



**Paulo Alexandre  
Cardoso Pereira**

***A Beleza Imortal das Catedrais*  
Afonso Lopes Vieira e a imaginação medievalista**

**DOCUMENTO  
PROVISÓRIO**





**Paulo Alexandre  
Cardoso Pereira**

***A Beleza Imortal das Catedrais*  
Afonso Lopes Vieira e a imaginação medievalista**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Literatura, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor Hélder Godinho, Professor Catedrático da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e sob a co-orientação do Prof. Doutor António Manuel dos Santos Ferreira, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.



## **o júri**

presidente

**Prof. Dr. Jorge de Carvalho Alves**  
professor catedrático da Universidade de Aveiro

vogais

**Prof. Dr. Hélder Paulo Lourenço Godinho**  
professor catedrático da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa  
(Orientador)

**Prof. Dr. José Carlos Seabra Pereira**  
professor associado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

**Prof. Dr. Fernando Manuel Cabral Martins**  
professor associado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

**Prof. Dr. Nuno Manuel Gonçalves Júdice Glória**  
professor associado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

**Prof. Dr. António Manuel dos Santos Ferreira**  
professor auxiliar da Universidade de Aveiro (Co-Orientador)









## agradecimentos

Num trabalho desta natureza, irremediavelmente solitário, mas também indesligável do convívio intelectual, o autor é sempre legião. É-o, seguramente, neste caso, porque, sem o concurso – intermitente ou regular, material ou afectivo, já longínquo ou ainda presente – de um sem-número de autores, teria sido impossível levá-lo a bom termo. Se espero ter deixado convenientemente exarado, nas páginas que se seguem, o débito que contrai em relação à obra de vários deles, seria, ainda assim, clamorosa injustiça não destacar o inestimável contributo de alguns outros que, com infinita paciência e generosidade, me acompanharam, respondendo a apelos bibliográficos ou discutindo perplexidades. Consciente de que a eles se deve o que de melhor houver neste trabalho, agradeço, muito em particular:

- ao Professor Doutor Helder Macedo (King's College London) que, desde a sua já remota germinação, se interessou por este projecto e me encorajou a prosseguir-lo, oferecendo-me a mais-valia de algumas das suas luminosas intuições;
- à Professora Doutora Rebeca Sanmartín Bastida (Universidad Complutense de Madrid-CSIC), de cuja investigação este trabalho se assume, em larga medida, devedor, e que comigo manteve inspiradoras discussões em torno dos medievalismos finisseculares;
- aos Professores Doutores José Carlos Seabra Pereira, Nuno Rosmaninho, Cristina Nobre, Rosa Maria Pais, Álvaro Cardoso Gomes, M<sup>a</sup> Ángeles Rodríguez Fontela, Alain Corbellari e Elizabeth Emery por, em momentos distintos, terem prestimosamente acedido às minhas solicitações bibliográficas, permitindo-me, em alguns casos, ler estudos seus inéditos, ou por trazerem à minha atenção textos de e sobre Lopes Vieira que, de outro modo, dificilmente teria conhecido;
- a todas as funcionárias da Secção de Reservados da Biblioteca Municipal Afonso Lopes Vieira, em Leiria, testemunhas cordiais das minhas viagens exploratórias no espólio do autor, pelo prazer acrescentado da sua simpatia e brio inextinguíveis;
- ao Professor Doutor Hélder Godinho, orientador desta dissertação, que, como sempre, soube dirigir em liberdade, aceitando as inflexões e impasses que pontuaram a jornada e depositando em mim, pela segunda vez, uma ilimitada confiança que espero não ter desmerecido; ao Professor Doutor António Manuel Ferreira que, após o desaparecimento da Professora Doutora Maria Saraiva de Jesus, primeira co-orientadora desta tese, aceitou prontamente assegurar as funções que a ela competiam. A ele devo também a amizade antiga; a ela, sabendo-a cúmplice na alegria de vê-lo agora terminado, gostaria de dedicar este trabalho.
- aos meus amigos, por terem estado presentes, tanto nas euforias dos caminhos entusiasmantes, como nos assomos de desalento em face de uma tarefa que parecia agigantar-se; à minha família, por isto e por muito mais que nenhuma palavra poderiam dizer; ao João e à Margarida, por a tudo darem o verdadeiro sentido.



## resumo

O labor polígrafo de Afonso Lopes Vieira (1878-1946) permite inteligir, a par de outras coordenadas conformadoras da mundividência neo-romântica, a emergência e consolidação de um substrato imaginário de cunho medievalista que, sem declinar a sua ascendência oitocentista, acolhe as novas solicitações estéticas e doutrinárias da viragem de século. De modo a indagar as vertentes manifestativas e os usos plurais a que este filão medievalizante se presta, partiu-se da prospeção exaustiva da obra – ensaística, lírica e narrativa – do autor, procurando inscrevê-la no húmus estético-literário finissecular e primonovecentista em que se encontra enraizada, perspectivando-a como ponto de confluência de multivários caudais ideológicos. Tomando em linha de conta as suas possibilidades operatórias, definiu-se, em seguida, um elenco da herança medievalista patenteada pela obra de Lopes Vieira, nela discernindo diversas instâncias crítico-imaginativas: a neotrovadoresca e neopopularista, a tristaniana, a cavaleiresca e a hagiográfica. Invariavelmente instigada por um ideário de pendor nacionalista, fundamente comprometida com a reescrita rectificativa do património literário canónico, a obra de Lopes Vieira afirma-se como espaço propiciatório de um medievalismo utópico que, antes de ser figurino estético ou ponto de fuga lenificante na alteridade do passado, se quer senda de regeneração futura.



## abstract

Afonso Lopes Vieira's (1878-1946) multifarious work, apart from fully illustrating a neo-romantic *Weltanschauung*, also provides an invaluable insight into the emergence and strengthening of a medievalist imagination that, though never dismissing its 19<sup>th</sup> century origins, is responsive to new aesthetic and doctrinal claims concomitant with the turn of century. So as to look into both the different manifestations and the multifunctional role of the medievalist repertory, we have conducted an extensive survey of the author's literary work (including his essays, poetry and fiction), seeking to read it within the intricate *fin-de-siècle* and early 20<sup>th</sup> century literary framework and setting it at the juncture of diversified ideological trends. In view of its operative value, we have then chosen to single out a number of critical and imaginative categories of medievalism, as represented in Vieira's work, covering such topics as neo-troubadourism, the tristanian myth or the array of chivalric and hagiographical themes dealt with.

Invariably incited by an unrelenting nationalistic outlook, persistently committed to a revisionist rewriting of the literary canon, Vieira's work opens up a space of utopian medievalism that, far from inducing contemporary solace in the alterity of the past, voices the urge for future regeneration.



## ÍNDICE

ÍNDICE .....	1
SIGLAS UTILIZADAS .....	3
1. Preâmbulo .....	7
2. Da imaginação medievalista como mediação.....	13
3. Uma pedagogia da Tradição – Afonso Lopes Vieira e a ideia de literatura.....	29
4. Uma «Edade-Média que passou há só instantes»: um roteiro do medievalismo.....	71
4.1. Ruskin e Lopes Vieira – da catedral como Livro .....	75
4.2. Medievalite: de Garrett ao neogarrettismo .....	121
4.2.1. Filtros oitocentistas .....	123
4.2.2. O regresso ao reino: António Nobre e as leituras neogarrettistas .....	162
4.3. «Um vago não-sei-quê de recepção medieva»: Idade Média em fim-de-século .....	207
4.4. O elmo e o arnês – o medievalismo saudosista e integralista.....	247
5. «Um homem de Muel a fazer de Parsifal»: tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira .....	289
6. «Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta»: a imaginação neotrovadoresca e neopopularista.....	317
6.1. Neotrovadorismo.....	317
6.1.1. Antecedentes: saudade e filologia.....	317
6.1.2. <i>Trovador de Portugal</i> .....	340
6.1.3. <i>Motz e son</i> : um Heine português.....	387
6.2. Neopopularismo: <i>fons et origo</i> .....	424
7. <i>A rosácea falante</i> : Pedro, Inês e a imaginação tristaniana.....	477
8. <i>O Cavaleiro dos Búzios</i> : a imaginação cavaleiresca.....	525
8.1. Pródromos arturianos .....	525
8.2. <i>A neurastenia amadisíaca</i> : do texto como miragem .....	539
8.2.2. Uma campanha filológica: o <i>Amadis</i> português .....	548
8.2.3. Uma <i>paráfrase de artista</i> : sob o signo de Bédier .....	561
8.2.4. Um livro de cavalaria <i>ad usum delphini</i> : <i>O Conto de Amadiz de Portugal para os rapazes portugueses</i> .....	598
8.3. O outro rosto da Ibéria: o Cid e a hombridade épica .....	609
9. <i>Amadis do Céu, D. Quixote de Cristo</i> : a imaginação hagiográfica .....	639
9.1. <i>Neo-flos-sanctorismo</i> : nos passos do <i>Poverello</i> de Assis .....	639

## *Índice*

---

9.2. Um santo de fogo: entre Cristo e Apolo.....	655
9.3. Hagio(bio)grafia: escrita e peregrinação em <i>Santo António. Jornada do Centenário.</i> .....	693
10. Conclusão .....	719
 BIBLIOGRAFIA .....	 725
 ANEXOS	
<i>Á Luz dum Vitral</i> .....	821
<i>Santa Lucia de Muel</i> .....	825
<i>Ordem do Graal</i> .....	843
 ÍNDICE REMISSIVO.....	 845



## **SIGLAS UTILIZADAS**

**AS:** *Auto da “Sebenta”*

**PQ:** *Para Quê?*

**NVL:** *Náufrago. Versos Lusitanos*

**MA:** *O Meu Adeus*

**PS:** *O Poeta Saudade*

**M:** *Marques (Historia d’um perseguido)*

**E:** *O Encoberto*

**CN:** *Conto do Natal*

**AL:** *Ar Livre*

**PR:** *O Pão e as Rosas*

**RB:** *Rosas Bravas*

**CVS:** *Canções do Vento e do Sol*

**BM:** *Bartolomeu Marinheiro*

**CI:** *Canto Infantil*

**CV:** *A Campanha Vicentina*

**IB:** *Ilhas de Bruma*

**C:** *Crisfal. Ecloga musical em 1 acto e tres quadros*

**DG:** *Em Demanda do Graal*

**PLDA:** *País Lilás, Destêrro Azul*

**RA:** *O romance de Amadis*

**DJM:** *A Diana de Jorge de Montemor*

*Siglas utilizadas*

---

**VALV:** *Os Versos de Afonso Lopes Vieira*

**CSA:** *Canções de Saudade e Amor (Lieder)*

**PC:** *O poema do Cid*

**SAJC:** *Santo António – Jornada do Centenário*

**CA:** *O Conto de Amadiz de Portugal para os rapazes portugueses*

**PPC:** *A Paixão de Pedro o Cru*

**OTAMC:** *Onde a terra se acaba e o mar começa*

**NDG:** *Nova Demanda do Graal*

**BFM:** *Brancaflor e frei Malandro. Dois piquenos poemas de amor*

**BGUC:** Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

**BMALV:** Biblioteca Municipal de Leiria Afonso Lopes Vieira

**BNL:** Biblioteca Nacional de Lisboa

## **Luta de classes**

Nem todos os que construíram as catedrais viram o mesmo. Uns, ergueram torres e pináculos, à luz do sol, e chegaram ao céu; outros, metidos nas criptas, pintaram infernos à luz de velas, deixando no chão o lugar para os mais anónimos dos mortos. Os que chegaram ao cimo, receberam o olhar divino e viram o júbilo das madrugadas primaveris; os que ficaram no fundo, arrancando à humidade das paredes o gesto alucinado dos demónios, trocaram obscenidades e doenças. No entanto, a catedral é única; e quem a visita, apreciando a totalidade que, dizem, nasceu de uma visão de absoluto, não pensa em pormenores. Que importa os que trabalharam na sombra, perdendo a luz dos olhos com o minucioso desenho arrancado à treva, se o que hoje se vê é esse contorno em que a pedra trabalha o céu? Assim, conclui-se, é da desigualdade que nasce a harmonia; e é a desordem humana que faz brotar, do nada, tudo o que admiramos.

in Nuno Júdice, *Cartografia de Emoções*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, p. 126.



## 1. Preâmbulo

*And moving thro' a mirror clear  
That hangs before her all the year,  
Shadows of the world appear.*

*Alfred Tennyson*<sup>1</sup>

*C'è un Medioevo «ufficiale» degli specialisti, degli accademici, degli addetti ai lavori, e c'è un Medioevo della cultura comune, tradotto, decodificato, volgarizzato, spesso deformato; un Medioevo dei medievisti ed un Medioevo della letteratura, del cinema, del teatro, della televisione, del giornalismo.*<sup>2</sup>

Na brumosa parábola poética intitulada «The Lady of Shalott», relata Tennyson a maldição – ambígua, na sua face bifronte de reminiscência melusiniana e emblema pré-rafaelita – que impendia sobre a senhora da ilha de Shalott, condenada a contemplar o reino arturiano de Camelote, e todo o mundo circunvizinho, através do reflexo que um espelho dele devolvia. Encarcerada na intermediação transfiguradora de um mundo de sombras, degredada de uma visão luminosa e pura dos seres e do tempo, será um solitário Lancelote a converter a transgressão do interdito em apelo inelutável: ao contemplar o magnífico cavaleiro, privada da interposição protectora do espelho, o sortilégio cumpre-se na sua imponderável infalibilidade. À deriva numa embarcação, a Senhora de Shalott, elevando a voz para entoar a que sabe ser a sua própria loa fúnebre, vai ao encontro da morte, sem lograr reunir-se com o cavaleiro tão belo quanto letal.

Como, com propriedade, nota Renato Bordone, este esquisso elegíaco, certamente modelar por referência ao regime do pitoresco melancólico neomedievalista de tradição vitoriana, admite igualmente ser compreendido, por leitura translata, como «metafora

---

<sup>1</sup> Alfred Tennyson, «The Lady of Shalott», in *Poems*, selected by W. E. Williams, Harmondsworth, Penguin Books, 1985, p. 22.

<sup>2</sup> «L'altro medioevo», *Quaderni medievali*, n°16 (diciembre 1983), p. 87.

dell'immaginario collettivo sul medioevo»<sup>3</sup>. Efectivamente, os tempos medievais de gesta e de fantasia raramente autorizam a contemplação imediata e translúcida, pela frequência da fidedignidade indirimível das fontes coevas, mas a eles se pode aceder quase sempre pelo salvo-conduto de um espelhismo deformante: aquele que impôs a imaginação oitocentista, laboriosamente reconstruída sobre a tela da iconografia romântica. O espelho de Shalott transmuda-se, portanto, em «inevitabile diaframma dell'immaginario»<sup>4</sup>, e o mesmo é dizer em poderoso instrumento de desfocagem e distorção.

A lição de Tennyson, pela insistência no entrosamento de *realia* e *simulacra*, constitui ainda uma alegoria perfeita para referenciar o instável convívio epistemológico que tem ensombrado o parentesco dos *estudos medievais* e dos *estudos das representações medievais*: é, na verdade, um semelhante pecado de ilusão referencial que parece ter obstado às núpcias de medievística e medievalismo. A demanda de uma Idade Média autêntica, que faz radicar o seu corolário metodológico no preconceito de uma referencialidade exterior e transcendente que urge reconstituir, tem apontado um caminho – o caminho – dos estudos medievais. A sua adscrição profissional, caucionada academicamente, empenhada na desocultação de um passado tal qual foi, insiste na demarcação qualitativa do seu campo investigativo relativamente ao medievalismo. Inversamente, a natureza pronunciadamente subjectiva e ideologicamente penhorada deste último fenómeno, produto das inflexões de gosto e dos caprichos da história, exila-o, quando muito, para o domínio da estereotipia cultural ou da construção imaginária. Tudo parece ser confortavelmente redutível, no fim de contas, à diferença entre uma Idade Média ‘real’ e uma Idade Média refractada pelo espelho de Shalott.

Ora, questionando a pertinência da conflitualidade instigada por este entendimento binário e consciente do carácter esquivo das categorias, Clare Simmons refere que «(...) in the second half of the nineteenth century, and for most of the twentieth century, one generation's medieval studies was the next generation's Medievalism»<sup>5</sup>. Estudos mais recentes têm, evidentemente, demonstrado a falácia da *tabula rasa* ideológica do medievista e a improficuidade de qualquer tentame de leitura desarraigado de pré-conceitos, postulações teóricas que em muito contribuíram para

---

<sup>3</sup> Renato Bordone, *Lo Specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli, Liguori Editore, 1993, p. 11.

<sup>4</sup> Idem, *ibidem*, p. 12.

<sup>5</sup> Clare Simmons, «Introduction», in *Medievalism and the Quest for the 'Real' Middle Ages*, London, Frank Cass, 2001, p. 12.

pacificar o descaso de medievística e medievalismo<sup>6</sup>. Em ensaio recente, Laura Kendrick demonstra, em tonalidade paródica, como a insaciável demanda da fonte e da origem, o obsessivo joeirar do autêntico e do apócrifo, surtiram o efeito perverso de transformar os estudos medievais numa «disciplina da impostura»:

If a twelfth-century troubadour could be resurrected and asked to criticize what had been written about him or attributed to him by subsequent scholars, he would be baffled by our distinctions between authentic and pseudo-medieval texts, between scholarly editions and amateur inventions, between history and fiction. The basic rule for becoming a professional medievalist has been that we must believe ourselves to be returning to, restoring and founding our criticism and literary history upon, authentic medieval texts that are as close as possible to authorial originals. Our erudition is fundamentally falsifying, our science a discipline of imposture – and this from the beginning, but increasingly so, and with less and less tolerance for such self-critical analysis, from the turn of the nineteenth century on.<sup>7</sup>

Deste modo, jamais um medievista, mesmo armado de insuspeita proibidade, se poderá subtrair aos condicionamentos contextuais ou eximir-se ao cenário ideológico em que trabalha e manuseia as fontes. Sendo assim, «we may as well acknowledge that we always cast our own shadows on the past that we recreate»<sup>8</sup>.

Este trabalho implanta declaradamente as suas raízes neste terreno do medievalismo e assume como projecto a caracterização do imaginário medievalizante de Afonso Lopes Vieira e, tanto quanto possível, da sua época. A delimitação do tema impôs-se-me numa trajectória de gradual evidência. Por um lado, o medievalismo finissecular, situado na encruzilhada de recrudescimento nacionalista do passado, ideação de utopia progressista ou puro jogo estético, tem merecido – contrariamente à

---

<sup>6</sup> Ainda muito recentemente, voltava Stephen G. Nichols a insistir que «si la période [A Idade Média] occupe toujours le même space, tel n'est pas le cas des générations de "médiévistes" successives. Le point de vue sur la période change avec le passage du temps et "l'objectif" dont on se sert pour la prise de vue change également. Chaque génération de chercheurs constitue ses instruments de mesure selon les "horizons de connaissance" de la période à laquelle il appartient. Du coup, on comprend qu'une des altérités du Moyen Âge, consiste précisément dans l'objectif dont on se sert pour l'étudier... l'objectif, certes, mais aussi l'observateur». Cf. Stephen G. Nichols, «Introduction», *Littérature*, n°130 («Altérités du Moyen Âge»), (juin 2003), p. 4.

<sup>7</sup> Laura Kendrick, «The Science of Imposture and the Professionalization of Medieval Occitan Literary Studies», in R. Howard Bloch, Stephen G. Nichols (eds.), *Medievalism and the Modernist Temper*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 95.

<sup>8</sup> Clare Simmons, *art. cit.*, p. 22.

copiosa bibliografia consagrada ao seu congénere romântico – irregular atenção académica; por outro, a obra de Lopes Vieira, pese embora ter constituído recentemente objecto de um notável estudo académico<sup>9</sup>, foi, durante um largo interregno e por factores a ela extrínsecos, relegada para uma desatenção preconceituosa que espero ajudar a compensar.

Nesse sentido, pretende-se, numa primeira etapa, tipificar a estrutura imaginária e as estratégias de textualização por ela mobilizadas, no tocante à representação do cronótopo medieval em Afonso Lopes Vieira, um autor cuja obra constitui, talvez como nenhuma outra, espaço privilegiado onde se tenteia o equilíbrio entre propensão criativa e iluminação filológica. Medievalística e medievalismo – o mesmo é dizer, investigação e recriação, cópia e reescrita, filologia e literatura, ciência e arte – engendram, deste modo, a tersa bipolaridade que cruza grande parte desta obra. Como ao longo destas páginas se procurará demonstrar, é justamente na fissura temporal desvelada pela contemplação nostálgica de uma Idade Média imaginada – um olhar narcísico «(...) d'une époque en train de se mirer dans son passé, comme Narcisse à la fontaine»<sup>10</sup> –, por parte de um escritor que jamais se alheou da experiência dramática do presente, que se escoram, na obra de Afonso Lopes Vieira, o que, com propriedade, podemos considerar, na esteira de C. Mauron, os mitos pessoais do autor. Estes são suportados por redes associativas e constelações de imagens obsidiantes que se agregam na composição de figuras ou situações dramáticas de crescente complexidade<sup>11</sup>. Também no caso vertente, «la fonction littéraire du mythe personnel nous importe bien plus que son origine probablement biographique»<sup>12</sup>.

Este estudo procurará inventariar as componentes simbólicas e precisar os contornos da imagologia<sup>13</sup> de um tempo outro, destrinchando o que nessa construção é partícipe de

---

<sup>9</sup> Refiro-me à dissertação de doutoramento de Cristina Maria Alexandre Nobre, citada na bibliografia final e amplamente comentada no decurso deste trabalho.

<sup>10</sup> Brenda Dunn-Lardeau (ed.), *Entre la Lumière et les Ténèbres. Aspects du Moyen Âge et de la Renaissance dans la Culture des XIXe et XXe siècles*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 13.

<sup>11</sup> Charles Mauron, *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1988. Será sobretudo nesta acepção que empregaremos o conceito de mito pessoal, elidindo o seu carácter inconsciente e involuntário e o enfoque acentuadamente biografista que singularizam a abordagem psicocrítica de Mauron. Cf. *op. cit.*, p. 32

<sup>12</sup> *Idem.*, *ibidem*, p. 216.

<sup>13</sup> Aliviamos aqui o termo da sua acepção mais restritiva de imagologia comparatista, no âmbito da qual se privilegia o estudo das «imagens do estrangeiro num texto, numa literatura, até numa cultura», retendo sobretudo a sua vertente de análise da imagem literária e do seu funcionamento mítico. Este cruzamento de imagologia e mitocrítica permite perspectivar as representações da alteridade não exclusivamente no espaço (estrangeiro), mas também no tempo (passado histórico). Para um conspecto histórico-metodológico da imagologia e das suas orientações no domínio dos estudos literários, veja-se Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Colin, 1995, p. 59-76 e Jean-Marc Moura,



uma exegese pessoal do passado e o que nela é ditado periodologicamente; o que nela é arqueologia literária fidedigna ou, antes, ressemantização ideologicamente motivada. É, em suma, a prospecção de uma particular imaginação autoral no tocante à medievalidade – entendendo aqui *imaginação* como faculdade de ideação pela imagem, como capacidade de forjar ‘imagens falantes’<sup>14</sup> – o itinerário que aqui se pretende percorrer, tomando em consideração os limites entre os quais, nas palavras de Daniel-Henri Pageaux, oscila toda a criação: «d’un côté la reproduction, le réemploi, la copie, ce qu’en termes d’images on peut nommer l’imagerie culturelle, fort proche au demeurant de l’idéologie; et de l’autre la réélaboration, la reconstruction, la reformulation»<sup>15</sup>.

Com efeito, ao impulso medievalista de Lopes Vieira corresponde uma via dúplice de acesso à história: uma filológica, fundada nos vestígios materiais da sua posteridade (documentos e monumentos); outra mítica, passível de articulação com outros sistemas ideológicos e relativamente aos quais se pode erigir em eficaz legitimação. Trata-se, pois, da análise de uma história de segundo grau, interessada em recuperar as representações do passado medieval. Estas representações, como já notou Simone Fraisse, «expriment les espoirs, les soucis, les goûts des hommes qui les ont conçues» e, justamente por isso, «on peut en contester la véracité, mais non la signification»<sup>16</sup>.

No pórtico deste estudo, importa, então, conservar aquele que pode considerar-se o seu postulado metodológico fundador: recuperando a alegoria de Tennyson, a obra de Lopes Vieira não constituirá pretexto para revisitar Camelote, mas permitirá, ao invés, dirigir o olhar para a sua paisagem, os seus espectros e as suas sombras, sempre reflectidos no espelho de Shalott.

---

«L’imagologie littéraire: essai de mise au point historique et critique», *Revue de Littérature Comparée*, n°263 (Juillet-Septembre 1992), p. 271-87. Para uma panorâmica dos mais recentes desenvolvimentos da disciplina, vd. Jean-Marc Moura, «L’imagologie littéraire: tendances actuelles», in Jean Bessière, Daniel-Henri Pageaux (eds.), *Perspectives Comparatistes*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 181-191.

<sup>14</sup> Acolhemos aqui a definição que François Rigolot apresenta de imaginação: «(...) la *faculté de concevoir par l’image*, de fabriquer des images parlantes pour transmettre le vécu, que ces images soient ‘vraies’ ou – comme c’est le cas le plus souvent – ‘fausses’». Cf. «Le poétique et l’analogique», *Poétique* 35 (Septembre 1978), p. 259.

<sup>15</sup> Daniel-Henri Pageaux, *Le bûcher d’Hercule. Histoire, critique et théorie littéraires*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 554.

<sup>16</sup> Simone Fraisse, *Péguy et le Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1978, p. 99.



## 2. Da imaginação medievalista como mediação

*Le Moyen Âge est toujours resté mon monde: je le vois partout, en transparence, dans les choses dont je m'occupe qui semblent ne pas être médiévales et qui pourtant le sont.*

Umberto Eco<sup>1</sup>

*É esse o nosso problema: somos muitas vezes «medievais» quando nos gabamos de ser modernos; e muitas vezes não passamos de «medievais» quando julgamos ter as nossas raízes no tempo das catedrais, dos cavaleiros, dos lavradores e dos mercadores. Os códigos e valores desse próximo passado distante são-nos bem mais estranhos do que pensamos; mas devemos-lhe bem mais do que queremos admitir.*

Jean-Maurice de Montremy<sup>2</sup>

*As both nonorigin and origin, the Middle Ages can be everywhere, both medieval and postmodern, and nowhere, sublime and redemptive. What better material for a dream frame for popular culture, a truly relative past that can be read as either the present or the future?*

Kathleen Biddick<sup>3</sup>

Num célebre estudo de Régine Pernoud, sob o título algo iconoclasta de *Pour en finir avec le Moyen Âge*, propunha-se a historiadora desmontar, por via da revisão irónica, a imagem da Idade Média que, a contracorrente da investigação histórica, ainda então obstinadamente persistia no seio de uma comunidade não especializada. Do paradoxo que fundava essa visão se dava então conta nos seguintes termos: «Moyen

---

<sup>1</sup> Apud Robert Maggiori, «L'art d' Eco», *Libération*, 23 décembre 1993, p. 20.

<sup>2</sup> Jean-Maurice de Montremy, «Prefácio», in Jacques Le Goff, *Em Busca da Idade Média*, Lisboa, Teorema, 2003, p. 10.

<sup>3</sup> Kathleen Biddick, «Bede's Blush. Postcards from Bali, Bombay, Palo Alto», in *The Shock of Medievalism*, Durham & London, Duke University Press, 1998, p. 84.

Âge signifie toujours: époque d'ignorance, d'abrutissement, de sous-développement généralisé, même si ce fut la seule époque de sous-développement pendant laquelle on ait bâti des cathédrales!»<sup>4</sup>.

Ora, se é indiscutível que os significativos avanços da medievística terão concorrido, se não para dirimir em definitivo, pelo menos para mitigar esta atitude de historicismo preconceituoso, é por demais evidente, a julgar pelas inúmeras ressurgências da cronografia medieval, de contornos mais ou menos vulgarizadores, que, em plena (pós)-modernidade, nos encontramos, ainda e sempre, em face de «(...) un Moyen-Âge qui fonctionne comme une mythologie, qui se situe simplement 'bien loin dans le temps' et assez obscur pour qu'on y projette librement ses fantasmes présents, en leur donnant consistance de l'épaisseur du passé»<sup>5</sup>. É essa espessura sobredeterminada que explica que, para um mesmo tempo, se congeminem os imaginários desencontrados de uma Idade de Ferro ou Idade de Ouro, de uma lenda negra ou dourada, de uma época tenebrosa ou fulgurante, bárbara ou cristã. Porque há, na realidade, pelo menos duas Idades Médias: uma da peste e outra da catedral. Em todo o caso, é incontestável o desafio criativo renovado que esta «*Never-Never land* fantástica»<sup>6</sup> continua a representar, e a perenidade da sua irradiação mítico-simbólica é amplamente confirmada pelo facto de que «há sido y sigue siendo productor de representación, de evocación, de imaginario», como nota Giuseppe Sergi<sup>7</sup>. Esse imaginário cindido consuma-se numa variante do complexo de Jekyll e Hyde: uma postura anti-historicista, confiante no progresso, vê nela um lapso intersticial de «ipertenebra» e de «metabarbarie»<sup>8</sup>; o dissabor decadentista e neo-romântico pelo presente fruste aí redescobre, ao invés, uma época onde se acoitaram – quase ilesas – todas as virtudes, assim poupadas à insustível decadência que mina a modernidade.

---

<sup>4</sup> Régine Pernoud, *Pour en finir avec le Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 13.

<sup>5</sup> Georges Duby, *Dialogue avec Guy Ladreau*, Paris, Flammarion, 1980. *Apud* Philippe Bordes, «Moyen Âge ou Heroic Fantasy?», *Cahiers de la Cinémathèque. Le Moyen Âge au Cinéma*, 42/43 (1985), p. 171. Christopher Lucken anota o facto de as construções ideológicas da Idade Média balancearem entre a fantasmagoria e a noção de um período fontanal e genesiaco: «(...) le Moyen Âge se présente à la fois comme un monde lointain et inconnu, dont l'existence est avant tout celle d'un objet perdu et fantasmagorique susceptible de prendre toutes les apparences dont on veut le revêtir, et comme une référence essentielle permettant de fonder l'identité du présent». Cf. Christopher Lucken, «Le Moyen Âge ou la Fin des Temps. Avenirs d'un refoulé», *Littérature*, n° 130 (Juin 2003), p. 14.

<sup>6</sup> A expressão é utilizada por Massimo Oldoni, «Approdo all'isola-che-non-c'è: la scoperta del Medioevo», in Enrico Menestò (org.), *Il Medioevo: Specchio ed Alibi*, Spoleto, Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 1997, p. 13.

<sup>7</sup> Giuseppe Sergi, *La idea de Edad Media*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 15.

<sup>8</sup> As expressões são de Franco Cardini, «Medievisti "di professione" e revival neomedievale. Prospettive, coincidenze, equivoci, perplessità», *Quaderni Medievali (Il sogno del Medioevo. Il revival del Medioevo nelle culture contemporanee)*, n°21 (giugno 1986), p. 34.

Mas, como, com judiciosa equanimidade, não deixa de avisar Giosuè Musca, «(...) niente Medioevo Inferno e niente Medioevo Paradiso. Il Purgatorio (...) ci appare più credibile, più umano, più storico»<sup>9</sup>.

No limiar de um estudo que se propõe encetar uma prospecção das representações literárias da medievalidade, julgo recomendáveis algumas dilucidações terminológicas. Partirei de um entendimento lato do fenómeno do medievalismo<sup>10</sup>, nele integrando a transferência de modelos medievais, incidente nos domínios da arte, política, religião ou em outros contextos de expressão cultural, e, portanto, passível de ser genericamente compreendido «as a significant and multifaceted movement in the post-medieval world to recover and recycle some of the ways of thinking and acting that were characteristic of that earlier period»<sup>11</sup>. Há, pois, que destrinçar, cautelosamente e logo de partida, três planos que, com insidiosa regularidade, aparecem justapostos em imbricação equívoca: a *medievalidade*, a *medievística* e o *medievalismo*. Singularizando-se pelo objecto que elege, estes três níveis reportam-se, respectivamente, à história, à historiografia e à moda-ideologia<sup>12</sup>. Embora de nenhum deles se alheie, em princípio, este estudo, é no terceiro que, mais delongadamente, se deterá.

Fazendo estribar a sua operação de releitura no labor da medievística – «che a fornito al medioevo una parvenza di realtà obiettiva in quanto tale»<sup>13</sup> – o medievalismo inscreve-se, mesmo que em função das mais oscilantes motivações culturais, estilísticas ou ideológicas, no emaranhado novelo dos revivalismos contemporâneos. A

---

<sup>9</sup> Giosuè Musca, «“L’altro Medioevo” nei “Quaderni medievali”», *Quaderni Medievali (Il sogno del Medioevo. Il revival del Medioevo nelle culture contemporanee)*, nº21 (giugno 1986), p. 29.

<sup>10</sup> O lexema «Medievalismo» foi cunhado por John Ruskin, em 1853, para designar, a par do Classicismo e do Modernismo, um dos estilos arquitectónicos típicos do movimento de «Gothic Revival». Cf. Carla Ann Arnell, *Medieval Illuminations: Patterns of Medievalism in the Fiction of Jeanette Winterson, Iris Murdoch, and John Fowles*, Evanston-Illinois, Northwestern University, 1999, p. 4. É a seguinte a passagem de Ruskin em que o termo é empregue pela primeira vez: «(...) the world has had essentially a Trinity of ages – the Classical Age, the Middle Age, and the Modern Age. (...) Classicism began, wherever civilisation began, with Pagan faith. Medievalism began, and continued, wherever civilisation began and continued to confess Christ. And, lastly, Modernism began and continues, wherever civilisation began and continues to deny Christ». *Apud* Iolanda Cristina de Freitas Ramos, *O Poder do Pó. O Pensamento Social e Político de John Ruskin*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1999, p. 140-41. Como, de modo pertinente, sublinha Clare A. Simmons, Ruskin não discreta, neste passo, meramente sobre estilos artísticos, mas discute e valora, nas entrelinhas, modelos de vida, como se torna perceptível pela aposição a cada lapso temporal dos qualificativos de pré-cristão, cristão e pós-cristão. Deste modo, a autora conclui que «although Medievalism might be generally described as the later interpretation of the Middle Ages, from its original usage, the term implied some comparative valuation between epochs». Cf. Clare A. Simmons (ed.), *Medievalism and the Quest for the ‘Real’ Middle Ages*, London, Frank Cass, 2001, p. 1.

<sup>11</sup> Joseph Goering, «Introduction: an Idea of Medievalism», in Joseph Goering, Francesco Guardiani (eds.), *Medievalism. The Future of the Past*, New York/Ottawa/Toronto, Legas, 2000, p. 9.

<sup>12</sup> Franco Cardini, «Medioevo, neomedioevo, pseudomedioevo», in Enrico Menestò (org.), *op. cit.*, p. 32.

<sup>13</sup> Idem, *ibidem*, p. 33.

medievalidade histórica, isto é, «il medioevo vero e proprio», está ausente destas paragens, o que não é de todo surpreendente. Desenganemo-nos, então: «il medioevo è sempre altrove»<sup>14</sup>. O *décor* mobilizado por este *revival* medieval é, em si próprio, produto de um olhar parcelar e selectivo, distante, portanto, da reconstrução historicamente regulada. Trata-se, com efeito, de uma Idade Média feita

(...) di molti castelli, pochi monasteri e nessuna città; di molti buoni cavalieri, malvagi guerrieri e splendide dame ma di pochi poveri contadini e di quasi nessun banchieri o mercante; di molta magia, ma di poca scienza e di una tecnologia ora improbabilmente informatizzata, ora inesistente. Insomma, in realtà un Medioevo le cui principali fonti (dirette o, più sovente, mediate) non sono neppure Chrétien de Troyes o Wolfram von Eschenbach bensì, semmai, Walter Scott, la pittura di Morris e il romanzo gotico.<sup>15</sup>

O medievalismo institui-se, como é bom de ver, como um construto pós-medieval, fazendo entroncar os seus postulados na consciência histórica desse hiato temporal. Como muito oportunamente nota Leslie J. Workman, «medievalism could only begin, not simply when the Middle Ages had ended, whenever that may have been, but when the Middle Ages were perceived to have been something of the past, something it was necessary to revive or desirable to imitate»<sup>16</sup>. Não será despropositado repisar esta evidência: na verdade, essa cesura cronológica é também, por extrapolação, ontológica, porque Idade Média e medievalismo demonstram recursivamente, habilmente camuflada por um deliberado parentesco de formas, uma efectiva descontinuidade de substâncias. Assim, mais do que um fluxo ininterrupto, a reconstituição do universo medieval que o medievalismo propicia assinala uma mera presença rememorada e esta *epistemologia da rememoração* requer, logicamente, «looking at history backwards – or, more precisely, looking backwards into history»<sup>17</sup>.

Enfatizando a especificidade do medievalismo relativamente a fenómenos adjacentes (que designa por *antiquarismo* e *paródia*), Clare Simmons sustenta ser aquele o único a estimular uma reavaliação do passado, conservando, em todo o caso,

---

<sup>14</sup> Idem, *ibidem*, p. 34.

<sup>15</sup> Idem, «Medievisti “di professione” e revival neomedievale. Prospettive, coincidenze, equivoci, perplessità», p. 43-44.

<sup>16</sup> Leslie Workman, «Editorial», *Studies in Medievalism I*, Cambridge, D. S. Brewer, 1979, p. 1.

<sup>17</sup> Domenico Pietropaolo, «Eco on Medievalism», in *Studies in Medievalism V (Medievalism in Europe)*, Cambridge, D. S. Brewer, 1994, p. 137.

uma apurada consciência do presente, prerrogativa indispensável para que esse reexame se opere<sup>18</sup>. Este processo de recontextualização, porque convida ainda a uma adaptação aculturante, reveste carácter pluridisciplinar (percutindo-se nas esferas da literatura, das artes visuais, da música, etc.) e nele será lícito estremar três modalidades, respectivamente definidas em função do recurso a *narrativas*, a *formas* ou *códigos de valores* medievais. Adianta a autora:

In the first category, writers or artists rework myths such as those of King Arthur and Robin Hood, or specific historical figures and events, such as the life of Joan of Arc and the Hundred Years' War. Use of forms includes adaptations of Gothic architecture and poetic structures such as the ballade [...] In many cases, Medievalism selects form or narrative to reinforce what are seen as positive medieval values in danger of being lost in the contemporary world.<sup>19</sup>

O medievalismo impõe, então, como quesito incontornável que a respecagem de um arquétipo narrativo ou de um esquema formal se torne compaginável com um horizonte de expectativas axiológico, putativamente medieval, que, forçosamente, se pretende reequacionar em colação com o *status mundi* presente.

A linguagem do medievalismo integra hiperonimicamente outras tendências que, embora igualmente definidas pela apropriação de morfologias medievais, revelam um aditamento de especificidade: é o caso do arturianismo ou do neotrovadorismo. Conquanto a sua predominância se encontre, por vezes, confinada a específicos quadrantes geográficos (penso, em particular, no neotrovadorismo galego ou no arturianismo anglo-saxónico), e a despeito dos substancialmente distintos enfoques ideológicos a que submetem a matéria medieval de que se apropriam, tomarei estas manifestações de recuperação-imitação de uma determinada tradição literária como sintomas homólogos ou respostas consonantes com um semelhante ímpeto de reanimação da medievalidade.

---

<sup>18</sup> Elizabeth Fay distingue categorias semelhantes, baptizando-as de *anachronism* e *antiquarianism*: «The conflict between anachronism – the disruption of temporal sequence – and antiquarianism – its preservation – can be seen in the difference between Horace Walpole's antiquarianism, which leads to the creation of Gothic, and Walter Scott's antiquarianism, which leads to the creation of the historical novel». Cf. Elizabeth Fay, *Romantic Medievalism. History and the Romantic Literary Ideal*, London, Palgrave Macmillan, 2002, p. 13.

<sup>19</sup> Clare Simmons, «Introduction», in *op. cit.*, p. 22.

A analogia, porventura mais ditada pela eficácia pragmática do que por afinidades objectivas, entre Idade Média e contemporaneidade, justificada também por previsíveis temores finimilenares, tornou inadiável uma ponderação da presença e dos usos hodiernos da medievalidade. Como afirma Jacques Le Goff, numa entrevista sintomaticamente intitulada «Pour une autre vision du Moyen Âge», «nous plongeons, en effet, dans une culture à la fois étonnamment proche et très différente, qui nous a façonnés et dont certains pans demeurent vivaces»<sup>20</sup>. E se, há já algumas décadas, Paul Zumthor sublinhava que «rien ne peut vraiment compenser la distance chronologique qui, de son objet, sépare le médiéviste»<sup>21</sup>, advertindo para a substantiva alteridade da cultura medieval, decorrência da dupla historicidade em que se implantam sujeito contemporâneo e objecto estudado, verifica-se que a aproximação dos dois contextos epocais releva, inversamente, a sua inesperada (mas indisfarçável) homologia<sup>22</sup>. Em síntese, «il Medioevo sembra attirare per la sua contemporaneità non meno che per la sua incolumabile distanza»<sup>23</sup>. Nas seguintes palavras de Alain Minc, encontram-se condensados os argumentos mais frequentemente aduzidos para certificar esse alegado retorno do medieval:

Nouveau Moyen Âge, en effet: l'absence de systèmes organisés, la disparition de tout centre, l'apparition de solidarités fluides et évanescentes, l'indétermination, l'aléa, le flou. Nouveau Moyen Âge: le développement de «zones grises» qui se multiplient hors de toute autorité (...). Nouveau Moyen Âge: l'affaissement de la raison, comme principe fondateur, au profit d'idéologies primaires et de superstitions si longtemps disparues. Nouveau Moyen Âge: le retour des crises, des secousses et des spasmes, comme décor de notre quotidien. Nouveau Moyen Âge: la place de plus en plus réduite de l'univers "ordonné" face à des espaces et des

---

<sup>20</sup> Jean-Maurice de Montremy, «Jacques Le Goff: pour une autre vision du Moyen Âge», *magazine littéraire*, n°382 (décembre 1999), p. 25.

<sup>21</sup> Paul Zumthor, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p. 35.

<sup>22</sup> Em confronto com a rasura iluminista da medievalidade, ou com a arqueologia nostálgica dos românticos, o século XX inaugura, segundo Michel Stanesco, a apologia da ideia de «retorno da Idade Média» ou de «nova Idade Média»: «Au moment où l'on s'interroge sur la validité des principes idéologiques de notre modernité, cette idée devient une sorte d'outil conceptuel, dans la méditation sur la philosophie de l'histoire comme dans les analyses sociologiques, économiques, culturelles de notre fin de siècle». Cf. Michel Stanesco, *Lire le Moyen Âge*, Paris, Dunod, 1998, p. 213.

<sup>23</sup> Eugenio Randi, «Il Medioevo ha il nasi di cera. Il Medioevo nei romanzi contemporanei», in Enrico Menestò (org.), *op. cit.*, p. 41. Como muito oportunamente ressalva Alexandre Leupin, essa alteridade – esse Outro a que chamamos Idade Média – não reside prioritariamente nas inscrições do passado de que essa textualidade dá provas. Pelo contrário, «the proximity or distance of the text cannot be measured by the figure of a historically referential distance: alterity marks *À la recherche du temps perdu* as well as *Perceval*: in each case the Other beckons equivocally». Cf. Alexandre Leupin, «The Middle Ages, the Other», *Diacritics* (Fall 1983), p. 30.



sociétés, eux, de plus en plus imperméables à nos instruments d'action, voire à nos capacités d'analyse.<sup>24</sup>

Não será difícil reconhecer, neste diagnóstico de uma (provisória) escatologia de fim-de-século, o traçado casuístico, com variações em torno de um quase atávico *cliché*, que coliga medieval, supersticioso, irracional, caótico ou apocalíptico. A tradução metafórica desta imaginação faz ressurgir, com recorrência obsessiva, o *topos* da Idade Média como infância da humanidade – e, por esse facto, génese fontanal da nossa civilização, período emblemático da verdade primeva, da genuinidade das origens, da tosca e inconclusa simplicidade dos artefactos culturais nela originados –, acessível apenas por meio da escavação psicanalítica das profundezas do inconsciente histórico colectivo. Alain de Libera disseca, nos seguintes termos, a pregnância conotativa deste símile:

Ainsi caractérisé le Moyen Âge ne se distingue guère de notre propre enfance. Il a l'irritante saveur des terreurs nocturnes et des gestes futiles; mais le peu dont on se souvient n'en reste pas moins vide, informe, énigmatique: un souvenir à distance, indistinct quand on le cherche, encombrant quand on vous le rappelle. C'est comme une longue phase de latence dont on écoute, effaré, les épisodes parce qu'on en a oublié les secrets. A quoi bon dès lors se tourner vers le Moyen Âge? L'Histoire n'est pas une psychanalyse, et l'humanité n'a pas à guérir de cette enfance-là.<sup>25</sup>

Embora as palavras do autor denunciem, não sem alguma ironia, a improficuidade da anamnese implicada neste *regressus ad uterum*, é indesmentível que o medievalismo relança uma tradição histórico-cultural, e mais restritivamente literária, pontuada por continuidades e intermitências, demonstrando como a matéria histórica se acomoda aos usos desencontrados que dela propõem díspares regimes de ideologia. Da desconfiança

---

<sup>24</sup> Alain Minc, *Le nouveau Moyen Âge*, Paris, Éditions Gallimard, 1993, p. 10-11.

<sup>25</sup> Alain de Libera, *Penser au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1991, p. 86. Christian Amalvi faz remontar a concepção da Idade Média como infância da humanidade a Michelet: «Chez Michelet, cette quête des origines prend même une tournure quasi biologique. Dans cette perspective charnelle, il est probablement le premier à avoir osé affirmer que la France est une *personne* et à avoir assimilé le Moyen Âge à *notre enfance*». Cf. Christian Amalvi, *Le Goût du Moyen Âge*, Paris, Plon, 1996, p. 21. O mesmo símile da psicanálise das profundezas é utilizado por Umberto Eco: «Thus looking at the Middle Ages means looking at our infancy, in the same way that a doctor, to understand our present state of health, asks us about our childhood, or in the same way that the psychoanalyst, to understand our present neuroses, makes a careful investigation of the primal scene». Cf. Umberto Eco, «Dreaming of the Middle Ages», in *Faith in Fakes. Essays*, London, Secker & Warburg, 1986, p. 65.

iluminista à apaixonada exumação literária dos românticos ou à paródia dessacralizadora da pós-modernidade, a diacronia literária, em particular, tem, ora pela emulação admirativa, ora pela infusão tropológica ou mítica, ora pela recomposição subversiva, lançado mão dos expedientes sémico-formais disponibilizados pelo filão medievalista.

Esta transfusão de arquétipos, motivos ou símbolos, quer por via da assunção explícita, quer através da dissimulação desfigurante, gera um complexo intertextual, estribado no processo de reescrita, que pode revestir modulações diferenciadas, de natureza material ou estrutural. Como já foi lembrado, «les Modernes manipulent les motifs, les discours, les formes médiévales, comme les médiévaux ont manipulé ceux dont ils héritaient»<sup>26</sup>. Por isso, longe de constituir indício de modernidade, uma semelhante função estruturante era já consignada à transferência paragramática, enquanto mecanismo generativo do texto medieval. O processo de redacção medieval, quase sempre sucedâneo do acto do reconto e da refeitura, reclamava opções compositivas deliberadas, de entre as quais se destacavam a amplificação ou a abreviação, a tradução, a variação e a glosa. Sendo assim, se é verdade que as adaptações modernas de textos medievais plasmam a perspectiva individual do autor, a visão do mundo hegemónica e o seu lugar relativo nesse universo<sup>27</sup>, parece plausível admitir que são condicionamentos análogos os que constroem o texto medieval a uma sempiterna movência.

A esta ubiquidade transhistórica do medievalismo – um «linguaggio metastorico», na certa apreciação de Renato Bordone<sup>28</sup> – não será certamente estranha a sua polimorfa ductilidade, que lhe permitiu instalar-se em lapsos periodológicos ou insinuar-se em esquemas genéricos extremamente diversos, articulando-se com os mudáveis espíritos de época e as flutuantes vogas literárias. É, justamente, esta “exportabilidade” cronológica do medieval que constitui a sua mais revolucionária virtualidade<sup>29</sup>. Os Romantismos encontram nele o genesíaco *Volksgeist* – convertendo o medievalismo na «disciplina más idónea en la que fundar la construcción

---

<sup>26</sup> Michèle Gally (dir.), *La Trace Médiévale, les Écrivains d’Aujourd’hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 5.

<sup>27</sup> Vd. Gloria Allaire (ed.), *Modern Retellings of Chivalric Texts*, Aldershot, Ashgate, 1999, p. 2. Assim se justifica a inusitada confinidade de fronteiras entre o romance histórico, em princípio não inclinado à projecção do eu aural, e o discurso autobiográfico.

<sup>28</sup> Renato Bordone, *op. cit.*, p. 14.

<sup>29</sup> Cf. Massimo Oldoni, *art. cit.*, p. 22.

nacional»<sup>30</sup> – ou o escapismo libertador; o Simbolismo surpreende insuspeitadas afinidades no tocante ao cultivo auto-reflexivo e à suficiência autotélica de uma linguagem poética de invulgar apuro formal, próxima por vezes do hermetismo cifrado do *trobar clus*; o Modernismo explora as possibilidades do *pastiche* e da contrafacção de textos canónicos e redescobre, nos autores e nos motivos medievais, precedentes ímpares de radical renovação mitopoética e de «arqueologia produtiva»<sup>31</sup>. A reconvertibilidade de um «tale mito, sostanzialmente astorico» é naturalmente agudizada pelas «urgenze del presente», sejam elas quais forem:

(...) ora il rinnovamento cattolico anti-illuminista, ora la restaurazione politica, il risorgimento nazionale, la reazione anti-industriale, l'affermazione sociale di una borghesia capitalista con aspirazioni nobiliari.<sup>32</sup>

Em função de uma perspectiva organicista do passado, a Idade Média tem, na verdade, merecido uma leitura dúplice, ora como período dotado, em si próprio, de valor intrínseco e autonomizador, ora como etapa adventícia ou antecâmara histórica de inéditas e mais impressivas aventuras humanas. Acompanhando a vigência e a vitalidade do historicismo oitocentista, operar-se-á a interversão do passado, que de «intimidating burden» se transfigura em «source for modern creativity»<sup>33</sup>. Estas solicitações sincréticas, atribuíveis a inflexões epocais, são, ainda assim, no âmbito das funções ideológicas que preenchem, redutíveis a invariantes, que alguns autores têm organizado em tipologias.

A incursão pioneira neste labor taxonómico pertence a Umberto Eco que, depois de sublinhar a reapropriação e omnipresença da medievalidade na cultura popular e erudita da contemporaneidade, detecta no fenómeno um danoso esbatimento de limites entre o que qualifica como «neomedievalismo fantástico» e «investigação filológica responsável». Guiado por um intento de destrinça, procede o autor à prospecção de dez «pequenas Idades Médias», procurando organizar a heteróclita imaginação medievalista,

---

<sup>30</sup> César Domínguez, «Teoría de la literatura y medievalismo. Aproximación bibliográfica al nuevo paradigma», in Anxo Abuín González, Juan Casas Rigall, José Manuel González Herrán (eds.), *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2001, p. 160.

<sup>31</sup> Pierre-Marie Joris, «Dante avec Joyce: Charles-Albert Cingria ou le Moyen Âge d'un poète», in Michèle Gally, *op. cit.*, p. 70.

<sup>32</sup> Renato Bordone, *op. cit.*, p. 12.

<sup>33</sup> Maureen Corrigan, *Medievalism and the Myth of Revival in Nineteenth and Twentieth-Century Thought*, University of Pennsylvania, 1987, p. 68-69.

e nela distinguir as pulsões criativas adjacentes a esse imaginário exuberante e prolífico. Como adverte o autor, «before rejoicing or grieving over a return of the Middle Ages, we have the moral and cultural duty of spelling out what kind of Middle Ages we are talking about»<sup>34</sup>. Eco rastreia, entre outras, as Idades Médias do historicismo romântico, do esteticismo decadentista de inspiração pré-rafaelita, do neotomismo, do escrúpulo filológico, da revisitação irónica, do ocultismo esotérico e da expectativa milenarista. Mais especificamente, a literatura medieval não constitui excepção – tudo, ou quase tudo, parece ter sido nela demandado: a decantação do génio artístico popular, a identidade nacional, o substrato cristão da cultura europeia, a ideia laica de nação, a pregnância mítica, a auto-suficiência narcísica da linguagem, e, até mesmo, um paliativo para a edipiana angústia da influência.

Por mais do que uma razão, a perspectiva do medievalista italiano pode, com justiça, considerar-se fundadora: porque baliza categoricamente as fronteiras do território do medievalismo, autonomizando-o dos campos vizinhos da medievística ou dos estudos sobre o Romantismo<sup>35</sup>; porque desoculta as afinidades entre os processos compositivos adstritos à pós-modernidade e a *Weltanschauung* medieval; mas, principalmente, porque reconhece o facto de a história, em reemergências cíclicas, ensaiar a recuperação de um modelo medieval como estratégia alternativa, ao serviço da compreensão e reconstrução do mundo. Como se compreende, o estudo das manifestações do medievalismo artístico e literário desfuncionaliza os convencionais e apriorísticos quadros conceptuais, fundados na avaliação do mérito estético, e torna impertinente a dicotomização popular/erudito, visto o carácter proteico das suas expressões conglomerar formas ilustrativas de todo o espectro da hierarquia cultural, «from the trivialization of the medieval world in amusement parks to its sublimation in the recondite allusiveness of higher art forms available in their fullness only to an aristocracy of readers»<sup>36</sup>.

Num notável ensaio, onde sopesa a influência da tradição lírica medieval no seu trabalho poético, o poeta catalão Jaime Gil de Biedma afirma que «(...) remontarse en el pasado – más allá de la tradición inmediata – es quizá el medio más sutil y eficaz para

---

<sup>34</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 72. Giuseppe Sergi refere-se a este imaginário cindido como «esquizofrenia». Cf. Giuseppe Sergi, *op. cit.*, p. 16.

<sup>35</sup> Sobre a autonomização do medievalismo como disciplina, vd. a panorâmica histórica apresentada por César Domínguez, «Literatura Comparada, medievalismo y la crisis del eurocentrismo. Emergencia de una nueva disciplina?», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, vol. XII/2 (2001), p. 3-33.

<sup>36</sup> Domenico Pietropaolo, *art. cit.*, p. 130.

innovar. Aliarse com los abuelos, contra los padres»<sup>37</sup>. Parece pois indiscutível que desta equipolência nunca está verdadeiramente ausente a confrontação dialéctica de tradição e inovação. A estratégia do medievalismo não se encontrará, portanto, assim tão distante do espírito do célebre dito de Bernard de Chartres, incisivamente comentado por M. Calinescu, segundo o qual somos «anões modernos aos ombros de gigantes antigos»<sup>38</sup>. Ao caracterizar ambigualmente a relação dos *moderni* medievais com a tradição antiga, conforme se enfatize um ou outro dos termos do binómio metafórico, o símile é passível de reforçar, quer a tónica do progresso, quer a da decadência. Como refere M. Calinescu,

(...) os homens de uma nova era são mais avançados, mas ao mesmo tempo, menos meritórios do que os seus predecessores; eles sabem mais em termos absolutos, em virtude do efeito cumulativo da aprendizagem, mas em termos relativos a sua própria contribuição para a aprendizagem é tão pequena, que eles podem com justiça ser comparados a pigmeus.<sup>39</sup>

Ora, este balancear entre gigantismo eufórico e nanismo distópico pluraliza, pode dizer-se, os caminhos potenciais da imaginação medievalista. É justamente esta a visão de Giuseppe Sergi: para o autor, a Idade Média emblematiza ora um *outro lugar* (negativo ou positivo), ora uma *premissa*:

En nuestros días la Edad Media funciona como un ‘otro lugar’ (negativo o positivo), o como una ‘premissa’. En el ‘otro lugar’ negativo hay pobreza, hambre, peste, desorden político, abusos de los latifundistas contra los campesinos, supersticiones del pueblo y corrupción del clero. En el ‘otro lugar’ positivo hay torneos, la vida de corte, elfos y hadas, caballeros fieles y príncipes magnánimos. Pero también es discutible el uso de la Edad Media como premissa genérica (de diversidad, o de preparación) de los siglos posteriores al XV, y de aspectos como el capitalismo, el Estado moderno, el ascenso de la burguesía, las nuevas formas asociativas (...).<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Jaime Gil de Biedma, «La imitación como mediación, o de mi Edad Media», in AAVV., *Edad Media y Literatura Contemporánea*, Madrid, Trieste, 1985, p. 61.

<sup>38</sup> Cf. Matei Calinescu, *As 5 Faces da Modernidade. Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo*, Lisboa, Vega, 1999, p. 25-30.

<sup>39</sup> Idem, *ibidem*, p. 28.

<sup>40</sup> Giuseppe Sergi, *op. cit.*, p. 22-23.

Reflectindo sobre o que considera constituírem «construções sobredeterminadas» da medievalidade, e ponderando o enviesamento crítico que, no interior dos estudos medievais, aquelas alimentam, Kathleen Biddick detecta nessas imagens uma ambivalência contrapolar, hesitante entre o complexo de perda e a promessa da plenitude, ou, na sua terminologia algo extravagante, entre *pastism* e *presentism*:

Humanist fantasies of sublime nonorigin return in contemporary debate under the guise of “pastism”, a position that argues for radical historical difference between the Middle Ages and the present. Pastism regards the past and the present as bounded temporal objects that cannot come into contact for fear of scholarly contamination. Pastism produces historical difference as moral difference between a medieval exemplarity and an impoverished present. At the other extreme, the pole of plenitude, the Middle Ages becomes a mirror.<sup>41</sup>

É certamente inegável que o registo medievalista tem, de modo preponderante mas não absoluto, servido a propiciação de manifestações utópicas, sobretudo no que nelas anuncia uma vontade de nostalgia regressiva das origens, já que «because it presupposes an estranged point of view, the condition of the utopian thinker is melancholic in ontological terms»<sup>42</sup>. Isto não significa, todavia, que as funções preenchidas pela revivescência da Idade Média não excedam largamente esta ontologia melancólica, cujo programa consiste em embrenhar-se nessa espécie de hinterlândia inexplorada.

Embora gizada para o caso concreto da tradição anglo-saxónica, a classificação dos usos principais do medievalismo literário, proposta por Carla Arnell, não deixa de se revelar fecunda à hora de dar conta da eclosão de um mesmo fenómeno em díspares contextos literários. A autora distingue cinco funções nucleares do medievalismo, que emergem, de forma mais consistente, numa conjuntura literária determinada: o uso político e histórico, o uso moral, o uso psicológico e auto-expressivo, o uso espiritual e o uso satírico ou paródico. Ora, ao passo que as duas primeiras modalidades, determinadas pela proclividade didáctica de intenções regeneradoras, se afirmam sobretudo, embora não exclusivamente, no período romântico, as restantes funções

---

<sup>41</sup> Kathleen Biddick, «Bede’s Blush. Postcards from Bali, Bombay, Palo Alto», in *The Shock of Medievalism*, Durham & London, Duke University Press, 1998, p. 83.

<sup>42</sup> Vita Fortunati, «Utopia and Melancholy: an Intriguing and Secret Relationship», in Lourdes Câncio Martins (org.), *Utopia e Melancholia*, Lisboa, Edições Colibri, 2002, p. 17.

usufruem de uma mais ampla projecção no dealbar do século XX. Nas obras modernas de inspiração medievalista parece, pois, transvasar-se a “involução neurótica” dos tempos, revelando, dessa forma, «(...) a pattern of social and spiritual renewal in a time of confusion and despair»<sup>43</sup>. A atitude de ludismo subversivo, ao fazer aluir os alicerces canónicos da tradição medieval, não se abstém de incorporar a céptica reflexividade das formas de escrita contemporânea, que enjeitam, por demasiadamente ingénuas, a identificação projectiva e instabilizam, pela implosão irónica, o lugar-comum da univocidade monista da história. A medievalidade pode assim perfilar-se como o espaço electivo de *expressão do recalçado* da consciência das sociedades contemporâneas<sup>44</sup> e, dessa forma, abrir um limbo intervalar de fértil disrupção criativa. A contrapartida literária desta “suspensão da crença” irá instigar, por via do narcisismo auto-reflexivo, a dissolução da distância que aparta passado medieval e contemporaneidade e expor, sem rebuço, a inescapável artificialidade que faz gorar qualquer anseio de recuperação objectiva. Em muitos casos, modernidade e medievalidade bissectam-se por via de uma inesperada coincidência de processos que, pese embora o desgosto que o termo lhe suscita, Juan Goytisolo liga à noção de vanguarda. Como, por vezes com espirituosa ironia, demonstra o autor, processos como o entrecruzamento polifónico de vozes no texto ou remissões auto-reflexivas, que fazem ressaltar a materialidade substantiva da escrita, longe de estrear «una moda caprichosa o una manía perversa», remontam «nada menos que a los primeros siglos de nuestras letras»<sup>45</sup>, comprovando, portanto, como a vanguarda não se inibe de mobilizar a insuspeita tradição literária institucional.

Ao discorrer sobre o influxo da matéria arturiana na dramaturgia alemã contemporânea, Joerg Fichte reconhece à moldura referencial medievalista três papéis historicamente concomitantes, invalidando, com esse argumento, a crença numa «especialização periodológica de funções»: uma função *utópica*, ao delinear uma espécie de heterocosmos alternativo harmonioso, uma função *política*, que, regra geral, se socorre de uma estrutura parabolar e radica numa visão distópica do presente, e uma função *mítica*, que procede à reabilitação das grandes narrativas fundadoras, em sintonia

---

<sup>43</sup> Carla Ann Arnell, *op. cit.*, p. 30.

<sup>44</sup> O *analogon* psicanalítico é utilizado, para o caso particular da narrativa filmica, por François de la Bretèque, «Le Regard du Cinéma sur le Moyen Âge», in Jacques Le Goff, Guy Lobrichon (dirs.), *Le Moyen Âge Aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Âge: histoire, théologie, cinéma*, Paris, Le Léopard d'Or, 1997, p. 288.

<sup>45</sup> Juan Goytisolo, «El Arcipreste de Hita y nosotros», in AAVV., *Edad Media y Literatura Contemporánea*, Madrid, Trieste, 1985, p. 25.

com a sua exemplaridade histórica e potencial de regeneração interpretativa<sup>46</sup>. Se a apropriação do passado incorpora, não raras vezes, explícitas ou camufladas motivações presentes – políticas, ideológicas, morais –, algo contraditoriamente os exercícios de reescrita, refeitura ou adaptação da cultura medieval «often tell us more about the age in which they were produced than the one revived or revisited»<sup>47</sup>.

Francis G. Gentry e Ulrich Müller, exorbitando a esfera restritivamente literária, identificam quatro modelos de recepção medieval: a recepção produtiva (isto é, a recepção criativa e transformadora da matéria medieval e sua infusão numa obra outra), a recepção reprodutiva (em função da qual a forma original da obra medieval é replicada de modo tido como autêntico), a recepção académica (que recobre a investigação da medievalidade, norteadas pela aparelhagem crítica de cada campo disciplinar) e a recepção político-ideológica (segundo a qual autores, obras ou temas medievais são relidos através de uma lente política, seja ela de apologia legitimadora ou de derrogação denunciante)<sup>48</sup>.

Ancorando-se nesse tempo parentético, que vê no presente uma retoma *da capo* do passado, a estratégia do medievalismo, posicionada na confluência de história e mito, institui, portanto, uma retórica da facticidade e da idealização imagística, da cópia e da reinvenção, da sondagem das origens e da filtragem ideológica do passado. Ou, nas palavras de Richard Glejzer, «medievalism acknowledges the fictional structure of history, going beyond simple historical understandings, to focus instead on a mythic structure that ties us to history»<sup>49</sup>.

Como se tentará mostrar, intuem-se, na obra de Afonso Lopes Vieira, esses mesmos nexos (intencionalmente procurados, problematizados ou elididos) entre história e programa de elaboração mítica. Porque assim é, as representações da Idade Média que nela se surpreendem são incomparavelmente mais iluminadoras acerca de

---

<sup>46</sup> Joerg O. Fichte, «The End of Utopia – the Treatment of Arthur and his Court in Contemporary German Drama», in Piero Boitani, Anna Torti (eds.), *Medievalitas: Reading the Middle Ages*, Cambridge, D. S. Brewer, 1996, p. 153-54.

<sup>47</sup> William F. Gentry (ed.), *Reinventing the Middle Ages & the Renaissance. Constructions of the Medieval and Early Modern Periods*, Turnhout, Brepols, 1998, p. ix. Michael Glencross distingue, a propósito dos usos que o Romantismo francês fez do passado medieval, três funções do medievalismo: «interpretative/analytical, preservative/replicative, and (re)creative». Cf. Michael Glencross, «The Cradle and the Crucible: Envisioning the Middle Ages in French Romanticism», in Leslie J. Workman, Kathleen Verduin (eds.), *Studies in Medievalism. Medievalism in Europe II*, vol. VIII, Cambridge, D. S. Brewer, 1996, p. 100.

