

*Os pèzinho da cabôca,
Quando dansava o baião,
Parecia dois pombinho
A mariscá pulo chão!*

*Sa dôna! Os cabelo della
Tinha o cheiro naturá
Da pomba virge dos matto,
Quando começa aninhá!*

A poesia do primeiro, a despeito do seu feitio popular, é essencialmente filosófica; a do segundo, caracterizadamente irónica; a do terceiro, francamente amorosa e sensual. Readendo os dois livros de Catullo — *Meu Sertão* e *Sertão em Flor* — impressionaram-me as analogias existentes, na delicadeza da emoção e na predilecção dos motivos, entre as suas admiráveis composições e os idílios da velha literatura indiana. Para Catullo, como para o rei Sudraka, para Calidása, para Bhavabuti, para os poetas hindús do século III ao VII, a poesia limita-se, quási exclusivamente, à adoração da paisagem e da mulher.

As opulências da natureza e as emoções do amor enchem a obra de Catullo, como enchem êsses doces poemas escritos em sânscrito e em prácrito, de cuja subtil voluptuosidade o poeta hindú contemporâneo Rabindranath Tagore parece ter herdado o segrêdo, e onde, na luz côm-de-rosa dos céus de Indra, príncipes glabros como mulheres enlanguescem de paixão acorados sôbre tronos de oiro macisso. Quando pela primeira vez li o *Meu Sertão*, as figuras delicadas de mulher criadas pela imaginação de Catullo Cearense, sôbre tudo a Maiby — encantadora Salomé cabocla! —, a Viruca, a Lindinha, a Tudinha, a Lionô, fizeram-me lembrar a graça voluptuosa e dormente das amorosas da literatura indiana — a Sacountalá, a Vasantasêna do *Carrinho-de-Barro*, a Ourvasi ciumenta que se transforma em árvore da floresta, ou as ligeiras Priamvadá e Anousoyá, pequeninas deusas de bronze, de olhos semi-cerrados, resplandecentes de peitorais argênteos e coroadas de lótus azuis. Numas e noutras, a sensualidade mais ardente reveste formas duma adorável candura infantil; umas e outras exercem sôbre o homem, ou seja Douchanta, rei de Hastinápura, ou o cangaceiro Silvino Sapiranga, um domínio absoluto que se traduz numa adoração muda e extática;

dumas e doutras, Tanagras amarelas da floresta, se exala a mesma morna volúpia e o mesmo prestígio sensual.

É verdadeiramente admirável a maneira por que, no *Sertão em Flôr*, Catullo descreve alguns tipos de mulher, caboclas dos matos cearenses, que endoidecem os sessenta anos do violeiro Brás Macacão. A Xixi da Gróta, de ancas redondas como uma viola e chinelas pequenas como ovos de beija-flôr; a Maria Rita, «que fica cheirando a cobra quando dança»; Inhatuca, a «flôr de canela», alta, arisca, andando como as emas do sertão e espalhando em volta de si «um aroma de gema de ovo e uma catinga cheirosa de chita nova»; Isabella, de cabelos brancos como a flôr da laranjeira, «já passada de madura, que é quando a fruta é mais gostosa»; Maria Santa, cabrochasinha adolescente, figureta de Myrina, «papo de rôla» que exala na dança «um cheiro quente de fogo e um gôsto fresco de luz», — tôdas essas morenas inspiradoras da *cavaleria rusticana* dos cangaceiros palpitam de vida voluptuosa ao sôpro criador de Catullo, como a graciosa Maláti ou a doirada Agnimitra, cheias do mórbido encanto dos ginecêus, tremem de sensualidade ao tocá-las o génio de Bhavabhuti ou de Calidasa. Catullo Cearense é (mostra-o bem, nessa inimi-

tável saga do *Lenhador*!) um paisagista assombroso, sentindo a ofuscante, a magnífica natureza brasileira como a sentem os pincéis de Baptista da Costa ou de António Parreiras; e êsse sentimento da paisagem concorre para tornar ainda mais impressionante o paralelo entre a sua obra e os luminosos idílios da velha literatura indiana. Mas é sôbre tudo o delicado, o terno, o original sentimento do amor e da mulher que hão de tornar imortal êste grande poeta — já hoje maior, muito maior do que os seus próprios admiradores o supõem. Na figura de Brás Macacão, cabra violeiro, sente-se a sua alma ardente e namorada que passa. Que importa que a neve lhe cubra os cabelos? A sua adoração pela mulher durará até à morte. Para Calidasa, «o amor é uma paixão que torna belas as mulheres». Para Catullo, a velhice apura, espiritualiza e exalta o sentimento amoroso dos homens. É Brás Macacão que o diz, abraçado à viola, sentindo bater no peito, aos setenta anos andados, a aza dêsse «galo velho», que é o coração:

*Sempre a muié! A muié!
Vassuncés diga o que é
Um coração de home veio,
Que quanto mais veio fica
Mais aprecêia a muié!*

RAMALHO

Todos os artistas portuguezes foram deixar flores sôbre a sepultura de António Ramalho. Todos aqueles que o admiravam, o choram. Mas — estou certo — os seus íntimos amigos, os que mais de perto conheciam a agonia da sua vida e a fatalidade inexorável da sua doença, bemdisseram a caridosa síncope cardíaca que lhe apressou o fim. Nos últimos tempos, Ramalho estava, como artista, inutilmente morto. Êle, que desenhava com uma correcção, com uma euritmia, com uma graça admiráveis, — não podia já desenhar. Perdera o sentimento das proporções, a noção do equilíbrio, — e os progressos da sua peri-encefalite faziam-no assistir, consciente, à ruína das suas magníficas faculdades. Para um grande artista, não sei de maior tortura; não sei de peor morte. A sua vida foi um

horror. A sua obra — ironia das coisas! — é um sorriso.

Quando se fizer a história da pintura portuguesa no último quartel do século XIX, — ao lado dos nomes gloriosos de Silva Pôrto, de Columbano, de Malhõa, de Sousa Pinto, de Salgado, o nome de António Ramalho resplandecerá. Em Portugal ninguém sentiu a paisagem como Silva Pôrto; o retrato, como Columbano; o quadro de género, como Malhõa; a pintura decorativa, como Ramalho. Tem sido largamente estudada e admirada a obra do paisagista eminente das *Macieiras em flor*; a obra do extraordinário pintor do retrato de Eça, onde fulge uma scintilla do génio de Velasquez; a obra do naturalista incomparável dos *Bébados* e dos *Oleiros*, em cuja pintura lateja, como uma labareda, a alma do povo português. Agora, que a morte acaba de o immortalizar, lembremo-nos também de Ramalho. Bem o merece o ilustre mestre que em Paris, aos 23 anos, pintava essa maravilha que é o *Lanterneiro*; que ainda antes dos 30, no retrato do escultor Alberto Nunes, se revelava na plena posse das suas excepcionais faculdades; e que, daí por diante, de tela em tela, brincando com a côr e com a luz, na aguarela, na paisagem, no retrato, na pintura de género, e, acima de tudo, na pintura

decorativa, realizou uma vasta obra cheia de sobriedade, de equilíbrio, de perfeição e de beleza.

Não fui íntimo de António Ramalho. Mas conheci-o bastante para o compreender. Era um transmontano idealista, sereno, bondoso, criado na luz macia e branca das montanhas, e dotado dessa especial obstinação das criaturas pacíficas, que lhes permite construir sem febre, trabalhar sem ostentação, produzir sem ruído. Olhando em conjunto a sua obra, surpreende-nos a enorme produção dêsse homem lento, calmo, inexpressivo, abstracto, aparentemente indolente, cuja grande fôrça foi, na vida, a formidável serenidade da sua filosofia. A obra de António Ramalho é, como êle próprio era, tranqüila, exacta, sóbria, paciente, sem uma irregularidade, sem uma precipitação, sem um movimento brusco, — e, como êle também, estruturalmente forte e fundamentalmente honesta. O grande païsagista dos *Milhos de S. Miguel*, o mestre-pintor do *Claustro de Celas*, o decorador magnífico do teatro de Évora e da *Bólsa do Pôrto*, não conhecia a veemência, o arrebatamento, a audácia: a sua arte é feita dessa doce, dessa sagrada, dessa luminosa beleza da serenidade e da harmonia, que tornou eterna a arte grega e imortal Puvis de Cha-

vannes. As qualidades superiores de Ramalho estavam na lógica do seu temperamento e do seu carácter. Não era fácil excedê-lo na correcção do desenho, no sentimento das proporções, na delicadeza da composição, na transparência das tintas, na probidade dos processos. Em tôda a obra do grande pintor se revelam estas qualidades eminentes. Na sua obra de paisagista, — que vai desde a *étape* de Paris (*Margens do Sena, Jardim do Luxemburgo*) até à *écloga* cristã da paisagem portuguesa, dando-nos o *Pomar do Antelmo*, as *Lavadeiras da Romeira*, os ricos montados alentejanos, floridos de tojo e ardidos de sol (*Arredores de Évora, Pombal no Alentejo*), a luz maravilhosa da montanha beirôa, o doirado êxtase dos campos algarvios (*Algarve, Figueiras de inverno*); na sua obra de pintor de retratos, — que principia no *Salon*, com os retratos impressionantes de M.^{me} Denis, de M.^{me} Couturier, de M.^{me} Olivier Métras (1884 a 1886), e prossegue, no regresso a Lisboa, com as soberbas cabeças de Abel Botelho, de Ferreira da Silva, de Gualdino Gomes, do Marquês de Faial, de M.^{me} Dulac, da actriz Virgínia, do *Tio Jerónimo*, da *Mulher das rosas*; finalmente, e acima de tudo, na sua clara, na sua risonha, na sua luminosa obra de pintor decorador, — dispersa

com a mesma riqueza, com a mesma frescura, com a mesma fluidez, com a mesma transparência, do *Jansen* ao Bussaco, da Faculdade de Medicina ao Teatro de Évora, da *Bólsa* do Pôrto ao palácio Soto-Maior, do Sanatório de Parede à casa do snr. Levy.

Noutro país, Ramalho teria deixado, ao morrer, uma fortuna. Em Portugal, onde não conheceu triunfos nem consagrações, viveu no esplendor do seu isolamento e morreu no orgulho da sua pobreza.



A NOVA POÉTICA

Os cultores do verso livre — os *vers-libristes* franceses de que Gustavo Kahn é hoje o patriarca — encontraram agora quem tivesse a paciência e a habilidade de codificar e defender os preceitos da sua técnica poética. O Horácio e o Boileau dos «claudelistas», dos «kahnistas», dos «simultaneïstas», de todos os gagaïstas contemporâneos são os srs. Vil-drac e Duhamel. O seu livro, intitulado *Notes sur la technique poétique*, veio hoje, por acaso, parar-me às mãos. Confesso que passei uma hora muito divertida a lê-lo.

Eu julgo legítimas tôdas as inovações em matéria de arte poética, contanto que da sua aplicação resulte poesia, — isto é, pensamentos expressos nas sínteses rítmicas a que se convencionou chamar versos. De contrário, continúo a ter muita consideração pelos seus cultores — mas reservo-me o direito de afir-

mar que êles escrevem em prosa. O exemplo de alguns grandes poetas — Junqueiro, Verlaine, Rimbaud — que por vezes usaram formas hipermétricas, não pode ser invocado como justificação da poética ultra-livre de Duhamel e Vildrac. Verlaine, reunindo no *Jadis et Naguère* os preceitos de Rimbaud e dos «magníficos», lá diz, no elogio dos ritmos ímpares: «*La musique avant toute chose*». E, mais tarde, declara: «*J'ai élargi la discipline des vers, mais je ne l'ai pas supprimée. Pour qu'il y ait des vers, il faut qu'il y ait du rythme*». Também Junqueiro usou em alguns dos seus livros, designadamente na *Pátria*, de formas não sancionadas pela arte poética regular; mas manteve-se, nas suas hipertrofias métricas, quasi sempre obtidas pelo processo da contaminação, um apóstolo fervoroso do ritmo e da rima. Pelo contrário, os *vers-libristes* modernos (em geral instintos melódicos frustres) reduzem ao mínimo o elemento podálico, métrico, musical das suas composições, que tomam, sobretudo nas formas acentuadamente claudelianas, o carácter aritmico e desmanchado da prosa. Mas a que preceitos podem êles obedecer — perguntar-se há — se a sua técnica do verso é essencialmente livre? A que cânon será possível sujeitar poetas que inscreveram na sua bandeira, como lema, a

rebelião contra tôda a espécie de cânnon? Que vêm fazer as *Notes sur la technique poétique*?

Os inovadores que, em matéria de poesia, têm aparecido de Rimbaud para cá, procedem por uma de duas formas: ou procurando criar metros e ritmos novos (Verlaine, Mallarmé, Taillade, Stuart Merrill, Junqueiro, Viélé-Griffin, Eugénio de Castro, Nobre, Joaquim Gaschet, Wilde), ou atenuando de tal maneira as exigências da construção silábica do verso e da estrutura paralela da estrofe (Gustavo Kahn, Claudel, Charasson) que poucas ou nenhuma diferença subsistem entre o verso e a prosa. A criação dos novos metros só dá resultado quando os poetas, como Joachim Gaschet nos *Hymnes*, ou Alfredo Pimenta na *Paísagem de Orquídeas*, fazem a associação, a contaminação de velhos e conhecidos metros. Os versos de 18 sílabas, de Gaschet («*Sur les chemins gelés des anges ténébreux poussent les attelages*», suponhamos), são construídos reunindo, a um alexandrino perfeito, um verso de 6:

*Sur les chemins gelés des anges ténébreux
Poussent les attelages.*

Do mesmo modo, os versos de 19 sílabas de Alfredo Pimenta («*Todo enterrado na som-*

bra escura dum parque triste, mortificado» — por exemplo), não são mais do que a associação pura e simples de quatro versos de 4 sílabas terminados em palavra grave, — o que dá, desdobrando, o ritmo arcádico da *Cantata de Dido* :

*Todo enterrado
Na sombra escura
Dum parque triste,
Mortificado...*

Modificada a disposição estrófica, caímos em formas conhecidas da velha poética. Não sucede o mesmo, porém, com os inovadores do segundo grupo. O «kahnismo», o «claude-lismo», o «simultaneísmo» atacam o verso na sua contextura íntima, desorganizam a sua construção podálica; não é possível desdobrar um verso atáxico de Gustavo Kahn ou de M.^{elle} Charasson em elementos rítmicos regulares. Por exemplo, «*Les pourpres fleurs odorantes de ses rosiers maintenant dévastés*», aglomerado de palavras que a autora de *Attente* considera um verso, não passa de pura prosa. Neste caos é que as *Notes sur la technique poétique*, de Duhamel, poeta medíocre, e de Vildrac, inovador de talento, pretendem encontrar um elemento de ordem e de orga-

nização. Êsse elemento é a chamada «constante rítmica». Para os poetas da nova escola, um aglomerado verbal será considerado um verso, sempre que nêle exista um grupo melódico de 4, 5, 6 sílabas (constante rítmica), e que êsse grupo se repita nos restantes versos da estrofe ou, segundo a nova arte, do «parágrafo poético». Exemplifiquemos. «*Le soir retentit, comme un hymne paré d'étoiles*»: eis um verso de Gustavo Kahn, que começa por uma «constante rítmica» de 5. «*Vibre au soir rose et bleu d'un silence de danses lassées*»: eis outro verso, aberto por uma «constante rítmica» de 6. Quer dizer: cada verso dos *vers-libristes* é formado por uma parte medida, rítmica, convertível nos metros clássicos, e por uma parte irregular, arítmica, cacomélica, verdadeira «serradura de palavras», simples prosa sem o menor vestígio de construção melódica. A «constante rítmica» apresenta-se, assim, como uma espécie de «hemistíquio fixo dum verso movel», na frase de Vildrac. Ouçamo-lo: «*Une strophe peut être régie par une ou deux constantes rythmiques; deux constantes inégales peuvent se combiner, soit en se suivant, soit en s'emboitant; la constante peut s'imposer des le début de la strophe, d'autres fois elle ne s'affirme qu'au cours ou à la fin du paragraphe poétique*». Isto é: se

um parágrafo de excelente prosa acabar num grupo eurítmico de quatro, cinco ou seis sílabas, nós temos, com Vildrac e Duhamel, o direito de concluir que é verso. Evidentemente, perante semelhante absurdo, tôda a discussão é inútil. Versos assim fá-los tôda a gente sem se sentir, — com tanta facilidade como Mr. Jourdain fazia prosa. Olhem: no período que acabo de escrever há, nada menos, do que cinco «constantes rítmicas» de 4...

Será o meu eminente camarada Gustavo Kahn capaz de me convencer de que eu escrevi estas páginas em verso?

O PRÍNCIPE DE MÓNACO

O meu automóvel chegou tarde ao Terreiro-do-Paço. O príncipe de Mónaco, muito mais pontual do que costumam ser os chefes de Estado, seguira já para Belém com os outros ministros e a sua côrte cosmopolita de sábios, em carruagens à Daumont, atravessando a cidade indiferente. É bem certo que a multidão não compreende a soberania aliada à sciência; só a sente, por espírito ancestral, aliada à bravura.

Foi já no Paço, na sala Império, onde se reuniram os convidados para o almôço, que eu tive a honra de apertar a mão do oceanógrafo eminente que é sua alteza o príncipe Alberto, e o prazer de conversar também com alguns dos seus amigos, em especial com o artista francês mr. Tinayre, que, não sendo um pintor de marinhas, como o fariam supor as suas afinidades com o príncipe, é, entretanto, um apaixonado fervoroso

de Turner e de Mesdag. Há pessoas tão acolhedoras e tão comunicativas, que nos dão, na primeira vez que lhes falamos, a impressão de que já as conhecíamos há muito tempo. Aconteceu-me isso com o príncipe de Mônaco. Nada menos palaciano, nada menos almanaque de Gotha, nada menos elegante na sua sobrecasaca preta, do que êsse marinheiro de setenta anos, franco, risonho, desprezencioso, afável, que com certeza não tinha feito ao espelho o nó da gravata, e cuja atitude, em pé no meio da sala de Belém, de perna aberta e mãos atrás das costas, dava a impressão profissional de um homem mais habituado ao convés dos navios do que aos tapetes do Paço. Já o rei da Bélgica, com as suas largas mãos de operário, desconcertara aquelas imaginações anacrônicas que ainda vêem os monarcas a-través-do pincel de Velasquez; depois dêle, o príncipe reinante de Mônaco, figura de plebeu tisanada de sol, homem de trabalho e homem do mar, cavaqueador acessível e absolutamente despido de tôda a *morgue*, trouxe-nos uma perfeita versão democrática das realzas modernas. Todos nós conversávamos à vontade, como excelentes amigos, quando o chefe do protocolo nos lembrou que eram horas de passar à sala do almoço.

Os meus leitores conhecem, de-certo, a célebre Sala-Doirada, em cujos altos-de-porta Columbano evocou as dansas e as merendas do século XVIII, e por cujas largas vidraças, abertas sôbre os terraços de azulejo, se avista o rio. Foi nessa sala que armaram a mesa, em macissos de cravos côr-de-rosa, donde surgiam, no lampejo da sua prata heráldica, as peças altas da baixela Germain, muito contra a minha vontade arrancadas ao cofre forte das Necessidades para servir em mais um banquete de gala. Assentado quási em frente de sua alteza, pude então observá-lo bem. O autor notabilíssimo da *Carrière d'un navigateur*, duas vezes príncipe pelo sangue e pela sciência, é ainda, a-pesar-de septuagenário, um belo exemplar dessa *verte-vieillesse* dos marinheiros, expressão magnífica de saúde e de fôrça. Tem o tipo de certos oficiais reformados de há trinta anos: desempenado, mais grisalho do que branco, bigode descaído, pele congestionada pelo vento salgado do mar, olhos tímidos contrastando com a energia marcial da figura. Aquela distinção grave que eu esperava encontrar no soberano de Mónaco — estação de prazer, de aristocracia e de elegância — inútilmente se procuraria nesse velho ilustre que tínhamos diante de nós,

enfiado numa sobrecasaca fora da moda, falando e descascando os camarões do *hors-d'oeuvre*. — «*J'aime la mer* — dizia-me êle — *en océanographe et en gastronome*». Estava ali tão despreocupadamente, como se almoçasse, rodeado da sua côrte de astrónomos, de meteorologistas, de zoólogos marítimos, de pintores, de marinheiros, a bordo do seu belo hiate *Hirondelle II*. A sua fisionomia respirava confiança, cordialidade, jovialidade. — «*Moi et Portugal, nous sommes de vieilles connaissances*.» Quando o criado ia servi-lo de vinhos, detinha-o num gesto da sua mão nodulosa de artrítico, onde não havia um anel. Natureza sóbria e um pouco rude, recusou polidamente o *Champagne* com que devia corresponder à saüidação do presidente da República, — e bebeu apenas uma lágrima de Pôrto, improvisando o seu brinde com aquela eloqüência sóbria e rectilínea dos matemáticos, que é um raciocínio em marcha. Então, uma palavra do nosso hóspede acordou no meu espírito o nome de outro príncipe-navegador — que um segundo Plutarco poderia colocar, numas novas *Vidas paralelas*, ao lado do de Alberto I de Mônaco. Refiro-me — salvas as proporções e a distância que vai dum simples sábio a um verdadeiro génio precursor — ao infante

D. Henrique. Ambos provenientes de estirpes dinásticas ilustres, desceram — um do Promontório-Sacro, outro do risonho principado dos Alpes, pátria de Bosio e de Langlé — para se consagrarem de alma e coração ao mar. O primeiro, navegador do século xv, descobriu os mistérios do oceano — em superfície; o segundo, oceanógrafo eminente do nosso tempo, desvendou-os — em profundidade. Ambos sacrificaram a vida inteira à sua obra: um por obstinação genial, o outro por êsse pertinaz espírito de continüidade científica, que é uma das mais nobres características do seu esfôrço. E, se o primeiro dêles nasceu portuguez, o segundo consagrou às costas de Portugal e às águas dos Açores, cuja zona abissal estudou, a preferênciã da sua actividade admirável.