<sup>48</sup> Francis G. Gentry, Ulrich Müller, «The Reception of the Middle Ages in Germany: An Overview», *Studies in Medievalism*, vol. III., nº 4 (Spring 1991), p. 401.

<sup>49</sup> Richard Glejzer, «Medievalism and New Historicism», *The Year's Work in Medievalism*, X (1995), p. 220-21.



um imaginário – de autor, de geração, de época... – do que da factualidade de um período.

Defende Marc Ferro já não ser hoje razoável entreter cogitações sobre a Rússia medieval ignorando os filmes de Eisenstein e de Tarkovski, porque, sublinha, «ces films sont des “objets-films”, comme l’*Histoire* de Michelet est un objet-livre. Entre l’*Histoire* et nous, ils s’interposent»<sup>50</sup>. Na mesma linha, insistindo ainda na pressurosa mediação literária ao serviço da edificação de uma mitologia nacional, as interrogações de Maria de Lourdes Cidraes, conquanto relativas a filtros mais recentes, equacionam questões de alcance semelhante:

Poderemos hoje «recordar Vasco da Gama à margem de Camões»? (...) Ou evocar Afonso Henriques sem admirarmos, com Paulo da Gama, o guerreiro em fúria «que o campo todo arrasa, com presença furibunda»? E será possível relembrar os trágicos amores de Inês, sem escutar, em surdina, os versos daquele que a cantou, nos campos do Mondego, ... *aos montes ensinando e às ervinhas o nome que no peito escrito tinha*...? E poderemos celebrar a ousadia daqueles que desafiaram os perigos do *Mar Tenebroso*, sem contemplar, lado a lado, Vasco da Gama interpelando o vulto gigantesco do *Adamastor* e o *homem do leme* enfrentando o *mostrengo* que do fundo dos tempos nos escorre pela alma e nos cerca com os nossos mais secretos medos e pavores? Ou compadecermos-nos com os trabalhos e incertezas das viagens e com os terríveis sofrimentos dos naufragos sem sentirmos, colado à pele da nossa memória, o sal amargo do oceano que as lágrimas choradas fizeram «nosso»?<sup>51</sup>

A resposta não pode ser outra, segundo julgo, senão a da negativa veemente. Nesta mesma ordem de ideias, poderá tomar-se a obra de Lopes Vieira como uma *obra-objecto*: por esse motivo, enquanto traço de união de história e mito, ela constitui estância inescapável do imaginário medievalista pós-romântico.

---

<sup>50</sup> *Apud* François de la Bretèque, *art. cit.*, p. 286.

<sup>51</sup> Maria de Lourdes Cidraes, «Dos Mitos, dos Poetas e dos Tempos (Literatura, Memória Histórica e Imaginário Nacional)», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº26 (2002), p. 65-66.



### **3. Uma pedagogia da Tradição – Afonso Lopes Vieira e a ideia de literatura**

*Trabalho por necessidade de harmonia.*

*Afonso Lopes Vieira*<sup>1</sup>

*Escandaloso esteta!  
Tudo q. é belo me entenece,  
tudo q. é feio adoece-me a mim.  
Eu sou assim! Sim, mas parece  
q. é escandaloso ser-se assim.*

*Afonso Lopes Vieira*<sup>2</sup>

*Afonso Lopes Vieira viveu dentro da  
poesia e poetou dentro da vida (...).*

*Hipólito Raposo*<sup>3</sup>

O discernimento das instâncias de medievalismo literário, na obra de Afonso Lopes Vieira, não dispensa a sua integração num projecto ideológico mais lato, a que aquelas dão corpo, e que aqui escolho, desde já, designar por pedagogia da tradição. O historicismo medievalista do autor de *Amadis* responde, como tem sido reconhecido, a um pronunciado tradicionalismo de pendor nacionalista, que resgata as inscrições literárias remanescentes do passado, apropriando-se delas como signos emblemáticos de um patriotismo ético que, na sua óptica, urge revivificar. Como, com intuição suspicaz notara já José Régio, «com Lopes Vieira (...) se tinge a corrente nacionalista dum tom

---

<sup>1</sup> *Apud* Albino Forjaz de Sampaio, *Grilhetas*, Lisboa, Empresa Literária Fluminense, 1923, p. 156.

<sup>2</sup> Esboços: Poemas e apontamentos diversos, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 217. Todas as citações dos inéditos de Lopes Vieira seguem a transcrição diplomática, apresentada no 2º volume da dissertação de doutoramento de Cristina Nobre agora referenciada. Nos casos – raros, aliás – em que se reproduzem textos nele não incluídos, optou-se pela sua transcrição paleográfica.

<sup>3</sup> Hipólito Raposo, «Afonso Lopes Vieira no Teatro», *Aléo*, Série IV, Ano IV, nº22 (23 de Fevereiro 1946).

por assim dizer erudito, literário neste sentido de introduzir na nossa poesia moderna a nossa história da literatura»<sup>4</sup>.

A medievalidade constituirá, para o autor, um terreno especialmente fértil para empreender essa criteriosa escavação textual, desenvolvida pela falange lusitanista, e, sob o seu patrocínio, objecto de releituras ideologicamente rendosas. Como se torna iniludível que é sobretudo um país utópico o que Lopes Vieira pretende refundar, encaminhando-o para uma reinvenção das origens rectificativa do presente, esse desígnio cumprir-se-á pela intermediação dos múltiplos testemunhos literários que do passado é possível respirar. Portanto, resgatar a medievalidade é, sobretudo, aceder a um reduto de vozes históricas em vários registos, fazer reviver a arquitectura multitonal de um tempo. Neste sentido, qualquer ensaio literário de encenação medievalizante, e seguramente também o protagonizado por Lopes Vieira, assenta numa operação de natureza retórica, em que se reifica o arquivo morto do passado por meio da reprodução ou contrafacção de discursos. É também esse o sentido das palavras de Américo Cortez Pinto, a propósito de Lopes Vieira:

O País Medieval é o seu refúgio. Os Cancioneiros e as Crónicas são os seus Livros de Horas. Uns, dão-lhe a poesia da alma trovadoresca, o sentimento ingénuo, a galanteria amorosa, a linguagem delicada em que ri e ama e chora, e vive a poesia da língua; outros, a virilidade forte das batalhas e a linguagem românica e rude, saudável e castiça, da vontade forte dos construtores da Raça. Dão-lhe sob outro aspecto, a alma dos Avós, bárbara e viril, rude, leal e nobre.<sup>5</sup>

O presente trabalho propõe-se indagar a funcionalidade desses “crivos discursivos” (trovadorescos, cavaleirescos, hagiográficos, ...), por meio dos quais é coada a cosmovisão rememorada dessa Idade Média pessoal. Parece ser esse mesmo o alcance das palavras de João Gaspar Simões, quando afirma que «o passado que ele [Afonso Lopes Vieira] amava era o passado que podia tornar presente por obra e graça da palavra escrita, da linguagem feita estilo»<sup>6</sup>. Dado que a revisitação da história é, como o próprio Lopes Vieira tantas vezes admite, verbal e retoricamente intermediada –

---

<sup>4</sup> José Régio, *Pequena história da moderna poesia portuguesa*, Porto, Brasília Editora, 1974, p. 92.

<sup>5</sup> Américo Cortez Pinto, «O Poeta Saudade», in *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p 85-86.

<sup>6</sup> João Gaspar Simões, «A originalidade de Afonso Lopes Vieira», in *Liberdade do Espírito. Ensaios*, Porto, Portugália Editora, s.d., p. 84.

imprimindo à sua produção a marca de um «neogarretismo livresco», na formulação de Óscar Lopes<sup>7</sup> –, importa inscrevê-la na ideia de literatura que foi a sua.

Uma primeira impressão, ao intentar a caracterização do que poderia ser designado como o pensamento metaliterário de Afonso Lopes Vieira, diz respeito às abundantes instâncias de teorização doutrinária explícita por parte do autor, disseminadas pelos volumes de *A Campanha Vicentina* (1914), *Em Demanda do Graal* (1922) e *Nova Demanda do Graal* (1942), mas igualmente pelas inúmeras conferências inéditas, escritos de circunstância, apontamentos esparsos, ou até crestomatias de ditos sobre literatura e vida, colhidos nos seus *maîtres à penser* dilectos<sup>8</sup>. Esta proliferação da reflexão teórica, polemística ou programática, assim como a preocupação de traçar uma cartografia rigorosa do trabalho literário e de, explicativa e detidamente, sobre ele ponderar não é acidental, pelo que deverão ser sobretudo tomados como *loci* retóricos os insistentes assertos antiteóricos do autor e a veemente denegação da cedência a quaisquer elucubrações explicativas:

(...) não é uma obra de crítica que pretendo fazer, nem a beleza da Poesia deve ser objecto de exegeses secas ou pretenciosas. Um verso, como qualquer outra obra de arte, é belo porque é belo – e nisto se resume o indecifrável segrêdo da Beleza e a impossibilidade de explicar as razões dêle. É belo porque é belo, porque está *vivo* – e o mistério da vida em Arte é o mistério divino.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de literatura portuguesa contemporânea*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 326.

<sup>8</sup> E mesmo em constantes incursões metaliterárias detectáveis em múltiplos textos poéticos, fazendo da escrita sobre a escrita uma das isotopias fundacionais da sua obra lírica. Como nota Cristina Nobre, «no fundo, o tema fundamental, e a partir do qual todos os outros se podem ler como meras reelaborações, é o da escrita que reflecte sobre si mesma, ou seja, aquilo a que poderíamos chamar “poesia da poesia”, e que se encontra espalhado um pouco por toda a sua obra». Cf. Cristina Nobre, «Afonso Lopes Vieira, o português de Portugal», conferência inédita, proferida no Banco de Portugal, Leiria, 1996. Agradeço à autora ter-me gentilmente possibilitado a leitura deste texto inédito.

<sup>9</sup> Afonso Lopes Vieira, *Em Demanda do Graal*, Lisboa, Portugal Brasil Lda Sociedade Editora, 1922, p. 199-200. Numa anotação, ratifica Lopes Vieira essa presunção de improficuidade do labor crítico, citando Schumann: «a mais nobre ambição dum crítico leal, é tornar-se superfluo. § A melhor maneira de falar de musica, é estar calado. § Schumann». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr 331, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 155. Em Ruskin, encontra-se um similar repúdio da linguagem analítica e do racionalismo reflexivo para discorrer sobre o fenómeno artístico: «L’art ne peut être ni perfectionné par l’effort de la réflexion, ni expliqué par la précision du langage. L’artiste lui-même, s’il est vraiment grand, parle mal ou ne parle pas de son art. Tant qu’il hésite, il peut parler, mais dès le moment qu’un homme sait réellement faire son œuvre, il devient muet sur elle. Tous les mots lui deviennent inutiles, toutes les théories... Est-ce qu’un oiseau fait des théories sur la construction de son nid ?». Cf. Robert de la Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1904, p. 276.

(...) as cousas profundas da sensibilidade guardam o soberano encanto de não poderem ser demonstradas ou explicadas – e sentem-se, simplesmente.<sup>10</sup>

Na verdade, este timbre auto-reflexivo revela, de modo insistente, aquele que pode ser considerado o nó górdio doutrinário da obra de Lopes Vieira, que assume, em não raras ocasiões, foros de verdadeira cruzada estética: a promoção de uma pedagogia da Tradição. Esta componente didáctica não se encontra, de resto, vertida, de modo exclusivo, nos escritos de natureza teórico-argumentativa, mas infiltra-se, intencional ou insidiosamente, na própria arquitectura global da obra, permeando géneros e discursos não naturalmente para ela vocacionados. Da restauração-restituição-reintegração de um corpo textual extracanonico ao património nacional (*Amadis, Diana*), à tradução (*O poema do Cid, Poesias de Heine*), passando pela modernização de autos vicentinos ou pela estilização didáctica de textos patrimoniais, materializada nas múltiplas tentativas de constituição de um *corpus* literário infanto-juvenil (*Bartolomeu Marinheiro, Conto de Amadiz, Autozinho da Barca do Inferno*), parece inferir-se que os desencontrados afluentes do processo criativo desaguam, por vocação, numa congregadora missão de demopédia, consumada numa parénese estética dirigida a um leitor virtual. Esse primado de uma arte docente, mesmo se desassombradamente directiva e tribunícia, traduz-se no espírito de cruzada, a um tempo «aristocrática e demófila», nas palavras de Rodrigues Cavalheiro<sup>11</sup>, de pedagogia prosélita, de verdadeira *quête*, por vezes de contornos quixotescos, que orienta coerentemente a prática cívico-artística de Lopes Vieira e que conforma a imagem que dele e da sua obra nos é devolvida pelas apreciações críticas – invariavelmente a de um «cavaleiro lutando pela glória de um sonho, contra o tropel simiesco da moirama que escraviza Portugal»<sup>12</sup>. No plano mais restritivamente literário, talvez esta face *antimoderna* da sua obra – que se quer, incondicionalmente, acto de comunicação entre quem escreve e quem lê – ajude a compreender o prolongamento injustificado do seu exílio crítico.

Destaca Susan Suleiman, no estudo clássico que consagra ao romance de tese, a notória difidência contemporânea «(...) de toute littérature qui “veut dire” quelque chose

---

<sup>10</sup> *Canções de Saudade e Amor (Lieder)*, Poesias de Afonso Lopes Vieira, Música de Ruy Coelho, Lisboa, Valentim de Carvalho, 1912.

<sup>11</sup> Rodrigues Cavalheiro, *Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Edições Panorama, 1961, p. X.

<sup>12</sup> «“Em demanda do Graal” por Afonso Lopes Vieira», *A Revolução*, [1922], in *Rememoração*, vol. II, f. 2v.

et de toute critique qui *lit* la littérature comme un “vouloir-dire”<sup>13</sup>, compelindo à subalternização de qualquer modalidade literária fundada numa estética ou numa ideologia da representação ou da verosimilhança, em regra associada à veiculação explícita de um substrato didáctico. No caso de Lopes Vieira, a incansável actuação cívica parece ter remetido para a penumbra a apreciação isenta de uma obra que àquela, até por vontade autoral expressa, sempre se subordinou. Neste sentido, as palavras de Vitorino Nemésio podem, com justeza, considerar-se indiciais de um quase unísono coro crítico póstumo em face da obra de Lopes Vieira:

Com efeito, na hora da gratidão e da justiça cívica a um escritor, não há que esconder um pouco de menos valia da sua obra literária em relação ao alto, ao raro valor do seu civismo. E como esse pessoal merecimento se traduziu sobretudo em atitudes espiritualmente patrióticas, incorporado fica de certo modo também numa bibliografia de autor que, como a de Lopes Vieira, há-de sempre valer muito mais na língua portuguesa pelo que memorou, sublimou, apurou e acendeu, do que por uma intrínseca e forte linha de autónoma criação que, assim, praticamente, não faz falta nenhuma aos fins que visou e atingiu.<sup>14</sup>

Ora, com vista a matizar esta condescendente ilibação de menoridade criativa, David Mourão-Ferreira chama, oportunamente, a atenção para «a tonalidade eminentemente *estética* das suas formas de oposição ao poder», uma vez que é sobretudo em confronto com aquele que «se desenrola a sua multifacetada “acção cultural”, pelo que tal “acção” se mostra, fundamentalmente, a de um “oposicionista” de vocação irreprimível»<sup>15</sup>. A materialização emblemática dessa inegável predilecção pela práxis pode, sem dúvida, encontrar-se na Campanha Vicentina, desenvolvida entre 1910 e 1914, em colaboração com o actor Augusto Rosa, e através da qual Lopes Vieira pretendia reconduzir o dramaturgo quinhentista aos palcos nacionais. Através dela, não só foram estimuladas múltiplas representações (em Lisboa, Porto, Coimbra, Rio de Janeiro) dos textos de um autor de teatro cujas peças permaneciam dramas livrescos *contra naturam* – «Confesso que há longo tempo me desconsola a desproporção que se

---

<sup>13</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à Thèse ou l'Autorité Fictive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 28.

<sup>14</sup> Vitorino Nemésio, «O Bronze de Afonso Lopes Vieira», *Diário Popular*, 24 de Outubro 1951.

<sup>15</sup> David Mourão-Ferreira, «O espírito de “oposição” na obra de Afonso Lopes Vieira», in *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*, tomo XX (1979), p. 354. Este artigo foi posteriormente republicado em *Lâmpadas no escuro – de Herculano a Torga – ensaios*, Lisboa, Arcádia, 1979, p. 121-138.

tem mantido entre a exegese do grande Poeta e a ausência das suas obras no teatro» (NDG, 177-78), admite Lopes Vieira – como também, logrando assegurar a acessibilidade dialogante com o público, o próprio autor traduziu do castelhano e adaptou textos vicentinos. O autor do *Amadis*, como refere João Ferreira Dias, chegou mesmo a «intitular-se afoitamente *ensaiador-amador*»<sup>16</sup>, transformando-se, portanto, no émulo perfeito do dramaturgo renascentista, *auctor* e *actor*, como lapidarmente o apodara Garcia de Resende.

Esse trabalho de vulgarização de um clássico escorava-se, sempre que a dilucidação de impasses filológicos<sup>17</sup> o aconselhava, na investigação académica erudita, tentando, de resto, uma complementaridade entre criação e investigação literária que se afirmará como uma das linhas de força da obra de Lopes Vieira, e de que as suas conferências, a meio caminho entre a formalização erudita e a tonalidade poética, oferecem expressivo testemunho.

Embora a revisitação vicentina represente a sua face mais visível, a multimoda intervenção cultural do autor está longe de a ela se subsumir. Com efeito, entre as inúmeras iniciativas culturais se devem contar os *serões de Alcobaça*, saraus literários onde se consorciavam literatura, música e defesa do património nacional – nomeadamente dos sepulcros de Pedro e Inês, insuperáveis exemplares de arte funerária primitiva –; a apologia, de vitalidade quase propagandística, de uma primitiva Escola de Pintura Portuguesa e do restauro dos Painéis de S. Vicente, inspirada pela tentativa de reintegração empreendida por José de Figueiredo e Luciano Freire, desde 1914; a campanha a favor do canto coral e do movimento orfeónico, desde 1916; e de uma escola nacional de *Lied*, baseada no Romanceiro e Cancioneiro populares. Os vestígios destas empresas paladinescas, para recorrer ao acertado qualificativo de Aquilino<sup>18</sup>, consumação visível de uma mitologia pessoal, encontram-se sobretudo plasmados na ensaística coligida em *Em Demanda do Graal*. O alcance ideológico, metaforizado pelo título, não escapou à crítica:

---

<sup>16</sup> João Ferreira Dias, «Afonso Lopes Vieira e o Teatro», in *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, p. 155.

<sup>17</sup> Como, por exemplo, a célebre polémica que envolveu Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Henrique Lopes de Mendonça e Óscar de Pratt, cujas opiniões aparecem reunidas em «Sobre um verso de Gil Vicente», *Revista Lusitana*, vol. XV (1912) e no *Diário de Notícias*, e constituem um apêndice ao volume da *Campanha Vicentina*: «Sobre um verso de Gil Vicente», in *C V*, p. 221-49.

<sup>18</sup> Aquilino Ribeiro, «Afonso Lopes Vieira e a Evolução do seu Pensamento», in *Camões, Camilo, Eça e alguns mais. Ensaios de crítica histórico-literária*, Lisboa, Livraria Bertrand, p. 323.



É um título symbolico para o poeta, e, diríamos, quasi symbolico para os portugueses de hoje que se comprazem na lição do passado, e buscam através do momento tormentoso, a nova India dos seus idéaes de gloria. O santo Graal ha de ser achado e talvez não esteja muito longe. Depende da nova cavallaria. Nessa esperança e nessa saudade, ha muito que ver em lindas paisagens como essas da jornada do cavaleiro poeta.<sup>19</sup>

Lopes Vieira abalança-se ainda em incursões cinematográficas pioneiras, colaborando nos diálogos de *Inês de Castro* (1945) e *Camões* (1946), de Leitão de Barros, e de *Amor de Perdição* (1943), de António Lopes Ribeiro, e concebendo e realizando o filme para crianças *O Afilhado de Santo António* (1928), para além de um filme inédito sobre o motivo, que já lhe merecera inúmeras glosas líricas, do «Pinhal d’El-Rei»<sup>20</sup>. O íntimo e profícuo convívio do autor com o universo da criação musical – e Lopes Vieira era, como se sabe, um incoercível apologista da poesia *cantabile* – encontra-se na génese de obras como *Poesias sobre as scenas infantis de Schumann* (1915), *Canções de Saudade e Amor* («o primeiro caderno de *Lieder* publicado em Portugal»<sup>21</sup>, de 1918), *Crisfal* (1920), *Cantos Portugueses* (1920), com música de Laura Wake Marques, a Oratória *Fátima* (1931), em colaboração com Ruy Coelho, ou *Canto Infantil* (1931).

Esta dispersão premeditadamente diletante de interesses artísticos<sup>22</sup>, se bem que compaginável com o cognome de *aristocrata populista* que lhe é tão frequentemente associado, não deixa também de patentear um muito peculiar conceito de arte. De acordo com Reinaldo dos Santos, «o que caracterizou a personalidade de Afonso Lopes Vieira foi a sua sensibilidade a todas as formas de Arte, não só àquelas em que se exprimiu, mas a todas as outras – que sentiu, compreendeu e amou com uma amplitude

---

<sup>19</sup> João Ribeiro, «Afonso Lopes Vieira – *Em Demanda do Graal*», *O Imparcial*, [1922], in *Rememoração*, vol. II, f. 1v.

<sup>20</sup> Sobre as relações de Lopes Vieira com o cinema, vd. Luiz Forjaz Trigueiros, «Afonso Lopes Vieira e o cinema», in *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, p. 173-78 e M. Félix Ribeiro, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.

<sup>21</sup> Ruy Coelho, «O sentido musical de Afonso Lopes Vieira», in *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, p. 181-82.

<sup>22</sup> Que Luiz Forjaz Trigueiros formula de modo clarividente: «O seu espírito era assim tanto mais “moderno” quanto se mostrava disponível à intelecção de outros meios de expressão que não apenas os da poesia ou da prosa, de comunicação, que não apenas os do papel impresso ou da conferência. Sentia-se igualmente à vontade folheando os neo-políticos ou os neo-aristotélicos, em velhas bibliotecas de Itália que frequentava com intimidade de escolar aplicado, como se sentiria, se o destino lho tivesse permitido, no mais sofisticado estúdio de Hollywood, esse mito dos anos 20 ou 30, apaixonado do cinema, que era. Na verdade, só o medíocre lhe repugnava (...).» Cf. Luiz Forjaz Trigueiros, «Identidade humana e cultural de Afonso Lopes Vieira», *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*, Tomo XX, Lisboa, 1979, p. 346.

que raras vezes se tem encontrado no mesmo artista»<sup>23</sup>. Esta amplitude deflui, antes de mais, de um conceito de universalidade das artes, de ascendência renascentista, mas que, em efectiva retoma moderna, determina duplamente a obra de Lopes Vieira: por um lado, imprime-lhe uma fisionomia polígrafa, pulverizada em modalidades literárias e paraliterárias extremamente diversificadas (que incluem a poesia lírica, o romance e a novela, o poema dramático, a conferência e o ensaio, o roteiro turístico, o guião cinematográfico, etc.); por outro, este diálogo interartístico modela a própria substância verbal dos textos, pelo que não será implausível neles surpreender instâncias de miscegenação de géneros ou registos (por exemplo, o cinematográfico, o musical, o dramático). A esta configuração proteiforme da obra – reminescente da utopia wagneriana do *Gesamtkunstwerk*<sup>24</sup>, a obra total, em que a interacção simultânea das artes gera um efeito jamais alcançado por cada uma delas individualmente – encontra-se, pois, adjacente uma derrogação da tradicional hierarquização das artes, entendidas

---

<sup>23</sup> Reinaldo dos Santos, *Afonso Lopes Vieira (O Artista e o Homem)*, separata do *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, nºXVI (1947), p. 3.

<sup>24</sup> O conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte global ou obra de arte integral), segundo João de Freitas Branco muitas vezes desvirtuado de «maneira crassamente simplista», constituiu uma das pedras de toque do movimento do wagnerismo que, em finais do século, congrega numerosas fileiras de intelectuais. A insistência posterior nessa «miragem» wagneriana da fusão das artes tem feito esquecer o facto de que o compositor usou, de modo tão raro e acidental, o termo *Gesamtkunstwerk* que «nem sequer figura no glossário realizado para acompanhar a edição de 1911 da sua obra completa». Cf. Aires Graça, Maria Antónia Amarante, «A estética wagneriana e a miragem oitocentista da fusão das artes», *Runa. Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*, nº 2 (1984), p. 27. Baseando-se em precedentes que encontra na arte helénica, formulou Wagner o conceito na acepção de «an inextricable interweaving of the elements of all the arts in single works of art», pelo que «music as well as all the arts should subserve the ends of the poet and should be utilized to convey the drama». Cf. David C. Large, William Weber (eds.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1984, p. 22 e 147. O conceito de obra de arte integral, modelarmente realizado no drama musical, traduz a precedência artística da música, conspícua na estética oitocentista. Como nota Timothy Martin, «As the “total artist” who had melded the disparate arts into a single *Gesamtkunstwerk*, Wagner justified the claim for the artistic integrity of opera and appeared to redeem the genre from its historical status as mere entertainment. Though his idea of a synthesis of arts in drama was not completely original – Wagner himself pointed to Greek drama as his forerunner and inspiration – his “total artwork” gave the attraction to music already evident in nineteenth-century aesthetics emphasis and credibility. For if a composer could harness the expressive potential of all the arts in an inclusive “music drama”, if in particular a musician could make opera “literary”, could poet and novelist not make their work “musical”?». Cf. Timothy Martin, «Joyce, Wagner, and Literary Wagnerism», in Ruth H. Bauerle (ed.), *Picking up Airs: Hearing the Music in Joyce’s Text*, Urbana, University of Illinois Press, 1993, p. 119. Elizabeth Emery, por seu turno, relaciona a adesão dos autores simbolistas ao conceito wagneriano da obra total com as afinidades que este comparte com uma estética multimédia que, também eles, perfilham: «Because of their interest in what a modern audience would call “multimedia”, they were particularly influenced by Wagner’s conception of the *Gesamtkunstwerk der Zukunft*, a total art of the future, which had been filtered, in France, through Baudelaire’s 1861 essay, “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris”. Baudelaire interpreted Wagner’s theory that different arts working in combination could achieve more than the individual arts working alone in light of his own belief in synesthesia». Cf. Elizabeth Emery, «The Gothic Cathedral in Fin-de-Siècle France. From *Gesamtkunstwerk* to “French Genius”», in Laura Morowitz, Elizabeth Emery, *Consuming the Past: the Medieval Revival in Fin-de-Siècle France*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 8-9. Registo a generosidade da autora em ter-me possibilitado a leitura deste trabalho, ainda inédito à data de redacção deste capítulo.

agora, sobretudo em função do critério supremo da expressão da alma nacional, como vasos comunicantes.

O carácter pletórico da realização artística é, todavia, subsumido pelo autor ao denominador comum do triunfo do espírito e do belo, independentemente do seu meio de expressão. Pode, sem hesitação, afirmar-se que, neste aspecto, reside uma das questões capitais da obra de Lopes Vieira, autor com frequência associado aos esteticismos finisseculares, estreitamente equacionados com a alienação narcísica e o formalismo estereotipado. Sendo, na verdade, indiscutível a proeminência concedida à questão estética na obra do autor (a divisa de Keats, *A thing of beauty is a joy for ever*, integra o florilégio de máximas de autores vários que Lopes Vieira intitulou *Sobre a vida e a arte*)<sup>25</sup>, ela refracta-se em patamares distintos de especulação doutrinária, espraiando-se desde os particulares da discussão da propriedade estilística de um texto à cogitação abstractizante sobre as funções da arte. Poderiam eventualmente aplicar-se, com propriedade, a Lopes Vieira as palavras de Felicia Bonaparte sobre Oscar Wilde, quando defende coabitarem no criador de *The Picture of Dorian Gray*, em equilíbrio tenso, duas identidades: «one entirely committed to the principles of aestheticism, the other seriously disturbed by the moral neutrality of the aesthetic attitude»<sup>26</sup>. Não será, com efeito, uma mal disfarçada má-consciência que o leva a antecipar, na nota final a *Ilhas de Bruma*, hipotéticas acusações de autismo lírico? Aí se diz:

Publicando êste livro, escrito já durante a Guerra, e por bastante tempo conservado na deleitosa intimidade do inédito, não agradaria ao autor – e quase só para si mesmo êle o diz – que a sua atitude fôsse tomada por lamentável egoísmo de letrado, alheio á Dor da sua época. É que, escrevendo versos – que apenas o são quando fôrem música e sonho – o autor não pretende fazer “literatura”; obedece ao mando do seu ritmo interior, e só os escreve quando eles “querem”. (*IB*, 127)

---

<sup>25</sup> Esboços: *Sobre a Vida e a Arte*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 175, nº 20.

<sup>26</sup> Felicia Bonaparte, «The (Fai)lure of the Aesthetic Ideal and the (Re)formation of Art: the Medieval Paradigm that Frames *The Picture of Dorian Gray*», in Richard Utz, Tom Shippey (eds.), *Medievalism in the Modern World*, Turnhout, Brepols, 1998, p. 228. Também Cristina Nobre aproxima Lopes Vieira e Wilde, no tocante à veiculação de uma autoridade estética e à centralidade que, na mitofilia de ambos, assume a imagem de *homem de gosto*: «Sem nunca chegar à ironia subversiva do escritor irlandês, ALV reivindica para si próprio o estatuto de autoridade, estatuto conferido pelo seu poder criativo, o que faz dele um esteta perfeito, o *homem de gosto* com uma imagem construída durante o percurso biográfico. Por isso, e salvaguardadas todas as distâncias, a definição da posição de ALV através de uma atitude estética ainda muito finissecular aproxima-o de Wilde». Cf. Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 351.

O *homem esteta* encontra-se, portanto, comprometido perante a arte como perante a vida. Em entrega voluntária, abraça um verdadeiro noviciado ético, encaminhando-se resolutamente para o Bem e, em consequência, não pode deixar de declinar a impassibilidade moral ou exonerar-se de uma prioritária missão judicativa, nele delegada por inerência do exercício artístico:

Cultura + sensibilidade = homem esteta = q. melhor domina as taras originaes, e caminha para o Bem. Papel da arte – socializar. As taras dos artistas são compensadas pelo poder da dominação. À fôrça de domínio, os homens irão sendo melhores. A Belêza é o mais seguro caminho para o Bem. É a mestra divina.<sup>27</sup>

Não é outro ensinamento, senão esse da inquebrantável aliança de ética e estética, aquele que, com singeleza espontânea, é transmitido pela certa clarividência materna:

Quando as mães dizem aos filhos

Isso é feio..., não faças isso, q. é feio... – elas dão-nos, sem no cuidarem, lição profunda. É feio? É mau.<sup>28</sup>

Naturalmente, pois, «artista é aquele q. se não conforma com a fealdade do meio em q. vive»<sup>29</sup>, e como repto defluente desta premissa terá de ser lida a exortação que Lopes Vieira anota num disperso: «É forçôso fazêr renascer a poesia didactica – em bases puras de estetica»<sup>30</sup>.

É, não obstante, o próprio autor que reconhece que o carácter fugidio e volátil da manifestação artística – a sua «ondeante incerteza» – se subtrai à fixidez de um cânone ou a uma codificação imperturbável: «Um dos mais perturbantes incantos das coisas da Arte está na dificuldade de lhes ditar as regras, de fixar o canon, de copiar a receita... Em Arte as possibilidades são infinitas. E esta ondeante incerteza, este misterio em que se envolvem as coisas da Arte relativamente a este assunto, – incanta...».<sup>31</sup> Como

---

<sup>27</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço III, fr. 33, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, II vol., p. 79.

<sup>28</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 202, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 129.

<sup>29</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 177, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 147.

<sup>30</sup> Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 252, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 109.

<sup>31</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 120, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 143.

sublinhou José Carlos Seabra Pereira, a poesia neo-romântica reactiva o primado da inspiração como ímpeto criativo centralizador, princípio derivado do Romantismo matricial e essencialmente adverso à consciência artificial que se acentua com a emergência da modernidade. Deste reinvestimento numa «mística da inspiração»<sup>32</sup> parece comungar Lopes Vieira, como é lícito deduzir do seguinte juízo que, a propósito da arte poética, o autor formula em adenda posfacial a *O Pão e as Rosas*:

Arte que jámais pôde envelhecêr dêsde que o poeta se desimbarace de tudo que tolhêr a livre busca e a expansão do Ritmo – único mestre – e por *arte poética* tiver: – Nada de regras, e viva a sinceridade. (PR, 159)

Contudo, note-se que, mesmo abjurando o cerebralismo e a aridez cartesiana das tipologias, a arte literária, não erradica liminarmente a regra e o código. Como afirma o autor, em resposta a um inquérito literário conduzido sob os auspícios do *Diário de Notícias*, «(...) creio que a verdadeira liberdade de um escritor, como a de qualquer homem, é, na realidade, o fruto de diversas disciplinas, que ele mesmo voluntariamente se impõe, a fim de ser livre com dignidade»<sup>33</sup>. O título «Trabalho», com que se crisma a *ars poetica* incluída em *Ar Livre*, é esclarecedor desse apurado sentido de oficina lírica, sobretudo pela extensa homologia que o autor aí desenvolve entre o trabalho artesanal de construção de uma gaiola e o martirólogo da criação poética:

Não sabem, não!, de quanta dôr humana  
se ha de fazêr – sêja o que fôr! O enlêvo  
que o velho emprega, p'ra medir a cana,  
e que eu emprego, quando sinto e escrêvo.

Tôdo o trabalho é áspero e consola,  
tôdo o trabalho custa, é vivo e fundo:  
sêja p'ra construir uma gaiola,  
sêja para se dar belêza ao mundo. (AL, 161)

---

<sup>32</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1999, p. 438. Como efeito, como observa o autor, «(...) abandonando uma das demarcações anti-românticas do Realismo “artista” e do Parnasianismo, do Decadentismo e do Simbolismo, o Neo-Romantismo relança a “mística da inspiração”, da criatividade natural, que o distancia do cerebralismo predominante na tradição da modernidade artística».

<sup>33</sup> João Ameal, «O nosso inquérito literário. Depoimento do notavel poeta Afonso Lopes Vieira», *Diário de Notícias*, 16 de Fevereiro de 1929.

Assim, antes de mais afecta ao território do intuitivo e do arracional (mas recorde-se, por outro lado, que o autor é sequaz da máxima de Baudelaire, segundo a qual «a inspiração consiste em se trabalhar tôdos os dias»<sup>34</sup>), o culto disciplinador da Arte opõe-se à barbárie do filisteísmo e ao reino caótico do incivilizado:

Desgraçado do país que julgar poder viver sem arte, considerando-a como mania de alguns doidos ou como luxo de alguns ociosos.

Desgraçado do país que não queira amar e que não honre o seu passado e o seu presente na sua arte, porque tal país, mesmo no caso de se manter, seria uma tribo de selvagens brancos.<sup>35</sup>

Compreende-se, então, que um *escandaloso esteta*, como o próprio gostava de se autocaracterizar, não possa inibir-se de, reiteradamente, dar voz à condenação acerba dos atentados nacionais ao bom senso e ao bom gosto artísticos: «A coisa verdadeiramente rara em Portugal, é o bom-gosto. É aí que se deve mesmo localizar a origem dos nossos males. “Graça, mais bela ainda que a Beleza”, diz La Fontaine. Em Portugal: – Bom-gosto, quanto mais raro que o talento!» (DG, 316). Lopes Vieira exalta, de forma reincidente, as virtudes lenitivas do belo, como se depreende pela prescrição do tratamento que designa por *contemploterapia*.<sup>36</sup> Daí que se revele impiedoso no seu diagnóstico, sentenciando resolutamente que «(...) a doença nacional é o mau gosto» (CV, 13). Em consequência, a admiração do Belo não pode tornar-se sinónimo de fruição ensimesmada do objecto de arte, nem impor a retractação do artista daquela que deve constituir a sua indefectível missão: educar o sentimento estético do povo, religando-o ao casticismo das suas raízes. E isto porque, insensível às «procissões de Beleza», «a multidão do século XX é muito menos capaz de as sentir do que as comunas da Idade-Média, espiritualizadas ao contacto das obras de arte cujo sentido elas alcançavam – e de que as multidões de agora vivem desgraçadamente tão longe!» (DG, 83). Regressarei, em breve, ao cruzamento de apologia estética e preocupação ética que tutela este entendimento da literatura.

---

<sup>34</sup> Esboços: *Sôbre a Vida e a Arte*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 176, nº34.

<sup>35</sup> Afonso Lopes Vieira, *A Campanha Vicentina*, Lisboa, Editora Limitada, 1914, p. 93.

<sup>36</sup> O termo ocorre numa das notas avulsas de Afonso Lopes Vieira, incluídas nos seus blocos de apontamentos. Cf. Esboços: *Notas Diversas – Maço IV*, fr. 239, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 108.

Embora regulando-se pelo princípio de que «toda a revolução em arte é um regresso à naturêza»<sup>37</sup> ou, elegendo as palavras de Albert Dürer, que «a Arte reside na naturêza. Quem de lá a souber extrair, possui-a»<sup>38</sup>, Lopes Vieira considera lícito, e mesmo desejável, submeter o universo observado-representado a um processo de *estilização*, entendendo-o como a «integração das coisas na belêza, dando-lhes a expressão que muitas vêzes ellas não têm, mas parece que deviam têr»<sup>39</sup>. Esta premência das possibilidades rectificativas da arte (indefectíveis do seu alcance profilático) impede a sua redução às teses realistas-naturalistas de crença na objectividade mimética, assentes na supressão do olhar afectivamente contaminado do artista. Inversamente, a defesa, no processo de composição artística, da estilização dos *realia* torna imprescindível a assunção da subjectividade do sujeito que, para o palco da criação, não pode deixar de carrear uma específica visão do mundo.

No cerne do debate estético em Lopes Vieira, encontra-se a liminar exclusão mútua, de cunho manifestamente neo-romântico, de desvairo mercantilista e «Beleza redentora»:

A obra a realizar em Portugal é tão vasta e profunda, que se requerem para ela todas as vontades forjadas com fês de aço como espadas. E para essa obra de Beleza redentora é que nós outros proclamâmos os direitos sublimes da Arte como inspiratriz da Acção fecunda e heróica; que nós outros proclamâmos os direitos do Espírito sôbre a Fera, e advertimos os homens do Poder e os homens do Dinheiro, de que, com o desprêzo do Espírito, todo o poder é grotesco e todo o dinheiro, lodo. (*DG*, 180-81)

Defluindo da postulação desta ditologia que opõe espiritualidade e materialismo, a superioridade da Arte, bem como a via redentora por ela apontada, são possíveis, em virtude da sua autonomia relativamente à contingência política ou ao furor economicista. Essa tensão antagónica entre os dois princípios baliza a obra argumentativa de Lopes Vieira. Como se refere em *Nova Demanda do Graal*,

---

<sup>37</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 137, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 102.

<sup>38</sup> Esboços: *Sôbre a Vida e a Arte*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 175, nº12.

<sup>39</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço III, fr. 2, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 77.

(...) é realmente singular como, coexistentes na mesma época, dois movimentos se pudessem ter desenvolvido com direcções tão antagónicas: o movimento político, caótico e bárbaro, desprovido de consciência histórica e sentimento nacional; e êsse outro movimento intelectual, produzido com tão exemplar seriedade, criador de Nação. (NDG, 80)

A capitosa independência da realização artística, relativamente à materialidade imperante, não instaura um radical autotelismo que a coarcte do húmus social na qual ela mergulha as suas raízes. Este aspecto permite entender, aliás, um posicionamento conforme ao *ethos* neo-romântico, marcado pela «difidência (...) perante as posições de Arte pela Arte»<sup>40</sup>. Por outro lado, as componentes de uma espécie de messianismo artístico e de «profetismo cívico» testemunham um empenhamento efectivo do criador, que se move «entre a preservação da feição original e originária da alma nacional e a postulação de um horizonte utópico de actualização plena das potencialidades desse génio da Grei»<sup>41</sup>, catalisando, portanto, a dimensão pragmática e operante da criação artística.

De certo modo, confrontado com uma encruzilhada de vocações da obra de arte literária, Lopes Vieira opta por uma solução de compromisso, ao lograr uma síntese conciliadora das teorias formais e morais da Arte. Pese embora a insistência na autonomia do objecto artístico enquanto heterocosmos, estatuto que lhe advém, quer da especificidade do seu *medium* expressivo, quer da excepcionalidade quase demiúrgica de quem o produz (para Lopes Vieira, tal como para António Nobre, «os Poetas/ Não se enganam – são bruxos, são Profetas!»<sup>42</sup>), acredita-se que ele é, paralelamente, pedra angular de um projecto de regeneração nacional, a dinamizar por via de uma concertada pedagogia cultural. Em diálogo com Aquilino Ribeiro, o autor parece fazer recair o acento tónico no repúdio do formalismo estético e do solipsismo estilístico:

– Amigo, não dividamos o mundo da arte à maneira de Tordesilhas. Além da beleza ilusa, a beleza que brilha, é preciso criar a beleza espacial, inerente ao próprio curso da vida. Francamente, não faço nenhuma ideia quanto às qualidades de resistência que possui a dúzia de trabalhos que correm com o meu nome. Mas nunca a minha intenção se cingiu exclusivamente à forma. A índole de cada povo

---

<sup>40</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 333.

<sup>41</sup> Idem, *ibidem*, p. 367.

<sup>42</sup> António Nobre, *Poesia Completa 1876-1900*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 453.



está latente no que tem de diferencial e activo, como o voo da borboleta o está na crisálida. Foi aí nessa penumbra, devassando recessos inconsúteis, digamos, que procurei introduzir-me. Cada um nasce como deve ser e para o que é: nascemos portugueses, bons ou maus cidadãos do mundo – e eu direi bons – temos de afirmarmo-nos portugueses. Por isso eu me tenho preocupado acima de tudo em não trair a alma *mater*; em pô-la em equação com a grande alma universal, ecuménica, sempre que me é possível; em agitar o perfume do nosso lirismo, que é, como quem diz, o que há de fragrante e capitoso, sublimadamente humano, na nossa elaboração subjectiva; em trazer a lume o que há e houve de imortal, de substância única no povo português, árvore de que somos renovos terminais...<sup>43</sup>

Neste sentido, a ética parece prevalecer sobre a estética, como Lopes Vieira repete infatigavelmente de diferentes maneiras, desenhando, em traço vigoroso, a irreductível bipolaridade de vida e literatura, de acção consciente e confessionalismo umbilicalista, em síntese, de autenticidade experiencial e artifício retórico. O poema «Os Livros», de *O Pão e as Rosas*, é, a esse título, exemplar, por nele se preterir o reflexo desvirtuado e empalidecido que da experiência vital é comunicado pela literatura:

Que saudades das águas e das flôres,  
da realidade das pedras,  
dos murmurinhos, dos claros risos, dos vivos gestos,  
da voz radiante das côres,  
da música que se olha  
aonde os olhos poisaram,  
ou nas fôlhas da flôr que se desfolha,  
ou nos vôos das aves que voaram!

Que saudades, emfim, de isto: – Vivêr!...

Quem ouvirá o roussinol, se o lêr? (*PR*, 32)

Portugal, afirma Lopes Vieira, «foi criado com as espadas e com as canções», porque, no torrão nacional, «nunca a Poesia foi mero divertimento de estilistas, mas

---

<sup>43</sup> Aquilino Ribeiro, «Afonso Lopes Vieira e o seu lusismo subjectivo e inconformista», in *Afonso Lopes Vieira. In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 202.

com ela se definiu e afirmou o nosso carácter e se sublimou a nacionalidade»<sup>44</sup>. Assim se compreende que, logo no limiar do novo século, em *O Poeta Saudade*, se assevera em desabafo autobiográfico: «Eu poeta não sou: não creio na Arte! / Homem apenas, quero crer no Amor» («Quinta de Lena», *PS*, 91). Em abono desta postura, avocam-se autores insuspeitos e obras emblemáticas. Camões, por exemplo, «pelo menos nos seus versos decisivos, nunca fêz apenas literatura. Foi êle quem falou, com supremo realismo espiritual, da sua alma *em carne viva*»<sup>45</sup>. Fruto desse «valor autobiográfico excepcional», em nenhum outro autor se poderá encontrar «a-par de tão soberana arte na expressão, menos arte pela arte»<sup>46</sup>. Relativamente aos cronistas da *História Trágico-Marítima*, assevera-se que «em suma: não eram literatos. Eis o segrêdo dessas obras-primas sem par nas literaturas, e vividas ‘com os focinhos no rôlo das ondas’» (*NDG*, 337). Num passo já citado do posfácio a *Ilhas de Bruma*, refuta-se o labêu de retracção demissionária que aflige o poeta que persevera num impassível divórcio do mundo. Na «Carta Autobiográfica» que endereça a Agostinho de Campos, destinada a posterior inclusão no volume da *Antologia Portuguesa* a ele dedicado, o autor define-se categoricamente como «(...) um homem bastante desejoso da acção para se contentar com ser um *literato*»<sup>47</sup>. E, num bilhete postal endereçado, em 1924, a Raul Proença, em que comentava a contribuição dos diferentes colaboradores no *Guia de Portugal*, explicita o menoscabo que lhe merece o termo de *literatura*: «Por *literatura* neste caso entendo aquilo em q[ue] o escritor antepõe a sua própria personalidade. Nesses casos o assunto passa p[ara] o segundo plano – e eis o que me não encanta»<sup>48</sup>.

Aparentemente contrastante com esta auto-apreciação, mas constituindo, de facto, outra maneira de dizer o mesmo, se revela a opinião de Augusto de Castro, para quem Lopes Vieira «foi (...), durante toda a existência, uma criatura integralmente literária»<sup>49</sup>. Ora, esta divisa de uma *literatura integral* entronca numa vocação matricialmente pragmática do ofício literário e na precedência do homem total – entendido sobretudo

---

<sup>44</sup> Afonso Lopes Vieira, «Portugal nos meus versos», conferência manuscrita, espólio da BMALV. Este texto foi editado por Vitorino Nemésio em *Camões na Obra de Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1974, p. 195-221.

<sup>45</sup> Afonso Lopes Vieira, *Nova Demanda do Graal*, Imprensa Portugal-Brasil-Livraria Bertrand, 1942, p. 230.

<sup>46</sup> José Maria Rodrigues, Afonso Lopes Vieira (eds.), «Prefácio», in *Lírica de Camões*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1932, p. VI-VII.

<sup>47</sup> «Carta Autobiográfica», in Agostinho de Campos, *Afonso Lopes Vieira (Prosa e Verso)*, Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1925, p. XVI.

<sup>48</sup> *Apud* Luís Prista, *Para uma edição do Guia de Portugal*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1992, p. 149.

<sup>49</sup> Augusto de Castro, «A sua última poesia», in *Homens e Sombras*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, s.d., p. 190.

como consciência cívica e empenhamento latamente político em face da circunstância histórica – sobre o homem de letras. Em 1912, sensível a uma atmosfera de animosidade pré-bélica, que augurava já um futuro conflito à escala mundial, em entrevista concedida ao *Século*, Lopes Vieira era peremptório a respeito da missão da arte, em geral, e da literatura, em particular:

(...) Cada vez me convenço mais de que as grandes coisas da arte são a melhor fonte de alegria, de força e de fé, e creio também que, presentemente, como nunca, nós todos, os portugueses, carecemos de fé, de força e de alegria para suportarmos e vencermos as grandes incertezas do tempo que atravessamos. Aos homens *práticos* que sorriam das virtudes da arte como agente eficaz de defesa nacional, defesa em que tanto se fala agora, lembre o *Seculo* estas palavras de Garrett: «Muitas vezes tenho pensado e creio que os *Luziadas* teem sido melhor cidadela para defender a independencia do que o forte da Graça e a torre de S. Julião»... Agora que tanto se fala em esquadras e armamentos, e eu não duvido da sinceridade e do patriotismo de quem faz essa propaganda, é talvez inutil que, n'um paiz como o nosso, em que só a voz dos politicos costuma ser interessante, um simples artista, como eu, que não tem compromissos de natureza oficial com o Estado, venha dizer que os couraçados e as espingardas sem espirito nacional e força de tradição que os faça empregar com exito – não são mais que ferragem inutil.

E assim falou o poeta.<sup>50</sup>

Revelam-se, portanto, especialmente justas as palavras de Vitorino Nemésio, para quem Lopes Vieira seria «(...) dos raros artistas portugueses, e até europeus, a quem poderemos chamar militantes»<sup>51</sup>. É possivelmente esse desígnio de intervenção que o conduz a adoptar as máximas de Renan – «Na Arte, como na moral, dizêr é nada, fazêr é tudo»<sup>52</sup> – e de Wagner – «O artista moderno é chamado a substituir o sacerdote. O

---

<sup>50</sup> «Deve ser na Torre de Belém que deve ser exposta a custodia de Gil Vicente – Mas primeiro teria de desaparecer o gazometro...», *O Seculo*, in *Rememrança*, vol. I, f. 90.

<sup>51</sup> Vitorino Nemésio, «A Campanha Vicentina», in *Afonso Lopes Vieira. In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 165.

<sup>52</sup> Na conferência «A propósito da obra poética da senhora D. Maria Amalia», de 1918, defende-se ainda que «(...) a mais bela poesia é aquela que se produz na acção e não a que se escreve». Cf. Afonso Lopes Vieira, «A propósito da obra poética da senhora D. Maria Amalia», *Atlântida*, Ano III, nº29-30 (Março e Abril 1918), p. 606.

sacerdote da Arte é o único que jamais mentiu»<sup>53</sup>. Como nota Seabra Pereira, «tendo-se por porta-voz, quando não por encarnação simbólica, da alma pátria, o Poeta neo-romântico auto-representa-se (...) como poeta cívico e nacional»<sup>54</sup>. E nem poderia ser de outra forma: a súpula literária da portugalidade que a obra de Lopes Vieira pretende consolidar extrai a sua *auctoritas* desta automitografia do autor-sacerdote da nacionalidade, «procurador do Portugal que foi, adivinho do Portugal que há-de ser»<sup>55</sup> ou «preceptor seguro da sensibilidade portuguesa»<sup>56</sup>.

Ora, precisamente porque nos encontramos distantes do «sibarita voluptuosamente encantado no amor da Arte pela Arte!»<sup>57</sup>, o entendimento da função militante e docente da arte e a natureza do compromisso artístico vão instituir, na obra de Lopes Vieira, duas vertentes nucleares que configuram verdadeiros pontos de sustentação da sua ideia de literatura: um posicionamento antiacadémico e uma ética do patriotismo.

Detenhamo-nos no primeiro. Da apologia do antiacademismo em Lopes Vieira derivam duas consequências doutrinárias que conformam, em movimento centrípeto, o plano compositivo da sua obra e os processos de escrita agenciados: por um lado, o repúdio da erudição improficua e patrioticamente improdutiva, isto é, a desvalorização de um conceito finalístico do saber; por outro, a defesa infatigável da absoluta independência do escritor face à instituição literária. Quer em múltiplos passos da sua obra, quer em *faits divers* da sua carreira literária, quer ainda no enaltecimento de um cânone assumidamente subjectivo de autores, Lopes Vieira rejeita, sem apelo, o labor investigativo e as minudências da erudição (os filólogos são, impiedosamente, apodados

---

<sup>53</sup> Esboços: *Sôbre a Vida e a Arte*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 176, nº 39.

<sup>54</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 500.

<sup>55</sup> Alberto Pinheiro Torres, «Estudante de Coimbra», in *Afonso Lopes Vieira. In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 32.

<sup>56</sup> António Sardinha, *A Monarquia*, 12 de Julho 1917, *apud* Agostinho de Campos, *Afonso Lopes Vieira (Prosa e Verso)*, p. XXXIX.

<sup>57</sup> Américo Cortez Pinto, *art. cit.*, p. 93. Embora, em rigor, seja essa a impressão que se retira das reflexões que Virgínia de Castro Almeida tece a propósito de um serão em casa de Lopes Vieira: «Ha uma semana, passando o serão em casa de Affonso L. V. na companhia de alguns amigos seus, artistas, homens de letras e de sciencia, ouvindo excellentes interpretações de Bach e de Beethoven e ouvindo lêr os mais lindos versos que jámais foram escriptos em lingua portugueza, julguei-me transportada a outras eras, a outro mundo, de tal modo estamos pouco habituados a estas delicias espirituaes, a estas manifestações do culto de Belleza (...). § Tudo ajudava a nossa intensa illusão de estarmos vivendo fóra do ambiente que ordinariamente nos cerca n'este Paiz que lueta e tenta quebrar grillhões e que, no seu epico esforço de romper o marasmo antigo e de se approximar de uma civilisação mais feliz, não tem tempo nem gosto para pensar na *unica verdade conhecida* que, segundo nos affirma Lopes Vieira e eu creio firmemente, é a *Belleza*. (...) § Lopes Vieira é mais que um poeta e que um artista: é o poeta, é o artista por excellencia. E a gente espanta-se de o encontrar no nosso tempo tristissimo... no nosso tempo, em que só duas feias divindades são adoradas com fervor: a Politica e a Machina». Virgínia de Castro Almeida, «Obras de Arte», *A Capital*, 2 de Maio de 1914, in *Rememrança*, vol. I, f. 102.

de «trapeiros da Gramatica», «idealistas da maçada», «tias rabujentas da literatura»<sup>58</sup>), na ausência, por parte do filólogo, do historiador ou do escritor, de um anseio comunicativo ou de um desejo de partilha pedagógica, geralmente expressos na vulgarização do saber ou na afronta iconoclasta ao conceito de intocabilidade sacralizadora da obra clássica. E daí a prece formulada, a que não falta protestativa convicção, por Lopes Vieira – «Senhor: concedei-me apenas a sciencia precisa para extrair de um calhamaço uma flor»<sup>59</sup> –, a propósito de uma carta de Leite de Vasconcelos, na qual o filólogo subscrevia uma apreciação moderadamente severa, fundamentada em reparos filológicos vários, da modernização do *Monólogo do Vaqueiro* vinda a lume em 1910<sup>60</sup>. Este incidente, que ensombrará irremissivelmente a relação discipular de incondicional devoção que unia Lopes Vieira ao seu primeiro cicerone de in-fólios<sup>61</sup>, merecer-lhe-á o seguinte desabafo:

A erudição é um dos muitos perigos em que o Demónio cobre os escritores de talento. Recebi hoje uma carta do Leite de Vasconcelos. Pensar que este homem

---

<sup>58</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço I, fr. 147, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, II vol., p. 58. É flagrante a coincidência destes epítetos pouco abonatórios com aqueles com que Fradique Mendes agracia, numa das suas cartas, «esse tipo defunto, o purista, o gramático», considerando-o, por exemplo, «o fiscal da língua». Cf. «A E...», in Eça de Queirós, *Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros do Brasil, 2002, p. 227.

<sup>59</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 106, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, II vol., p. 142. Esta formulação parece ecoar versos do epílogo da Fábula 22, de La Fontaine: «Bornons ici cette carrière / Les longs ouvrages me font peur / Loin d'épuiser une matière, / On n'en doit prendre que la fleur».

<sup>60</sup> Numa nota, Afonso Lopes Vieira refere-se-lhe como «carta atroz». Cf. Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 58. Na referida carta, afirma Leite de Vasconcelos: «Uma tradução, é uma tradução. Um tradutor não tem o direito de alterar o original. Num livro que vai sair do prelo sobre o Storck, o admirável tradutor de Camões, se verá a fidelidade a que deve obedecer sempre um tradutor. (...) Para lhe dizer a minha impressão com franqueza, gostei mais da nota final, do que da tradução». Cf. *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, vol. II, espólio da BMALV. De facto, em *O Doutor Storck e a Litteratura Portuguesa. Estudo Historico-Bibliographico*, vindo a lume em 1910, o filólogo assevera que «as qualidades geraes de todas as traducções storckianas (...) hão-de então definir-se em poucas palavras (abstrahindo do merito poetico): sinceridade na reproducção do pensamento e da fôrma das obras traduzidas; esculpulos exactidão metrica na execução». Cf. J. Leite de Vasconcelos, *op. cit.*, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1910, p. 252-53.

<sup>61</sup> A influência dos ensinamentos de Leite de Vasconcelos sobre a conformação do perfil intelectual e criativo de Lopes Vieira, admitida pelo próprio, torna-se patente na sua intuição filológica e na sua amorosa e desembaraçada frequentação do património textual arcaico. É, sobre o assunto, sugestiva a apreciação de Alfredo Gândara: «(...) Afonso Lopes Vieira teve como professor particular, em Lisboa, José Leite de Vasconcelos, cuja influência nele foi semelhante à de W. Schlegel sobre Heine, que algumas vezes deu a clave à sua lira. Já cheio de Idade Média, de cronistas, e de Camões e ressoante das vozes de Moer, com a alma de primitivo cedendo aos apelos dos Cancioneiros – as lições do mestre insigne, dadas sobre edições *princeps*, no gabinete dos conservadores da Biblioteca Nacional (mestre que, anos volvidos, considerava modelar a prosa do antigo discípulo) acentuaram-lhe a tendência étnica do espírito, afervoraram-lhe o amor dos velhos textos, que estudava e interpretava com inteligência e método e esclareceram-no na ciência – e sobretudo na arte – da linguagem, com cujo sentido nascera, aliás». Cf. Alfredo Gândara, *As raízes da obra de Afonso Lopes Vieira*, Marinha Grande, Edição da Comissão Municipal de Turismo, 1953, p. 32.

teve sensibilidade e está agora assim! Meu Deus, fazei com que eu nunca seja erudito, ou saiba apenas o bastante para poder transformar um calhamaço numa flor!<sup>62</sup>

Tal antinomia, da qual se deduz um maniqueísmo de traço grosso, entre *calhamaço* e *flor*, erudição e criação, letrado e artista, ainda que pareça anunciar uma dívida ruskiniana<sup>63</sup>, revela-se, em aparência, algo discorde num autor em que são constantes a vigilância filológica e o labor de investigação a que submete o seu exercício literário. Lopes Vieira é, pois, na justa apreciação que dele apresenta um comentador anónimo a propósito da conferência *O povo e os poetas portugueses*, um poeta e um erudito:

Afonso Lopes Vieira é um poeta erudito; não dessa erudição massuda, que se exteriorisa com exhibicionismos cathedraicos, mas da delicada e sentimental sciencia das coisas, que sabe arrancar dos infolios poeirentos, cheia de graça, a fina flor da poesia e sabe sentir profundamente a espiritualidade consoladora da vida.

A longa e gloriosa pleiade de poetas, desde a epocha primitiva dos segreiros á ala sympathica dos românticos, não podia ser recordada, hoje, por mais legitimo continuador da tradição poetica nacional do que o é o cantor da *Saudade*, o primoroso artista de *O Pão e as Rosas*.<sup>64</sup>

Em data posterior, comentando a tradução do *Poema do Cid*, Ramiro de Maetzu conclui, na mesma linha, que, na obra de Lopes Vieira, «no se trata de aproximarse al pasado com los ojos muertos de un erudito, sino de verlo desde dentro, com la intuición creadora»<sup>65</sup>. O autor não repudiaria, seguramente, esta apreciação do seu labor literário, porque é sobretudo como «primoroso artista» que Lopes Vieira gostava de se reconhecer, não disfarçando um certo orgulho autoral em autoproclamar-se criador. No prefácio que antecede *A Campanha Vicentina*, afirma:

---

<sup>62</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 105, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, II vol., p. 142

<sup>63</sup> Cf. as seguintes palavras transcritas na obra de Robert de la Sizeranne: «Ce que la lettre de la Science tue, l'esprit de l'Art le vivifiera. Et l'esprit de l'Art, c'est tout simplement l'Amour, l'admiration naïve, passionnée, satisfaite de ce que les yeux voient, ne cherchant pas plus à l'approfondir qu'à l'embellir». Cf. Robert de la Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1904, p. 235.

<sup>64</sup> «O povo e os poetas portugueses», s.l., [1910], *Rememrança*, vol. I, f. 48.

<sup>65</sup> Ramiro de Maetzu, «Pareceres: La fe en el pueblo», *El Sol*, 1 de mayo 1923, in *Rememrança*, vol. II, f. 33.

Compreendo entanto que os meus escritos não interessem a erudição nem a crítica; elles não trazem documentos á primeira nem exegeses á segunda. O autor trabalha como artista, não como sábio letrado. (*CV*, 10)

Porque serve uma óbvia estratégia de *captatio benevolentiae*, esta humildade só numa leitura desavisada o é verdadeiramente. De facto, na bitola valorativa do autor, o talento criativo suplanta, sem sombra de dúvida, o escrúpulo filológico, como, aliás, as suas afinidades electivas, cristalizadas num cânone de criadores, em que avultam os modelos tutelares de Fernão Lopes, Gil Vicente e Camões, e de quem Lopes Vieira se reclama émulo, permitem adivinhar. A valorização da vertente comunicante (leia-se popular) desta galeria de autores explica, por exemplo, a unânime incompreensão destes em contextos epocais saturados de um perverso triunfo do academismo. Todos eles engrossam, naturalmente, o caudal dos *fala-sós*, daqueles sobre quem recai a condenação ao solilóquio com a qual, com inexorável constância, se paga a factura da autêntica criação. Os exemplos são inúmeros:

Pois não chegou o erudito André de Resende a lastimar que Gil Vicente não escrevesse os seus Autos em latim?

Não pode haver melhor exemplo da perversão a que artes e letras se arriscam a ser arrastadas pelos Doutores que perderam o sentimento da terra e do povo. (*NDG*, 157)

Durante dois seculos a Poesia Portuguesa arrastou-se no lixo das rimas academicas, e se não morreu foi porque o povo cantava. Foi grotesca, ela, a mais linda; foi seca e falsa, ela, a mais doce e palpitante. E acabou por ser um entulho de odes e sonetos, ela que era um ai, um beijo e um raio de estrela! Para que a Poesia Portuguesa renascesse foi preciso que o academismo expirasse – e então ouviu-se Garrett, e, depois, João de Deus... Ah! Não, não remexamos em ossadas desfeitas de mortos que nunca viveram, a fim de nos enfeitarmos com perucas de fantasmas (...). Entre o descalabro e a mentira, escutemos antes essas outras vozes vivas e puras que em Portugal guardam ainda o tesouro sagrado da tradição poetica nacional – e cantam ou bailam as canções!<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Esboços: Poemas e apontamentos diversos, «Poesia e Academia», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 229.

A dedicatória anteposta ao esboço inédito de *Soror Mariana. Peça em tres jornadas* é também sintomática do atávico litígio e do ancestral descaso de poesia e academismo:

Em honra/da/Freira Portuguesa, /alma bela, coração perfeito, /espírito gentil, / q.  
salvou/ a Poesia Portuguesa/de morrer/nas/ Academias, /esta obra foi escrita.<sup>67</sup>

A atitude antiacadémica insinua-se igualmente, na obra de Lopes Vieira, por meio do elogio da revisitação dessacralizada dos clássicos, advogando-se a sua desentronização como objectos eruditos. De facto, à veneração reverencial que, com regularidade atestada por precedentes históricos, conduz à aniquilação pelo olvido ou à árida escarpelização filológica, o autor opõe a revitalização, ou melhor, a reanimação dos clássicos, entendendo este último termo no sentido da dupla restituição da alma do autor e do texto, aturdidos pelo peso secular do torpor academicista<sup>68</sup>. A materialização paradigmática deste esforço de ressurreição, sublinha-se, é Gil Vicente. Visto que «(...) um poeta com genio tamanho não podia ser estimado durante os seculos em que Portugal se arrastou numa vida miseravel, e em que a poesia que lhe convinha era a poesia academica, que nada tinha de comum com a alma da nação» (*CV*, 120), Gil Vicente «não pertence só aos doutores; é também vosso e muito vosso» (*NDG*, 148). Do mesmo modo, reclama-se para Camões semelhante convivialidade revivificadora com o público, de forma a acautelar que a sua obra, cristalização espiritual da lusitanidade, se não degrade, sem remédio, em «objecto morto em museu deserto»:

---

<sup>67</sup> *Soror Mariana. Peça em tres jornadas*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 181.

<sup>68</sup> É precisamente essa mesma pendência antiacadémica e antielitária da empresa literária de Lopes Vieira que Jaime de Magalhães Lima acentua, a propósito da reconstituição do *Amadis de Gaula*: «Fizemos da literatura uma arte de estufa, ora recatadamente aboborada nas academias para deleite de paladares selectos, ora fermentada e cozinhada com psicologias doentias, para alimento de minorias enfastiadas do salutar pão nosso de cada dia da alma e do corpo, ora cristalizada em escolásticas rígidas, de que a vida totalmente fugiu, ora obscurecida em formas arvesadas que o vulgo ignora e até a cultura aborrece por estranhas, e sempre, em tôda a latitude da sua substância, alheia às grandes vagas anímicas e às pulsações vitais do comum. § Destas debilidades e misérias se libertou e nos liberta, em felicíssimos momentos, o *Amadis*, do sr. Afonso Lopes Vieira, por inspirada intuição fazendo renascer em suprema beleza uma obra por igual acessível à admiração e encanto do cavador e ao aplauso e louvor do erudito e do letrado». Cf. Jaime de Magalhães Lima, «A grande arte em literatura e o livro *Amadis de Gaula*», in *O Amor das nossas coisas e alguns que bem o serviram*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933, p. 256.