Terminou, emfim, o almôço. Quando viemos tomar o café para a sala Império, conversava-se animadamente. Surgiram jornalistas, fotógrafos, a pedir entrevistas, a solicitar poses a sua alteza. O secretário do príncipe, rapaz loiro, delicado, formalista, *décoré*, lembrou o protocolo. Mas o velho marinheiro, cujo laço da gravata subia cada vez mais pelo colarinho, acendeu um cigarro, encolheu os ombros e sorriu para nós:

— *Le protocole . . . À quoi bon, çà?*

ARTE BRASILEIRA

Há cêrca de três anos, quando representei no Parlamento as belas-artes, tive a honra de apresentar ao Senado um projecto de lei, que não chegou a ser discutido, isentando de direitos aduaneiros as obras dos artistas brasileiros destinadas a exposições de arte em território português. Fí-lo, é claro, na intenção de prestar ao Brasil — eu, que tão carinhosas distinções lhe devo — as homenagens da minha admiração e do meu reconhecimento. Mas fi-lo, acima de tudo, no propósito de promover, duma maneira prática e positiva, a aproximação de duas artes em que palpita a chama da mesma emoção e a alma da mesma raça, — de duas artes que, para se amarem, precisam de se conhecer, e que, para se conhecerem, têm materialmente de se procurar. De facto, o gesto de confraternização e de solidariedade da Sociedade Na-

cional de Belas Artes de Lisboa, considerando como portugueses os artistas brasileiros e abrindo de par em par as salas das suas exposições à arte da Grande República, carece, para se converter num poderoso factor de aproximação, de ser completado por providências especiais do Estado português. A mais urgente dessas providências é, penso eu, a concessão das indispensáveis facilidades alfandegárias às obras dos pintores, esculptores, gravadores, aquafortistas do Brasil, de forma a que os encargos fiscaes, verdadeiramente proibitivos, que pesam sôbre as obras de arte estrangeiras, não prejudiquem ou dificultem a representação — que pode vir a ser muito brilhante — dos mestres transatlânticos nos certames do palácio de Barata Salgueiro. Conseguido isto, um forte elemento de comunhão intellectual se estabelecerá entre as duas nações irmãs, — e as duas artes, brasileira e portuguesa, até agora quasi ignoradas uma da outra, procurarão mutuamente orientar-se, influenciar-se, penetrar-se, criar um unísono de emoção, de vibração e de processos, deixando-nos entrever a esperança de que, dessa mútua influêcia, dessa recíproca orientação, dessa aliança fecunda, uma nova e rutilante escola de pintura nascerá — a escola luso-brasileira — radicada nas tradi-

ções da arte portuguesa, que é o passado, rejuvenescida pelos esplendores da arte brasileira, que é o futuro.

Depois do discurso que então pronunciei à-cêrca do movimento artístico no Brasil moderno, entretive-me a conversar com alguns senadores sôbre o que poderia ser, terminada a guerra, a primeira grande exposição de arte brasileira em Lisboa. Justificar-se-ia perfeitamente que a iniciativa dêsse certame partisse da Sociedade Nacional de Belas Artes, que já dera o primeiro passo para êle, e a cuja frente se encontrava então o grande mestre Malhõa, o naturalista dos *Oleiros* e do *S. Martinho*, que não se esqueceu do acolhimento fidalgo que, há anos, lhe foi feito no Brasil. Era natural também que o nosso ministro dos negócios estrangeiros tivesse o maior prazer em dirigir ao govêrno brasileiro um convite nesse sentido, certo de que êle seria recebido com generosa simpatia na Escola de Belas Artes e no palácio Itamaraty, onde ao tempo o dr. Nilo Peçanha, estadista e diplomata insigne, que consagrou à arte italiana as melhores páginas dum livro primoroso, mantinha, no seu affecto por Portugal, as nobres tradições do barão de Rio Branco. O meu optimismo quis comprazer-se na antevisão do que seria — do que será, talvez,

amanhã — no seu alto significado internacional e no seu intenso fulgor artístico, essa primeira exposição em que o deslumbramento duma pintura nova, duma escultura nova, irmãs gémeas duma das mais notáveis literaturas que tem produzido a América, se revelará aos nossos olhos cheios de ansiedade e de orgulho. Cheguei a pensar, como se êsse sonho fôsse já uma realidade, na organização do certame, na disposição das salas, na distribuição dos trabalhos. Numa sala de honra ficaria bem a majestosa representação dos mestres mortos, dos precusores eminentes, dos patriarcas, daqueles que realizaram na arte brasileira as primeiras afirmações nacionais: — o barão de Santo Angelo; o conselheiro Mafra; o grande paisagista Agostinho da Mota; o mestre Souza Lobo; Pedro Américo, egrégio pintor de batalhas, Horácio Vernet parahybano, cujo retrato figura na galeria Pitti, de Florença, ao lado do retrato de Ingres; o ilustre Victor Meyreles, o épico do *Combate de Riachuelo* e da *Primeira Missa no Brasil*; Zeferino da Costa, decorador sumptuoso da catedral da Candelária; o escultor Chaves Pinheiro, — tôda a pléiada magnífica dos românticos do Império, ainda influenciada pela escola francesa e pelos mestres da missão Lebreton. Depois, na grande

sala, a exposição dos consagrados de hoje, a estirpe de Júpiter da pintura e da estatuária brasileira, os que refulgem, os que marcam, aqueles de quem tanto me falam e que eu não conheço ainda: — os irmãos Bernardelli; Almeida Júnior, já infelizmente morto, em cuja obra, dum saboroso naturalismo, palpita «*ce sentiment emu et fraternel*» de que falava Millet; o insigne Rodolfo Amoedo; Elyseu Visconti, génio eclético para quem a pintura não tem já segredos, decorador, pintor de retratos, de nú, de ar-livre, às vezes pontilhista, divisionista, besnardiano, mas sempre original, sempre pessoal, sempre criador; João Baptista da Costa, paisagista surpreendente, glória da arte nacional; Antonio Parreiras, o exuberante, o impetuoso, o ofuscante pintor da floresta brasileira; o medalhista Adalberto de Matos; Corrêa Lima, o estatuário notável, autor do monumento Almirante Barroso; o paulista Zani; Pedro Alexandrino, o mestre da natureza morta; Lucílio de Albuquerque, cheio de scintilação, de imaginação, pintor de figura por excelência; Rodolfo Chambelland, retratista que recorda — dizem-me — a graça aristocrática dos mestres ingleses do século XVIII, dos Romney, dos Hopner, dos Lawrence; Carlos Oswald, decorador, aquafortista distinto; Eugenio Latour;

o paisagista Christofe; o marinhisto Navarro da Costa, pintor do sol, apaixonado fremente das grandes claridades, tão querido entre nós; — e, em seguida, os mais novos, os iniciados, os recém-chegados, afirmações brilhantes duma arte que eu pressinto cheia de seiva, de vigor, de vibração, de eloquência, de audácia, — Angelina Agostini, Pedro Bruno, Marques Júnior, Aníbal de Matos, Presciliano Silva, Gutman Bicho, Álvaro Teixeira, Henrique Cavaleiro, Artur e João Timóteo, nomes que começam a chegar a Portugal circundados da auréola do talento, e cuja obra seria de certo, amanhã, quando finalmente revelada ao público e às *élites* de Lisboa, uma fonte de energia e de estímulo para a novíssima e infelizmente adormecida geração de artistas portugueses.

Emquanto, na minha conversa, o plano dessa vasta exposição se levantava, as pessoas que me ouviam, de resto vulgarmente cultas, não puderam esconder a sua impressão de surpresa e de assombro. Pois quê? Existia no Brasil, país irmão pelo sangue e pela língua, um tão considerável, um tão deslumbrante movimento de arte, sem que Portugal o conhecesse, o admirasse, o suspeitasse sequer? Como se compreendia que, em tantos anos, só agora se tivesse dado o pri-

meiro passo para essa obra de aproximação, de fraternidade e de conhecimento recíproco? A nossa criminosa obstinação em desconhecer a Espanha pode ainda justificar-se, até certo ponto, por motivos de hostilidade histórica e de ressentimento tradicional. Mas como explicar, senão pela existência do Atlântico, a vaga e imperfeita noção que nós possuímos da arte, da literatura, dos homens e das coisas do Brasil? Será realmente um sonho pretender que o mesmo sentimento, a mesma alma palpitem na vida mental dos dois países?

JUNQUEIRO

Tinha-me mandado, havia dias, o seu último folheto — *O Monstro Alemão*. Encontrei-o ontem na rua do Oiro, à hora do chá, e apertei num abraço êsse tórax franzino de criança que suporta, orgulhoso, a cabeça dum semi-deus. Papá Junqueiro (posso chamar-lhe assim, porque êle tem sido em Portugal, no Brasil, na própria Espanha, o pai espiritual dalgumas gerações de poetas) vestia, sem preocupações olímpicas, um vulgar casacão amarelo e um chapéu mole inglês; trazia na mão um guarda-chuva, que não é, de modo algum, um atributo jupiteriano; e teria de-certo, no meio da multidão, o ar apagado dum *petit bonhomme de pain d'épice*, se a sua estupenda máscara, a sua cabeça divina e hirsuta, adunca e profética, mixto paradoxal das velhices de Shylock e de Pan, não irradiasse génio de todos os relevos ósseos,

de tôdas as arestas cortantes, de todos os pêlos eriçados, no máximo de inquieta, de coruscante espiritualidade que pode revestir a argila da face humana. Perguntei-lhe onde ia. Êle olhou-me com affecto; o seu forte nariz semita tremeu, inflando as narinas num sorriso; por detrás das lunetas, uns olhos infantis, uns olhos redondos de pássaro, metálicos, fulgurantes, assombrosos, levantaram-se para mim, percorreram-me, perscrutaram-me, — e o grande Junqueiro, o Junqueiro aquilino, o Junqueiro ciclópico, o Junqueiro formidável, égipan divino coroadado de rosas que modula o seu canto pelos crótalos de bronze dos aedos e pela flauta tirrénia de Anacreonte, respondeu-me lento, sibilando as palavras, a mão poisada sôbre o meu ombro:

— Vou isolar-me.

— Para quê?

— Para continuar a minha obra. Senão, morro inédito!

Falámos muito tempo. Na atmosfera dourada da tarde, indiferente à multidão que passava, que formigava, que nos olhava curiosa, o poeta, gesticulando como um gnomo barbado e minúsculo, orando mais do que conversando, disse-me — êle, que muitos affirmam candidato à presidência da República — as suas opiniões sôbre o momento político.

Agora, sim, respirava-se. Á monarquia do Pôrto, posta em fuga como um bando de velhas de capote e lenço, ia suceder a melhor das repúblicas, uma república asseada, governada e burguesa, mamando bom leite na têta duma vaca suíça, uma república ideal, em cujos braços sagrados de deusa houvesse uma balança — para julgar, e um facho — para resplandecer. Nós todos tínhamos levantado, em 5 de Outubro de 1910, um arco de triunfo; mas êsse arco esplêndido, êsse arco monumental não abria para uma avenida, — desembocava numa viela. Chegara o momento de se proceder a um trabalho de definitiva reconstrução. A república, entre nós, não podia ser um palácio deslumbrante; mas bastava que fôsse uma pequena casa portuguesa, carinhosa, lavada, honesta, patriarcal, com o seu alpendre e o seu taboleiro de flores. Era nessa casa nova — a casa de todos nós — que êle, Junqueiro, ia continuar a sua obra. Tinha, já em meio, o 2.º volume dos *Simples*; tirara da gaveta, quási completo, o manuscrito da *Unidade do Ser*. No primeiro, como nos *Versos Doirados* de Pythágoras, o poeta, banhado de um clarão sobrenatural, exortaria o homem a amar a natureza; no segundo, o filósofo, máquina admirável de paradoxos, ensinaria o homem a conhecer a vida. Êsses

dois livros eram, quanto a êle, a sua própria revelação. Se os não chegasse a escrever, morreria ignorado. E enquanto, em gestos dogmáticos, rectilínios, agitando no ar as mãos enluvadas de vermelho, Junqueiro me descrevia as suas obras supremas, interrompendo-se de vez em quando — «É belo! É belo!» — eu observava-o, analisava-o, seguia-lhe as contracções fibrilares da face, baça como um pergaminho velho, a projecção aberrante da barba revôlta, grisalha, «mosaica», como lhe chamou Hermes Fontes, que ficaria bem, indiferentemente, sôbre a murça dum judeu do *Ghetto* ou sôbre a dalmática dum patriarca bizantino, a expressão diabólica da bôca fina, imperativa, italiana, sarcástica como a de certo retrato de Alexandre VI por Ticiano, todos os accidentes dessa estranha fisionomia, dessa singular personalidade — super-titan da palavra, o mais assombroso génio verbal da raça — de que a Providência tivera a magnífica generosidade de me fazer contemporâneo e amigo. Não era já o mesmo Junqueiro que eu conhecera há dez anos nas Pedras Salgadas, o Junqueiro místico e frugívoro, tolstoiano e profundo, devorando melões e tremendo maleitas, que nós surpreendemos um dia, na estrada de Vila-Pouca, acorado ao sol diante duma ceira de figos; era um novo Junqueiro,

um Junqueiro da terceira maneira, hierático, solene, formalista, fazendo política astral, inspirando situações, esboçando planos de governo, Bluntchli transcendental e metafísico, espécie de comadre da República, que aspira, e muito bem, à mais alta magistratura da nação.

Eu, por mim, não sei qual será, amanhã, o destino do grande poeta. Ignoro se o esperam os vinhedos de Barca-d'Alva ou a Sala-Doirada do Paço de Belém. Mas se, realmente, êle quer isolar-se, não me parece que o Vaticano da presidência possa proporcionar-lhe aquela esplêndida solidão tão necessária às congeminações do seu génio.

D. PEDRO V, LITERATO

Há três ou quatro anos, pouco depois de eu ter feito publicar nos *Anais das Bibliotecas e Arquivos* um trecho das memórias inéditas de D. Pedro V àcerca da Biblioteca Imperial de Paris, encontrei em Sintra, numa visita ao Paço velho, o meu ilustre amigo conselheiro Júlio de Vilhena. O assunto da nossa conversa foram as notáveis páginas escritas por êsse pobre príncipe romântico — em plena adolescência. Lembro-me bem. Assentámo-nos ambos no banco de azulejos de D. Sebastião, num dos páteos mudejares do palácio, onde entrava a jorros o sol. E enquanto as pombas revoavam familiarmente sôbre as nossas cabeças, Júlio de Vilhena disse-me, acendendo o seu cigarro plebeu como o de Millerand:

— Vamos nós publicar, pela Academia, os inéditos de D. Pedro V?

Achei excelente. Mas o tempo passou, o turbilhão da vida envolveu-nos a ambos, nenhum de nós pensou mais em semelhante coisa,—e só agora, quatro anos depois, a idea reviveu com a eleição do conselheiro Júlio de Vilhena para a presidência da velha Academia do duque de Lafões. Um dos primeiros gestos do eminente estadista foi a conversão, em pensamento académico, das vagas ideas que tínhamos trocado em Sintra. Nomeou-se uma comissão — uma dessas comissões que são, tantas vezes, o túmulo das iniciativas generosas — e, se o sono que freqüentemente invade as instituições seculares não pesar mais uma vez sôbre a Academia, é natural que a obra autógrafa de D. Pedro V, fechada durante sessenta anos numa gaveta do paço das Necessidades, seja emfim publicada.

Eu sempre tive pelas virtudes e pela desgraça dêste príncipe o mais profundo respeito. Mas, quando fiz conduzir os seus inéditos para as bibliotecas do Estado e os comecei a ler com o invencível sentimento de desconfiança que despertam sempre os talentos lendários, mórmente tratando-se de uma testa coroadada, estava muito longe de supor — confesso — que a figura intelectual de D. Pedro V viria a merecer-me tanta consideração como a sua nobre, a sua incompa-

rável figura moral. Pude então admirá-lo em todo o fulgor do seu talento juvenil e precoce. Não. Não foi apenas a lenda que o fez grande; não foi a sombra patriarcal que sobre êle projectou Herculano; não foram as palavras cortesãs de Dietz, de Viale, de Gravelley: o primogénito de D. Maria II era, realmente, um espírito superior. Já o faziam suspeitar alguns actos da sua curta magistratura real; confirma-o, com imprevisto brilho, a obra simultâneamente ingénua e grave que êle nos legou. Os três livros que constituem a parte mais importante do espólio literário de D. Pedro V são — nunca vi identidade moral mais absoluta! — o *Leal Conselheiro* dêsse pobre D. Duarte do Romantismo, escrupuloso e hesitante, virtuoso e formalista, que à semelhança do arqui-avô filósofo do século xv podia ter bordado nas suas roupas um camelo de oiro como símbolo doloroso do poder real, e que, desde os 18 anos, perseguido do delírio da responsabilidade, alanceado de terrores e de dúvidas de si próprio, suportou como um fardo, como um suplício, como uma expiação, a dignidade da sua realeza. O que contém êsses três livros manuscritos? O melhor duma mocidade, duma intelligência e dum coração. Tenho-os aqui, diante de mim, encadernados nas suas sumptuosas pastas de mar-

roquim vermelho com ferros doirados e o *super-libris* do príncipe. O primeiro é o diário da sua viagem pela Inglaterra, Bélgica e Alemanha, de maio a setembro de 1854, em companhia do infante D. Luís e do aio visconde da Carreira. O segundo é outro diário, mais interessante ainda, da sua nova jornada pela França, Suíça, Itália, Bélgica e Inglaterra, de maio a agosto de 1855. O terceiro, trinta e quatro fôlhas apenas, contém as instruções que o môço rei entregou ao general Barreiros, nomeado, em dezembro dêste último ano, para estudar no estrangeiro a laboração das grandes fábricas de material de guerra. São autógrafos. Estão datados. D. Pedro V tinha 16 para 17 anos quando os escreveu. Uma criança, não é verdade? Um rapazito frágil, loiro, branco, um pouco parecido com o *D. Sebastião* de Sanches Coelho, — acanhado, triste, bisonho, infantil ainda nas feições e nos modos. Mas como essa criança se transfigura nas másculas, nas viris páginas que nos deixou, manejadas num estilo incisivo, elegante, rápido, fácil, onde não se sabe que mais admirar — se o bom senso, se a clarividência política, se as qualidades eminentes de observação, se o conhecimento profundo dos homens e das coisas! Abro, ao acaso, o diário de 1854. O illustre

príncipe, depois de contar-nos as suas impressões de Londres — a visita à *Galeria dos Flamengos*, aos grandes jardins, às gigantescas fábricas — fala da situação da Inglaterra, da sua política internacional, das suas dissensões internas, dos seus destinos históricos, prevê a queda da loira Albion, a sua desagregação inevitável dentro de meio século, a perda da sua hegemonia na Europa — e, como consequência, a bancarrota universal. Esta página, duma fina sagacidade e duma admirável penetração crítica, a que as circunstâncias actuais dão uma singular oportunidade, nunca poderia ser publicada, nem mesmo póstuma, tão transparente é o sentimento anglófobo que a anima e tão grave a responsabilidade atribuída às palavras de D. Pedro V pela sua qualidade de soberano duma nação aliada da Grã-Bretanha. Não são menos interessantes as fôlhas do diário sôbre a Bélgica «opulenta e honesta», sôbre a França, que o môço rei tanto amava, sôbre a Alemanha, pátria de seu pai Saxe-Coburgo, cuja disciplina, cuja ordem, cujo automatismo o impressionaram profundamente. D. Pedro V, contando o que viu, nunca deixa de ferir, no seu comentário, a nota pessoal. Pena é que êle não nos tivesse deixado, àcêrca dos homens e das coisas portuguezas, opiniões tão originaes e tão

vivas como as que lhe mereceram, nas suas viagens, os homens e os factos do estrangeiro. Houve quem dissesse (li-o numa brochura publicada ao tempo da sua morte) que o malogrado monarca escrevia tôdas as noites, antes de se deitar, as memórias do seu dia, e que mais tarde, *alguém*, a cujas mãos vieram parar êsses curiosos documentos, os colleccionou em vinte volumes sob o título geral de *Memórias Contemporâneas*. Quem foi êsse *alguém*? Onde pára semelhante colecção — se realmente existiu? Ignoro-o. Além dos três livros de pastas de marroquim vermelho, só encontrei, nos extintos paços reais, algumas cartas autógrafas de D. Pedro V. Uma dessas cartas, referente à instituição do Hospital Estefânia, para o qual o rei destinou trinta contos da sua dotação anual, é o documento vivo da sua paixão pela pobre princesa de Hohenzollern-Sigmaringen, de quem acabava de enviuar, e cuja cabeça fina e loira de alemã, cujos dedos transparentes de deusa, cujo imenso balão Imperatriz-Eugénia, salpicado de rosas côr-de-rosa, eu vi há sete anos ainda no retrato encantador do palácio das Necessidades, mais tarde reclamado pelo sr. D. Manuel de Bragança.

Chegarão a ser publicadas as obras do desventurado monarca? Dada a crise que atra-

vessa neste momento a indústria do livro, duvido muito de que o sejam, ao menos por agora. O que podemos desde já afirmar é que o elenco dos nossos reis-literatos tem mais um nome a enriquecê-lo. Ao lado de D. Dinis, o lírico do «verde-piño» e da «baylia d'amor»; de D. João I, o saboroso prosador do *Livro de Altanería*; de D. Duarte, o filósofo do *Leal Conselheiro*; do próprio D. Luís, tradutor de Shakespeare, — fica bem D. Pedro V, escritor juvenil e profundo, singular figura de príncipe, tão grande pelo talento como pela bondade.

A DANSA NO SÉCULO XVIII

Dizia o nosso frei João Pacheco, homem que no tempo de D. João V sabia de tudo: «Hoje, são tantas as variedades de dansas, que não é possível numerá-las.» E o douto frade tinha razão. Na Lisboa apostólica do século XVIII dançou-se quási tanto e de quási tantas maneiras como se dança agora, no século do tango e do *fox-trot*. E, então como hoje, eram três as correntes de influência sensíveis na dansa lisboeta: a influência francesa — sôbre tudo nos minuêtes; a influência espanhola — sôbre tudo no fandango; a influência negroide — especialmente na fôfa. A primeira dominava nos salões; a segunda, nos teatros; a terceira, nas ruas.

Os mestres franceses de dansa enxameavam na côrte, fazendo-se pagar caro, duas

peças por dúzia de lições (*Mulher da moda*, folheto, ano de 1790). Os mais célebres chamavam-se Mr. Dupré, Mr. Le Beau, Mr. Louis (*Cartas sobre as modas*, 1789, carta 5.^a) e ensinavam os três minuets então famosos em Lisboa, — o «minuete liso», o mais simples de todos, o «minuete afandangado», concessão feita à vivacidade espanhola, e o «minuete da cidade», acentuadamente francês (*A Mulher da moda*). Os compositores ligeiros, entre os quais se distinguiu Pedro António Avondano, fartavam-se de compor minuets que os tacões de perdiz das «franças», das «sécias» e das «casquilhas» dansavam, que o povo cantava nas ruas, e que os sinos do Loreto repetiam à tarde, alegremente (*Folheto de Lisboa*, n.º 37, ano de 1743). Um dos minuets mais queridos das salas era o «minuete do maroto», para o qual o dr. Jerónimo Tavares Mascarenhas compôs uma letra demasiado sugestiva (Mss., *Pombalina*, códice 130), e que se dansava com mais volutuosidade do que gravidade, dando ais, gemendo, piscando os olhos. O baile a que na Lisboa do século XVIII se chamava «sarau», com as suas «mudanças» ou marcas solenes — a «campanela», a «esporada», o «vasio», o «romper», os «saltinhos», o «encaixe» — não era senão uma modalidade portuguesa e gra-

ve da «dansa de minuets de França», um pouco pé-de-boi, um pouco casaca-de-briche, um pouco desgraciosa como tôda a elegância pombalina. Foi também a influência francesa que introduziu nos serenins de Queluz as «contradansas», que nós dançávamos «bamboleando, às marradas, batendo o compasso com os ombros e os cotovelos, corcovados como quem apanha alfinetes» (*Crítica às modas escusáveis*, folheto, ano de 1805).

A escola francesa de dansa de elevação quis também impor-se no teatro (*Poeta em anos de prosa*, II, scena 4.^a); mas aí foi francamente batida pela influência espanhola. É o fandango, desnalgado, saracoteado pelas dançarinas andaluzas nos corros e páteos de comédia, que domina tôda a coreografia teatral do tempo. Lisboa inteira delira, no teatro do Bairro-Alto, vendo dansar a Pepa Olivares. O fandango, nervoso, estalado nas castanhetas, sapateado nas tablas, electriza o rei, o marquês de Pombal, os ministros, as próprias damas da côrte, que correm, nas suas calejas, nas suas estufas, nos seus floções doirados, a ver quem o dansa melhor. «*Tous les ministres et dames vont ce soir au theatre da Graça voir un fandango dansé par la Juana, qui, à ce qu'on dit, l'emporte sur Pépa*» — escreve Gaubier de Barrault ao filho

de Sebastião José, muito da intimidade de várias bailarinas (Mss., *Pombalina*, códice 619). Manuel de Figueiredo, nos *Pais de Famílias* (acto 1, scena 7.^a), mostra-nos uma sécia do tempo com a cabeça perdida pela espanhola Olivares, «fazendo as posturas mais célebres do fandango, dando estalos com os dedos, acompanhando-se com a bôca, *tan, tan, tan, trantantan*, meneando o corpo com affectação», e dizendo para o pai, que se abraça à viola: — «Toque, toque, que eu faço tôdas as posturas da Pepa!» Do teatro, o fandango desce ao povo. O inglês Twiss, que nos visitou em 1772, descreve o fandango dançado por um saloio e uma saloia, ao som da viola, numa taberna de Mafra, «o mesmo que então se bailava no teatro, com mais arte, mas com igual música» (*Viagem em Portugal*, 19), e compara-o ao *plugge dansen* dos holandeses. Atrás do fandango vieram as «seguidilhas» (*Mapa da Serra Morena*, 1, scena 2.^a); atrás das seguidilhas, o «oitavado» (*Novo testamento da Ilhóa*, folheto, 1770); depois, o «canário», descrito por Filinto Elísio como «um oitavado mui repinicado na viola e dançado em muitas posturas difíceis» (*Obras*, v, 390); a «sarabanda», que se bailava meneando os braços e o corpo, tangendo castanhetas e andando à roda da casa» (Bluteau); a

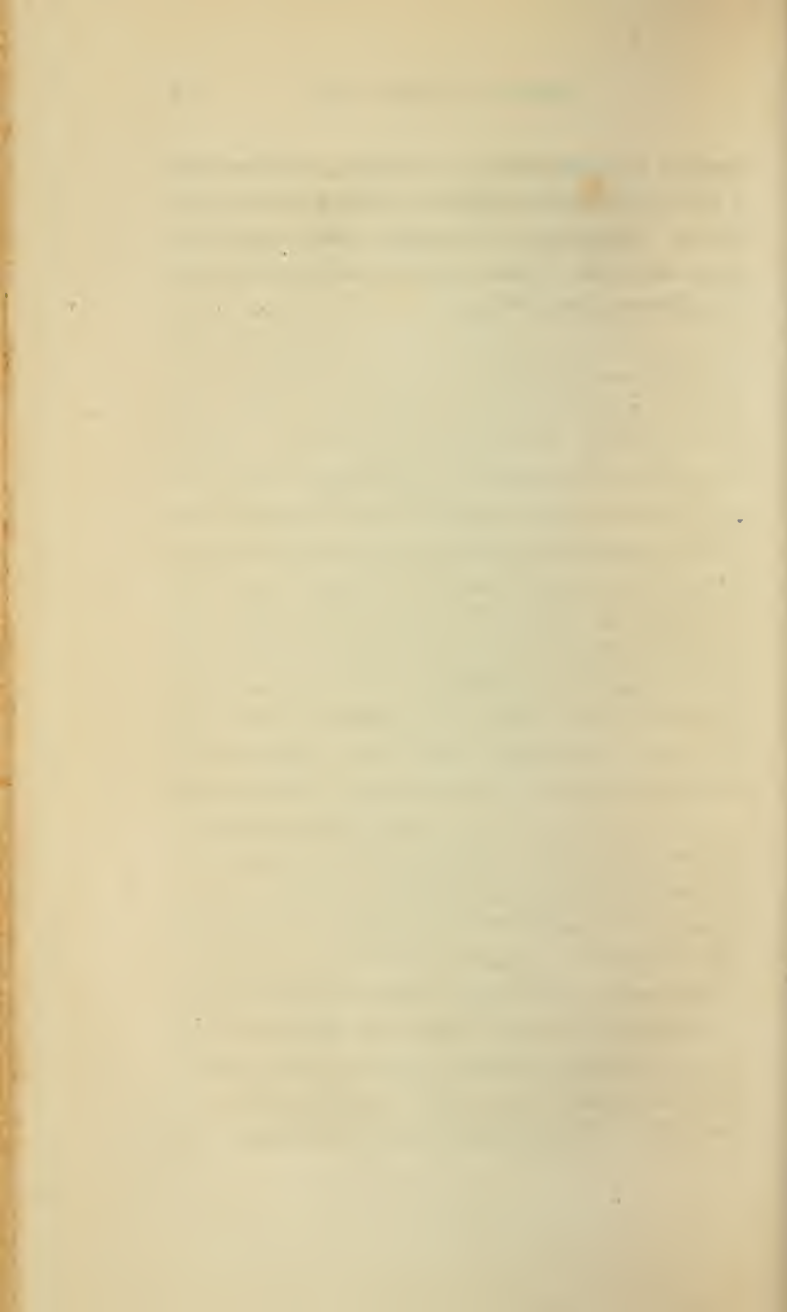
«chacona», dansada pelos bonecos nos presépios da Trindade; a «marisápoles»; o velho «sarambeque», a que já se referia no século XVII D. Francisco Manuel (*Carta de guia de casados*), remoçado agora e dansado nas festas de toiros de el-rei D. José (*Mapa das saídas e dansas*, etc., ano de 1752); a «balhata», com as suas três «mudanças», — e, em fim, *toute la lyre* da dança espanhola, violenta, burlesca, sensual, zangarreada nas violas, batida a pandeiros, requebrada de ancas, crepitando, num estalar vivo de socos doirados, sôbre as tablas dos teatros da Graça, da Mouraria, do Bairro-Alto, do Páteo do Patriarca.

Mas, se exceptuarmos o fandango, nenhuma destas dansas foi tão popular, nenhuma viveu tanto nas ruas e nas praças, nenhuma logrou tanto o favor dos alfamistas, das regateiras, das maranhoas, de tôda a mafra-baixa da cidade, como as dansas de influênciã negroide, — lascivas, catingueiras, reboladas, quebradas de rins. É a rua que faz o successo formidável das «cheganças», dança tão indecente que D. João V se vê obrigado a proibi-la (Mss., *Pombalina*, códice 131); do «arrepia» e do «arromba», batidos de ancas e de viola; do «rechaço»; do «zabel-macau» (*Relação curiosa das dansas*, etc.,

folheto de cordel); e, sôbre tudo, da «fôfa», dança de negros por excelência, tão querida dos brancos de Lisboa, que alguns estrangeiros, descrevendo-a, a consideram «a dança característica de Portugal». Podemos fazer idea do que era êste samba vergonhoso, pelo que diz dêle o inglêz Dalrymple, nosso hóspede em 1774: «*La faufa, qui est la danse particulière de Portugal, comme le fandango est celle des espagnols, fut dansée en suite par un homme et une femme noirs; c'était bien la plus indécente chose que j'aye jamais vue.*» Por isso o ingênuo Bluteau, um dos eruditos dos Caetanos, espécie de bicho de sêda metido numa roupeta negra de teatino, definiu a dança no seu *Vocabulário*: «sensualidade dos pés, invenção que muitos afirmam ser de natureza diabólica». Que faria, Deus do céu, se êle visse dansar nuas as discípulas de Isadora Duncan!

E eis tudo. Pelo menos — eis tudo quanto eu sei. Por êste rápido quadro da dança em Portugal no século XVIII ficamos conhecendo o nome, e, até certo ponto, o carácter das dansas que fizeram a delícia do velho Portugal de cabeleira. Para a sua reconstituição, porém, quer na parte musical, quer no desenho coreográfico, faltam quási completamente os elementos. Reconstituem-se os vários mi-

nuetes, a sarabanda, o fandango, difficilmente a fôfa; das outras, apenas resta para nós, na névoa longínqua do tempo, uma palavra, uma anedota, e um tropel confuso de sons, de ritmos e de côres.



CAMPO DE RUÍNAS

A publicação do novo livro de Augusto de Castro — *Campo de Ruínas* — chamou mais uma vez a minha atenção para a pessoa e para a obra dêste admirável escritor e meu querido amigo, que eu não hesito em considerar hoje, na literatura portuguesa, o mais legítimo representante do espírito gaulês.

Trata-se de um livro de crônicas da guerra. Augusto de Castro, escolhido pelo govêrno Afonso Costa para fazer a propaganda do nosso esfôrço militar no estrangeiro, visitou, recentemente, as linhas de batalha da Flandres, e trouxe de lá, vivas, impressionantes, comunicativas, vibrantes de comoção, de entusiasmo e de fé, algumas páginas de surpreendente beleza. Assim como a sua anterior obra, *O que eu vi e ouvi em Espanha*, é um livro de modelar reportagem política, o *Campo de Ruínas* aparece-nos como uma obra

de inquietante, de dramática reportagem militar, onde passam scintelhas daquele *frisson* heróico que fêz dos livros de Lentier e de Barbusse os paradigmas da moderna epopeia em prosa. Depois de ter denunciado, com exactidão e com audácia, as atitudes internacionais da Espanha; levantado, em dois traços dum vigor de água-forte, os perfis dos seus homens públicos; prognosticado, nesse sensacional artigo que determinou um processo de imprensa — *O último Bourbon* — a queda de Afonso XIII e da monarquia espanhola, — Augusto de Castro estende para os campos de batalha da Europa um gesto de enternecida piedade, visita as linhas da Flandres e, contagiado do delírio da glória, do mesmo delírio sagrado que fêz cair com uma bala em pleno peito o jornalista Sérgio Basset, descreve-nos os soldados portugueses sob as ondas de assalto das *stross-truppen*; a vida das trincheiras, nos quatro traços nervosos de um Steinlen; as paisagens da guerra; as cathedrais destruídas; as deusas brancas; dez, vinte, trinta episódios fugitivos dessa *Ilíada* de toupeiras que franceses, canadianos, portugueses (os três melhores soldados que acabam de se bater na França) criaram para a mão de bronze dum novo Homero. O successo que alcançou o *Campo de*

Ruínas representa a consagração de um escritor; mas significa, acima de tudo — orgulhem-se os jornalistas! — o triunfo dum grande jornalista. São as qualidades de sugestão, de persuasão, de eloquência, de nitidez, de scintilação, de concisão perfeita, de observação sagaz — qualidades decisivas num jornalista — que caracterizam tôda a obra fragmentária de Augusto de Castro, do *Fumo do meu cigarro* aos *Fantoches e Manequins*, da reportagem política de Espanha às correspondências impressionantes da guerra. O prosador do *Campo de Ruínas* é, essencialmente, um cronista. A crónica, essa criação vivaz de Eugéne Guinot, em que o assunto, como uma vespa de ouro, zumbe, passa e se colhe no ar; espécie de soneto dos jornalistas, que vive do brilho resplandecente da última frase; nota rápida, fulgurante, imprevista, de aspectos, de acontecimentos, de figuras, em que o facto é quasi nada e o comentário quasi tudo; género subtil, relâmpago e espuma, onde só triunfam os observadores penetrantes, os finos psicólogos, os *jongleurs* hábeis da idea e da palavra, — a crónica, dizia eu, está nas vagas fronteiras da literatura e do jornalismo, e são precisos muito brilho, muito talento, muita individualidade, muita vivacidade de espírito, muita frescura de ima-

ginação, muita segurança de processos, para se chegar a ser, como Wolf, como Mendès, como Lavedan, como Capus, como Medeiros e Albuquerque, como Gomez Carrillo, como Augusto de Castro, um cronista e um *diseur-de-riens*.

O ilustre escritor português mantém, no seu último livro, a fisionomia literária dos anteriores: os aspectos pungentes da guerra são dados, no *Campo de Ruínas*, pelo mesmo processo de rapidez impressiva, de inquietante vivacidade, de irrequiesto movimento, de ligeira e dextra elegância com que trata, no *Fumo do meu cigarro*, as últimas anedotas de mundanismo e de literatura. Em vez de adaptar a sua prosa à variedade de assuntos que trata, com êsse poder de plasticidade e de virtuosismo que é a maior fôrça de um Anatole France, — Augusto de Castro, pelo contrário, reduz todos os assuntos à unidade da sua maneira leve, fácil, fluida, ondulante, conversada, subtil, conseguindo, como Eça de Queiroz, com os mesmos ritmos e com um vocabulário restrito, efeitos de uma rara beleza e de uma originalidade flagrante. Nietzsche definiu um dia êste género de prosadores: «Há livros tão ligeiros, que parece que dansam.» E acrescentou: «São os mais difíceis de escrever.» O *Campo de Ruí-*

nas tem, além do vivo interêsse de uma reportagem da guerra, o superior e penetrante encanto de uma obra-prima de estilo. Todos os portuguezes o devem ler. É uma pequena epopeia de ternura heróica. É um baixo-relevo de batalha, onde nos aparece, cinzento, hirsuto, risonho, tisonado, alegre como todos os bravos, — o nosso *tony*.



OS DOIS FRANZ HALS

Há poucos meses ainda, Franz Hals, o mestre naturalista holandês, o formidável pintor do *Homem da Espada* — o maior depois de Rembrandt — não se encontrava representado no riquíssimo Museu de Arte Antiga, de Lisboa. Essa representação só agora existe em duas tábuas recentemente adquiridas, uma a título precário, outra a título oneroso: o *Retrato duma Cortesã* e o *Retrato dum Homem*. A primeira foi comprada pela Sociedade dos Amigos do Museu; a segunda foi oferecida ao dr. José de Figueiredo pelo pintor holandês e coleccionador de arte *mijnheer* Nardus. Vi-as a ambas quando há dois dias realizei, como ministro, a minha visita oficial à casa das Janelas-Verdes; e achei-as tão interessantes, que resolvi aproveitar alguns minutos livres — tão poucos tenho! — para

conversar com os meus leitores àcerca das duas tábuas do mestre.

Como se sabe, Franz Hals teve uma vida dissoluta e irregular. A sua existência passava-se entre a oficina e a taberna, no íntimo convívio de tôdas as criaturas ignóbeis que povoavam, no princípio do século xvii, os *bas-fonds* das antigas cidades holandesas. Muitas dessas criaturas foram os seus modelos predilectos, e mereceram, fixados pelo pincel realista do mestre de Haarlem, a glória da immortalidade. A velha *Hille.Bobe*, hoje no Museu de Berlim; a *Boémia*, do Louvre; o *Mandolinista*, retrato admirável de Adriano Brower, maravilha da coleção Rothschild, — não existiriam se Franz Hals, essencialmente um plebeu, não tivesse frequentado a baixa sociedade do seu tempo. Foi nas tabernas, onde passava as noites jogando e bebendo, que êle conheceu, de-certo, a *Cortesã* tão sugestivamente representada na tábua do Museu de Lisboa. As *filles de joie* holandesas estavam longe de possuir o encanto das *niñas holgonas* de Madrid, que tanto furor fizeram na Haya e na Amsterdam de 1600, ou o esplendor das cortesãs venezianas da Renascença, que Ticiano pintou, e cujos nomes e preços figuravam em roteiros publicados às centenas na Cidade dos Do-

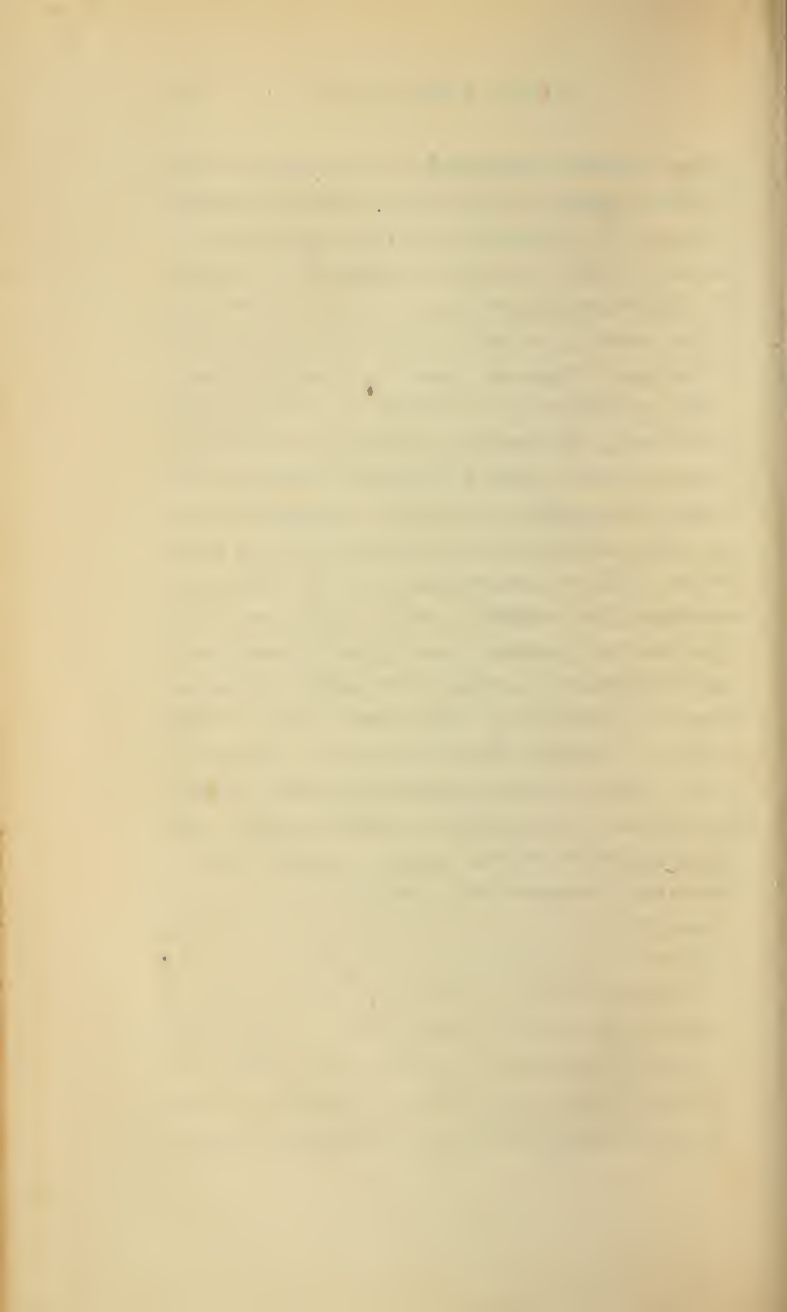
ges: eram belezas empastadas, deslavadas, macissas, pé-de-boi, que confundiam a alegria e a graça com a sensualidade mais sórdida, e cuja expressão exacta, brutal, pastosa, plebeia, nos aparece, de corpete e camisa abertos, mostrando a apoiadura de dois grandes seios brancos e loiros, na tábua impressionante de Franz Hals. Como quási todos os retratos do grande mestre — pintor, por excelência, do riso e do sorriso — a *Cortesã* ri, erguendo entre dois dedos uma moeda de ouro (um simples *gulden*), preço dos seus duvidosos encantos: donde se conclue que a Holanda nova-rica do século xvii, capaz de oferecer uma fortuna por uma tília azul, não pagava muito generosamente o sorriso das suas cortesãs. Tôda a figura, que respira instinto, bestialidade, grosseira voluptuosidade, está tratada com um poder de observação penetrante e com uma franqueza de processos digna de Velasquez. Parece-me das melhores tábuas da primeira maneira de Franz Hals, — e uma daquelas que mais eloqüentemente demonstram o forte, o saboroso, o vigoroso realismo da sua pintura.

O segundo Franz Hals do nosso Museu — oferta de Mr. Nardus — é o retrato de um desconhecido. Não está exposto ainda. Cobre a pequena tábua uma espessa camada de

verniz, com que os coleccionadores procuraram defendê-la da acção do tempo. Lembra-se daquele quadro célebre do Museu de Haarlem, reproduzido na colecção Lafitte, que representa os officiaes da Sociedade de Tiro de Santo Adriano? Pois o *Desconhecido* de Franz Hals parece-se com um desses contemporâneos de Witt e de Van Galen, cujas alabardas lampejam na penumbra doirada do velho salão holandês. É um homem môço, menos elegante do que o *Chevalier Souriant* da colecção Wallace, de Londres, mas orgulhoso da sua viril beleza, o feltro levemente inclinado para a orelha, a manga enrocada mostrando a-través-do golpe um daqueles brocados flamengos que Franz Hals pintava como ninguém, e, derrubado sôbre os ombros, o clássico mantéu à balona, muito usado pelos portuguezes do tempo de D. João IV, cujas rendas de Malines — tão perfeita é a sua execução! — se diriam recortadas e coladas sôbre a tábua. Tratava-se talvez dum official, dos S. Jorisdoolen ou dos Cloveniersdoelen, que preferiu aos retratos em conjunto a glória duma reprodução individual da sua fisionomia, e que a pagou, por certo, a pêso de florins. Tudo indica, a transparência das tintas, a justeza dos valores, a sobriedade de processo lembrando a técnica simplificada do

grande mestre espanhol das *Lanças* e das *Meninas*, que se trata duma obra da segunda maneira de Franz Hals. Tive a pequena tábua nas mãos, ainda sem moldura. Só depois de convenientemente tratada por Luciano Freire, ela irá ocupar, nas paredes do Museu de Lisboa, o lugar de honra que lhe pertence.

E aqui têm o que são os dois Franz Hals que vieram enriquecer as colecções do Estado português. Nessa *Cortezã* e nesse *Gentilhomem desconhecido* está a expressão viva da velha Holanda do século xvii, loira, burguesa, opulenta, *parvenue*, — a Holanda dos moinhos, dos canais e das paisagens nevoadas de Ruisdael, dos graves síndicos e dos anatomistas severos de Rembrandt, dos interiores de Teniers, das armadas de Houtman, da sciência de Grotius, e — honra nos seja! — dos mercadores-Mecenas que Portugal ajudou a enriquecer, transferindo das nações mediterrâneas para as atlânticas a hegemonia comercial da Europa.



COMO SE FAZ UMA PEÇA ?

Um dia, alguém perguntou a Alexandre Dumas filho como se fazia uma peça. O mestre da *Princesse de Bagdad* sorriu, olhou o seu ingénuo interlocutor, e disse-lhe com a maior naturalidade do mundo: — «Meu caro amigo, o senhor compra alguns cadernos de papel, assenta-se à mesa, fuma um cigarro, começa a escrever o primeiro caderno, e, quando acabar de escrever o último, a peça está pronta.» Com esta *blague*, o ilustre Dumas, a quem Maeterlinck — Maeterlinck! — chamou «*un commis-voyageur de la littérature*», quis apenas significar que a complicada arte de fazer peças não se ensina, e que só há uma receita infalível para triunfar na literatura de teatro: é ter talento.