Não, minhas senhoras e meus senhores, Camões não é *imortal cantor das nossas glórias*, como diz a horrível frase-feita que o tem arrumado como objecto morto em museu deserto.

Em vez de o guardar embalsamado no seu cofre de múmia, é necessário trazê-lo para a nossa convivência, de modo que o encontremos vivo (...). (NDG, 233)

A arguição entusiástica de uma «vernaculidade modernizada»<sup>69</sup> será expressa, *a fortiori*, no decurso de uma entrevista concedida pelo autor à *Revista Portuguesa*:

– Não concorda V., então, com os Artistas que ao Passado vão buscar a linguagem e o sentimento estético...

– Não e sim! Não, se o Artista se fossiliza numa forma arcaica e anacrónica. Sim, se o artista é moderno, é do século, na sua sensibilidade, e sabe usar desses recursos com sobriedade e acerto.<sup>70</sup>

Este colóquio necessário de obra clássica e público explica-se em virtude da condensação objectivada a que a primeira procede do espírito nacional. Este será, de resto, um critério repetidamente aduzido por Lopes Vieira, com vista a legitimar a sobrevivência histórica dos clássicos, «esses artistas sempre modernos», na sua definição<sup>71</sup>. As considerações episódicas do autor, em torno do conceito de clássico, encontram-se, aliás, em sintonia com a posterior teorização sobre a constituição do cânone literário, uma vez que nelas se sublinha a sua continuidade («a permanência, ao longo de um tempo histórico alargado, de obras e autores que fundam nessa permanência a sua autoridade cultural»<sup>72</sup>) e formatividade («critério de ordem pedagógica e também ideológica, que leva a reter no cânone aquelas obras e autores que se entende serem reprodutoras de uma certa (e algo estável) ordem social e cultural »<sup>73</sup>). De facto, para Lopes Vieira, os clássicos, no interior dos quais Camões ocupa estatuto de patrono, são «professores de energia consciente» (NDG, 143), letra viva dessa mesma consciência que deve esclarecer o sentimento patriótico. Além disso, o clássico

---

<sup>69</sup> A expressão é empregue no artigo «A Nossa Estante. *Em Demanda do Graal*, por Afonso Lopes Vieira», *Época*, in *Remembrancha*, vol. II, f. 1v.

<sup>70</sup> *Revista Portuguesa*, nº 8, in *Remembrancha*, vol. II, f. 33v.

<sup>71</sup> *Poesias de Francisco Rodrigues Lôbo*, selecção, prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1940, p. XLIV.

<sup>72</sup> Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina, 1995, p. 72.

<sup>73</sup> *Idem, ibidem*, p. 73.

evidencia também qualidades intrínsecas de linguagem que garantem a sua perenização. Perfilhando o apotegma de Rodrigues Lobo – «da boa linguagem a principal parte é a clareza» –, Lopes Vieira defende que «os Clássicos são os Claros»<sup>74</sup>, e não será difícil detectar neste sobrepujamento da clareza um omnipresente propósito de populismo artístico e uma profissão de fé literária avessa ao hermetismo de escol que, a todo o momento, é reconhecível na sua obra. A integridade linguística, trave mestra da ética nacionalista, institui-se, portanto, como característica axial da obra clássica, o que conduz à afirmação algo irónica de que, em Portugal, «a linguagem anda tão perversa, que haverá quem pense que eu escrevo um *clássico*» (DG, 315). É justamente em prol dessa clareza que se torna tarefa premente «desempoeirar» os clássicos, actualizando as suas peculiaridades expressivas, no propósito de viabilizar a sua mais ampla legibilidade e democratizar a sua recepção renovada junto de vindouros públicos históricos. A propósito dos três volumes da *Antologia Portuguesa*, consagrados à cronística de Fernão Lopes, e organizados por Agostinho de Campos, refere Lopes Vieira:

Os belos clássicos, esses modernistas das suas épocas, mas de modernismo que assentava no culto de noções eternas, são caluniados pela ortografia, pela carneira, pela poeira, pela traça, pela ignorância das gerações incultas. Desempoeirou alguns Agostinho de Campos, e foi excelente a sua decisão de liberar Fernão Lopes daquela ortografia que converte o vivíssimo artista em objecto morto de museu. (NDG, 345)

Não nos encontramos, parece-me, muito longe da noção de obra clássica, posteriormente aprofundada no âmbito das teorias de recepção desenvolvidas pela Escola de Constança, e em particular por Hans Robert Jauss, que propõe que aquela se distingue por introduzir um desvio estético rendoso, equacionando um novo horizonte de expectativas<sup>75</sup>. Nesse sentido, os clássicos são, em rigor, «modernistas das suas épocas», uma vez que, alimentando-se da memória do sistema literário («as noções eternas»), ousam ultrapassá-la, no sentido de uma mais-valia criativa, cuja novidade será, por seu turno, assimilada num dialéctico devir. As paulatinas mudanças,

---

<sup>74</sup> *Côrte na Aldeia de Francisco Rodrigues Lôbo*, prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1945, p. XXIII.

<sup>75</sup> O *desvio estético* é definido por Jauss como «la distance (...) entre l'horizon d'attente préexistant et l'oeuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un 'changement d'horizon' (*Horizontwandel*)». Cf. Maurice Delcroix, Fernand Hallyn, *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1993, p. 325.

introduzidas pelo imparável curso da história literária, atenuação, a seu tempo, esse efeito de alienação estranhante. Essa mesma consciência se intui numa das notas justificativas que Lopes Vieira adita à sua tradução de *A Diana*, de Jorge de Montemor:

Se estas e as suas pares dos mais típicos Romances cavaleirescos se afigurarem risíveis ou aborrecíveis, a culpa não virá da criação poética que as levantou palpitantes nas suas épocas. Vem, sim, de que os processos se modificaram no decurso dos séculos, deixando-as atrasadas no caminho, com a alma viva, mas tolhida no provisório da expressão literária. (*DJM*, LXII)

Essa fluidescência do curso literário explica também as oscilações do cânone, que pode alcandorar a uma fama imerecida o modismo literário efémero, negligenciando injustificadamente, o efectivo talento. Com efeito, se «a alta missão das Academias» é a de «consagrar os homens de génio», como compreender que a francesa tenha fechado a porta «a Stendhal, Balzac, Baudelaire, Mistral, quere dizer: à literatura imortal do século XIX francês» (*NDG*, 324-25)? E o autor subscreve, por esse facto, as palavras de Baudelaire, ao definir a Legião de Honra que é «(...) como certas mulheres, as quais depois de as vermos com determinados homens, já nos não apetezem»<sup>76</sup>. Entre múltiplos autores, João de Deus corporiza, para Lopes Vieira, um *casus* ilustrativo das imponderáveis vicissitudes da história literária e das arbitrariedades do favorecimento académico:

Foi a absoluta personalidade do seu génio que tornou João de Deus impermeável às influências das descontraídas correntes literárias a que sempre se manteve inocentemente alheio, e que fizeram, através do longo período em que êle viveu, a glória efêmera ou ruidosa de outros poetas que receberam com as corôas oficiais as consagrações da sociedade, e aos quais o tempo já colocou ou vai colocando nos lugares que lhes competem. (*DG*, 220)

Ora, é, justamente, contra a toda-poderosa irradiação simbólica da academia, enquanto instância de consagração, que Lopes Vieira se rebela. Manifestando, em múltiplas passagens, uma consciência do insofismável carácter institucional da prática literária, a sua postura, relativamente àqueles que apoda de «caixeiros viajantes da

---

<sup>76</sup> «Carta Autobiográfica», in Agostinho de Campos, *Afonso Lopes Vieira (Prosa e Verso)*, p. XVI.

Literatura e da Arte»<sup>77</sup>, oscila entre a condescendência algo sobranceira e a mais truculenta diatribe. Esta atitude não é fonte de grande perplexidade num autor que impugna, com veemência, a preceptiva artística e professa uma filosofia misteriosa e intuicionista, conquanto convictamente populista e comunicante, da Arte – coadunando-se, deste modo, com o espírito do tempo – e repele «a atmosfera voluptuosa dos salões e essa outra sufocante das academias» (DG, 19). Essa condenação, amiúde verberada com aguerrida e virulenta intrepidez, é desferida, sobretudo, contra a imiscuição, nos meandros de uma instituição que se proclama *regula* estética das Letras, da tirania corrupta do interesse político:

Devia confessar-se com lealdade que a missão das Academias deixou de ser artística para se tornar política; que, em suma, pouco têm que ver com as Letras. A Casa do duque de Lafões – fundada, aliás, para renovar ousadamente a nossa cultura – foi durante muito tempo presidida pelos presidentes do Conselho. E estava muito bem. A Academia era a sucursal do Parlamento; era o Parlamento dos que sabiam ler. (NDG, 325)

Esta divisa obsidiante do escritor, desapegado das constrações de escolas – entretendo um «nobre desdem pelas plébes literarias»<sup>78</sup>, prosseguindo na «academia íntima e do seu orgulho azul»<sup>79</sup> – e indiferente ao beneplácito institucional das academias que «prometem a imortalidade» (NDG, 325) que, com matizes diferenciadas, ecoa em toda a obra de Lopes Vieira, vai, coerentemente, conduzi-lo, em 1920, a declinar o grande-oficialato da Ordem de São Tiago, com que o governo português decidira agraciá-lo. As palavras endereçadas por Lopes Vieira a João de Deus Ramos, Ministro da Instrução à data, revelam-se eloquentes, ao exararem a subordinação do seu ofício de artista à exclusiva vigilância do imperativo categórico que constitui a pura consciência individual:

Na catástrofe da vida contemporânea, em que aos males do mundo se juntam para nós os males quanto tremendos da Pátria, eu ardentemente desejo, acima de tudo,

---

<sup>77</sup> Esboços: *Memorial de um construtor de nuvens*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 204.

<sup>78</sup> Mário de Albuquerque, «Poeta, Frade e Cavaleiro», *O Paiz*, 14 de Julho 1927, in *Rememrança*, vol. II, f. 44v.

<sup>79</sup> «Os novos socios da Academia», *Diário de Lisboa*, 17 de Fevereiro 1923, in *Rememrança*, vol. II, f. 86v.

salvar a minha alma individual. E para continuar a trabalhar com êste fim espiritualmente ambicionado, sinto que à minha humilde personalidade nenhum outro estímulo é necessário senão o que a minha consciência me inspirar, nem outro prémio é devido além da satisfação que ela me der. (NDG, 296)<sup>80</sup>

Não será desajustado detectar, nesta confessa inclinação pela margem, um apetite de *aemulatio*, porventura aguçado pelo precedente de Mestre Gil, igualmente «recusado na Academia Manuelina», porque «não o prezavam como seu par *certos homens de bom saber* – os académicos» (NDG, 323). Nota Carlos Reis que, «quando, em posicionamento extremado, o escritor enjeita a consagração académica (...), um tal procedimento acaba por corresponder ao reconhecimento, pela via da refutação, dessa capacidade de consagração entendida, desse ponto de vista negativo, como algo de artificial e exterior ao estatuto estético da literatura»<sup>81</sup>. A postulação inabalável da independência da coisa literária em face da instituição (e do inevitável conluio político que esta última acalenta) é, precisamente, a divisa que norteia as considerações de um autor a quem, por certo, não desgostaria o epíteto de espírito livre. A assunção irreduzível, quando não beligerante, dessa liberdade – um «aristocrático acratismo»<sup>82</sup>, na inspirada formulação de David Mourão-Ferreira – extrapola a esfera literária e imprime uma, porventura inaparente, coerência aos seus díspares arroubos de entusiasmo político, sejam eles de orientação monárquica, liberal ou anarquizante<sup>83</sup>. Por esse facto, nas palavras de Aquilino, «vemo-lo acrata, republicano, debruçado sobre o integralismo como quem não quer mais que matar a sede»<sup>84</sup>, para, logo depreciativamente, considerar o seu neomonarquismo uma «furunculose passageira»<sup>85</sup>. E se, como sintetiza João

---

<sup>80</sup> Como ironicamente nota Agostinho de Campos, o mesmo Estado político que o condecorou distinguiu-o «depois, em 1921, com algumas horas de prisão no Governo Civil de Lisboa, sendo presidente do Ministério, e portanto chefe da Polícia, o sr. Bernardino Machado. Escusado será dizer que Afonso Lopes Vieira, gentil-homem por dentro e por fora, só podia ter aceitado a segunda destas duas condecorações». Cf. Agostinho de Campos, *op. cit.*, p. XI. A prisão de Lopes Vieira deveu-se à publicação do poema «Ao Soldado Desconhecido (morto em França)», no qual o poeta lastimava, com comovida violência, o abandono desumano a que se encontravam votados os mutilados de guerra. Vd. «Os mutilados», in *Em Demanda do Graal*, p. 301-303.

<sup>81</sup> Carlos Reis, *op. cit.*, p. 28.

<sup>82</sup> David Mourão-Ferreira, «O espírito de “oposição” na obra de Afonso Lopes Vieira», p. 351.

<sup>83</sup> Como, de modo pertinente, observa David Mourão-Ferreira, «o menos que poderá dizer-se, a seu respeito, é que nunca pactuou com os donos de qualquer momento nem nunca se coibiu de desprezar o que em qualquer Poder se lhe afigurava obviamente desprezível», o que explica que tenha sido «anarquista ou anarquizante em pelo menos alguns dos últimos anos da Monarquia, monárquico confesso ao longo da Primeira República, impenitente liberal – frontalmente antitotalitário – sob o regime de Salazar». Idem, *ibidem*, p. 351.

<sup>84</sup> Aquilino Ribeiro, *Camões, Camilo, Eça e alguns mais*, p. 331.

<sup>85</sup> Idem, *ibidem*, p. 334.

Medina, «a evolução ideológica de Afonso Lopes Vieira (...) pode ser resumida numa trajetória que vai desde o anarquismo finissecular ao Integralismo, ao nacional-sindicalismo e ao anti-salazarismo»<sup>86</sup>, há que ressaltar a congénita solidão do percurso que escolheu trilhar, convictamente desafectado de uma adesão definitiva a um ideário grupal. Será, porventura, essa sistemática intranquilidade política que o leva, em tom *blagueur*, a retratar-se como «sebastianista-bolchevista consciente»<sup>87</sup>.

Igualmente à luz deste vector ideológico de pensamento antiacademicista deve ser interpretada a recorrente apologia do analfabetismo, que, se tomada literalmente, raiaria o aberrante, num autor cujas energias criativas se conglomeram para a constituição de uma *summa* cultural destinada a usufruto popular. Com efeito, a colecção de escritos de *Em Demanda do Graal* é dedicada «aos portugueses que não saibam ler e sejam a última gente primitiva e cristã da nossa terra, e ao escol de espíritos dos que leram tudo e sintam o exílio na pátria amada» (*DG*, 7), numa espécie de testamento literário de um autor que ambicionava ser igualmente compreendido e apreciado pelo homem do povo e pelo erudito: «O meu desejo (e o meu sonho!) seria escrever uma língua que fosse, ao mesmo tempo, a das velhas amas rezadeiras de histórias e a dos altos letrados que fizeram a jornada das literaturas, das catedrais e dos museus»<sup>88</sup>. E o mesmo se afirma, por outras palavras, na «Carta Autobiográfica» inserta no volume da *Antologia Portuguesa* a ele consagrado: «(...) considero-me um autor aristocrático, porque trabalho para os que leram tudo e para os que não sabem ler»<sup>89</sup>. Acrescenta-se ainda que «(...) os analfabetos raciocinam claro. Infelizmente há poucos analfabetos» (*NDG*, 299), ou mesmo que «em Portugal, os analfabetos são ainda os mais cultos»<sup>90</sup>. A desqualificação da verbosidade erudita e formalizada, em favor de

---

<sup>86</sup> João Medina, *O Pelicano e a Seara. Integralistas e Seareiros juntos na Revista HOMENS LIVRES*, Lisboa, Edições António Ramos, 1978, p. 27. António Sérgio resume assim a que considera ser a «évolution de son esprit en matière politique»: «(...) ayant commencé par être anarchiste élégant et par accepter les thèses les plus outrées du jacobinisme anti-catholique, il s'est converti au nationalisme réactionnaire du genre *Action Française*». Cf. António Sérgio, «Portugal – Afonso Lopes Vieira», *Bibliothèque Universelle et Revue de Genève*, [1925], in *Rememoração*, vol. II, f. 37.

<sup>87</sup> Gomes Monteiro, «O Culto da Tradição», *ABC*, nº92 (13 de Abril de 1922), in *Rememoração*, vol. II, f. 4v.

<sup>88</sup> Afonso Lopes Vieira, *A Diana de Jorge de Montemor*, Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, 1924, p. XXXIV.

<sup>89</sup> Agostinho de Campos, *Afonso Lopes Vieira (Prosa e Verso)*, p. XV.

<sup>90</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 275, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 152. Encontram-se, entre os apontamentos avulsos do espólio provavelmente destinados a posterior inclusão em *Em Demanda do Graal*, e reunidos sob o título «Dos Analfabetos (alguns temas ineditos)», outros fragmentos que reiteram idêntico posicionamento e testemunham a sua proeminência no edifício doutrinário do autor. Transcrevo, a título exemplificativo, alguns exemplos: «Cada temporada na provincia me afervora nesta convicção: os analfabetos são em Portugal a gente menos viciada, o mesmo é dizer – a gente mais lucida para o raciocinio e mais moralizada para a acção» §

uma aprendizagem difusa, que unicamente a vida possibilita, e da inerme inocência do povo – esse analfabetismo, afim da cultura genuína, que deve, insisto, ser devolvido a uma acepção mais simbólica do que referencial – não é uma inovação tópica de Lopes Vieira e parece conhecer os seus antecedentes imediatos no cadinho finissecular de um ideário simbolista-decadentista e, com renovada insistência, do breviário neogarrettista. De «Brise Marine», sublinha Lopes Vieira, numa antologia poética de Mallarmé, as célebres palavras «La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres»<sup>91</sup>. De Edgar Poe, escolhe destacar a seguinte passagem:

La multiplication des livres dans toutes les branches de la science est un des fléaux de notre époque. C'est même un obstacle des plus sérieux à l'acquisition de connaissances exactes. Le lecteur trouve sa route encombrée par une foule de matériaux, et ce n'est pas qu'en tâtonnant qu'il trouve de temps à autre quelques bribes utiles mêlées par hasard au reste.<sup>92</sup>

---

«Imagine-se um instante q. os analfabetos aprendiam a ler em poucos dias. Então restava-nos um caminho – o do exílio – para fugir à loucura e à total dissolução» § «Apresentei uma vez o meu amigo H. R. [Hipólito Raposo] a uma grande senhora do povo, q. não sabia ler. A clara inteligência desta mulher aprendeu quanto lhe foi imposto, e respondia com admirável siso. Que embrulhariam a essa hora tantas almas letradas?» § «As democracias odeiam os analfabetos e tem razão. Sentem nessas almas tradicionalmente sãs o instinto q. repele a mentira e o dolo» § «Vejo tres categorias de gente em Portugal: os q. não sabem ler, os q. leram alguma coisa e embrulham tudo, e os q. cultivaram como port. e europeus. A Nação vive dos primeiros e dos ultimos, e morre dos intermedios» § «Pescadores, lavradores, poetas de Portugal! Ás vossas lareiras contam-se os Contos e não se lêem jornais». Cf. Esboços: Poemas e Apontamentos Diversos, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 237-38. Note-se como, numa outra reflexão, o analfabetismo – desta feita, literal e incapacitante – é responsabilizado pela usurpação oligárquica, desfecho inevitável quando o povo se vê privado da sua capacidade participativa: «(...) A massa vaga de 4 milhões de homens q. não sabem lêr, não é povo, porq. não pode colaborar na vida do seu paiz. E paiz nenhum pode viver substituindo ao povo, uma maioriazinha de negreiros políticos e seus anexos». Esboços: Notas Diversas – Maço I, fr. 116, in Cristina Nobre, vol. II, p. 56. Também na conferência inédita «O Livro de Amor de João de Deus», a propósito do método de leitura baseado na *Cartilha Maternal*, desenvolvido pelo poeta, enceta Lopes Vieira um longo encómio do analfabetismo, articulando-o, ainda e sempre, com uma postura de rigoroso anticulturalismo: «Hoje acreditamos q. um homem ou uma mulher q. não sabem ler nem escrever, podem ser, e quantas vezes são, muito mais inteligentes para entender, muito mais civilizados para tratarem com os seus semelhantes, do q. aqueles q. lêem todos os dias o jornal e até escrevem com letra bonita. Em Portugal ha muitos milhares de pessoas q. não sabem ler. Pois bem, se elas soubessem ler, a nossa situação actual seria peor. Por quê? Porq. saber ler e escrever é apenas uma ferramenta, não é uma obra (...) Saber ler é uma ferramenta, e por sinal perigosa, porq. tanto pode servir para nos encantar como para nos envenenar o pensamento, turvar as ideias e estragar a alma. Nós devemos aprender a ler para lermos coisas q. nos façam melhores, q. nos ensinem a admirar o q. deve ser admirado, q. nos encham as almas de nobres desejos, q. nos povoem as cabeças de claros pensamentos». Cf. *O Livro de amor de João de Deus*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 341.

<sup>91</sup> Stéphane Mallarmé, *Vers et Prose. Morceaux Choisis*, Paris, Librairie Académique Didier Perrin et C<sup>ie</sup>, 1908, p. 19 [2769-F-8]. Sempre que a obra compulsada for proveniente da biblioteca pessoal de Afonso Lopes Vieira, integrada no espólio da BMALV, indicar-se-á, entre parêntesis rectos, a cota respectiva.

<sup>92</sup> Edgar Poe. *Traduction inédite de Victor Orbeau*, Paris, Louis-Michaud, s.d., p. 130 [3770-X-3].

Esta lassidão asténica dos espíritos hipercultivados e a redescoberta, eudemónica e vitalista, da luminosa espontaneidade da natureza – uma panaceia exemplarmente personificada na figura do Jacinto de *A Cidade e as Serras* – fora objecto de abundantes glosas, por exemplo, na obra de António Nobre, que explicitamente a tematiza em composições como «Carta a Manuel» ou «Canção da Felicidade. Ideal dum Parisiense»:

Ah quanto fora bem melhor a formatura,  
Na Escola Livre da Natureza, Mãe Pura!  
Que óptimas prelecções as prelecções modernas,  
Cheias de observação e verdades eternas,  
Que faz diariamente o Prof. Oceano!<sup>93</sup>

Não ter talento, suficiente  
Para na Vida saber andar,  
E quanto a estudos saber somente  
(Mas ai somente) ler e contar.<sup>94</sup>

E será, possivelmente, na esteira da inspiração tutelar *sosista* que Lopes Vieira, logo na estreia de *Para Quê* (1897), dá largas a esse mesmo anelo de resgatar uma inocência adâmica, transvasada num muito finissecular registo de pastorilismo utópico:

Ou a ter de ser homem, queria ser  
O morêno pastor que anda na serra  
E somente nos astros sabe lêr!

Viver perto do céu, pelos oiteiros,  
E julgar doce a Vida e boa a Terra  
De as avaliar p'los olhos dos cordeiros...<sup>95</sup>

No ano seguinte, em *Náufrago*, repudia-se, uma outra vez, o fardo da erudição, exaltando-se, agora, a reconciliação do indivíduo, embotado pela insalubre frequência dos livros, com os genuínos ditames do coração:

---

<sup>93</sup> António Nobre, «Carta a Manuel», in *Poesia Completa 1867-1900*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 215.

<sup>94</sup> Idem, «Canção da Felicidade. Ideal dum Parisiense», in *ibidem*, p. 206.

<sup>95</sup> Afonso Lopes Vieira, «X. Senhora do Monte», in *Para Quê?*, Coimbra, F. França Amado Editor, 1897, p. 60.



Puz de banda os meus livros, e guardei  
Apenas um, que na memoria tenho;  
Deitei a correr montes meu rebanho,  
E se não estou melhor, não peiorei.

Do que li nunca mais me lembrarei;  
Cavo a terra e o meu campo lavro e amanhã,  
E se o meu mal ficou do seu tamanho,  
Só do meu coração me importarei.<sup>96</sup>

Esta intersecção de analfabetismo e arcadismo utópico conecta-se habilmente com o imaginário medievalista. Em *Cultura e Analfabetismo* (1916), um opúsculo dado à estampa sob os auspícios da Renascença Portuguesa, Adolfo Coelho, cingindo-se embora a um entendimento mais literal do fenómeno, vai aprofundar a distinção entre analfabetismo formal e incultura, convocando para o efeito, como assertiva abonação, o exemplo paradigmático dos tempos aurorais da Idade Média:

Na idade media tornou-se muito extensa, até ao seculo XIII sobretudo, a ignorancia das artes de ler e escrever. Os poetas a quem se devem as canções de gesta ou epopeas francesas, que cantaram os merovingios, os carlovingios e os grandes barões, eram pelo menos alheios a essa arte; o mesmo se deu com a maioria dos nossos trovadores dos seculos XII e XIV. As artes, as industrias estavam nas mãos d'individuos pela maior parte analphabetos. Aos constructores das grandes igrejas romãs e goticas interessava mais o saber desenhar, esculpir, pôr pedra sobre pedra em condições de estabilidade que ler e escrever. Nenhum dos primeiros reis de Portugal até D. Dinis exclusivé parece ter sido instruido naquelas artes; e todavia houve entre elles habeis politicos, diplomatas, guerreiros.<sup>97</sup>

Esta argumentação ressoa em muitas das considerações expendidas por Lopes Vieira. Do mesmo modo se fará, na sua obra, contrastar o artificialismo convencional das letras com a espontaneidade do canto, materialização de um Lirismo étnico com função identitária: «não me assusta que tantos portugueses não saibam ler; o que me

---

<sup>96</sup> Afonso Lopes Vieira, «VII. Só com o Coração!», in *Náufrago. Versos Lusitanos*, Lisboa, Pareceria António Maria Pereira, 1898, p. 113.

<sup>97</sup> Adolfo Coelho, *Cultura e Analfabetismo*, Porto, Renascença Portuguesa, 1916, p. 18-19.

custa é que não saibam cantar» (DG, 151). Esta alegação da simplicidade de estratégias expressivas e da sinceridade artística, que o autor do *Amadis* tende a conceber em função do elo vital que consorcia obra de arte e espírito popular, determina, como bem se compreende, a fisionomia fluida e sincreticamente complacente de um leitor universal, previsto pelo autor, e com este irmanado (*mon semblable, mon frère*, afirmara Baudelaire no *envoi* «Au Lecteur» de *Fleurs du Mal*) no xadrez ininterpretativo:

Um bom leitor é preciso porq. é realmente um collaborador. Aos bellos livros q. nós lemos, sempre alguma belleza accreentariamos – e mesmo senão pelo q. nós lhe mettêmos dentro.<sup>98</sup>

Sem ti, q. me lês, nada será a obra (...).<sup>99</sup>

Embora admitindo a estimulação propulsora dos círculos elitários, inclinados à prodigalidade mecenática («Nenhum movimento de Arte venceu sem o auxílio dos snobs – e quantas vezes estes são benemeritos»<sup>100</sup>), propugna-se uma arte de extensão democrática. O fito de congraçar um público leitor totalizante e indiferenciado não justifica, todavia, que o artista soçobre à tentação de um simplismo condescendente, tornando-se imprescindível, pelo contrário, a exigência acrescida ditada pela missão ética de lhe educar o gosto e guiar o acto de fruição cultural: «(...) ai do artista que em vez de buscar elevar até êle-próprio as almas dos outros, faça descer a sua até ao nível delas»<sup>101</sup>. É, na verdade, o mesmo autor que, em entrevista concedida por ocasião da publicação da écloga musical *Crisfal*, de parceria com Ruy Coelho, quando inquirido sobre se tomara em consideração o gosto do público, confidencia: «Ai do artista que em tal pensar quando computar!»<sup>102</sup>. Ou, ainda, o mesmo que admite, em entrevista a Artur Portela: «(...) Mas quando escrevo, nunca penso no publico. Todo o homem que o fizesse, seria um artista morto...»<sup>103</sup>.

---

<sup>98</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço I, fr. 2, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 47.

<sup>99</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 233, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 108.

<sup>100</sup> «Literatura de ontem, de hoje e de amanhã», *Diário de Notícias*, 28 de Abril 1920.

<sup>101</sup> Afonso Lopes Vieira, «Os sonetos portugueses», conferência manuscrita, espólio da BMALV. Este texto foi editado por Vitorino Nemésio em *Camões na Obra de Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1974, p. 159-181.

<sup>102</sup> «Crítica à Crítica», *Época*, Janeiro de 1920, in *Rememrança*, vol. I, f. 126 v.

<sup>103</sup> Artur Portela, «A entrevista da Semana. Afonso Lopes Vieira», *Ilustração Portuguesa*, 10-12-1921, in *Rememrança*, vol. I, f. 132-132v.

Não se trata aqui de insistir na misantropia altiva do artista, ser de excepção exalçado acima do vulgo, mas de confirmar a sua função de pedagogo das massas. E, se o artista é o superior agente do processo de demopedia, a obra de arte configura o instrumento veiculador de uma substância didáctica, razão de ser e essência desse pacto de aprendizagem: «É forçoso que a obra de arte em caso algum seja obrigada a descer até ao público, mas sim que este se eleve até á obra de arte» (CV, 11-12). Como muito bem notou Cristina Nobre, «Afonso Lopes Vieira transforma-se assim no arauto de uma certa forma de pensar a cultura, que parte de cima para baixo, não para reduzir mas para alargar cada vez mais o círculo de iniciados»<sup>104</sup>. Este desígnio de educação estética conglobante não merece o halo de excepcionalidade partilhado com os vates neo-românticos que, como destaca J. C. Seabra Pereira, se exprime, muito frequentemente, pela figuração do Poeta como «mestre ético-social», «guia político e espiritual», «arauto com linguagem repassada de sabedoria e visionarismo»<sup>105</sup>. E disso mesmo se trata, uma vez que este conceito da arte literária como *magisterium* extrapola, em muito, o improprio ensinamento erudito e transforma-se em plena docência vital.

Ressalve-se, porém, que o populismo estético-literário ou, talvez mais rigorosamente, a etnofilia de Lopes Vieira nunca se confunde, pelo menos no plano da reflexão teórica, com a *popularização* trivializadora, apropriando-se antes do povo como incontornável ponto de partida e ponto de chegada artístico. É, no fim de contas, o próprio autor que abraça o *dictum* de Michelet, «Amo o povo, e detesto a multidão»<sup>106</sup>, e que adverte que «os versos não suportam certa popularidade» (NDG, 295), ilustrando a asserção com a que considera ser uma confrangedora banalização da sua «Dansa do vento». Deste modo, parece lícito afirmar-se, em síntese, que a obra de Lopes Vieira dinamiza, reportando-nos ao binómio proposto por R. Barthes, *uma estética do público*, mais do que uma *estética da obra*<sup>107</sup>, pólo que nunca adquire, no âmbito da sua dinâmica teorizadora, um carácter intransitivamente auto-suficiente.

Assumindo-se, quantas vezes com um quase megalómano despudor, como porta-voz da grei, compete ao artista cumprir peremptoriamente, e acima de qualquer outro papel ancilar consignado ao seu ofício, a função de enaltecimento pátrio. Este lema literário subjaz, em Lopes Vieira, à tentativa de constituição de «sinopses poéticas da

---

<sup>104</sup> Cristina Nobre, «A obra para a infância e juventude de Afonso Lopes Vieira», *Educação e Comunicação. Revista da Escola Superior de Educação de Leiria*, nº1 (Janeiro 1999), p. 87.

<sup>105</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 496.

<sup>106</sup> Esboços: *Sobre a Vida e a Arte*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 177, nº 45.

<sup>107</sup> Roland Barthes, «L'ancienne rhétorique – aide mémoire», *Communications*, 16 (1970), p. 172-229.

portugalidade», nas palavras de António Quadros<sup>108</sup>. A frontal oposição à «desnacionalização ideológica» preenche uma das prerrogativas do programa neo-romântico lusitanista, ao contrapor ao dominante sentimento de decadência a «exaltação (...) de um elementar sentimento de pertença» ou a «vibração com os factos históricos (a partir, em geral de uma visão carlyliana da História e de uma adaptação ao Tradicionalismo romântico)»<sup>109</sup>. Este sentimento fervoroso de devoção pátria conexas-se com o nacionalismo literário, mas ultrapassa as suas fronteiras limitativas, porquanto configura um programa de acção cívica específico que pretende, como à sociedade repete Lopes Vieira, «reaportuguesar Portugal tornando-o europeu»:

O trabalho estetico a executar em Portugal será por enquanto – e sê-lo-ia por largos annos– uma reconstituição elaborada segundo o espirito mais moderno: – aportunuesar Portugal, tornando-o europeu. (*CV*, 200-201)<sup>110</sup>

Trata-se, portanto, como viu Georges Le Gentil, de fazer surgir, no seio das que eram então confusas aspirações geracionais, um fermento de «patriotisme conscient» e de «cosmopolitisme raisonné»<sup>111</sup>. Abandonar este rumo estético é incitar o estiolamento da energia criativa que, por cultivar a alienação narcísica e umbilicalista, fatalmente redundará numa arte estéril. Na verdade, crê-se que «dissociada a alma nacional, o português canta a trova individualista, a que apenas interessa ao seu coração» (*DG*, 158). O «culto consciente da tradição», bússola qualitativa da cultura artística patrioticamente inspirada, não se sobrepõe ao encarecimento cego e à magnificação simplesmente irrealista, ou mesmo delirante, da nação<sup>112</sup>, até porque «os orgulhos

---

<sup>108</sup> António Quadros, *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos cem anos*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1989, p. 136.

<sup>109</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 1210. Averbo aqui a dívida para com a taxinomia que José Carlos Seabra Pereira propõe para o Neo-Romantismo primonovecentista, nele discernindo, em alternância ou dissidência, as vertentes vitalista, saudosista e lusitanista. Esta distinção, inicialmente formulada no artigo intitulado «Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)», tem sido retomada, com aprofundamentos, em bibliografia posterior do mesmo autor.

<sup>110</sup> Em entrevista concedida à *Voz de Coimbra*, o lema é explicitamente equacionado em termos de *pensamento reaccionário*: «Qual deverá ser, na sua opinião, a atitude adoptada pelos intelectuais portugueses? § A do pensamento reaccionário. Reaportuguesar Portugal, em política, em moral, em arte». Cf. «O nosso inquerito às tendências intelectuais modernas. O depoimento do ilustre Poeta, Dr. Afonso Lopes Vieira», *Voz de Coimbra*, 7 de Junho 1925, in *Rememoração*, vol. II, f. 35v.

<sup>111</sup> Georges Le Gentil, «Bulletin bibliographique. Camões – *Os Lusíadas*», *Bulletin des Etudes Portugaises*, nº 1-2, Janvier-Mai 1931, in *Rememoração*, vol. II, f. 77v.

<sup>112</sup> É precisamente essa lucidez judicativa que justifica as confissões decepcionadas de Lopes Vieira, formuladas nessa espécie de esboço, mescla de autobiografia literária e memorialismo, que constitui o *Memorial de um construtor de nuvens*: «Estou cansado de não ter pátria», «Estou cansado de ser

patrióticos só são nobres quando são também inteligentes»<sup>113</sup> e «o verdadeiro patriotismo jàmais tresvaira e busca severamente a verdade» (NDG, 69). *Patriotismo e patriotolismo* situam-se, assim, em zonas antipodais, no tocante à consciência cívica e a um nacionalismo que não abdica da lucidez:

O patriotismo que eu invoco não é aquele que suscita rivalidades entre as colectividades aldeans, nem tampouco aquele que nos deforma a justa noção das realidades. Não é o patriotismo a que, com o simples aumento d'uma sílaba, se póde chamar patriotolismo, porque é vaidoso e ridículo.

O patriotismo que eu invoco é o que deriva da concepção que hoje inspira os povos mais cultos – o patriotismo moderno, que Voltaire ainda não compreendia quando dizia que ser-se patriota é estar em casa tranquilo e querer mal aos vizinhos.

Nenhum povo é já agora digno de viver se se não elevar no culto consciente da sua tradição nacional. Porque a tradição é o lar sagrado onde os povos têm de ir buscar agasalho e força com que partam depois mais fortes para o futuro. É este o patriotismo que, no nosso tempo, influe e anima os povos mais educados e, portanto, mais dignos de viver. (CV, 70)<sup>114</sup>

Saliente-se que a valorização do olhar retrospectivo da tradição se explica pelo facto de aquela constituir uma inexaurível fonte de exemplaridade para o presente. Esta concepção dos *exemplaria* histórico-biográficos como auxiliares pedagógicos, de raiz clássica ciceroniana e *aggiornamento* carlyliano, vai infundir em Lopes Vieira o amor pela exumação dos vestígios artísticos remanescentes dessa temporalidade longínqua. Como refere o autor, a sondagem da tradição, erigida em estratégia didáctica eminentemente dinâmica e mobilizadora da acção colectiva, está longe de se esgotar na «contemplação inerte do passado»:

---

português», «Entre a Pátria e nós existe um equívoco, e é que nós a amamos e ela não existe». Cf. Esboços: *Memorial de um construtor de nuvens*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 203.

<sup>113</sup> Afonso Lopes Vieira, *Santo António – Jornada do Centenário*, Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, 1932, p. 187.

<sup>114</sup> Trata-se, bem vistas as coisas, de uma distinção que apresenta múltiplos pontos de contacto com a esboçada por Eduardo Lourenço entre patriotismo e nacionalismo: «O *patriotismo* vive e alimenta-se do justo apreço das nossas coisas, do desejo de explorar as nossas possibilidades, comum a todos os homens, da busca e da aceitação do diálogo e da comparação com os outros em termos de serena emulação. O *nacionalismo* funda-se, alimenta-se da convicção ou do comportamento infantil de ter como *mais excelente* aquilo que é nosso apenas por ser nosso». Cf. Eduardo Lourenço, «Patriotismo e Nacionalismo», in *Nacionalismo e Patriotismo na Sociedade Portuguesa Actual*, Lisboa, Edição da Revista «Nação e Defesa», 1989, p. 9.

Se quisermos viver, é urgente que espiritualizemos a nossa vida social, que enraizemos neste solo, para sermos dignamente quem somos. Não para ficarmos absortos na contemplação inerte do passado, nem para dispendermos mais retórica sobre as nossas vaidades; – mas para caminharmos com dignidade para o futuro. (CV, 105)

Nesta linha de argumentação, introduz-se o conceito de ‘sebastianismo consciente’ que, no contexto da ética do patriotismo advogada por Lopes Vieira, se traduz na adesão integral à religião da Esperança e ao *bandarrismo inteligente* preconizado por António Sardinha. Trata-se, em última análise, da desejável superação do conceito atávico de saudade – que, com Pascoaes, conheceu um sistemático aprofundamento metafísico na operação de autognose nacional – que esculpe indelevelmente a fisionomia do psiquismo luso, conotado com a passividade retrospectiva, destronando-o em favor de um saudosismo dinâmico e transformador, que calcorreia os trilhos do passado para viajar, em saudável progressão, rumo ao devir:

O mito do *Encoberto* não é loucura apática de um povo que se queda a esperar durante séculos a vinda do rei morto ou desaparecido em Alcácer-Kibir: é o simbolismo de uma Esperança jãmais extinta no coração de um povo que se sente exilado da sua alma, e ansiosamente apela para as brumas do místico Além, para as promessas vagas do horizonte, a fim de ver voltar a sua própria alma, que ou se perdeu pelo mundo em pedaços repartida, ou adormeceu dolentemente cansada sob o azul plácido do céu, dormente sob a ironia esplendente dêste sol!... (DG, 182-83)

Torna-se, portanto, evidente que não nos encontramos perante a proclamação de uma revivescência saudosa e nostálgica de um *florebat olim*, chancela de um patriotismo «romântico» ou «declamatório», que abusa de uma retórica triunfalista. O patriotismo ético, propalado por Lopes Vieira, é, ao invés, «consciente» e «científico», aquele que «ama a verdade e não faz exhibições de vaidade oratória; não se deixa ficar a recitar poesias – deseja ardentemente a acção» (NDG, 113). O que se pretende é, antes de mais, lançar os alicerces de um nacionalismo de modelo sebástico, estribado na noção de *saudade viril*, visto que «(...) não é em verdade / portuguesa a saudade / que

não tiver também Virilidade»<sup>115</sup>. Trata-se, em suma, e reportando-me à tipologia proposta por Ernesto Castro Leal das correntes nacionalistas que se afirmaram no decurso das primeiras décadas do século XX, de um nacionalismo de «investigação e crítica cultural e espiritual»<sup>116</sup>.

O atributo de *científico*, traço matricial desta ideologia patriótica, apenas aparentemente contradiz o anátema sistemático lançado sobre o academismo e a erudição esterilizante. Assim, ao listar o elenco dos «espíritos eminentes» que professam o evangelho patriótico, e entre os quais figuram os nomes de Carolina Michaëlis, José Maria Rodrigues ou Joaquim Bensaúde, Lopes Vieira assevera que «o timbre que separa e caracteriza o patriotismo dos novos estudiosos é o perfeito amor da verdade e a ausência de tôda a retórica» (*NDG*, 85) e a supressão do mais «inconsistente ultra-romantismo» (*NDG*, 85)<sup>117</sup>. Como já foi referido, a investigação erudita ocupa um lugar supletivo relativamente ao culto da tradição nacional, na medida em que se institui como via de acesso privilegiada a um passado de outro modo irrecuperável, sendo que a depreciação recai exclusivamente sobre o «eruditismo divorciado da Tradição» (*DG*, 19), preponderante, por exemplo, durante o deserto criativo que dominou os séculos XVII e XVIII.

O elogio patriótico cientificamente informado não invalida, mas é ao contrário corroborado, por uma componente assumidamente afectiva que Lopes Vieira,

---

<sup>115</sup> Afonso Lopes Vieira, «Quatro Cantares 4.», in *Onde a terra se acaba e o mar começa*, Lisboa, Imprensa Portugal-Brasil, 1940, p. 68.

<sup>116</sup> Ernesto Castro Leal, «Nacionalismos Portugueses», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº26 (2002), p. 32. Não deixa de ser curioso notar a natureza ideologicamente conciliante e ecuménica, no que toca ao ideário nacionalista a eles subjacente, dos projectos editoriais em que Lopes Vieira se envolveu, de modo mais fortuito ou empenhado, como as revistas *Homens Livres* ou *Lusitânia*. Como refere Ernesto Castro Leal, «ao longo dos anos 20, a mais importante polarização ideológico-cultural fez-se em torno da revista monárquica integralista *Nação Portuguesa* e da revista republicana socializante *Seara Nova*, evidenciando um aguerrido polemismo dos dois lados – do primeiro, António Sardinha ou Alfredo Pimenta, do segundo António Sérgio ou Raul Proença –, mas havia a percepção da necessidade de um campo comum na crítica política e na crítica cultural ao vigente demoliberalismo republicano. As revistas *Homens Livres*, «Livres da Finança & dos Partidos», em 1923, ou *Lusitânia*, «revista de estudos portugueses», a partir de 1924, foram alguns desses espaços de encontro e controvérsia». Cf. *art. cit.*, p. 34.

<sup>117</sup> Curiosamente, Borges de Macedo destaca sobretudo o papel que esta geração intelectual desempenhou numa viragem cultural de âmbito mais dilatado, ao denunciar a falência do «racionalismo logificado» e do positivismo cientista, e ao sublinhar a «formidável importância prática das razões históricas impossíveis de esquecer ou de subalternizar». Acrescenta o autor: «Este movimento cultural, se não tinha grande projecção no grande público, tinha nos meios históricos, académicos e universitários, uma audiência indiscutível. Quer a obra de Paulo Merêa, da Universidade de Coimbra, de Carolina Michaëlis, Joaquim Bensaúde, João Lúcio de Azevedo ou Reinaldo dos Santos, entre outros, evidenciavam na investigação histórica formas actualíssimas de pôr os problemas históricos, diferentes dos caminhos trilhados pela miúda pesquisa positivista nas ciências exactas. A história mantinha-se, deste modo, no eixo da cultura portuguesa». Cf. Jorge Borges de Macedo, «A teoria da História de Jaime Cortesão», *Prelo*, número especial (Dezembro 1984), p. 60.

discorrendo sobre Camões, designa como «pátria resumida», e que consiste na subjectivização da «Pátria histórica», operada em função de um distinto universo experiencial e de irrepetíveis vivências do indivíduo, que conduzem, por exemplo, ao louvor selectivo do torrão natal. E, nesse sentido,

No próprio país se póde sentir com a mudança dum logar, a ausencia da patria, – porq. a patria é sempre o *lugar* mais intimo da nossa alma. (O Moleiro e seu moinho. ex) Um algarvio pôsto na Beira póde sêr tão desgraçado como um italiano na Sibéria.<sup>118</sup>

Esta dimensão regionalista – que António Corrêa d’Oliveira sugestivamente descrevera como o «sagrado Compendio / Das santas geographias do Paiz sonhado»<sup>119</sup> –, e por conseguinte microcós mica, da afeição patriótica desempenha um papel impulsionador do estádio seguinte de incorporação racionalizada, visto que «é do amor das pequenas pátrias que se enraíza e fortifica o amor das grandes» (NDG, 240). Alicerçando-se nesse particularismo geográfico, a vitalidade aglutinadora da vivência patriótica é igualmente indissociável de um transtemporal destino da diáspora, que transformou os portugueses em «bolseiros do universo». Deste modo, o autor repudia veementemente que se taxe a nação portuguesa de «país piqueno», e contrapõe-lhe a fórmula de Portugal «vasto império», perspectivado como unidade geolinguística (afim de um verdadeiro «império poético») e fundada numa ampla extensão provincial. Ao propor integrar «na terra da Pátria o que os outros povos chamam colónias» (NDG, 109), Lopes Vieira dá voz à miragem de uma unidade supraterritorial e metafísica do império, não fatalmente tiranizada pelo jugo hegemónico da metrópole.

Necessário se torna, no contexto da doutrinação ideológico-literária de Lopes Vieira, explicitar o conceito-chave de tradição, para o qual se inclina a natural vocação patriótica da única criação artística tida como válida: «o culto da Tradição (...) é a condição primeira, a mais bela e a mais firme, do culto da Pátria» (DG, 128). Nesta asserção encontra-se condensada, de resto, a essência do programa neo-romântico lusitanista. Como observa Seabra Pereira, «a preponderância da *Traditio* articula-se intrassistemicamente com vários vectores do Neo-Romantismo, mas reenvia, em

---

<sup>118</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço III, fr 99, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 83.

<sup>119</sup> António Corrêa d’Oliveira, *Eiradas*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand - José Bastos, 1899, p. 45 [4065-A-4].



especial, para a doutrina do *Volksgeist* e para a concepção herderiana da História, bem como para um dinamismo não-revolucionário de renovação dos valores e dos modos de vida sem ruptura dos vínculos primordiais». <sup>120</sup> *Volksgeist* e *Nationalgeist*, termos comutáveis já na teorização hegeliana, configuram ainda, em tempos neo-românticos, a face bifronte de uma mesma realidade: *Volk* designa, em rigor, a comunidade colectiva de um povo fator do seu próprio destino. <sup>121</sup>

Ora, cabe à arte (nacional) reabilitar a traça da tradição, essa «saga de heróis e de santos» <sup>122</sup>, e perenizá-la na memória da história do futuro, porque «é a arte, e apenas a arte, que conserva e que enobrece a tradição. É pela arte, e apenas pela arte, que esse formoso lar se dignifica e perpetua» (*CV*, 74). Em consequência, a missão do artista, arauto e pregoeiro da tradição, é opor à tirania desumanizante do «fomento da riqueza», que obceca os «condutores do povo», a «Beleza da natureza e da arte» e o «culto da tradição enobrecida pela arte» (*CV*, 75). A tradição contém em si um amplo espectro de realizações culturais e artísticas, cuja valia estética é apreciada em função da genuinidade e da aptidão para regenerar as raízes nacionais, uma vez que «(...) elas exprimem como nenhuma outra a alma colectiva da Nação, ou seja em *Os Lusíadas*, ou nas crónicas de Fernão Lopes, ou nas pedras sagradas da Batalha, de Tomar e dos Jerónimos» (*NDG*, 152). Por este facto, o conceito de tradição não se confina às fronteiras da criação beletrística, embora a pesquisa da essência da alma nacional se fundamente, com frequência, na reconstituição de uma linhagem literária. O culto da tradição artística patrimonial inscreve-se num projecto assumidamente mais amplo de regeneração patriótica, cujo pressuposto basilar é o sentido de coesão comunitária e de solidariedade grupal, que apenas um passado comum de realizações culturais cimenta. Como se afirma num artigo publicado no *Mercure de France*, a propósito da renascença do lusismo instigada por Lopes Vieira, a tradição «(...) c'est comme un ordre architectonique qui se perfectionne, mais dont la structure est toujours la même» <sup>123</sup>.

Arredada a acção política, em virtude da inépcia e da volubilidade dos interesses de quem a protagoniza, do cumprimento desse anseio de reanimação da tradição nacional, resta a Arte como força motriz desse processo.

---

<sup>120</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 1220.

<sup>121</sup> Vd. s. v. «Espíritu del pueblo», in José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, tomo II, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 1014-15.

<sup>122</sup> José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 1221.

<sup>123</sup> *Mercure de France*, 15 de Junho 1925, in *Rememrança*, vol. II, f. 37.

A propósito da Escola de Pintura Portuguesa, e, em particular, do restauro dos Painéis de S. Vicente, Afonso Lopes Vieira introduz o conceito de *reintegração* que, se bem que forjado para aplicação ao domínio específico das artes pictóricas e das tábuas do políptico de Nuno Gonçalves, pode ser transferido, com evidente proveito interpretativo, para o conjunto da sua obra, consubstanciando uma espécie de *Leitmotiv* subliminar. À semelhança do que acontece com o artista responsável pela «reintegração dos primitivos», que «sacrifica a personalidade própria perante a personalidade dos mestres que vai servindo» (NDG, 29), do autor (literário) espera-se, legitimamente, a expunção laboriosa dos estratos desfiguradores da genuína tradição literária. Em grande medida, o conceito de reintegração, tal como Lopes Vieira o formulou, é, de modo translato, sobreponível ao conceito medieval de tradição, verdadeiro mecanismo generativo do texto antigo. Como efeito, como refere E. Finazzi-Agrò, durante a Idade Média,

(...) o poder e a força da *auctoritas* (...) prevalecem sobre a personalidade do *autor*, o qual chega muitas vezes a assumir o papel de simples glosador dos textos de outrem (...) que liberta a mensagem poética de qualquer possível condicionamento individual, com toda a vantagem para a tradição. Uma tal incidência do modelo (ou dos modelos) na prática artística faz com que os lugares intertextuais, os espaços de diálogo entre texto e textos, se dilatam ao ponto de já não serem zonas localizáveis no interior da obra, ao ponto de por vezes se identificar o modelo com a própria obra – para a constituir, na sua totalidade, como discurso de manipulação ou de reutilização dos discursos dos outros.<sup>124</sup>

Parece, com efeito, verdade que, como advoga Michel Zink, a modernidade utilizou com frequência o passado literário medieval num sentido que lhe foi sugerido pela própria *littera* dos textos<sup>125</sup>. Portanto, mais do que na valorização da originalidade idiossincrática, deve o autor mobilizar a reanimação das vozes históricas portadoras da Tradição, daquelas *vozes spectrais*, «que vêm, segundo a bela imagem de um poeta inglês, soando pelos longos corredores do tempo» (CV, 164). Toda a obra de Lopes

---

<sup>124</sup> E. Finazzi-Agrò, «Influências e Intertextualidade», in Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, p. 326-27.

<sup>125</sup> Michel Zink, *Le Moyen Âge et ses chansons ou un passé en trompe-l'œil*, Paris, Editions de Fallois, 1996, p. 15.

Vieira pode, com justeza, ser lida como o infatigável projecto de tornar audível esse rumor imperscrutável da História.



#### **4. Uma «Edade-Média que passou há só instantes»: um roteiro do medievalismo**

A imaginação medievalista de Lopes Vieira, a despeito da particular tonalização ideológica e das soluções literárias que a transformam em linguagem singular, não constitui, evidentemente, criação autoral *ex novo*, participando, antes, de uma linhagem estética perfeitamente rastreável no panorama literário nacional e europeu, com gradual visibilidade, a partir da sedimentação do gosto romântico como orientação sistémica. Neste sentido, é inevitável que as imagens da Idade Média que a sua obra devolve tenham sido engendradas a partir de uma perspectiva do passado entrevista pela óptica dos vários movimentos intelectuais que se sucedem na segunda metade do século XIX, dando razão a Rebeca S. Bastida quando sustenta, autorizada pelo exame do contexto finissecular espanhol, que «el fenómeno medievalista fue toda una corriente paneuropea»<sup>1</sup>.

Se a persistência de um imaginário neo-romântico de reminiscência medieval acusa já, tomando por quadro de referência o medievalismo oitocentista, uma deslocação de paradigma, prorrogam-se ainda assim, é certo que em distintos graus de reaproveitamento, traços de uma análoga sensibilidade: uma consciência histórica de raiz binária que contrasta o *então* e o *agora* e, muito especialmente, um agudo sentido «da falha ou perda que essa consciência permite detectar no presente»<sup>2</sup>; a problematização interrogante do conceito de identidade nacional; a fecunda reincorporação do popular e do oral no campo literário; a capacidade de forjar uma estesia literária, sublimação poética dos lineamentos desse imaginário. Como nota Helena Buescu, na transição do século XIX para o século XX, o imaginário de feição medievalizante é colocado ao serviço da expressão de um «exotismo de tendência aristocratizante» que, engenhosamente, se concilia com «características popularizantes e

---

<sup>1</sup> Rebeca Sanmartín Bastida, *La Edad Media y su presencia en la literatura, el arte y el pensamiento españoles entre 1860 y 1890*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000, p. 44.

<sup>2</sup> Helena Carvalhão Buescu, s.v. «Medievalismo», in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p. 311.

tradicionais»<sup>3</sup>. Talvez porque, como seria legítimo esperar, a ubiquidade periodológica do medievalismo tornou imperativa a sua anamorfose.

Congregando tendências de inequívoca extracção romântica, das quais se alimentara o seu gosto literário, relendo-as à luz de um substancialmente dissimilar contexto epocal, instilando-lhes renovado potencial significativo, sintonizado com uma singular personalidade mítico-criativa, a obra de Lopes Vieira demonstra, com efeito, a vitalidade neo-romântica de um esteio literário medievalista.

As páginas seguintes pretendem avaliar o contributo de alguns dos seus precedentes literários, no que concerne à exploração das virtualidades ideológicas e estético-literárias da tradição medievalista. Embora o próprio Lopes Vieira não escamoteie a dívida contraída para com autores como Ruskin ou Garrett, seria redutor perfilhar aqui a crença numa inspiração univocamente derivativa. Pelo contrário, o intento de desvendar afinidades entre autores visa tão-só construir uma imagem poliédrica dos usos literários do medievalismo que sinalizavam, à época de Vieira, verdadeiros antecedentes retóricos de que o autor dificilmente se alhearia. E, portanto, como se procurará documentar, estes não terão deixado, em medida variável, de modelar a sua imaginação medievalista.

Este itinerário, cujos marcos miliários, mais do que por reconstituírem uma paisagem diacronicamente ordenada, foram autorizados por referências colhidas na obra de Lopes Vieira, aconselha ainda a rectificar a convicção de que o nacionalismo do autor hostilizou sistematicamente a tradição cultural de procedência exógena. Inversamente, ele acolhe, em diálogo crítico, linhas ecléticas das dominantes da tradição intelectual e estética estrangeira. Terá, deste modo, que se considerar como licença hiperbólica a asserção de Alberto Pinheiro Torres, segundo a qual «Afonso Lopes Vieira nunca sofreu qualquer influência de fora, nunca», assemelhando-se, neste particular, a «outro grande poeta, portuguesíssimo também, António Nobre»<sup>4</sup>.

Como começarei, justamente, por demonstrar, o esteticismo socializante de Lopes Vieira – no qual, dialecticamente, se encontra imbricado o seu medievalismo – é explicitamente tributário do pensamento de John Ruskin, sobretudo se forem ponderados os vectores que ambos os autores compartilham da nostalgia artesanal, do repúdio antimercantilista e da fé numa fraternidade da arte. No tocante à ampla tradição

---

<sup>3</sup> Idem, s. v. «Medievismo. 1. Em Portugal», in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3, Lisboa, Verbo, 1999, p. 577.

<sup>4</sup> Alberto Pinheiro Torres, «Estudante de Coimbra», in *Afonso Lopes Vieira. In Memoriam*, p. 38.

do medievalismo romântico nacional, ela é, em Vieira, prioritariamente revisitada pela interposição modelar do *avô Garrett*. Assim, após uma breve, mas julgo que incontornável, referência ao historicismo canónico de Herculano – arquétipo matricial que, devido a uma espécie de angústia de influência, exercerá uma projecção fantasmática tutelar sobre todos os ensaios de índole medievalista posteriores –, destacarei, do proteiforme contributo de Garrett, as coordenadas centrais que Lopes Vieira se encarregará, em glosa pessoal, de reciclar: o afã recolector, o resgate da medievalidade ditado pela imperativa reabilitação do popular, a paródia decorrente da saturação tópica dos estilemas medievalizantes.

Numa etapa posterior, e porque Lopes Vieira integrou, ainda que, como é seu hábito, isentando-se de filiação confessa, as fileiras neogarrettistas, pretendeu-se analisar a fortuna de que, no breviário de Alberto de Oliveira, usufruiu um certo folclorismo passadista, cenografia medieval incluída. João Gaspar Simões, por exemplo, defende que «de certo modo é em Afonso Lopes Vieira que encarna o neogarrettismo da *Bohemia Nova*», acrescentando ainda que «toda a obra em prosa do poeta – de *Em Demanda do Graal* às reintegrações do *Amadis* e da *Diana* – parece uma resposta ao apelo lançado por Alberto de Oliveira, nas suas *Palavras Loucas*»<sup>5</sup>. Posteriormente, tomando a obra de António Nobre, não exclusivamente, mas também, como transubstanciação poética desse corpo doutrinário, indagou-se o que nela excede a mera cartilha ideológica neogarrettista e participa da estesia genialmente subjectiva de Anto, coligindo na contemplação da Idade Média os fragmentos de uma idade de ouro pessoal, sentida, nas epifanias lucidamente trágicas dos seus *segundos de Camões*, como irrecuperável.

Dilatando o enquadramento da doxa neogarrettista, por meio da sua inscrição numa mais matizada contextura estética finissecular – relativamente à qual, em parte, pretende arrogar-se como singular aclimatação nacional, mas em que, inescapavelmente, se enraiza –, pretende-se ilustrar as virtualidades combinatórias da imaginação medievalista com a substância e forma literárias de prescrição simbolista e decadentista. É revelador que as injunções doutrinárias, extraídas do heteróclito feixe de correntes artísticas que se transfundem nos movimentos simbolista e decadentista finisseculares – ruskinismo, pré-rafaelismo, wagnerismo –, não deixem de contemplar, regra geral, uma estilística do medievalismo.

---

<sup>5</sup> João Gaspar Simões, *História da Poesia Portuguesa do Século Vinte*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1959, p. 351.

Num último momento, e sem dirimir as zonas de dissensão entre os programas ideológicos saudosista e integralista, verifica-se que, em ambos, se ultrapassam as glosas instrumentalmente esteticistas do formulário medievalista para se privilegiarem leituras de factura nacionalista e, portanto, de intencional e projectada rendibilidade ideológica. Da colaboração, esporádica ou assídua, de Lopes Vieira com os cenáculos de intelectuais congregados sob as égides da águia ou do pelicano, extrai o autor uma coerente apologética lusitanista e, porventura, a intuição de diversificar os usos ideológicos a que se presta a imaginação medievalizante.

Será, portanto, na encruzilhada, instável e sincrética, destes modelos que iremos implantar o medievalismo de Lopes Vieira.



#### 4.1. Ruskin e Lopes Vieira – da catedral como Livro

*Those ages were feudal, ours free; those reverent, ours impudent; those artful, ours mechanical; the consummate and exhaustive difference being that the creed of the Dark Ages was, 'I believe in one God, the Father Almighty, Maker of heaven and earth'; and the creed of the Light Ages has become, 'I believe in Father Mud, the Almighty Plastic; and in Father Dollar the Almighty Drastic'*

*John Ruskin<sup>1</sup>*

*Où, les grandes idées communes, les solennités heureuses de la vie nationale qui fournissent des occasions d'œuvres jaillies du cœur d'un peuple, comme autrefois les cathédrales ?*

*Robert de la Sizeranne<sup>2</sup>*

*É preciso sobre tudo que as multidões que se revolvem na confusa tormenta das suas aspirações, aprendam a admirar a beleza imortal das catedrais.*

*Afonso Lopes Vieira<sup>3</sup>*

Mesmo na ausência da assunção, reiterada por Afonso Lopes Vieira, do débito para com o ideário estético e político-social de John Ruskin (1819-1900), o seu influxo seria, ainda assim, reconhecível em inúmeros passos da sua obra – especialmente a ensaística –,

---

<sup>1</sup> John Ruskin, *Fors Clavigera*, apud Charles Herbert Kegel, *Medieval-Modern Contrasts Used for a Social Purpose in the Work of William Cobbett, Robert Southey, A. Weley Pugin, Thomas Carlyle, John Ruskin, and William Morris*, Department of English, School of Graduate Studies of Michigan State University of Agriculture and Applied Sciences, 1955, p. 132.

<sup>2</sup> Robert de la Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, p. 279.

<sup>3</sup> «Literatura de ontem, de hoje e de amanhã. O depoimento de Afonso Lopes Vieira», *Diário de Notícias*, 28 de Abril 1920.

seja por via do empréstimo de máximas, colhidas na prosa do crítico de arte vitoriano, seja, de modo mais difuso, através de um eclectismo digressivo e ideologicamente ecuménico que parece constituir tónica dominante do pensamento de ambos. Também neste caso, em qualquer dos autores, e recorrendo às palavras de Rosa Maria Goulart a propósito da poética do ensaio, a escrita «caracteriza-se por uma espécie de *vontade de estilo* (...) que nos faz esquecer que se tratava de uma *escrita segunda* (...) para nos chamar a atenção sobre o brilho que dela própria dimana»<sup>4</sup>.

Filósofo e poeta corporizam, com efeito, por via das suas experimentações literárias polígrafas e de uma intervenção cultural tão dispersiva como incatalogável, a imaginação utópica do artista total. Ambos se encontram igualmente irmanados na sedução historicista de lineamentos medievalizantes, sem deixar de perscrutar os rumores do tempo presente, lançando um lúcido prognóstico do seu irremissível declínio. Para ambos, em conclusão, apropriando-me, desta feita, das palavras de Lopes Vieira, «o angustioso problema consiste em harmonizar as cousas eternas do passado com as cousas imperiosas do futuro» (*DG*, 177).<sup>5</sup>

Pretende-se, com as páginas seguintes, tornar inteligíveis algumas faces dessa herança ruskiniana de Lopes Vieira, em dois momentos de inquirição. Em primeiro lugar, em função da similitude de posicionamentos estético-doutrinários verificável entre ambos os autores, optei por colocá-los em diálogo, no tocante à teorização – abundante, nos dois casos – do fenómeno artístico, em estreita dependência da preconização de um modelo social particular. Num segundo momento, conferiu-se particular destaque à reabilitação do período medieval encetada, quer por Ruskin, quer por Lopes Vieira, enfatizando o que nesse projecto é indesligável dessa utopia social. Não é minha ambição exaurir o tema, nem sequer conduzir ao limite o exercício comparatista que o cotejo circunstanciado das eventuais afinidades teoréticas ou afeições ideológicas, detectáveis em ambos os autores, reclamaria. Essa inquirição, conquanto pudesse iluminar aspectos relevantes da confluência de tradições intelectuais e filosóficas no neo-romantismo português, transcende, como é bom de ver, o escopo do presente trabalho.

---

<sup>4</sup> Rosa Maria Goulart, «O Ensaio: entre a crítica e a literatura», in *Literatura e Teoria da Literatura em Tempo de Crise*, Braga, Angelus Novus, 2001, p. 22.

<sup>5</sup> Sobre os contornos que esse projecto de harmonização assume na obra de Ruskin, vd. Dulce Helena M. R. Melão, «Proposta(s) para o(s) próximo(s) milénio(s): (re)ler e (re)ver John Ruskin», *Vértice*, nº 95 (Maio-Junho 2000), p. 74-84.