A segunda parte destas conclusões é rigorosamente exacta; a primeira não me parece que o seja. A experiência dos mestres tem,

pouco a pouco, capitalizado um certo número de regras gerais a observar na composição das obras dramáticas, especialmente no que se refere à arte de preparar, de combinar, de conduzir, de desenvolver, de mecanizar a ficção teatral da vida, e embora essas regras não aproveitem senão a quem tiver talento, nem por isso deve proscrever-se duma maneira absoluta o didatismo em matéria de dramaturgia, antes pelo contrário, penso eu, convém que os mais velhos vulgarizem e reúnam em breves corpos de doutrina as aquisições da sua experiência, porque elas podem servir de lição, de sugestão ou de conselho aos mais novos. A arte de escrever peças pode, por conseguinte, ensinar-se como se ensina a arte de as representar, — o que não quer dizer, naturalmente, que o conhecimento das suas regras opere o prodígio de converter em grandes dramaturgos ou em grandes actores pessoas que não possuam o instinto, a intuição, o sentimento, — numa palavra, o génio do teatro.

Como se faz uma peça?

É evidente que um tratado de dramaturgia não se escreve em meia dúzia de páginas. Limitar-me hei a expor alguns rápidos pontos de vista — que não aspiram à honra de constituir regras ou preceitos técnicos — à-cêrca da

estrutura das obras dramáticas e daquilo a que George Meredith chama o teatro fundamental: a acção; as personagens.

Teatro é medularmente, estruturalmente — acção. A literatura é excelente; mas a acção é indispensável. Em geral, os homens de letras, quando realizam as primeiras tentativas de teatro, principiam a escrever sem ter feito previamente a construção sólida da fábula da sua peça. As obras dramáticas ficam, assim, com o carácter de narrativas dialogadas. As personagens contam, durante os actos, com mais ou menos brilho, o que se passa nos intervalos. É o processo usado pelos romancistas quando fazem teatro, -- e é um processo inferior. Em tôda a obra scénica, a narração deve reduzir-se ao mínimo e a acção ao máximo. A narração é, na evolução do teatro, uma forma primitiva e infantil: é o balbuciar de Dyónisos. A acção é a adolescência, a virilidade, — a fôrça. As peças valem mais pelo que nelas se *faz*, do que pelo que nelas se *diz*. O espectador quer, antes de tudo, assistir a acontecimentos. O teatro é, essencialmente, dinâmico. Como se constroi uma acção? Com uma única série lógica de factos (forma simplista da tragédia grega); com duas séries paralelas de acontecimentos, uma das quais serve de comentário à outra (téc-

nica shakespeareana, teatro espanhol do século xvii); ou com duas ou mais séries lógicas e convergentes de factos (teatro de conflito, de intriga), surgindo as situações nos pontos de intersecção das séries. No teatro moderno, de processos complexos, todo o trabalho de invenção e de combinação deve ser subordinado a um fim essencial: a preparação das situações culminantes e dos efeitos capitais. O teatro é a «arte de preparar.» Cada uma das scenas duma peça deve ser a consequência lógica da anterior e a preparação necessária da imediata. As scenas inúteis são sempre scenas prejudiciais. Em rigor, dever-se-ia, na construção duma acção, partir do fim para o princípio; isto é, fixar a situação final culminante, e retroceder, por um processo de sucessivas preparações, até à scena inicial. As peças de teatro — dizia Villiers-de-l'Isle-Adam — devem pensar-se de trás para diante e escrever-se de diante para trás. Não é indispensável a *unidade* clássica de acção: o que é preciso é que haja na acção *continuidade lógica*; rapidez; interêsse progressivo; clareza absoluta. Quanto mais complicadas forem as séries de acontecimentos a dramatizar, mais simples devem ser os processos de dramatização. Quanto mais frequentemente se succederem as situações, melhor elas têm

de ser preparadas e justificadas. Um alemão, autor de um tratado de arte scénica, afirma que o número de situações dramáticas que é possível obter pelas combinações de séries de factos é muito limitado, não existindo senão 42 tipos ou fórmulas de situações fundamentais, de que tôdas as outras conhecidas são meras variantes. Pela fixação esquemática dessas 42 situações poder-se ia organizar um formulário de dramaturgia, permitindo variar ao infinito as hipóteses dentro dos mesmos tipos de mecanização scénica. O maior recurso da acção, na comédia, é a automatização da vida. O maior recurso da acção, na tragédia, é o conflito moral. O automatismo na génese do cómico (teorias de Bergson), o conflito moral na génese do patético (fórmulas da tragédia euripidiana e raciniana) dominam todo o teatro.

Uma vez construída a acção de uma peça, temos de criar as personagens que hão de realizar a ficção teatral, a representação animada dessa acção. É uma das operações mais delicadas na poiese duma obra dramática. É indispensável que cada personagem tenha a sua composição, a sua fisionomia, o seu carácter, a sua história pessoal, a sua atmosfera moral própria. O autor, antes de começar a escrever uma peça, precisa de *ver* as suas

figuras, de *saber* quem elas são. A organização da biografia de cada personagem é um trabalho decisivo na preparação duma obra de teatro. A verosimilhança da acção depende da verdade das personagens. Não há acções inverosímeis desde que as figuras sejam reais, verdadeiras, humanas. Dizia Haraucourt: «precisamos de ter excelentes relações com as nossas humanidades imaginárias». É aqui que os autores inexperientes sossobram. A maneira por que são apresentadas as figuras duma peça dá-nos a medida exacta do poder de técnica dum dramaturgo. Em regra, a apresentação do carácter, a revelação do denominador psicológico duma personagem deve sempre fazer-se por processos indirectos. Nas formas ingénuas, nas formas arcaicas do teatro, a apresentação era directa, imediata. Um hipócrita diria: — «Eu sou um hipócrita.» Nas formas mais perfectas da evolução dos processos scénicos, uma figura preparatória precederia aquella que o autor quer apresentar, e preveniria os espectadores, como na *Man-dragora* de Machiavel: — «Vai daqui a pouco entrar Fra Thimoteo, que é um hipócrita.» Nas formas modernas, definitivas, a apresentação é indirecta, e as figuras revelam-se não pelo que os outros *dizem* delas ou pelo que elas *dizem* de si mesmas, — mas pelo que *fa-*

zem, pelos seus actos, pelo seu jôgo histriónico, pela sua acção, de modo que o próprio espectador seja forçado a concluir, sem que ninguém lho diga, como na comédia imortal de Molière: — «Tartufo é um hipócrita.» As personagens não devem ter apenas a lógica do carácter; devem ter, também, a lógica do movimento. Tôdas as entradas e saídas de figuras precisam de ser preparadas e justificadas, — evitando-se, nas situações dramáticas, o paralelismo, a repetição de movimentos, o automatismo, que conduzem inevitavelmente ao cómico. Duas figuras que entram por um lado quando outras duas saem por outro; duas figuras semelhantes que se sucedem (observação das caras iguais, de Pascal); a viveza e a aceleração de ritmos; tudo quanto torne aparente a mecanização da vida (*boite-à-surprise*, de Bergson) é um defeito na dinâmica do drama, — e pode ser uma qualidade na dinâmica da comédia.

Finalmente, outro elemento de grande importância na dramaturgia moderna, são as «personagens inanimadas», os objectos que fazem parte integrante da acção ou que contribuem para a definição do carácter ou do estado moral das figuras. Um leque é o elemento fundamental da acção na peça de Oscar Wilde, *O leque de Lady Windermere*; com

um simples boneco chinês, no *Pântano*, João da Câmara consegue, quasi sem palavras, caracterizar o estado nevropático duma mulher; todo o interêsse da mais dramática situação da *Casa da Boneca*, de Ibsen, gravita em volta duma caixa de correio. Na construção duma obra de teatro, não basta criar as personagens indispensáveis ao desenvolvimento lógico da acção; é preciso também pensar nesse pequeno mundo de coisas inanimadas que as rodeia, e a que a chama inquieta da vida empresta uma palpitação e uma alma.

Tudo isto se ensina, sem dúvida; são aquisições, são regras que a experiência capitalizou. Mas o melhor não é aprendê-las; é adivinhá-las. E, para isso, basta ter talento.

AS MULHERES E O CANCIONEIRO

Os centros cultos de Portugal voltam a interessar-se vivamente pela questão do *Cancioneiro Colocci-Brancuti*. Como se sabe, a obra dos nossos arqui-avós poetas dos séculos XII a XIV é conhecida a-través de três apógrafos subsistentes do grande *Cancioneiro galécio-português*. Um dêsses apógrafos, o único que está em Portugal, é o chamado *Cancioneiro da Ajuda*, belo códice membráceo iluminado do século XIII, de que justamente se orgulham os nossos arquivos, mas que não contém tôdas as canções do códice original; os outros dois, ambos cópias do século XV, encontram-se em Roma, um na biblioteca do Vaticano (*Cancioneiro da Vaticana*), outro em poder dos herdeiros de Ernesto Monaci, que o querem vender (*Cancioneiro Colocci-Brancuti*). Há cêrca dum ano, quando o nosso ministro junto do Quirinal veio a

Lisboa, informou-me de que o códice Colocci se achava à venda em Roma por um milhão de liras, o que me levou, a-pesar do elevado preço pedido, a propor ao govêrno que se iniciassem as negociações para a sua aquisição. Tratava-se dum manuscrito de alto interêssé para a língua e para a literatura portuguesa, contendo 442 canções que não se encontram no códice da Vaticana, e apresentando, nas 1.136 cauções comuns a ambos os códices, variantes da maior importância para a restituição definitiva do texto integral. Infelizmente, porém, os herdeiros de Ernesto Monaci não chegaram a acôrdo, quanto a preço, com os delegados que enviámos à Itália, e Portugal não comprou o apógrafo Colocci. Mas os eruditos portugueses não se resignaram fâcilmente: D. Carolina Michaëlis, Leite de Vasconcelos, Teófilo Braga redigiram representações insistindo pela necessidade nacional de adquirir o códice; já na qualidade de ministro, tive a honra de mandar prosseguir as negociações suspensas; e agora, há poucas semanas, devido à intervenção do cônsul de Portugal, marquês de Faria, os possuídores do cimélio baixaram o preço a 300 mil liras, ou sejam, ao câmbio do dia, cento e vinte contos. Um clarão de esperança renasceu no espírito dos

eruditos portugueses. A Academia acaba de representar de novo ao govêrno. A opinião agita-se em volta dêsse velho cancioneiro onde palpita um pouco da alma nacional. Estará o Parlamento na disposição de autorizar o crédito que vai pedir-lhe o govêrno? Não sei. (*) Penso que só pela iniciativa duma grande subscrição pública Portugal conseguiria efectuar essa aquisição. Mas que exhaustiva propaganda seria necessária para interessar na compra do apógrafo Colocci um país cuja população, na sua maior parte, não sabe ler, e onde nem mesmo aquêles que não são analfabetos compreendem bem o que vale êsse opulento padrão da nossa língua! Ainda ontem um bacharel em direito, meu amigo, me perguntava se o *Cancioneiro da Vaticana* era escrito em latim. Respondi-lhe que não, que era escrito em galego. E êsse adorável, êsse excelente homem, cujos cabelos não embranqueceram nas vigílias do estudo, sorriu, encolhendo os ombros:

— A mania que você tem de fazer *blagues!*

(*) Durante a composição dêste livro, foi aprovado pelo Parlamento, a que tive a honra de pertencer, um projecto de lei autorizando o govêrno a adquirir aos herdeiros Monaci, até 150 contos, o Cancioneiro Colocci-Brancuti.

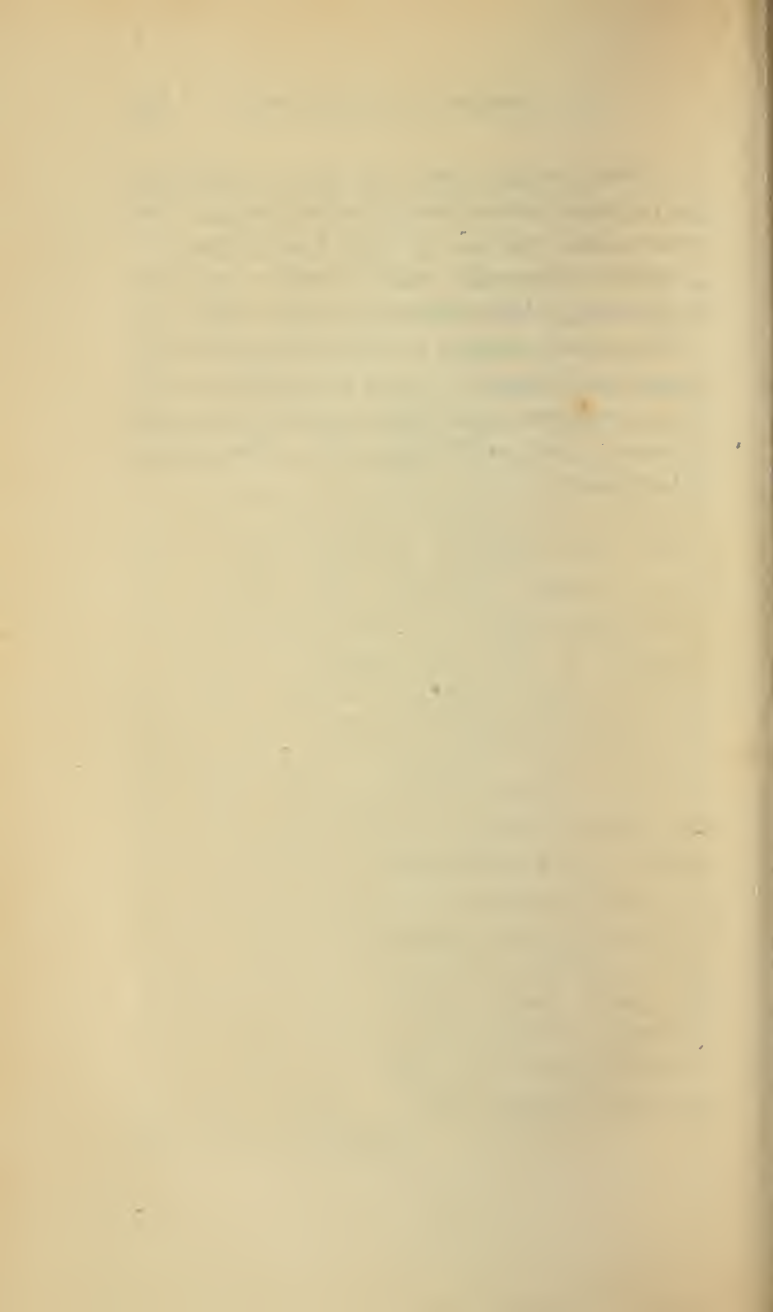
E, entretanto, mal sabe tôda a gente, que os não leu, como os nossos velhos cancioneiros são interessantes. Os próprios homens-de-letras, em geral tão remissos no estudo das fontes da nossa língua, obstinam-se em considerar êsses veneráveis monumentos como um simples divertimento de filólogos. Pois há lá oiro de Énnio capaz de enriquecer muitos Virgílios. Eu, que quási desde a infância me familiarizei com os textos arcaicos, não folheio ainda hoje o *Cancioneiro da Vaticana*, na sua bela edição diplomática, que não encontre, de cada vez, uma surpresa ou um tesouro. Por mais que o leia, tem sempre coisas novas para mim. Ainda há dias me entretive a estudar as figuras de mulher que passam, com os seus perfis hieráticos e os seus gestos de iluminura, nas fôlhas do velho cancionero português que o erudito Orsini — se é certo o que afirma Taraboschi — ofereceu à biblioteca pontifícia. Tôda a sociedade portugueza dos séculos XIII e XIV viveu, agitou-se, ressurgiu diante de mim naqueles tipos de Eva flamenga de livro de *Horas*, com os seus vícios, os seus ridículos, as suas vaidades, as suas paixões, os seus instintos, os seus desvairamentos. E que admirável teoria de mulheres — desde a bizantina, a dôce, a linda Beatriz da Suévia,

mãe de Fernando o *Santo*, cuja estátua votiva habita o claustro da catedral de Burgos, até às «malvesadas», às «drudas», às «cochóas», cabeças leves que atiraram por cima dos moínhos a cintura doirada da virtude, que encheram de «filhos de gança» as páginas dos nobiliários portugueses, e que, chamassem-se Dórdia Gil ou Mayor de Cotum, Mari'Mateu ou Dona Ouroana, a abadessa de Nogueira ou a dona de Baguym, foram a tentação dos nossos avós, as serpentes côr-de-rosa do nosso paraíso medievo, as oréadas nuas que brincam, sorrindo, na névoa misteriosa dos pinhais de D. Dinis! Agora, é a célebre Balteyra, que endoidece os homens e perturba as próprias mulheres; logo, a Maria Negra, rabialçada, que sofralda a camisa para mostrar um sinal preto e cabeludo; aqui, de gremial nos joelhos, sorri uma abadessa, prima daquela Grácia Mendes que perdeu o báculo no leito de Afonso III; além, passa dona Marinha, «mui menina formosa que fugiu ao marido», doida como tôda a dinastia galante das «Marinhas» do *Cancioneiro* — Marinha Crespa, Marinha Fozza, Marinha Lopes; acolá, Mor Martins, a *Camela*, feia e azougada, delira entre os braços felpudos do velho fauno Bodelho; mais adiante, surge Maria do Grave, a mulher

mais cara da côrte de Afonso IV, com o seu véu sumptuoso de gicebi rosado, os seus esmaltes, as suas jóias, a sua cinta de oiro de Londres; vem a linda Mayor Garcia que, com medo de morrer de repente, quer sempre três clérigos moços ao pé de si; aparece a graciosa Sancha Dias, de quem o amante, Pedr'Amigo de Sevilha, espécie de *mangeur-de-blanc* do século XIII, diz que ela lhe não dá dinheiro; — e tantas outras, dona Beringela, que os poetas cantam; Luiza d'Orzelon, a «bem talhada», vendida pelos pais a um marido rico; Domingas Eanes, que se bate com um homem e o fere, falsando-lhe a malha do lorigão de ferro; a «fremosa poncella» de pés doirados, que D. Dinis amou, e que dança, debaixo das avelaneiras floridas, com um papagaio verde pousado na mão! Encantadoras mulheres, estas de há seis séculos! Como seria interessante poder estudá-las bem, identificá-las com as figuras femininas que povoam os nobiliários e os livros velhos de linhagens, perscrutar-lhes a alma, desfazer a sombra de mistério que as desfigura, sentir, sofrer, viver, amar com elas — pobres bonequinhas góticas, iluminadas de oiro e de mínio, que foram afinal o primeirò sorriso, a mãe suprema, o ventre fecundo de Portugal!

— Mas porque não hão de as mulheres portuguesas interessar-se pela compra dum cancionero em que se fala tanto delas? — pergunta, enquanto escrevo êste artigo, uma linda cabeça loira debruçada para mim.

Ah, minha amiga! E onde está aí uma duquesa de Devonshire, uma marquesa de Pelicanoço, capazes de reunir as mulheres portuguesas num movimento de solidariedade intelectual?



MALHEIRO DIAS

O facto, desvanecedor para mim, de Malheiro Dias me haver consagrado no seu último livro, *Verdade Nua*, palavras de infinita generosidade e de profundo affecto, não constitue motivo bastante, nas praxes da deontologia literária, para que eu deva privar-me da honra de saudar em público êste glorioso mestre da prosa portugueza, a quem fraternalmente me unem uma admiração de vinte anos e uma amizade de irmão. Pelo contrario. Quero agradecer-lhe daqui as páginas da *Escalada*, essas maravilhosas páginas que me encham simultâneamente de orgulho e de tristeza, — o orgulho de as ter inspirado, a tristeza de sentir que as não mereço. Começaram a embranquecer-nos os cabelos; fecharam-se para nós as portas doiradas da mocidade; vão caíndo, uma a uma, as nossas últimas illusões: — só não envelheceu, em

tantos anos de luta, de trabalho, de obstinação, de inferno — e, para Malheiro Dias, de glória e de triunfo! — um affecto que soube fortalecer-se, no desinterêsse fraterno, na mútua lealdade e no respeito comum.

Parece que o estou vendo ainda, no seu elegante quarto andar das Chagas, há vinte anos contados, entre gravuras antigas e pesados móveis D. João V, êsse encantador rapaz que tinha acabado de construir o seu lar, e que havia de ser mais tarde, em seguida aos sucessos ruídosos dos *Teles d'Albergaria* e da *Paixão de Maria do Céu*, um dos príncipes das letras portuguezas. Recordo a sua acolhedora ternura, a sua viril audácia, os seus olhos profundos de napolitano, os seus *vestons* ingleses, as suas maneiras cheias de distinção fácil, os seus entusiasmos explosivos quási sempre embaciados, por fim, duma névoa de reflexiva tristeza. Acompanhei, quási passo a passo, a gestação das suas obras. Era eu, muitas vezes, a primeira pessoa a ouvi-lo ler, vibrantes, palpitantes ainda do sôpro criador que as produzira, as mais célebres páginas dos seus romances. Nunca, como nessas horas, senti duma maneira tão impressionante e tão viva o prestígio dominador do talento. Estava ali — pensei-o tanta vez, quando ainda ninguém o dizia! — o her-

deiro, em linha recta, do génio literário de Eça. Saüdei-o em tôdas as suas vitórias. Orgulhei-me de todos os seus triunfos. Estimulei-o em todos os seus desfalecimentos. Successivamente, de livro para livro, desde o *Filho das Hervas* — a novela dolorosa das mães desamparadas —, até ao *Grande Cagliostro* — a comédia scintilante dos aventureiros felizes —, fui vendo levantar-se a sua figura, consolidar-se a sua reputação, aureolar-se o seu nome, — e tão íntima comunhão criou a amizade entre as nossas vidas literárias, que os seus êxitos desvaneciam-me como se fôsem meus, e eu já não sabia distinguir o que me era próprio, nas emoções comuns das nossas lutas, das nossas campanhas, dos nossos entusiasmos, das nossas aspirações intellectuais. Aparecemos ao mesmo tempo na literatura; chegámos ao mesmo tempo à Academia; tivemos os mesmos amigos fiéis; fomos combatidos pelos mesmos inimigos implacáveis, — e quantas vezes, êle na sua ascensão brilhante, eu no meu combate inglório, devorámos juntos o fel das mesmas agônias, das mesmas injustiças, das mesmas calúnias e das mesmas ingratidões!