O contacto dos círculos intelectuais portugueses com o pensamento ruskiniano terá sido, em ocasiões, directo: em 1893, Oliveira Martins publica *A Inglaterra de Hoje (Cartas de um Viajante)*, *carnet* de anotações de viagem de alcance sociológico sobre a sociedade inglesa industrial. O débito de Ruskin – um verdadeiro «Goethe de la era industrial»<sup>6</sup> –, aliás extensivo ao conjunto da historiografia martiniana, é indisfarçável<sup>7</sup>. Mas, se outras provas não subsistissem da voga de que usufruiu, no clima intelectual do fim-de-século português, o ideário do esteta britânico, bastaria a paródica atestação queirosiana, patente em *A Cidade e as Serras* (1901), que apresenta Maurício de Mayolle desfiando, em catadupa torrencial, perante um Jacinto céptico e um Zé Fernandes siderado, os *-ismos* que cativaram o volátil «diletantismo estonteado» desta geração. Entre eles, figura, em hegemónico destaque, o *ruskinismo*:

Pois bem! Logo depois foi o Hartmanismo, O Inconsciente. Depois o Nietzscheismo, o Feudalismo Espiritual... Depois grassou o Tolstoísmo, um furor imenso de renunciamiento neocenobítico. (...) Depois veio o Emersonismo... Mas a praga cruel foi o Ibsenismo! Enfim, meu filho, uma Babel de Éticas e Estéticas. (...) E uma tarde, de repente, toda esta massa se precipita com ânsia para o Ruskinismo! (...)

– o Ruskinismo?

– Sim, o velho Ruskin... John Ruskin!

O meu ditoso Príncipe compreendeu:

– Ah, Ruskin!... «As Sete Lâmpadas da Arquitectura», «A Coroa de Oliveira Brava»... É o culto da Beleza.<sup>8</sup>

No ano seguinte, em estudo vindo a lume na *Revista Musical* e intitulado «A Forma em Arte», Manuel Laranjeira diagnosticava a falência das premissas que suportam o corpo

---

<sup>6</sup> A expressão é de Günter Metken, *Los Prerrafaelitas. El realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*, Barcelona, Editorial Blume, 1982, p. 26.

<sup>7</sup> Vd. Hélio Osvaldo Alves, «O Mal do Século: Carlyle, Ruskin e Oliveira Martins», *Cadernos Noroeste*, vol. 7 (1), 1994, p. 123-40.

<sup>8</sup> Eça de Queirós, *A Cidade e as Serras*, Lisboa, Livros do Brasil, 2001, p. 93. As balizas cronológicas que R. Sanmartín Bastida fixa para Espanha não estarão longe das datas aproximadas de penetração do ideário de Ruskin em Portugal: «(...) las ideas heredadas de Ruskin y Morris se harán del todo presentes en la España finisecular de 1895-1905. Entonces los escritores hacen surgir del pasado remoto escenas de labores manuales o de artesanías en pequeños talleres, y en los hogares pintan ecos nostálgicos de los tiempos antiguos y de la estabilidad patriarcal». Cf. R. Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002, p. 271. Vd. também, sobre o mesmo assunto, Francisco López Estrada, «Conocimiento del Prerrafaelismo en España», in *Los "Primitivos" de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Editorial Cupsa, 1977, p. 73-78.

estético-doutrinário de Ruskin, o «grande idealista», destacando o seu entendimento equívoco, porque desmedidamente eufórico, do diálogo entre artista e público<sup>9</sup>. Porventura como em nenhum outro autor, pressente-se, em Jaime de Magalhães Lima, a incessante inspiração tutelar de Ruskin – que se estende da sua filosofia da conjugalidade e da condição feminina<sup>10</sup> à condenação da tecnocracia ou às inquietudes ecologistas e à apologia da admiração como fermento artístico<sup>11</sup> –, um débito que, aliás, se salda tanto por

<sup>9</sup> «(...) E assim era que Ruskin, ao reclamar arte simples, ingénuo na forma, para ser apercebida da mentalidade popular, implicitamente confessava que a Arte, tal como até então ela era expressa, escapava à afectividade de quase todos. § Na realidade o que escapava ao senso estético das multidões não era precisamente a Forma, mas sim a essência da obra de arte, o esqueleto da Emoção, enfim. § E tanto assim era que a teoria de Ruskin foi realizada, sem frutificar: fez-se uma reversão à estilização primitiva: o pré-rafaelismo desfraldou as suas bandeiras; mas as massas continuaram na indiferença de até ali, inertes, inestéticas. (...) § É por isso que John Ruskin, esse sonhador que será eternamente amado, se enganava quando, numa febre de justiça, num ímpeto de revolta contra a pirâmide esmagadora, sofrendo do sofrimento dos desgraçados, pedia uma Arte para o Povo; o que ele devia reclamar, o grande idealista, era um Povo para a Arte». Cf. Manuel Laranjeira, «A Forma em Arte», in *Obras de Manuel Laranjeira*, organização, prefácio e notas introdutórias de José Carlos Seabra Pereira, vol. II, Porto, Edições Asa, 1993, p. 317-18. A par desta leitura «mais radicalmente vitalista», nas palavras de Cristina Nobre (*Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 204), assinala-se o acolhimento que, nos círculos saudosistas, foi dispensado à teorização de Ruskin, prova do seu funcionamento ideológico dúctil, compaginável com distintos, se não mesmo destoantes, imperativos estéticos e políticos. Fernando Guimarães, inventariando, na primeira série de *A Águia*, as presenças mais recorrentes de historiadores, filósofos e políticos, destaca o nome de Ruskin, a par de Bergson, Nietzsche, Comte, Guyau ou Bakounine. Cf. Fernando Guimarães, «Acerca da Primeira Série da Revista *A Águia*», *Nova Renascença*, (Primavera/Verão 1988), p. 201. Datado de Novembro de 1916, com a candência que lhe advinha da deflagração, dois anos antes, de um conflito armado à escala mundial, um artigo de Sebastião da Costa, dado à estampa na revista, tentava rebater uma desvirtuante leitura belicista da *Crown of Wild Olive* de Ruskin, referindo-se ao filósofo vitoriano nos seguintes termos: «Foi o desgosto de vermos assim ultrajado o pensamento de um grande pensador, e o horror de vermos tão grosseiramente caluniado um artista estreme, que consagrou a sua vida inteira à defesa do espírito e de todas as suas manifestações e conquistas, foi essa falsificação leviana das ideias dum homem sincero, o verbo ardente dos *pre-Rafaelitas*, a mais espiritualista das escolas inglesas de pintura, que nos forçou a sairmos da nossa pouquidade para repelirmos um tal aleive assacado à pureza do pensamento do grande esteta inglês». Acentua-se ainda a «(...) sua alma romântica que tantas vezes deixa transparecer nas suas ideias e nas suas acções, correndo a defender, como os magriços dos tempos cavaleirosos, a causa alheia». Cf. Sebastião da Costa, «O militarismo de Ruskin», *A Águia*, II série, nº112-113-114 (Abril-Junho de 1921), p. 126 e 129. Ruskin parece ter granjeado, igualmente, presença honorária na enciclopédia integralista. Logo no nº2 da revista *Alma Portuguesa* de 1913, Luís de Almeida Braga procede à exposição do articulado de princípios caracterizadores do integralismo lusitano, colocando-os sob o signo de uma máxima de Ruskin: «a religião é a fonte da Arte». Cf. Luís de Almeida Braga, «O Integralismo Lusitano. I. Anúnciação», *Alma Portuguesa*, 2 (Setembro de 1913).

<sup>10</sup> Cf. a seguinte epígrafe de Ruskin, escolhida para abrir o opúsculo intitulado «O Conselho da Esposa»: «The wise man knows his master. Less or more wise, he perceives lower or higher masters; but always some creature larger than himself, – some law holier than his own... Obey something; and you will have a chance some day of finding out what is best to obey. But if you begin by obeying nothing, you will end by obeying Beelzebud and all his seven invited friends». Cf. Jayme de Magalhães Lima, *Apostolos da Terra*, Coimbra, Typographia França Amado, 1906, p. 83.

<sup>11</sup> No texto «Sejamos Poetas», coligido em *Vozes do meu Lar*, é descrito nos seguintes termos o magistério de Ruskin: «O prodigioso ensino de Ruskin, na obra colossal dos oitenta anos da sua existência, gravita em torno d'uma ideia: – Admirae, adora; assim sereis felizes e bons. «– A admiração, longe de nos recolher egoistamente em nós, arranca-nos à própria individualidade, eleva-nos infinitamente acima da nossa personalidade mesquinha». Cf. Jayme de Magalhães Lima, *Vozes do meu Lar*, Coimbra, Typographia França Amado, 1902, p. 207.

constantes convocações explícitas do seu apostolado, como na preferência pelo retiro campestre por ele manifestada. Como nota Manuel J. G. Carvalho, nesta obstinação inabdicável num exílio dourado em Eixo, prestava Magalhães Lima tributo a «duas das suas referências intelectuais mais queridas: Alexandre Herculano, afastado de Lisboa e recolhido em Vale de Lobos, e John Ruskin retirado na pequena quinta de Brantwood, perto de Coniston Lake»<sup>12</sup>.

Assumiu-se, portanto, como programa de leitura a premissa de que o modelo artístico e, mais latamente, cívico e civilizacional que Ruskin coerentemente arquitecta, no transcurso da sua caudalosa obra, delimita, também para Lopes Vieira, um terreno de inspiração interrogante do universo social que lhe é contemporâneo, e um edifício filosófico digno de identificação admirativa. Assim sendo, não pôde deixar de moldar a fisionomia do seu pensamento estético-social e, talvez mais imperceptivelmente, uma certa poética de um ensaísmo diletante ou a força tribunícia do seu texto doutrinário e de intervenção. A este respeito, será interessante lembrar uma citação de Ruskin, a propósito da sua *Fors Clavigera*, que Lopes Vieira reservara para inserir, presumivelmente como escusa preambular, no seu inconcluso projecto autobiográfico do *Jornal dum Poeta*:

(...) um amigo meu censura-me dolorosamente o feitio descosido da minha *Fors Clavigera*, e insiste para q. eu escreva em seu lugar um livro ordenado, mas deveria tambem insistir junto do vidoeiro q. cresce na fenda duma rocha, afim de q. de antemão fixe a direcção das suas braças. § Ruskin.<sup>13</sup>

A admiração incondicional que Lopes Vieira consagrava ao autor de *The Stones of Venice* torna-se por demais evidente, ao apor-lhe o distintivo de «Christo de Belêza» e ao afiançar, em peremptória *boutade* tão do seu gosto, que «a alma inglesa deu os dois polos

---

<sup>12</sup> Manuel J. G. Carvalho, *Nação, Nacionalismo e Democracia em Jaime de Magalhães Lima*, Aveiro, Labor Associação Cultural de Professores - Centro de Formação José Pereira Tavares, 1999, p. 33.

<sup>13</sup> A citação foi traduzida, em segunda mão, a partir da obra de Robert de la Sizeranne. Cf. Robert de la Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1904, p. 95-96. A *Fors Clavigera* compulsava cartas mensais, que Ruskin endereçara, entre 1871 e 1884, aos trabalhadores de todas as classes, e onde expendia as suas doutrinas sociais. A etimologia dos termos que integram o título é explicitada por Robert de la Sizeranne: «*Fors*, racine de *Fortune*, signifie destin (...) *Clavi* signifie à la fois la clef nécessaire pour ouvrir la porte de la vérité (*Clavis*), la massue d’Hercule nécessaire pour combattre le mal (*Clava*) et le gouvernail qui fixe la direction de la vie (*Clavus*); enfin que *gera*, de *gero*, veut dire: “qui porte”». Cf. Robert de la Sizeranne, *op. cit.*, p. 94.

da alma humana: – Ruskin e Brummel»<sup>14</sup>. A mesma ideia aparece reeditada na sua listagem pessoal de *espíritos supremos*: «Admiro Wagner, poeta-filósofo, músico-dramaturgo, ressuscitador do teatro grego, e que, com Francisco de Assis, Spinoza, Shakespeare, Éschilo, Beethoven e Ruskin – êsse Cristo da Beleza – são os espíritos supremos»<sup>15</sup>. Na nota final a *O Pão e as Rosas*, declara o autor: «Nesta crise tremenda da consciência humana, a nossa ansiosa simpatividade necessita a arte de que fala Ruskin: – tôda a grande arte é adoração»<sup>16</sup>. Curiosamente, a epígrafe de Keats que encima estas reflexões – «Uma coisa de Belêza é uma alegria para sempre» – é incorrectamente atribuída a Ruskin, plausivelmente por ele próprio a ter também adoptado.

A linhagem ruskiniana de Lopes Vieira fora já intuída por alguns dos seus pares intelectuais ou companheiros de lides literárias. Hipólito Raposo, por exemplo, considera que «tinha a sua alma fulgores da alma de Ruskin, e podemos supor até onde chegaria a sua influência estética, se a estreiteza do meio e a escassez dos recursos lhe não tolhessem os intentos»<sup>17</sup>. Por seu turno, Reinaldo dos Santos relewa a «rara harmonia entre o idealismo do seu sonho de poeta e o ambiente de beleza, de sabor “ruskiniano”, em que envolvia os mais simples actos da vida»<sup>18</sup>. E, elencando Lopes Vieira na novel geração de poetas, Veiga Simões alvitra que «da íntima aliança de Francisco de Assis e John Ruskin, disciplinada pela enterneçada disciplina de Spinoza, nasce porventura a nobre e delicada formula estética deste poeta [...]»<sup>19</sup>. Será, no entanto, Martinho Nobre de Mello quem mais cabalmente destaca, no termo de um meticuloso cotejo biográfico, as evidentes afinidades de percurso e ideário que congçam os dois autores:

Ao encerrar este estudo acode-me à lembrança a biografia amorável de Ruskin. No vil abatimento do industrialismo grosseiro em que se afundava a Inglaterra, uma voz se ergueu a proclamar o desdém das riquezas e a reconstituição dos costumes da idade

---

<sup>14</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço III, fr. 108, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 83.

<sup>15</sup> *Apud* Albino Forjaz de Sampaio, «Como trabalham os nossos escritores», in *Grilhetas*, Lisboa, Empresa Literária Fluminense, 1923, p. 155.

<sup>16</sup> Afonso Lopes-Vieira, *O Pão e as Rosas*, Lisboa, Livraria Ferreira Editora, 1908, p. 157.

<sup>17</sup> Hipólito Raposo, «Sobre os despojos mortais», in *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, p. 8.

<sup>18</sup> Reynaldo dos Santos, «Afonso Lopes Vieira e o culto da arte», in *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, p. 138.

<sup>19</sup> Veiga Simões, *A Nova Geração. Estudo sobre as tendencias actuaes da literatura portuguesa*, Coimbra, F. França Amado Editor, 1911, p. 174.

de ouro, a aconselhar o abandono das oficinas e o regresso aos campos. A breve trecho Ruskin era o director da consciência estética e social da Inglaterra (...).

Este rápido esboço da biografia de Ruskin não faz realmente pensar em Afonso Lopes Vieira? Quem, melhor do que ele, em Portugal, tem sabido proclamar «os direitos sublimes da arte como inspiração da Acção fecunda e heroica»? (...)

Poeta e prosador, cujo verbo não tem musicalidade inferior à de Ruskin, conferente cuja palavra é de um poder estético de sedução indizível, Afonso Lopes Vieira votou integralmente ao ressurgimento de Portugal o seu estro, a sua voz, que digo eu?, a sua vida inteira. E, para em tudo eu o equiparar ao autor das mais carinhosas obras de beleza que floriram na Inglaterra, também Lopes Vieira se pronuncia enérgicamente contra a monotonia e a bruteza do trabalho nas fábricas, contra o liberalismo económico, de cujas leis resultou o mal do industrialismo moderno e do materialismo.<sup>20</sup>

Estas coincidências não se ficam pelo acidente fortuito: do convívio directo de Lopes Vieira, volvido em diálogo fecundo, com textos de e sobre Ruskin remanescem vários testemunhos no espólio depositado na Biblioteca Municipal de Leiria. Entre os livros arrolados no catálogo da biblioteca do autor constam duas obras de Ruskin: o original inglês de *The Seven Lamps of Architecture* (1849) e a tradução francesa de *Sesame and Lilies* (1865)<sup>21</sup> da autoria de Proust, também ele um indefectível admirador da obra do pensador vitoriano. Para além destas, no mesmo repertório bibliográfico, encontra-se recenseada a célebre obra, ostentando abundantes anotações autógrafas e sublinhados, de Robert de la Sizeranne intitulada *Ruskin et la religion de la beauté*<sup>22</sup>. Compendo um único

---

<sup>20</sup> Martinho Nobre de Mello, «O nacionalismo de Afonso Lopes Vieira», *Diário Popular*, 17 de Março 1966.

<sup>21</sup> John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London, George Allen & Sons, 1908. O exemplar (cota 1572 do espólio da BMALV), desprovido de quaisquer outras anotações ou sublinhados, exhibe, na folha de rosto, a menção: *comprado em Ruskin House - Outubro de 1900. John Ruskin, Sésame et les Lys. Des Trésors des rois. Des jardins des Reines. Traduction, notes et préface par Marcel Proust, Paris, Société du Mercure de France, 1906.* (cota 2689 do espólio da BMALV).

<sup>22</sup> A obra de Sizeranne constituiu, segundo Antoine Compagnon, o veículo de penetração do ideário ruskiniano em França: «(...) si la perspective de Ruskin sur l'art porte avant tout sur sa mission morale – *Ruskin et la religion de la beauté*, selon l'excellent titre du livre de Robert de la Sizeranne, publié en 1897, qui fit connaître l'écrivain anglais, ou plutôt écossais, en France –, il n'empêche que *Sésame et les Lys* est de tous ses écrits (...) celui dont la paternité revient le plus incontestablement à l'ideologue en l'écrivain». Antoine Compagnon, «Introduction. A hue et à dia», in *John Ruskin. Sésame et les Lys précédé de Sur la lecture*, Bruxelles, Editions Complexe, 1987, p. 10. No mesmo sentido, Elizabeth Emery defende que «Robert de la Sizeranne (sic.) introduced the French to Ruskin's theories of art and 'guides' to French cathedrals in 1897, with *Ruskin et la religion de la beauté*». Cf. Elizabeth Emery, *Romancing the Cathedral. Gothic Architecture in Fin-de-Siècle French Culture*, Albany, State University of New York Press, 2001, p. 174, nota 8.

volume brochado, foi com esta conjuntamente encadernado um florilégio de passos extraídos da obra do autor inglês intitulado *Pages Choisies*<sup>23</sup>. Do mesmo autor, e incluindo pensamentos de Ruskin e dos sequazes pré-rafaelitas em geral, Lopes Vieira possuía ainda um exemplar de *La peinture anglaise contemporaine*<sup>24</sup>. Penso poder-se legitimamente aventar a hipótese de ter sido pela mediação vulgarizadora das traduções francesas de extractos, constantes destas crestomatias, que Lopes Vieira terá, de modo prioritário, entrado em contacto com uma sùmula do ideário de Ruskin<sup>25</sup>. Esta predilecção pelos *dicta* sentenciosos e apotegmas morais do filósofo, libertos da verbosidade espaiada e da filigrana argumentativa que, consabidamente, representam o seu traço estilístico singularizador, explica que ele figure, com destacado protagonismo, no florilégio de frases célebres, verdadeira carta de marear artística, que Lopes Vieira intitulou *Sobre a vida e a arte*. De Ruskin, elegem-se quatro máximas: «Ao mesmo tempo que a arte é grande perante nós, deve sêr humilde perante a natureza – A Arte, é adoração»; «Tôdo o artista deve sêr um operário»; «Nós não vivêmos mais para aprendêr do que para comêr – Vivêmos para amar. Enquanto a sciencia estimular ou aprofundar em nós esse podêr, é util.

---

<sup>23</sup> Robert de la Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1904. Segundo anotação do punho de Lopes Vieira, a obra foi adquirida em Paris, em 1906. (cota 1321 da BMALV). Ruskin, *Pages Choisies. Avec une introduction de Robert de la Sizeranne*, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1909.

<sup>24</sup> Robert de la Sizeranne, *La peinture anglaise contemporaine*, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1908.

<sup>25</sup> Até porque o seu domínio – que creio rudimentar – do inglês transformava a leitura dos textos originais em empresa de dificuldade redobrada. É, pelo menos, o que parece lícito inferir das palavras de Carolina Michaëlis, quando a romanista, em carta expedida do Porto e datada de 19 de Maio de 1918, se voluntaria para enviar a Lopes Vieira uma cópia do estudo de G. S. Williams intitulado «The Amadis Question» e publicado na *Révue Hispanique*, vol. XXI (1909), oferecendo-se, prestimosamente, para facultar ao poeta uma sinopse em tradução portuguesa: «E se porventura não for *anglofluyente* (?) far-lhe-ei um resumo em português dos diversos capítulos do estudo entitulado The Amadis Question». Cf. *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, vol. VI, espólio da BMALV. Autorizado por esta pressuposição, privilegiei as citações da obra de Ruskin, em tradução francesa, que Lopes Vieira destaca, ao sublinhá-las, ao assinalá-las na margem ou ao acrescentar-lhes notas pessoais de leitura. Como muito bem anotou Cristina Nobre, a proliferação de notas demonstra até que ponto «a actividade de leitura em ALV se converte tão facilmente em escrita, num processo específico de criação literária especular, em que se devem incluir, obrigatoriamente, as anotações marginais e os sublinhados com que marca os livros-objects de trabalho». Cf. Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 614. A inabarcável extensão da obra do filósofo vitoriano impôs que as citações de outros textos seus fossem feitas a partir das antologias organizadas por Harold Bloom (ed.), *The Literary Criticism of John Ruskin*, New York, The Norton Library, 1971 e por Robert L. Herbert (ed.), *The Art Criticism of John Ruskin*, New York, Da Capo Press, 1964. Por serem as únicas obras integrais de Ruskin arroladas na biblioteca pessoal de Lopes Vieira, recorri ainda às edições integrais de *Sesame and Lilies*, Hendon Publishing Co, s.d. e de *The Seven Lamps of Architecture*, New York, Dover Publications, 1995.



Se não, é fatal» e «A gloria dum grande quadro está na sua timidêz, e no incanto que o artista encontra em sentir que há belêza muito maior do que a sua pintura»<sup>26</sup>.

A intencionalidade que preside a esta escolha é, naturalmente, significativa e valerá a pena demorarmo-nos na sua análise atenta. Antes de mais, detecta-se, como decorrência natural de uma apologética da humildade artística e da insuficiência do acto criador em face da perfeição irrepreensível – e irreproduzível – do livro da natureza, a proclamação da *adoração* como posicionamento artístico por excelência. Esta postulação do exercício criativo como acto de amor tornar-se-á particularmente cara a Lopes Vieira, que defenderá abertamente que «só se deve falar do que se ama» (NDG, 149). Este mesmo ponto de vista será aprofundado no discurso proferido por ocasião da exposição de Arte Coimbrã, tornando óbvia a sua filiação no conceito ruskiniano de *admiração*:

É preciso que a multidão que se agita na confusa tormenta das suas aspirações, tantas delas justas, aprenda a admirar e a praticar a Beleza e nêsse contentamento moral crie ou desenvolva aquilo sem o qual não vale realmente a pena ser homem, de qualquer condição, de qualquer fortuna, de qualquer profissão que se seja: – o dom de amar, a graça de admirar! (NDG, 197)

Como refere Reinaldo dos Santos, «Afonso Lopes Vieira estimulou muitos dos artistas nacionais do seu tempo (...) graças à sua *paixão de admirar* – ele próprio escreveu: ‘Quem não sabe admirar não sabe amar’»<sup>27</sup>. Com efeito, escolhendo a economia epigramática dos dois dísticos que compõem «Ditados», poema incluído em *Os Versos de Afonso Lopes Vieira*, reverbera o poeta a lição de Ruskin:

Daquele que não admira,  
já nada de bom se tira.

Quem não sabe admirar,  
não sabe amar. (VALV, 56)

---

<sup>26</sup> Esboços: *Sobre a Vida e a Arte*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 176, nº 26.

<sup>27</sup> Reinaldo dos Santos, «Afonso Lopes Vieira (O Artista e o Homem)», *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, nºXVI (1947), p. 4.

Justamente redigido em parceria com Reinaldo dos Santos, encontra-se, no espólio de Lopes Vieira, um rascunho incompleto do que decerto se projectara vir a constituir um ensaio sobre estética. Trata-se de uma *Arte de Admirar (iniciação da gente moça no gosto das Belas-Artes)* que, como o título deixa pressupor, presta tributo confesso às teorias de Ruskin, uma intenção expressa, desde logo, numa previsível epígrafe: «Toda a verdadeira arte é adoração». Os capítulos constantes do plano alinhavado, mas nunca desenvolvido, deste tratado, com objectivos de didactismo divulgador, permitem antever a inegável inspiração da teorização estética do filósofo de *The Stones of Venice*. Um dos apartados intitular-se-ia, por exemplo, «A arte como expressão da Historia nacional» e a síntese conclusiva da obra encontra-se lapidariamente condensada na seguinte frase: «O que fica da Historia é a literatura e a Arte». Na «Introdução», justifica-se a premência da moderna reabilitação da prática contemplativa, advogando-se a existência de *professores de contemplação*:

Numa época tão desportiva como a nossa e em q. se dão tantas honras ao corpo, pensamos q. uma nova profissão começa a impor a urgente necessidade. Pensamos, pelo menos, q. ela será criada quando os direitos tão esquecidos do espirito retomarem o seu claro império. Seriam os *professores de contemplação*. Êstes mestres ensinariam a olhar para a natureza, q. em geral é apenas olhada de dentro de veículos apressados, e a olhar para as obras de arte, que sempre foram e são a nobreza do mundo. Ensiná-los-iam a criar aquele estado especial em q. vaga e deliciosamente nos fundimos em Deus. Seriam, em suma, os professores de gymnástica das almas, quási sempre entorpecidas ou cegas. Cremos firmemente que seguir o rumo das nuvens no céu pode ser proveitoso. E ai de quem não encontra seja no púcaro de barro em q. as mãos do obreiro humilde ficaram marcadas, ou na catedral em q. o espirito de gerações cristalizou, motivo de alegria e de amor.<sup>28</sup>

Esta genuflexão da arte perante a completude inimitável do belo natural, advogada por Ruskin e Lopes Vieira, não se traduz, como facilmente se compreende, na exaltação da infalibilidade de um projecto artístico de natureza estritamente mimética, mas antes na necessidade da reconquista do olhar inocente e da prescrição de uma regular contemplação terapêutica e pedagógica. Ao proclamar que a beleza não é senão a assinatura de Deus

---

<sup>28</sup> Esboços: *Arte de Admirar*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 196.

aposta às suas obras, Ruskin relança, nas palavras de Harold Bloom, «a morality of aesthetic contemplation»<sup>29</sup>. Afirmar o próprio Ruskin:

The whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the *innocence of the eye*; that is to say, of a sort of childish perception of these flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify, – as a blind man would see them if suddenly gifted with sight.<sup>30</sup>

O dissídio entre o homem moderno e esta religiosidade epitomizada na natureza, consequência de uma espiritualidade declinante e de um implacável contexto social que, em apoteose triunfalista, endeusa o mecanicismo tecnocrático, conduz à formulação do conceito de «falácia patética»: «All violent feelings (...) produce in us a falseness in all our impressions of external things, which I would generally characterize as the “pathetic fallacy”»<sup>31</sup>. A *contemploterapia*, preceituada por Lopes Vieira, cumpre função afim à consignada por Ruskin à *innocence of the eye*: a de re-ligar homem e natureza e inocular ânimo renovado ao impulso criativo. No exemplar da obra de Sizeranne, Lopes Vieira assinala, na margem, as seguintes reflexões de Ruskin:

Chercher la Nature, la vraie, non telle que nous l'avons faite, mais telle qu'elle s'est faite elle-même, l'observer avec les yeux qui nous ont été donnés pour la voir, non avec les instruments que nous avons fabriqués pour la déceler, et avec le cœur qui nous a été donné pour la sentir, non avec la raison que nous avons perfectionné pour la comprendre; l'observer chez elle et non dans nos ateliers, selon ses éclairages à elle et non selon nos clairs-obscur; la suivre dans son dessein de calme puissant et non selon nos agitations vaines; dans son harmonie et non dans notre agencement; l'aimer pour elle et non pour nous et, s'il le faut, nous adonner à la plus humble besogne manuelle pour la rendre mieux et la faire admirer davantage, – tout l'Art est là. Ensuite, pas de règles, pas de recettes, liberté entière et à Dieu vat !<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Harold Bloom (ed.), *op. cit.*, p. xvii.

<sup>30</sup> *Apud* Robert L. Herbert (ed.), *op. cit.*, p. 2.

<sup>31</sup> John Ruskin, *Modern Painters*, vol. III, *apud* Iolanda Cristina de Freitas Ramos, *O Poder do Pó. O Pensamento Social e Político de John Ruskin*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1999, p. 84.

<sup>32</sup> *Apud* Robert de la Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, p. 274-75.

Sobretudo na produção lírica de Lopes Vieira, aliada à inclinação anticulturalista do seu ideário, repisa-se a convicção de que uma *poesis in natura* pode exortar a defectiva natureza humana a uma reconversão didáctica pelo exemplo. Esta noção de um inultrapassado pedagogismo naturalista surge logo, em *Ar Livre*, de 1906, perpassada de reminiscências espinositas e neofranciscanistas – Spinoza e S. Francisco de Assis são, aliás, exaltados na sua qualidade de «espíritos supremos» –, sob a designação de «Poesia das Coisas». É, na realidade, a partir desta obra que, mais visivelmente, se dá livre curso a uma sensibilidade elegíaca que evolui do «domínio fortuito dos accidentes, e do registo passional dos pequenos factos», alcançando-se, «pela meditação e pela tristeza, á transcendente compreensão das coisas» e à «intima e profunda investigação da Natureza»<sup>33</sup>. Como notou Câmara Reis, a propósito da “poesia filosófica” de *Ar Livre* e de *O Pão e as Rosas*,

Dos seus dois ultimos livros parece-me deprender-se um pantheismo mystico, uma absorta contemplação da natureza, uma ancia de comprehender, de alcançar, sob as apparencias ephémeras, mudaveis, o *verdadeiro sentido* da existencia.<sup>34</sup>

Deste modo, dedicando atenção vigilante à semente, à poça de água, ou à borboleta, o olhar do poeta – do «Poeta das cousas humildes e delicadas», nas palavras de Manuel Laranjeira<sup>35</sup> – não pode deixar de, nas ínfimas coisas criadas, intuir biografias que, pela intermediação do registo alegórico ou apologal, esclarecem a sua própria condição humana. Com essa finalidade, se eleva esse extensivo raciocínio analógico a uma universal *similitudo* cósmica, que pode, por exemplo, tomar o torturado percurso de um fio de água como ensinança figural:

Carreirinho dramático, me ensina,  
melhor que os meus filósofos profundos,  
o norte que na vida se destina  
ás poças de água, aos homens, mais aos mundos.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> «Livros. Affonso Lopes Vieira – *Ar Livre*», [1906], in *Rememrança*, vol. I, f. 24 v.

<sup>34</sup> Luiz da Camara Reys, «Affonso Lopes Vieira», s.l. [1908], in *Rememrança*, vol. I, f. 38.

<sup>35</sup> José Carlos Seabra Pereira, «Carta inédita de Manuel Laranjeira para Afonso Lopes Vieira», *Colóquio/Letras*, nº40 (Novembro de 1977), p. 59.

<sup>36</sup> Afonso Lopes Vieira, *Ar Livre*, Lisboa, Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso, 1906, p. 129.

assim como o destino da ave a quem cortam as asas:

Homens: em nós, também, asa potente  
cujo anciado palpitar ainda  
nos eleva p'ra o espaço eternamente  
numa emoção saudosa que não finda,  
nos foi cortada, um dia, e quase rente.

Prisioneiros do mundo que habitâmos,  
nostálgicos de tudo que mingúa,  
essa impressão da asa inda flutua  
na aspiração dos vôos que tentâmos.

Tal a minha pobre ave, que morreu  
num 'stertôr em que a alma lhe resalta,  
nós vivêmos dum vôo para o céu,  
e morrêmos da asa que nos falta. (*AL*, 211)

Como, a propósito de Ruskin, observa Maria Isabel Ribeiro, «foi justamente esta insistência na humildade do olhar cristão (ao contrário do olhar do sensualismo pagão) que se revela na contemplação do mais ínfimo pormenor, ou até na própria imperfeição», este «realismo imaginativo ou simbólico»<sup>37</sup> que terá fascinado o esteta vitoriano, quando o redescobre na obra de alguns pintores primitivos, como Tintoretto. Sobre o primitivo italiano, afirma Ruskin em *Modern Painters*:

[His] intensity of imagination is such that there is not the commonest subject to which he will not attach a range of suggestiveness almost limitless; nor a stone, leaf or shadow, nor anything so small, but he will give it meaning and oracular voice.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Maria Isabel da Cunha Donas Botto Ribeiro, «Ruskin e a educação estética dos vitorianos», in *Em Defesa da Arte do Quotidiano: A Estética Socialista e Humanista de William Morris*, Faculdade de Letras, Coimbra, 1998, p. 150.

<sup>38</sup> *Apud* Maria Isabel da Cunha Donas Botto Ribeiro, *op. cit.*, p. 150.

Esta *poesia mundi* oracular, que entroniza o ínfimo e referenda uma estesia do insignificante, que dificilmente nos podemos abster de caracterizar como neofranciscanista, casa-se na perfeição com o naturalismo afectuoso de Lopes Vieira. Não é, pois, de enjeitar a hipótese de ter sido por via ruskiniana que o mesmo Tintoretto assoma na obra do poeta leiriense como o porta-voz da superioridade da arte e das realizações do espírito, ao arrepio do triunfo da ética da *dinheirização*, recuperando o sugestivo neologismo do filósofo inglês:

(...) eu desejo concluir com as palavras do velho pintor veneziano Tintoretto, a quem um doge orgulhoso enaltecia o poderio da Republica de Veneza, que possuia o imperio do mar. – Tintoretto respondeu-lhe que, com a arte, sempre se faz o mar maior! (*CV*, 93)<sup>39</sup>

Sob o espírito desta inclinação antimaterialista se pode igualmente alistar a desconsideração algo céptica dispensada à ciência – à erudição – em ambos os autores. Ruskin advoga a douda ignorância da criança «not conscious of much knowledge, – conscious, rather, of infinite ignorance, and yet infinite power»<sup>40</sup> e verbera uma aberta suspeição relativamente ao acúmulo irreflectido e acrítico de conhecimento:

Half our artists are ruined for want of education, and by the possession of knowledge; the best that I have known have been educated, and illiterate. The ideal of an artist, however, is not that he should be illiterate, but well read in the best books, and thoroughly high bred, both in heart and in bearing. In a word, he should be fit for the best society, *and should keep out of it.*<sup>41</sup>

Que na já mencionada apologia do analfabetismo, bem como na postura anti-intelectualista de Lopes Vieira, ecoa o ideário de Ruskin parece-me indisfarçável. A ambivalência *calhamaço-flor* e a decorrente ditologia *arte-erudição*, que, em incessantes variações combinatórias, perpassam múltiplos escritos de Lopes Vieira, evocam, num dialogismo que parece consciente, os textos do prosador vitoriano. As seguintes palavras

---

<sup>39</sup> A frase lapidar de Tintoretto figura ainda no florilégio *Sobre a Vida e a Arte*: «(Beleza e Arte) sempre se fa il mare maggiore!». Cf. Esboços: *Sobre a Vida e a Arte*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 177, nº 57.

<sup>40</sup> John Ruskin, *The Stones of Venice*, vol. III, *apud* R. L. Herbert (ed.), *op. cit.*, p. 4.

<sup>41</sup> Idem, *ibidem*, p. 18.

suas poderiam, plausivelmente, ser as de um Lopes Vieira, desagradado pela já relatada exprobração de Leite de Vasconcelos:

Every archaeologist, every natural philosopher, knows that there is a peculiar rigidity of mind brought on by long devotion to logical and analytical inquiries. Weak men, giving themselves to such studies, are utterly hardened by them, and become incapable of understanding anything nobler, or even of feeling the value of the results to which they lead. But even the best men are in a sort injured by them, and pay a definite price, as in most other matters, for definite advantages. They gain a particular strength, but lose in tenderness, elasticity, and impressibility.<sup>42</sup>

A senectude congénita e o embotamento da sensibilidade moderna são, na sua óptica, produtos da desumanidade emergente com a inexorável escalada do progresso mecânico industrializador. Como nota René Wellek, Ruskin desfere um duplo golpe contra o reino da máquina e a sua tirania alienante, hegemónicos no sistema produtivo industrial vitoriano: por um lado, enquanto apologista de um incontaminado ruralismo utópico, responsabiliza-o pelas vertiginosas assimetrias sociais perpetuadas pela filosofia económica de orientação mercantilista; por outro, acusa-o de obnubilar a energia e a vis criativa do artista. Seguramente, «Ruskin was one of the first to see industrialization in terms, not only of human suffering, but also of the blight it inflicts on art and free creativity»<sup>43</sup>.

Uma mesma condenação é, poética e programaticamente, textualizada por Lopes Vieira, na composição «A Fábrica», fazendo-se nela convergir a evocação vívida de um quadro de horror mecânico e a nostalgia de uma Idade de Ouro, ancorada num pastoralismo pré-industrial, onde «havia espadas, e havia Amor!». Encenando o desconcerto de uma demanda improficua, emblematizada no *topos* do *ubi sunt*, e emprestando voz à aspiração a uma temporalidade edénica retrogressiva (patente na reminiscência nobriana da *estrada da Beira*), o texto é especialmente eloquente na demonstração de que a fábrica se converteu na catedral dos tempos modernos:

---

<sup>42</sup> John Ruskin, *Modern Painters*, vol. I, *apud* R. L. Herbert (ed.), *op. cit.*, p. 34.

<sup>43</sup> René Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750-1950: The Age of Transition*, New Haven, Yale University Press, 1965, p. 148.

Vejo de aqui o vale macio e verde,  
do convento, onde sou o último frade.  
Mas até aqui êste fino ar se perde  
e não encontro a tranqüilidade.

Mas até aqui, sossêgo, não no acho!  
Ai pobre vida, assim tôda a sofrer...  
Uma fábrica fica ali em-baixo  
e tortura-me: está sempre a ranger!

(...)

E não é só por mim: também me custa  
por tudo isto que aqui vejo em roda:  
esta Paisagem que o barulho assusta  
e que o fumo asfixia e incomoda!

(...)

Estou doido! Persegue-me a obsessão  
da fábrica a ranger, que sempre ouço.  
E apetece-me o mar, a solidão,  
ou ir viver p'ró fundo de algum poço!

E penso então na venturosa gente  
que viveu sem Progresso, sem vapor,  
quando havia uma fé segura e ardente,  
e havia espadas, e havia Amor!<sup>44</sup>

No poema *Na Montanha* (1904), muito adequadamente composto, na serena quietude dos Alpes suíços, por um Lopes Vieira que acabara de descobrir uma satisfeita conjugalidade, glosa-se ainda essa aspiração oximórica de uma «Cidade-Aldeia», vontade que é indicial da conotação eutópica do cenário rural. Embora, numa primeira leitura, se trate do devaneio de um espaço, ele não deixa de incluir, sobretudo, a conceituação evasiva de um tempo:

---

<sup>44</sup> Afonso Lopes Vieira, «A Fábrica», in *Os Versos de Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Sociedade Editôra Portugal-Brasil, 1927, p. 14-16.



Là baixo, na planície dolorosa  
Dos Paizes convulsos, vão correndo  
Estridentes Expressos de olhos doidos!  
São a Pressa que passa conduzindo  
O bocêjo sem fim dos que demandam,  
Em vão, em vão! Uma paisagem Nova;  
Transportando a agonia, complicada

Quanta Dor,  
Ah! quanta Dor nessa velocidade!...

2  
Ah, a cidade ideal, onde está ella?  
Uma Cidade-Aldeia, silenciosa,  
Onde o Museu não deite p'ra Sarjêta,  
Onde a Luz ilumine imaculada?<sup>45</sup>

Estas composições suportam, portanto, de modo flagrante, a asserção de R. Sanmartín Bastida, de acordo com a qual «al final del XIX, dos fuerzas antagónicas se situaban en oposición directa, formando una de las antinomias fundamentales de la época: el medievalismo y la industrialización»<sup>46</sup>. De *Sesame and Lilies*, por exemplo, Lopes Vieira releva, precisamente, a passagem em que Ruskin vitupera, com virulência altissonante, a selvática destruição das *catedrais da terra*, em nome do progresso e do vibrante apogeu industrial:

Vous avez méprisé la nature, c'est-à-dire toutes les sensations profondes et sacrées des spectacles naturels. Les révolutionnaires français ont fait des écuries des cathédrales de France; vous avez fait des champs de courses avec les cathédrales de la terre. Votre unique conception du plaisir est de rouler dans des wagons de chemins de fer autour de leurs nefs et de prendre vos repas sur leurs autels.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Afonso Lopes Vieira, «Na Montanha, Poema em versos soltos», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 43.

<sup>46</sup> R. Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, p. 540.

<sup>47</sup> John Ruskin, *Sésame et les Lys*, ed. cit., p. 132-33.

Esse mesmo passo parece entreouvir-se, em surdina, no canto de desalento ecológico a que Lopes Vieira atribui o título elegíaco de «Á Morte das Paisagens»:

As nossas pobres almas desterradas  
em vão procuram, através do pranto,  
o vosso antigo e religioso encanto,  
oh mortas assassinadas!... (PR, 131)

É inquestionavelmente tentador rastrear, nas seguintes palavras, pronunciadas pelo poeta por ocasião do serão vicentino, organizado no Porto, em Maio de 1912, uma idêntica solicitude em preservar a integridade paisagística e arquitectónica:

O que assusta hoje em Portugal não são as questões de ordem política, nem as que desta mais ou menos derivam (...). Em Portugal, o que assusta (...) é que se haja cometido e se consinta o crime de manter uma fabrica de gaz junto da Torre de Belem, que o grande rei D. João II mandou desenhar ao seu amigo Garcia de Resende, para agora um povo inteiro assistir a tal ignominia; o que assusta é que não amemos, como devíamos, a beleza das nossas arvores e dos nossos litoraes, e que espalhemos por toda esta natureza admiravel a imensa desolação das coisas feias. – O que assusta é, sobretudo, que não tenhamos aprendido ainda a ser construtivos, quando tanto talento temos revelado em toda a casta de destruição! (CV, 104-5)

Por isso, a figuração de um Ruskin jardineiro, apostado em, com quixotesco denodo, «nettoyer l'univers de toute laideur»<sup>48</sup>, nas sugestivas palavras de André Maurois, seria, seguramente, cativante para um poeta que, como Lopes Vieira, entronizou a beleza como ideal supremo em todas as esferas da existência. Em entrevista concedida por altura da realização de um sarau inesiano no mosteiro de Alcobaça, em 17 de Agosto de 1913, relembra o poeta: «Dizia Jonh (sic.) Ruskin: ‘Enche a tua casa de Beleza – abrirás as portas á Felicidade’. Pudessemos nós dizer como êle, e fosse a nossa casa esta nossa linda terra de Portugal»<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> André Maurois, *Études Anglaises. Dickens, Walpole, Ruskin & Wilde. La jeune littérature*, Paris, Bernard Grasset, 1927, p. 219.

<sup>49</sup> «No mosteiro de Alcobaça. A arte em volta da Lenda e da Historia», 1913, in *Rememrança*, vol. I, f. 98.

A primazia de uma lógica mercantilista na regulação das trocas sociais – com a inevitável atrofia do substrato de inestancável humanidade que, à revelia da vaga tecnocrática, subsiste no operário – e a conseqüente negligência do capital cultural da comunidade atingem o seu acume na gradual rasura da própria identidade nacional, pelo triunfo do filisteísmo. Ruskin adverte que «a nation cannot last as a money-making mob: it cannot with impunity, – it cannot with existence, – go on despising literature, despising science, despising art, despising nature, despising compassion, and concentrating its soul on Pence»<sup>50</sup>. O mesmo desprezo do Espírito, sintoma visível de um materialismo argentário e farisaico, motiva a Lopes Vieira a seguinte exortação:

E para essa obra de Beleza redentora é que nós outros proclamâmos os direitos sublimes da Arte como inspiratriz da Acção fecunda e heróica; que nós outros proclamâmos os direitos do Espírito sôbre a Fera, e advertimos os homens do Poder e os homens do Dinheiro, de que, com o desprezo do Espírito, todo o poder é grotesco e todo o dinheiro, lodo. (*DG*, 180-81)

E, antecipando hipotéticas hesitações, acrescenta ainda, porventura exorcizando alguma má consciência: «É justo que se pretenda ser rico, mas com um fito apenas: – o de poder prestar melhor culto á Beleza» (*CV*, 94).

Compete, pois, ao artista perseverar na mística da criação, fazendo-o, necessariamente, a contracorrente do «calculismo ético do mundo filistino e contra os limites impostos por uma moral que era apanágio da classe média»<sup>51</sup>. Os liames entre a cegueira materialista e a erosão da vida espiritual, por um lado, e *ethos* da classe média, por outro, são enfaticamente sublinhados por Ruskin<sup>52</sup>. No fim de contas, a cruzada contra o filisteísmo,

---

<sup>50</sup> John Ruskin, *Sesame and Lilies*, ed. cit., p. 43.

<sup>51</sup> Iolanda Cristina de Freitas Ramos, *op. cit.*, p. 97. Sobre o modelo social triádico (*Barbarians, Philistines, Populace*), preconizado por Mathew Arnold, em *Culture and Anarchy* (1869), vd. *ibidem*, p. 272-73.

<sup>52</sup> O caos apocalíptico anunciado por este novo inferno, não já o de Dante mas o da distopia industrial, aparece retratado em *The Crown of Wild Olive*: «In *The Crown of Wild Olive* for example, he [Ruskin] envisions the typical middle class dream. The middle-class gentleman, a devotee of the Goddess Getting-On, ardently desires to become a member of the upper class. But he imagines this desire in terms of a machine. He dreams of a beautiful house on a hill made of iron ore and coal; at the bottom of the hill lies a huge mill, a smoking chimney, and eight hundred or a thousand workers who function obediently. The machine revolves: the gentleman sends commands down the hill, and up the hill come riches. Such a gentleman, Ruskin implies, has lost his spiritual identity, for his ideal of human life is intimately involved not only with society viewed as a mechanism but with actual mechanical-industrial operations such as the mining of the coal, the refining of iron ore, the rolling of sheets of steel. In short, the dream of the middle-class man is totally dependent on a mechanical process. He has lost his spiritual self in a hell that, like Dante's, has

que tanto este como Lopes Vieira abraçam energicamente, empunhando como estandarte a rebelião contra a supremacia do ter em detrimento do ser, é passível de ser reconduzida a um poderoso preconceito estético atinente à questão do gosto. Ruskin afirmara que «Taste is not only a part and an index of morality – it is the *only morality*. (...) Tell me what you like, and I'll tell you what you are»<sup>53</sup>. Lopes Vieira considera que «nunca, em país e em época alguma, o desprezo pela Beleza atingiu insolência como em Portugal, de guisa que a doença nacional é o mau gosto, e daqui derivando os males todos» (CV, 13). Deste modo, «à arte pertence regenerar o mundo pela beleza. Sem a beleza, que a natureza humana encerra e só a arte apreende, isto seria ainda demasiado doloroso para a gente o poder aceitar»<sup>54</sup>.

Na ponderação de ambos, a realização artística perfila-se como indicador maximamente fidedigno do estágio de evolução civilizacional do povo que a protagonizou. Em *Lectures on Art* (1870), defende Ruskin que

The art of any country is the exponent of its social and political virtues. [...] The art, or general productive and formative energy, of any country, is an exact exponent of its ethical life. You can have noble art only from noble persons, associated under laws fitted to their time and circumstances.<sup>55</sup>

Como adiante se verá, esta ilação legitima a leitura da arte gótica não só como epítome tridimensional da mundividência medieva, mas institui-se, em paralelo, como signo objectivável da natureza das relações, substancialmente mais livres e humanizadas, entre força de trabalho e meios de produção vigentes à época. Afonso Lopes Vieira não hesita em firmar a mesma aliança entre arte e civilização:

Desgraçado do país que não queira amar e que não honre o seu passado e o seu presente na sua arte, porque tal país, mesmo no caso de se manter, seria uma tribo de selvagens brancos. (...)

---

upper and lower strata corresponding to degrees of physical punishment». *Apud* Ralph St. Louis, *The Middle Ages as a Political and Social Ideal in the Writings of Edmund Burke, Samuel Taylor Coleridge, Thomas Carlyle and John Ruskin*, Lincoln-Nebraska, University of Nebraska, 1972, p. 338.

<sup>53</sup> John Ruskin, *The Crown of Wild Olive*, *apud* Iolanda Cristina de Freitas Ramos, *op. cit.*, p. 104.

<sup>54</sup> *Apud* Albino Forjaz de Sampaio, «Como trabalham os nossos escritores», p. 155-56.

<sup>55</sup> John Ruskin, *Lectures on Art*, *apud* Iolanda Cristina de Freitas Ramos, *op. cit.*, p. 65.

Para os países em crise, a arte, que enobrece a tradição, constitui a consolação dos peores males e a esperança de dias melhores. (...) E para os países prósperos a arte é a coroação da sua fortuna e o único fim a que deve aspirar todo o progresso económico. (CV, 93-94)

Ao invés de clausurar-se num esteticismo solipsista, o primado do belo em arte é compaginável com a vocação moral e a essência utilitária *sui generis* que constitui apanágio do fenómeno artístico. É bem verdade que Ruskin elegera o célebre verso com que Keats abre o seu *Endymion* (1818), «A thing of beauty is a joy for ever»<sup>56</sup>, como lema estético, tal como Lopes Vieira o escolherá para figurar no seu florilégio de aforismos intitulado *Sobre a vida e a arte* e, uma outra vez ainda, como epígrafe a *O Pão e as Rosas*. Em carta não datada, e sem destinatário expresso, a mesma divisa, utilizada desta feita como tática expressiva de uma convencional afectação de modéstia, reforça, em paralelo, o estatuto nodal da questão estética, que a maiusculização alegorizante da *Beleza* parece caucionar. Ao ajuizar valorativamente as suas obras, nota o autor do *Amadis*:

(...) sinceramente não lhes reconheço outro valôr senão o q. a Arte confere sempre mêsmo aos seus adoradôres mais modestos, – e é a *joy for ever*, a alegria imortal de amar a Belêza e de, por amor dela, esperar dias melhores para o mundo.<sup>57</sup>

Ora, é, com efeito, indesmentível que deparamos, nos textos de Ruskin, com apotegmas como «Remember that the most beautiful things in the world are the most useless; peacocks and lilies for instance»<sup>58</sup>. Não obstante, enceta-se, no pólo oposto, o apostolado plunitivo de uma arte de intencionalidade, fundamente comprometida com o belo e o bem, apta a acicatar não apenas a resposta dos sentidos (uma *aesthesis*), mas a assumir-se como eficaz exortação moral ou propulsão injuntiva. Como, muito justamente, observa Iolanda Ramos, «a posição de John Ruskin face ao esteticismo revela-se ambivalente, uma vez que, por um lado, lhe era hostil quando designava arte amoral, mas,

---

<sup>56</sup> *A Joy for Ever* é o título de uma compilação de duas palestras, proferidas por Ruskin em Manchester em 1857, e inicialmente publicada sob o título *The Political Economy of Art*. Como refere Iolanda Ramos, «A escolha foi propositada, já que ‘A thing of beauty is a joy for ever’ tinha sido o lema que presidira à exposição industrial que decorrera em Manchester, em 1857, e que lhe sugerira as palestras em causa». Cf. *op. cit.*, p. 317.

<sup>57</sup> A carta consta do esp. A4, depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa. *Apud* Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 123.

<sup>58</sup> John Ruskin, *The Stones of Venice*, vol. I, *apud* Iolanda C. F. Ramos, *op. cit.*, p. 172.

por outro, não podia negar que lhe tinha fornecido importantes corolários»<sup>59</sup>. Ruskin atribui, pois, ao processo artístico uma específica missão assimilável a um «utilitarismo moralista»<sup>60</sup>, prudentemente distanciada do proselitismo directivo, mas, ainda assim, indissociável da propagação evangelizadora de um decálogo artístico. Pode assim afirmar-se, acerca de Ruskin como sobre Lopes Vieira, que nenhum dos dois pôde evitar ser um arquimoralista, mesmo quando (e sobretudo se) era esteta, dado ambos comungarem de uma fé irrestrita nas virtualidades didácticas do belo. Ao expender, em *The Queen of the Air* (1869), as suas reflexões em torno da «concepção ética dos poemas homéricos», Ruskin adentra-se em extrapolações generalizantes, defendendo, a seu respeito, que «they are not conceived didactically, but are didactic in their essence, as all good art is»<sup>61</sup>. Noutro passo, os argumentos avocados adquirem redobrada explicitude argumentativa:

As all lovely art is rooted in virtue, so it bears fruit of virtue, and is didactic in its own nature. It is often didactic also in actually expressed thought, as Giotto's, Michael Angelo's, Dürer's, and hundreds more; but that is not its special function, – it is didactic chiefly by being beautiful; but beautiful with haunting thought, no less than with form.<sup>62</sup>

De modo tendencialmente vicário, a arte adestra a faculdade de julgamento moral e assume plenamente uma função sacramental, isto é, confere expressão matérica à presença divina e espiritual. Lopes Vieira está, indubitavelmente, familiarizado com estes juízos de Ruskin, em torno da função moral consignada à arte. Na obra de Sizeranne sobre a pintura inglesa contemporânea, sintomaticamente, o autor assinalou o axioma «‘Tout grand art est plus ou moins didactique’ dit Ruskin, et encore: ‘Pour le peuple, l’art doit être didactique, comme but principal»<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> Iolanda C. F. Ramos, *op. cit.*, p. 172. Por este facto, como salienta André Maurois, o rótulo de esteta não dá conta da complexidade do posicionamento ruskiniano em face do fenómeno artístico: «(...) un esthète c'est un être qui juge l'art plus important que la vie. Un esthète ne peut s'intéresser à la vie réelle que dans la mesure où il peut en faire une œuvre d'art. Cette définition (...) convient à merveille à un Oscar Wilde, mais il me semble que Ruskin (...) est tout le contraire d'un esthète. Si on l'avait interrogé, il aurait certainement répondu qu'il considérait la vie comme plus importante que l'art.». André Maurois, *op. cit.*, p. 211-12.

<sup>60</sup> Idem, *ibidem*, p. 252.

<sup>61</sup> *Apud* George P. Landow, *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1971, p. 67.

<sup>62</sup> Idem, *ibidem*, p. 68.

<sup>63</sup> Robert de la Sizeranne, *La peinture anglaise contemporaine*, p. 262.

Como bem se compreende, o cumprimento dos desígnios morais da comunicação artística não pode alienar-se de uma aspiração democrática, comunitária e universalista, de resgate redentivo das massas, com foros – não raramente de especiosa compatibilização ideológica – de socialismo cultural. Arte e demopedia constituem, deste modo, termos indivisos de uma realidade bifronte, e isto numa dupla acepção: as massas populares devem beneficiar da pedagogia de elevação espiritual que só a *fraternidade da arte* proporciona, e esta deve alicerçar-se naquelas, alcandorando-se, deste modo, ao patamar de uma pureza original, inencontrável no presente. Assim se instala, idealmente, uma incessante permuta de papéis. O povo é, a um tempo, paciente e agente do processo de criação artística. Em sintonia com o ideal de justiça social, Ruskin compromete-se com a educação de adultos e participa no movimento de alfabetização, acreditando nas virtualidades regeneradoras da educação como senda privilegiada de emancipação dos trabalhadores. Lopes Vieira vaticina que «Portugal há-de renascer se, buscando-se a si mesmo, se encontrar, fazendo por mercê da Educação, o maravilhoso achado de si próprio» (DG, 177). Congraçando as inquietações socializantes e a fé professa nesta pedagogia salvífica, não será necessário insistir nas múltiplas campanhas de arte protagonizadas por Lopes Vieira, em prol da educação popular, na apologia da ressurreição de todas as formas integráveis na esfera da cultura popular, ou na cruzada a favor da diluição de fronteiras tornadas obsoletas entre criação erudita e arte popular. À semelhança de múltiplos outros passos da sua obra, o voto formulado por Lopes Vieira, no discurso de abertura da exposição de Arte Coimbrã, é revelador a este respeito:

Resta-me fazer um voto. É que a esta exposição concorram, não apenas as pessoas de espírito mais cultivado, mas as classes populares, os operários. Que todos venham ver aqui como a cultura do espírito dignifica os que trabalham; como a própria Beleza derrama os seus benefícios espirituais sôbre quem levanta o seu labor à altura dela. (DG, 197)

Na obra de Sizeranne, Lopes Vieira assinala, na margem, a frase: «L'art selon leurs [dos pré-rafaelitas] principes, doit être à la fois très noble et très populaire: il doit dire les choses les plus philosophiques, et les dire à tous»<sup>64</sup>. E, mais adiante, destaca desta vez o seguinte passo: «Produite ainsi par tous, l'oeuvre d'art restera-t-elle le privilège de

---

<sup>64</sup> Idem, *ibidem*, p. 266.

quelques-uns, comme le tableau de chevalet? – Non, il faut qu'elle devienne la propriété de tout le monde. Alors elle sera vraiment l'œuvre utile par excellence»<sup>65</sup>. O próprio Lopes Vieira expôs análogo posicionamento, referindo-se, em termos quase coincidentes, à linguagem: «A que parece de tôda a gente e é *grande arte* – eis a mais bela linguagem» (NDG, 339). A preocupação com a vernaculidade idiomática, o desejo de sopesar cada palavra e de expurgar a língua do barbarismo intrusivo aproxima, mais uma vez, os dois autores. Lopes Vieira não enjeitaria, decerto, as seguintes palavras de *Sesame and Lilies* e, previsivelmente, elas encontram-se sublinhadas no seu exemplar próprio:

Un gentleman instruit peut ne pas connaître un grand nombre de langues, peut ne pas être capable d'en parler une autre que la sienne, peut avoir lu très peu de livres. Mais quelque langue qu'il sache, il la sait d'une manière précise; quel que soit le mot qu'il prononce, il le prononce correctement; par-dessus tout il est versé dans l'armorial des mots, distingue d'un coup d'œil les mots de bonne lignée et de vieux sang des mots canailles modernes (...). De même l'accent, le tour d'expression dans une seule phrase distingue tout de suite un savant.<sup>66</sup>

A defesa incoercível de uma produção cultural vocacionada para um leitor universal, chamativa tanto para o letrado como para o operário, impõe, também para Ruskin, o abandono do receituário criativo de escolas e academias, propagadoras de uma gramática artística formalizada e estática e, por consequência, dificilmente articulável com um posicionamento ético-estético que, à falta de melhor termo, se poderia qualificar como idealista. Lopes Vieira abraça como credo as seguintes palavras de Ruskin:

La seule doctrine ou le seul système qui me soit propre est l'horreur de ce qui est doctrinaire au lieu d'être expérimental et de ce qui est systématique au lieu d'être utile: ainsi, aucun de mes vrais disciples ne sera jamais un *ruskinien* – il suivra non ma direction, mais les sentiments de son âme propre et l'impulsion de son Créateur.<sup>67</sup>

Esta máxima de Ruskin, segundo a qual nenhum dos seus verdadeiros discípulos será um *ruskiniano*, merece a seguinte abonação do poeta: «São as palavras mais nobres

---

<sup>65</sup> Idem, *ibidem*, p. 269.

<sup>66</sup> John Ruskin, *Sésame et les Lys*, p. 89.

<sup>67</sup> *Apud* Robert de la Sizeranne *La peinture anglaise contemporaine*, p. 278.



que um homem póde dizer – e ninguem as disse antes dêle»<sup>68</sup>. E é também Lopes Vieira que, ponderando a fortuna literária de Garrett, afirma, numa glosa talvez ciente do pensamento de Ruskin: «A glória de Garrett é não ter tido discípulos senão muito mais tarde» (NDG, 344).

A despromoção do monolitismo doutrinário – ele próprio, paradoxalmente, magno ponto de apoio do edifício teórico de ambos os autores – conexiona-se com a «ondeante incerteza», recuperando a expressiva formulação de Lopes Vieira, dos assuntos atinentes à arte e com o seu entendimento mistérico, intuicionista e idealista. Ruskin afirma, peremptório, que «(...) la principale chose que j'aie à vous dire, c'est qu'on ne doit pas parler sur l'art. Aucun vrai peintre ne parle jamais, ni n'a jamais parlé beaucoup de son art. Le plus grand ne dit rien»<sup>69</sup> e ainda que «la meilleure part de toute grande œuvre est toujours inexplicable»<sup>70</sup>. E com estas asserções pode, mais uma vez, cotejar-se a réplica aquiescente de Lopes Vieira:

Um verso, como qualquer outra obra de arte, é belo porque é belo – e nisto se resume o indecifrável segrêdo da Beleza e a impossibilidade de explicar as razões dêle. É belo porque é belo, porque está *vivo* – e o mistério da vida em Arte é o mistério divino. (...)

A sensação de vida que nos dá uma obra de arte é, com efeito, o princípio eterno de toda a comoção estética: e quem não sentir, de súbito, ao olhar ou ouvir, essa palpitação indefinível mas certa, vaga mas intensíssima, jàmais poderá admirar com perfeição, porque esta faculdade não há mestres nem livros que a ensinem: nasce-se com ela; pode educar-se, apurar-se, mas não se aprende. (DG, 199-200)

Como mentor do Revivalismo Gótico (*Gothic Revival*) inglês, que alcança consabida proeminência cultural a partir do primeiro quartel do século XIX, Ruskin intervém, através dos seus numerosos opúsculos sobre arte, na controvérsia que opunha o estilo gótico à gramática clássica, isto é, na designada “Batalha dos Estilos”. O seu elogio da arquitectura gótica, condensado no catecismo de virtudes que constitui *The Seven Lamps of Architecture*, irá estribar-se na apologia mais lata de um projecto de regressão neomedievalista que, se em muitos aspectos diverge do historicismo mais particularmente literário de Lopes Vieira, noutros lhe terá certamente determinado a substância e

---

<sup>68</sup> Robert de la Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, p. 275.

<sup>69</sup> *Apud ibidem*, p. 63. O passo encontra-se assinalado na margem por Afonso Lopes Vieira.

<sup>70</sup> *ibidem*, p. 277.

enformado a expressão. A este interesse pela Idade Média, detectável na Inglaterra tardo-vitoriana nas artes e nas letras, encontravam-se adjacentes motivações complexas e desiguais. Como refere Alicia Faxon, «part of this was probably a retreat to an imagined old order before a new industrialization which was changing the structure of society and creating ugly factory cities and urban slums. It was also a form of Romanticism and religious revival which had taken place on the continent several decades earlier»<sup>71</sup>. A componente familiar, de patriarcalismo neofeudal que, num paradigma idealizado, tipificaria a fantasia securizante da época medieval digladiava-se com uma insustida caminhada para a macrocefalia urbana e para a hipertrofia industrial. Perante a terrífica expansão deste ignoto mundo apocalíptico, e como de modo feliz, sintetiza Alice Chandler, «the return to the Middle Ages was conceived of as a homecoming»<sup>72</sup>.

A Confraria Pré-Rafaelita, fundada em 1848, e à qual, desde o início, Ruskin se associa como «profeta civil»<sup>73</sup>, procede, justamente, à reciclagem das fontes artístico-literárias do *Quattrocento* italiano, não como resposta ao repto de um historicismo superficial ou de um exotismo arqueológico, mas sobretudo porque os criadores que integravam as suas fileiras «felt that in the Middle Ages life and art were closer to nature and therefore less corrupt»<sup>74</sup>. O medievalismo pré-rafaelita redirecciona a atenção estética, quer para os modelos artísticos anteriores a Rafael, dos quais aliás retira a sua designação, quer para a tradição literária da Idade Média<sup>75</sup>. A conceituação pré-rafaelita de fraternidade da arte, objecto de interminas variações, tanto nos escritos de Ruskin como de Lopes

---

<sup>71</sup> Alicia Faxon, «The Pre-Raphaelite Brotherhood as Knights of the Round Table», in Liana De Girolami Cheney (ed.), *Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1992, p. 54.

<sup>72</sup> Alice Chandler, *A Dream of Order. The Medieval Ideal in 19<sup>th</sup> Century English Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1970, p. 8.

<sup>73</sup> A expressão é de Francisco López Estrada, *Los “Primitivos” de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977, p. 77. O apoio que Ruskin dispensa aos artistas pré-rafaelitas torna-se evidente na carta-manifesto intitulada «The Pre-Raphaelite Artists», que dirige ao *Times*, em 1851. O texto encontra-se reproduzido em Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 372-78.

<sup>74</sup> Barbara Miliaras, «Womanly Nobless: The Influence of the Courtly Love Tradition on Edward Burne-Jones», in Liana De Girolami Cheney (ed.), *op. cit.*, p. 203. Sobre a formação e evolução geracional do movimento pré-rafaelita, vejam-se as sínteses de Laurence des Cars, *The Pre-Raphaelites. Romance and Realism*, London, Thames & Hudson, 2000; Tonia Raquejo, «Ruskinismo, Prerrafaelismo y Decadentismo», in Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Madrid, Visor, 2000, p. 417-436; Maria da Graça de Albuquerque Barreto Bigotte Chorão, «*The Mirror Gave Back All her Loveliness*». *O feminino para lá do espelho na pintura pré-rafaelita*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1995, p. 7-60 e Maria Isabel da Cunha Donas Botto Ribeiro, «“Beauty in Form and Colour”: Os Pré-Rafaelitas», in *op. cit.*, p. 209-257.

<sup>75</sup> Sobre a incidência dos paradigmas estético-literários medievais na criação pré-rafaelita, vd. Ángel Gómez Moreno, «Modernismo y Edad Media», in *La transformación de los lenguajes literarios. I: Edad Media*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, p. 81-91.

Vieira, reactivava, naturalmente, a memória da função gregária, ritualística e sacramental que, em tempos medievos, lhe era reconhecida. Em contraponto com o classicismo de inspiração continental, relança-se a defesa da arte medieval autóctone e propende-se para a recuperação do esplendor primitivo italiano, amortecido a partir do outono da Idade Média. Pretende-se, com efeito, ressacralizar a arte no sentido de uma pureza evangélica antimundana, reanimando uma dinâmica criativa apetente para religar as agora disjuntas emoção estética e emoção religiosa<sup>76</sup>. G. E. Street, arquitecto ligado a William Morris, ao redibir o anátema de *pastiche* historicista, lançado sobre os cultores filiados na Irmandade, expõe os contornos da reacção antimoderna que este primitivismo medievalizante ambiciona encorajar:

We are medievalists and rejoice in the name: to us it implies a joy in all that is best, purest, truest, in our art, and we deny altogether that it rightfully implies any disposition to refuse to this age what history really entitles it to demand. We are medievalists in the sense of wishing to do our work in the same simple but strong spirit which made the man of the 13<sup>th</sup> century so noble a creature, in the same sense exactly it appears to me as the Pre-Raphaelites have taken their name, not because they wish for an instant to copy what other men have done (...) but because they, as we, see in the name a pledge of resistance to false and modern systems of thoughts and practice in art.<sup>77</sup>

Prescreve-se, em suma, a paradoxal receita de *modernizar arcaizando*<sup>78</sup>, tentando curar, por via dessa Idade Média estilizada, o fastio hiperculturalista e o abatimento vital do homem moderno. Já Ruskin, pouco cativado pelo medievalismo escapista e exótico do

---

<sup>76</sup> Como nota Silvia Danesi, as predileções técnico-artísticas dos membros da Irmandade revelam-no à sociedade: «El intento de volver al fresco en tanto que *Biblia Pauperum* y, en general, a la pintura de contenido, narrativa y literaria, inspirada en hechos bíblicos, en la novelística del siglo XIV, o poblada de personajes de Chaucer, Dante o de las leyendas del rey Arturo, la eliminación de la diferencia entre artesanía y arte refinado, son aspectos de la búsqueda de la relación entre arte y pueblo, es decir de la esperanza de salvación nacional a través de unas imágenes que no tengan en ellas mismas su fin, sino que sus valores hagan entrever, como única posibilidad trascendente, una noción distinta de las relaciones humanas...». Cf. Silvia Danesi, «La Edad Media revisitada: “The Pre-Raphaelite Brotherhood”» in G. C. Argan (coord.), *El pasado en el presente*, apud José Vicente Selma, *Los Prerrafaelitas. Arte y sociedad en el debate victoriano*, Barcelona, Montesinos, 1991, p. 70.

<sup>77</sup> Apud Andrea Rose, *The Pre-Raphaelites*, London, Phaidon Press, 1992, p. 20.

<sup>78</sup> Como, muito oportunamente, lembra Günter Metken, «si los prerrafaelistas se apartaban de los acuciantes problemas con el fin de poder refugiarse en una edad media idealizada, ello no significaba, ni mucho menos, que fuese un aislado gesto esteticista; también aquellos que de verdad querían influir para mejorar la situación social apoyaban los principios de su voluntad reformadora en sus imágenes respectivas e idealizadas de una sociedad medieval intacta». Cf. Günter Metken, *op. cit.*, p. 32.

catálogo romântico-vitoriano, preceituara a presentificação do passado em função do seu potencial exemplar, desocultando analogias e dissemelhanças, como se de um espelho se tratasse e nele se pretendesse contemplar a própria imagem reflectida do presente<sup>79</sup>. Nas palavras de Renato Bordone, «il medioevo di Ruskin (...) è anzitutto (...) il tempo della spontaneità creativa, della sincera fede religiosa, dell'adesione alla natura»<sup>80</sup>. A crença numa essencial homologia, que o curso histórico se incumbe de tornar visível, acusa a dívida para com um modelo biologista e uma concepção organicista de história, sobrelevando a sua evidente continuidade, como um sugestivo símile a que o autor recorre deixa adivinhar: «(...) like the flow of a lava stream, first bright and fierce, then languid and covered, at last advancing only by the tumbling over and over of its frozen blocks»<sup>81</sup>. Embora admitindo uma progressão temporal escatologicamente orientada, Ruskin ressalva o livre-arbítrio de homem e comunidade, sem peias no acto de eleição do seu destino histórico.

Ao medievalismo ruskiniano é insuflado vigor renovado em virtude de uma apurada percepção da decadência, concomitante com o apogeu do liberalismo e do capitalismo industriais, convertendo-o, até certo ponto, num padrão atemporal e utópico. O repúdio da barbárie oitocentista – demonstrada à saciedade pela despromoção da sensibilidade estética, pelo impasse moral e religioso, pelo triunfo do mercantilismo feroz – promove o entendimento do passado medieval como rota salvífica para a derelição política. A utopia medievalista político-social de Ruskin extravasa, portanto, em larga medida, a simpatia redutoramente esteticista pela produção artística da Idade Média, inscrevendo-se numa tradição retórica que mobiliza o *argumentum* do contraste medieval-moderno, sistematicamente evocado nos escritos de Southey, Carlyle, Pugin ou William

---

<sup>79</sup> O medievalismo, reduzido à sua função supletiva de ingrediente estético e esvaziado do seu potencial didáctico, desagradava a Ruskin, instalando-se, no tocante a este particular, a dissensão com os pré-rafaelitas, fascinados sobretudo pelas inesgotáveis possibilidades do filão arturiano. Numa carta dirigida a Charles Eliot Norton, em 1859, Ruskin lamenta que «Rossetti and the P. R. B. [Pre-Raphaelite Brotherhood] are all gone crazy about the *Morte d'Arthur*», *apud* Maria Isabel da Cunha Donas Botto Ribeiro, *op. cit.*, p. 190.

<sup>80</sup> Renato Bordone, «Medioevo ri-costruito, ossia *Del castello*», in *Lo Specchio di Shalott*, p. 176.

<sup>81</sup> John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, *apud* Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. xxviii. Como nota Filomena Vasconcelos, «O sentido da história no vitorianismo, mais do que o mero culto nostálgico e superficial do passado, fosse ele medieval, antigo, proto-renascentista (no caso dos pré-rafaelitas), é sobretudo um culto da tradição, da continuidade, dos efeitos generativos e degenerativos do tempo, em termos que só podem entender-se na sequência pós-hegeliana do idealismo romântico». Cf. Filomena Vasconcelos, «Histórias e tempos revisitados em expressões da arte vitoriana», in Maria de Fátima Marinho (ed.), *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, vol. I, Porto, Faculdade de Letras, 2004, p. 300-301.

Morris. Como, sobre estes autores, conclui Charles Kegel, «the ethical absolute which was missing from nineteenth century political economy they saw, rightly or wrongly, in the medieval church; the exercise of human affections and human responsibilities, also missing in their century's political economy, they found in the feudal structure of medieval society»<sup>82</sup>. Assim se compreende que os autores que mais efusivamente propalaram um catecismo de radicalidade revolucionária sejam os mesmos que, com idêntico empenho, tenham ensaiado o resgate de formas estéticas tradicionais. Não é, pois, surpreendente que alguns pensadores tardo-vitorianos (William Morris, por exemplo), que, nas suas obras, engendram utopias medievalizantes de nítido recorte reformista, esquadrinhem o passado em demanda de modelos portadores de eficácia contestatária – assim casando, em inesperadas núpcias, medievalismo e socialismo<sup>83</sup>.

Ruskin preconiza, em síntese, um retorno a um espírito medieval depurado – «seria o ideal da Cavalaria, mas sem Guerra, a Devoção sem Igreja, a Nobreza sem Luxo nem Devassidão, e a Monarquia sem Corrupção nem Orgulho»<sup>84</sup>. Na pletórica diversidade do génio medieval, não escamoteia, por outro lado, o seu fascínio selectivo pelo estilo gótico. A apologia do gótico, encetada em *The Seven Lamps of Architecture*, apoia-se no corolário de que expressão artística e húmus social compõem uma realidade una e daí que, por extrapolação quase silogística, elogiar a catedral signifique exaltar a índole moral e a estrutura social que a erigiu. O edifício ostenta, pois, um «carácter e uma vida moral que podia ser apreendida através da minúcia das estruturas»<sup>85</sup>, ou seja, uma espessura semântica que alimenta uma perpétua exegese. E, portanto, como nota Ralph St. Louis, «the characteristics of Gothic architecture, or in other words the virtues of medieval man

---

<sup>82</sup> Charles Kegel, *op. cit.*, p. 294.

<sup>83</sup> Vd. Florence S. Boos, «The Banners of the Spring to Be': the Dialectical Pattern of Morris's Later Poetry», *English Studies. A Journal of English Language and Literature*, vol. 81, nº1 (February 2000), p. 14-40. A propósito da reciclagem socialista do temário medievalista, operada por Morris, nota, com acerto, Tonia Raquejo: «La Edad Media era para Morris un modelo estético cuya belleza era el resultado de una ética. Como Ruskin, Morris no veía en el gótico un estilo, es decir unas meras formas a imitar, sino una actitud – especialmente en la producción manual – que para ambos teóricos encerraba la clave del disfrute estético. Morris abstraído del modelo medieval la jerarquía de clases sociales (tan defendidas por el neomedievalismo conservador Tory inaugurado con el sublime de Edmund Burke en la segunda mitad del XVIII) para compaginar la producción artesanal propiamente gremial con la conciencialización social, en un contexto político de izquierdas que lo marginaba de la ideología victoriana (...)». Cf. Tonia Raquejo, «William Morris», in Valeriano Bozal (ed.), *op. cit.*, p. 443.

<sup>84</sup> Hélio Osvaldo Alves, *art. cit.*, p. 132.

<sup>85</sup> Iolanda Cristina de Freitas Ramos, *op. cit.*, p. 117. Se bem que a propósito da casa, confronte-se este ponto de vista com as seguintes palavras de Lopes Vieira: «(...) as casas haverão de ter, quando com consciencia e amor construídas, uma fisionomia moral, como o livro dum escritor q. sentir a sua obra». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço I, fr. 206, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 62.

and women, are a love of sacrifice, truth, power, beauty, life, the past, and obedience»<sup>86</sup>. Caberá a Ruskin operar a destriça de gótico e *ethos* católico, universalizando os seus valores e relançando-o como ideal ético-estético, ao enunciar as premissas da função social da arte e da fidelidade à natureza. O louvor do gótico assenta, na sua óptica, em duas virtudes intimamente conexas, atinentes tanto ao estilo arquitectónico como ao modelo civilizacional nele plasmado: a imperfeição e a liberdade. A própria irregularidade, assimetria e plenitude da arquitectura gótica assinalam, metonimicamente, a sua estrutura orgânica e, em decorrência, a sua confinidade com a modelar perfeição da natureza. Defendendo a recuperação da inteireza fontanal da infância artística dos povos, Ruskin reivindica um primitivismo que restaure a inocência das formas e o sentido da cor asfixiados pela arte amoral da Renascença, «che há mirato alla perfezione formale senza anima, há imposto canoni rigidi, há favorito lo sviluppo di un neo-paganesimo»<sup>87</sup>. Esse primitivismo, que permitia paliar os efeitos deletérios do classicismo academicista, prezava, em especial, a ingenuidade rudimentar das formas e a simplicidade dos processos<sup>88</sup>.

A urgência da revalorização de um ideal estético fundado na imperfectibilidade artística encontra-se plenamente justificada em *Seven Lamps*, uma obra que responde ao ensejo de conferir dignidade doutrinária à paixão do autor pela arquitectura medieval, catalogando os elementos que a transformam em realização ímpar:

It seems a fantastic paradox, but it is nevertheless a most important truth, that no architecture can be truly noble which is *not* imperfect. [...] For since the architect, whom we will suppose capable of doing all in perfection, cannot execute the whole with his own hands, he must either make slaves of his workmen in the old Greek, and present English fashion, and level his work to a slave's capacities, which is to degrade it; or else he must take his workmen as he finds them, and let them show their

---

<sup>86</sup> Ralph St. Louis, *op. cit.*, p. 387.

<sup>87</sup> Renato Bordone, «Preraffaelliti & Co.», in *Lo Specchio di Shalott*, p. 185.

<sup>88</sup> Cf. as reflexões de Frances S. Connelly a propósito da relação entre medievalismo e primitivismo: «Proponents of the medieval as “primitive” saw it as a youthful antidote to an outworn or inappropriate classicism, praising its naïveté and rudimentary grasp of style, while contrasting its heartfelt expressions to the stylish sophistication of academic classicism. Thus medieval art became linked to the extremely potent concept of primitivity, a concept which came to form one of the dominant oppositions to the classical tradition in the modern era». Cf. Frances Connelly, «Ruskin's True Griffin: The Relationship of Medievalism to Primitivism and the Formation of an Alternate Aesthetic», *Poetica*, 39-40 (1993), p. 181.

weaknesses together with their strength, which will involve the Gothic imperfection, but render the whole work as noble as the intellect of the age can make it.<sup>89</sup>

Deste modo, contrapontuando a inumana perfeição mecanicista que é apanágio da contemporaneidade, Ruskin proclama o relançamento da imperfeição artística, única e original, da medievalidade como insígnia estética. Para o efeito, com a idealidade nimbada da figuração do artífice medieval, livremente implicado num acto de criação colectiva, contrasta-se a opressão escravagista que impende sobre o operário moderno, degradado em máquina, destituído de livre-arbítrio, privado do exercício crítico da mais elementar inteligência. A arte primitiva pré-renascentista exprime, justamente, um irrefreável ímpeto de originalidade, ao apor à obra o timbre da personalidade, imperfeita mas intransmissível, do seu fautor. Como lembra o próprio Ruskin, «(...) the greatest distinctive character of Gothic is in the workman's heart and mind»<sup>90</sup>. Deste modo, émulo do rude artífice medieval, encorajado a dar livre curso ao seu capital imaginativo cinzelando a pedra da catedral, o culto leitor oitocentista desse mesmo livro-monumento deverá nele divisar uma axiologia do gótico, trasladando-a para as esferas da arte e da estrutura social que lhe são contemporâneas. Ruskin enfatiza a superioridade do gótico em distintas vertentes: nos domínios artístico e religioso, bem entendido, mas sobretudo nos planos filosófico (a ordem mental gótica exprime uma secreta harmonia entre homem e natureza, uma vez que o gótico espelha a diversidade do mundo natural, restituindo-a na sua verdade) e social (o gótico possibilita a concretização holística das potencialidades humanas, ameaçadas pela mecanização e a exploração que alastram nas sociedades modernas)<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, apud Iolanda Cristina de Freitas Ramos, *op. cit.*, p. 134-35. Este *locus* da antinomia clássico/medieval, com inquestionável superioridade outorgada ao segundo dos termos do binómio, ocorre também na caracterização da experiência do homem medieval, no tocante à sua relação com a paisagem e ao convívio com a natureza: «A Greek, wishing really to enjoy himself, shut himself into a beautiful atrium, with an excellent dinner, and a society of philosophical or musical friends. But a medieval knight went into his pleasance, to gather roses and hear the birds sing; or rode out hunting or hawking. (...) This change is evidently a healthy, and a very interesting one». Cf. John Ruskin, *Modern Painters III*, apud Harold Bloom, *op. cit.*, p. 91. Kevin L. Morris defende que Ruskin «(...) resolved the Hebrew-Hellene tension in Victorian culture by continuing to value the ancient world, while judging that the Middle Ages had sustained, transformed and fulfilled whatever had been valuable in paganism». Cf. Kevin L. Morris, *The Image of the Middle Ages in Romantic and Victorian Literature*, London, Croom Helm, 1984, p. 205. Sobre a ambivalência entre medievalismo e classicismo na Inglaterra vitoriana e, em especial, na ficção romanesca de E. M. Forster, vd. Kathleen Verduin, «Medievalism, Classicism, and the Fiction of E. M. Forster», in Richard Utz, Tom Shippey (eds.), *op. cit.*, p. 263-86.

<sup>90</sup> John Ruskin, *The Stones of Venice*, p. 180, apud Iolanda Cristina de Freitas Ramos, *op. cit.*, p. 134.

<sup>91</sup> Joëlle Prunghaud, *Gothique et Décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX<sup>e</sup> siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 33.

O inventário, algo informe, de características que Lopes Vieira alinha do «Estilo moderno», bem como a analogia por ele esboçada entre morfologia arquitectónica e forma literária, permitem apreciar a similitude de pontos de vista:

O q. é o Estilo moderno – sua origem é a arte medieval e a 1ª Renascença – rejeita os seculos do sumptuoso e do barroco – e essa graça q. um luar de tradição lhe empresta, é actualizada pela curva – a expressão do nosso pensamento ao mesmo tempo tolerante, harmonioso e atormentado (V. em poesia como uma canção de D. Dinis ou Villon é mais moderno q. Boileau ou Hugo).<sup>92</sup>

O passo seminal de *The Stones of Venice* (1851-53), onde Ruskin formula os pontos de vista de maior fortuna em torno do gótico, figura na selecta Sizeranne, e seria seguramente merecedor do beneplácito judicativo de Lopes Vieira:

Les hommes peuvent être battus, enchaînés, tourmentés, attelés comme des bœufs, massacrés comme des mouches d'été et demeurer cependant en un sens, et dans le meilleur sens, libres. Mais étouffer leurs âmes, flétrir et tailler en moignons pourrissants les branches vitales de leur humaine intelligence; de leur chair et de leur peau qui doivent, un jour, après que le ver du tombeau y aura passé, voir Dieu, faire des courroies de cuir pour être accouplés avec des machines, – voilà, en vérité, ce qui est faire de l'esclavage ! (...)

Au contraire, allez sur le devant de la vieille cathédrale où, si souvent, vous avez souri de l'ignorance fantastique des anciens sculpteurs; examinez, une fois de plus, ces laids diabolins, ces monstres informes et ces statues refrognées, sans anatomie, et rigides, mais ne vous moquez pas d'elles, car elles sont les signes de la vie et de la liberté de chaque ouvrier qui frappa la pierre: une liberté de penser et un rang dans l'échelle des êtres tels qu'aucune loi, ni aucune charte, ni aucune œuvre de bonne philanthropie ne peuvent les assurer, mais tels que ce devrait être le premier but de toute l'Europe, aujourd'hui, de les recouvrer pour ses enfants !<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 224, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 131.

<sup>93</sup> Robert de la Sizeranne, *Ruskin. Pages Choisies*, p. 228-29.



Embora longa, a prédica deste «evangelho da alegria no trabalho»<sup>94</sup> é, segundo creio, essencial para aferir até que ponto a arte determina, e é reciprocamente moldada, pelo circunstancialismo social e político. Ruskin advoga, por conseguinte, a reposição da unicidade das funções de artífice e artista, corrente na Idade Média, mas irremediavelmente desqualificada pela ditadura da maquinofactura industrial<sup>95</sup>. Como nota Tonia Raquejo,

El contacto físico de la mano con el objeto creado adquiere, particularmente en Ruskin, un carácter ético y casi sagrado al considerar que la mano tiene, de alguna manera, la capacidad de transmitir vida al objeto en tanto que el trabajo artístico ennoblece al hombre y en cuanto que este proceso de elevación queda allí materialmente reflejado.<sup>96</sup>

E, a ser assim, recuperando a máxima que Lopes Vieira elege para figurar no seu *vade mecum* artístico, «Todo o artista deve ser um operário». Na nota posfacial a *O Pão e as Rosas*, o autor integra coerentemente esta máxima no temperamento ideológico da sua arte poética própria:

Mas se nenhum artista (nem dos maiores) tem o direito de dizêr: Eu inventei, –, tôdo o trabalhador (por humilde que sêja) tem o devêr de confessar, se fôr sincero: Dou-vos o melhor que posso porque fiz o melhor que sei.

Assim quereria, meus amigos, que olhasseis as minhas tentativas de técnica como a progressiva evolução dum operário que de ha muito ama a sua tarefa com paixão, que acredita que o horizonte do Verso é infinito e que a poesia é o coração da ideia. (*PR*, 158-59)

---

<sup>94</sup> A expressão é de Frederick William Roe, *The Social Philosophy of Carlyle and Ruskin*, New York/London, Kennikat Press, 1969, p. 180.

<sup>95</sup> William Morris aprofunda a crença de Ruskin na liberdade artística da arquitectura gótica, deslocando a ênfase colocada nos resultados do trabalho do operário medieval para as suas condições. Advoga-se em “Art and Labour”: «(...) I repeat that for the workers life was easier; though in general life was rougher than it is in our days: that there was more approach to real equality of condition... as the distribution of wealth in general was more equal than now, so in particular was that of art or the pleasure of life; all craftsmen had some share in it...». Esta hipótese, fundada no carácter comunal e igualitário da vivência medieval, «was essentially a projection of his [Morris’s] deepest emotional ideal of ‘fellowship’ (compare Kropotkin’s ‘mutual aid’): mutual love in service to a worthwhile shared cause». Cf. Florence Boos, «History as Fellowship in Morris’s Literary Writings», in *William Morris Today*, London, Institute of Contemporary Arts, 1984, p. 28-29.

<sup>96</sup> Tonia Raquejo, «John Ruskin», in Valeriano Bozal (ed.), *op. cit.*, p. 440.

Como acentua R. R. Agrawal, esta imbricação de *arte e artesanato* constitui uma proclividade doutrinária que imprime a sua marca mais visível ao longo daquele que o ensaísta caracteriza como o *estádio sociológico* do medievalismo romântico inglês:

This emphasis on the free use of the workman's faculties, this shift of interest from the work of art to the life of man who produces it, introduced a new range of ideas into nineteenth-century medievalism. If the spirit of Gothic art depended on the status of the workman, the whole social and economic order of England had to be changed before a revival of the spirit of medieval art could be looked for. It was at this point that aestheticism gave way to socialism, and the sociological phase of the medieval revival began.<sup>97</sup>

Esta revalorização do *faber* ou do *artifex* encontra-se exemplarmente plasmada na reavaliação da excelência artística da pintura dos Primitivos portugueses, com particular destaque para os painéis de Nuno Gonçalves. Fora José de Figueiredo, director do Museu Nacional de Arte Antiga e indefectível *compagnon de route* de Lopes Vieira nesta empresa estética, quem derruía convincentemente a tese da supremacia da influência flamenga e anunciara a singularidade (nacional) da sua personalidade artística. O primitivismo, longe de constituir marca da titubeante mestria técnica das obras, não deixava de sublinhar as ímpares condições adjacentes ao contexto que viu nascer esta produção artística, em contacto privilegiado com a vida e em diálogo profícuo com o povo. Ora, como nota Rui Ramos, «numa *nuance* fundamental, Figueiredo não chamara 'artista' ao pintor Nuno Gonçalves, mas 'artífice'. A sua arte não vinha das academias, mas, segundo Figueiredo, da anónima tradição dos frescos nas igrejas rurais»<sup>98</sup>. Esta associação estreita entre o artista e o artesão, bem como a requalificação do trabalho manual e o recurso a matérias-primas naturais, são princípios herdados do ideário do movimento das *Arts and Crafts* que, em Inglaterra, dá continuidade às grandes coordenadas estético-ideológicas do Revivalismo Gótico<sup>99</sup>. Por isso, na inauguração da exposição de Arte Coimbrã, em 1921, coloca Lopes

---

<sup>97</sup> R. R. Agrawal, *The Medieval Revival and Its Influence on the Romantic Movement*, New Delhi, Abhinav Publications, 1990, p. 244.

<sup>98</sup> Rui Ramos, «A 'Ciência do Povo' e as Origens do Estado Cultural (século XIX – princípios do século XX)», *Ciberkiosk*, 2002 <<http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/ruiramos.html>>.

<sup>99</sup> Vd., sobre este assunto, Joëlle Prungnaud, «Le Renouveau Gothique au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle» in *Le Moyen Âge en 1900, Ateliers* n<sup>o</sup>26 (Cahiers de la Maison de la Recherche), Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2000, p. 11-19.

Vieira essa mostra de «arte aplicada» na descendência directa da «corporação, ao estilo medieval, das *Artes e Ofícios*», considerando-a o saudoso legado da «grande época em que todos os operários eram artistas e, todos os artistas, operários também das suas artes (...)» (DG, 192).

Porque, segundo Ruskin, «la plupart des grandes oeuvres du Moyen-Âge sont dues non pas du tout au luxe personnel d'un particulier, mais bien au contraire à l'encouragement d'une collectivité»<sup>100</sup>, o projecto da Guilda de S. Jorge, que prescrevia a fundação de uma verdadeira «colónia estética» aparentada com as guildas medievais, intentava corporizar esta utopia social, assente no regresso ao espírito comunal congregante de artes e ofícios. A imagética, de laivos hagiográficos, que a designação convoca é relevada, com perspicácia, por Robert de la Sizeranne:

Le Patron de l'esprit chrétien et de la chevalerie du Moyen Âge, doit tuer le dragon de l'Industrialisme, délivrer le peuple des monstruosités de la vie des faubourgs et le transporter sur un sol qu'il travaillera loin de la vapeur, de l'ordure et de la misère. Trois conditions matérielles suffiront à cette vie: de l'Air pur, de l'Eau et de la Terre à cultiver; trois morales: l'Admiration, l'Espérance et l'Amour. Le serment des adeptes de la Guilde de Saint-George s'inspire à la fois d'une idée humanitaire et d'une idée esthétique: 'Je ne veux tuer, ni blesser, sans nécessité, aucune créature, mais m'efforcer de préserver et de favoriser toute vie innocente et de garder intacte toute beauté naturelle sur la terre.'<sup>101</sup>

Com efeito, o sobrepujamento do gótico encontra-se ao serviço da apologia de um arquétipo medieval (idealizado) de sociedade orgânica, em que os distintos grupos sociais se coligam por via do afecto social, orquestrando, em uníssono equilíbrio, uma *fantasia de ordem*<sup>102</sup>. A Idade Média passa, por conseguinte, a metaforizar, como assinala Alice Chandler, uma ordenação social específica, uma mundividência metafisicamente harmoniosa<sup>103</sup>. Este modelo de composição social já foi, muito adequadamente, apodado de parafudal, visto estribar-se numa pronunciada estratificação e na perpetuação de distinções sociais. Toda a vida comunitária revolve em torno de uma tríade de instituições

---

<sup>100</sup> Robert de la Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, p. 315.

<sup>101</sup> Idem (ed.), *Ruskin. Pages Choisies*, p. XX-XXI.

<sup>102</sup> A expressão é extraída do título da obra anteriormente citada de Alice Chandler.

<sup>103</sup> Alice Chandler, *op. cit.*, p. 1.

– o Estado, a Igreja, a Família – que representa a face visível da divindade, sintonizando-se com uma função verdadeiramente sacramental. A Ruskin parecem, portanto, aplicar-se com propriedade os qualificativos de «reaccionário medievalizante» ou de «aristocrata absolutista», propostos por Frederic Harrison<sup>104</sup>. O medievalismo de Ruskin é, em suma, prenunciante do saudosismo em relação à solidez inabalável de um passado multissecular e das perplexidades causadas pelo avassalador ritmo de transformação da sociedade industrial adventícia, inquestionavelmente enfeudado à «ideologia Tory do princípio do século»<sup>105</sup>.

Para o filósofo vitoriano, «the cathedrals were sculptered encyclopaedias», refere Peter Conrad<sup>106</sup>. Com efeito, o seu medievalismo, averbado em escritos múltiplos que não terão deixado de conformar a sensibilidade literária e a consciência social de Lopes Vieira, adopta como núcleo de irradiação simbólica a catedral gótica, enquanto discurso arquitectónico que se oferece à decifração do homem vitoriano, reificação de uma sociedade idealizada que pode substanciar um padrão correctivo ou fazer nascer, no homem moderno, a volição emuladora do esplendor do passado.

A preocupação com a harmonia arquitectónica, de inspiração ruskiniana, ou o cultivo das artes decorativas, consonante com as directrizes da poliédrica intervenção artística do movimento das *Arts and Crafts*, não foram transcurados por Lopes Vieira. Basta relembrar a polémica a propósito do Arco de Almedina<sup>107</sup>, as sugestões para a decoração dos edifícios escolares<sup>108</sup>, o pertinaz encarecimento e revalorização das manifestações artesanais, como a arte aplicada, ou o zelo tipográfico patenteado pela composição dos seus volumes<sup>109</sup>. É justamente esta dimensão do desvelo gráfico das obras que dava à

---

<sup>104</sup> Frederic Harrison, *John Ruskin*, London/New York, Macmillan & Co., 1902, p. 106, *apud* Iolanda Cristina de Freitas Ramos, p. 607.

<sup>105</sup> Maria Isabel da Cunha Donas Botto Ribeiro, *op. cit.*, p. 177.

<sup>106</sup> Peter Conrad, *The Victorian Treasure-House*, London, Collins, 1973, p. 142, *apud* Iolanda Cristina de Freitas Ramos, *op. cit.*, p. 117.

<sup>107</sup> Cf. *DG*, p. 291-93.

<sup>108</sup> Cf. *DG*, p. 287-88.

<sup>109</sup> Como se pode concluir, a partir da leitura da correspondência trocada entre Afonso Lopes Vieira e o editor França Amado. Cf. Aníbal Pinto de Castro, «Coimbra no pensamento e na obra de Afonso Lopes Vieira», in *Arquivo Coimbrão*, vol. XXVII-XXVIII (1979), p. 5-91. Raul Lino fala da «vinheta rusquiniana do pão e das rosas que ornava as publicações do Poeta». Cf. Raul Lino, «Afonso Lopes Vieira», *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, n.º XVI (1947), p. 5. O escrúpulo tipográfico revelado na composição dos volumes (que frequentemente intentavam simular a manuscritura medieval e os vetustos códices iluminados, rejeitando as técnicas da impressão industrial moderna) constituía já preocupação central para os mentores pré-rafaelitas. Em 1890, William Morris funda a Kelmscott Press, onde esse programa de bibliofilia artesanal é desenvolvido escrupulosamente. Como refere Günter Metken, para os livros saídos dos seus prelos, Morris «empleaba papel hecho a mano; las ediciones preferentes limitadas las hizo imprimir sobre pergamino; las

estampa que leva António Patrício a qualificá-lo, com certa ironia, como «Francisco de Assis impresso em elzevir»<sup>110</sup>. Reinaldo dos Santos resume esta admiração dispersiva à Ruskin, salientando a sua postura proactiva na exaltação da originalidade da arte portuguesa: a divulgação da pintura dos Primitivos, o reexame da singularidade do estilo manuelino, a protecção do património monumental (mosteiro de Alcobaça), etc<sup>111</sup>.

Que Lopes Vieira foi leitor de Ruskin é ainda discernível no domínio da imagística vinculada à catedral que assoma nos seus textos, com alguma regularidade, se bem que a ampla fortuna do motivo na literatura romântica e simbolista – ao ponto de Théophile

---

tintas procedían de Hannover y dibujó dos tipos propios de letras, adaptadas a la escritura gótica, lo mismo que sus impresiones recordaban siempre las de los textos incunables». Cf. Günter Metken, *op. cit.*, p. 152. Vd. ainda Susan Ashbrook, «William Morris and the Ideal Book», in Liana de Girolami Cheney (ed.), *op. cit.*, p. 281-306. A moda dos livros iluminados, importada de Inglaterra, instala-se nas últimas décadas do século, por ocasião do aparecimento dos *Illuminated Books of the Middle Ages*, de Owen Jones e Noel Humphreys, publicados entre 1844 e 1849. Cf. R. Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, p. 345. O próprio Ruskin renuncia, coerentemente, ao circuito de produção industrial na manufatura dos seus livros, como no-lo indica Sizeranne em *La peinture anglaise contemporaine*: «Les oeuvres de Ruskin sont publiées par un éditeur spécial, M. George Allen (Sunnyside, Orpington, Kent et Ruskin House, 156, Charing Cross Road, Londres), qui les fait imprimer loin des usines inesthétiques, au milieu des champs de fleurs et de fruits. On dit même que ces livres précieux viennent à Londres sans prendre le chemin de fer, afin que les inesthétiques machines à vapeur ne jouent aucun rôle dans leur diffusion». Cf. *op. cit.*, p. 31, em nota. A passagem encontra-se, sintomaticamente, assinalada no exemplar pessoal de Afonso Lopes Vieira. Joaquim de Montezuma de Carvalho aproxima Lopes Vieira de Azorín no que respeita ao antiquarianismo bibliófilo: «O seu [de Lopes Vieira] grande amor aos livros antigos não era o do bibliófilo que apenas goza as lombadas da colecção, orgulhoso do valor pecuniário que ela pode representar. Assemelho-o ao de Azorín. O mago Azorín viajou seus grandes olhos abertos e nostálgicos por velhos livros por que ninguém dava um tostão. Ressuscitou assim muita vida morta e que hoje nos maravilha». Cf. Joaquim de Montezuma de Carvalho, «Saudade de Afonso Lopes Vieira», *Primeiro de Janeiro*, 18 de Setembro de 1957.

<sup>110</sup> *Apud* David Mourão-Ferreira, «Dois textos sobre Afonso Lopes Vieira. I. Acção cultural», in *Lâmpadas no Escuro – de Herculano a Torga – Ensaaios*, Lisboa, Arcádia, 1979, p. 117.

<sup>111</sup> Rui Ramos destaca, como traves mestras ideológicas do «Estado Cultural» de inícios do século XX, os princípios da derrogação do insulamento erudito académico e a apologia de um retorno populista inspirado na arte primitiva, afectando decisivamente as diversas modalidades de expressão estética. A postulação do portuguesismo artístico aproxima, pelo menos no intento, o paisagismo típico de Malhoa ou de Silva Porto, a restauração da música antiga ou a prospecção folclórica de Viana da Mota ou Ruy Coelho e as restituições literárias de Lopes Vieira: «Quando Joaquim de Vasconcelos respondeu à sua própria pergunta sobre o destino da arte em Portugal dizendo que o “futuro da arte portuguesa está na indústria popular, nas indústrias caseiras”, estava a revelar a inspiração do movimento de *Arts and Crafts* inglês, a ideia de que a arte, para evitar impasses estéticos precisava de ser devolvida ao quotidiano, ao dia-a-dia, voltar a ser feita por artesãos e usada pelo povo. Para conseguir isso, Joaquim de Vasconcelos montou no Porto as primeiras exposições de cerâmica, ourivesaria e tecidos “nacionais” (...), apoiou Rafael Bordalo Pinheiro e a sua fábrica de louça das Caldas da Rainha, como meio de substituir as imitações estrangeiras pelas louças “nacionais”. É preciso notar que não se tratava de salvar vestígios do passado, mas de atingir uma nova síntese artística. Afonso Lopes Vieira, por exemplo, recusou os arcaísmos que a erudição académica mantinha nas edições de textos antigos, e a que ele pareceu só contribuir para matar as obras. (...) Os músicos tentaram o mesmo». Compreende-se, deste modo, que o omnicircundante portuguesismo tenha permitido «uma conjugação das várias artes. Na década de 1920, o compositor Francisco Lacerda, estabelecido em Lisboa, juntou-se ao escritor Afonso Lopes Vieira e ao arquitecto Raul Lino, em tentativas de divulgar a “arte” entre o operariado». Cf. Rui Ramos, «A invenção de Portugal», in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol. VI («A Segunda Fundação (1890-1926)»), Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 579-80.

Gautier diagnosticar uma *maladie gothique*<sup>112</sup> – torne arriscado reclamar uma influência directa<sup>113</sup>. Com efeito, já no prefácio à primeira edição do *Génie du Christianisme* (1802)<sup>114</sup>, Chateaubriand, implicitando o seu vínculo mais sentimental do que estético à arquitectura gótica, explanara uma poética do Cristianismo, esteeda no apelo místico da catedral, e decifrando, nos seguintes termos, o sentido críptico simbolizado na sua morfologia:

Ces voûtes ciselées en feuillages, ces jambages qui appuient les murs et finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les ailes obscures, les passages secrets, les portes abaissées, tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique; tout en fait sentir la religieuse horreur, les mystères de la divinité.<sup>115</sup>

Por outro lado, e em compasso com a estetização do grotesco avançada no prefácio a *Cromwell* (1827), Victor Hugo considera o gótico – «cette merveilleuse architecture qui (...) tint la place de tous les arts»<sup>116</sup> – a sua concretização modelar. Com efeito, os românticos, ao sinalizarem a homologia de arquitectura e arte literária, no tocante à sua função social e simbólica, introduzem a permutabilidade dos símiles do monumento e do livro.<sup>117</sup> A descrição que Coleridge apresenta do gótico é, como nota Maureen Corrigan,

---

<sup>112</sup> Gautier escreve, em *Portraits Contemporains* (1867): «J'aimais beaucoup les cathédrales, sur la foi de Notre-Dame de Paris, mais la vue du Parthénon m'a guéri de la maladie gothique, qui n'a jamais été bien forte chez moi». Apud Janine R. Dakyns, *The Middle Ages in French Literature. 1851-1900*, London, Oxford University Press, 1973, p. 110.

<sup>113</sup> Para um conspecto diacrónico e comparativo do emprego do motivo literário da catedral, vd. Fidelino de Figueiredo, «Do Gothico e das Cathedraes na Litteratura», *Estudos de Litteratura*, 4ª série, Lisboa, Portugalia Livraria-Editora, 1921-22, p. 11-108.

<sup>114</sup> Como nota Anthony Vidler, «The *Génie* has traditionally been assigned a founding role in the emergence of medievalism, the sensibility for the Gothic revival in France but also the movement for the preservation of historical monuments». Cf. Anthony Vidler, «Gothic Revival», in Denis Hollier (ed.), *A New History of French Literature*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1994, p. 610.

<sup>115</sup> Apud Barbara G. Keller, *The Middle Ages Reconsidered. Attitudes in France from the Eighteenth Century through the Romantic Movement*, New York, Peter Lang Publishing, 1994, p. 57. Na verdade, como refere Anikó Adám, «C'est Chateaubriand qui crée les lieux communs du néochristianisme romantique et c'est à travers lui que l'art gothique et l'admiration du Moyen Âge prennent leurs formes archétypales au XIX<sup>e</sup> siècle (le Moyen Âge ranimé par la mémoire contemplative, le parallèle entre la nature et la décoration des édifices gothiques, la vision organique de la cathédrale représentée comme un être naturel)». Cf. Anikó Adám, «La genèse d'une cathédrale romantique: Le *Génie du Christianisme* de Chateaubriand», in Joëlle Prunnaud (ed.), *La Cathédrale*, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2001, p. 51.

<sup>116</sup> Barbara Keller, *op. cit.*, p. 96.

<sup>117</sup> Veja-se, sobre o assunto, B. Capelo Pereira, «Arquitectura (e a literatura romântica)», in Helena Carvalhão Buescu (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p. 18. Esta figuração do monumento como *epopeia de pedra* ocorre, por exemplo, em Alexandre Herculano, em particular no conto «A Abóbada», de *Lendas e Narrativas*. Aí, como observa Teresa Cristina Cerdeira, o Mosteiro da Batalha funciona como «metáfora concreta da história nacional nas lutas pela

indicativa de uma reconfiguração animada pela hermenêutica romântica do passado. Afirma Coleridge:

This was the other part of the Gothic mind – the inward, the striking, the romantic character, in short the genius, but genius marked according to its birthplace; for it grew in rude forests amid the inclemencies of outward nature where man saw nothing around him but what must owe its charms mainly to the imaginary powers with which it was surveyed.<sup>118</sup>

Esta noção de um gótico *mental*<sup>119</sup>, apenas parcelarmente ditado pela circunstância externa, é sintoma de uma mais revolucionária transformação, imputável ao emergente *ethos* romântico – de construto estável e estático, o passado transmuda-se em matéria mental, cuja recriação depende do potencial imaginativo do presente<sup>120</sup>. De modo coincidente, em data posterior, defenderá Ruskin em *The Stones of Venice* que «the shadowy idea of the Gothic resides in all of us»<sup>121</sup>. Este gótico desfeudalizado e laico, perfeito epítome da vida interior, e portanto argumento de peso na sua cruzada antimercantilista, antiutilitária e antiprosaica, converte-se num modelo ético evocado para sinalizar a inadiável urgência da espiritualidade. O mesmo vínculo metafórico entre livro e catedral é discernível, já em fase de plena vigência simbolista, num autor como Rilke. Em carta de 1908, endereçada a Rodin, o poeta discreta sobre a sua concepção de prosa: «la prose veut être bâtie comme une cathédrale; là on est vraiment sans nom, sans ambition, sans secours: dans des échafaudages, avec la seule conscience»<sup>122</sup>.

---

independência portuguesa». Cf. Teresa Cristina Cerdeira, «Da Batalha a Mafra: viagem pelas casas fundadoras da nacionalidade», in *O Avesso do Bordado. Ensaios de Literatura*, Lisboa, Editorial Caminho, 2000, p. 22-23.

<sup>118</sup> Kathleen Coburn (ed.), *The Philosophical Lectures of Samuel Taylor Coleridge*, apud Maureen Corrigan, *Medievalism and the Myth of Revival in Nineteenth and Twentieth-Century Thought*, University of Pennsylvania, 1987, p. 26.

<sup>119</sup> Joëlle Prunghaud menciona o conceito de «gótico cultural». Cf. *Gothique et Décadence*, p. 79.

<sup>120</sup> Refere Maureen Corrigan que «these definitions of Gothic architecture based on a developing spirit rather than a static form are notable departures from conventional architecture theory, and represent perhaps the most obvious product of the wedding of medievalism and the organic tradition». Cf. *op. cit.*, p. 36.

<sup>121</sup> John Ruskin, *Stones of Venice*, II, apud Maureen Corrigan, *op. cit.*, p. 182.

<sup>122</sup> Apud Michel Stanesco, «Des Seigneurs du Temps Jadis et de leur Bonne Mort: Le Gothique Flamboyant dans *Les Cahiers de Malte Lauridis Brigge*», *Revue de Littérature Comparée*, n° 289 (Janvier-Mars 1999), p. 35.

Repita-se, pois, que, mau grado existirem importantes precedentes, não será alheia à influência de Ruskin a voga do motivo da catedral gótica na literatura finissecular. A seu respeito, afirma Joëlle Prunghaud que

La cathédrale incarne *l'esprit gothique*, moteur de la société féodale et garant de son unité. Elle est perçue comme le fruit d'un travail collectif, créateur et rédempteur, accompli dans un esprit d'oblation et de sacrifice, pour donner corps à l'idéal spirituel et esthétique de toute une communauté. Elle démontre, par son existence même au cœur de nos villes, la faillite de ce siècle industriel, uniquement gouverné par la recherche du profit matériel et capable de n'engendrer qu'uniformité et laideur.<sup>123</sup>

Deste modo, ao passo que a ordem gótica materializa, para o autor romântico, a valia estética ínsita na grandeza magnificada de um passado que, por exercício contemplativo, reencarna na catedral, ela exprimirá, para o homem finissecular, sobretudo a precibilidade do *ethos* artístico e a beleza dolente do declínio<sup>124</sup>.

A funcionalidade proteica do símbolo aparece textualizada, em múltiplos passos, na obra de Lopes Vieira. Na conferência «O povo e os poetas portugueses», a catedral constitui o cenário paradigmático do fecundo clima espiritual medievo e o palco generoso de fervores místicos, sobressaltos políticos ou da expressão artística comunitária:

Animada por êste movimento, a Europa resgatada dos pavores do Ano Mil começou a vestir *la robe blanche des églises*. Essas igrejas laicas eram as catedrais, os palácios do povo, construídos por êle e para êle ou doados pela pompa magnânima dos mais fortes aos mais fracos. Elas eram os templos da Religião, os museus vivos da Arte e da Ciência, os teatros públicos, os parlamentos populares. À sombra morena das suas pedras morenas casavam-se os noivos e abençoava-se o pão. À sua guarda sempre generosa se acoutavam inviolavelmente os perseguidos.

---

<sup>123</sup> Joëlle Prunghaud, «L'image de l'architecture gothique dans la littérature fin-de-siècle», *Cahiers de Recherches Médiévales (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, n<sup>o</sup>2 (1996), p. 141.

<sup>124</sup> Para o artista romântico, «(...) la cathédrale est surtout perçue comme un lieu de mémoire, un vestige du passé d'autant plus valorisé que ce passé est plus lointain. Contempler une cathédrale, c'est retrouver l'atmosphère harmonieuse d'un temps révolu (...). La pérennité de la cathédrale gothique peut ainsi constituer un moyen de mesurer l'écart entre le passé et le présent, et d'exprimer regrets et nostalgie. Ce lieu de confrontation de divers temps qui se superposent ou s'affrontent ne peut qu'être investi d'une indéniable dimension idéologique». Cf. Isabelle Durand-Le Guern, «Cathédrales romantiques: enjeux esthétiques et idéologiques», in Joëlle Prunghaud (ed.), *op. cit.*, p. 64-65.



E nos dias de festa êstes grandes lares ecoavam os cânticos do povo, ao som alado dos sinos. (DG, 12-13)

Pronunciando-se em defesa do restauro urgente do mosteiro alcobacense – uma obra «corajosa que a fizesse regressar quanto possível ao estado primitivo»<sup>125</sup> –, Lopes Vieira insiste nessa componente pedagógica do património monumental, convocando a tónica imagem do livro de pedra:

As igrejas da Idade Média eram os maravilhosos livros e museus, onde os povos se educavam e aprendiam, e tudo aí eram lições de supremo gosto e motivos de elevação espiritual. Tal como se encontra, esta igreja perdeu o espírito medieval, tão facil todavia de trazer de novo á luz.<sup>126</sup>

No esboço inédito intitulado *Arte de Admirar*, no transcurso do inventário das «formas elementares da arte e as suas origens», glosa-se o símile da catedral-floresta: «A floresta sugere a nave, como as copas das arvores as cupulas»<sup>127</sup>. Parece acolher-se, neste passo, a «lenda silvestre»<sup>128</sup> cunhada por Chateaubriand, para quem «Les forêts on été les premiers temples de la Divinité, et les hommes ont pris dans les forêts la première idée de l'architecture»<sup>129</sup>. A permanência finissecular do *topos* romântico da catedral como vegetação lapidar e a continuidade do vínculo genético que consorcia natureza e arquitectura, não obstará à sua gradual subversão: porque se reexamina a relação entre cópia e original, é a floresta que, agora, se acredita imitar a catedral, ou seja, a natureza que copia a arte<sup>130</sup>. Este refluxo da metáfora decorre de uma concepção de arte que «ne consiste pas à *contrefaire* la nature mais à la *corriger* et à l'*embellir*»<sup>131</sup>.

O motivo merece também abundantes glosas líricas. Logo em *Náufrago*, se cotejam dois modos de devoção, respectivamente figurados nos *nichos devotos* e nas *cathedraes*.

---

<sup>125</sup> «Um Serão de Arte no Mosteiro de Alcobaça», *Diário de Notícias*, 27 de Julho 1929, in *Rememrança*, vol. II, f. 65.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> Esboços: *Arte de Admirar*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 193.

<sup>128</sup> A expressão é de Joëlle Prungnaud, *Gothique et Décadence*, p. 43.

<sup>129</sup> Cf. Chapitre VIII, «Des Églises Gothiques», in *Le génie du Christianisme, Œuvres complètes de M. Le Vicomte de Chateaubriand*, Tome Troisième, Paris, Auguste Desrez Éditeur, 1839, p. 161. O exemplar compulsado, ao qual foi atribuída a cota [121-B-6], integra o acervo da biblioteca pessoal de Lopes Vieira.

<sup>130</sup> Vd. sobre o assunto, «Nature et artifice: la Décadence et la doctrine romantique de la cathédrale gothique», in Joëlle Prungnaud (ed.), *op. cit.*, p. 159-70.

<sup>131</sup> Joëlle Prungnaud, *Gothique et Décadence*, p. 293.

Nesta ocorrência inaugurante, o símbolo da catedral não apresenta, em boa verdade, uma conotação absolutamente positiva: com efeito, à religiosidade próxima e afectuosa que ressuma dos nichos, opõe-se o artificioso hieratismo da catedral:

Pobres nichos devotos (como *alminhas*)  
Que ha por este Paiz, nessas estradas...  
Lembraes ninhos por cima de sacadas,  
Lares aconchegados de andorinhas.

Ó minha devoção, ternuras minhas,  
Ao pé d'elles vós sois ressuscitadas!  
E eu amo-os mais que ás cathedraes lançadas  
Aos altos céos, em complicadas linhas. (*NVL*, 110)

O adensamento significativo do símbolo é já evidente num curioso apontamento, no qual Lopes Vieira sintetiza a intransponível cesura ideológica que coarctava tradição e modernidade, recorrendo ao confronto de dois ícones: a catedral, perene e futurante, e o palácio de exposições, enquistado num presente de transiente precariedade e indicial de uma vida a prazo. O que importa sobretudo reter é que, à imagem de Ruskin, o edifício é sùmula espiritual, reificação simbólica, e, afinal, texto que reclama decifração:

O repouso q. nos dão as cathedraes provem sobretudo do seu character de estabilidade, q., nas nossas obras modernas, nós desconhecêmos (*Ideias*). As cathedraes foram construidas para o futuro, e tão poderosamente assentadas na terra q. só um cataclismo as pudera fazêr tremêr. Os palacios modernos das exposições, por ex., são construidos de tijôlo, de barro, com verterbras escondidas de ferro, etc... A catedral é uma afirmação eterna, e, ai de nós!, q. têmos nós, hõje, de legar com tanta e maciça fé ao futuro, senão a nossa mêsmã apelação para elle? À torre Eifel foi pelo construtor marcado um praso de existência, adiante do qual a segurança da obra desaparecerá... Q. coisa definirá melhor a alma moderna?...<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 158, in Cristina Nobre, *A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 127.

Revelam-se, portanto, constâncias figurativas os símiles poéticos das «religiosas catedraes»<sup>133</sup> dos pinhais, da «catedral verde e sussurrante» do Pinhal do Rei<sup>134</sup> ou da sublime arquitectura da natureza como catedral, que aparece enunciada por Rafael no poemeto *Rosas Bravas*:

Estende o olhar pela amplidão do val:  
onde conheces tu mais ampla catedral?  
Vê como Deus, aqui, pôde sorrir contente  
nesta glória da luz do Sol resplandecente!  
Não ha sombras de nave ou trevas de capela:  
ha a Vida a florir e a cantar, sempre bela!  
Ouve o murmúrio vago e longo da sua fala:  
a voz que se revela, e que ondula, e se exala....<sup>135</sup>

A figuração das nocturnas naves catedralícias prolonga-se, numa das «Baladas Lunáticas» de *País Lilás, Destêrro Azul*, no correspondente símile, de laivos claramente instrumentistas, do «órgão do luar»:

O órgão do luar... Reboam  
os altos tubos etéreos,  
e os alvos coros sidéreos  
nas naves da noite soam.

A música paira e alveja,  
crescendo e subindo aos céus...  
Entanto, a um canto da igreja,  
eu choro, perdido em Deus! (*PLDA*, 179)

---

<sup>133</sup> Cf. Afonso Lopes Vieira, «No tronco dum pinheiro da floresta», in *O Pão e as Rosas*, Lisboa, Livraria Ferreira Editora, 1908, p. 103.

<sup>134</sup> Como observa Maureen Corrigan, «(...) it became a popular Romantic concept to liken a Gothic cathedral to a forest and Ruskin continued the metaphor in his famous notion that ornament must arise organically out of the building it adorns and leaves sprout from a tree». Cf. Maureen Corrigan, *op. cit.*, p. 162. Joëlle Prungnaud recenseia as «cathédrales de verdure» como um motivo dilecto da literatura finissecular, interessada na reabilitação da natureza, apenas na justa medida em que esta exiba a marca da elaboração artística. Trata-se, segundo a autora, de uma curiosa inversão de valores, relativamente àquela que fora a poética romântica, que, ao invés, tendia a valorizar nas realizações arquitectónicas medievais o anseio de imitação da obra do Criador. Cf. «L'image de l'architecture gothique dans la littérature fin-de-siècle», p. 145.

<sup>135</sup> Afonso Lopes Vieira, *Rosas Bravas*, Lisboa, Editora, s.d. [1911] p. 34.

As derivações imagísticas da catedral-texto são reiteradamente convocadas pelo autor. No prefácio à antologia dos *Autos de Gil Vicente*, vinda a lume com a chancela editorial da Renascença Portuguesa, Lopes Vieira dedica a obra «(...) aos estudantes de Gil Vicente e a todos que, antes de penetrarem na catedral da sua Obra completa, desejem conhecer algumas das mais belas figuras que se nela contêm, – gárgulas, santos, heroes, pastores – emoldurados em silvas simbolicas, e tudo reçumando o mais intenso nacionalismo»<sup>136</sup>. Já na nota explicativa à adaptação do *Auto da Barca do Inferno* (1911), o autor descrevera do seguinte modo a amenização da licença verbal vicentina a que, por recomendação de decoro textual, procedera: «Cobrando um pouco a gargula violenta, pôde dar-se a um publico desnacionalizado uma das coisas belas da sua terra»<sup>137</sup>.

Na sequência de uma apreciação posterior da obra do dramaturgo quinhentista, repesca-se, expandindo-o, o símile:

Na realidade a obra de Gil Vicente, olhada no seu todo, é comparável a uma catedral. Anima-a o grande espírito colectivo e na sua fábrica enfeixam-se os sentimentos da poesia e as concepções da razão, os santos e os diabos, as cruizas e os êxtases, os heróis e as caricaturas, os apóstolos e as gárgulas, emoldurados em silvas simbólicas, entre decorações de vertiginosa fantasia, e tudo ressumando o mais intenso nacionalismo. (*NDG*, 167)

É, nestes exemplos, evidente o procedimento de inversão metafórica, através do qual o livro se transmuta agora em catedral. É, ainda, um similar *analogon* arquitectónico o que se elege para condensar a forma fixa do soneto e a severa geometria nela vazada:

---

<sup>136</sup> Affonso Lopes Vieira, *Autos de Gil Vicente seguidos de alguns excertos*, Porto, Edição da «Renascença Portuguesa», 1916, p. 21-22.

<sup>137</sup> *Auto da Barca do Inferno. Adaptação e Prólogo de Affonso Lopes Vieira*, Lisboa, Typ. “A Editora”, 1911, p. 69. A propósito da versão vieiriana do *Auto da Barca do Inferno*, notava Manuel de Sousa Pinto que «com effeito, por um curiosissimo phenomeno de transposição de valores, muito comprovativo da moderna theoria da fusão das artes, cara a Mauclair, é talvez, na obra de Gil Vicente, mais facil seguir a evolução artistica propriamente dita do que a evolução litteraria do seu tempo». Cf. «Vida e Belleza. A resurreição d’um Diabo», [1911], in *Remembrancha*, vol. I, f. 66v. Sobre esta associação da obra-catedral à teoria wagneriana da fusão das artes, vd. *infra* p. 225-26.

O soneto (...) é uma síntese rítmica ordenada por leis severas, leis de arquitectura e harmonia musical, e para ser bela tem de ser uma sinfonia em quatorze versos, uma catedral em quatorze linhas.<sup>138</sup>

Sintoma que constitui de um *Zeitgeist* finissecular e neo-romântico, a contiguidade plástica-metáforica de arquitectura gótica e de livro está longe de corresponder a uma associação privativa de Lopes Vieira. Não é de espantar que a ela justamente aludem outros autores, à hora de substanciar a estima crítica que votam à própria obra poética do autor de *País Lilás*:

O raro encanto da lingua classica, na obra desse artista, provém de uma qualidade essencial. É uma lingua viva, que absorve a profunda substancia do falar innocente, que remonta, por isso, ás mais gloriosas fôrmas espontaneas, ao que é antigo sem ser passado, ao que é eterno. Se puzessemos em linhas architectonicas o verso de Affonso Lopes Vieira, se o convertessemos em valores plasticos, veriamos que o seu equilibrio interior só encontraria símile nos rythmos graves do romanico e do gottico primitivo (...).

Ao revés dos poetas portuguezes, posteriores ao seculo XVI, o autor do “País Lilás” não usa o contorno plateresco. Refoge, por indole, ás rendilhas da voluta. Observa sempre a lição orgulhosa das linhas rectas, das linhas que aspiram indefinidamente, que se perdem na altura ou na profundidade, que nunca se voltam sobre si mesmas.<sup>139</sup>

É, porventura, à parte de todas as outras afinidades, a afeição às pedras do passado – delas extraíndo, quer a vituperação do presente, quer a esperança promitente no futuro – que une Ruskin a Lopes Vieira. Na verdade, é absolutamente casual que tenha sido o poeta de Moel – a cujo talento Raul Proença atribui o certo qualificativo de *gótico*<sup>140</sup> – o autor destas asserções; poderíamos, sem grande esforço de imaginação, ouvi-las na voz do filósofo vitoriano:

---

<sup>138</sup> Afonso Lopes Vieira, «Os Sonetos Portugueses», in Vitorino Nemésio, *Camões na obra de Afonso Lopes Vieira*, p. 160-161.

<sup>139</sup> Ronald de Carvalho, «Afonso Lopes Vieira, embaixador dos *Lusiadas*», *O Jornal*, 29 de Junho 1928, in *Rememoração*, vol. II, f. 54v.

<sup>140</sup> O epíteto é empregue numa carta datada de 1924: «Há o temperamento folhado, gôrdo, *manuelino*, exuberante, à Cortesão, e o talento comedido, sóbrio, clássico, ia dizer *gótico*, do Afonso Lopes Vieira. É preciso admitir um e outro». *Apud* Luís Prista, *Para uma edição do Guia de Portugal*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1992, p. 149.

É preciso sobre tudo que as multidões que se revolvem na confusa tormenta das suas aspirações, aprendam a admirar a beleza imortal das Catedrais e que na sua contemplação se habilitem a desenvolver o equilíbrio do espirito e a graça da alma, sem os quais os homens, de qualquer condição que sejam, não são mais que homens-lobos.<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> «Literatura de ontem, de hoje e de amanhã. O depoimento de Afonso Lopes Vieira», *Diário de Notícias*, 28 de Abril 1920.

## 4.2. Medievalite: de Garrett ao neogarrettismo

*Há almas sobre quem pesa como uma  
maldição o não lhes ser possível ser hoje gente da  
idade média.*

*Bernardo Soares<sup>1</sup>*

Em carta dirigida a Afonso Lopes Vieira, datada de 20 de Abril de 1923, e expedida do Oceano Atlântico, Alberto de Oliveira fecha, em clave eufórica, o exaltado encómio que endereça ao autor do *Amadis*: «Bem haja, querido amigo, agora e definitivamente consagrado como o neo-Garrett do seu tempo»<sup>2</sup>. Pronunciada pelo próprio teorizador do neogarrettismo, esta sagração da figura de Lopes Vieira como o mestre reencarnado assume superior significado, sobretudo pelo reconhecimento das afinidades estético-ideológicas que chancela. Talvez por isso, o epíteto de *neo-Garrett* se tenha transformado, em especial nas posteriores leituras de timbre nacionalista, em tópico intorneável sempre que se trata de esboçar o retrato literário do autor. É certo que esta figuração de Garrett redivivo não teria desagradado a um escritor que sustentou que o autor das *Viagens* «é sem dúvida o Avô que nós reconhecemos como quem com mais ternura nos ergueu a alma tão combalida de Portugal»<sup>3</sup>. Reclamando-se, orgulhosamente, herdeiro e discípulo de uma linhagem garrettiana, sobretudo daquele Garrett escavador de antigualhas poéticas, essencial se torna sopesar a dívida que Lopes Vieira contrai para com este legado e aquilatar a real incidência deste na sua obra, ainda que, a dado passo, se ressalve que «esse encantador Garrett» seja talvez «maior ainda pelo que adivinhou e insuflou do que pelo

---

<sup>1</sup> Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, edição de Richard Zenith, Lisboa, Assírio e Alvim, 2001, p. 172.

<sup>2</sup> In *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, vol. VI, espólio da BMALV.

<sup>3</sup> Cf. «Literatura de ontem, de hoje e de amanhã. O depoimento de Afonso Lopes Vieira», *Diário de Notícias*, 28 de Abril de 1920.

que escreveu»<sup>4</sup>. Ora, transmudar em obra as luminosas intuições que Garrett formulara de modo titubeante será, efectivamente, o programa artístico apostolado nas *Palavras Loucas* de Alberto de Oliveira (1894), do qual António Nobre se pretenderá singularíssima hipóstase poética. Este trajecto de Garrett ao neogarrettismo – que demonstra, nas palavras de Fernando Guimarães, «como ao longo do século XIX se entreabre um largo arco capaz de unir entre si Garrett e António Nobre»<sup>5</sup> –, como para tantos outros autores abrigados sob o tecto finissecular, será também o trilhado por Lopes Vieira.

E é no seu encaço que pretendemos seguir.

---

<sup>4</sup> *ibidem*.

<sup>5</sup> Fernando Guimarães, «O Discurso Literário de Garrett e António Nobre», in *De Almeida Garrett a António Nobre. Actas do Colóquio*, Santa Maria da Feira, Câmara Municipal da Maia, 2001, p. 10.



#### 4.2.1. Filtros oitocentistas

*The early romantics revived medieval romanticism, the later romantics romanticized medievalism, and the last romantics idealized the Middle Ages.*

*R. R. Agrawal<sup>6</sup>*

*D. João I?! Ora essa! – exclamará algum dos nossos leitores. – Deixai-nos com D. João! Pobre bruto, que não sabia nem conhecia nada: nem os falanstérios nem os charutos da Havana; nem a mnemotécnica nem a pirotécnica; nem o sistema eleitoral, nem as inscrições, bonds e carapetões, nem os dentes postiços. Que temos nós, homens do progresso, da ilustração, da espevitada e desenganada filosofia, com esses casmurros ignorantes que morreram há quatrocentos anos?*

*Tens razão, leitor. Fecha o livro, que não é para ti.*

*Alexandre Herculano<sup>7</sup>*

Lembra, muito oportunamente, Jacques Le Goff que a imaginação medievalista contemporânea nutre o seu imaginário de «un Moyen Âge reconstruit à partir d'une reconstruction du XIX<sup>e</sup> siècle! Ce qui suppose beaucoup de filtres»<sup>8</sup>. Trata-se, deste modo, de um passado crivado por múltiplas instâncias de mediação. É ponto assente que a emergência do historicismo de matriz romântica, na sua vertente particular de medievalismo, moldou, sem reversão possível, a imaginação ulterior da Idade Média. É, certamente, significativo que, ao enunciar os obstáculos epistemológicos, de raiz oitocentista, que o medievista contemporâneo deve iludir, Paul Zumthor inventarie as

---

<sup>6</sup> R. R. Agrawal, *The Medieval Revival and Its Influence on the Romantic Movement*, New Dehli, Abhinav Publications, 1990, p. 259.

<sup>7</sup> Alexandre Herculano, *O Monge de Cister ou a Época de D. João I*, Amadora, Livraria Bertrand, s.d., p. 35.

<sup>8</sup> Jean-Maurice de Montremy, «Jacques Le Goff: pour une autre vision du Moyen Âge», p. 20.

coordenadas axiais da corrente medievalista romântica: a nostalgia das origens, de uma fonte primordial e de um passado destemporalizado de pureza arquetípica; a centralidade da noção de utopia, que incita o narrador-históriografo a preencher as fissuras da história com as conveniências da ideologia<sup>9</sup>. O simples facto de, sob o prisma da estrita facticidade histórica, esta Idade Média (um «sonho ordenado», nas palavras do autor) nunca ter realmente existido, em nada terá obstado à sua cristalização em parâmetros de representação literária de fortuna duradoura. O que, durante largo tempo, terá alimentado este «mythe d'un équilibre perdu» foi, argumenta ainda Zumthor, a *forma mentis* dos precursores da medevística, medularmente condicionada pelos sobressaltos defluentes do primeiro surto industrializador, e em função da qual, num previsível mecanismo reactivo e compensatório, as realizações do espírito «tendaient à prendre un tour intimiste, autonome, privé: autodéfense de l'individu isolé, néo-humaniste, économiquement et socialement menacé, mais consolé par ses privilèges de 'culture' au sein de la vulgarité du monde»<sup>10</sup>. A Idade Média que mais irradiante influência exerceu sobre o autor romântico foi seguramente esta ideia de Idade Média que ele, por e para si próprio, criou. E esta circunstância ajuda a compreender que, a contracorrente dos notáveis progressos no domínio das ciências filológicas, a noção selectiva que a literatura romântica retém do período seja, acima de tudo, «(...) the expansive, lyrical, and thoroughly imaginative medievalism of a Victor Hugo»<sup>11</sup>.

Ora, como lembra Cecilia Pietropoli, o anacronismo e o paradoxo, que conferem identidade à reconfiguração a que o escrínio romântico submete a temporalidade medieval,

(...) lungi dal rivelare ingenuità e mancanza di scientificità nella ricerca medievalistica romantica, oltre che ambiguità ideologica e politica, fossero strutturali a tale forma do medievalismo, il cui intento era quello di ridurre il divario tra l'ordine, l'uniformità, il senso dell'autorità e la staticità attribuiti al mondo medievale e la vitalità, la multiformità, la pulsione verso la libertà e il movimento dell'esperienza romantica.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Paul Zumthor, *Parler du Moyen Âge*, p. 49-51.