Não passo, ainda hoje, pela casa das Chagas, que não lembre êsse passado distante, que não recorde a atmosfera íntima onde vi-

veu um pouco da minha mocidade, essas gravuras de Débu-court, êsses veneráveis sofás do século XVIII, êsse piano em que tanta vez tocou Óscar da Silva, essa salinha pequena onde Fialho sorria, onde meu pai gostava de conversar com a sua bela cabeça loira entre almofadas, — e onde ainda agora a mesma luz vermelha e carinhosa aparece à noite, como há dezasseis e dezoito anos, no tempo em que Malheiro Dias escrevia a última página épica dos *Teles* ou o primeiro capítulo dessa maravilha inédita que é o *Amor de Mulher*. De então para cá, do labor de Lisboa à opulência do Brasil, da casa das Chagas ao palacete da Avenida Paysandú — que largo, que deslumbrante caminho percorrido, quantos serviços prestados ao seu país, quantos triunfos obtidos no duro ofício de escrever e de pensar, que ostentação de esplêndidas faculdades — nas letras, na sociedade, no jornalismo, na Academia, na política —, que lição de nobreza, de altivez, de fidalguia intelectual em que deviam aprender todos aqueles que fazem da vida um combate e das letras uma profissão! E entretanto, em todo êste largo tempo, Malheiro Dias não mudou. Conservou-se o mesmo, com mais alguns fios de prata nos cabelos, o seu tipo tão insinuante, tão cheio de distinção natu-

ral. Mantém-se a mesma a fisionomia literária da sua obra de pensador moderno, um pouco tocado agora da elegância cosmopolita do Rio, — obra de rara beleza, de surpreendente fantasia, de comunicativa eloquência, feita de conceitos lapidares e de frases nítidas e flexíveis como varas de metal, expressão perfeita da mais pura das aristocracias, — que é a aristocracia do espírito. O seu novo livro, *Verdade Nua*, tem, mais do que as *Cartas de Lisboa*, mais do que a *Zona de Tufões*, essa efervescência de vida, essa espuma de Champagne que aflora e scintila na obra dos escritores que viveram intensamente a existência moderna, e que nenhuma contrafacção seria capaz de imitar. É o livro dum hiper-civilizado. Não se pensa com mais brilho, — nem se escreve melhor. Nas mãos dêste ourives prodigioso, a palavra atinge a suprema expressão da opulência e da dignidade. Malheiro Dias, mestre elegante da prosa, poderia dizer como Barbey d'Aurévilly na sua carta ao velho Trébutien :

— «*À dix heures, mon vieux, je mets mon habit pour écrire.*»

LITERATURA MÉDICA

Tenho aqui, sôbre a minha mesa de trabalho, o último livro que recebi do eminente professor de neurologia da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, dr. António Austregésilo, o sábio clínico cujos estudos sôbre a uncinariose, as polineurites escorbúticas, os syndromas pluriganglionares endocrínicos, são largamente citados nas obras de Meuse, de Briançon, de Roussel; o escritor ilustre que, cinzelando o puro oiro da língua portuguesa na mais difícil de tôdas as literaturas — a literatura médica e para-médica — tão bem soube realizar o conceito do professor Grasset: «*le médecin complet doit-être un savant doublé d'un artiste.*» Intitula-se êsse livro — *Clínica Neurológica*. Falando-lhes dêle, tenho um excelente ensejo para produzir algumas rápidas considerações, que a sua leitura me sugeriu, àcêrca do que deveria ser (e, em regra, não

è) a cultura mental dos profissionais da medicina.

Em 1898, Sousa Martins, de quem, por êsse tempo, eu tive a honra de ser discípulo, dizia-me, estimulando generosamente as minhas tendências literárias e lamentando a ausência de espírito clássico e de cultura geral que caracterizava a mentalidade médica portuguesa: — «Estamos preparando, meu amigo, uma geração de excelentes médicos que não sabem ler nem escrever.» À parte o que há de exagerado nesta *boutade*, o grande professor tinha razão. Desvanecera-se quasi (ainda ali estavam Ricardo Jorge, Bombarda, Serrano, Júlio de Matos, Virgílio Machado, Carlos Tavares) a tradição humanista das grandes figuras de Magalhães Coutinho, de Tomás de Carvalho, de Manuel Bento de Sousa, que traduziam o seu Horácio e o seu Tibulo com a mesma serena elegância com que improvisavam uma lição de clínica, e cuja palavra brilhante, douda, fácil, se esmaltava do aticismo de Garrett e do vernaculismo de Bernardes: criara-se, para substituir essa tradição, um espírito de frio e árido utilitarismo profissional, uma certa *morgue* feita do desdém olímpico e preconceituoso por touda a cultura filosófica e por touda a educação literária. Sousa Martins, cuja bela cabeça, como um

bronze antigo, eu julgo ver ainda inclinada para mim, costumava definir numa palavra a mentalidade das novas gerações médicas que (à parte uma ou outra excepção brilhante) nada viam nem queriam ver para além do estreito campo das utilizações clínicas imediatas: chamava-lhes (sem intenção depreciativa, de resto) os «enquistados». Essas gerações, admiravelmente preparadas sob o aspecto profissional, deram cirurgiões hábeis, bacteriologistas, anátomo-patologistas, clínicos gerais e clínicos de especialidades que honram o nome do seu país, e que ainda há pouco tempo, nos hospitais ingleses e nos campos de batalha, deram provas da mais elevada competência; mas falharam sob o ponto de vista da cultura filosófica; não possuem a maleabilidade e a dextreza de espírito que só a educação literária pode dar. É seguramente essa a razão porque nas nossas *élites* médicas são tão raros os verdadeiros criadores de sciência; é êsse o motivo porque, havendo tantos profissionais ilustres, é tão lamentavelmente escassa a bibliografia médica portuguesa. Não se suponha, porém, que isto succede apenas em Portugal. A deficiência da educação humanista dos médicos faz-se sentir um pouco por tôda a parte, e ainda não há muito tempo que se instituiu em França

a *Société des Médecins Humanistes*, destinada a criar entre os profissionais da medicina o gosto pelos estudos clássicos. Muitas das grandes figuras da ciência francesa reconhecem hoje que é preciso fazer do médico alguma coisa mais do que um prático de laboratório ou um operário-cirurgião. «*J'estime que l'éducation classique — disse o professor Landouzy — doit-être, particulièrement aux médecins, une force autant qu'une parure.*» Sousa Martins previu a necessidade do movimento humanista actual quando me falou nos hiper-especializados da medicina portuguesa. Infelizmente, a defeituosa organização do ensino em Portugal, diferenciando cada vez mais os cursos preparatórios complementares de letras e de sciências, pretendendo opor dois tipos de cultura mental, e agravando cada dia o divórcio já existente entre o espírito literário e o espírito científico, não nos permite alimentar a esperança de que novas gerações médicas venham a ser dotadas de «*cette force et de cette parure*» que Landouzy, na sua expressão lapidar, attribue à educação clássica.

Mas — perguntar-se há — que têm estas considerações de comum com o livro do dr. Austregésilo? É que a *Clínica Neurológica*, como, de resto, tôda a obra do eminente neu-riatra brasileiro — *Palavras Académicas, Pe-*

quenos Males, Clínica Médica, Cura dos Nervosos — constitue, acima de tudo, a afirmação deslumbrante de quanto podem e valem uma vasta cultura filosófica e uma sólida educação literária ao serviço dum verdadeiro homem de ciência. Há, neste livro, como, em geral, em tôda a literatura médica do Brasil, a ostentação clássica, o esplendor verbal, a fôrça criadora, a soberba individualidade que, se exceptuarmos Ricardo Jorge, faltam hoje na reduzida iatro-bibliografia portuguesa. A lição inaugural, cheia de concepções originais, em que o dr. Austregésilo formula as suas leis da «étio-patogenia» e da «electividade patogénica bio-tóxica», e apresenta a hipótese da existência de um aparelho virtual defensor das auto e hétero-toxicoses; a bela lição realizada na Sociedade de Psiquiátria e de Neurologia do Rio de Janeiro sôbre os estigmas da debilidade nervosa; a reedição dos magistraes capítulos àcêrca das polineurites escorbúticas e dos sindromas pluriganglionares endocrínicos, já citados na literatura médica francesa e italiana; as páginas consagradas a mais um caso do sindroma de Bernhardt além dos apresentados pelos drs. Roth, Ursino Meireles, Couto e Juliano Moreira; o capítulo sôbre a patomínica; o artigo àcêrca do «sindroma histeroide», expressão criada por Aus-

tregésilo para designar a histeria sintomática, paralelamente às designações de Pribram para os falsos reumatismos, e de Kraepelin, Moreira e Peixoto para a falsa paranóia; a lição sôbre coreas e coreoides; o trabalho àcêrca do mimetismo nos idiotas, em qué o sábio neurologista utiliza em patologia nervosa o conceito biológico do mimetismo, — são, seguramente, outras tantas obras notáveis, em que não se sabe que mais admirar, se o homem de sciência, sempre criador, sempre pessoal, se o escritor vascular e poderoso que tão dextramente maneja a língua portuguesa. No seu livro, *Sensações e Reflexões*, Mateus de Albuquerque, a propósito da questão dos expoentes e da eleição académica do dr. Austregésilo, faz sentir que já é muito numerosa a representação dos profissionais médicos na Academia Brasileira de Letras. Não podia, penso eu, ter prestado mais justa homenagem à medicina do seu grande país.

A EMBAIXATRIZ

Encontrei há dias um documento curioso. É uma carta escrita pelo próprio punho de Laura Junot, quando a futura duquesa de Abrantes era ainda, apenas, a embaixatriz de França em Portugal.

Não conheço outro autógrafo desta singular mulher, tão graciosa e tão inteligente, a quem o sol e os josèsinhos encarnados da velha Lisboa ficaram devendo, nas suas *Memórias*, um sorriso de comovida saúde. É êste o único que existe hoje nos nossos arquivos. Ao valor que a proveniência e a raridade atribuem ao documento, acresce o facto de ser a carta de Laura Junot dirigida a uma senhora portuguesa, a mulher do diplomata e homem de Estado, Cipriano Ribeiro Freire, grande amigo de Pombal, antigo ministro, residente e embaixador em Londres, Washington, Copenhague e Madrid, e, mais

tarde, inspector do Real Erário e ministro dos negócios estrangeiros. Nada mais vulgar do que o assunto dessa carta: um simples convite da embaixatriz de França para M.^{me} Ribeiro Freire ir passar, sem cerimónia, umas horas da noite em sua casa. E, a-pesar disso, o documento que me ocupa é interessante, — quer sob o ponto de vista histórico, se atendermos à situação especial que os aspectos diplomáticos e o momento político criavam a essas duas mulheres, respectivamente espô-sas do embaixador de França em Lisboa e do ministro plenipotenciário de Portugal em Madrid, quer sob o ponto de vista simplesmente anedótico, como expressão das fórmulas de etiqueta e das praxes protocolares usadas na sociedade do tempo, e, em especial, entre os *parvenus* da nova diplomacia napoleónica e as múmias diplomáticas empoadas e apostólicas do velho Portugal de cabeleira. O papel da carta, de indústria francesa, tem o aparo doirado e uma cercadura de Amores em relêvo branco. A letra daquela que, pouco depois, em Paris, havia de ser a amante de Metternich e de Cobenzl, emquanto o marido, *sabreur* e violento, brusco e chamarrado de oiro, passava da condessa da Ega para a coronela Foy, da bailarina Favini para a filha do perfumista Baylac, —

é uma letra fina, calma, regular, bem lançada, denunciadora de hábitos aristocráticos e duma grande elegância de espírito. Diz isto a carta, ou, melhor, o bilhete inédito de Laura Junot :

« Madame Freire est si aimable et si bonne que sans doute elle ne nous refusera pas, ainsi que Monsieur Freire, le plaisir de venir tous les deux sans façon passer la soirée de samedi prochain avec nous. Ils doivent être surs d'avance du plaisir qu'ils nous feront en acceptant. — Ce jeudi matin. — Laure Junot. »

Estas poucas linhas tiveram o poder de me fazer evocar, na secura do seu formalismo amável, todo o brilho das recepções e das *sauteries* da futura duquesa de Abrantes na Lisboa de 1805. Guizot, o grande corruptor, escreveu um dia, no *Moniteur de Gand*, que as mulheres da côrte de Napoleão eram « aventureiras que se assoavam aos dedos ». Nada mais injusto. A marechala Lefebvre foi uma excepção. Quando não houvesse tantas outras, admiráveis de elegância e de espírito — a loira Récamier, que a multidão seguia em êxtase nas ruas ; a engraçadíssima M.^{me} Hainguerlot ; a pálida M.^{me} de Beaumont, que Chateaubriand adorava ; a própria Visconti ; a Stael ; a mulata M.^{me} Hamelin, diabòlicamente bela ; tôda essa onda branca

de nudez e de musselina, penteada à Tito e coberta de jóias, que revoou sob os tetos doirados das Tulherias — bastava a figura adorável da embaixatriz de França em Lisboa para desmentir o exagêro faccioso de Guizot. As graças — como diria o poeta grego — fizeram dela o seu templo. M.^{me} Du Defand ou M.^{me} de Tencin, os árbitros dos salões franceses do antigo regime, não a excederam na arte de conversar e de seduzir. Os seus hábitos de dissipação, de elegância, de prodigalidade, fazendo-a dispender duzentos mil francos por ano com a modista, quinhentos francos por mês com a lavadeira, e verdadeiras fortunas em camafeus e em topázios, deslumbraram a velha Lisboa do princípio do século XIX, cheia de frades, de oratórios, de mendigos, de cães, de avareza e de devoção. O seu *peplos* leve de musselina da Índia, a sua flexibilidade graciosa e natural, os seus cabelos negros levantados como os das estátuas gregas, a polpa doirada e núa do seu colo sempre descoberto, eram outros tantos atentados contra o pudor bisoanho das portuguesas, escuras, tristes, desconfiadas, pingadas de diamantes, bojudas de anquinhas e de donaires, — aqueles donaires e aquelas anquinhas que ela mesmo se vira obrigada a vestir no dia da sua primeira

recepção em Queluz. Era uma civilização nova que irrompia pelos salões da embaixada de França. O marechal Lannes, sargentão grosseiro, arrastando a espada e invadindo o paço às pançadas a D. João VI—*çà va bien, compère?*—, fôra apenas uma tempestade de má educação. As salas do palácio da embaixada, ao Loreto, só se reabriram, de facto, quando Laura Junot trouxe para Lisboa a sua distinção e o seu espírito, os seus decotes e o seu talento, os seus camafeus e as suas escandalosas pantalonas côr-de-rosa. Ao contacto dela, a alta sociedade lisboeta, embalsamada de preconceitos, anacrónica de ideas, de cabeleiras, de sentimentos e de modas, afinou-se, renovou-se, aprendeu a pensar, a conversar, a vestir-se e a sorrir. Sacudiu-se um instante a poeira dos velhos tempos. As recentes marcas de Trénitz começaram a surgir nas contradansas da embaixada; aboliu-se o caldo de galinha dos velhos serões; foram ficando pelos cabides os *panniers* de D. Maria I; o Pedro, cabeleireiro de Carlota Joaquina, já penteava tão bem à moda grega como o galante Richou, cabeleireiro de M.^{me} Récamier, ou como o dansarino Jasmin, cabeleireiro da imperatriz Josefina; rezava-se menos, conversava-se mais,— e, se a encantadora embaixatriz pudesse demo-

rar-se entre nós, a sua acção na sociedade portuguesa ter-se ia feito sentir duma forma decisiva e permanente. Infelizmente, porém, a nostalgia das batalhas atirou o marido de novo para França. O sol de Austerlitz scintila já na pele de tigre do chabraque de Junot. Laura, investida por Talleyrand numa missão delicada junto da côrte de Maria Luisa, parte para Madrid e não volta mais a Portugal.

Quem diria que, passados anos, a mesma mão branca e fina, cheia de raça e de anéis, que escrevera estas linhas dum convite amável a M.^{me} Ribeiro Freire, havia de pedir esmola em Versailles, encarquilhada de velhice e de miséria?

SOLDADO QUE VAIS Á GUERRA

António Correia de Oliveira, o poeta português que constitue hoje a mais alta expressão do génio elegíaco da raça, acaba de trazer-me, com um abraço fraternal, o seu último livro: *Soldado que vais à guerra*. São oitenta páginas que se lêem em vinte minutos. É um pequeno antifonário de ternura e de amor, que, por êsse Portugal fora, tôdas as mães, tôdas as noivas, tôdas as mulheres que sofrem a incomparável dôr da guerra, deviam ler, rezar e cantar.

A obra de António Correia de Oliveira compreende na sua continuidade três fases, nitidamente marcadas, que correspondem a outras tantas formas de evolução do seu lirismo: a fase popular, de motivos e desenhos melódicos ingénuos, que deu os *Autos*, as

Cantigas, os *Dizeres do Povo*; a fase filosófica, erudita, d'annunziana, que produziu a *Criação*, o *Elogio dos Sentidos*, as *Tentações de S. Frei Gil*, a *Ara*, e em que o poeta determinadamente procura interpretar a natureza no sentido de um antropomorfismo de colorido cristão; a fase humana, caracterizada por um misticismo amoroso, religioso, heróico, tradicionalista, integralista, a que pertencem os *Sonetos*, o *Menino*, e a série das luminosas, das admiráveis geórgicas cristãs da *Minha Terra*. É nesta fase mística que eu filio o último livro de Correia de Oliveira, obra-prima de emoção e de simplicidade, onde cada página, penetrada de êxtase profético, tem, simultaneamente, o carácter de um canto guerreiro e duma oração.

São três os poemas que o autor reuniu sob o título geral de *Soldado que vais à guerra*. O primeiro intitula-se: *Carta de Portugal*; o segundo: *Escreve, que escreverei*; o terceiro: *Cartas de França*. Não é fácil descrever, em duas palavras, êsse tríptico de ternura, tão ténues são nêle os elementos da acção, tão imponderável a sua beleza, tão vago por vezes o seu pensamento. Na *Carlá de Portugal* é uma pobre mãe portuguesa que escreve ao filho, — o seu «menino», o seu «rouxinol», o seu «santinho Condestabre», que ela criou

aos peitos para santo, e que se bate na França, como um herói. Todo o sagrado orgulho das mães, todo o seu doloroso amor orvalhado de beijos e de lágrimas, tôda a beleza moral do seu espantoso sacrifício resplandecem nesse poema ao mesmo tempo tão pequeno e tão grande, cuja simplicidade forte, cuja perspectiva ingênua, cuja graça luminosa dão, por vezes, a impressão primitiva de um Nuno Gonçalves ou de um João van Eyck. «A tua mãe é a pátria, meu filho; eu contento-me em ser ama!» No segundo poema, *Escreve que escreverei*, o poeta evoca a «donzela que vai à guerra», santa Verónica de batalhas, pomba branca de hospitais, que entre mortes e horrores, incêndios e devastações, caminha tranqüila, virginal, angélica, levando nas mãos, delgadas como lírios de prata, o linho e o bálsamo da piedade humana. É a Humildade vitoriosa; é a Fôrça de joelhos; é o símbolo da Beleza eterna amparando a Dôr imortal. Todo o heroísmo dessa Santa Genoveva que debruça sôbre um mar de sangue a luz doirada da sua lâmpada de argila, palpita e esplende em dois simples versos: «Ah! morrer não custa nada; o que custa é ver morrer!» No terceiro poema — o mais belo de todos — há já um rudimento de acção. No oiro do poente, com a sua saca e a sua

buzina, José das Novas chega à aldeia trazendo cartas de França. Pais, mães, irmãos, namoradas, almas inquietas, almas ansiosas, mãos de súplica, de bênção, de amor, juntam-se em magote na escaleira das portas, no adro da igreja, na sombra rôxa das árvores. São cartas de soldados portugueses, cartas heróicas, maravilhosas, infantis, pequenos «Lusíadas de glória», húmidos ainda de beijos e de pranto. Todos as ouvem ler, cantando, chorando, rindo. Diz uma carta: «A morte, ao som da viola, parece que nos tem medo!» E outra: «Peçam a Nossa Senhora que não se esqueça de vir por aqui!» E outra ainda: «Havemos de vencer, ainda que Portugal arranque por êsse mar fora com as serras do Marão!» Um sôpro de epopeia anima esta écloga cristã. Passam em cada verso, abraçadas, as almas de Nun'Álvares e de S. Francisco de Assis. E enquanto as Avè-Marias sôam na sineira da aldeia, e o lume arde nos lares, e a buzina do José das Novas se ouve ao longe, — sôbre a terra, em clarões, em névoas imprecisas, «andam versos de Camões que ainda estão por ser feitos».

É isto, no que respeita à sua concepção, à sua intenção e à sua filosofia, o poema de António Correia de Oliveira. Mas êle não é apenas notável sob o aspecto conceptual, es-

sencial, superior. Também a sua realização, no domínio restrito da poética, merece uma referência especial. O poeta lapidar das *Parábolas* escreveu todo o seu livro em quintilhas de redondilha maior, a forma que mais se ajustava à natureza popular das três composições, designadamente da primeira e da última. Tínhamos, na poesia portuguesa, a quintilha colorida e luminosa de Gil Vicente; a quintilha pastoril de Bernardim; a quintilha grave de Sá de Miranda; a quintilha graciosa de Tolentino: temos já hoje que contar, entre as mais puras jóias da língua, a quintilha elegíaca de Correia de Oliveira. De tal maneira o eminente lírico cinzela e trabalha esta forma estrófica típicamente lusitana; tão grande é o seu poder de síntese verbal dentro do desenho melódico da redondilha; tal carácter de espontaneidade, de naturalidade, de facilidade aparente lhe comunica o seu talento criador, — que Correia de Oliveira chega a dar-nos a impressão de que o desenvolvimento das suas ideias se faz já automaticamente por séries rítmicas de sete sílabas e por grupos fechados de cinco versos, — de que o poeta «pensa em quintilhas». Não há uma transposição; não há uma palavra a mais ou a menos; não se sente na composição o menor esforço; a sintaxe é límpida; a melo-

dia é fácil; o conceito é cristalino. António Correia de Oliveira representa hoje a máxima perfeição da redondilha portuguesa, — como Junqueiro a do alexandrino, como Eugénio de Castro a do verso branco, que tem, nas suas mãos, a sumptuosidade da prata lavrada.

ARQUI-AVÓS LAVRADORES

Quem vive intensamente a vida moderna, com tôdas as suas vertiginosas ignomínias, sente, de vez em quando, a necessidade de se refugiar no estudo e na contemplação tranqüila do passado. Há dias, entretive-me a procurar, nos velhos códices iluminados dos nossos arquivos — sôbre tudo nos cimélios provenientes de Lorvão e de Alcobaça — documentos que me permitissem reconstituir pela imagem a vida agrícola portuguesa dos séculos XII a XIV. Encontrei algumas coisas interessantes, e venho conversar a respeito delas com aqueles curiosos e brilhantes espíritos — não são poucos! — que em Portugal e no Brasil se interessam por questões de etnografia e de arqueologia de arte.

Os códices em que se encontram as pintu-

ras de que vou falar-lhes, são dois, iluminados, segundo tôdas as probabilidades, por mestres portuguezes, um em 1189, outro no fim do século XIV: o *Apocalipse* de Lorvão, cópia do monge Egas, com as suas bárbaras iluminuras proto-mudejares coloridas por zonas de amarelo e de vermelho, e o *Missal Antigo* laurbanense, precioso exemplar da pintura membranácea hierática de tresentos, já opulenta de côres e de oiro brunido. Neles vi os nossos archi-avós lavradores ceifar, debulhar, vindimar, pisar a uva, recolher o vinho, varejar a bolota nos montados, matar o porco pelo Santo André, viver a pacífica vida rural da Idade-Média, em cujos trabalhos tanto nos ajudaram as populações árabes, e que, afinal, pouca diferença faz da lavoiria dos pequenos proprietários modernos.