<sup>10</sup> Paul Zumthor, «Médiéviste ou pas», *Poétique*, 31 (septembre 1977), p. 314.

<sup>11</sup> Cf. Norris J. Lacy, «The French Romantics and Medieval French Literature. A Bibliographical Essay», *Studies in Medievalism*, 3. 1 (Fall 1987), p. 88.

<sup>12</sup> Cecilia Pietropoli, «I paradossi del medievalismo romantico: le ragioni di un fraintendimento», in *La Questione Romantica (Romanticismo/Medievalismo)*, n° 7/8 (Primavera 1999), p. 15.

Considerando, igualmente, o dispositivo da anacronia como tropo organizador da imaginação romântica do passado, Elizabeth Fay demonstra como a retórica historiográfica nele apoiada concita, em simultâneo, retrojecção e projecção:

In this context we can see how important a role medieval anachronism played as a trope for the Romantic historical imagination. It authorizes the presentation of the past as the present for a particular purpose, and therefore situates the present as the threshold of the future. The past can be projectively viewed as an ego-ideal of historical consciousness, the idealized space of a past that is connectively present and available. The difference between the medieval and the post-Enlightenment model of temporality is that for the medieval mind the now is past, present and future all at once; for the Romantics the present is a new history, for the first time thus conceived as history.<sup>13</sup>

Se parece ser lícito afirmar que «com o Romantismo e sua revolução historicista se enceta a era propriamente historicocêntrica da História»<sup>14</sup>, leia-se a «historicização geral do modo do homem conceber-se no universo»<sup>15</sup>, o medievalismo romântico responde igualmente à premência de uma nova mitogénese histórica. Como sintetiza Barbara G. Keller, «the Romantic Middle Ages had become a literary theme in which most of the Romantics found some elements that allowed them to identify with the medieval period: less and less a picturesque entity, increasingly a metaphorical political extension of the period for those who did not choose to refute the anachronism»<sup>16</sup>. Os românticos, como já se afirmou a propósito de Chateaubriand, procuravam no antídoto da medievalidade, sem contradição insanável de termos e com igual apetência estética, «le réconfort de l'identité et l'inconfort de l'altérité»<sup>17</sup>.

O Romantismo português em particular, como refere Fernando Catroga, apura um tipo de «hermenêutica espontânea»<sup>18</sup> que valoriza a função sociabilitária do passado

---

<sup>13</sup> Elizabeth Fay, *Romantic Medievalism. History and the Romantic Literary Ideal*, p. 12.

<sup>14</sup> J. Guinsburg (ed.), *O Romantismo*, S. Paulo, Editora Perspectiva, 1985, p. 19.

<sup>15</sup> Idem, *ibidem*, p. 21.

<sup>16</sup> Barbara G. Keller, *op. cit.*, p. 141.

<sup>17</sup> Tatiana Weber-Maillot, «La scène médiévale dans l'œuvre de Chateaubriand», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°6 (Novembre-Décembre 1998), p. 1136.

<sup>18</sup> Fernando Catroga, «Alexandre Herculano e o Historicismo Romântico», in Luís Reis Torgal, José Amado Mendes, Fernando Catroga, *História da História em Portugal. Séculos XIX-XX*, Lisboa, Temas e Debates, 1998, p. 46.

quando mediado pelas premências presentes. O medievalismo romântico revela-se, portanto, partícipe de um mais lato «mito do revivalismo» de fortuna oitocentista, fundado na convicção de que o *Zeitgeist* das culturas do passado podia, plausivelmente, reencarnar, sob roupagens contemporâneas e, desse modo, funcionar como correctivo para a dilacerante fragmentação, à qual se devia imputar a responsabilidade da erosão da consciência moderna<sup>19</sup>. A Idade Média romântica é, pois, um tempo-fantasma por excelência, apto a incorporar, quer o momento de inefável inocência edénica e adâmica, expresso na balada, quer o tempo de sombria crueza bárbara, pintado no cromatismo bicolor e maniqueísta do romance gótico. Trata-se, não excluindo a sua natural propensão para se acantonar num *décor*, num género literário ou numa personagem emblemática, de uma Idade Média «fluctuant, fuyant, insaisissable, en tout cas protéiforme et polysémique»<sup>20</sup>. Esta fluidez ideológica é, além disso, adjuvada pela consabida renovação de formas literárias, a que a prática literária romântica concede um novo fôlego, expresso na revivescência do interesse pelo conto popular e pela balada, ou traduzido no cultivo inaugural do drama romântico e do romance histórico. Em qualquer dos casos, o medievalismo articula-se radicalmente com o hibridismo dos géneros.

Isabelle Durand-Le Guern, traçando as coordenadas essenciais de uma poética da representação da Idade Média na literatura romântica, distingue três hipóteses configurativas: a de uma Idade Média grotesca, evocada sob o signo do excesso, do disforme monstruoso e do desregramento imaginativo; a de uma Idade Média fabulosa, pintada com as cores inquietantes do irracionalismo insólito e do estranhamento gótico; finalmente, a de uma Idade Média idealizada, ucronia de bem-aventurança e enclave de harmonia social, tempo de são costumes intocados e de heroísmo cavaleiresco, correspondendo, portanto, a uma «(...) immobilisation du temps en une pérennité heureuse»<sup>21</sup>. Retorno do recalcado (negro, indómito e monstruoso), desejo de ensimesmamento defensivo, nostalgia de um paraíso perdido, mito do primitivo, pátria

---

<sup>19</sup> Vd. Maureen Corrigan, *Medievalism and the Myth of Revival in Nineteenth and Twentieth-Century Thought*, University of Pennsylvania, 1987.

<sup>20</sup> Isabelle Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des Romantiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 140.

<sup>21</sup> Idem, *ibidem*, p. 263. Para uma caracterização circunstanciada destas imagens da Idade Média na literatura romântica, vd. sobretudo a terceira secção do estudo, intitulada «Le Moyen Âge romantique», p. 217-288.

poética e imaginária: são estas algumas, e algumas apenas, das enoveladas componentes desta «Idade Média palimpsesto»<sup>22</sup>.

Ao ensaiar, com dificuldades confessas, a fixação de uma tipologia das distintas atitudes propiciatórias da imaginação medievalista de matriz romântica, Júlio Taborda Nogueira destrinça, no decurso do que julgo ser o único trabalho expressamente consagrado ao tema nas letras portuguesas, três possíveis:

(...) uma, contemplativa e passadista, imaginando na época auroral das nacionalidades (Idade Média) o refúgio compensador para as frustrações de uma existência desvinculada de sentido, num mundo tràgicamente dividido; outra, ainda fiel ao ideário iluminista, crente no progresso e na gestação de um mundo novo; finalmente, uma terceira (cremos ser esta a mais característica do nosso romantismo), procurando no passado o modelo para a regeneração integral do país.<sup>23</sup>

Na verdade, embora com tonalizações ideológicas e contrapartidas literárias substancialmente dissemelhantes nas figuras cimeiras do primeiro romantismo, este medievalismo cívico parece ter enformado, quer a narrativa ficto-histórica, quer a experimentação historiográfica; por outras palavras, «o medievalismo, enquanto elemento relevante do sistema romântico português, assumiu, iniludivelmente, um carácter pragmático, pedagógico e patriótico»<sup>24</sup>. A revivescência mediévia não refundava tanto uma estratégia de evasão anacrónica e conservadora, como um investimento mnemónico, que colocava em marcha um mecanismo de analogia paidêutica de passado e presente, catalisador de um criticismo cívico e ético.

Para além desta explícita componente didáctica, a corrente medievalista no movimento romântico português é sustentada por um conjunto de invariantes ideológicas e determinantes contextuais que parecem ir de par com a sua fortuna literária, destacando-se, de entre elas

(...) uma nova concepção da História (análise da estrutura sócio-política medieval; reinterpretção da teoria municipalista; crítica negativa do Renascimento e das formas

---

<sup>22</sup> A expressão é de Isabelle Durand-Le Guern, *op. cit.*, p. 218.

<sup>23</sup> Júlio Taborda Azevedo Nogueira, *Idade Média e Romantismo. Contribuição para o estudo da corrente medievalista no movimento romântico português*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1972, p. 55-56.

<sup>24</sup> *Idem, ibidem*, p. 86.

de governo de tendência centralizadora), redescoberta do homem numa dimensão espacio-temporal mais ampla, influência da conjuntura política contemporânea, importância do exílio enquanto situação existencial de implicações imediatas na literatura, exaltação do passado glorioso, crítica da decadência do presente, patriotismo e, sobretudo, o empenhamento dos escritores românticos numa vasta campanha cultural visando, na linha do pensamento herculaniano, a reabilitação dinâmica das ‘eras poéticas da nossa terra’.<sup>25</sup>

Ora, como, com grande sagacidade, denunciara Oliveira Martins no *Portugal Contemporâneo*, o consórcio romântico de medievalidade e nacionalidade enfermou, no caso português, de um artificialismo falacioso que só a transplantação precipitada e acrítica de uma moda de matriz germânica podia explicar. A simpatia medievista do romantismo português não passou, portanto, da «aventura conspícua» de

(...) criar uma tradição nacional portuguesa, contra os elementos de uma História de cinco séculos, quando a duração total da nossa História não excedia sete. Mas esses dois primeiros afiguravam-se os puros: sendo o resto erros, desvios da genuína tradição.<sup>26</sup>

A tentativa de revitalizar uma tradição de timbre medievalista não se podia eximir à fatalidade de projecto inevitavelmente gorado – ao invés do que ocorria nas nações de onde fora expeditamente decalcado o figurino, e onde a prorrogação contemporânea das instituições antigas, havia perpetuado, em estado incólume, a memória popular dos tempos medievos, em Portugal, a Idade Média não passava de entretém de eruditos:

Em vão, portanto, o romantismo procurava uma tradição. Não a achava, porque as ideias filosófico-económicas condenavam as conhecidas; e não havendo outras a descobrir, os românticos implantavam um *género* literário de importação da Escócia, à *Walter Scott*, sem conseguirem acordar no povo lembranças desses dois séculos de Idade Média de que ele não tinha recordações, porque neles a vida da Nação não tivera carácter próprio. Senhorio rebelado, como tantos outros, até o fim do XII século, é só

---

<sup>25</sup> Idem, *ibidem*, p. 121.

<sup>26</sup> Oliveira Martins, *Portugal Contemporâneo*, vol. II, Lisboa, Guimarães & C<sup>a</sup> Editores, 1977, p. 111.

com a vida marítima então iniciada que principia uma História particularmente portuguesa.<sup>27</sup>

Assim se compreende, por exemplo, a anatematização do período do classicismo renascentista no discurso da história literária oitocentista. Com efeito, como nota Carlos Manuel da Cunha, esse preconceito «provém da perspectiva da história da literatura portuguesa construída desde Garrett e Herculano, centrada na Idade Média (como centro histórico imaginário) e no *Volksgeist* nacional, em luta dialéctica com as influências externas e a imitação dos modelos clássicos»<sup>28</sup>.

No que respeita ao receituário medievalista, Lopes Vieira foi o natural legatário de uma extensa tradição romântica, cuja época áurea coincide com a década de 40<sup>29</sup> de Oitocentos. Embora mais próximo da arqueologia garrettiana, comprometida com a demanda paciente da genuinidade popular e patente na recollecção transformadora do *Romanceiro*, do que da construção épico-romanesca de recorte scottiano arquitectada por Herculano, é iniludível que, em ambos os casos, se trata de firmar uma tradição – literária, historiográfica, política – que irá consubstanciar, na releitura neogarrettista e, por comunhão de princípios, em Lopes Vieira, uma verdadeira pedra de toque ideológica e precedente estético. Como refere Américo Cortez Pinto, «com todos os defeitos de uma afectividade desordenada, o Romantismo guardava ainda intacto, e soube transmiti-lo ao Poeta, o sentimento da grandeza da Pátria e da dignidade dos Avós. Foi o Romantismo que melhor sentiu e preparou os estudos medievalistas e por aí lhe desvendou os caminhos dos Cancioneiros... Ao seu ritmo encaminhara os passos, e eles o conduziram ao esplendor dos Primitivos»<sup>30</sup>.

Importância não despicienda, mas difícil de aferir com rigor, terá exercido a poética ultra-romântica, ao encorajar a afeição de Lopes Vieira por este «esplendor dos Primitivos». Com efeito, o seu tio-avô, António Xavier Rodrigues Cordeiro, que, como o próprio nunca deixou de testemunhar, marcou indelevelmente os rumos da formação do seu gosto literário, foi um dos fundadores e redactor principal do periódico poético *O Trovador* (1848), órgão vital na difusão da criação lírica do Segundo Romantismo da

---

<sup>27</sup> Idem, *ibidem*, p. 113.

<sup>28</sup> Carlos Manuel Ferreira da Cunha, *A construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2002, p. 226.

<sup>29</sup> Júlio Taborda Azevedo Nogueira, *Idade Média e Romantismo*, p. 148.

<sup>30</sup> Américo Cortez Pinto, «O Poeta Saudade», in AAVV., *Afonso Lopes Vieira. In Memoriam*, p. 80.

década de 40<sup>31</sup>. Na produção dos autores nele recenseados, predomina, nas palavras de Álvaro Manuel Machado, um «sentido cénico centrado na evocação lírica da Idade Média»<sup>32</sup>: a medievalidade surge tematizada como cenografia de virtualidades lírico-dramáticas, aglomerado motivico repassado de uma acentuada estilização. Trata-se, pois, como observa Fátima Freitas Morna, no estudo que consagra aos bardos de *O Trovador*, de «um medievalismo como que exterior, lexical e estereotipado, que se apoia em referências mais literárias do que históricas – e sempre coadas pelo filtro quinhentista»<sup>33</sup>. Muito frequentemente, esse joeiro renascentista instala um «oblíquo medievalismo», em função do qual se compreende, por exemplo, a centralidade acordada a um extemporâneo mito de Camões<sup>34</sup>. O psitacismo estilístico e a tópica unitonal das contribuições líricas coligidas fazem pensar numa «espécie de heterónimo colectivo, o *trovador*», num «corpo colectivo de um poeta múltiplo», o que permite deduzir o «carácter comunitário da sua poética»<sup>35</sup>.

Rodrigues Cordeiro não se furta, naturalmente, a estes ditames de gosto medio-oitocentista e, em poemas como «A Tomada de Coimbra»<sup>36</sup> ou «Súplicas de Ximena»<sup>37</sup>, dinamiza, em esquemas inegavelmente convencionais, as componentes desse imaginário, lançando mão de motivos (v.g. o Campeador) e de moldes estróficos de extracção

---

<sup>31</sup> Na «Carta Autobiográfica» que redige, a pedido de Agostinho de Campos, Lopes Vieira refere-se nos seguintes termos à influência decisiva do seu tio-avô na sua formação cultural: «Muito moço li clássicos, porque me criei em casa onde havia livros; e o meu bondoso tio-avô, o poeta António Xavier Rodrigues Cordeiro, amigo de Castilho e padrinho do D. Jaime, gostava de mos citar quando eu ia a férias à sua casa da beira do Lis, caro ao romântico do *Trovador* como ao grande bucolista da *Primavera*». Cf. Agostinho de Campos, *Afonso Lopes Vieira (Prosa e Verso)*, p. XIV. Sobre Rodrigues Cordeiro, vd. A. S. Fernandes Viegas, «Cordeiro, (António Xavier Rodrigues)», in Helena Carvalhão Buescu (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, p. 98-99. Tem, portanto, razão Cristina Nobre ao observar que «seria um estudo interessante a efectuar – a função formativa da biblioteca de R. Cordeiro na figura literária de ALV – com resultados seguramente inesperados». Cf. Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 43, nota 5.

<sup>32</sup> Álvaro Manuel Machado, «Estudo Introdutório», in *O Trovador. O Novo Trovador*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 12.

<sup>33</sup> Maria de Fátima Rodrigues de Freitas Morna, *Alguns Aspectos da Poesia de O Trovador*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1987, p. 29.

<sup>34</sup> A imposição deste medievalismo eivado de renascentismo prolongar-se-á na retórica neo-romântica e, mais especificamente, na obra de Lopes Vieira que, em Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Cristóvão Falcão ou Camões, irá acentuar a dimensão autóctone, popularizante e trovadoresca de um lirismo saudoso, contraposta ao academismo clássico e estrangeirado que se crê ter sido inaugurado nas letras pátrias pela Renascença.

<sup>35</sup> Maria de Fátima Rodrigues de Freitas Morna, *op. cit.*, p. 28 e 44.

<sup>36</sup> «A Tomada de Coimbra», in *O Trovador. O Novo Trovador*, p. 173-77. É uma das composições escolhidas por Afonso Lopes Vieira para figurar no *Cancioneiro de Coimbra*. Cf. Afonso Lopes Vieira, *Cancioneiro de Coimbra*, Coimbra, França Amado Editor, 1918, p. 81. Para se compreender em que medida o medievalismo pode agudizar um furor patriótico irreflectido, note-se como Rodrigues Cordeiro reclama, nesta composição, a glória do Campeador para a cidade de Coimbra, onde teria sido armado cavaleiro, sem se aperceber do evidente anacronismo que constitui um «nacionalismo anterior à nacionalidade». Cf. Maria de Fátima Rodrigues de Freitas Morna, p. 43.

<sup>37</sup> «Súplicas de Ximena», in *O Trovador. O Novo Trovador*, p. 198-99.



romancística, próximos dos posteriormente cultivados por Lopes Vieira. A estreita amizade que ligava o bardo leiriense a Feliciano de Castilho ajuda a delinear a imagem de um ambiente literário fortemente dominado pela exacerbação degenerescente de um gosto sub-romântico, isto se tivermos em mente que o autor de *Os Ciúmes do Bardo* e de *A Noite do Castelo* (1836) é, por excelência, o cultor do «tipo de medievalismo que depois se tornaria típico da poesia romântica mais vulgarizada e com mais sucesso na época»<sup>38</sup>.

Para a caracterização da corrente medievalista romântica nacional, convocarei, seleccionando o que neles se afigurar relevante, os itinerários estéticos e criativos de Garrett e – na sua qualidade de arauto incontornável da imaginação historicista romântica – de Herculano. A polarização intencional neste par, ditada por evidentes razões de economia expositiva, justifica-se também porque, na verdade, «estes dois nomes parecem constituir as vias preferenciais que o medievalismo conhecerá no Romantismo literário português»<sup>39</sup>. Acresce ainda que, bem vistas as coisas, não se poderá deixar de dar razão a Jorge de Sena, quando argumenta que «o Romantismo português, dominado pelas figuras relativamente gigantescas de Garrett e de Herculano, faz figura (se nos detivermos periodologicamente nos meados do século XIX) de um vasto jardim de pilriteiros rodeando duas sequóias»<sup>40</sup>.

«Medievalista por vocação romântica e por opção ideológica»<sup>41</sup>, por compromisso doutrinário como por temperamento, Herculano vai alcandorar a medievalidade a campo de inquirição historiográfica dilecto e, num gesto de claro pioneirismo, transformá-la em terreno de experimentação romanesca no panorama das letras portuguesas. O enaltecimento mitificador da época medieval conduz convencionalmente, na sua obra, a um «passadismo estreme: o amor ao passado pelo passado, em oposição ao presente, corrupto e decadente»<sup>42</sup>, mas não pode, de igual modo, desvincular-se de uma sólida convicção no valor pragmático da história que extrai das *res gestae* substância exemplar capaz de iluminar o presente. É essa essencial perenidade do passado que a imagem do monumento-livro, a despeito da degradação contemporânea a que se encontra condenado,

---

<sup>38</sup> Helena Carvalhão Buescu, s.v. «Medievalismo», in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, p. 313. Entre os amigos dilectos de Rodrigues Cordeiro, contavam-se, igualmente, outros adeptos da vertente historicista como Tomás Ribeiro e Bulhão Pato.

<sup>39</sup> Helena Carvalhão Buescu, *art. cit.*, p. 311.

<sup>40</sup> Jorge de Sena, «O Romantismo», in *Estudos de Literatura Portuguesa-I*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 88.

<sup>41</sup> José-Augusto França, «A Arte Medieval Portuguesa na Visão de Herculano», in *(In)definições de Cultura. Textos de Cultura e História, Artes e Letras*, Lisboa, Editorial Presença, 1997, p. 186.

<sup>42</sup> Cândido Beirante, *Alexandre Herculano. «As faces do poliedro»*, Lisboa, Vega, 1991, p. 11.

ainda sugere ao autor: «Aqueles livros de pedra, complexos como os poemas do Cid e dos Nibelungen, converteram-se em palimpsestos donde se raspou a história das crenças, dos costumes, dos trajos, das alfaias, das antigas eras...»<sup>43</sup>.

A temporalização herculaniana dos grandes ciclos históricos é, no que à sua indisfarçável inclinação periodológica diz respeito, particularmente esclarecedora, pelo binarismo que postula e que soergue, com inabalável constância doutrinária, as fundações do seu edifício historiográfico:

Em dois grandes ciclos me parece dividir-se naturalmente a história portuguesa, cada um dos quais abrange umas poucas de fases sociais, ou épocas: o primeiro é aquele em que a nação se constitui; o segundo o da sua rápida decadência: o primeiro é o da Idade Média; o segundo o do Renascimento.<sup>44</sup>

Comungando das concepções divulgadas pela reflexão historiográfica de matriz liberal que, um pouco por toda a Europa, preceituava a reabilitação da Idade Média, Herculano encarece a variedade e a liberdade deste período – modelarmente demonstradas no municipalismo como modelo de representação liberal –, justapondo-as, em raciocínio antinómico, à unidade e ao absolutismo emergentes com o advento renascentista. Neste aspecto, o autor da *História de Portugal* acata a lição de Guizot e Thierry, que faziam remontar à Idade Média «a origem das instituições “naturais” da liberdade, posteriormente contrariada pelos princípios da centralização e do absolutismo régio»<sup>45</sup>. Esta constituía, como nota Helena Buescu, «uma das ideias dominantes entre os nossos exilados que reiam a nossa Idade Média de acordo com o paradigma de uma liberdade figurada na representação popular em cortes»<sup>46</sup>, tópico que Lopes Vieira aplaudirá entusiasticamente a

---

<sup>43</sup> *Apud* José-Augusto França, *art. cit.*, p. 189.

<sup>44</sup> Alexandre Herculano, *Opúsculos IV*, organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Lisboa, Editorial Presença, 1985, p. 230.

<sup>45</sup> Helena Carvalhão Buescu, «Identidade e literatura: construções românticas da identidade nacional», in *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 46.

<sup>46</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 46. O modelo do municipalismo medieval constituirá, de resto, um argumento estrategicamente revisitado por partidários oriundos de diferentes quadrantes ideológicos: «Dentro del interés por la política del Medioevo, la institución del Municipio será esgrimida por unos y otros como modelo imitable de organización social en función de sus respectivos intereses. Si por un lado se constituye en un ejemplo del poder futuro de la burguesía en la historia (...), por outro, recurrirán también a él federalistas y tradicionalistas como una muestra exitosa del anticentralismo; finalmente, los socialistas lo considerarán, junto com la gremial, una estructura prelude de sus asociaciones. En general, su consideración es muy positiva». Cf. R. Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, p. 541.

propósito do *Monólogo do Vaqueiro*, interpretado, repetidas vezes, como tematização vicentina de uma *democracia real*.

A justificação da especificidade do feudalismo nacional deve buscar-se, precisamente, neste sentido de liberdade local e cívica, já operante, se bem que em dormência germinante, no Portugal medievo<sup>47</sup>. Herculano comprova que, com efeito, «os escritores liberais viram na afirmação da Idade Média como memória colectiva a possibilidade de uma população numerosa e diversa poder ter uma vontade colectiva»<sup>48</sup>. Deste modo, as analogias entre medievalidade e época contemporânea são detectáveis, não em razão de uma qualquer ritualização iterativa da *durée* histórica, mas visto configurarem «correspondências homológicas *exceptis excipiendis*»<sup>49</sup>, consubstanciando uma relação que se diria de natureza parabolar com o presente, herdeira da teoria cíclica dos *corsi-ricorsi* de Vico<sup>50</sup>. O seguinte excerto da 5ª «Carta sobre a História de Portugal» (1842) expõe, de modo claro, esta concepção da história medieval como *exemplum*:

Imaginaí um período da história do género humano, em que os diversos princípios de governo se combatessem sem cessar, buscando enfraquecer-se mutuamente, equilibrando-se por algum tempo, vencendo-se por fim uns aos outros, e achando brevemente nas vitórias a própria ruína. Imaginaí um período, em que as crenças políticas fossem convertidas em ódios implacáveis, herdados muitas vezes de pais a filhos; em que as garantias sociais estivessem muitas vezes nas leis e faltassem quase sempre nos factos; em que cada uma das classes acusasse as outras de opressoras, iníquas, violentas, quando subjugada, e fosse iníqua, opressora e violenta apenas obtivesse o poder; em que a espada do homem de guerra resolvesse frequentemente os problemas políticos, e em que ao mesmo tempo a superioridade intelectual do indivíduo tivesse comumente mais acção nas fases da sociedade que a autoridade pública; em que se juntassem no mesmo povo, na mesma classe, e até no mesmo homem, os extremos de nobres afectos e da corrupção e maldade mais torpes.

---

<sup>47</sup> Vd. Harry Bernstein, *Alexandre Herculano (1810-1877). Portugal's Prime Historian and Historical Novelist*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/ Centro Cultural Português, 1983, cap. 3, p. 87-117.

<sup>48</sup> Rui Ramos, «A 'Ciência do Povo' e as Origens do Estado Cultural», p. 2.

<sup>49</sup> Cândido Beirante, *op. cit.*, p. 100.

<sup>50</sup> Como refere F. Catroga, «a ideia de Vico, expendida na sua *Scienza Nuova*, segundo a qual a história é percorrida por movimentos de ascensão (*corso*), que de uma fase ascendente caminharão inexoravelmente para a sua queda, de onde emergirá um novo curso (*ricorso*), vinha ao encontro de uma interpretação não rectilínea do percurso histórico, não escamoteando, assim, quer os momentos de apogeu quer os períodos de decadência, só superáveis mediante acções revivescentes». Cf. Fernando Catroga, «Alexandre Herculano e o Historicismo Romântico», p. 79.

Imaginai um período com estes caracteres e buscai-o depois na história. Onde é que o encontrais? Na Idade Média. Mudai agora uma palavra; chamai às classes partidos – e essa mudança será apenas de nome, porque os partidos representam os interesses das diversas classes – e dizei-nos a que época vos parece quadrarem tais caracteres? Indubitavelmente à nossa.<sup>51</sup>

São, na verdade, as raízes medievais do conceito de nação que Herculano revisita quando pondera o travejamento temporal da sua obra. E não é difícil compreender porquê: comprometido com o bosquejo da *índole* da nacionalidade, «fundamento a-histórico da historicidade da Nação»<sup>52</sup>, a recuperação da Idade Média justificava-se por ter sido este o lapso temporal em que, indubitavelmente, o espírito do povo mais se teria avizinhado da sua verdadeira essência. A despeito das virtualidades modelares do passado, tanto este como o presente são entendidos, na óptica do historiador, como necessários períodos sacrificiais pré-adventícios, patamares obrigatórios na escalada que conduz a um futuro superior. E, porque assim é, o medievalismo herculaniano não poderá, sob pena de incompreensão, continuar a interpretar-se como um programa historiográfico de cariz restritivamente restauracionista.

Competirá aos seus projectos novelísticos e romanescos investir de visibilidade narrativa esta filosofia da história, colhida em Herder e Vico, e subsumível à «luta constante de dois princípios antagónicos: a liberdade e dignidade humana contra a desigualdade entre os homens»<sup>53</sup>. Talvez este facto explique que os momentos históricos privilegiados pela ficção herculaniana pareçam ser os de crise e de dissensão, logicamente mais propícios à transcendência das limitações humanas, e mais consonantes com uma estética da heroicização: a reconquista cristã, a independência nacional, a crise de 1383/85.

---

<sup>51</sup> Alexandre Herculano, *Opúsculos IV*, p. 234. Como refere A. Beau, Herculano concebe a história como uma «ciência de aplicação», assim fundamentando a sua convicção de que o estudo das práticas sociopolíticas medievais revestia pertinência para o presente: «É que a Idade Média, época de transição da Antiguidade para os tempos modernos, da transformação da unidade do império romano na multiplicidade das nações europeias, período da formação da nacionalidade portuguesa, parece a Herculano assinalar numerosas afinidades com o próprio presente que é outra época de transição, desta vez do absolutismo e despotismo para a constituição orgânica e liberal da sociedade, centrada no organismo vivo da nação e não no mecanismo do Estado, e que deriva os seus elementos integrantes da própria história nacional e não de modelos alheios: precisamente da Idade-Média que, princípio da nacionalidade e primeira realização das possibilidades espirituais, morais, políticas e sociais da existência nacional, é susceptível de proporcionar ao presente os elementos característicos e fecundos de uma realidade nacional, portuguesa, determinando as suas razões e orientando a sua realização». Cf. Albin Beau, «Os motivos da historiografia de Alexandre Herculano», in *Estudos*, vol. II, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1964, p. 141-42.

<sup>52</sup> Fernando Catroga, «Alexandre Herculano e o Historicismo Romântico», p. 79.

<sup>53</sup> Cândido Beirante, *op. cit.*, p. 113.

Por outro lado, num trajecto de refacção especular, homólogo ao que Garrett percorre em *O Arco de Sant'Ana*, Herculano «constantly projected his fears of contemporary (i.e. nineteenth century civil wars) into the historical reality he was building for his novels and short stories»<sup>54</sup>. Perspectivado o *ethos* do historiógrafo como «uma espécie de magistratura moral (...), uma espécie de sacerdote»<sup>55</sup>, no fundo, um labor de missão reformista e regeneradora, a ele competirá «corrigir e alumiar o presente pelas lições da história»<sup>56</sup>. Como oportunamente ressalva Helena Buescu,

Se o chamado “romance histórico”, nomeadamente na sua feição romântica, é aparentemente “passadista”, propondo um olhar retroactivo para uma época que não é a contemporânea, importa não esquecer que esse passado estabelece com o presente, mormente aos olhos de um autor multifacetado como Alexandre Herculano, uma *relação dinâmica*, estruturadora de uma compreensão do contemporâneo, possibilitando pois uma acção mental e até factual sobre esse mesmo presente.<sup>57</sup>

A integração supletiva dos planos historiográfico e ficcional, encarado o segundo como amenização narrativa do primeiro, instala na novela ou no romance a centralidade do tético. Como nota Maria Laura Bettencourt Pires, «Herculano juntou ao romance histórico outra linha dentro da ficção, o romance de tese, e conseguiu harmonizá-las»<sup>58</sup>. Por isso, com frequência, a narrativa «*esconde* sob as roupagens da História a teoria que quer demonstrar»<sup>59</sup>. A projectada fidelidade da reconstituição histórica encontra neste imperativo ideológico a sua razão de ser e, em simultâneo, determina a personalidade retórica da efabulação herculaniana – o seu concretismo descritivista, o seu fraseamento arcaizante, a polarização maniqueísta dos actantes – e a frequência de determinados dispositivos diegéticos: a citação intertextual de fontes, as múltiplas referências credibilizadoras do relato (toponímicas, arqueológicas, lexicais) que constituem

---

<sup>54</sup> Harry Bernstein, *op. cit.*, p. 155.

<sup>55</sup> Alexandre Herculano, *O Bobo (1128)*, Amadora, Livraria Bertand, 1972, p. 12.

<sup>56</sup> Alexandre Herculano, «Prefácio da terceira edição», *História de Portugal. Desde o começo da monarquia até o fim do reinado de Afonso III*, Tomo I, Amadora, Livraria Bertand, 1980, p. 4.

<sup>57</sup> Helena Carvalhão Buescu, «Ética e literatura: a obra literária de Alexandre Herculano», in *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, p. 32-33.

<sup>58</sup> Maria Laura Bettencourt Pires, *Walter Scott e o Romantismo Português*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1979, p. 83.

<sup>59</sup> Maria de Fátima Marinho, «O romance histórico de Alexandre Herculano», *Revista da Faculdade de Letras do Porto. Línguas e Literaturas*, vol. IX (1992), p. 106.

verdadeiros «álibis de historicidade»<sup>60</sup>. Porque, com efeito, a ficção de Herculano parece mover-se sempre no «reino dos absolutos»<sup>61</sup>, sejam eles de natureza factual ou ética.

Este pedagogismo omnipresente, concitando o histórico e o didáctico, pretende, à maneira de Scott, «fornecer ao leitor do século XIX matéria de reflexão sobre formas de estar no mundo, incidindo especialmente no papel activo a desempenhar pelo sujeito na reconstrução de uma identidade perdida»<sup>62</sup>. Por vezes – é o caso de «O Bispo Negro», incluído em *Lendas e Narrativas* –, Herculano lança mão da estratégia discursiva da *dupla voz*: por sobre a vocalidade de um contador de tradições mítico-lendárias, interpõe-se a *auctoritas* da interpelação modalizante do historiador que comenta, corrige, completa<sup>63</sup>. Em «A Dama do Pé de Cabra», por exemplo, a tonalização jogralesca, que se procura mimetizar pela simulação do estilo poético-narrativo de um *rimance* prosificado, não basta para escamotear convincentemente a visão e a voz intrusivas do historiógrafo<sup>64</sup>.

Nacionalizando, com consciência programática, o magistério romanesco de Walter Scott, Herculano procede, na esteira do mestre escocês, à «representação, com base erudita, da vida íntima das épocas passadas»<sup>65</sup>. Não deixa, ainda assim, de reivindicar, a par da composição da *cor local*<sup>66</sup>, alforria artística para a criação imaginativa. Com efeito,

---

<sup>60</sup> A expressão, de Maria Lúcia Lepecki, é utilizada por Gilda Santos. Cf. «“A Dama Pé de Cabra” de Alexandre Herculano: entre o lendário e o documental», *Convergência Lusíada*, nº2 (Janeiro a Junho 1977), p. 55-65.

<sup>61</sup> Helena Carvalhão Buescu, *art. cit.*, p. 37.

<sup>62</sup> Dulce Helena M. R. Melão, «O ideal de cavalaria em Herculano e em Scott: em torno de *O Bobo e Ivanhoe*», *Vértice*, nº86 (Setembro-Outubro 1998), p. 55.

<sup>63</sup> Vd. acerca das «posturas narrativas distintas», detectáveis nos contos históricos de Herculano, o artigo de Paulo Motta Oliveira, «Alexandre Herculano: malhas da história, armadilhas da ficção», in Maria Cecília Bruzzi Boëchat *et al.*(orgs.), *Romance Histórico: Recorrências e Transformações*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2000, p. 129-149.

<sup>64</sup> Vd. sobre este assunto, Maria Lucília Gonçalves Pires, «‘A Dama Pé-de-Cabra’ de A. Herculano, sobrevivência da poesia jogralesca na época romântica», in AA. VV., *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Grémio Literário, 1974, p. 139-145.

<sup>65</sup> Castelo Branco Chaves, *O romance histórico no romantismo português*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p. 28. Segundo Cândido Beirante, a herança scottiana de Herculano concretiza-se nos seguintes aspectos: «1ª a veracidade como critério de qualidade estética, daí a ficção do documento encontrado algures, a reprodução fiel dos usos e costumes da época, etc; 2ª a *cor local*, como fidelidade histórica à época descrita e que se mede bem na exactidão dos pormenores de vestuário, de utensílios usados, etc; 3ª o dialogismo na apresentação da intriga que faz avançar a acção e que permite caracterizar (graças aos diálogos) a psicologia das personagens; e 4ª o carácter lírico e dramático de tantas páginas de qualquer destas obras». Cf. Cândido Beirante, *op. cit.*, p. 55-56.

<sup>66</sup> «De maneira muito geral, a *cor local* medieva é dada pelas descrições pormenorizadas de: 1. vestuário de cada sexo, e consoante a classe social a que pertencia; 2. utensílios de trabalho e armas de defesa ou de ataque; 3. usos, costumes, crenças religiosas e superstições; 4. canções, literatura oral e modismos da linguagem popular; 5. paisagens naturais, multidões em marcha e ambientes interiores». Cf. Cândido Beirante, *op. cit.*, p. 58. Segundo Maria de Fátima Marinho, «a atenção dada à arquitectura (“A Abóbada”), à topografia do Porto (“Arrhas por Foro d’Hespanha”) ou a manifestações populares tipicamente medievais como os torneios (*O Bobo*) ou os saraus (*O Bobo, o Monge de Cister*) contribui para que o narrador possa

para o romancista, o propósito de construção de uma efabulação dotada de substrato exemplar, isto é, de um «passado arquetípico»<sup>67</sup> supera a árida exactidão da factualidade. Afirma-se nas páginas do *Panorama*:

(...) alguém nos increpou de havermos alterado a história em várias crónicas-romances que temos publicado, principalmente no *Mestre Gil* e na *Abóbada*; era-nos lícito fazê-lo; mas cremos que não o fizemos em coisa essencial; nisto demos crónica, no vestuário com que o enfeitámos demos *romance*. Não confundamos ideias; o extra-histórico não é contra-histórico. *Vivem* acaso naquelas duas... novelas, se quiserem – as épocas a que aludem? Não teremos tanto orgulho, que sem receio, o afirmemos. Mas se com efeito aparece, em uma o *modo de existir português*, do tempo de D. João II, noutra o *crer e sentir* robustíssimo do reinado de D. João I, diremos sem hesitar que saímos com o nosso intento. Preso por mil, preso por mil e quinhentos, diz o velho adágio. Vá aqui mais uma humilde opinião nossa. Parece-nos que nesta coisa chamada hoje *romance-histórico* há mais histórias do que nos graves e inteiriçados escritos dos historiadores.<sup>68</sup>

A distinção aqui esboçada entre as propriedades genológicas da crónica e do romance, e os correspondentes avatares dos mundos ficcionais neles plasmados, implicam, em coextensão, dois critérios de verdade, conquanto o rigor da investigação historiográfica se posicione ancilarmente, tomando como referência a recomposição poética do ficcionista:

*Novela* ou *História* qual destas duas cousas é a mais verdadeira? Nenhuma, se o afirmarmos absolutamente de qualquer delas. Quando o carácter dos indivíduos ou das nações é suficientemente conhecido, quando os monumentos, as tradições e as crónicas desenharam esse carácter com pincel firme, o novelista pode ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do

---

movimentar as suas personagens, nem sempre estruturalmente medievais, num ambiente que, pelo menos, exteriormente, obriga a uma localização temporal afastada do tempo de enunciação». Cf. Maria de Fátima Marinho, *O romance histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 58.

<sup>67</sup> Maria de Fátima Marinho, «O romance histórico de Alexandre Herculano», p. 99.

<sup>68</sup> *Apud* Castelo Branco Chaves, *op. cit.*, p. 28.

que é morto pelo coração do que é vivo, o génio do povo que passou pelo do povo que passa.<sup>69</sup>

Ao território da ficção endossa-se, pois, a incumbência de pronunciar a «forma indizível» do discurso histórico, inábil, porque amparado num estrito cientismo analítico-dedutivo, para referendar o acto estético e místico de coligação da alma do poeta e da alma do povo. O romance consolida-se, deste modo, no âmbito do projecto historiográfico de Herculano, como o «*espaço estético da eticidade*»<sup>70</sup>. Na realidade, como observa Paulo Archer de Carvalho, «com *Eurico* ou com *O Bobo*, Herculano não pretendeu *fazer história*, mas escrever o que, à luz dos seus postulados historicistas, era indizível: o espírito do povo, o carácter do indivíduo»<sup>71</sup>.

A conveniência de a transposição ficcional se ancorar num indisputado saber historiográfico surge, uma vez mais, enunciada no parecer emitido a propósito do drama *D. Maria Teles* (1842), minado, na intransigente apreciação de Herculano, por uma indesculpável tibieza na composição dramática do fresco do passado em que se faz assentar a *opsis* teatral:

Mas o poeta é estrangido a encerrar-se na época e no país cuja história se acha escrita por um sistema racional, ou a ser ao mesmo tempo historiador e poeta, tarefa difícil debaixo da qual poucos ombros deixarão de vergar; mas que é indispensável leve a cabo aquele que quiser incarnar a sua obra dramática na história do passado, sob pena de cair no convencional e incompleto do antigo teatro, porque não basta sacudir o jugo dos preceitos pueris das poéticas para escrever o drama histórico: importa redigir-lhe a fórmula, e esta não está em achar quatro datas, e seis nomes ilustres, mas na ressurreição completa da época escolhida para nela se delinear a concepção

---

<sup>69</sup> *Apud* Idem, *ibidem*, p. 30. Cf. o seguinte comentário de Celia Prieto, a propósito da postulação romântica da superioridade do discurso romanesco sobre o histórico: «En su proyecto de recrear el pasado, de reconstruirlo y resucitarlo imaginativamente, la novela histórica romántica declara su soporte documental y su intención de hacer conocer a los lectores de una forma amena aspectos del pasado histórico nacional. La novela aparece ahora como un buen auxiliar de la historiografía, como la posibilidad de *completar la historia* llegando hasta donde ella no puede llegar: los detalles de la vida privada, los acontecimientos menudos, las costumbres, etc. (...) Se invierte, pues, la tradicional jerarquización que colocaba a la historia por encima de la novela». Cf. Celia Fernández Prieto, *Historia y Novela: Poética de la Novela Histórica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1998, p. 89.

<sup>70</sup> Paulo Archer de Carvalho, «Herculano: da história do poder ao poder da história», *Revista de História das Ideias*, vol. 14 (1992), p. 518.

<sup>71</sup> Idem, *ibidem*, p. 518.



dramática. Primeiro que tudo, importa que essa época se alevante, como Lázaro à voz de Jesus, cheia de vigor e de vida<sup>72</sup>.

A analogia bíblica não é arbitrária: é bem verdade que «o passado, no pensamento de Herculano, é susceptível de ressuscitar»<sup>73</sup>. A Idade Média, em especial, disponibilizava um arcaico quadro exemplar fundacional digno de emulação contemporânea, pela consagração de valores nacionais e populares, dotados de um potencial regenerador que devia ser rendibilizado pelo homem moderno, ultrapassando, em muito, a condição de superficial figurino estético. Como nota Ronaldo Menegaz, «ao reassumir e reelaborar as narrativas das origens nacionais, Herculano está de novo fundando Portugal sobre as bases dos conceitos iluministas de nacionalidade e cidadania»<sup>74</sup>.

Ora, o escrúpulo arqueológico e o rigorismo informativo que chancelam a realização ortodoxa do romance histórico, cuja intriga e ambientes se estribam em dados apurados pelo afã investigativo, obsta a que, por exemplo, *Eurico o Presbítero* acolha pacificamente essa catalogação. Aludindo ao romance, escusa-se o autor a uma rotulação taxativa de subgénero nos seguintes termos:

(...) não é um romance histórico, ao menos conforme o criou o modelo e desesperação de todos os romancistas, o imortal Scott (...) o romance histórico, como o concebeu Walter Scott, só é possível aquém do oitavo – talvez só aquém do décimo século (...).<sup>75</sup>

Herculano socorre-se do expediente romântico de veridicção narrativa, de que o manuscrito encontrado constitui a estratégia mais frequente, nos prefácios de *O Monge de Cister* («um velho manuscrito que lera, e que falava miudamente de certo sucesso que Fernão Lopes transmittiu á posteridade na chronica de D. João I»<sup>76</sup>) ou de *Eurico o Presbítero* («certo manuscrito gótico, afumado e gasto do roçar dos séculos, que outrora

---

<sup>72</sup> Alexandre Herculano, «D. Maria Teles. Drama em cinco actos. Parecer», *Opúsculos V*, organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Lisboa, Editorial Presença, 1986, p. 93-94.

<sup>73</sup> Albin Eduard Beau, «A História na concepção de Alexandre Herculano», in *Estudos*, vol. II, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1964, p. 190.

<sup>74</sup> Ronaldo Menegaz, «*Eurico, o presbítero*, uma narrativa de fundação», in *Actas do 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Rio de Janeiro, 1999 <[http://www.geocities.com/ail\\_br/euricoopresbitero.html](http://www.geocities.com/ail_br/euricoopresbitero.html)>

<sup>75</sup> Alexandre Herculano, *Eurico o Presbítero*, Amadora, Livraria Bertrand, 1972, p. 279, nota 1.

<sup>76</sup> Idem, *O Monge de Cister ou a Época de D. João I*, p. XIII.

pertenceu a um antigo mosteiro do Minho»<sup>77</sup>). Não será, certamente, acidental que o autor opte, com redobrada cautela, por, em irresolvido impasse disjuntivo, classificar este último romance como «crónica-poema, lenda ou o que quer que seja»<sup>78</sup>. Trata-se, parece-me, de dirimir, com a irrefutabilidade da prova paleográfica, a liberdade da efabulação romanesca.

No epílogo de um interessante estudo, que parte do inventário interpretativo dos excursos metaliterários disseminados na ficção de Herculano, Hugo Lenes Menezes conclui, com acerto, que, em virtude de a dicotomização verdade/verosimilhança constituir um infalível critério de destriça de história e literatura, o criador de *Eurico* auto-representa-se «enquanto escritor histórico-ficcional, revelando-se consciente do seu processo de composição através da auto-reflexão *sério-estética*, da referência auto-satírica e do hibridismo paródico»<sup>79</sup>. No *post-scriptum* a *O Monge*, por exemplo, o autor parodia o género literário que ele próprio cultivava:

Primo: – Uma das regras capitais da verdadeira arte histórica é que as testemunhas irrecusáveis de qualquer sucesso vêm a ser aquelas que vivem três ou quatro séculos *post-factum*. Ora o autor dista da época de D. João I quatrocentos anos bem medidos. Logo, na hipótese do *Monge*, é de per si autoridade sufficientíssima.

Secundo: – a precedente narração foi tirada, a bem dizer textualmente de um manuscrito que estava no mosteiro de \*\*\* da comarca de \*\*\* da província de \*\*\* e que só o autor teve a fortuna de ver. Para que serviriam, pois, citações, notas, emburilhadas? A coisa é de uma autenticidade irrepreensível.<sup>80</sup>

Parece, com efeito, que «com essa representação satírico-irônica que Herculano nos oferece da narrativa histórica (...), o nosso escritor como que se antecipa às críticas mordazes que a prosa de ficção medievalista receberia de autores como Eça de Queirós (...)»<sup>81</sup>. Por outras palavras, na obra de Herculano, parecem entrosar-se convivialmente as fases de aparecimento, secundarização e modulação<sup>82</sup>, percorridas pelo romance histórico no seu itinerário genológico.

---

<sup>77</sup> Idem, *Eurico o Presbítero*, p. 6.

<sup>78</sup> Idem, *ibidem*, p. 5-6.

<sup>79</sup> Hugo Lenes Menezes, *Literatura, História e Metalinguagem: Um olhar sobre a ficção de Alexandre Herculano*, Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem, 1997, p. 81.

<sup>80</sup> Alexandre Herculano, *O Monge de Cister ou a Época de D. João I*, p. 230-31.

<sup>81</sup> Hugo Lenes Menezes, *op. cit.*, p. 44.

<sup>82</sup> São estes os estádios de desenvolvimento do género literário que Alastair Fowler distingue em *Kinds of Literature*, Oxford, Clarendon, Press, 1987.

Ora, a disrupção lúdica, diligentemente experimentada por Garrett em *O Arco de Sant'Ana* (1º vol., 1845; 2º vol., 1851), desta mesma manha ficcional do manuscrito encontrado permite, desde logo, inferir o distinto posicionamento do autor das *Viagens* em face do *thesaurus* medievalista. O subtítulo da obra, *Manuscrito achado no convento dos Grilos por um soldado do Corpo Académico*, esboça um protocolo de leitura aparentemente fundado na autenticação historiográfica, com a qual colabora tacitamente a especificação de *crónica portuense*. Não obstante, a imiscuição de comentários anacrónicos – que Óscar Lopes baptiza de ‘catacronias’<sup>83</sup> – e o distanciamento narrativo permitem concluir que estes pressagiam já a erosão paródica sobreveniente à presença descomedida dessa figura narrativa<sup>84</sup>, dando razão ao mesmo autor quando refere que «o *Arco de Sant'Ana* pode quase considerar-se uma ironia ao historicismo»<sup>85</sup> ou um «romance afinal anti-histórico»<sup>86</sup>.

O gárrulo impudor com que, constantemente, se alardeia o fosso cronológico que divide história e narração – sem rasurar, note-se, a fundamental homologia dos dois tempos, trave mestra que sustenta a alegoria político-satírica que o romance engendra – permite, por exemplo, a paródia ao horizonte de expectativas genológico conformado pelo uso e abuso da moda literária do goticismo, como se verifica na seguinte descrição do paço episcopal:

Que não era o paço do bispo do Porto, no tempo de el-rei D. Pedro em que isto se passa, o que hoje é no tempo do duque D. Pedro em que se conta, já o leitor está esperando ouvir. E mais esperará ele decerto, que é uma descrição em todas as regras de arte, do palácio como ele era, com uma sapiente dissertação sobre os diversos géneros de arquitectura gótica, a algum dos quais forçosamente havia de pertencer – que é gótico por força todo o palácio de romance ou novela antiga – ainda que o construísem os Abencerrages de Granada ou el-rei Almansor de Vila Nova. Mais uma questão incidente sobre o flórido e o misto, e o canelado das colunas, o lavrado e laçaria dos capitéis, e outras coisas de igual interesse e aproveitamento...

---

<sup>83</sup> Óscar Lopes, «O Arco de Sant'Ana», in *Álbum de Família. Ensaio sobre autores portugueses do século XIX*, Lisboa, Editorial Caminho, 1984, p. 13.

<sup>84</sup> Para uma análise, exaustiva e penetrante, dos efeitos conseguidos pela utilização irónica da estratégia do manuscrito encontrado por Garrett, vd. Maria Fernanda de Abreu, *Cervantes no Romantismo Português. Cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalhadas moralíssimas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997, p. 207-216.

<sup>85</sup> Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de literatura portuguesa contemporânea*, vol. I, p. 19.

<sup>86</sup> Óscar Lopes, «O Arco de Sant'Ana», p. 14.

Mas frustrada, por não dizer *desapontada*, já que tanto mo criticam, ficará a esperança do amável leitor; porque eu, sem reparar na arquitectura do paço episcopal, vou entrando por ele dentro, tão sem cerimónia e com tanta pressa como por ele fora saiu o outro dia o pobre bispo João, a quem saudades dos seus livros matarão decerto... Coitado do pobre velho! E coitados dos pobres livros!...<sup>87</sup>

Relativamente ao epíteto de «hábil político e homem quasi parlamentar»<sup>88</sup>, atribuído a Pêro Cão, o narrador discreiteia, em nota (e releve-se a originalidade de transformar os excursos peritextuais em zonas de incidência satírica):

Estas e outras várias alusões a coisas parlamentares, e semelhantes, não é possível que estivessem no texto da primitiva composição desta obra; talvez se introduziram nas cópias ultimamente feitas, por abelhudice dos amanuenses. O certo é que se não podiam agora tirar sem grande trabalho, e porventura desconcerto e menos perspicuidade para o estilo. Façam de conta que é uma edição *ad usum delphini*, em que, por engano do compositor, se misturou com o velho texto clássico alguma nota hodierna e macarrónica.<sup>89</sup>

Como estes e múltiplos outros exemplos atestam, baralhando, num *ludos* diegético ponderado – mescla de *velho* e *hodierno* –, as convenções do romance histórico, o autor rebate, no prefácio anteposto à segunda edição, os argumentos daqueles que o aferiram «pelas severas regras do romance histórico professo e confesso»<sup>90</sup>, desqualificando a fidedignidade arqueológica em favor do trabalho imaginativo e da translação da História em discurso. Parece fora de dúvidas que nos encontramos já afastados da referencialidade historicizante e do verismo historiográfico à Herculano. Talvez porque, como nota Castelo Branco Chaves, o *Arco de Sant'Ana* pode ser considerado como «um romance histórico de declínio e deterioração do género, o que, aliás, à data da sua publicação, estava

---

<sup>87</sup> Almeida Garrett, *O Arco de Sant'Ana*, in *Obras de Almeida Garrett*, vol. I, Porto, Lello & Irmão Editores, 1963, p. 238-39.

<sup>88</sup> Idem, *ibidem*, p. 254.

<sup>89</sup> Idem, *ibidem*, p. 394.

<sup>90</sup> Almeida Garrett, «Prefácio da Segunda Edição», *O Arco de Sant'Ana*, in *Obras de Almeida Garrett*, vol. I, Porto, Lello & Irmão Editores, 1963, p. 225.

acontecendo em quase todas as literaturas europeias»<sup>91</sup>. No entanto, a fazer fé na confissão de Garrett, os seus propósitos eram substancialmente mais modestos:

Quem desenhou e pintou este quadro nunca pensou fazer senão um esboçeto, um estudo, um capricho. Paine! de história! Ora, senhores, por caridade, mas não o leram todo então! Ou veriam em cada capítulo repetida a formal protestaço do autor.

Pois nem sequer lhe querem fazer o favor de imaginar, de compreender, de ver que acientemente cometeu os clamantes anacronismos que aí pôs? (...)

Quando quis ser fiel à verdade histórica, aos costumes, foi-o. Erudição arqueológica não a quis ostentar porque lhe repugna em romance, e entende que uma obra de imaginação e de espírito é o mais impróprio lugar de tratar disso.<sup>92</sup>

Garrett insurge-se neste passo contra o vício estilístico que, num outro contexto, Umberto Eco designou por *salgarismo*, e que consiste na intromissão incómoda de fragmentos didácticos com funcionalidade explicativa (a «erudição arqueológica»), que visam mitigar o estranhamento ocasionado pelo hiato temporal que separa tempo da acção representada e tempo da leitura<sup>93</sup>. A ausência, na obra, de um historicismo escrupuloso, no qual se implante a trama romanesca, nem sempre, aliás, tem merecido um julgamento crítico benévolo. Castelo Branco Chaves, por exemplo, considera que a «acção de *Arco de Sant'Ana* decorre como se fosse num palco sem cenário, o que, numa novela histórica, constitui falta capital». E avento dever-se o facto aos incipientes conhecimentos arqueológicos de Garrett, manifestamente incompetente «para a reconstituição descritiva do Porto do século XIV, como Herculano fizera para a Lisboa da época de D. João I»<sup>94</sup>. É

---

<sup>91</sup> Castelo Branco Chaves, *op. cit.*, p. 36.

<sup>92</sup> Almeida Garrett, «Prefácio da Segunda Edição», *O Arco de Sant'Ana*, p. 225.

<sup>93</sup> Afirma Umberto Eco: «On court alors le risque du 'salgarisme'. Les personnages de Salgari furent dans la forêt, traqués par des ennemis et trébuchent sur une racine de baobab: et voilà que le narrateur suspend l'action pour nous faire une leçon de botanique sur les baobabs. C'est devenu maintenant un *topos*, plaisant comme les vices d'une personne que l'on a aimée, mais à éviter». Cf. Umberto Eco, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Éditions Grasset, 1985, p. 46.

<sup>94</sup> Castelo Branco Chaves, *op. cit.*, p. 36. Opinião substancialmente distinta é a expressa por Luís Augusto da Costa Dias que defende, por seu turno, que «para o autor do *Arco de Santana* os desvarios de *vassalagem* literária para com a *paixão do gótico* são dispensáveis; e não é seguramente por falta de *erudição arqueológica* de que muitos críticos humoristas o 'acusam', pois o nosso genial escritor possuía o mesmo manancial de *reliquias feudais de todas as cores e datas* que os seus conterrâneos no ofício de letras. Desprezava-as, porém [...]. O *homem novo* da nova sociedade, que transporta dentro de si o germe do passado de que se não libertou totalmente em consciência, mas de que se separou em pleno acto revolucionário e criador – este homem novo, dizíamos, não tem nada a ver com o homem do velho passado, feudal e absoluto». Cf. Luís Augusto da Costa Dias, *Romanceiro II. Obras Completas de Almeida Garrett*, Lisboa, Editorial Estampa, 1983, p. 305. Sobre as fontes documentais do *Arco de Sant'Ana*, em particular a

verdade que Garrett averba em nota prefacial o valioso auxílio que lhe foi dispensado pelo «ilustre reformador da nossa História»<sup>95</sup>, facultando-lhe documentos probatórios e vigiando zelosamente a composição de grande parte dos capítulos da obra. Lograva, deste modo, aplacar os escrupulosos, inoculando no romance «quanta verdade histórica um romance pode suportar sem cair em pedante e maçador»<sup>96</sup>. Já na «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente* (1841), Garrett enunciara o seu propósito de construção de uma «verdade dramática», a única consentânea com o livre exercício de ficção teatral, «porque a histórica propriamente, e a cronológica, essas as não quis eu, nem quer ninguém que saiba o que é teatro»<sup>97</sup>. Em momento posterior, na *Memória ao Conservatório Real* (1843), ratificará, em palavras tornadas célebres, um consentâneo programa de escrita: «Eu sacrifiquei às musas de Homero, não às de Heródoto: e quem sabe, por fim, em qual dos dois andares arde o fogo de melhor verdade!», para, logo de seguida, acrescentar que «nem o drama, nem o romance, nem a epopeia são possíveis, se os quiserem fazer com a *Arte de Verificar as Datas* na mão»<sup>98</sup>. E, coerentemente, o afrouxamento da armadura historicizante do quadro narrativo do *Arco de Sant'Ana*, extraído em linhas gerais de Fernão Lopes, é justificado pelo próprio Garrett nos seguintes termos:

O romance é deste século: se tirou o seu argumento do décimo quarto, foi escrito sob as impressões do décimo nono; e não o pode nem o quer negar o autor. Todas as coisas humanas têm o seu lado torpe, ou feio, ou ridículo. É permitido à arte virá-las de um ou de outro lado quando quer 'rir castigando'. Mas daí às VESPAS da comédia antiga vai muito. De boamente imitara Cervantes se pudesse, Aristófanes jamais.<sup>99</sup>

Redigido, em grande parte, durante o cerco do Porto, Garrett endossa ao romance, em fase ulterior, uma deliberada missão pragmática e exemplar de protesto veemente contra a escalada hegemónica da oligarquia eclesiástica que acompanha a ditadura

---

cronística de Fernão Lopes, vd. António Leite da Costa, «Almeida Garrett e o *Arco de Sant'Ana*», in AAVV., *Quando a História conta histórias. Actas do I Colóquio Nacional sobre o Romance Histórico*, Maia, Câmara Municipal da Maia, 2001, p. 19-32.

<sup>95</sup> Almeida Garrett, «Prefácio da Segunda Edição», *O Arco de Sant'Ana*, p. 225-26.

<sup>96</sup> Idem, *ibidem*, p. 225.

<sup>97</sup> Almeida Garrett, «Introdução», *Um Auto de Gil Vicente*, in *Obras de Almeida Garrett*, vol. II, Porto, Lello & Irmão Editores, 1963, p. 1325.

<sup>98</sup> Almeida Garrett, «Ao Conservatório Real», *Frei Luís de Sousa*, *Obras de Almeida Garrett*, vol. II, Porto, Lello & Irmão Editores, 1963, p. 1085.

<sup>99</sup> Almeida Garrett, «Prefácio da Segunda Edição», *O Arco de Sant'Ana*, p. 226.

cabralista. Nesse sentido, o *exemplum* de Pedro-o-Cru alcança, sobretudo, uma dimensão de parábola que não se queda pela estrita ancoragem medieval, em razão da *translatio* epocal da sua lição. Se, como refere Maria de Fátima Marinho, «a figuração histórica serviu-lhe [a Garrett] apenas como pano de fundo de uma moda literária a que era difícil escapar»<sup>100</sup>, não lhe terá certamente passado despercebido o que de convencional e artificioso nela parecia já indisfarçável.

O impasse reticente de Garrett em relação à prerrogativa do histórico, no processo de composição romanesca, estende-se, naturalmente, à entusiástica «paixão do gótico» – Michelet falara da «manie du gothique»<sup>101</sup> –, em virtude da dinâmica conservadora e de reaccionarismo passadista que o impulso medievalista parece, ainda que por via de um notório *écart* ideológico, ter perversamente encorajado no corpo social:

E todavia, confessemos a verdade: estas modas de «renascença», esta paixão do gótico em literatura e arquitectura, este horror ao clássico inspirado pela escola romântica, tem, sim, tem ajudado mais do que se cuida nas funestas tentativas de reacção e retrocesso social que, há trinta anos a esta parte, andam ensaiando as oligarquias anãs do nosso século para se substituírem às gigantescas aristocracias dos tempos antigos. [...]

Walter Scott ressuscitou a poesia dos tempos feudais, e nos entusiasmou por ela; Lamartine fez-nos chorar sobre as ruínas dos mosteiros; Vítor Hugo fez-nos carpir a soledade das nossas quase abandonadas catedrais. As artes do desenho acudiram ao reclamo da poesia e lhe prestaram todos os seus prestígios. Fez-se uma grande revolução, nos sentidos primeiro, depois nos sentimentos, depois nas opiniões. O feudalismo, que não inspirava senão horror ao homem do século dezanove, começou a excitar-lhe a admiração; o monaquismo, que era aborrecido e desprezado, obteve dó e compaixão. E até aqui a revolução era salutar: ganhava a tolerância, ganhava a moral, ganhava a religião com ela; porque em verdade o filosofismo do século passado tinha derrancado tudo à força de corrigir e aperfeiçoar.

A reacção, como ela se fez naturalmente, nos corações e nos ânimos, como a inspiraram os grandes poetas – grandes profetas e grandes missionários do século –, era salutar e benéfica. Mas os míopes e pigmeus da oligarquia, exagerando o elastério

---

<sup>100</sup> Maria de Fátima Marinho, *O romance histórico em Portugal*, p. 69. Vd., também da mesma autora, «A tentação histórica de Garrett», in Cristina Almeida Ribeiro *et al.* (orgs.), *Letras, Sinais*, Lisboa, Edições Cosmos/ Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa, 1999, p. 415-24.

<sup>101</sup> *Apud* Joëlle Prunnaud, *Gothique et Décadence*, p. 62.

verdadeiro, quiseram levá-la onde ela não pode ir, torcer-lhe a direcção e granjeá-la em sórdido proveito de seus interesses.<sup>102</sup>

O *Arco de Sant'Ana* proporciona, deste modo, um «antídoto contra o goticismo»<sup>103</sup>, como muito bem anotou Óscar Lopes: no pretenso efeito de real medieval abrem-se fissuras intencionais, devidas, quer à retonalização paródica do acompanhamento narrativo da efabulação, quer às recursivas e desconcertantes tribulações cronológicas. Esse «mundanismo feito atitude romanesca»<sup>104</sup> – que, em curiosa coincidência, reactiva práticas discursivas historiográficas de uso medieval corrente, como sejam as frases de transição de cunho presencialista – permite concluir, com Maria Alzira Seixo, que a obra de Garrett se revela «muito mais como um romance romântico do que como um romance histórico»<sup>105</sup>.

Defende Júlio Nogueira que «o medievalismo de Garrett, analise-se sob que ângulo se analisar, é sempre, e acima de tudo, uma forma de expressão do seu entranhado portuguesismo»<sup>106</sup> e, portanto, «um meio de acesso às fontes da cultura popular tradicional»<sup>107</sup>. Talvez por isso, e sempre que não está em causa essa restauração de uma identidade literária genesíaca, em que medieval e primitivo concordam sinonimicamente, o autor reserve uma despromoção distanciada, quando não desabridamente irónica, à estereotipada cartilha do goticismo romântico. Como defende Luís Augusto da Costa Dias, a obra de Garrett «(...) circunstancia uma *crítica dialéctica do medievalismo*», sendo que

(...) essa crítica não constituía um aproveitamento literal do medievalismo, antes era a sua *negação* ao nível dos valores mais gerais (o *gótico*, em cujo termo os agrupou no prefácio-manifesto da *Lírica de João Mínimo*), contrariamente a um Herculano que sobrevaloriza e aliena ao seu universo de valores de uso aqueles intrínsecos de uma época morta que, para o autor de *O Arco de Santana*, representa uma tentativa de estagnação em retrocesso social.<sup>108</sup>

---

<sup>102</sup> Almeida Garrett, «Ao Leitor Benévolo (na primeira edição)», *O Arco de Sant'Ana*, in *Obras de Almeida Garrett*, vol. I, Porto, Lello & Irmão Editores, 1963, p. 217-18.

<sup>103</sup> Óscar Lopes, «O Arco de Sant'Ana», p. 12.

<sup>104</sup> Maria Alzira Seixo, «O Arco de Sant'Ana de Garrett. Marcas românticas numa atitude narrativa e num esquema romanesco», in AAVV., *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Grémio Literário, 1974, p. 115.

<sup>105</sup> Idem, *ibidem*, p. 118.

<sup>106</sup> Júlio Taborda Azevedo Nogueira, *op. cit.*, p. 196.

<sup>107</sup> Idem, *ibidem*, p. 114.

<sup>108</sup> Luís Augusto da Costa Dias (coord.), *Romanceiro II. Obras Completas de Almeida Garrett*, Lisboa, Editorial Estampa, 1983, p. 271.