A página do *Apocalipse* é muito notável. Três vindimadores, em atitudes báquicas, os saios de chardes flutuando ao vento, os pés calçados de gramaias ponteagudas, as podôas resplandecendo na mão, cabazes vindimos arrastando, fazem a colheita duma parreira alta donde pendem cachos pesados e ressumantes. No andar inferior (muitas iluminuras dêste códice, como as dos *Apocalipses* de S. Miguel de la Cogula e do monge Facun-

das, são estratificadas) um ceifeiro, a cabeça coberta com o seu grande chapeirão de palha, o manchil ou foice mudejar em punho, sega um campo de trigo. Ao lado, no lagar, dois homens, nus da cintura para cima, pisam a uva, o primeiro calcando-a aos pés na dorna, o segundo fazendo mover um engenho que nos mostra o grau de adiantamento em que se encontravam as máquinas agrícolas na segunda metade do século XII. É tóda a pintura da vida rural portuguesa no tempo das gázias árabes e dos fossados cristãos, quando a gente de Afonso Henriques e de Sancho I, atravessando de súbito a linha flutuante das fronteiras nas terras de Ateanha e do Alvorge, devastava as searas mal entradas na ferrã, roubava os rebanhos apascoados com os seus alganames nas almargens mouriscas, saqueava as adegas e os relegos poçados de pipas, de odres, de trebolhas de vinho novo. Foram aqueles os campos que os homens do fossado de Ourique talaram e incendiaram. Foi aquela a gente que ajudou a tornar opulento e fecundo o rincão estremenho, entre o Tejo e o mar, tão trabalhado e arroteado depois pelos colonos franceses de D. Sancho. Tivemos os precursores magníficos da espada e da cruz, blindados de ferro, faülhantes de mitras e de báculos. Êstes — pobre povo

humilde dos concelhos portuguezes, mal acordado ainda para o esplendor das liberdades municipais! — foram os precursores do arado, da foice e da enxada. Portugal também é, um pouco, obra dêles. Que a sua bênção patriarcal caia sôbre esta terra ainda incapaz, oito séculos andados, de produzir todo o pão de que precisa para comer!

Não são menos curiosas — talvez, até, o sejam mais — as iluminuras do *Missal Antigo* de Lorvão, códice que pela letra e pela técnica da pintura deve remontar ao fim do século XIV. O *Missal* laurbanense, como muitas espécies congêneres, abre por um calendário ornado de doze pequenas iluminuras representando cada uma delas um episódio da vida agrícola ou doméstica característico de cada mês. Em Janeiro, por exemplo, aparecem-nos um frade bernardo encapuzado da sua cogula e um grande senhor, assentados à mesa, junto dum brazeiro onde o fogo crepita, tendo diante de si uma escudela, uma copa e um pichel de prata. As figuras, dum acentuado carácter portuguez, recortam-se numa tapeçaria mourisca pendente das traves do teto, talvez um dos muitos panos dos tirazes de Granada que então vinham para o reino, e a que nós chamávamos «alfolas». Fevereiro mostra-nos dois pescadores, nos

seus barcos, deitando as rêdes ao mar; Abril, uma rica-dona, vestida do seu brial justo de gicebi côr-de-rosa (o mesmo tecido a que aludem os testamentos de Santa Isabel e de Tareja Annes, criada de Afonso IV), colhendo flôres num horto viçoso; Maio, um cavaleiro, com o seu gerifalte no punho, partindo para a caça. Começa então a série de iluminuras que pròpriamente interessam à representação da vida agrícola portuguesa durante a segunda metade do século XIV. Em Junho, é a ceifa: um segador, muito semelhante ao do *Apocalip̃se*, vestido de zúdero ou de burel, um sombreiro de palha na cabeça, a foice lampejando, colhe o pão sob a raçada ardente do sol; ao lado, o senhor da terra, de cabeça descoberta, acompanha o trabalho. Em Julho, é a debulha: numa eira, dois homens possantes, descalços, debulham o trigo, um malhando as espigas com o mangoal, outro apartando o restolho com o ancinho. Na iluminura de Agosto (Agosto madura, Setembro vindima!) vemos dois tanoeiros fabricando um balseiro para o mosto e um tonel para o vinho, batendo os arcos, pregando as aduelas. Na de Setembro é já a vindima: três vindimadores, um dêles báquico, coroado de pâmpanos como Sileno, colhem os cachos duma parreira baixa e atiram-nos para os

cabazes. Na de Outubro (por S. Judas, colhidas as uvas) já as dornas estão a trasbordar de mosto. A iluminura de Novembro, muito interessante, representa a engorda do porco: num montado, enquanto um pastor conduz uma vara de porcos, a bolota cai dum sobreiro varejado a pau pelo senhor da terra. Finalmente, a de Dezembro, dum saboroso naturalismo, cheia de movimento e rica de pormenores, mostra-nos a matança dum porco varrão: um homem, cavalgando o animal, enterra-lhe a choupa no pescoço; outro, com um balde, apara o precioso sangue, delícia dos «viandeiros» nossos avós. «Pelo Santo André, quem não tem porco mata a mulher!» — diziam êles, com a sua risonha bonomia de patriarcas. Não admira que o mestre iluminador do calendário de Lorvão desse tanta importância, nas suas pinturas da vida agrícola, ao vinho e ao porco. A vida do português, artrítico, obeso e glutão, decorreu sempre entre duas bacanais: a dionisiaca doirada da vindima e a festa sangrenta da matança. Com tanta voluptuosidade o artista pintou o bécoro e o pâmpano, o odre e a bolota, — que, sôbre ser português, era com certeza frade. E como os escribas-pintores punham o seu retrato em todos os manuscritos que lhes saíam das mãos, — não será

ousado conjecturar que êle fôsse aquele mesmo fradinho bernardo que, na iluminura do mês de Janeiro, aparece a aquecer-se ao fogo do lar, gozando as delícias da hospitalidade beirôa, diante dum pichel de prata espumante de vinho...

FRANCISCO BEIRÃO

Estou a vê-lo, alto, distinto, levemente curvado, elegante ainda na sua *verte vieillesse*, o chapéu alto para os olhos, o fraque justo, as calças estreitas como nos retratos da mocidade doirada de 1870, umas polainas brancas, uns passinhos curtos, — entrando tôdas as tardes, pelas cinco horas, o largo portão do *Grémio Literário*. Passava quási sempre alheado, distraído, as mãos atrás das costas, às vezes um casacão no braço. Cumprimen-tavam-no; não via. Acompanhava-o ainda, como uma auréola, o prestígio do seu passado político: parecia ignorá-lo. No dia da revolução triunfante, guardara na gaveta das velhas recordações a sua Grã-Cruz e a sua farda de conselheiro de Estado. Ficara sendo apenas o que sempre estruturalmente fôra: um acadêmico, um jurisconsulto, um professor, — um homem de bem. Enterrava-

-se à tarde, durante uma hora, nos *Maples* do Grémio; lia os jornais ingleses; tomava uma xícara de chá, — e, tão distraidamente como viera, distinto, esbelto, ainda a-pesar dos seus 70 anos, a fita da luneta marcando dum traço negro as exuberantes cartilagens do seu nariz Bourbon, descia o Chiado, na luz levemente nevoenta das seis horas, sòzinho, isolado, abstracto, dando-nos, não sei porquê, a vaga impressão ibseniana de «*l'homme le plus fort et le plus seul*».

Conheci pouco Francisco Beirão. Fui-lhe apresentado no Parlamento, durante a minha primeira passagem pela política. Voltei a encontrá-lo, mais tarde, quando tive a honra de ser recebido na Academia. Era uma dessas naturezas paradoxais, aparentemente secas, áridas, difíceis, inabordáveis, — que, quando tratadas de perto, nos surpreendem pela sua afabilidade, pela sua simplicidade, pelo seu encanto. Conversámos, quando muito, três vezes. Tanto bastou para que Francisco Beirão se me revelasse sob aspectos inteiramente novos. A política que, digam o que disserem, deforma a fisionomia moral dos homens, tinha-me deixado do Beirão-*leader*, do Beirão-ministro, do Beirão-marechal, a impressão duma criatura hirta, fria, dura, um pouco com a *morgue* do estadista

inglês, sem a sedução pessoal indispensável para governar homens, dispondo, como ninguém, dessa espécie de eloquência sêca e raciocinadora a que Hanotaux chamou «convicção em marcha», mas não possuindo, para além do estreito horizonte das questões políticas e das questões forenses, a mais rudimentar cultura geral, e, sobretudo, a mais insignificante educação literária. Reconheci depois quanto essa primeira impressão era errada. E reconheci-o da maneira mais imprevista e mais desconcertadora. Nunca é prudente ajuizar da mentalidade dos homens pela impressão que êles nos dão na política. Enganamo-nos sempre, — e eu enganei-me como todos. Logo na primeira vez em que conversámos *inter pares* na Academia, Francisco Beirão appareceu-me como um camarada simples, affectuoso, acolhedor, *bon-enfant*, com qualidades de simpatia pessoal que eu não suspeitava nêle, sabendo usar discretamente dessa vasta e metódica cultura humanista para que o século XVIII inventou a palavra «erudição», e, sem ser pròpriamente um conversador, como foi Sousa Monteiro, como era Ramalho, conversando entretanto bem, com vivacidade, com observação, com subtileza, com pitoresco. Mas a minha surpresa foi ainda maior quando Beirão nos fêz, cândidamente,

as suas confidências literárias. Tinha-se falado, durante a sessão, na admirável *Síracusana* de Teócrito e na dificuldade de interpretar, em verso portugêz, os poetas da decadência greco-latina. O eminente estadista, então nosso vice-presidente, ouviu-nos em silêncio, a face um pouco crispada sorrindo entre as duas tradicionais serpentinas de prata de quatro lumes, e, quando a sessão terminou, friorento, as mãos nos bolsos, os ombros encolhidos na sua atitude habitual, prometeu ler-nos, na primeira quinta-feira académica, algumas fôlhas da sua tradução em verso das trinta e sete elegias de Tibulo. Francisco Beirão, o grave autor do *Código Commercial Português*, traduzira Tibulo. Francisco Beirão, o árido logar-tenente de José Luciano, — fazia versos. Esta inesperada revelação confesso que me desconcertou. Não porque eu duvidasse ainda da extensão e da variedade da sua cultura mental; não porque eu ignorasse já os seus velhos hábitos de latinista, que, como Tomás de Carvalho, não se deitava sem ler um jornal de Londres e uma ode de Horácio; mas, sinceramente, porque não julgava a sensibilidade dêsse velho juriconsulto, dêsse estadista septuagenário, endurecido, como diria Turgot, «*dans la science ennuyeuse de gouverner les hommes*», capaz de entender, de adivinhar,

de sentir tudo quanto há de voluptuoso, de ligeiro, de sensual, de perverso, de quási divino nos versos à nudez de Nemésis, na elegia aos beijos de Néera, em tôda a obra ao mesmo tempo esplêndida e terna, virginal e ardente do Óscar Wilde da decadência latina. Na quinta-feira seguinte, não faltei à sessão. Interessava-me saber como a espêssa gravidade do velho homem de Estado interpretaria a leveza, a ternura, a voluptuosidade, a graça de Tibulo, tão aladas, tão subtis, tão intraduzíveis, que nem La Harpe, nem Pastoret, nem Mollevant tinham sabido encontrar-lhe, na galanteria do século XVIII, uma pálida equivalência de expressão. Mas Francisco Beirão reconsiderou — e não foi. Porquê? Pudor? Timidez? Orgulho? Não sei. Vieram as férias académicas, as nossas atenções dispersaram-se, a vida afastou-nos, — e o manuscrito do poeta ficou dormindo o sono inútil das flores que morrem e das sombras que passam . . .

TRAPOS VELHOS

Sebastião Pessanha, môço investigador que tem já publicado alguns trabalhos sôbre arqueologia de arte, enviou-me há tempo o seu último folheto: *Um núcleo de tecidos*. É o catalogo, inteligentemente feito, duma coleção de cinquenta peças de tecidos provenientes das manufacturas da Europa latina e empregados na indumentária secular e religiosa dos séculos XIV a XIX. Êste trabalho, precedido de um pequeno e elegante estudo, e seguido de uma nota àcêrca dos tecidos de sêda usados ou fabricados em Portugal (nota em que o autor tem a gentileza de citar repetidas vezes as minhas publicações e o meu nome), veio recordar-me as tentativas já por mim feitas, em comunicações académicas e em elucidários, no sentido de esclarecer os vocábulos, na maior parte obscuros, pelos quais, em testamentos, doações, leis, postu-

ras, forais, caucioneiros, nobiliários, inquirições e outros documentos dos quatro primeiros séculos da monarquia, são designados os vários tecidos usados entre nós pela população laica e religiosa, e de os identificar com as peças, ou melhor, com as relíquias subsistentes da indústria textil da Edade-Média, provenientes das manufacturas bizantinas, árabes, flamengas, italianas, inglesas e portuguezas dos séculos XII a XV. Poucos capítulos da arqueologia artística oferecem hoje maiores dificuldades do que êste; nenhum, talvez, é tão interessante. Lamento que a dispersão, cada vez maior, da minha actividade, me não deixe prosseguir nos trabalhos já iniciados e concluir o vocabulário que há dez anos prometi à Academia; semelhante obra não se leva a termo sem muito tempo, muita paciência, muito método e muita serenidade de espírito. Mas é indispensável que alguém a faça, e — com viva satisfação o registro — o sr. D. Sebastião Pessanha, pelo seu temperamento, pelo seu bom gosto, pela culta assistência e bom conselho de seu pai, e até pela especial situação que lhe cria a sua fortuna pessoal, está nas condições de realizar a delicada tarefa que se impôs. Não lhe falta material no estrangeiro; e, mesmo em Portugal, os núcleos de antiqüíssimos tecidos co-

meçam a ser pacientemente organizados, sobretudo com fragmentos procedentes de sepulturas e bastante nítidos ainda para ser possível o exame da sua urdidura e da sua ornamentação, apesar da inumação secular e da acção dos líquidos cadavéricos. A colecção do Museu de Coimbra, que ainda há pouco tempo visitei e para cujas peças veneráveis chamou a minha atenção êsse homem cultíssimo e encantador que é António Augusto Gonçalves; os belos fragmentos recentemente encontrados num túmulo da Sé de Lisboa, e o farrapo de *aurisamitum* da mitra de Castro Daire, depositado nas Janelas Verdes, oferecem já suficiente material, pelo menos no que respeita ao século XIV, para o estudo dos tecidos usados na paramentaria, na liturgia e na indumentária das classes aristocráticas.

Contra o que se poderia supor, é grande a variedade dos tecidos a que aludem os documentos portuguezes da Idade-Média. Desde o *burel*, o *zúdero* e o *bragal* de que se vestia o povo (foral da Ega, 1231, e outros), até à *frisa* e à *almáfega* usadas no dó branco (leis de Afonso III); desde os tecidos burguezes da indústria textil flamenga vendidos e já imitados em Portugal, o *viado* de Ipres e de Lille (*Leges*, Af. III), o *stanforte* de Bruges, o pano verde de Malines, e as *escarlatas* a

que já alude o testamento de Sancho I, — até aos panos nacionais, ao *tacanho* (*Nobiliário* do conde D. Pedro, 275), ao pano de Chardes (testamento do bispo de Lamego, 1266), à *valencina* (Livro pequeno de pergaminho do Arquivo Munic. de Évora, e testamento de Afonso IV); desde as sêdas ligeiras e antiqüíssimas, o *albeci* usado na liturgia para avectos e alaras desde o século x (Doc. de Guimarães, 959), o *ranzal*, de que se faziam as camisas mais finas (*Poema do Cid*, v., 347), o ténue *gicebi*, quasi sempre côr-de-rosa e vagamente picado de oiro (Lenda de Santa Isabel; testamento de Tareja Anes, 1350), o *grisay* (*Lêges*, Af. III), — até aos estofos espessos e opulentos, ao *amorete* entretecido de escarcha de prata (Doc. de Pendorada, 1294), ao *tercenay* (Test. de D. Fernando), ao velhíssimo *grecisco*, que já aparece no testamento de Mumadona (959), aos fortes *maromaques* exaurados das manufacturas bizantinas (*Nobiliário* do conde D. Pedro), ao *exametum*, ao *aurisamitum*, ao *damu* pesados de aurifrigios, tintos de púrpura e procedentes das sumptuosas indústrias de Chypre (Doc. de Paço de Sousa, 1145; Chart. an. 1213, apud Ughellum, 7, 289), ao faustoso *mudbage*, que servia indiferentemente para pontificais de bispos e para acítaras ou

coberturas de selas, — de que variadas maravilhas, de que preciosidades arrancadas aos teares portuguezes, aos tirazes árabes de Almería, da Sicília, de Bagdad, às manufacturas riquíssimas da Flandres, aos mercados bizantinos de Palermo, se ornou, se drapejou, se revestiu a humanidade gótica, supersticiosa e semi-bárbara do Portugal de Mumadona e de S. Frei Gil, de D. Dinis e do Chanceler Julião, de Santa Isabel e do Bispo Negro, da *Ribeirinha* e do *Feudo-Tirou*, de Bonamys e de Afonso IV! São, ao acaso dos meus verbetes, os *cendais* de Veneza (*Cid*, 303); o pano verde de Oviedo, de que se vestia, em 1078, Dona Mayor Froilaz; os tecidos franceses de Ruão, de Courtenay (*Leges*, Af. III); a *grã*; o *chantar*; o *picote palencino*; o *trinquitane*; a *branqueta*, citada nas cantigas de Afonso IX de Leão (*Vaticana*); o *cardeno* (Posturas municipais de Coimbra, 1145); os *ciclatões* magníficos, tecidos de oiro, iluminados de icones, de que se faziam, ao mesmo tempo, as capas dos prelados de Paço de Sousa (1145) e os briaes dos cavaleiros que acompanhavam o Cid (*Poema do Cid*, 347); — um problema filológico em cada vocábulo, uma questão complexa de arqueologia de arte em cada verbete, um mundo de conjecturas em volta de simples palavras (*coteife*, *avecto*,

garcera, aluz, argempel, e tantas outras) que só pela aproximação e cotejo de textos podem ser esclarecidas, e só depois de largos e pacientes trabalhos se conseguirão identificar com as várias espécies de *indumenta* que designavam.

É claro que em nada disto fala, nem podia falar o sr. D. Sebastião Pessanha, cujo cauteloso e resumido catálogo se refere quasi exclusivamente a fragmentos de conhecidos tecidos seiscentistas e setecentistas; mas porque o mção arqueólogo promete occupar-se, em futuros trabalhos, da indumentária secular e religiosa do século XIV, ofereço estas sugestões à sua investigação inteligente, lamentando não ter tempo para conversar mais largamente sobre o assunto com a meia-dúzia de eruditos que ainda em Portugal se interessam pela íntima conexão que possa existir entre uma palavra obsoleta e um trapo velho.

MARTINS FONTES

Num dos meus últimos volumes (*) saídei com entusiasmo o aparecimento de um grande poeta santista, no instante em que êle lançava no mercado o seu primeiro e maravilhoso livro — *Verão*. Pois bem: êsse poeta extraordinário — Martins Fontes — glória das letras brasileiras contemporâneas, acaba de publicar mais duas obras: uma revelou-me como prosador — *A Dança*; outra, *Granada*, em alexandrinos que me fizeram lembrar a policromia ofuscante dos azulejos mosárabes, acabou de convencer-me de que a obra dêste môço e glorioso poeta permanecerá, nas duas literaturas, como uma das mais fortes expressões do génio lírico da raça.

Martins Fontes é um arqui-parnasiano deslumbrado de côr, de ritmo e de som. As suas

(*) *Êles e Elas*, 3.^a edição, pág. 223.

páginas de prosa ou de verso, são, ora orquestrações verbais dum poder formidável, ora largas pinturas, frescos murais, grandes mosaicos doirados escorrendo luz num vago tumulto de formas lampejantes. Tem de se ler com lunetas fumadas, — como alguém pretendia que se lesse Paul de Saint-Victor. Quer descrevendo a floresta do Brasil, num poema dos mais belos que se têm escrito em língua portuguesa; quer evocando *Granada* — a romã entreaberta, ressumante de oiro e de sol; quer encantando-nos com a sugestão melódica dos grandes ciclos da Dansa, como se os víssemos a-través de vidraças de côres, — Martins Fontes conferencista, Martins Fontes prosador, Martins Fontes poeta é sempre o mesmo artista superior que pinta, que esculpe, que ilumina, que cinzela, que brinca com as palavras, e que, mesmo quando reflecte as exuberâncias da natureza brasileira, sabe manter, com a elegância do espírito e da cultura francesa, êsse equilíbrio, essa harmonia, êsse sentimento das proporções a que já Leconte de Lisle, seu avô-espíritual, chamava — «*ma splendide fleur*». Os dois volumes agora aparecidos completam-se, como manifestações dum surpreendente virtuosismo literário. São maravilhas de côr e de ritmo. A palavra, tocada pela batuta dêste Pa-

ganini do verso, freme, dança, ondula, crispa-se, grita, scintila, rutila, flameja, — têm uma côr, uma melodia, uma luz, um movimento, uma vibração singulares. Na *Dança*; especialmente, conferência em prosa que está cheia de belos versos («à surdina da luz, o crepúsculo esplende»; «esta rosa: Rosarno! êste rosal: Sorrento»; «é a Lyly Biscuit, musa do velho Sèvres»; «e, absurdo, estridente, um laçarote verde...», etc.) Martins Fontes mobiliza, desarticula, convulsiona as riquezas maternas da língua, nesse mixto de neologismo irreverente e de vernaculismo puro que imprime um tão forte carácter à poesia brasileira, e, a-través de cem páginas assombrosas de talento evocador e de esplendor verbal, faz passar diante dos nossos olhos, em sete frisos coloridos, a história animada de tôda a orquêstrica: as dansas gregas ondulantes, ritmadas a cítaras, a crótalos, a flautas tirrénias, — «canção violeta em lilá menor»; a tarantela italiana batida ao som de cornamusas e de mandolinetas, numa névoa côr-de-rosa, em pleno rosal de Sorrento, — «sinfonia primaveral em côr-de-rosa maior»; as velhas dansas francesas da côrte, no século XVIII, — «madrigal azul Sèvres, velho tom»; as dansas de Espanha, jotas, fandangos, boleros, zambras, peteneras, batidas,

desnalgadas, sapateadas, zangarreadas nos pandeiros, nas castanhetas, nos violões, — «ópera ultra-escarlata»; a dança *yankee* da Loïe Fuller, — «polifonia policrómica»; as dansas líricas de Portugal, — «balada branca»; as dansas brasileiras, — «sonata verde», — terminando num *Magnificat* à língua portuguesa, «maravilhoso instrumento, flauta silvestre, órgão solene, policórdio sagrado capaz de exprimir tôdas as paixões, tôdas as sensações, todos os pensamentos», — porque Martins Fontes, na prosa multi-colorida, poli-rítmica, arqui-opulenta da *Dança*, como nos alexandrinos incomparáveis dessa página de génio que se chama *A Floresta da Água Negra*, quis oferecer-nos um exemplo (soberbo, deslumbrante exemplo!) dos efeitos que se podem obter no manejo dextro da nossa língua — «de tudo quanto se pode verbalizar em português». A mesma preocupação o acompanhou na composição do poemeto — *Granada*, o nono da série das «cidades eternas», que Martins Fontes se propõe realizar. Que abundância, que exuberância, que vigor de colorido e de expressão na pintura da inourisca cidade das três colinas, com a sua Alhambra doirada, as suas *Torres Bermejas*, o seu Albaycin florido de balcões, de assotéas, de ajimezes, de alicatados de azu-

lejo, — e com que poder de visão êle nos mostra, num recanto do *Páteo dos Leões*, diante do califa de Granada, sôbre uma colcha de sêda vermelha, o corpo nu de Fatmé, dansando! «*Pas la couleur, rien que la nuance!*» — aconselha Verlaine, interpretando, no *Jadis et Naquère*, a poética gagaísta de Rimbaud. Martins Fontes parece ter definitivamente abandonado a *nuance* (com que talento êle no-la soube dar, nesse adorável poemeto que se chama *Simplicidade!*), e trabalha hoje, nas suas largas pinturas verbais, por pastadas de côr viva, alaere, gritante, coruscante, como se as páginas magistrais dos alexandrinos de *Granada* fôsem grandes manchas luminosas de Zuloaga, de Sorolla, dos espanhóis modernos. Procedem assim, de resto, quási todos os líricos brasileiros, ardentes e hiper-sensuais, dum objectivismo que lhes permite utilizar prodigiosamente tôdas as riquezas da língua, vascularizando-as, virilizando-as, sacudindo-as, transfundindo-lhes energias novas, fazendo-as rutilar em fulgurações que nos dão a impressão do «português ao rubro».

Ainda eu há pouco o dizia ao culto Henrique de Holanda e ao scintilante Mateus de Albuquerque, quando êles me deram o prazer de tomar uma chícara de chá em minha

casa, depois de lhes ler os versos imortais de Martins Fontes, os *Poemas e Sonetos*, do esplêndido Ronald de Carvalho, o *Bosque Sagrado*, do vernáculo Leal de Souza, as páginas veementes dêsse lírico excepcional que é Menotti del Picchia, os poemetos de Olegário Mariano, tão querido das mulheres pela sua sensibilidade, a *Dança das Horas*, do encantador artista Guilherme de Almeida: que consoladora é para nós a certeza de que, seja qual fôr o destino de Portugal, a língua portuguesa viverá, resplandecerá, perdurará, sagrada e eterna, como órgão de pensamento duma das maiores nações do mundo!

OS CASTELOS

Há dias, um francês ilustre que nos visitou falava-me com entusiasmo das maravilhosas ruínas de castelos medievais, espalhadas, como selos de pedra, pelos quatro cantos de Portugal. A riqueza e a variedade da nossa arquitectura militar dos séculos XII a XIV, tinham-no impressionado. Pediu-me esclarecimentos, que lhe dei, e acabou por perguntar-me se se encontravam publicados os trabalhos dos arqueólogos e dos architectos portuguezes encarregados da conservação e da reconstituição dessas testemunhas venerandas do nosso passado de glória. Confesso que me senti vexado, quando tive de dizer-lhe que o único trabalho publicado era o de Korrodi — um estrangeiro — à-cêrca do castelo de Leiria, e que o nosso país nunca pensara, pelo menos até há pouco tempo, em reconstituir, ou, sequer, em restaurar sêria-

mente nenhum dos velhos castros dionisianos e pré-dionisianos que tanto carácter imprimem à paisagem portuguesa, e, em especial, à paisagem da Estremadura e do Alentejo. Faltava-nos aqui um Viollet-le-Duc; e faltou-nos, sobretudo, desde que tivemos a consciência das nossas riquezas, o senso estético, o culto do passado, o respeito pela tradição, numa palavra, a educação indispensável — já Ramalho Ortigão o notava com vivo sentimento! — para compreender que aquelas ruínas decrépitas representam grandes valores, como documento arqueológico, como lição histórica, e até como elemento de atracção turística e, por conseguinte, de immediato interêsse local para as populações.

Mas se, perante o amável francês, nosso hóspede, eu tive de confessar que isto era, infelizmente, assim, — foi com muito prazer, e com inteira verdade, que pude afirmar-lhe a minha convicção de que a situação tende a modificar-se; de que se vai principiando a olhar para os monumentos nacionais e, designadamente, para os antigos castelos, como para alguma coisa de precioso e de venerável; de que se começa a criar uma opinião, não só entre os elementos cultos, mas até nas próprias camadas populares, no sentido de conservar, e, possivelmente, de restaurar

êsses velhos padrões da nacionalidade, verdadeiras pedras de armas da nossa nobreza secular. É certo que alguns municípios praticam ainda, por vezes, actos condenáveis; mas a consciência estética do povo vai acordando; já existe o respeito pela pedra; aqui e além, em volta de alguns monumentos da nossa architectura militar e senhorial, como o castelo de Gualdim Pais em Tomar, como o castelo de D. Denis na vila da Feira, a iniciativa particular tem organizado comissões de defesa, sociedades de «amigos», que velam pela sua conservação e reparação; e o Estado, embora duma maneira precária, porque os seus organismos técnicos são mal dotados, começa a exercer uma acção de protecção que, se está longe ainda de assumir o carácter erudito das reconstituições espanholas e francesas, pelo menos assegura-nos, até certo ponto, a conservação do que existe, e garante-nos que a nobre silharia dos castelos, roçada pelos marrões e pelas picolas dos alvanéos portuguezes da Idade-Média, nunca mais se desonrará empedrando muros de quinta.

Isto, porém, não basta. As velhas relíquias da fortificação medieva em Portugal merecem não só o carinho das populações, mas também o interêsse dos eruditos, dos arqueólo-

gos, dos artistas, dos mestres da história da arquitectura e da sciência militar, porque a verdade é que, excepção feita da monografia de Korrodi, nada ainda de importante se escreveu àcêrca dos nossos castelos, que possa amanhã servir de subsídio a futuros estudos de reconstituição sistemática. E, entretanto, quanto haveria que dizer e que estudar neste capítulo, desde a fronteira norte até à costa sul do país, — desde Valdevez, onde a tôrre albarrã do castelo de Giela levanta nas névoas da manhã o seu perfil de granito doirado, até Silves, cujas fortes quadrelas, cujos cubelos negros, cujas cisternas mouriscas nos recordam o poder dos almóadas e a grandeza duma civilização que nós ajudámos a extinguir! Que diversidade de aspectos, de traçados, de arquitectura, de materiais, — a principiar nos pesados silhares do castelo de Guimarães, a acabar nos coruchéus de tijolo dos torreões normandos de Viana do Alentejo! Que variedade de tipos de tôrre-de-menagem — a forte albarrã de Bragança, com a sua janela geminada ogival e a sua pedra de armas; a tôrre de Montalegre, com as suas balhesteiras, por onde se lançava sôbre os assaltantes o fogo grecisco; a bela tôrre de Beja, opulenta de brutescos e de lumieiras góticas; a de Extremoz, mais bela ainda,

armoriada, aberta de ajimezes, coroada de varandas sôbre possantes matacões; a tôrre das cinco quinas, de Évora, hoje na posse da casa Cadaval; a tôrre heptágona de Freixo-de-Espada-à-Cinta; a tôrre das cabaças, de Santarém — expressões vivas de tôdas as épocas, de tôdas as civilizações, de todos os estilos, desde o primitivo românico da tôrre de Mumadona, até à clara influênciã mudejar nas lumieiras geminadas, de duplo arco em ferradura, que fenestram a alcáçova onde morreu Santa Isabel!

Os castelos alentejanos, construídos por D. Denis para a defesa da fronteira de Odianna — Portalegre, Alegrete, Arronches, Assumar, Monforte, Borba, Extremoz, Vila-Viçosa, Alandroal, Redondo, Viana, Monsaraz — são talvez os mais ricos de pormenores etnográficos, aqueles que maior originalidade oferecem na sua construção, pela associação do tijolo com a pedra, pela acção evidente da mão de obra árabe (vejam-se os lindos ajimezes de Alvito!), pela profusão de brutescos, de pedras de armas, de cachorros trabalhados, de goteiras, de gárgulas, de pingadoiros góticos com que os alvanéis, pagos pelos maravedis de oiro da anuduva, opulentavam as velhas tôrres albarrãs. Mas os mais grandiosos, os mais vastos, os mais representati-

vos como expressão da architectura militar dos séculos XII e XIII, são os castelos da Estremadura. Quem não viu, dentre os portuguezes que me lêem, os castelos de Gualdim Pais, — Almourol, com as suas onze tôrres, Pombal, Tomar, em cujos adarves flutuou o pendão negro e branco dos Templários? Quem não viu o castelo de Leiria, com a alcáçova gótica de D. Denis, o de Óbidos, com as suas extensas barbacãs, o de Tôrres-Vedras, ainda contrafortado de cubelos mouriscos, o de Santarém, o de Palmela, o de Sintra, confundindo com a rocha os lanços das suas quadrelas, recortando as suas tôrres-de-segurança no céu doirado do poente? E, mais para o norte, — Louzã; Montemor, com a sua janela de delicadas arquivoltas ogivais donde as infantas olhavam os campos do Mondego; o castelo da Feira, com os seus coruchéus; a Giela com o seu Paço; Leça do Bailio, aconchegada à tôrre quadrada dos cavaleiros de Malta? Muitas destas relíquias, que fazem de cada morro um museu, que são a corôa dos nossos campos, a heráldica da nossa paisagem, estão a cair aos pedaços; alguns outros, justamente considerados jóias arqueológicas, tipos únicos, esperam há muito tempo uma reconstrução erudita, ou, pelo menos, um restauro cuidado, como Lei-

ria, Almourol, Palmela, Extremoz; o que se fez a determinados monumentos da nossa architectura religiosa, como a Sé de Coimbra, o que se está fazendo às tábuas dos nossos primitivos dos séculos xv e xvi pelo pincel de Luciano Freire, tem de se fazer também aos nossos castelos medievais — os grandes esquecidos do património nacional — pela acção dos architectos, dos archeólogos, dos artistas portugueses. Essa obra, porém, não podemos nós esperá-la exclusivamente do providencialismo do Estado. É preciso que a iniciativa privada, que a munificência particular concorram para a sua realização; que os ricos ajudem a salvar os castelos das terras onde nasceram ou onde foram felizes; e, sobretudo, como justamente pretendia o francês illustre que nos visitou, que se cultivem competências, que se publiquem trabalhos, que se estude a castrologia portugueza da Idade-Média, tão típica, tão original, tão caracterizadamente nossa. Temos, perto de nós, em Espanha, reconstituições admiráveis da antiga architectura senhorial. Porque não há de frutificar o exemplo? Porque não tentaremos nós, ao menos, restaurar êsse velho braço de armas que é a alcáçova real de Leiria?

Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page.

A MORTE DO INFANTE

Há dias, na partida de *bridge* do meu amigo N., onde, por uma singular coincidência, conversavam numa sala verde Império nove senhoras vestidas de verde em varios tons, alguém leu a notícia de que o ex-infante D. Afonso de Bragança, duque do Pôrto, morrera em Nápoles. Vinha em telegrama da última hora, nos jornais da noite. Ninguém se importou. Tratava-se, realmente, duma criatura já há muito tempo morta. As anedotas esfuziaram, continuou-se a jogar e a rir. Só pelas faces de M.^{me} ***, beleza de há vinte anos, um pouco *faisandée* mas esplendida ainda na sua carnação de Rubens, duas lágrimas caíram, silenciosas, tranqüilas, discretas. . .

Eu conheci pouco o infante D. Afonso. Falei-lhe apenas uma vez, por incidente, num corredor do palácio das Necessidades. Era

um homem alto, corpulento, loiro, com as pernas enormes dos Coburgo-Gota, umas largas mãos espêssas, sardentas, eriçadas de pêlos ruivos, uma fisionomia sem expressão, uns olhos vagos, côr de água, onde inutilmente se procuraria uma scintilla do olhar da mãe italiana, — e aquele feitio marialva tão característico de todos os filhos segundos dos Braganças, educados mais no picadeiro e no oratório, do que nas sciências e nas humanidades. Como sucedera com o infante D. Pedro, com o infante D. Francisco, com o infante D. Miguel, — o infante D. Afonso recebeu uma educação insufficiente, teve sempre uma natural aversão às coisas do espirito, e restringiu tôdas as suas preocupações — como um bom fidalgo português — ao culto nobiliárquico e tradicional do cavalo. Não do cavalo de sela, porque era um equitador medíocre; mas do cavalo de tiro, que manejou dextramente, com mão firme, — quer conduzindo a aranha de ferro dum *tonneau*, quer guiando as quatro éguas inglesas dum *mail-coach*. Mas só nisso se pareceu com os seus maiores; no resto, não. Ao contrário do irmão de Afonso VI, que foi um sensual violento, do irmão de D. João V, que foi um criminoso-nato, do filho de Carlota Joaquina, que foi um ambicioso político, — o

último infante português, que acaba de extinguir-se na Itália, não passou de um excelente homem, rude, bondoso, terra-a-terra, incapaz, como o tio D. Augusto, de matar uma môca, de fazer uma intriga, de macular com uma vilania o seu nobilíssimo banco-de-pinchar de oiro de dois pidentes. Todo o seu prazer consistia em percorrer as ruas de Lisboa numa *charrette*, pingalim em punho, gritando como os antigos boliciros do Rossio :

— Arreda, arreda !

O povo não lhe queria mal, e afastava-se, — cheio de simpatia por aquelle pobre príncipe *fainéant* que não sabia senão guiar carros, mas que, em compensação, era um homem honrado, simples, leal, sem outras preocupações que não fôsem a de viver, dentro dos modestos recursos da sua lista civil e do seu sôldo militar, entre as cavala-riças da Ajuda e as saias das várias Ninons, mais ou menos *demi-castor*, em que se compraziam as suas preferências de plebeu. Se em política nunca teve opiniões, — em amor nunca fêz escândalos. Por excesso de prudência ou por falta de temperamento, a vida de coração do pobre infante (se é que pode empregar-se êste eufemismo) não conheceu, nem as aventuras perigosas, nem as paixões dramáticas. O amor para êle foi um passa-

tempo fácil, despreocupado, um pouco boémio, — sem prisões, sem compromissos, sem exigências sentimentais, sem elevação moral. Não amou; divertiu-se. Um dia, quando o irmão mais velho estava noivo e a princesa Helena, sua com-cunhada, veio a Lisboa (era a actual duquesa de Aosta, loira e estilizada como uma figura de vitral), o rude, o esquivo D. Afonso pareceu ainda tocado duma emoção mais nobre: mas era dispendioso para o país casar o infante; disseram-lhe que tinha de ficar solteiro, — e elle encolheu os ombros, indifferente. Creio que nunca teve um sentimento grande senão por uma mulher: a mãe. A essa, sim: amou-a com a mais doce e humilde ternura filial, sofreu resignado todos os seus caprichos de rainha doente, acompanhou-a no exílio como um namorado fiel, com ela viveu em Pisa, na vila real de Samasson, até que a illustre princesa de Saboia — uma das maiores figuras de mulher que passaram pelo trono portuguez — descansou emfim no túmulo a sua cabeça ruiva, soberba e majestosa. Quando ela morreu, faltou a êsse homem — que era, afinal, uma criança grande — o seu último amparo moral. Enfêrmo, minado de artério-esclerose, encanecido antes dos cincoenta anos, encontrou-se só no exílio, sem fortuna, sem família, sem lar. Pobre

ruína duma estirpe e duma raça, — que lhe restava ainda? As horas de príncipe e uma corôa de duque. Apareceu-lhe em Madrid uma milionária americana, *mistress* Nevada Stoody Hayes Chapman, já três vezes viúva, que quis ser princesa de Portugal e duquesa do Pôrto: e D. Afonso casou. A união foi considerada morganática pelo almanaque de Gota; o sobrinho julgou-o doido; em breve, de facto, sobrevieram perturbações cerebrais. Eduardo Romero contou-me, há tempo, que o encontrara em Nápoles, num quarto de hotel, assentado num cadeirão em frente do mar, idiota, babando-se. Finalmente, numa tarde de Fevereiro, cheia de sol, o último infante português morria, dos estragos duma pielonefrite, depois duma agonia horrosa.

Não sei se Mrs. Nevada Stoody, a duquesa viúva do Pôrto, lhe fecharia os olhos com os seus dedos resplandecentes de anéis. O povo republicano de Lisboa, êsse, sei eu que sentiu a morte do pobre príncipe. No Senado foi aprovado um voto de sentimento. E, junto de mim, nessa noite de *bridge*, ao canto da sala verde Império, aquela mulher de verde, talvez recordando um antigo romance de amor, chorou por êle uma lágrima tranqüila, silenciosa e discreta. . .

TAPETES DE ARRAIOLOS

A curiosa exposição do Carmo veio, ainda uma vez, chamar a atenção dos arqueólogos e dos críticos de arte para um dos mais carinhosos produtos da indústria popular portuguesa, caseira ou erudita, dos séculos XVII e XVIII: os tradicionais tapetes bordados do Alentejo.

Visitei-a ontem. Ocupa quatro dependências da antiga igreja conventual, hoje em ruínas: a ábside, duas capelas do transepto norte, e a antiga sacristia. Não pode considerar-se numerosa: mas é muito interessante. Os tapetes apresentados, entre os quais há alguns de proveniência espanhola, fáceis de reconhecer pelas direcções múltiplas dos pontos, pelos motivos ornamentais e pela tinturaria característica, encontram-se, ou armados nas paredes sob pequenos florões de ta-

lha doirada, ou estendidos no chão como tapeçarias de estrado. Estão ali representadas tôdas as épocas e tôdas as formas da produção tapeceira de Arraiolos: os primitivos tapetes de sobre-arca da indústria caseira do século xvii, floridos de motivos ingénuos e populares; as sumptuosas peças eruditas de 1700, de carácter acentuadamente persa, copiadas das ricas tapeçarias orientais que inundavam os solares alentejanos próximos, — «Sempre Noiva», «Oliveira», «Patalim»; as peças de proveniência monástica bordadas pêlos dedos humildes das servas de Borba e pelas mãos nobilíssimas das maltesas de Extremoz; os tapetinhos vivos e policromos do último quartel do século xviii, que fizeram sorrir Beckford; os exemplares da decadência; tôdas as tentativas de renovação, mais ou menos felizes, da velha indústria popular dos tapetes bordados, desde a iniciativa de José Queiroz até à manufactura da Casa Pia de Évora, desde as restituções e reconstituições pacientes da sr.^a condessa do Cartaxo e de M.^{mes} Pessanha, Arantes e Moreira de Almeida até ao primeiro produto, em lãs de côr natural, saído das novas oficinas arraiolenses. A primeira impressão que se recebe, percorrendo as quatro salas da exposição, é a de que êsses maravilhosos Arraiolos, na maior

parte setecentistas, cuja desmaiada policromia esplende sôb a baba de oiro da luz, pareceriam ainda mais belos se não estivessem pendurados numa ruína. São incomparáveis de côr, de opulência, de ternura feminina, de graça ornamental. Disposeram-nos com elegância, procurando equilibrá-los com a arquitectura, tanto quanto a fria severidade duma nave gótica pode harmonizar-se com a arte colorida, graciosa, plebeia e exuberante da tapeçaria alentejana do século XVIII. Logo na primeira sala está a peça mais rica da exposição: é um Arraiolos bordado a sêda sôbre tela de linho, datado de 1761, obra talvez de proveniência conventual, hoje pertença do sr. José Relvas. Em volta desta peça armaram-se, com discreta sobriedade, alguns exemplares notáveis, — um tapete espanhol, talvez seiscentista, violento de côr, com os motivos contornados a *ponto-de-pé*; um Arraiolos, também pertencente ao sr. Relvas, larga barra, fino de tons, rosa-velho e verde; um tapete de sereias e leões heráldicos, últimos anos do século XVII, pertencente a José Queiroz, curioso sobretudo pelas duas figuras de «faceiras» de casaca azul que se perfilam nos topos; outro, do dr. Alfredo da Cunha, fundo amarelo doirado, com a sua boneca de roda-de-fogo e os seus laços azúis

D. Maria I; aqui um tapetinho de arca, que tem, sob a carícia de um raio de sol, a macieza baça do veludo; além, sôbre uma *vitrine*, a mancha vermelha doutro Arraiolos, colecção de Sebastião Pessanha, sumptuoso como um paramento; por tôda a parte, dobaduras alentejanas, rodas de fiar, tôdas as pequenas indústrias regionais dum tão vivo interêsse etnográfico, os gatos de ferro das lareiras, as pás-de-brazeira de cobre bordado, os tarros de cortiça, os adufes, os bonecos de barro de Extremoz, as fôrmas de bolos, as colheres de pau esculpidas pelos pastores da charneca, — um pouco da alma simples e forte do Alentejo, representada nas mais rudes formas da sua arte popular. Já a segunda sala é menos importante: tem um único tapete, dos maiores da exposição, princípio do século XVIII, de carácter acentuadamente persa. Também é pouco numerosa a terceira sala, mas há nela peças duma grande riqueza: o tapete bordado pela sr.^a D. Maria Arantes; o gracioso Arraiolos dos cravos; um tapete da colecção D. José Pessanha, admiravelmente restaurado, e a «tapeçaria do jardim», pertencente a Alfredo da Cunha, grande Arraiolos setecentista representando a projecção de um jardim Le-Nôtre, peça única pelas dimensões da tela e pela originalidade da composição. Quando

cheguei à última sala, senti já um pouco de fadiga. É a antiga sacristia da igreja conventual carmelita, com a sua abóbada de ogivas e arcos mestres espessos moldados, sob cuja gravidade normanda alastram as manchas de côr das últimas tapeçarias. No tampo da sala está o tapete pertencente à sr.^a D. Zulmira Teixeira, um soberbo Arraiolos persa, erudito, talvez monástico, absorvendo a luz no seu fundo azul vagamente ennevoado de oiro; no chão, um tapete espanhol, do sr. Fortunato Abecassis; sôbre o lintel da porta da entrada, outro Arraiolos de desenho oriental, século XVII, talvez o mais antigo de tôda a exposição; ao acaso, nas paredes, exemplares das novas manufacturas, tapetes saídos da Casa Pia de Évora, tentativas, reconstruções, equivalências, — cópias, como a do interessante Arraiolos de Mafra, onde duas figuras da regência de D. João VI conversam, coroadas de Amores, entre as murteiras em flor dum jardim.

Durou uma hora a minha visita. Á saída, um pequeno pastor alentejano, zagaleta de doze anos, vivo, crestado do sol da charneca, vestido com a sua samarra e os seus safões de peles, appareceu, com as ovelhas e o tarro, diante de mim. Tinham-no mandado buscar à tranqüillidade dos seus montados,

dias antes, para dar côm local à exposição. Olhei-o. Por um momento, tive a impressão de que aquella ingénua figura de pastor descera dum auto de Gil Vicente ou dum presépio de Machado de Castro...

AS ANEDOTAS DE BARJONA

Muitos dos meus leitores conheceram ainda, de-certo, o velho estadista Barjona de Freitas, figura gorda de Sileno elegante que Rafael Bordalo desenhou, e que costumava descer à tarde o Chiado, na luz doirada das cinco horas, com o *pardessus* no braço e um grande charuto mastigado na bôca. Pouca gente teve, como Barjona, o talento de conhecer os homens. Poucos estadistas — no tempo em que os havia — possuíram, como esse *viveur* scéptico e *un peu cochon*, o poder de perturbar e de confundir os seus adversários. Ninguém — nem Rodrigo da Fonseca — soube utilizar mais fulminantemente a anedota como arma política. Os seus àpartes na Câmara desconcertavam. A brasa viva do seu charuto era o terror dos parlamentares — novos e velhos. Tinha máximas políticas

para seu uso, — e puuha-as em acção com uma graça, uma fantasia, uma scintilação, um bom humor que fizeram dêle um mestre, não apenas na arte subtil de discutir, mas na prenda elegante de conversar.