Já Oliveira Martins pusera a descoberto a diferença capital de procedimento estético e postura ideológica indiciadas pelo confronto do medievalismo replicativo de Herculano com o medievalismo interpretativo de Garrett. Relativamente ao projecto herculaniano de um suposto passadismo medievalizante renacionalizador, denuncia-se a contradição que consiste em demandar num modelo literário alógeno o genuinamente nacional:

Que eram, que são esses trabalhos? (*Lendas e Narrativas, Monge de Cister, Bobo*, etc.). Sabiamente extraídos das crónicas por um erudito, que relação havia entre eles e as memórias e lembranças vivas na imaginação popular? Nenhuma. Falasse a literatura ao povo nas aventuras das viagens, nas histórias dos naufrágios, e decerto acharia ainda um eco: mas em D. Fuas ou no célebre Paio Peres Correia? Quem se lembrava de tal? Que sentimentos, que memórias estavam ligados a essas façanhas de tempos breves e sem carácter particularmente português? O *género*, porém, impunha estes assuntos, e a educação literária, de mãos dadas com a filosófica e económica, repeliam os outros, oriundos da positiva História da Nação. O modelo era Walter Scott, traduzido pelo Ramalho. Nas novelas do escocês se achava o tipo das *tradições nacionais*.<sup>109</sup>

Consciente da insuficiência e do virtuosismo insincero desse medievalismo de papel – que, bem entendido, não se inibirá de rendibilizar como moda –, Garrett relança um projecto de autoctonia revivificadora do imaginário popular, configurado na escavação do *thesaurus* poético ancestral, cujo lirismo rácico se encontra decantado no romanceiro:

Mais perspicaz, Garrett punha em cena o marquês de Pombal (*A Sobrinha do Marquês*), tipo vivo, presente, popular; e se também ia à Idade Média (*Arco de Sant'Ana, Alfageme*), era para explorar a moda, aproveitando os nomes antigos em dramas ou comédias da actualidade. Mais perspicaz, via que no povo português não havia tradições medievais, e que as lendas das crónicas eram objecto de erudição, mas não de literatura ou poesia nacional. Em vão se procuraria aí o renascimento. Cavou

---

<sup>109</sup> Oliveira Martins, *Portugal Contemporâneo*, p. 112.

mais fundo e foi aos romances e histórias da tradição oral: essa era a poesia da raça, não a poesia histórica ou nacional.<sup>110</sup>

A *crítica dialéctica* de Garrett torna-se explícita, por exemplo, nos comentários digressivos, expendidos a propósito das extravagantes brumas literárias em que se encontra enredado o pinhal de Azambuja, insertos nas *Viagens na minha terra* (1845). Nesse passo antológico, o narrador parodia, com chocarreiro desassombro, o receituário medievalista, apontando o dedo ao esgotamento formulístico, à penúria inventiva e ao desleixo historiográfico que teimavam em persistir num imaginário estafado de capa e espada. Esta diatribe, desferida contra um “medievalismo de cartão”<sup>111</sup>, de recorte estrangeirado, subscrita já numa fase de inquestionável maturidade literária, não deverá desviar a atenção das regulares incursões inconclusas de Garrett por sendas medievalistas, quer em esboços narrativos, quer dramáticos: incluem-se, no primeiro caso, a *Torre do Lavre* ou o «conto afonsinho» *As tres Cidras do amor*; do segundo, constam do espólio fragmentos de uma *Padeira de Aljubarrota*, de *Maria Teles*, de *Ignez de Castro – A Vingança* ou de *O Tanoeiro de Lisboa*<sup>112</sup>. A recuperação do temário de pendor medievalizante torna-se incontestada com *D. Branca* (1826) e com o *Alfageme de Santarém* (1842). Na edição inglesa da *Lírica de João Mínimo* (1829), o poema mourisco de Garrett aparece sintomaticamente apresentado como um «(...) romance, cujo assunto é tirado das antigas crónicas portuguesas, descreve os costumes dos Portugueses no XIII século, e dos Mouros que então ocupavam Portugal, e abraça uma das mais interessantes épocas de nossa história. O seu maravilhoso é a mitologia nacional, as crenças populares de incantamentos,

---

<sup>110</sup> Idem, *ibidem*, p. 112-13.

<sup>111</sup> Que, em todo o caso, não exclui, mesmo nas *Viagens*, a ocasional vénia do autor aos precedentes imaginísticos de cunho medievalizante, tornada manifesta, por exemplo, na célebre *descriptio* de Joaninha. Vd., sobre este assunto, o estimulante artigo de Luciana Stegagno Picchio, «“Os olhos verdes que eu vi”: Variações garrettianas sobre um tema medieval», in Ofélia Paiva Monteiro, Maria Helena Santana (orgs.), *Almeida Garrett. Um Romântico, um Moderno. Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 253-70.

<sup>112</sup> Sobre estes projectos embrionários, vd. Ofélia Milheiro Caldas Paiva Monteiro, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, vol. II, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, p. 326-342. Para o elenco dos manuscritos de assunto medieval, constantes do espólio, veja-se Henrique de Campos Ferreira Lima, *Inventário do espólio literário de Garrett*, Coimbra, Publicações da Biblioteca Geral da Universidade, 1948, p. 9-10 e 18-19. O «Projecto do drama, e rascunho das primeiras scenas do primeiro acto; existente entre os autographos do V. de Almeida Garrett» foi reproduzido por Annibal Fernandes Thomaz em *Ignez de Castro. Iconographia. Historia. Litteratura*, Lisboa, Typographia Castro Irmão, 1880, p. 117-25. Augusto da Costa Dias editou as lendas inéditas de Garrett, algumas delas de enquadramento medieval. Para além de *As Três Cidras do Amor*, veja-se *Os Figueiredos* e *O Traga-Mouro*. Cf. Augusto da Costa Dias (ed.), *Almeida Garrett. Narrativas e Lendas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1979.

bruxas, possessos, etc.»<sup>113</sup>. O próprio Garrett transige na admissão de que, em *D. Branca*, «com o alaúde do trovador desafinou a lira dos vates»<sup>114</sup> e a propósito do drama defenderá Herculano que «(...) é o ideal da Idade Média portuguesa convertido em tipo poético»<sup>115</sup>. No prólogo da primeira edição de *O Alfageme de Santarém*, o autor reincide no esclarecimento do débito medieval do drama:

(...) tomou para primeira luz do quadro as principais figuras da interessante anedota da espada de Nun'Álvares Pereira e da profecia do alfageme de Santarém, tão sinceramente contada naquele ingénuo estilo patriarcal da primeira *Crónica do Condestabre*, de onde passou depois para os historiadores e poetas que a repetiram.<sup>116</sup>

O traço de união destes projectos pode encontrar-se no ensejo de edificação, por via romanesca ou dramática, de uma mitografia histórica nacional, no programa de constituição dessa «enciclopédia da história (emblemática) de Portugal»<sup>117</sup> de que fala Helena Buescu. Ainda nas ocasiões em que Garrett não se assume prioritariamente como «espeleólogo da cultura popular»<sup>118</sup>, a opção pelo enquadramento medieval dos enredos constitui o sustentáculo de um processo de prospecção mítica que parte de factos e figuras da história pátria, de modo a compor frescos dos alvares da nacionalidade, um pouco à maneira de um *trovador moderno*, como explica Helena Barbas:

Como os antigos menestréis, Garrett selecciona os eventos que marcam os tempos fortes da história, os heróis de uma literatura e de uma nação – a portuguesa –, e transforma-os em objectos artísticos. O facto histórico, elevado acima da sua condição de fragmento, torna-se uma totalidade, passa ao mundo das Ideias; as suas personagens mudam-se em *exempla*. Poeta e historiador, émulo do seu Camões, Garrett assume-se como um trovador moderno.<sup>119</sup>

---

<sup>113</sup> *Apud* Ofélia Milheiro Caldas Paiva Monteiro, *op. cit.*, vol. II, p. 252.

<sup>114</sup> Almeida Garrett, «Ao Sr. Duarte Lessa», prefácio da primeira edição de *Adosinda*, *Obras de Almeida Garrett*, vol. II, Porto, Lello & Irmão Editores, 1963, p. 1751.

<sup>115</sup> *Apud* Maria de Fátima Marinho, «(Re)lendo *D. Branca*», in Ofélia Paiva Monteiro, Maria Helena Santana (orgs.), *op. cit.*, vol. I, p. 289.

<sup>116</sup> Almeida Garrett, «Prólogo da Primeira Edição», *O Alfageme de Santarém*, *Obras de Almeida Garrett*, vol. II, Porto, Lello & Irmão Editores, 1963, p. 1161.

<sup>117</sup> Helena Carvalhão Buescu, «A enciclopédia de Garrett enciclopedista», in *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, p. 60.

<sup>118</sup> O epíteto é utilizado por Júlio Taborda Azevedo Nogueira, *op. cit.*, p. 307.

<sup>119</sup> Helena Barbas, *Almeida Garrett. O Trovador Moderno*, Lisboa, Edições Salamandra, 1994, p. 8.

Será, contudo, no prefácio à segunda edição de *Adosinda* (1843) que o autor, numa formulação tornada lapidar, irá apostolar explicitamente as palavras de ordem estético-literária que darão rumo à sua empresa de restauração poética, e de que o *Romanceiro* se institui como corolário: «Nenhuma coisa pode ser nacional se não é popular»<sup>120</sup>. Será esta recuperação do momento genésico, em que se eleva, incorrupta, a voz poética popular, que animará, em Garrett, o gesto de resgate de um verdadeiro nacionalismo bárdico. Como refere Costa Dias, «neste caminho estava Garrett certamente ao lado de Herculano e, tal como o genial historiador via nas lutas concelhias a origem de tradições revolucionárias do povo, o genial poeta encontrava nos romances populares, xácaras e solaus a tradição reatável de uma autêntica literatura nacional»<sup>121</sup>. De certo modo, Garrett testemunha e reedita a articulação entre o medievalismo romântico e a «descoberta, pelo campo literário, da vertente popular e das tradições orais e populares, quer em termos de formas quer em termos de imaginário»<sup>122</sup>. A exumação revivificadora do *Romanceiro* tradicional dá testemunho dessa mesma atracção romântica por uma textualidade excêntrica ao cânone culto, que «mescolando storia e *fiction*, tradizione letteraria e tradizione orale, davano luogo a opere ibride, che sovente si ponevano come assenza piuttosto che presenza, voce multipla piuttosto che documento univoco e autorevole, esempi per eccellenza della diversità in una prospettiva di continuità»<sup>123</sup>.

Comparsa confesso dessa dinâmica romântica de recuperação da poesia primitiva em vernáculo<sup>124</sup>, o autor não se isenta de prestar tributo aos seus predecessores em tarefa similar, conferindo pronunciado destaque ao magistério filológico e à sensibilidade poética de Scott:

---

<sup>120</sup> Almeida Garrett, «Prefácio da Segunda Edição», *Adosinda, Obras de Almeida Garrett*, vol. II, Porto, Lello & Irmão Editores, 1963, p. 1745.

<sup>121</sup> Luís Augusto da Costa Dias, «Introdução. O nacionalismo literário de Garrett e a tradição popular no *Romanceiro*», in *Romanceiro II. Obras Completas de Almeida Garrett*, Lisboa, Editorial Estampa, 1983, p. 17.

<sup>122</sup> Helena Carvalhão Buescu, «Identidade e literatura: construções românticas da identidade nacional», in *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, p. 44.

<sup>123</sup> «Editoriale», *La Questione Romantica (Romanticismo/Medievalismo)*, nº7/8 (Primavera 1999), p. 10.

<sup>124</sup> Como nota Pere Ferré, avalizado pela opinião de Menéndez Pidal, «esta pesquisa da memória colectiva, no campo do *Romanceiro*, deveu-se à epocal crença no profundo arcaísmo deste género medieval que, se por um lado, de forma avisada, era equiparado à baladística da Idade Média europeia, por outro, de desajustado modo, era concebido na linha de Friedrich Wolf, Lachmann ou W. Grimm, que “explicaban la *Iliada* o *Los Nibelungos* como poemas en cuya composición entraban varias canciones breves preexistentes, *lieder* o *romanzen* épico-líricos, lo mismo que las baladas o los romances modernos”. Cf. Pere Ferré, «Breves notas em torno do *Romanceiro* de Almeida Garrett», in Ofélia Paiva Monteiro, Maria Helena Santana (orgs.), *op. cit.*, vol. I, p. 317.

E tomando para modelo as estimadas colecções de Ellis e do bispo Percy, e a das fronteiras de Escócia por Sir Walter Scott, comecei a dar novo método e mais amplos limites à minha compilação que ao princípio intitulara ROMANCEIRO PORTUGUÊS.<sup>125</sup>

Muito antes do nomeado escocês já tinha havido tentativas para nacionalizar a poesia moderna e a libertar do jugo da teogonia de Hesíodo: – mas a própria e verdadeira restauração da poesia dos trovadores e menestres, sem questão nem disputa, só W. Scott a fez popular e geral na Europa. – Com ela se restauraram também os metros simples e curtos que mais naturais são ao estilo cantável, essencial às composições daquele género.<sup>126</sup>

Para Garrett, a atracção romântica pela Idade Média contradita o despotismo do princípio clássico que historicamente se antepôs – acabando por elidi-la – à natureza imperfeita e irregular, mas, por essa mesma razão, genuinamente idiossincrática do espírito medieval:

Fatigados do grego e romano em architecturas e pinturas, começámos a olhar para as belezas de Westminster e da Batalha; e o apetite embotado da regular formosura dos Panteões e Acrópoles, começou, por variar, a inclinar-se para as menos clássicas porém não menos elegantes formas de architectura e de escultura gótica.

Sucedeu exactamente o mesmo com a poesia: enfastiados dos Olimpos e Gnidos, saciados das Vénus e Apolos de nossos pais e avós, lembrámo-nos de ver com que maravilhoso enfeitavam suas ficções e seus quadros poéticos nossos bis e tresavós; achámos fadas e génios, encantos e duendes, – um estilo diferente, outra face de coisas, outro modo de ver, de sentir, de pintar, mais livre, mais excêntrico, mais de fantasia, mais irregular, porém em muitas coisas mais natural.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> Almeida Garrett, «Prefácio da Segunda Edição», *Adosinda*, p. 1740.

<sup>126</sup> Idem, «Ao Sr. Duarte Lessa», prefácio da primeira edição de *Adosinda*, p. 1749.

<sup>127</sup> Idem, *ibidem*, p. 1748.

Definitivamente arredado o preconceito do obscurantismo medieval<sup>128</sup>, o autor reverbera, na «Introdução» ao *Romanceiro*, a crença de que à Idade Média corresponde, inversamente, uma circunstância fulgurante de palingenesia e, portanto, de renovação transformadora da matriz de pensamento antiga. Na verdade, as *deformidades* e *aberrações* das criações medievais, ainda que, em virtude do seu primitivismo rudimentar, entretenham um ancestral dissídio com o decoro clássico, potenciam já, no fermento da sua bizarria, a eclosão da modernidade artística:

Chamou-se a este período, tão notável e interessante na história do espírito humano a Idade Média. Mas não foi ele, como há três séculos se escrevia, e se cria sem mais exame, não foi uma época de trevas em que toda a arte e ciência pereceram, foi uma crise de transformação e regeneração em que os elementos da sociedade, purificados no fogo de um grande incêndio, começaram a tender para ordem nova, para uma organização que era estranha a todas as ideias e concepções antigas (...).

Abstractamente consideradas as maneiras e as instituições daquela idade, pouco há nelas de louvar, muito que reprovar: e todavia as que mais pareciam deformidades na infância dos povos, vieram a produzir resultados tão benéficos, a amadurecer em frutos de tanta bênção, que hoje nos deleita e interessa contemplar e examinar essas mesmas aberrações.<sup>129</sup>

É ao período medieval que remontam os caracteres étnico-culturais tipificadores da comunidade nacional e nele se devem, em consequência, fazer radicar as mais legítimas manifestações da cultura autóctone. Em conformidade com esta perspectiva de derivação

---

<sup>128</sup> Nem sempre Garrett exprimiu um afecto incondicional à medievalidade. A propósito do *Lyceu das Damas*, refere Ofélia Paiva Monteiro: « 'Crepúsculo da civilização' são para ele esses longos séculos que mediaram entre a queda do Império romano nas mãos dos bárbaros e o renascer das luzes posterior à tomada de Constantinopla; mas compreendia que urgia considerar esse período de penumbra e 'extravagante' gosto para entender o espírito moderno e a própria índole das Musas renascidas à luz benéfica do ideal antigo. Por depuradas que tivessem surgido das 'fezes' medievais, estavam com efeito tão umbilicalmente presas ao respectivo passado próximo, cavaleiresco, fantasista, sentimental e cristão, que um sangue *novo* as animava, bem diverso do que outrora corra na Grécia e em Roma». Cf. *op. cit.*, vol. I, p. 365. Sintomática da sua inclinação apolínea, de filiação iluminista, é igualmente a sua exprobração do gótico presente na *Oração Fúnebre de Manuel Fernandes Tomás*: «Vede esses edifícios, que nos deixaram avoengos servis; olhai essas grimpas erguidas por mãos de escravos; examinai os recortados florões dessa arquitectura chamada gótica: vedes curtas linhas; observais acanhados traços; tudo respira a mesquinhez do engenho encoberta com os enfeites da arte. Voltai agora para os grandes monumentos dos povos livres: que diferença! Deparais com altivas colunas, com esbeltos pórticos, com donairosos remates: mas tudo simples, tudo singelo. Que altiva que é a liberdade, senhores!». *Apud* Ofélia Paiva Monteiro, *op. cit.*, vol. I, p. 384.

<sup>129</sup> Almeida Garrett, «Introdução», *Romanceiro, Obras de Almeida Garrett*, vol. II, Porto, Lello & Irmão Editores, 1963, p. 682-83.

genética, o delírio fantasista que guia a cavalaria andante encontra-se na raiz do «princípio de cortesia, de honra e de civilidade que é a base e o fundamento da sociedade moderna»<sup>130</sup>; o incondicional culto vassálico trovadoresco fez deflagrar «uma importante revolução social» e um novo modelo relacional entre os sexos; as Cortes de Amor maximizaram o papel da opinião pública como instância moderadora dos instintos. Garrett chega mesmo a intuir a interdependência entre circunstância social e hábito poético discernível na civilização cortês, ao sublinhar que

A cavalaria e a poesia desses tempos foram pois inseparavelmente ligadas, são frutos de uma grande revolução moral, nasceram juntas, mutuamente se explicam e definem, os mesmos senões as mareiam, qualidades iguais as ilustram.<sup>131</sup>

Como observa judiciosamente Júlio Tabora Nogueira, Garrett «identifica *poesia* romântica com *poesia da Meia-Idade*, porque ambas radicam no mesmo fundo nacional e popular, que a poesia clássica menosprezara, e também porque a poesia romântica, retomando e adaptando alguns temas e motivos característicos daqueles tempos de gestação, contribuía assim para garantir a preservação de produtos culturais genuínos em vias de se perderem»<sup>132</sup>. A «poesia romântica, a poesia primitiva, a nossa própria, que não herdámos de Gregos nem Romanos nem imitámos de ninguém», «a abandonada poesia nacional das nações vivas»<sup>133</sup> é, deste modo, nas palavras de Garrett, assimilada às criações épico-líricas da Idade Média, de feição guerreira ou trovadoresca, emudecidas por uma herança classicizante multissecular e só modernamente reabilitadas:

A nossa poesia primitiva e eminentemente nacional, a que do princípio e, para assim dizer, do primeiro balbuciar da nossa língua, nos foi comum com todos os outros povos que mais ou menos tiveram comunhão com a língua provençal, primeira culta da Europa depois da invasão setentrional, foi seguramente o romance histórico e cavalheiresco, ingénua e rude expressão do entusiasmo de um povo guerreiro. Logo vieram esses trovadores da Provença e nos ensinaram modos mais cultos porém menos originais e menos cunhados do selo popular: era coisa mais de corte. E como tal não

---

<sup>130</sup> Idem, *ibidem*, p. 683.

<sup>131</sup> Idem, *ibidem*, p. 685.

<sup>132</sup> Júlio Tabora Azevedo Nogueira, *op. cit.*, p. 304.

<sup>133</sup> Almeida Garrett, «Ao Sr. Duarte Lessa», p. 1749.

pôde absorver, senão modificar, o que brotara espontaneamente do natural da terra. Mas as duas feições ficaram ambas, e deram assim à poesia portuguesa um carácter talvez único no mundo, – nas Espanhas decerto.<sup>134</sup>

Justificando o isomorfismo e a ampla homegeneidade temática deste *corpus* poético primitivo, Garrett antecipa, com notável suspicácia crítica, o conceito de poesia formal, assente numa textualidade altamente codificada e num regime de repetição modular, e anota o papel nivelador das recolhas cancionerescas:

O maior senão de todas estas poesias primitivas é a sua uniformidade e monotonia.  
(...)

A impressão de uniformidade nasce de vermos estes poemas reunidos em volumosas colecções que talvez não pensaram nem desejaram fazer seus autores. Mas em verdade não é só canções de amor, todo o poema lírico, se ele realmente for fiel à natureza e não pretender mais do que expressar sentimentos individuais, há-de circunscrever-se a muito estreitos limites tanto de sentir como de pensar. A prova e o exemplo está nos mais altos géneros da poesia lírica de todos os povos.<sup>135</sup>

A poesia provençalizante, de factura cortês, vai amoldar-se e reciclar o alfobre poético indígena preexistente que se adivinha ainda, é certo que irreversivelmente distorcido, nas criações romancísticas. Garrett aparta claramente dois afluentes poéticos: um palaciano, erudito, de ascendência occitânica; outro autóctone, primitivo e popular:

A simples leitura dos nossos cancioneros mostra que aquela não era a poesia popular: os seus requebros, todos cortesãos e palacianos, desdizem da rude singeleza e

---

<sup>134</sup> Idem, *ibidem*, p. 1748. O desfavor que se votava à tradição literária medieval era explicado por Garrett em termos de uma magnificação periodológica do Classicismo, cuja veneração estética representava critério supremo da canonização de obras e autores: «Até princípios do século passado, ainda acreditávamos, ainda nos lembrávamos que, antes de Camões e Ferreira, tinham havido outros cantores portugueses, que outros fortes tinham vivido antes de Agamémnon. Mas desde que a Arcádia fixou a época de quinhentos como única ortodoxa, e anatematizou tudo o que depois ou antes se fizera, também entre nós se apagou a memória de nossos trovadores e menestrelis; supôs-se a poesia portuguesa saída do cérebro de Camões armada e composta já com a antiga Palas do casco de Júpiter». *Apud* Luís Augusto da Costa Dias, *Romanceiro II. Obras Completas de Almeida Garrett*, Lisboa, Editorial Estampa, 1983, p. 244.

<sup>135</sup> Idem, «Introdução», *Romanceiro*, p. 686-87. Como refere Luís Augusto da Costa Dias, Garrett «não sustenta uma teoria monista sobre as origens da poesia trovadoresca entre os nossos poetas, reconhecendo uma mescla de elementos arábicos, latinos, provençais, com influências cortesãs e clericais, etc. Mas é sobretudo o carácter popular da primitiva literatura que sobrevaloriza nas suas considerações». Cf. Luís Augusto da Costa Dias, *op. cit.*, p. 271.



enérgica originalidade do trovar do povo. E comparados aqueles cantares de saraus com os fragmentos das xácaras e solaus que a tradição oral tem conservado, ainda que pervertidos e viciados como eles andam, vê-se que estes é que são a primitiva e legítima poesia nacional.<sup>136</sup>

Destes vezos poéticos trovadorescos e jogralescos, áulicos e popularizantes, é na memória popular e na voz colectiva da comunidade que se devem indagar as suas remanescências. Na verdade,

Aos nossos próprios cantores e juglares só ficou fiel a saudosa recordação do vulgo, da plebe que, de geração em geração, foi transmitindo, mas corrompendo também suas composições, delícias outrora de damas belas e de cortesãos cavalheiros, hoje entretenimento de alguma pobre velha da aldeia que as canta ao serão aos esfarrapados netos.<sup>137</sup>

Deste modo, «a poesia nacional», adulterada pelo «sudário da barbaridade» que representou um protraído influxo classicizante, deve ser reanimada a partir do «grande livro nacional, que é o povo e as suas tradições e as suas virtudes e os seus vícios, e as suas crenças e os seus erros»<sup>138</sup>. E, num arroubo de ousado anticulturalismo, remata o autor: «para mim o Povo é também um clássico»<sup>139</sup>. Embora do esboço de teorização garrettiana, em torno da literatura tradicional, se encontre ausente o conceito de criação popular colectiva, a verdade é que ao povo é outorgado insuperável discernimento judicativo: «a aceitação ou rejeição por parte do Povo indica-nos o carácter genuíno ou não genuíno do objecto da escolha, seja ele composição escrita, romance, lenda, superstição, ou obra material»<sup>140</sup>. Certifica-se, ainda, uma convencional fissão entre espontaneidade e culturalismo reflexivo, intuição popular e academismo letrado, com inequívoca inclinação para a cultura difusa secularmente acalentada pela «douta ignorância» do povo:

---

<sup>136</sup> Almeida Garrett, «Ao Sr. Duarte Leça», nota E, p. 1802.

<sup>137</sup> Idem, «Introdução», *Romanceiro*, p. 686.

<sup>138</sup> Idem, *ibidem*, p. 682.

<sup>139</sup> Idem, «O Caçador», in *Romanceiro*, n. 2, p. 710.

<sup>140</sup> João David Pinto-Correia, «Almeida Garrett e a literatura tradicional portuguesa», in José da Costa Miranda (org.), *Almeida Garrett. Um breve encontro*, Caldas da Rainha, Livraria Nova Galáxia, 2000, p. 40.

Mas não só como obra literária, ou como coisa de imaginação e objecto de curiosidade são interessantes estas relíquias. Eu creio nelas como coisa histórica. E tenho mais fé nesses documentos que nos conserva o povo com toda a sua ignorância, do que ness'outros que deixou escritos a sapiência dos letrados. O povo altera, traduz, corrompe, mas não inventa.<sup>141</sup>

Assim entendida, a cruzada estética propugnada por Garrett, ao pretender revitalizar o esteio da «poesia original portuguesa – compreendendo nesta designação a aborígene, a provençal e a mista»<sup>142</sup>, aposta, naturalmente, no repúdio do estrangeirismo literário descaracterizante e no propósito de, profetizando aquela que se tornará a divisa de Lopes Vieira, *reaportuguesar Portugal*:

O meu officio é outro: popularizar o estudo da nossa literatura primitiva, dos seus documentos mais antigos e mais originaes, para dirigir a revolução literária que se declarou no País, mostrando aos novos engenhos que estão em suas fileiras os tipos verdadeiros da nacionalidade que procuram, e que em nós mesmos, não entre os modelos estrangeiros, se devem encontrar.<sup>143</sup>

Esta tarefa programática desdobra-se em actividades que pontuam, em comparência intermitente mas perseverante, o seu labor literário. Desde 1824, movido pela inabalável convicção de que na poesia popular se acoitava a genuinidade incólume da cultura nacional, Garrett procede à recollecção sistemática da pléiade de géneros aparentados com a literatura de transmissão oral, fossem eles romances, xácaras, cantigas, lendas ou solaus. As refacções destes materiais submetem-nos a dois procedimentos metodológicos: por um lado, o «restauro», ou seja, «a reescrita subjectivamente considerada fiel às composições ou materiais recolhidos», como ocorre com os volumes II e III do *Romanceiro*, publicados em 1843 e 1851; por outro, a «reconstrução», que visava «recriar novas composições, a partir das propostas recolhidas no romanceiro oral»<sup>144</sup>. Neste último processo reconstutivo se incluem a *Adosinda* (1828), assim como os restantes romances que integram o primeiro volume do *Romanceiro*. A reconstrução carreia, com efeito, um processo de «reelaboração

---

<sup>141</sup> Almeida Garrett, «Bernal-Francês», *Romanceiro*, p. 780.

<sup>142</sup> Almeida Garrett, «Introdução», *Romanceiro*, p. 688.

<sup>143</sup> Idem, *ibidem*, p. 679.

<sup>144</sup> João David Pinto-Correia, *art. cit.*, p. 41.

estética culta», originando o que, em rigor, devemos designar como «composições literárias com intertexto romancístico»<sup>145</sup>, verdadeiros *contrafacta* dos romances populares. Este processo encontra-se exemplarmente caracterizado pelo autor, a propósito do romance *O chapim d'El-Rei*:

Foi verdadeiramente reconstruída esta xácara dos fragmentos soltos da composição popular antiga, como hoje se reconstruiria das pedras caídas de uma torre velha, – não exactamente o mesmo edifício, porque o cimento, e algum inchume novo aqui ou ali, seria mister empregar – mas quase a mesma coisa; na forma e nos materiais a mesmíssima.<sup>146</sup>

Não se trata, sublinhe-se, de propor uma transplantação irreflectida desta poesia primitiva para os tempos modernos. Garrett ressalva, no prefácio de *Adozinda*, a necessidade de, pelo contrário, lhe alterar os *ritos*, mantendo intacta a *liturgia*. Longe de postular a rasura da tradição clássica – repositório inultrapassável de formatos poéticos eternamente válidos –, sugere-se a interlocução fecundante daquela com a tradição popular de matriz medieval, que tem, em obstinada cegueira, sido ignorada<sup>147</sup>.

De par com estas actividades de reintegração, Garrett não deixa de espriar-se, regra geral em nótulas avulsas que dão conta das perplexidades suscitadas pelas operações de refeitura dos textos romancísticos, em reflexões teóricas sobre questões de etnoliteratura, desde a proveniência dos informantes (a velha criada Brígida, as «amassecas e lavadeiras e saloias velhas, hoje principais depositárias desta arqueologia nacional»<sup>148</sup>), a movência dos textos consequente da multiplicação de versões e a aspiração a um *Ur-text* (o romance-arquétipo de onde descendem todos os outros), ou a especificidade enunciativa dos diferentes géneros poéticos narrativos, reconhecendo a ingente dificuldade de os arrumar numa tipologia exaustiva e englobante.

---

<sup>145</sup> Idem, *ibidem*, p. 45. Para uma avaliação, a partir do estudo de um caso concreto, das transformações técnico-discursivas implicadas por esta reescrita *literarizante*, vd. Maria da Natividade Pires, «Romance da Silvana e Adozinda. Da memória colectiva à criação individual», in Ofélia Paiva Monteiro e Maria Helena Santana (orgs.), *op. cit.*, vol. I, p. 329-38.

<sup>146</sup> Almeida Garrett, «O Chapim d'El-Rei ou Parras Verdes», *Romances Reconstruídos*, in *Obras de Almeida Garrett*, vol. I, Porto, Lello & Irmão Editores, 1963 p. 1849.

<sup>147</sup> Vd. a este propósito, Isabel Cristina Folgado Rio Novo, «Tradições literárias na teorização de Garrett», in AAVV., *De Garrett ao Neo-Garrettismo. Actas do Colóquio*, Maia, Câmara Municipal da Maia, 1999, p. 39-49.

<sup>148</sup> Almeida Garrett, «Ao Sr. Duarte Leça», p. 1752.

É sobretudo este Garrett recolector de fragmentos do passado, ciente da existência de uma nacionalidade poética que urgia recobrar junto do povo, afeiçoado a um certo pitoresco intocado das manifestações literárias genuínas, que irá alimentar as exegeses (reducionistas) do nacionalismo literário da geração de 90. Como refere Óscar Lopes, «o folclorismo neogarrettista vê o povo como museu natural do passado, para onde foge de um presente a que não acha outro remédio»<sup>149</sup>.

Medievalismo e primitivismo tornam-se, deste modo, conceitos consorciados em recíproca implicação dialogante. Para Alberto de Oliveira, indefectível apologeta de Garrett, o seu maior legado terá consistido em «fornecer modelos para todos os géneros de arte»<sup>150</sup>, desenvolvendo-os, invariavelmente, em moldes de inspiração estritamente nacional. O autor das *Viagens* traçara, para o orago desta nova geração literária, um novo azimute estético: ir «seguindo os caminhos inexplorados que ele apenas indicou, sem ter tido tempo de os percorrer»<sup>151</sup>. É ainda o mesmo Alberto de Oliveira que, como se viu, ao considerar Lopes Vieira o neo-Garrett, enfatiza a conformidade das rotas artísticas que ambos prosseguiram. O autor de *Amadis* reivindica infatigavelmente esse parentesco com o «avô Garrett», «cujas deliciosas *Viagens na Minha Terra* foi ler no Vale de Santarém (...)»<sup>152</sup>. A geração ultra-romântica, com a sua «linguagem sem vida, nervosa, mole ou espessa», delapidara a genial herança do autor das *Viagens*. Caberá a «uma geração de homens de talento superior» (Lopes Vieira cita Eça, Oliveira Martins, João de Deus e Antero) transmiti-la à «geração contemporânea, afilhada de Garrett»<sup>153</sup>. O dandismo de Garrett tem, no parecer de Lopes Vieira, um «encanto raro», «num país de escritores fradescos»:

Por dandysmo escreveu o *Frei Luis*, destinando-o a uma receita elegante de amadores. Por dandysmo escreveu as *Folhas Cahidas*, endereçando esse lirismo ardente de fim de vida a duas mulheres amadas. E o seu drama admirável e os seus versos de amor, nem por virem do seu dandysmo são menos imortaes.<sup>154</sup>

---

<sup>149</sup> Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, vol. I, p. 19.

<sup>150</sup> Alberto de Oliveira, «Do Neogarrettismo no teatro», in *Palavras Loucas*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1984, p. 52.

<sup>151</sup> Idem, *ibidem*, p. 52.

<sup>152</sup> Alberto Pinheiro Torres, «Estudante de Coimbra», in AAVV. *Afonso Lopes Vieira. In Memoriam*, p. 38.

<sup>153</sup> «Literatura de ontem, de hoje e de amanhã», *Diário de Notícias*, 28 de Abril 1920.

<sup>154</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 297, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 154.

São múltiplas as duplicações garrettianas que Lopes Vieira parece deleitar-se em assinalar na sua autobiografia literária, algumas certamente acidentais, outras conscientemente assumidas como legado a acrescentar, não fora ele, como observou Vitorino Nemésio, «o herdeiro universal de Garrett na arte de entender e afinar as coisas nacionais»<sup>155</sup>. É com a chancela do lirismo confitente de tradição garrettiana que Lopes Vieira escolhe timbrar as suas primícias literárias, numa assunção expressa de progénie literária, que as epígrafes de *Para Quê?* (1897) e *Náufrago. Versos Lusitanos* (1898) se comprazem em tornar indissimulada: «Isto pensava, isto escrevo; isto tinha na alma, isto vae no papel: que d'outro modo não sei escrever». À recepção crítica, logo das primeiras obras, não escapou este reclamo de paternidade literária. Em recensão a *Náufrago*, publicada na *Tribuna*, observava Trindade Coelho:

(...) Já não direi o mesmo da forma estrophica; dos generos cultivados pelo poeta; e até da propria metrica do volume; – mas tudo isso: genero idyllico e bucolico á moda de Bernardim Ribeiro e Christovão Falcão; predilecção pela redondilha popular, á maneira d'aquelle e de Gil Vicente; sonetos á maneira de Camões; e, principalmente, essa amorosa, carinhosa, intelligentissima reversão ás formas tradicionaes da nossa poesia, usadas nos seculos XV e XVI – tudo isso que a lição de Garrett preconizou e exemplificou n'este seculo, e fôra a rasão, na historia litteraria do nosso paiz, do primado dos quinhentistas; – tudo isso confere ao livro de Affonso Lopes-Vieira, que é subjectivamente o sudario d'uma grande alma, e ethnographicamente o espelho vivo d'um grande povo, o valor immortal de um grande documento litterario (...).<sup>156</sup>

Em 1899, reincidindo num gesto de emulação admirativa, Lopes Vieira compõe o folheto anónimo *Versos de Garrett* (1899), com estudo e notas da sua autoria. Não se esgotam aqui as afinidades e as coincidências, no entanto. Cito, por agora, postergando para sede própria a análise da matriz garrettiana de obras como *Santo António. Jornada do Centenário*, a multivária intervenção cívica e o eclectismo artístico, passando, no plano estritamente literário, pela ressurreição do drama vicentino, pela adaptação literária de episódios da história pátria em função do seu potencial lírico-dramático (Lopes Vieira delinea, como Garrett, o esboço de um drama versando o assassinio de Maria Teles), pela

---

<sup>155</sup> Vitorino Nemésio, «A Campanha Vicentina», in *Afonso Lopes Vieira. In Memoriam*, p. 166.

<sup>156</sup> Trindade Coelho, «*Bibliographia. Naufrago* por Affonso Lopes-Vieira», *Tribuna*, s.d. [1899], p. 5-6, in *Rememrança*, vol. I, f. 5v.

rendibilização da quadrícula formal romancística (v.g. a sedução de ambos pela legenda hagiográfica de Santa Iria) ou pela defesa de uma língua *viva*. Para Lopes Vieira,

Depois de Garrett, – e é essa a beleza do folhetim das *Viagens* – foram Eça de Queiroz e João de Deus o prosador e o poeta que restituíram às nossas letras a língua *viva*. Com êles acabou o *dialecto* literário – essa coisa morta, e vivaz! (NDG, 295-96)

Garrett personifica ainda a resistência inquebrantável da lusitanidade em face da ofensiva forânea, ilustrando, pela situação de exilado da pátria, o solilóquio obstinado dos *fala-sós*. Esta memória romântica do *desterro* garrettiano, que prescreve o refúgio «nas raízes medievais de um passado nacional que se pretende recuperar e revivificar»<sup>157</sup>, com vista à «refundação de uma identidade nacional», encontra paralelo, não já factual mas imaginado, num Lopes Vieira exilado crónico da pátria.

A ficção da ama Brígida, porta-voz intemporal de «velhos contos», encontrará uma lídima sucessora na velha ama de Lopes Vieira, Maria do Rosário, que Artur Lobo de Campos certamente qualifica de «figura do nosso Romanceiro»<sup>158</sup>:

Mais tarde, na sua mansarda de emigrado político e ao contato do pensamento europeu de que Portugal se divorciou nos fins do século XVI, o grande Garrett relembra os velhos contos e romances com que a sua infância fôra embalada. E a sombra da ama que lhos cantara, e para êle então representa êsse povo por quem se exilara e combatia, – ergue ante seus olhos deslumbrados a grande alma poética de Portugal!... (DG, 34-35)

O que não deveu Garrett, por exemplo, à sua velha ama Brízida, que lhe contava em menino os contos do *era uma vez* e lhe recitava as baladas do *Romanceiro*, arrecadada depositária do tesouro das tradições populares ou fada disfarçada em aia de poeta, e de cuja influência remota e viva veio a brotar o nosso Romantismo! (DG, 116)

É, na verdade, a realização impressiva do *Romanceiro* de Garrett que, mais amiúde, dá azo à homenagem enternecida de Lopes Vieira, por nela se encontrar depositada a mais genuína tradição nacional. Composições como o *Romance de Santa Iria*, por exemplo,

---

<sup>157</sup> Helena Carvalhão Buescu, «Identidade e literatura: construções românticas da identidade nacional», p. 51.

<sup>158</sup> Artur Lobo de Campos, «Infância e juventude», in *Afonso Lopes Vieira. In Memoriam*, p. 14.

figuram no programa do serão garrettiano, organizado em 1912<sup>159</sup>; a *Lenda de Gaia* é citada a propósito de Gil Vicente<sup>160</sup>. Mas é, provavelmente, o romance modernizado «Brízida», incluído em *País Lilás, Destêrro Azul*, que, mais enfaticamente, dá voz ao comovido elogio poético que Lopes Vieira endereça ao *menino* Garrett e à *antiga velhinha* Brízida. Partindo precisamente de uma epígrafe extraída do *Romanceiro*, que alude às xácaras e romances populares relatados pela velha criada, Lopes Vieira compõe uma fantasia poética (delírio de exilado?), em que a agónica nostalgia do desterro londrino, experienciado pelo autor do *Frei Luís*, é mitigada pela Ama benigna, que viaja do reino de Portugal para o serenar com «as maravilhas que só ela já sabia»:

Emfim, olhou o *menino*  
que de antes lhe a voz ouvia,  
e estava sentado ao lume,  
cheinho de nostalgia.  
A doce sombra da Ama  
para o menino sorria,  
e numa voz do outro-mundo  
mas que tão moça vivia,  
recontou-lhe as maravilhas  
que só ela já sabia,  
os romances das princesas  
mais formosas do que o dia,  
e amores de cavaleiros  
e milagres de Maria.

E a Ama ia contando,  
e Garrett ouvia, ouvia...<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> Cf. *CV*, p. 211.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 174

<sup>161</sup> Afonso Lopes Vieira, *País Lilás, Destêrro Azul*, Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, 1922, p. 51-52.

#### **4.2.2. O regresso ao reino: António Nobre e as leituras neogarrettistas**

*Como o António Nobre, eu tinha, e tenho, uma  
paixão pelo medievalismo.*

*António Manuel Couto Viana<sup>1</sup>*

*Os neogarrettistas sofriam de medievalite aguda.*

*Cruz Malpique<sup>2</sup>*

Em «Os Poetas Novos», um conhecido texto vindo a lume na *Revista Ilustrada* em 1892, Trindade Coelho, sopesando a justeza dos epítetos apostos, amiúde por detractores, ao novel escol literário, rejeita liminarmente a coloração pejorativa presente na qualificação de decadentes. É sua convicção que, ao deslocar-se o acento tónico para essa sedução degenerescente, não se faz justiça a um Ideal que, nas suas palavras, «parece refugiar-se noutra era, nessa remota e poética Idade Média, casta e religiosa, ‘enorme e delicada’ como lhe chamou o querido Verlaine»<sup>3</sup>. Entre estes poetas novos, contavam-se Alberto de Oliveira e António Nobre. No ano seguinte, no artigo inaugural da *Revista Nova*, o mesmo autor esclarece que a regressão ao passado, propugnada por esse colectivo literário, do qual se considera agora partícipe, longe de professar uma «mumificação» da literatura e da arte, pretende resgatá-las ambas da «catalepsia pertinaz» e da «atonia intelectual» em que definham. Aí se afirma:

---

<sup>1</sup> António Manuel Couto Viana, «Não há poetas menores», *Público*, 6 de Junho de 1998.

<sup>2</sup> Cruz Malpique, «Alberto de Oliveira, Mentor do Neogarrettismo da Geração Literária de 1890. O Irracionalismo das ‘Palavras Loucas’», *Boletim da Câmara Municipal do Porto*, vol. XXVI, fasc. 3-4 (1963), p. 48.

<sup>3</sup> Trindade Coelho, «Os Poetas Novos», *Revista Ilustrada*, 3º ano, nº48, 31 de Março de 1892. Sigo o texto reproduzido em *O Senhor Sete. Histórias tradicionais portuguesas*, Lisboa, Vega, 1993, p. 179.



Não se pense contudo que procuramos unicamente, numa obcecação de antiquários, cobrir-nos do pó, que as velhas coisas sacudidas e revolvidas hão-de espalhar sobre nós; se as evocamos é para tirar incitamento e energia, para haurir entusiasmo e fé, fervor e crença, nos exemplos legados por gerações fortes e sãs, entusiastas e crentes.<sup>4</sup>

As palavras de Trindade Coelho apontam, pelo menos, duas vias de interpretação do ideário neogarrettista, codificado após a publicação, em 1894, de *Palavras Loucas*, de Alberto de Oliveira<sup>5</sup>: por um lado, encontram-se repassadas de um optimismo doutrinário que traduz o entusiasmo evangelizador e comunicante do autor de *Bíblia de Sonho*, assim como a vertente proactiva do seu credo nacionalista; por outro, comprovam a fortuna de que gozava um vezo de feição medievalista na consolidação de um ideal estético-literário, que constituía, para a geração finissecular, terreno de inspiração e um há muito aguardado lenitivo regenerador.

A herança de Garrett no magistério de Alberto de Oliveira, se bem que reverberada à saciedade com explicitude programática pelo próprio, terá sobretudo que, como tem sido acentuado, ser avaliada enquanto releitura, reducionista e mesmo deformante, mas igualmente criativa e revitalizadora, em virtude das «operações de mitogénese, de metamorfose e de filiação»<sup>6</sup> que a orientam. Aproveitando o postulado garrettiano da nacionalização da arte a partir da tradição histórica e popular, os intelectuais de 90 afastam-se, não obstante, do historicismo dinâmico e problematizante de Garrett. Como sintetiza Costa Dias, «Garrett não pretendeu ressuscitar um paraíso; viu e escreveu no presente»<sup>7</sup>.

Se é verdade que «se pretendêssemos aprisionar o *neogarrettismo* nos limites, ainda assim larguíssimos, da prosa de Alberto d'Oliveira de *Palavras Loucas*, estaríamos a prejudicar o conhecimento da recepção empenhada de um Garrett modelar em outros escritores da mesma geração»<sup>8</sup>, escamoteando a abrangência colectiva e geracional deste influxo, é indesmentível que, no que toca à elaboração teórica com ambições programáticas, a podemos encontrar, exclusivamente, nos textos desse «Messias

---

<sup>4</sup> Trindade Coelho, «Apresentação», *Revista Nova*, nº1, Novembro de 1893, in Idem, *ibidem*, p. 196.

<sup>5</sup> Como se sabe, os textos que integram *Palavras Loucas* haviam já sido publicados, sob o título «Cartas da última hora», no volume IV da *Revista de Portugal*.

<sup>6</sup> Américo Oliveira Santos, «Do Neo-Garrettismo e das Viagens ao Portugal», in *De Garrett ao Neo-Garrettismo*, p. 19.

<sup>7</sup> Augusto da Costa Dias, *A crise da consciência pequeno-burguesa. O nacionalismo literário da geração de 90*, Lisboa, Editorial Estampa, 1977, p. 236.

<sup>8</sup> António Cândido Franco, «O Neogarrettismo e o Ultimatum de 1890», *Anto. Revista Semestral de Cultura*, nº7 (Primavera 2000), p. 15.

imaculado da Nova Lei»<sup>9</sup>. Ainda que não se revele pacífico considerar, sem mais, que o manifesto que *Palavras Loucas* articulam constitui «a teorização programática ou doutrinal daquilo que espontaneamente corre nos versos anteriores de Nobre»<sup>10</sup>, é indiscutível, em todo o caso, que o imaginário neogarrettista se encontra «magnificamente hipostasiado no *Só*»<sup>11</sup>.

O apego intelectual de Lopes Vieira à cartilha neogarrettista encontra-se sobejamente atestado e estende-se, quer ao seu corifeu-ideólogo, quer ao vate indigitado para propalar o novo credo poético. Relativamente a Alberto de Oliveira, as afinidades estético-literárias entre ambos e o desvelo atento com que acompanham os respectivos percursos literários eram acrescidos de uma amizade de que o câmbio epistolar conservado oferece seguro testemunho<sup>12</sup>, às vezes até na modalidade de tributo poético.<sup>13</sup> Reconhecendo, «sem dúvida de qualquer espécie, uma filiação clara de Lopes Vieira nas hostes neogarrettistas», Aníbal Pinto de Castro acrescenta que «essa filiação não foi cega, nem obedeceu a partidarismos estreitos de escola literária. Foi consciente e fundamentada na sua formação e, por isso mesmo, pessoal e isenta»<sup>14</sup>. Nada de novo, portanto, nesta sua simpatia doutrinária que se furta aos liames do seguidismo ortodoxo.

António Nobre constitui, para Lopes Vieira, um caso de imperecível excepcionalidade, para além de ter, nas suas primícias criativas, e à semelhança de muitos companheiros de geração, enveredado pela replicação de alguns traços da sintaxe poética *sofista*. A adesão empática que Lopes Vieira reverbera relativamente à sensibilidade algo excêntrica de Nobre não é de estranhar num autor que, em apontamento inédito, considerou que «o verdadeiro artista compõe-se de dois seres – uma criança e uma mulher

---

<sup>9</sup> O epíteto é utilizado por Trindade Coelho em «Os Poetas Novos», *loc. cit.*, p. 186.

<sup>10</sup> Nomeadamente em virtude de o texto seminal de Alberto de Oliveira, «Do Neogarrettismo no Teatro», ter sido, como já se referiu, separadamente publicado em revista em 1892, sendo, portanto, contemporâneo do *Só*. Cf. António Cândido Franco, *art. cit.*, p. 15.

<sup>11</sup> Luís F. A. Carlos, «Introdução», in Alberto de Oliveira, *Palavras Loucas*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1984, p. 10.

<sup>12</sup> A correspondência de Alberto de Oliveira para Lopes Vieira, conservada no espólio da BMALV, foi editada por Bernard Martocq em «Quelques lettres inédites d'Alberto de Oliveira a Afonso Lopes Vieira», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXXI (1992), p. 391-404.

<sup>13</sup> Alberto de Oliveira dedica dois poemas a Afonso Lopes Vieira: um, «O Novo Amadis», depois de ler a restituição do clássico quinhentista empreendida por Lopes Vieira; o outro sugerido, já na fase final da sua vida, pela leitura, em Abril de 1940, de *Onde a terra se acaba e o mar começa*. O primeiro constitui um dos «Madrigais Leves», coligidos pelo autor em *Vida, Poesia & Morte (Prosa e verso)*, Lisboa, Lumen, 1926, p. 130. Ambos os poemas foram reproduzidos por J. Furtado Coelho em «Afonso Lopes Vieira, Agostinho de Campos e Alberto d'Oliveira. Alguns aspectos da relação de Afonso Lopes Vieira com a 'Geração de 90'», in *Actas do III Colóquio sobre a história de Leiria e da sua região*, II volume, Leiria, Câmara Municipal de Leiria, 1999, p. 273-78.

<sup>14</sup> Aníbal Pinto de Castro, *A mensagem de Afonso Lopes Vieira*, Leiria, Câmara Municipal de Leiria, 1968, p. 14.

nervosa»<sup>15</sup>. Por curiosa coincidência, *infantil* e *feminina* parecem, na verdade, constituir os atributos que mais largo consenso crítico têm angariado na caracterização da voz poética idiossincrática do autor do *Só* – como afirma Pascoaes, «a sua graça espiritual é infantil e feminina»<sup>16</sup>. Talvez por esta razão, lembra Alfredo Gândara que «já chamaram a Afonso Lopes Vieira irmão mais novo de Anto», tantas são as afinidades de conduta criativa e de sensibilidade que aproximam os dois poetas:

Ambos poetas poéticos (coisa rara), ambos ansiosos de renovação nacionalista e folclórica, ambos apaixonados do Mar – António Nobre chamava-lhe Dr. Oceano; ambos devotos do Épico – o poeta do *Só* declarava a Justino de Montalvão sentir bater nas artérias a febre de Camões; ambos aristocratas natos e dotados de requintes estéticos que escandalizavam e irritavam a turba, parecendo que nos dois se reflectiram as quizilentas preocupações de elegância de outro estudante, muito mais velho, que foi poeta glorioso e se chamou Harry Heine; ambos embruxados pela paisagem de Coimbra; ambos em igual medida ‘inadaptados superiores’, como Jaloux disse de Signoret.<sup>17</sup>

Estas iniludíveis semelhanças, prossegue o autor, não conseguem, ainda assim, disfarçar a funda desigualdade de «posição perante a vida – passiva a de Nobre; activa, a de Afonso Lopes Vieira»<sup>18</sup>. Embora a experiência poética de ambos oscile entre a contemplação solipsista da intimidade e o didactismo populista, a dissemelhança pode rastrear-se, sobretudo, na ênfase que, alternadamente, é colocada num ou noutro destes pólos.

Referindo-se a António Nobre, afirma Lopes Vieira em *Nova Demanda do Graal*:

A glória de António Nobre foi ter morrido no *Só* para ficar imortal, depois de reduzir o mundo todo ao seu eu de tísico e de *dandy*. Que salto dos parnasianos para êle! Outra vez, depois das últimas páginas de Cesário Verde, a língua poética se renova. Os do seu tempo envelheceram, cruelmente desdenhados dos deuses. Mas êle aí está,

---

<sup>15</sup> Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr 164, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 146.

<sup>16</sup> Teixeira de Pascoaes, «António Nobre», in *A Saudade e o Saudosismo (dispersos e opúsculos)*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1988, p. 29. Este artigo foi originalmente dado à estampa em *A Águia*, ano I, 1ª série, nº10 (Julho de 1911), p. 2.

<sup>17</sup> Alfredo Gândara, *As raízes da obra de Afonso Lopes Vieira*, p. 34.

<sup>18</sup> Idem, *ibidem*, p. 35.

perpétuamente moço no seu *único* livro, que é o monólogo do Hamlet lusíada no cemitério da monarquia constitucional. (NDG, 317-18)

É, com efeito, a sua condição de «lusíada coitado», de eterno exilado dentro e fora do torrão natal, que lhe franqueia, de pleno direito, as portas do panteão dos *fala-sós*, ombreando com Camões, D. Pedro ou Crisfal. Será, decerto, esse o sentido da dedicatória à memória de Nobre, que Lopes Vieira faz figurar, juntamente com o poema «Fala-Sós», no número de homenagem, datado de Fevereiro de 1915, que ao poeta lhe consagra a revista coimbrã *A Galera*<sup>19</sup>. O epíteto atribuído por Lopes Vieira a Nobre, ecoando o título do seu *opus magnum*, transforma-o no superior emblema de um povo, que, como nota Fernando J. B. Martinho, é «objecto de um simultâneo processo de heroicização e lamentação»<sup>20</sup>.

Inspirando-se, por reverência tutelar, naquele que fora o sentido da arqueologia garrettiana, mas cedo dele discrepando, tanto António Nobre como Alberto de Oliveira se mostram prioritariamente interessados em aprofundar a rendibilidade poético-expressiva do alfobre imagístico medievalista. Neste irão demandar, antes de mais, o poder de evocação semântica e a sugestividade icástica dos símbolos litúrgicos e místicos, reconduzível, em larga medida, a um aparato cénico de traça decadentista. Os próprios mentores assumem, como ficção de consumo pessoal, esse liturgismo de ascendência católico-medieval, autocaracterizando-se como *neo-místicos* e *hieráticos*. A propósito deste modismo eclesial *à la page*, que seduzira, como incontornável ingrediente estético, a sua geração literária, comenta Alberto de Oliveira:

Ha vinte anos toda a mocidade literaria portugueza, como sempre sob a influência da franceza, se sentia impregnada de mysticismo e buscava frequentemente a sua inspiração e os seus epithetos nas formulas e symbolos da liturgia catholica. (...)

Eramos pois todos neo-mysticos e hieráticos. Os nossos livros chamavam-se biblias ou livros de horas, os nossos poemas de amor soavam e exprimiam-se como ladainhas, a hostia e o incenso tinham o seu logar marcado nos nossos officios liricos e pantheistas. O aspecto exterior desses volumes era de missaes, e mesmo de antigos missaes, impressos em papel de linho a que um banho de imersão em chá preto dava

---

<sup>19</sup> O poema integrará posteriormente, e já sem dedicatória, *Ilhas de Bruma* (1917) e a antologia *Os Versos de Afonso Lopes Vieira* (1927).

<sup>20</sup> Fernando J. B. Martinho, «Heranças de Nobre», in Paula Morão (org.), *António Nobre em Contexto*, Lisboa, Edições Colibri, 2001, p. 104.

as nodoas e a côr da velhice, e para cuja encadernação recorriamos de preferencia ás rijas carneiras dos in-fólios dos nossos avós.<sup>21</sup>

Neste sumptuarismo decorativista se inscreve igualmente o dandismo, de vaga inspiração monástica, de um António Nobre *poseur*, pitorescamente evocado por Alberto de Oliveira:

As estudantas de Boul'Mich' chamam-no o *petit évêque*; com uma bengala de eremita e um longo hábito de burel a que ele pôs o baptismo de *monge*, raro passeia a sua tristeza, sob a neve, nos poentes purulentos, esverdeados, criminosos do Sena.<sup>22</sup>

De modo convergente, a textualização obsidiante, no autor do *Só*, de um substrato poético cemiterial e funéreo, a predilecção pelo macabro de tonalidade gótica e assumida filiação hamléctica, coligando-se com um certo medievalismo negro de memória ultra-romântica, constituem adereços líricos que se destinam a retocar uma similar exterioridade cenográfica. É, no fundo, este o «*bric-à-brac deliquescente*» que Guerra Junqueiro censura na «Carta-prefácio» ao *Livro d'Aglais* de Júlio Brandão (1892):

(...) Depois, para que mascarar a sua religiosidade espontânea e verdadeira, sob um catolicismo literário de convenção, estilo gótico-decadente de brasserie-artista, com rosáceas moldadas de *carton-pâte* e vitrais económicos de gelatina?

Não é a crença, não é o misticismo o que me fere. Ao contrário, sabe-o muito bem. O que me desagrada, deixe-me dizer-lho com franqueza, é toda essa liturgia cenográfica de *bric-à-brac deliquescente*, armada com imagens gastas de cliché, já tantas e tantas vezes reproduzidas.<sup>23</sup>

A argumentação do ideário neogarrettista, expendida em *Palavras Loucas*, preestabelece a diagnose pessimista e desalentada de uma condição de anquilose nacional e, portanto, alicerça-se num complexo de decadência, que Alberto de Oliveira sugestivamente baptiza de *outonismo*. A agudização, no período pós-Ultimatum, do

---

<sup>21</sup> *Apud* Maria Cândida Barros, *Alberto de Oliveira*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1950, p. 31.

<sup>22</sup> Alberto de Oliveira, «António Nobre», in *Palavras Loucas*, ed. cit., p. 116.

<sup>23</sup> Cf. Guerra Junqueiro, «Carta-prefácio» ao *Livro d'Aglais*, in *Obras de Júlio Brandão*, 1º vol. (Poesia), edição de Fernando Guimarães, Porto, Lello Editores, 1999, p. 4. Em estudo recente, Maria Adelaide Valente chama, de novo, a atenção para a pendência medievalizante da lírica de Júlio Brandão, sustentando que nela «a evasão no tempo pretérito cruza-se com o fascínio pela Idade Média, com a evocação de bardos, pajens, mosteiros góticos, castelos feudais, açafatas várias». Cf. Maria Adelaide Valente, *A Harpa de Cristal (Ensaio sobre Júlio Brandão)*, Lisboa, Difel, 2000, p. 37.

sentimento de uma crise, em rigor já vaticinada pelas intimações de mortalidade da nação que haviam sido lançadas pelos «Vencidos da Vida», é, compensatoriamente, acompanhada de recrudescências de orgulho nacionalista e focos de patriotismo fervoroso. No dobrar do século, vigora, portanto, um imaginário contrapolar da nação: «a de uma Pátria que definha, doente e agonizante, e a de uma Pátria que renasce e se redescobre»<sup>24</sup>. Talvez ninguém melhor que Junqueiro tenha poeticamente vislumbrado a pátria agónica como *waste land*, dramaticamente traduzida nessa réplica dolorista dos monumentos arrasados que se pode perscrutar no epicédio de *Finis Patriae*:

Claustros, abóbadas, arcadas,  
Muros batidos do tufão,  
Campas partidas e violadas,  
Crânios de reis, poeiras d'ossadas,  
Tudo no chão!

No chão rosáceas e cruzeiros,  
Grimpas, zimbórios, campanis...  
Em tumbas negras de mosteiros,  
Onde dormiram cavaleiros,  
Santas e heróis, dormem reptis!<sup>25</sup>

É, portanto, natural que o projecto de revigoração da pátria, imagetivamente figurado por Alberto de Oliveira em termos de utopia cavaleiresca, encontre acolhimento na desesperançada prognose geracional do fim de um tempo. Porventura por esse facto, de balde se demanda, no amplo movimento cultural nacionalista do neogarrettismo, um rumo político definido, podendo, com efeito, dizer-se que «participou dele um largo espectro de intelectuais e ideologias diversas, mais ou menos identificáveis: monárquicos legitimistas ou liberais, republicanos, católicos ou laicistas»<sup>26</sup>. A uni-los, tão-só a irreprimível consciência do fim e a confiança de que a sua remissão é possível pelo regresso a uma cultura da terra. Compreende-se, portanto, que este «nacionalismo de

---

<sup>24</sup> Maria das Graças Moreira de Sá, «António Nobre na encruzilhada finissecular», in Paula Morão (org.), *António Nobre em Contexto*, Lisboa, Edições Colibri, 2001, p. 11.

<sup>25</sup> Guerra Junqueiro, «Falam os monumentos arrasados», in *Finis Patriae*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1967, p. 23.

<sup>26</sup> Luís Reis Torgal, «Garrett e o nacionalismo cultural integralista e salazarista», in Ofélia Paiva Monteiro, Maria Helena Santana (orgs.), *op. cit.*, vol. II, p. 304.

epitáfio»<sup>27</sup> busque amparo na retórica imóvel de uma nostalgia retornista, atestada no binómio outrora/agora:

Eu mesmo já acordei de um sonho a gritar em lamentos doidos: *Perdeu-se a Índia! Perdeu-se a Índia!* E outra vez sonhei que o vencedor de Aljubarrota me batia à porta manhã cedo e me acordava dizendo: *Levanta-te, Alberto, que são horas de marchar para o campo!* E despertei em agonia, Santo Padre, por não encontrar ao meu lado nem uma noiva nem uma espada. (...)

Outrora, quando havia guerras, a voz da fé chamava ao heroísmo, e ao pé da espada ardente de Nun'Álvares ninguém tremia de frio nem de medo. Agora, que as guerras são de um a um e pelas costas, a coiraça e a malha de cavaleiro envergam-nas barítonos nas óperas, e as espadas, de vergonhosas, enferrujaram todas.<sup>28</sup>

Como tem sido acentuado, é precisamente este escapismo tingido de melancolia que aparta o instinto de preservação neogarrettista do dinamismo revolucionário que emprestara rumo estratégico à geração de 70. Como refere Augusto da Costa Dias, «a frustração presente da Pátria avoluma-se ainda mais no confronto com uma passada grandeza, talhada a golpes de *montante, adaga e lança*, ou *dentro de embandeiradas fustas e caravelas*»<sup>29</sup>. A geração de 90 ressuscita, então, a prodigiosa miragem de um passado, seja ele agrariamente medieval ou já industriosamente excitado pela dilatação expansionista, onde «moravam os grandes heróis que tinham feito a pátria grande e poderosa»<sup>30</sup>. Porque se pretende instilar novo alento à mitogenia nacional, promove-se a reposição da inteireza ética e do espírito da *prouesse* que se reputava terem sido, porventura mais do que em nenhuma outra época, hegemónicos no Portugal medieval. Esta saudosa apetência belicista, aparentada com uma algo serôdia nostalgia de cruzada, opera um relançamento ideológico do cavalheirismo medieval, «para o qual espadas, elmos, arneses constituem indumentária indispensável»<sup>31</sup>. Daí que o «imaginário dos neogarrettistas megulh[e] nesse tempo habitado por castelos e cavaleiros, símbolos da construção e da sublimação do ego da pátria. A figura mítica do cavaleiro medieval revela-nos uma espiritualidade criadora de uma ética nacional. O país medieval consolidava

---

<sup>27</sup> A expressão é de Augusto da Costa Dias, *op. cit.*, p. 253.

<sup>28</sup> Alberto de Oliveira, «Profissão da minha fé. Carta ao Papa Leão XIII», in *Palavras Loucas*, ed. cit., p. 35-38.

<sup>29</sup> Augusto da Costa Dias, *op. cit.*, p. 111.

<sup>30</sup> António José Queirós, «António Nobre e o seu tempo (1867-1900)», *Anto. Revista Semestral de Cultura*, nº 7 (Primavera 2000), p. 36.

<sup>31</sup> Augusto da Costa Dias, *op. cit.*, p. 263-64.

fronteiras, rasgava caminhos, crescia; em síntese, cumpria a História»<sup>32</sup>. E é na obra de Garrett, como não deixa de, a intervalos regulares, recordar Alberto de Oliveira, que «gira, tal em artérias, o sangue da nossa raça, o seu fatalismo, o seu sensualismo no amor, a sua paixão ingénuo e espiritual da Aventura e da Cavalaria»<sup>33</sup>.

A matéria-prima artística da medievalidade propiciará, para o autor de *Palavras Loucas*, a reanimação de uma «literatura fatigada», nascida no solo estéril de uma nação em dessoramento. Os modelos a emular – historiográficos, líricos, épico-cavaleirescos, mas igualmente pictóricos e até paisagísticos – são escandidos com convicção exortativa:

Armemos também a nossa frota, como outrora, e dentro de embandeiradas fustas e caravelas vamos através das páginas amarelas das crónicas, das trovas gráceis dos cancioneiros, das iluminuras delidas dos livros de horas. Fazei vossas odes desta visão intensa do que fomos, se o passado vos tenta: dizei de vossos avós as arrebatadas cavalarias, e buscai sua coragem de ânimo nas feições esmaiadas dos painéis: mergulhai na paisagem, e contai os encantos dela, paralelos aos da terra que a fecundou; ide às cercas dos conventos extintos evocar almas de históricas e de santas que ali amortalharam seus dias; e se é a Deus que quereis rezar, se é a simplicidade cristã a da vossa alma, ó ermidas de Trás-os-Montes, piquenos campanários que repicais pela festa do orago, onde altar mais humano, mais florido, mais doce, para os nossos salmos, extasiadas ladainhas, ou piedosas romagens?<sup>34</sup>

Mesmo na própria produção poética do núncio do neogarrettismo, a presença constante destes núcleos metafóricos constitui uma estratégia que, de modo reiterado, replica um idêntico simulacro de antiguidade: é o caso de «O Missal do Poente», o poema de abertura de *Pores-de-Sol*, em que a *persona* poética remoça os «códices antigos» ou um «medieval e precioso Evangelho», tornando, por translação analógica, este gesto isomorfo de todo o acto de interpretação poética:

Missal do Poente! Abro-te as folhas, uma a uma:  
Páginas de oiro, de morango, cor de espuma,  
Páginas cor de mar, páginas cor de auroras!