Há tempo, outro homem de Estado illustre, ministro, presidente do conselho e chefe de partido no antigo regime, contou-me, durante uma sessão da Academia e emquanto um nosso confrade falava pacientemente dum manuscrito copta, as três anedotas predilectas de Barjona. Valiam três pequenos tratados de filosofia política. Eram os seus *mots dorés*. Cada uma delas continha um conselho indispensável para o triumpho na vida pública. Por isso o velho estadista as repetia com frequência aos seus amigos.

Em primeiro lugar — explicava — por mais afflitiva, por mais difficil que seja a conjuntura em que nos encontremos, o que é preciso é dizer alguma coisa, — ainda que seja um disparate. O homem que se cala é sempre um homem perdido. E Barjona, encostado à bengala, o chapéu para a nuca, um olhinho malicioso de fauno piscando na face balofa e pendente, contava a anedota das azeitonas. Um dia, descendo o Chiado, viu à porta duma mercearia um bojudo pote inglês de faiança azul cheio de manteiga, e, sem saber porquê,

sentiu o apetite invencível de lhe cuspir. O caixeiro, furioso, saltou de dentro da loja:

— Então o senhor tem a pouca-vergonha de me cuspir na manteiga?

Mas Barjona não se desconcertou. Cumprimentou ligeiramente e disse, com o sorriso mais calmo dêste mundo:

— Peço desculpa. Julguei que eram azeitonas.

E enquanto o caixeiro, de olhos esbugalhados, perplexo, ficou a pensar na razão porque, se fôsem azeitonas, seria lícito cuspir-lhe — o grande estadista seguiu tranqüilamente o seu caminho.

A segunda das suas máximas políticas era esta: «Em tôdas as situações graves, o que é preciso é conseguir um adiamento. Quási sempre, adiar é resolver.» Foi por um processo semelhante que certo embaixador espanhol em Paris obteve a sua reputação de habilidoso: os papéis relativos a tôdas as questões difíceis, metia-os numa gaveta onde havia um letreiro, a tinta vermelha: «*negocios que el tiempo arreglará*». O tempo passava, — e os negócios resolviam-se por si. Barjona, cuja fisionomia de sátiro decrépito Bordalo exagerou, contava então a história ingénuu do homem que tinha ensinado o burro a ler. Um dia, nos bons tempos de

D. Miguel, certo saloio astuto foi condenado a acabar na fôrca por crime de morte de homem. Quando já estava no oratório, com o baraço ao pescoço, pediu que o conduzissem à presença do rei, porque queria, antes de morrer, revelar um facto importante a sua majestade. Fizeram a vontade ao saloio, atiraram-lhe um ferragoulo de burel às costas, e levaram-no a Queluz.

— Que é que tu queres? — perguntou-lhe D. Miguel, fixando no homem aqueles olhos negros de italiano que fuzilam no retrato de Giovanni Ender e no carvão admirável de Sequeira.

— Ah, meu senhor! Queria pedir a vossa majestade que me concedesse mais um ano de vida. Não é que eu tenha mêdo da morte, meu senhor, porque a gente não morre senão uma vez. Mas, com o perdão de vossa majestade, eu estava ensinando o meu burro a ler, um burro de grande entendimento que lá tenho em Loures, e custa-me deixar êste mundo sem ver o animal ensinado...

— Quê? Então o teu burro lê?

— Já conhece as letras, meu senhor.

O rei achou-lhe graça, chamou o conde de Basto, concedeu ao homem o ano de vida que êle lhe pedia, e prometeu-lhe o perdão da fôrca se êle lhe trouxesse o burro

em estado de soletrar a Constituição de 1820.

— E agora, como é que tu te arranjas? — perguntava à saída o ministro, cheio de grã-cruzes, ao saloio, que pulava de contente.

— Ora, senhor! Num ano, ou morre o rei, ou morre o burro, ou morro eu.

Não era menos interessante o terceiro apólogo, em que Barjona costumava traduzir esta verdade potítica: quando um homem público é chamado a resolver um conflito, deve procurar uma solução que não agrave nenhuma das partes. É o sistema que Dato consagrou em Espanha, e que lhe valeu o epíteto de «*el emoliente*»: soluções tangenciais, anódinas, acomodaticias, intermédias. Uma vez, no seculo XVIII, uma beata que morava em Coimbra, entre as igrejas de Santa Clara e de S. Francisco, apresentou ao frade confessor, muito vermelha e confusa, uma questão que se debatia na sua consciência:

— Ai, reverendo padre, que não sei como hei de acomodar-me com os dois santinhos! Se ajoelho para rezar a S. Francisco, volto o pousadeiro (era como as beatas do tempo do sr. D. João V chamavam à extremidade das costas) para Santa Clara; se me ajoelho a rezar a Santa Clara, volto o pousadeiro para S. Francisco...

— Pois, boa mulher — aconselhou o frade
— não volte o pousadeiro nem para um nem
para outro.

— ?

— Sente-o no chão.

Bons tempos em que estas anedotas, contadas pelo grande estadista, faziam as delícias da Câmara e dos corredores! É que elas são, afinal, menos puerís do que parecem. De resto, já Claretie o disse: o que é a anedota, senão a consagração da história?

O EMIGRANTE

Passei ontem algumas horas em casa de Malhõa. O grande mestre, em seguida ao falecimento de sua espõsa, vendeu o lar-officina da Avenida 5 de Outubro, donde saíram tantas obras-primas, e instalou-se à Alegria, num *atelier* com excelente luz, onde tornei a ver os velhos tapetes de Arraiolos, a arca portuguesa de ferragens, e a mancha doirada daquelle familiar tremó Luís XVI, que tanto carácter dava ao recanto elegante em que costumávamos conversar. Recebeu-me com o seu sorriso acolhedor, a sua *la-vallière* preta, a sua viril distinção de *vieux beau* :

— Aqui tem o meu último quadro.

Olhei. Na parede do fundo, sob a pastada baça dum tapete alentejano de desenhos persas, vagamente azul e folha-morta, uma grande tela, trecho de natureza esplêndida, ofuscante, latejante de cõr, abria-se como uma

janela rasgada e luminosa. No primeiro plano («*le paysage seul ne prouve rien*» — disse Watts) uma figura de homem caminhava, tocada de melancolia profunda, num prodigioso efeito de contra-luz. Passada a primeira impressão de deslumbramento, afirmei-me melhor no quadro. Estava diante duma das obras fundamentais de Malhõa. Aconchegada ao sopé duma colina, galgando, cabreando pela encosta, uma regaçada de casas brancas, longe, com a sua sineira humilde e os três ciprestes do seu cemitério — o tipo carinhoso da nossa aldeia estremenha — ondulava, vicejava, sorria sob a bênção cristã dos seus telhados mouriscos, batida dos últimos raios de sol. Em volta, os pomares alastravam, a terra palpitava, doiravam-se os sequeiros de pão, verdejavam os tratos alegres de horta, uma ligeira névoa, hálito ardente da planície, exalação da natureza fecunda, parecia subir, elevar-se, envolver as casas, esfarrapar-se nas frondes do arvoredó. Era — disse-me o mestre — a aldeia de Bairrão, perto de Figueiró dos Vinhos. Nessa geórgica refulgente, pintada por grandes valores, onde nenhum proprietário bairranês deixaria de reconhecer e de apontar o seu quinteiro, a sua vinha, a sua courela, o seu pomar, a sua belga fulva de trigo, até o telhado da sua casa, — uma

sólida, uma enorme figura de cavador, pulverulenta, tisonada de sol, avançava para nós numa volta do caminho, o chapeirão derrubado para a testa, um saco de ramagens pondo às costas, umas botas abrochadas de ferro penduradas na pontoeira do guarda-chuva azul, animal possante de trabalho, doloroso farrapo humano, alongando para a aldeia distante um último olhar de saúde e de tristeza. Na expressiva modelação dessa figura incomparável, humus negro espiritualizado pelo clarão duma lágrima, havia, simultaneamente, a ternura fraterna de Millet e o vigor bárbaro de Rodin. Estava ali o símbolo imortal duma raça de melancolia e de aventura. Caminhava com êle a alma sagrada dum povo inteiro. Houve um instante em que tive a ilusão de que, sob aquella jaleca de saragoça, batia um coração. Num dado momento, pareceu-me que aquele peito de hercules humilde arfava, respirava, resfolegava. Malhõa compreendeu a impressão profunda que eu sentira perante a sua criação, e sereno, simples, risonho, perguntou-me:

— Sabe que título pus a este quadro?

— Não.

— O *Emigrante*.

Assentámo-nos nos largos *Maples*. Em silêncio, continuei a olhar essa tela — que é

um dos padrões de glória da pintura portuguesa contemporânea; essa figura — que ficará como uma das mais belas sínteses humanas criadas pelo vigoroso naturalista dos *Oleiros* e do *S. Martinho*. E então, seguindo em pensamento a marcha do pobre cavador de Bairrão, eu evoquei a segunda pátria, o país distante, terra doirada de abundância e de maravilha que os passos daquele homem demandavam, e a que êle ia oferecer o vigor dos seus braços, a lealdade do seu coração, tôdas as energias latentes da sua raça laboriosa e soberba. Beirões, minhotos, estremeinhos, trasmontanos, — pensei nos trabalhadores que um dia, por não caberem na terra em que nasceram, atam um registo da Virgem ao pescoço, deitam às costas uma manta velha de burel da Covilhã, devoram, calados, um soluço e uma lágrima, e, dizendo adeus à sua pequena aldeia, a abandonam para nunca mais a esquecer, para lhe sorrir de longe, para a acarinhar, para a amar, a muitas milhas de distância, mais do que a amariam se envelhecessem desbravando, com o ferro da enxada, a ingratidão da terra materna. Diante do *Emigrante*, de Malhõa, lembrei-me, com simpatia e com affecto, dos portugueses do Brasil. E ao lançar, para a obra do grande pintor, tão forte e tão saborosa-

mente lusitana, o meu último olhar de despedida, — tive pena de não poder, como aquele bravo emigrante negro de terra e de sol, deitar também o meu surrão ao ombro e seguir com êle o mesmo caminho de aventura.



CRISE DE PRESTÍGIO

Dizia-me ontem um homem público eminente, quando ambos fumávamos afundados nos cadeirões do *Monumental-Club* :

— A nossa crise política não é uma crise de carácter ; muito menos uma crise de competências : é, sobretudo, uma crise de prestígio. Ninguém hoje tem prestígio em Portugal !

Esta observação é em grande parte justa, e eu já a tinha feito quando conheci mais de perto as regiões do poder e os homens de governo. É certo que as repúblicas gastam muito mais o seu pessoal político do que as monarquias. É certo também que, no regime democrático, a demasiada acessibilidade dos homens públicos diminue naturalmente o prestígio de que deve rodear-se o poder. Mas

há, entrê nós, alguma coisa mais do que êsse fenómeno natural da vida das repúblicas novas: há a verdadeira fúria da demolição, a preocupação universal de arrazar reputações, de destruir valores que num dado momento seriam garantias de ordem, de administração e de govêrno. Não temos homens! E como havíamos de tê-los, se êles passam a vida a demolir-se uns aos outros — e a galeria a acabar de os demolir a todos? Não surge um, que não se faça logo à sua volta uma guerra de descrédito, de ridículo, de suspeição, de difamação. Em Portugal, os homens públicos gastam, a defender-se dêsses sucessivos «assaltos» — para empregar a palavra de Bernstein — tôda a energia que poderiam utilizar no serviço do seu país. Dir-se há que o tempo dos ídolos passou; que tôdas as democracias fazem, como Tarquínio, o sacrifício das papoulas mais altas; que por tôda a parte essa *vague de grossièreté*, a que ainda há pouco se referia um considerado escritor francês, cobre de irreverências as grandes figuras e os grandes nomes. É, até certo ponto, assim. Mas na França, por exemplo, essas manifestações de irreverência *boulevardière*, quási sempre inofensivas, não excluem o respeito fundamental, o íntimo orgulho que dos seus homens illustres têm os verdadeiros fran-

ceses. Nunca me esquecerêi da maneira, ao mesmo tempo significativa e delicada, por que um simples operário de Cambô castigou, um dia, a desatenção dum português meu amigo. — «Aquele é que é Rostand?» — perguntou o nosso compatriota, vendo passar, com a sua palidez de marfim e a sua gravata romântica de 1840, o poeta glorioso do *Aiglon* e das *Musardises*. E o operário corrigiu, respeitoso: — «*C'est Monsieur Edmond Rostand, oui, monsieur.*» Aqui — e não só aqui, Deus louvado! — não falta apenas a cortesia; falta inteiramente êsse sentimento das proporções, êsse instinto da relatividade, êsse sentido da perspectiva social, indispensáveis à vida duma sociedade moderna. Todos se confundem, todos se atropelam no mesmo plano, não se medem distâncias, não há respeito por ninguém — e, por conseguinte, ninguém tem prestígio e ninguém tem autoridade. Isto é grave. A garantia da disciplina, numa sociedade organizada, não está na fôrça das suas baionetas; está na autoridade moral das suas *élites* intelectuais. A impermanência dos governos entre nós — tão impressionante que já o *Times* adoptou a epígrafe de «O governo da semana em Portugal» — é a consequência, não apenas dos defeitos de selecção, mas da falta de prestígio do nosso pessoal

político. E a culpa é só dêles, dos profissionais do poder, que, na fúria de se combaterem, ensinam a própria multidão a desrespeitá-los. A autoridade dos nossos homens públicos (e alguns têm qualidades bem notáveis!) diminue cada dia; e cada dia, por um facto de psicologia política bem conhecido, o seu individualismo aumenta, as suas ambições exaltam-se, todos querem mandar — e cada vez há menos quem obedeça. A desagregação dos partidos não é senão a expressão da crise dos chefes. E o que acontece na política sucede também no professorado, nas artes, nas letras. Desapareceram as grandes figuras em volta das quais se formava uma auréola de veneração. Porque não temos homens superiores? Seria injusto affirmá-lo. Em Portugal há competências, há valores, há talentos que o estrangeiro admira e de que nós todos devíamos orgulhar-nos: mas falta-lhes a auréola, falta-lhes, numa palavra, — o prestígio. O respeito que rodeava (para só falar nas figuras de ontem) o maior dos professores, Sousa Martins, o mais elegante dos literatos, Eça, o mais correcto dos estadistas, Hintze, desconhecem-no hoje os máximos representantes do espírito e da raça em Portugal. Ainda há dias eu vi, com mágoa, um grupo de estudantes (a geração novíssi-

ma é bem, na irreverência, uma filha do século!) rir-se grosseiramente quando passava, com a sua velhice de gnomo e a sua barba mosaica, o maior poeta latino contemporâneo. E há pouco ainda, no embarque de Brito Camacho — nobre e serêna inteligência! — um senador octogenário teve de castigar a murro a insolência com que um rapazola qualquer se dirigiu ao alto-comissário de Moçambique. Dantes, o contacto com a multidão era um forte estímulo para os grandes artistas; agora, só serve para os vexar. Nunca foi tão exacta a frase de Aurelien School: «*La popularité c'est une souillure*». Isto apenas prova — objectar-se há — que uma verdadeira vaga de grosseria passa nas sociedades modernas. Mas a verdade é que essa vaga não atingiria determinadas figuras, — se não fôsse um facto, no momento presente, a crise de prestígio das *élites* intelectuais. Trata-se, de-certo, duma situação transitória. O meu optimismo inclina-se a crer que assim será — sobretudo quando a escola portuguesa, não se limitando a instruir, procurar também educar. Estamos a sofrer as conseqüências da educação defeituosa de muitas gerações, agravada pelas perturbações profundas que cinco anos duma guerra selvagem produziram na consciênciã universal. É um mal

de que só a escola pode curar-nos. Não basta que ensinemos a ler ; precisamos hoje, mais do que nunca, de formar o sentimento cívico, de fazer cidadãos, de criar nas gerações novas o respeito pelos valores morais e mentais — razão suprema de tôda a autoridade. Sem êsse respeito, não há prestígio ; sem êsse prestígio, não há chefes ; sem êsses chefes, não há nações.

O CÃO E O PORCO

Um dia, uns grandes senhores da província, fidalgos como as mulas de el-rei, com a sua nobreza esquadrelada no teto doirado da Sala dos Veados, nas fôlhas membranáceas do *Livro do Armeiro-Mor* e em meia dúzia de pedras de armas trabalhadas no áspero granito beirão, abandonaram o seu solar — uma riquíssima casa do século XVIII, a meia encosta da serra — e foram viver para a côrte. Por qualquer motivo — estas coisas, nas fábulas, nunca se justificam bem — ficou no palácio com o velho mordomo um galgo de estimação, um dêsses cães nobres que aparecem nos quadros de Velasquez ao lado de anões e de príncipes, e que costumam arrastar pelos tapetes das salas o orgulho magnífico da sua raça. Como lá não tinha os donos, o cão não parava em casa. Ia até ao jardim;

passeava nas grandes ruas de buxo e murta tosquiada; dormia ao sol pelos largos bancos de pedra onde outrora, nos bons tempos da sr.^a D. Maria I, se assentavam, merendando e jogando, as meninas do solar; rebolava-se no quinteiro, sôbre as hortaliças verdes e viçosas, com grave escândalo do hortelão; corria atrás das galinhas; passava as noites no bostal sôbre o feno dos bois, mais agradavelmente do que na sua grande almofada de riço vermelhõ; e, o que era peor (estas raças finas têm singulares predilecções pela gente baixa e grosseira!) cometia freqüentes vezes a incorrecção, muito censurável, de ir visitar um grande e filosófico porco que o mordomo tinha a engordar no cortelho. Ao fim de alguns dias, o porco e êle eram os melhores amigos do mundo. Conversavam horas esquecidas, ao pé duma larga pia cheia de cascas e de imundícies, satisfeitos, estendidos ao sol, — um, gordo, rosado, orelhudo, luzidio, tendo apenas de espiritual, na sua crassa e plebeia deformidade, umas patinhas breves e subtis de fauno; o outro, magro, fidalgo, branco, senhorial, indolente, produto aqui-seleccionado duma estirpe francesa criada entre tapetes de côrte e halalis de caça.

— Nunca saíste daqui? — perguntou, um dia, o cão ao seu amigo.

— Às vezes levam-me até àquele azinhal, lá baixo, sôbre o rio.

— Tem uma linda vista.

— Nunca reparei.

— Então, vais lá e não vês ?

— Só vejo a bolota que está no chão.

— E ao palácio, nunca foste ?

— Nunca fui.

— Não fazes idea das maravilhas que lá há!

— Muito de comer ?

— Não. Salas muito ricas. Se visses os espelhos onde eu me miro e as tapeçarias onde me deito, ficavas deslumbrado !

— Não me deixam lá entrar.

— Ora, meu amigo ! Quantos porcos, desde que o mundo é mundo, têm vivido em palácios !

— O porteiro, quando me vê, enxota-me.

— Mas eu ensino-te um caminho, pela adega.

— Pois então, vamos lá.

O porco rebolou, ajoelhou, ergueu-se, gelatinoso, enorme, pacífico, saciado da luz quente do sol que parecia escorrer-lhe pela lanugem de prata das orelhas, e acompanhou o galgo até à adega, pojada de pipas e de trebolhas de vinho. Ao canto, antes de chegar ao lagar, bocejavam os primeiros degraus

duma escada que dava acesso para a copa e para a sala dos alabardeiros. O cão indicou-lha, num gesto do seu focinho inteligente, e enquanto o porco subia, com as patas fendidas e caprinas escorregando na pedra, o galgo assentou-se, recomendou-lhe que reparasse bem na riqueza dos salões dos espelhos e dos Gobelinos, e preveniu, para tranqüilizar o amigo:

— Vai descansado. Eu fico aqui, de guarda.

— E se vier alguém?

— Eu ladro, e tu desces.

O honrado porco chegou lá acima, à sala dos alabardeiros, ampla quadra de tecto em caixotões de castanho entalhado de rosetões doirados, donde pendia um lampião D. João V, e pôs-se a fossar no chão de tijolo, à procura das belas coisas, das riquíssimas coisas que o galgo lhe anunciara.— «Não é ainda aqui — pensou êle — ; passemos à outra sala.» Empurrou uma guarda-porta armoriada, e entrou: era a preciosa sala dos Gobelinos, tôda armada de tapeçarias antigas representando as batalhas de Alexandre, e em cujo tecto Vieira Lusitano pintara um painel de Amores. Mas — coitado! — o seu horizonte era estreito, os seus olhos redondos e pequeninos só podiam ver o chão, tôdas as belezas que o rodeavam estavam colocadas muito acima dêle, e o po-

bre porco, intrigado, desconcertado, levantava os tapetes com o focinho, procurando em vão alguma coisa que o seu espírito limitado e utilitário pudesse considerar uma preciosidade. Passou à sala dos Serenins, onde as meninas da casa dansavam ao som da rabecca, no bom tempo dos minuets e das cabeleiras de França: todos os espelhos que forravam o grande salão reflectiram a sua figura disforme; e o porco passou, sem ver os espelhos e sem se ver a si próprio, escorregando, sôbre o *parquet* encerado, os seus pequenos pés de divindade silvestre. Percorreu assim tôdas as salas do palácio, fossando debaixo dos sofás, rebolando-se nas alcatifas, espreitando, afocinhando, farejando, sem encontrar aquilo que seria a expressão da suprema delícia para os seus sentidos: qualquer coisa de imundo onde chafurdasse, onde cravasse as presas, onde mergulhasse o focinho rosado, coriáceo e voluptuoso; qualquer coisa de macio como a palha da sua adorada pocilga, muito mais rica, muito mais doce, muito mais bela para êle do que a felpa áspera daqueles tapetes incómodos. Quando o porco desceu, pela mesma escada da adega por onde subira, desapontado, furioso, — o cão, que o esperava em baixo, perguntou-lhe:

— Então, gostaste?

- Ora, meu amigo, temos conversado!
— Não te deslumbraram tantas riquezas?
— Quais riquezas? Tu estiveste a divertir-te comigo. Eu não vi lá senão miséria!
— Miséria, lá em cima?
— Sim, senhor. Andei por tôdas as salas, fossei por todos os cantos — e não encontrei nem uma casca!

Digo-lhes aqui, muito em segredo, que êste apólogo tem a sua moralidade. Como queremos nós que certas pessoas sintam a arte e a beleza — se elas nasceram com a vista baixa, o horizonte estreito e a natureza grosseira dêste honrado porco?

ÍNDICE

Os imitadores.....	7
O modelo.....	13
O homem dos cravos verdes.....	19
Gomes Leal.....	25
A última romântica.....	31
Pierrot.....	37
Catullo Cearense.....	43
Ramalho.....	49
A nova poética.....	55
O príncipe de Mônaco.....	61
Arte brasileira.....	67
Junqueiro.....	75
D. Pedro V, literato.....	81
A dança no século XVIII.....	89
Campo de ruínas.....	97
Os dois Franz Hals.....	103
Como se faz uma peça?.....	109
As mulheres e o Cancioneiro.....	117
Malheiro Dias.....	125
Literatura médica.....	131
A embaixatriz.....	137
Soldado que vais á guerra.....	143

Arqui-avós lavradores.....	149
Francisco Beirão.....	157
Trapos velhos	163
Martins Fontes	169
Os castelos.....	175
A morte do Infante.....	183
Tapetes de Arraiolos	189
As anedotas de Barjona	195
O emigrante	201
Crise de prestígio.....	207
O cão e o porco	213