---

<sup>32</sup> João Louro, *António Nobre. O sonho de Portugal e a procura do sagrado*, Lisboa, Universitária Editora, 1996, p. 17. Vd., do mesmo autor, «O Neogarrettismo e a evocação da Idade Média», *Anto. Revista Semestral de Cultura*, nº 7 (Primavera 2000), p. 69.

<sup>33</sup> Alberto de Oliveira, «Do Neogarrettismo no Teatro», in *Palavras Loucas*, ed. cit., p. 53.

<sup>34</sup> Idem, *ibidem*, p. 49.



Abro-te como leio os códices antigos:  
És um Santo dos meus, és um dos meus Amigos,  
Meu único Evangelho, único Livro de Horas!

(...)

E que ao adormecer no derradeiro sono,  
Poente! que seja com as folhas, pelo Outono,  
Quando os pâmpanos têm as tintas do oiro velho:  
Quando o sol, morto lembra a iluminura intensa  
De algum hierático missal da Renascença,  
De algum medieval e precioso Evangelho!<sup>35</sup>

Convertendo-a em pedra de toque da teorização neogarrettista de *Palavras Loucas*, Alberto de Oliveira enceta a apologia do indigenismo populista na arte, proclamando o retorno aos «pergaminhos poéticos», depósito fidedigno de um indisputado casticismo e da estreme genuinidade da tradição. A esse posicionamento não será, certamente, alheio o moto garrettiano do povo como poeta supremo:

(...) desenrolemos os nossos pergaminhos poéticos, que os temos, vindos do Povo, de um quilate riquíssimo. Das cantigas das espadeladeiras da nossa quinta, dos rimances rezados pela nossa avó, não sentis vós subir o aroma de poesia, de religião, de doçura e graça que deve ungir as vossas baladas?<sup>36</sup>

Esta crença na incolumidade de um folclorismo primitivo conecta-se, como já destaquei para o caso de Lopes Vieira, com uma postura anti-racionalista e com uma preterição pugnaz do formalismo da cultura letrada, em favor da espontaneidade da criação colectiva, ou, por outras palavras, da «obra anónima, universal, a obra de Toda a Gente!»<sup>37</sup>:

Ah, como o estudo do povo e do seu anónimo esforço abre clareiras na floresta densa! Se ouvimos as suas músicas e baladas, quedamos absortos a cismar com

---

<sup>35</sup> Alberto de Oliveira, «O Missal do Poente», in *Obras de Alberto d'Oliveira. Poesia*, ed. de José Carlos Seabra Pereira, Porto, Lello Editores, 1999, p. 47.

<sup>36</sup> Alberto de Oliveira, «Do Neogarrettismo no teatro», in *Palavras Loucas*, ed. cit., p. 48.

<sup>37</sup> Alberto de Oliveira, «A Rosa Tirana», in *Palavras Loucas*, ed. cit., p. 144.

lágrimas no nosso rude batalhar de homens de letras, para encontrar a imagem original, a frase definitiva, a emoção inesperada.<sup>38</sup>

Sustentando a apologia do génio criador do povo, «esse auctor anonymo e analphabeto que a si proprio si (sic) ignora»<sup>39</sup>, reencontra-se a exaltação de uma utopia agrária e pastoril, brandindo a miragem de uma domesticidade simples e afectuosa, que não pode deixar de convocar subliminarmente o arquétipo de fraternidade comunitária de prescrição ruskiniana. Esta aspiração a uma idealidade provincial aparece claramente formulada a propósito da excursão de Alberto de Oliveira ao *hameau* de Maria Antonieta:

Também nós, homens impotentes desta decadência, buscamos os que não sabem, e seria realizada a nossa ventura se adaptássemos o corpo rebelde e sibarita à vida do aldeão que não amarga a Vida, se tivéssemos um *hameau* onde as rodas dos moinhos moessem o trigo, e com ele soubéssemos fazer o pão para comer.<sup>40</sup>

Porque o neogarrettismo de Alberto de Oliveira assinala a reacção anticapitalista da jovem burguesia rural face à derrocada dos seus privilégios de casta terratenente, o seu programa literário intentará perenizar uma arcaica ordem agrária, feudalizante e patriarcal, cuja corrosão, provocada pela «unificação ferroviária do mercado nacional, pela maquinofactura têxtil e pela centralização bancária do capital»<sup>41</sup>, é, sem sucesso, disfarçada por um verniz de quietismo bucólico. Disso mesmo mostra Alberto de Oliveira lúcida e amarga consciência em «A respeito de Portugal»:

Amanhã, de aqui a dez ou a cinquenta anos, talvez já as serranias da Beira estejam povoadas de hotéis ingleses, e as viris e altivas florestas portuguesas, cheias hoje de árvores venerandas como velhos frades, se achem terraplenados e penteados bosques de chaminés de fábricas. [...] Há algum pacto que nos segure por um século ao menos, os olhos pretos das nossas mulheres, a virgindade das nossas árvores, a inviolada cor azul do nosso céu meridional?<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Idem, *ibidem*, p. 145.

<sup>39</sup> Agostinho de Campos e Alberto de Oliveira, «Prefácio», in *Mil Trovas Populares Portuguezas*, Porto, Magalhães & Moniz Editores, 1908, p. XI.

<sup>40</sup> Alberto de Oliveira, «Versailles», in *Palavras Loucas*, ed. cit., p. 92.

<sup>41</sup> Cf. Óscar Lopes, «Dois aspectos da 'Geração de 90'. I. Nacionalismo Literário», in *Modo de Ler*, Porto, Inova, 1972, p. 256.

<sup>42</sup> Alberto de Oliveira, «A respeito de Portugal», in *Palavras Loucas*, ed. cit., p. 160.

É indiscutível que, como de modo inspirado observa António Cândido Franco, «o neogarrettismo é o momento em que o elegante sente a atracção do despojado – o (re)aprender História de Portugal com o beirão primitivo e o transmontano bravo, depois de ter andado com os *ursos* dez anos nos bancos almofadados de Coimbra (...)»<sup>43</sup>. Mas, no travestimento artificioso com as roupagens de antanho que programaticamente propalava, o neogarrettismo dava mostras de uma insuspeitada força disruptiva, e isto porque, como explica Rui Ramos,

(...) implicava a contestação da sociedade presente a partir do pressuposto de que antes dela existira uma ‘realidade portuguesa’, uma forma de vida que correspondia exactamente ao modo de ser dos portugueses, e que se perdera quando estes começaram a imitar os outros burgueses europeus. Essa vida original já só podia então ser entrevista nas lendas históricas, em certos costumes rurais, no artesanato, e em sentimentos como o da nostalgia por uma vida mais perfeita (a ‘saudade’).<sup>44</sup>

Refazendo o percurso que conduz a um redentor nativismo folclórico entretém-se a ilusão de um regresso às origens. A imposição de uma pátina de antiguidade à representação do real corresponde, no fundo, a um projecto de optimização transfigurante do presente, de petrificação suspensiva de uma paisagem histórica, de refluxo de um *certo* paraíso perdido. Referindo-se aos sequazes neogarrettistas, destaca Costa Dias a sua ânsia de transformação do acontecido num *in illo tempore* que crisma de *presentidade*:

Imitando o *antigo* (sacralizando-se), embalsamados em carneira de outras eras, os seus livros nascem com a velhice precoce do banho de infusão em chá preto; baptizam-se com o prestígio venerando da Idade Média, cujo perfume de flor murcha, símbolo de um instante que deveio saudade, é ânsia de perpetuar (na hora trágica em que a existência se enclausura na memória do que foi) uma realidade ainda contemporânea e, ao mesmo tempo, cada vez menos contemporânea. São, portanto, bíblias, livros de horas, aparentam missais. (...) O presente transfigura-se, deste modo, em passado: ritualiza-se, demuda em alfaia de culto; e, feito símbolo sacro, ganha uma força coerciva que o torna *presente* e eterno, indiscutível e intangível e também independente dos homens actuais, à semelhança duma crónica ou duma catedral que,

---

<sup>43</sup> António Cândido Franco, *O Saudosismo de Teixeira de Pascoaes*, Amarante, Edições do Tâmega, 1996, p. 93.

<sup>44</sup> Rui Ramos, *art. cit.*, p. 5.

saída das mãos de quem a produziu, adquire uma *presentidade*, válida no decorrer dos séculos.<sup>45</sup>

Na famosa carta remetida a Alberto de Oliveira, por ocasião do envio das *Palavras Loucas* (1894), Eça de Queirós escarpeliza, com argúcia irónica, a falácia ideológica e os tiques retóricos da doutrinação neogarrettista. Ao denunciar a improficuidade do já sobejamente ensaiado tradicionalismo em literatura – tendência poliédrica, na qual se abrigam nativismo, neomedievalismo ou neotrovadorismo – para a renovação ética e infusão de *élan* patriótico, Eça censura a estereotipação artificiosa a que a cristalização literária de um passado mitificado abriu caminho:

Tivemos xácaras, e romanceiras, e lendas, e solaus e mouros, e beguinos, e besteiros, e sujeitos blindados de ferro que gritavam com magnificência: – «Mentes pela gorja, D. Vilão!» – e uma porção imensa de Novelística popular, e paisagens afonsinas com torres solarengas sobre os alcantis, e tudo o mais que o meu amigo reclama como factor essencial de educação... E de que serviu tudo isso para o aperfeiçoamento dos caracteres e das inteligências, ou sequer para a sua renacionalização?<sup>46</sup>

Lembrando a Alberto de Oliveira que «quando se possui um tão belo instrumento, deve-se tocar uma ária mais larga e mais profunda que a do neomedievalismo e do neotrovadorismo»<sup>47</sup>, Eça aponta o que de convencional é por demais evidente na proposta estético-ideológica neogarrettista, que, no fim de contas, procede a uma reciclagem extemporânea e contextualmente deslocada dos ingredientes de um medievalismo romântico (ou, mais rigorosamente, ultra-romântico) retardatário. Trata-se, nas palavras de Castelo Branco Chaves<sup>48</sup>, de uma «sediça repetição do cenário bucólico e arqueológico usado e estragado pelos românticos», em que o passado é utilizado «apenas como elemento estático e guloseima estética»<sup>49</sup>.

---

<sup>45</sup> Augusto da Costa Dias, *op. cit.*, p. 131. Opinião concordante é a expressa por Cruz Malpique: «O passadismo da arte de 90, explorando uma história sem coordenadas geográficas e temporais, é uma fuga ao actual, é deserção dos problemas que deviam arrearpanhar os neo-garrettistas, mas aos quais eles voltam, preguiçosa e criminosamente, as costas». Cf. Cruz Malpique, «Alberto de Oliveira, Mentor do Neogarrettismo da Geração Literária de 1890. O Irracionalismo das 'Palavras Loucas'», p. 47.

<sup>46</sup> Eça de Queirós, *Correspondência*, leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho, 2º vol., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 327.

<sup>47</sup> Idem, *ibidem*, p. 327.

<sup>48</sup> Castelo Branco Chaves, «António Nobre e o nacionalismo literário», in *Estudos Críticos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, p. 140.

<sup>49</sup> Idem, *ibidem*, p. 142.

O próprio Eça não desdenhou, consabidamente, a criação ficto-histórica de recorte medievalista, para além de, transversalmente, a sua obra documentar «a consciência nítida de que todo o discurso ficcional é também uma forma superior de enunciação do discurso da História»<sup>50</sup>. «A História será sempre uma grande fantasia», afirma em carta de 1885 ao conde de Ficalho, logo acrescentando: «Debalde, amigo, se consultam in-fólios, mármore de museus, estampas e coisas em línguas mortas»<sup>51</sup>. Por isso, quando em carta expedida de Paris, datada de 1899 (a *Ilustre Casa de Ramires* é publicada, em versão definitiva, semipóstuma, em 1900), solicita ao conde de Arnoso que lhe envie «esses grossos fólhos que são a *Portugaliae Monumenta Historica*» para as suas «antiquilhas *Ramíricas* e outras»<sup>52</sup>, aquilo que se pretende é, por via da inserção hipodiegética da novela de Gonçalo Ramires, parodiar contratextualmente a presunção arqueológica da tradição historicista de matriz romântica e sabor medievalizante. Não é, obviamente, este o lugar para avaliar como, gerindo uma relação de tensa especularidade entre moldura narrativa e relato encaixado, se exploram, na obra, as virtualidades da sátira. Refira-se tão-somente que «A Torre de D. Ramires», encomendada por Lúcio Castanheiro, «esse benemérito restaurador da consciência heróica de Portugal»<sup>53</sup> – uma personagem que, na sua divisa obsessiva de *reatar a tradição*, não pode deixar de evocar o autor de *Palavras Loucas* – congrega as invariantes de um subgénero em fase de evidente saturação epigonal: a imitação da cor local à Scott e Herculano e dos arquétipos sugeridos pelas narrativas do *Panorama*, o pitoresco arcaizante do vocabulário, a primitiva e incivilizada desmesura dos comportamentos<sup>54</sup>. Eça, observa Costa Pimpão, «criou pela mão arteiramente rapinante de Gonçalo, um curioso *pastiche* de novela histórica, revelando ao público os cordelinhos frustes do processo»<sup>55</sup>. Na novela de Ramires, como na carta a Alberto de Oliveira,

---

<sup>50</sup> Carlos Reis, «Eça de Queirós e o discurso da história», in *Estudos Queirosianos. Ensaio sobre Eça de Queirós e a sua obra*, Lisboa, Editorial Presença, 1999, p. 104.

<sup>51</sup> Eça de Queirós, *Correspondência*, 1º vol., p. 265.

<sup>52</sup> Eça de Queirós, *Correspondência*, 2º vol., p. 505. Em nota final, informa Helena Cidade Moura que «A *Ilustre Casa de Ramires* teve uma longa gestação, de que ficaram marcas entre os papéis do escritor: longas listas de vocabulário medieval relativo ao vestuário, a utensílios, pormenores de castelos medievais, e uma carta ao conde de Arnoso em que pede o envio, para Paris, do *Portugaliae Monumenta Historica* para fundamentar as suas antiquilhas ramíricas...». Cf. Eça de Queirós, *A Ilustre Casa de Ramires*, Lisboa, Livros do Brasil, 1998, p. 364.

<sup>53</sup> Eça de Queirós, *A Ilustre Casa de Ramires*, ed. cit., p. 310.

<sup>54</sup> Como nota Carlos Reis, «(...) o fidalgo da Torre *doublé* de escritor vem a conhecer, por experiência própria, as dificuldades e as limitações (a crise da originalidade, a necessidade de consultar fontes, a árdua elaboração estilística, etc.) que afectavam alguma criação literária de índole romântico-medievalista». Cf. Carlos Reis, «Eça de Queirós e o Romantismo», in *Estudos Queirosianos. Ensaio sobre Eça de Queirós e a sua obra*, Lisboa, Editorial Presença, 1999, p. 35.

<sup>55</sup> Álvaro Júlio da Costa Pimpão, «Uma interpretação de *A Ilustre Casa de Ramires* de Eça de Queirós», in *Escritos Diversos*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1972, p. 542. Um posicionamento bastante semelhante foi mais recentemente expresso por Maria de Fátima Marinho, para quem «as grandes mudanças

reclama-se, portanto, a premência de uma leitura activa e crítica do passado, temperada por um nacionalismo esclarecido, diametralmente oposta à inconsequente e paralisante arqueologia neo-romântica e, mais especificamente, neogarrettista. É compreensível que as reservas de Eça, sintomáticas da ambiguidade do seu posicionamento em face do capital histórico nacional, tenham escapado a Lopes Vieira, como parece depreender-se da carta com a qual colabora o autor leiriense no *In Memoriam* de Eça. No genial criador de Gonçalo Ramires, Lopes Vieira encarece, antes de mais, a «complexa psicologia, que o fêz partir de uma atitude de encarniçados desdêns até chegar à ternura gentilíssima e bucólica dos seus últimos livros». É justamente na palinódia nacionalista, testemunhada pelas últimas obras, que «êle, como nós e o *Castanheira do Ramires*, – amamos, enfim, a Tradição»<sup>56</sup>.

Ora, em resposta a Eça, datada do mesmo ano, Alberto de Oliveira atenua o afã combativo do «livro de retalhos» que, a seu ver, constituem as suas *Palavras Loucas*. Remetendo o seu «fogosio neo-Garrettismo» à condição de efêmero empolgação de juvenília, retracta-se, disfarçando mal um certo embaraço, do dogmatismo escolástico que Eça nele repreendera, retorquindo:

---

na forma de inserir a História começam a verificar-se a partir de Eça de Queirós, sobretudo quando este põe a nu a forma de construção de um romance histórico em *A Ilustre Casa de Ramires*». Cf. Maria de Fátima Marinho, «O discurso da história e da ficção: modificação e permanência», in Maria de Fátima Marinho (org.), *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, vol. I, Faculdade de Letras, Porto, 2004, p. 360. Num interessante artigo, que destaca as coincidências estruturais verificáveis entre a obra de Eça e o romance *Là-Bas* de Huysmans, Dorothea Kullmann detecta uma essencial alteridade de propósitos, no que respeita à funcionalidade ideológica do medievalismo explorado por ambos os autores: «Já vimos que para Huysmans se trata sobretudo de se distanciar do romance naturalista, apresentado como favorável aos tempos modernos. A Idade Média serve apenas de contraste para fazer ressaltar a fraqueza destes tempos, não constitui em si uma escolha propriamente literária. No que diz respeito ao género literário, Huysmans opõe simplesmente a historiografia ao romance. Para o Eça, pelo contrário, a Idade Média continua a identificar-se com um modelo especificamente literário e pode, por isso mesmo, ser utilizada como exemplo do próprio processo de escrita». Cf. Dorothea Kullmann, «*A Ilustre Casa de Ramires* e *Là-Bas* de Huysmans», in *Actas do IV Encontro Internacional de Queirosianos*, vol. I, Coimbra, ILLP- Livraria Almedina, 2002, p. 442.

<sup>56</sup> Eloy do Amaral e M. Cardoso Martha (orgs.), *Eça de Queiroz. "In Memoriam"*, 2ª ed., Coimbra, Atlântida, 1947, s.p. Em elogio póstumo, um artigo de *O Século*, de 26 de Janeiro de 1946, contrastava, nos seguintes termos, o tradicionalismo nacionalista de Lopes Vieira e de Lúcio Castanheiro: «O seu tradicionalismo não era o do Castanheiro da "Ilustre Casa de Ramires", farfalhudo, oco, estéril, sem sentido construtivo, nem contorno lírico que o tornasse comunicativo: era alguma coisa mais útil, mais perfeita e mais bela. Tinha personalidade étnica e qualquer coisa de religioso e de penetrante, por isso mesmo». Cf. «A morte de Afonso Lopes Vieira. O que disse a imprensa», *Aléo*, Série IV, nº 19 (1946). Esta postura de Lopes Vieira encontra-se, aliás, muito próxima da interpretação integralista dos devaneios ramíricos de Eça. Leia-se, a este propósito, o penetrante comentário de Maria Teresa Pinto Coelho: «Claro que as atitudes críticas se enquadram em tomadas de posição mais vastas que traduzem diferentes "leituras" da obra queirosiana conforme os tempos. A este título não poderíamos deixar também de mencionar a de António Sardinha que, nos anos 20, vê em Gonçalo o precursor do Integralismo Lusitano, interpretando o desfecho do romance como um regresso às origens, ao Minho, onde se encontram as raízes da Tradição». Cf. Maria Teresa Pinto Coelho, *Apocalipse e regeneração: o Ultimatum e a mitologia da Pátria na literatura finissecular*, Lisboa, Edições Cosmos, 1996, p. 201.

Odeio o solau, a xácara, o Pinheiro Chagas – portuguesesismos de papel pintado; mas a melancolia, o idealismo próprios da raça, oiço-os ferver dentro de mim. Já vê que neste tradicionalismo – cabe o universo.<sup>57</sup>

E assim é, com efeito: porque neste estreito tradicionalismo, como se sabe, chega Alberto de Oliveira a incluir a poética de Nobre. É, realmente, uma semelhante postura lírica de evocação, melancólica e idealista, aquela que radica na génese do *Só*. Isto mesmo notou logo Fernando Pessoa, ao afirmar, num célebre passo de «Para a memória de António Nobre»:

Quando a hora do *ultimatum* abriu em Portugal, para não mais se fecharem, as portas do templo de Jano, o deus bifronte revelou-se na literatura nas duas maneiras correspondentes à dupla direcção do seu olhar. Junqueiro – o de «*Pátria*» e «*Finis Patriae*» – foi a face que olha para o Futuro, e se exalta. António Nobre foi a face que olha para o Passado, e se entristece.<sup>58</sup>

No entanto, a leitura restritivamente nacionalista que Alberto de Oliveira architectava da obra de António Nobre revela-se, pela sua inevitável parcialidade programática, inapta para dar conta das matizes e das modulações daquela que é uma pessoalíssima recriação lírica do tempo e da história. E isto porque se, não há que negá-lo, é detectável no *Só* um certo neogarrettismo espontâneo, o «Missal de um Torturado» está longe de a ele se subsumir, evidenciando, antes, uma voz lírica de coloração diversa, dando conta de uma peculiaríssima «miscigenação de características neogarrettistas e decadentistas»<sup>59</sup>.

Como judiciosamente intuiu J. C. Seabra Pereira, na obra de Nobre, «tudo o que actua na tipificação da condição sociogeracional (...), da condição literária epocal, da condição nacional (...), ao mesmo tempo age segundo uma tática de especificação e de excelência do livro ímpar de um poeta inconfundível; e, no fundo, age no quadro de uma

---

<sup>57</sup> Alberto de Oliveira, *Eça de Queiroz. Páginas de Memórias*, Lisboa, Portugália Editora, s.d., p. 214.

<sup>58</sup> Fernando Pessoa, «Para a memória de António Nobre», in *Crítica. Ensaios, artigos e entrevistas*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000, p. 100.

<sup>59</sup> Maria de Fátima Pinheiro Alves, *A Ironia no Só de António Nobre*, Porto, Faculdade de Letras, 2000, p. 50.

estratégia de mitogenesis pessoal»<sup>60</sup>. Esta “dúplice exemplaridade” permite cruzar, num intrincado jogo de colagem sinédouca, os destinos da pátria e do «eu lusíada» do poeta, um eu «que se excede como indivíduo, pois se quer metonímia de um país»<sup>61</sup>. Na verdade, Nobre concilia a profissão de fé numa poética da sinceridade e da efusão confitente («a Poesia é o coração desfêto em tiras»<sup>62</sup>) com a superior missão de arauto da dor colectiva («Queixam-se o meu editor e todos que falo só de mim. Mas não sou eu o intérprete das dores do meu país?»<sup>63</sup>), transformando, deste modo, «a autobiografia do poeta na autobiografia do país»<sup>64</sup>. Portanto, a reactivação, empreendida por Nobre, do «mitema romântico de ser o poeta a expressão de um indizível *Volksggeist*» conhecerá, compreensivelmente, uma duradoura fortuna junto de «uma certa tradição autognóstica da poesia portuguesa – de Pascoais e Pessoa»<sup>65</sup>.

A memória (entendida como reminiscência dos factos da história pessoal e colectiva, mas, no mesmo plano, dos múltiplos discursos cerzidos no sintagma lírico) reveste uma centralidade estruturante na tematização poética da psicofania do *Só*<sup>66</sup>. Esta abonação de um retornismo petrificador, táctica de fuga a um hoje deceptivo, emerge, na poética de Nobre, em termos de magnificação mítica da história pessoal, ou seja, de mitobiografia. Uma muitas vezes desconcertante recentração do sujeito nobriano nas inescapáveis fronteiras de si mesmo – que não se esgota, como pretendem alguns, num morbo narcisista –, «oscilante entre o ‘agora’ em falha e o ‘antes’ que tenta reconstituir’», como refere Paula Morão<sup>67</sup>, vai mobilizar uma releitura subjectivizada do passado (pessoal e pátrio) em clave autobiográfica. Na verdade, como oportunamente sublinha Helena Buescu, o «ego pleno e transbordante» de Nobre – que o próprio jogo para-heteronímico com Anto parece referendar – só em aparência pode como tal ser tomado. Explica a autora:

---

<sup>60</sup> José Carlos Seabra Pereira, «Obra-Prima de Dúplice Exemplaridade», in *António Nobre. Projecto e Destino*, Porto, Edições Caixotim, 2000, p. 77. Vd., igualmente do mesmo autor, «A Dúplice Exemplaridade do *Só*», *Colóquio/Letras*, nº127-128 (1993), p. 27-44.

<sup>61</sup> Paula Morão, *O Só de António Nobre. Uma leitura do nome*, Lisboa, Editorial Caminho, 1991, p. 12.

<sup>62</sup> António Nobre, *Correspondência*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 162.

<sup>63</sup> *Apud* Guilherme de Castilho, *António Nobre*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1950, p. 7.

<sup>64</sup> Maria das Graças Moreira de Sá, *art. cit.*, p. 15.

<sup>65</sup> Fernando Catroga e Paulo A. M. Archer de Carvalho, «O decadentismo finissecular», in *Sociedade e Cultura Portuguesas II*, Lisboa, Universidade Aberta, 1996, p. 250.

<sup>66</sup> Sobre a funcionalidade e os avatares da evocação na poética nobriana, vd. Helena Carvalhão Buescu, «Dois poetas da evocação. Cesário Verde, António Nobre», *Colóquio/Letras*, nº75 (Setembro de 1983), p. 28-39.

<sup>67</sup> Paula Morão, *op. cit.*, p. 35.



(...) pelo contrário, o que extravasa já dessa abundância excessiva de comprazimento narcísico é uma busca desesperada do que, não sendo, se molda na angústia do que quer ser – e até do que se constrói como *tendo sido*, recolocando no Passado o que provavelmente nunca foi. Esse passado reinvestido, essa infância mitificada, esse campo simbolicamente projectado de plenitude, esse Portugal de “padeirinhas” e “tardes de Outono”, de “antepassados” e “Oiro dos milhos” – são também, não tanto (ou não exactamente) o que se perdeu mas, sobretudo, o que provavelmente só pode chegar a ser por ausência: construído num passado que nunca soube que o seria (de onde a sua fundação *nostálgica*), projectado num futuro que é, acima de tudo, da ordem do visionarismo.<sup>68</sup>

Ao erro de paralaxe devido a essa lente nostálgica se poderá, em parte, imputar a pecha de elementaridade de que, no parecer de Augusto Santos Silva, enferma o entendimento nobriano (a sua «visão romântica») do universo rural, um espaço que nele se transfigura, em função de uma desligação da história, na mais acabada alegoria da perenidade em destemporalizada suspensão:

O poeta encontra aqui [no campo] as componentes do mundo no seu estado mais puro; ele canta o que é natural e criativo: a terra, a água, o pão, o caldo e o vinho – desde a Idade Média a “tríade multi-centenária da alimentação normal do trabalhador minhoto” –, o branco luminoso do linho e da farinha, a seiva maternal do leite, a harmonia dos seres, das cores e dos sons.<sup>69</sup>

Constituindo o *Só*, na feliz formulação de Mário Sacramento, «uma elegia da ressaca épica»<sup>70</sup>, o gesto evasivo do poeta, esse «Camões da decadência»<sup>71</sup>, alcança, em primeiro lugar, e acalentando a esperança de uma retrospecção salvífica, o território longínquo da infância. Gaspar Simões aproxima, neste particular, Nobre e Proust, salientando o projecto de resgate, a que a obra de ambos dá corpo, de um tempo perdido:

---

<sup>68</sup> Helena Carvalhão Buescu, «Motivos do sujeito frágil na lírica portuguesa (entre Simbolismo e Modernismo)», in *Chiaroscuro. Literatura e Modernidade*, p. 194.

<sup>69</sup> Augusto Santos Silva, «António Nobre, Teixeira de Pascoaes: Visões Românticas do Mundo Rural», in *Actas do Colóquio Les campagnes portugaises de 1870 à 1930*, Paris, Centre Culturel Portugais- Fondation Calouste Gulbenkian, 1985, p. 312.

<sup>70</sup> Mário Sacramento, «António, o Nobre. António, o Pobre», *O Comércio do Porto*, 26 de Setembro de 1967.

<sup>71</sup> O epíteto é atribuído a Nobre por António Sardinha no soneto homónimo que lhe consagra, incluído em *Pequena Casa Lusitana*. Cf. António Sardinha, «António Nobre», in *Pequena Casa Lusitana. Sarcasmos, Esperanças & Elegias*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1937, p. 176.

Perdidos os contactos com o tempo presente, perdida a confiança no futuro, esgotados os recursos da vontade, desarvoradas as forças físicas com que é preciso contar para viver, dissuadido de encontrar na vida aquilo com que sonhara na infância, só um caminho lhe resta: concentrar-se nas suas lembranças, rodear-se de passado por todos os lados, edificar à sua volta um dique no qual represe as águas do tempo perdido.<sup>72</sup>

Ora, o infantilismo do *Só terá*, pois, de ser avaliado na sua óptica bifuncional: à insistente egofania lírica do momento edénico da infância de Anto, «menino e moço», subjaz o projecto nostálgico de refundação de uma idade de ouro nacional (e, mais latamente, civilizacional) irremediavelmente extinta. Opera-se, portanto, uma «transposição da saudade da infância para a saudade do Portugal havido»<sup>73</sup>, como nos é dado ler neste passo da «Ode aos Rapazes Novos»:

Que o nosso coração, rosa de pura essência,  
Evolará, sorrindo, o aroma do passado...  
Há-de subir da infância às luminosas fragoas,  
Há-de volver à infância e rejuvenescer,  
Como quem vê o sol sumir-se sob as águas  
E sobe aos alcantis para o tornar a ver!<sup>74</sup>

ou nos versos lapidares de «Viagens na minha terra»:

Ó Portugal da minha infância,  
Não sei que é, amo-te a distância,  
Amo-te mais, quando estou só...<sup>75</sup>

Em «Lusitânia no Bairro Latino», o *planctus*, que uma pretérita harmonia em desagregação faz deflagrar, refracta-se, de modo ainda mais nítido, da esfera da lamentação ególatra pela puerícia perdida para a rememoração nostálgica de um modelo de mundo regulado por uma ordem bucólica, substanciando uma verdadeira *laudatio*

---

<sup>72</sup> João Gaspar Simões, *António Nobre. Precursor da Poesia Moderna*, Lisboa, Editorial Inquérito, s.d., p. 57.

<sup>73</sup> Maria das Graças Moreira de Sá, *art. cit.*, p. 16.

<sup>74</sup> António Nobre, *Poesia Completa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 123-24.

<sup>75</sup> Idem, *ibidem*, p. 233.

*temporis acti*. A ela comparece, também em bom aprendizado neo-romântico, a tutela intertextual de Bernardim:

Menino e moço, tive uma Torre de leite,  
Torre sem par!  
Oliveiras que davam azeite,  
Searas que davam linho de fiar,  
Moinhos de velas, como latinas,  
Que São Lourenço fazia andar... (...).

Menino e moço, tive uma Torre de leite,  
Torre sem par!  
Oliveiras que davam leite...  
Um dia, os castelos caíram do ar!<sup>76</sup>

Como demonstrou Fernando J. B. Martinho, surpreendemos nesta «mini-epopeia finissecular»<sup>77</sup> uma glosa neo-romântica do tópico do *ubi sunt?* que, do seu convencional precedente retórico, vai repescar a litania enumerativa e o lamento perquiridor. Não é, ainda assim, uma «preocupação moralista» a que preside à sua utilização – «o ‘ubi sunt?’ serve-lhe, antes, para, elegiacamente, se entregar à evocação de um mundo perdido no espaço e no tempo, e é nesse movimento evocatório que encontra a sua única justificação»<sup>78</sup>. Esta experiência da falta é indelgável do sentido de exílio – real e figurado – que coliga macrotextualmente os poemas de *Só*. Condenado a uma (também muito medieval) «errância de escolar», Nobre corporiza o «mito pessoal de vate exilado»<sup>79</sup>. Este *requiem* por um tempo irrecuperável, compassado pela batuta da memória, inscreve-se, como lembra B. Martocq, numa dilatada tradição que se pode fazer remontar à Renascença e segundo a qual, a partir de um termo *a quo* oscilante consoante os autores, a história pátria se subordina a um irremissível ritmo de declínio<sup>80</sup>.

---

<sup>76</sup> Idem, *ibidem*, p. 181-82.

<sup>77</sup> A expressão é de Maria Madalena Gonçalves. Cf. *Só de António Nobre*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1987, p. 85.

<sup>78</sup> Fernando J. B. Martinho, «Metamorfoses de um ‘topos’ em ‘Lusitânia no Bairro Latino’», *Colóquio/Letras*, nº127-128 (Janeiro-Junho 1993), p. 146.

<sup>79</sup> José Augusto Seabra, «O espaço mitográfico do *Só*», in *Poligrafias Poéticas. Ensaios*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1994, p. 206-7.

<sup>80</sup> Bernard Martocq, «Le pessimisme au Portugal (1890-1910)», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. V (1972), Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 438.

Ainda sob o signo de Bernardim, no soneto «Menino e Moço», que já figurava em *Alicerces* ostentando o título abertamente indicial de «Paraíso Perdido»<sup>81</sup>, representa-se o esboroamento do estado de graça que a infância alimentou, também, neste caso, comunicado pelo símile ascensional da torre, expressivo de crónico um complexo de queda:

Tombou da haste a flor da minha infância alada.  
Murchou na jarra de oiro o pudico jasmim:  
Voou aos altos Céus a pomba enamorada  
Que dantes estendia as asas sobre mim.

Julguei que fosse eterna a luz dessa alvorada,  
E que era sempre dia, e nunca tinha fim  
Essa visão de luar que vivia encantada,  
Num castelo com torres de marfim!<sup>82</sup>

A emergência do símbolo da torre, obsidiante na poética de Nobre, ao ponto de configurar uma verdadeira «hierofania tópica»<sup>83</sup>, um «espaço-vertigem»<sup>84</sup>, tinge de tonalidades medievalizantes este projecto de transcendência. Mas, já não se trata agora da torre ramírica, sinédoque da pátria dolente (e doente) em busca de um miraculoso antídoto<sup>85</sup>. Com efeito,

A Torre de Anto é parte integrante de um universo diurno enquanto símbolo do tempo que se escoou, seja ele o Portugal dos antigos navegadores ou o mundo infantil do poeta que parece situar-se para além do tempo e do espaço. Então, a Torre identifica-se com um paraíso idealizado, de almas simples e puras, actividades

---

<sup>81</sup> Cf. António Nobre, *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*, leitura, prefácios e notas de Mário Cláudio, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 47-48.

<sup>82</sup> António Nobre, *Poesia Completa*, p. 291.

<sup>83</sup> Maria Teresa Pinto Coelho, «1890 e o Fim-de-Século na Literatura Portuguesa: o símbolo da Torre no *Só* e em *A Ilustre Casa de Ramires*», in *Actas do Segundo Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (Universidade de Leeds, 9 a 15 de Julho de 1987)*, A. I. L., Coimbra, 1991, p. 73.

<sup>84</sup> «A Torre para António Nobre adquire a função do “espaço-vertigem” de Thomas Mann, assim definido por Genette: “O homem de hoje sente a vida como angústia, a sua interioridade como obsessão ou náusea; entregue ao absurdo e à dilaceração, tranquiliza-se projectando o seu pensamento nas coisas, construindo figuras e figuras que vão buscar ao espaço um pouco do seu enquadramento e da sua estabilidade». Cf. Maria da Conceição Nogueira, «António Nobre. *Vita Brevis-Ars Longa*», in *Boletim Cultural da Câmara Municipal da Póvoa do Varzim*, vol. XXXVI (2001), p. 219.

<sup>85</sup> Sobre as metamorfoses do símbolo da torre no romance de Eça, vd. Maria Teresa Pinto Coelho, *op. cit.*, p. 231-240, bem como o artigo citado anteriormente.

campestres, riscos e melodias, em suma, com um tempo mítico só recuperado (...) de memória.<sup>86</sup>

A este respeito, não será despropositado evocar um passo de uma carta, datada de 4 de Outubro de 1890, e remetida pelo poeta a Alberto de Oliveira, após ter pernoitado na Torre de Anto:

Mas que surpresa ao despertar: imaginarás o que é a gente abrir o olho, repleto de tanta imagem deste século XIX e deparar encantado com a Idade Média em frente, pelos lados, sobre e sob? Oh, a Torre! Levantei-me entusiasmado e fui abrir as ogivas talhadas nestas pedras milenares e ao ver toda a Coimbra outonal, essa paisagem religiosa, milagrosa, o Mondego sem água, os choupos, meus queridos corcundas, sem folhas e vergados pelos anos, – pareceu-me que estava num mundo extinto, todo espiritual, onde só um homem vivia, que era o Anto encantado, na sua Torre.<sup>87</sup>

Numa outra missiva, esta sem menção de destinatário e reproduzida por Augusto Nobre, o poeta relata, com foros que, sem exagero, teremos de qualificar como fetichistas, as manifestações da enfermidade que designa por *torrite* – e o sufixo nominal indicativo da *inflamação* não é despiciendo, como adiante se verá:

... A Torre cada vez mais me encanta. Que deliciosa vida adentro destas quatro paredes erguidas ao alto! Pelo Outono, os poentes escarlates ao fundo, o comboio a correr passando na velha ponte e depois a vida propriamente ‘home’, no Inverno, ao canto do fogão cismando alexandrinos, ou trelendo alguma carta adorável, que traz na ‘adresse’ Torre-de-Anto, a Sub-Ripas. Certamente morro de uma torrite. Tem sido tal a minha adoração por ela, nestes dias, que chego a ter uma verdadeira obsessão, andando a escrever a lápis por todas as ogivas, por todas as portas, por todos os cantos: «Anto»! «Anto»! «Torre-de-Anto»! Roço-me pelas paredes, como para lhes transmitir um pouco de mim; assento-me no chão, lanço-me ao comprido para que todo o meu corpo se infle de Torre, – tal é o meu amor por ela.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Maria Teresa Pinto Coelho, *art. cit.*, p. 86.

<sup>87</sup> Guilherme de Castilho (org.), *António Nobre. Correspondência*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 104.

<sup>88</sup> António Nobre, *Correspondência*, p. 508. A torre, integrada na muralha medieval do castelo, constitui um motivo obsessivo na estrutura imaginária nobriana, referido inúmeras vezes no discurso epistolográfico e erigido em símbolo poético maior da obra lírica. No fascículo IX da *Lusitânia. Revista de Estudos Portugueses*, em cuja fundação, como se sabe, Lopes Vieira colabora activamente, insere-se uma pequena curiosidade intitulada justamente «A Tôrre-de-Anto»: «A velha Tôrre da rua de Sub-Ripas, de Coimbra,

A torre irradia uma conotação eutópica, apanágio das regiões do alto, materializando um verdadeiro *axis mundi* que intermedeia as esferas celeste e terrestre. O castelo instaura, em paralelo, uma simbolização do passado («a infancia etherea») isomorfa da torre, pois, à semelhança daquela, exprime o deperecimento de um paraíso pessoal e o fechamento de um ciclo histórico. Desse modo se deve interpretar a cadeia metafórica que equaciona a imagem do castelo em escombros com uma via-sacra individual e o declínio da nação. E, assim sendo, parece dedução lícita a de que «a Torre de Anto é, pois, num sentido mais lato, Portugal»<sup>89</sup>.

É, justamente, essa ambígua nostalgia que o metaforismo agónico de «Castello do sonho» veicula, revisitando a tradição de um certo goticismo imagístico, e evocando aqueles outros «Castelos doidos! Tão cedo caístes!...», de Camilo Pessanha<sup>90</sup>:

O castello real que eu vejo erguido, ao longe,  
Parece a cathedral ascetica dum monge  
Que Zurbaran pintou...

Nesse castello, flôr! castello em que tu moras  
Aonde passas rindo uma existencia calma  
Desde manhan à noite andas a ler nas «Horas»  
Ò monja da minha alma!

Quanto o inunda o luar! Como os torreões são altos,  
Como o castello é grande!

Ah, minha infancia etherea! ah, tempos meus risonhos!  
Era maior ainda e tinha mais luar  
O castello, Senhor! Que eu no passado em sonhos

---

preciosa sobrevivência da muralha medieval da cidade, adquiriu nova fama e prestígio desde que António Nobre lá morou, a baptizou com a abreviatura do seu nome (Torre-de-Anto) e a envolveu no encanto, já hoje lendário, da sua vida e dos seus versos. O sr. dr. Alberto de Oliveira, que como estudante residiu na Tôrre-

-Anto, logo depois do poeta do «Só» e, por delegação dêle, voltou há tempos a arrendá-la, alojou nela a sua livraria, e ali passa com enlêvo alguns dias de férias, sempre que o seu exílio profissional lho permite». Cf. *Lusitânia. Revista de Estudos Portugueses*, fasc. IX (1926), p. 484.

<sup>89</sup> Maria Teresa Pinto Coelho, «1890 e o Fim-de-Século na Literatura Portuguesa: o símbolo da Torre no *Só* e em *A Ilustre Casa de Ramires*», p. 78. Vd. também Mário Cláudio, «António Nobre: a Rainha e a Torre», in *Páginas Nobrianas*, Porto, Edições Caixotim, 2004, p. 91-111.

<sup>90</sup> Trata-se de um verso do soneto «Floriram por engano as rosas bravas». Cf. Camilo Pessanha, *Clepsydra*, edição de Gustavo Rubim, Lisboa, Colóquio/Letras, 2000, p. 45.

Arquitectei no ar...<sup>91</sup>

Esta – garrettiana, não se coíbe de admitir o poeta – saudade de um mundo extinto de outras eras, de que a infância rememorada perpetua a imarcescível perfeição, abre caminho a uma experiência que se diria aporética do tempo, pela volição regressiva constantemente expressa. No idílio doméstico, retratado em «Purinha», encontra-se, mais uma vez, presente essa vontade de destemporalização, compreensível em quem se confessa, sem remédio, desajustado do século:

Que a nossa casa se erga d'entre uma eminência,  
Que seja tal-qual uma residência,  
Alegre, branca, rústica, por fora.  
Que digam: «É o senhor abade que ali mora.»  
Mas no interior ela há-de ser sombria,  
Como eu com esta melancolia:  
E salas escuras, chorando saudades...  
E velhos os móveis, de antigas idades...  
(E assim me iluda e, assim, cuide viver  
Noutro século em que eu deveria nascer).<sup>92</sup>

Em «Males de Anto», arrolada na ladainha<sup>93</sup> de maleitas da alma cirurgicamente dissecadas, com exaltado comprazimento exibicionista, pelo poeta, figura como patologia maior essa propensão regressiva, à qual se atribui um nome – *medievalite*:

Meu pobre coração toda a noite gemia  
Como num Hospital...  
  
Entrai na enfermaria!  
Vede! Quistos da Dor! Furo-os com uma lança:  
Que nojo, olhai! são as gangrenas da Esperança!  
[...]  
Tristezas cor de chumbo! Spleen! Perdidos sonos!  
Prantos, soluços, ais (o Mar pelos Outonos)

---

<sup>91</sup> António Nobre, *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*, p. 61.

<sup>92</sup> António Nobre, *Poesia Completa*, p. 201.

<sup>93</sup> Sobre a eficácia retórica do estilo elocutório da ladainha, vd. Paula Morão, «Estudo de fontes e de alguma descendência do 'Só' de António Nobre», *Anto. Revista Semestral de Cultura*, nº7 (Primavera 2000), p. 111.

A febre do Ouro! O Amor calcado aos pés! Génio! Ânsia!  
Medievalite! O Sonho! As saudades da Infância!  
Quantos males, Senhor! Que Hospital! Quantas doenças!<sup>94</sup>

O sufixo, disse-o antes, não é irrelevante<sup>95</sup>: ele manifesta a subjectividade saturada de passado, a sedução malsã por um tempo de gesta e de exaltação épica. Castelo Branco Chaves aprecia severamente esta propensão do eu nobriano, considerando que «a medievalite, de que se confessa atacado, é, de facto, evidente desvairo dum espírito fraco»<sup>96</sup>. Costa Dias, em harmonia com a leitura marxista que urde da poética de Nobre, acentua que esta *medievalite* participa da «conjuntura económico-social que transformou o nosso país num museu de história económica onde emparelhavam as infra-estruturas das mais variadas épocas, desde a Idade Média ao industrialismo»<sup>97</sup>, concluindo que «a saudade anticapitalista de António Nobre é a saudade do mundo feudal no qual se formou a sua sensibilidade de criança»<sup>98</sup>. Optando por um enfoque tendencialmente psicologista, Bernard Martocq nota que «‘médiévalite’ et obscurantisme sont le produit d’une crise de conscience faite de déracinement et de désillusions chez Nobre»<sup>99</sup>. Cândido Franco, por seu turno, sobreleva a linhagem garrettiana desta disfunção lírica, lembrando que o autor das *Viagens* terá sido «o primeiro que entre nós deve ter sofrido agudamente desse devaneio doentio que Nobre apelida certamente de *Medievalite* e que nada mais é que o sintoma de um outro desregulamento mais profundo e mais pessoal que se justifica a partir dessa outra medievalidade que é a infância de cada um de nós»<sup>100</sup>.

Com efeito, tal como se verifica em Nobre (e, acrescente-se, em Lopes Vieira), «o gosto garrettiano pela Idade Média é também (...) a lembrança dos sítios onde pela primeira vez abriu os olhos à luz»<sup>101</sup>, ou seja, constitui a tradução poética de um quinhão de passado, retido e magnificado pela memória. Ambos os autores recorrem, por exemplo, à figura maternal da ama, elo simbólico preservado incólume, num tempo flexuoso e imponderável:

---

<sup>94</sup> António Nobre, *Poesia Completa*, p. 350-51.

<sup>95</sup> O mesmo sufixo é utilizado por Nobre numa carta a Agostinho de Campos: «E eu sinto-me nostálgico, com uma infinita vontade de me ver cercado daqueles de quem eu gosto e que gostam de mim, mandar aparelhar cavalos, e com uma pontinha de febre artística no corpo e na alma partir ao longo de estradas, não sei para onde. Será isto uma *romantite*? Não sei.». Cf. António Nobre, *Correspondência*, p. 67.

<sup>96</sup> Castelo Branco Chaves, «António Nobre e o Nacionalismo Literário», p. 137.

<sup>97</sup> Augusto da Costa Dias, *op. cit.*, p. 233.

<sup>98</sup> Idem, *ibidem*, p. 287.

<sup>99</sup> Bernard Martocq, «Le pessimisme au Portugal (1890-1910)», p. 446.

<sup>100</sup> António Cândido Franco, *art. cit.*, p. 20.

<sup>101</sup> Idem, *ibidem*, p. 20.



Ah pudesse eu voltar à minha infância!  
Lar adorado, em fumos, à distância,  
Ao pé da minha Irmã, vendo-a bordar:

Minha velha Aia! conta-me essa história  
Que principiava, tenho-a na memória,  
«Era uma vez...»

Ah deixem-me chorar!<sup>102</sup>

A restituição vívida do passado, por interposta reminiscência lírica, dinamiza uma estilística escorada na estratégia expressiva do descritivismo visualista, tornando evidente uma pronunciada tendência para a hipotipose, isto é, para arremedar poeticamente a ilusão de um simulado presencialismo. A *medievalite* contagia, assim, a percepção poética do espaço, isolando o que nele é marca anunciadora dessa suspensão do tempo. Viajando na Mancha, afiança, com pueril entusiasmo, António Nobre em carta a Alberto de Oliveira:

Como se vê bem, ainda hoje, a Idade Média na Inglaterra! Castelos, castelos,  
castelos! Olha que dá bem a impressão do Hamlet.<sup>103</sup>

E os termos em que descreve a Augusto de Castro o ambiente universitário de Coimbra não traduzem tanto uma depreciação da decrépita obsolescência da academia, como a jocosa condenação do abastardamento pressentido, com certa intuição, numa coimbrã Idade Média de pantomima:

O tom de Idade Média que existe em tudo isto é tal que eu por momentos chego a crer que o Dante escreveu o Inferno, o mês passado. Mas que Idade Média! São estes três séculos da História vestidos de *pierrot*, dançando, aos guinchos da charanga na Nave Central da Universidade.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> António Nobre, *Poesia Completa*, p. 314.

<sup>103</sup> Idem, *ibidem*, p. 151.

<sup>104</sup> António Nobre, *Correspondência*, p. 57. Sublinhe-se que esta associação nobriana da paisagem coimbrã a uma Idade Média serôdia não constitui tópico inédito, mas parece concitar um *locus* amplamente reiterado nas descrições neo-românticas da cidade e da academia, de que, de resto, o *Cancioneiro de Coimbra*, organizado por Lopes Vieira, em 1917, constitui exemplar crestomatia. Em 1892, por exemplo, Teófilo Braga anotava o assombroso medievalismo do cenário coimbrão, nos seguintes termos: «Quem entra em Coimbra e vê os estudantes desfilando ruidosos, em grupos, com as longas capas negras, batina e gôrró, crê-se momentaneamente transportado a uma cidade da Edade-média, do tempo em que a lei civil protegia com

Na epístola poética «Carta a Manuel», insiste-se, a despeito do academismo frívolo, nos prístinos contornos desta «paisagem lunar», timbre do *genius loci* de Coimbra, que constitui um enclave de resistente espírito medievo:

Contudo, em meio desta fútil coimbrice,  
Que lindas coisas a lendária Coimbra encerra!  
Que paisagem lunar que é a mais doce da Terra!  
Que extraordinárias e medievas raparigas!<sup>105</sup>

Construindo, em raras ocasiões, uma cenografia consistentemente explorada, a imagística do *Só* reenvia, com maior regularidade, como nota Barbara Spaggiari, para um

---

privilegios excepcionaes as corporações escolasticas e quando o *clericus* andava sempre em conflicto com o burguez ou o *laicus*. § O que parece uma illusão, torna-se uma realidade, porque á medida que se toma conhecimento da organisação intima da Universidade de Coimbra transparece ali o espirito medieval em todas as suas fórmulas. § A grande corporação escholar persiste em ter uma jurisprudencia sua, não reconhece a moderna base do direito constitucional da egualdade perante a lei, fortifica-se no phantastico fôro academico, e nas suas deliberações soberanas manda pôr fóra de Coimbra no intervallo de vinte e quatro horas o cidadão sobre quem, pela disciplina da matricula, imagina poder exercer uma acção absoluta. § Pelo seu lado, os estudantes não estão mais adiantados; ao envergarem a capa e batina, apossam-se do velho espirito de classe da época em que o *clericus* vivia na bambochata dos *goliardos* e da *tuna*, dos *sopistas* e *martinets*, e eil-os durante esses annos de formatura entregues com todo o vigor e audacia da mocidade aos arruidos da troça». Theophilo Braga, *As Modernas Ideias na Litteratura Portuguesa*, vol. I, Porto, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1892, p. 209-10. A retoma insistente, nas primeiras décadas do século seguinte, do *cliché* poético de uma Coimbra eternamente medieval poderia ser ilustrada por meio de inúmeros exemplos. No caso de José Bruges de Oliveira, por exemplo, o carácter medievo da urbe ocorre em cruzamento isotópico com o, também muito glosado, símile da cidade-catedral. Esse vínculo metafórico é perfeitamente discernível nas composições «Coimbra» (dedicada, aliás, a Afonso Lopes Vieira) e «Choupal»: «Á luz crepuscular que derramara/ ondas de purpura e oiro no choupal, / tambem minh'alma toda se doirava/ na luz d'aquela imensa catedral.// Por entre os ramos, como n'um vitral, / a luz que brandamente se escoava, / n'um resplendor de sonho iluminava/ a voz de um rouxinol sentimental...»; «Ó choupal, ó floresta da poesia, / catedral verde dos vitraes de luar, / catedral de magia, / eu quero ir dizer missa ao teu altar!». Cf. José Bruges d'Oliveira, *Versos Futeis*, Lisboa, Tip. de J. Teixeira, 1920, s.p. [5002-B-7]. Numa das então correntes antologias de poesias coimbrãs, Teixeira de Pascoaes emprega igualmente, na composição com que nela se encontra representado e que relata a sua experiência estudantil, o epíteto de medieval à cidade universitária: «(...) Cheguei a Coimbra. Acompanhavam-me estudantes/ Da minha terra... Vinham todos radiantes, /Alegres, a pensar talvez nas serenatas/ Que, em lindas noites, vão p'las ruas alagadas/ Da luz do luar, e harmonias de canções/ E lacrimosas de gemidos de violões.../ Vão percorrendo esta cidade medieval, / O Cais, a Lapa dos Poetas e o Choupal, / Os estudantes com guitarras e bandolins (...)). Cf. *Poetas de Coimbra. Recolha de algumas poesias coimbrãs de meio século de vida académica, compiladas por Silvina e Celestino Gomes, que ali também fizeram os seus estudos*, Lisboa-Casa das Beiras, Comissão Organizadora do Salão dos Estudantes de Coimbra, 1939. Finalmente, sublinhe-se a coincidência destas descrições da cidade com aquela que Lopes Vieira apresenta na conferência «Portugal nos meus versos»: «Musa de Portugal lhe chamei, e, com efeito, quantas cidades podem como Coimbra enobrecer-se com sete séculos de Lirismo, tradição poética que alvorece nos Cancioneiros, se alça na voz suprema de Camões, escolar de Coimbra, ou depois, saudoso dos saudosos campos, e se prolonga até aos nossos dias? Vou buscar sugerir o ambiente de Coimbra que conheci, *ainda de alguma sorte medieval*, e que ia acabar em breve, recordando estas novenas de Maio». Itálico meu. Afonso Lopes Vieira, «Portugal nos meus versos», in Vitorino Nemésio, *Camões na obra de Afonso Lopes Vieira*, p. 197.

<sup>105</sup> António Nobre, *Poesia Completa*, p. 216.

«vago passado medieval»<sup>106</sup>, em poemas que, a espaços, evocam pequenos apólogos enquadrados por um insituável tenebrismo gótico. Esse «*negro* melancólico e suavemente triste»<sup>107</sup> detecta-se, por exemplo, em «Dona Romantica», poema constante de *Alicerces*:

Nasceu a lua. No castello, agora,  
Bate o luar, ungingo as arcarias...  
Que luz! Parece que desponta a aurora  
E que cantam no ar as cotovias!

Branças ossadas que o luar descora,  
Não teem folha as arvores sombrias:  
Movem os braços pelos cèus em fôra,  
Como freiras, rezando às ventanias...

E tu que és pura, religiosa e mansa,  
E trazes, celestissima creança!  
A «Biblia Santa» nas eburneas mãos:

Podes rezar n'este silencio amigo  
Que das florestas rezarão contigo  
Os rouxinoes da noute, os meus irmãos!<sup>108</sup>

Ou ainda no quadro de solitude mediéfica, evocado, com nitidez pictural, em «El-Rey»:

Nesse castello em marmores talhado,  
Exposto ao sol, à lua, às ventanias,  
Vive preso de há muito encarcerado,  
Um velho rei de tradições sombrias.

Por todos e de todo abandonado  
Ninguem visita essas paragens frias,  
E vêm apenas, bando immaculado,

---

<sup>106</sup> Barbara Spaggiari, «Entre duas 'Memória(s)»», *Anto. Revista Semestral de Cultura*, nº 7 (Primavera 2000), p. 43.

<sup>107</sup> Maria Leonor Machado de Sousa, *O "horror" na literatura portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p. 16.

<sup>108</sup> António Nobre, *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*, p. 28-29.

As aves, de manhan, dar-lhe os «Bons-Dias».<sup>109</sup>

Para além da já mencionada iteração dos símiles da torre e do castelo, torna-se recursivo um abundante metaforismo de cunho bíblico-litúrgico, que sinaliza, como já notou Aguiar e Silva, a conformação do *Só* a uma sensibilidade decadentista. Se, na verdade, a profusão do léxico e das imagens exauridas da esfera litúrgica e religiosa denuncia o «misticismo difuso, tingido de diletantismo literário, que caracterizou os decadentistas»<sup>110</sup>, não deixa, ainda assim, de carrear essa «ironia folclórico-infantilizante»<sup>111</sup> que investe de inconfundível personalidade tonal a dicção de Nobre. As próprias leituras prescritas por um poeta enfastiado pelo acúmulo de erudição («Basta de livros, basta de livreiros! / Sinto-me farto de civilização!») reflectem a apologia de uma reunião com a palavra mística essencial e a figuração de um eu poético moldado à imagem crística:

Rezai por mim, ó minhas boas freiras  
rezai por mim escuras oliveiras  
De Coimbra, em S<sup>to</sup> António de Olivais:  
Tornai-me simples como eu era d'antes,  
Sol de Junho queima as minhas estantes  
Poupa-me a *Bíblia*, Antero... e pouco mais!<sup>112</sup>

No vosso leito, à cabeceira, ponde isto,  
Ponde este livro ao pé do vosso coração:  
Adormecei rezando a «Imitação de Cristo»  
E «Nun' Álvares», que é de Cristo a imitação.<sup>113</sup>

---

<sup>109</sup> Idem, *ibidem*, p. 74.

<sup>110</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «Aspectos decadentistas do *Só*», *O Comércio do Porto*, 26 de Setembro de 1967.

<sup>111</sup> Óscar Lopes, «A oralidade de Nobre», in *Modo de Ler. Crítica e interpretação literária*, Porto, Editorial Inova, 1972, p. 268.

<sup>112</sup> António Nobre, *Poesia Completa*, p. 405.

<sup>113</sup> Idem, *ibidem*, p. 423. A referência à *Imitação de Cristo* de Tomás de Kempis, também presente em Alberto de Oliveira, não é, como nota Bernard Martocq, accidental. Com efeito, trata-se de uma obra «où se mêlent (...) l'anti-intellectualisme, le mépris affiché pour les spéculations des théologiens, la prédilection pour les âmes simples et sans culture». Cf. Bernard Martocq, *art. cit.*, p. 444. Hans Hinterhäuser refere que «el librito de Thomas de Kempis aparece citado una y otra vez y en todos los idiomas en la literatura del Fin de Siglo; por lo visto, gozó precisamente entonces de especial – y significativa – popularidad». Hans Hinterhäuser, *Fin de Siglo. Figuras y Mitos*, Madrid, Taurus, 1998, p. 24, n. 26. Nas palavras de I. Cepeda, a obra, sintonizando-se com as solicitações doutrinárias da *devotio moderna*, deixa transparecer «um certo pendor pessimista, uma ascética da fuga e do desprezo do mundo, típicos dos finais da Idade Média, um subestimar da razão humana, do estudo, da especulação». Cf. I. Cepeda, s.v. «Imitação de Cristo», Giuseppe

Esta «estética de sacristia»<sup>114</sup>, adoptando a formulação ironicamente expressiva de Cruz Malpique, dá conta, por exemplo, da incorporação paragramática de textos escriturísticos num discurso de aparência autobiográfica<sup>115</sup> ou dos ecos insistentes dos traços elocutórios da oração, da ladainha ou da prece:

Ave, Maria das Dores!  
Ó nuvem do sol, no oeste,  
Latina de Pescadores!  
Palácio de oiro e cipreste!  
Ave, Maria das Dores!

O senhor seja contigo,  
Na aventura e na desgraça,  
Na bonança e no perigo...  
Maria, cheia de graça!  
O Senhor seja contigo.<sup>116</sup>

A condição do poeta como *homo monasticus* comunica-se também ao bosquejo de um elenco imagístico que presentifica, em empatia decadentista, ora a exterioridade cultural e o aparato cénico celebratório cristão,

Guardo em tua alma, um sacrário,  
Os meus prantos – ilusões.  
Faze d'elas um rosário  
Para as tuas orações!<sup>117</sup>

---

Tavani e Giulia Lanciani (orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, p. 322. São, como facilmente se depreende, iniludíveis as analogias com a *Weltanschauung* neogarrettista e, mais latamente, neo-romântica. Também neste particular se revelam fluidas as fronteiras entre experiência autobiográfica e ficção poética. Em carta a Justino de Montalvão, António Nobre confessa: «Todas as manhãs leio e cismo um capítulo de ‘Imitação de Cristo’». Cf. *António Nobre. Correspondência*, p. 385. Por curiosidade, refira-se que a obra constava do rol de livros legados a Afonso Lopes Vieira pelo seu tio-avô, e encontra-se no espólio da BMALV. Trata-se de *L’Imitation de Jésus-Christ*, Paris, s.ed., s.d., com a cota [1298-K-4].

<sup>114</sup> Cruz Malpique, *art. cit.*, p. 45.

<sup>115</sup> Vd. sobre o intertexto bíblico do *Só*, Paula Morão, «Estudo de fontes e de alguma descendência do ‘Só’ de António Nobre», p. 105-14.

<sup>116</sup> António Nobre, *Poesia Completa*, p. 76.

<sup>117</sup> Idem, *ibidem*, p. 125.

ora a fantasia sublimadora de uma comunitária placidez monacal:

Choremos, abracemo-nos, unidos!  
Que fazer? Porque não nos suicidamos?  
Jesus! Jesus! Resignação... Formamos  
No mundo, o Claustro-Pleno dos Vencidos.

Troquemos o burel por esta capa!  
Ao longe, os sinos místicos da Trapa  
Chamam por nós, convidam-nos a entrar:  
Vamos semear o pão, podar as uvas,  
Pegai na enxada, descalçai as luvas,  
Tendes bom corpo, Irmãos! Vamos cavar!<sup>118</sup>

A aspiração de um *poeta viator* à ataraxia apaziguante, peregrino que, em perambulante desnorte, jornadaia por entre os escombros do passado, busca alento na esperança precária que a panaceia de abdicação franciscanista pode, por momentos, alimentar, como acontece no soneto «A Justino Montalvão»:

Em St. Maurice (aqui perto) há um convento  
De Franciscanos. Fui-me lá há dias.  
Quando eu entrei, tocava a Ave-Marias.  
Iam cear. Fora mugia o vento.

Um pálido Cristo, ao fundo da sala,  
Espalha em redor seu alvo clarão:  
E, quando se reflecte a Cruz pelo chão,  
Os frades ingénuos não ousam pisá-la.

«Meu irmão...» disseram, ao verem-me à porta  
Vontade, Senhor, tive eu de chorar!  
Tão só me sentia, pela noite morta...

---

<sup>118</sup> Idem, *ibidem*, p. 311.

E quando na volta, à luz das estrelas,  
Meu doido passado me vim a evocar,  
Pensei no perdão d'uma alma d'aquelas.<sup>119</sup>

A braços com a falência de todas as utopias de remissão, será, uma vez mais, por intermédio do símile religioso da alma extenuada e exangue do poeta, em busca de refrigério na clausura conventual, que Nobre irá confirmar aquela que se perfila como uma omnicircundante sedução necrófila: «Ai quem me dera entrar nesse convento / Que há além da Morte e que se chama *A Paz!*!»<sup>120</sup>. É bem verdade, como nota Edson Nery da Fonseca, que «o que os motivos monásticos na poesia de António Nobre revelam é um grande anseio de paz: daquela paz que “excede todo o entendimento”, como dizia S. Paulo»<sup>121</sup>. Muito naturalmente, coligam-se, neste cristianismo lírico – traduzível numa «religiosidade menos teológica do que sentimental»<sup>122</sup> –, apetência cenobítica e reclusão claustral, folclore religioso e extroversão celebratória. Como já observara Jean Leclercq, esta fantasia poética, com matizes de idealização monástica, tematizada por autores como Baudelaire, Verlaine ou Verhaeren, «(...) est encore favorisée par la nostalgie qu'entretiennent ces hommes religieux dans un monde qui est devenu non-religieux et même “athée”»<sup>123</sup>.

Sintoma reconduzível a esta imaginação de raiz litúrgico-religiosa é igualmente a predilecção de Nobre pelo repertório das lendas hagiográficas, ilustrada, antes de mais, «na reconversão hagiológica do tema de Ofélia»<sup>124</sup>. Mas, se parece ter sido sob o sortilégio da leitura de Garrett<sup>125</sup> ou de Castilho, ou da contemplação do quadro de Delaroche, que António Nobre terá colhido a sugestão de sacralizar e nacionalizar, por meio da

---

<sup>119</sup> Idem, *ibidem*, p. 379.

<sup>120</sup> Idem, *ibidem*, p. 316.

<sup>121</sup> Edson Nery da Fonseca, «Motivos monásticos na poesia de António Nobre», *Colóquio/Letras*, nº135/136 (1995), p. 121.

<sup>122</sup> Idem, *ibidem*, p. 115. José Carlos Seabra Pereira inclui, no elenco das distintas modalidades de evasão decadentista, a «sedução pelo ascetismo religioso, o retiro para o eremitério ou para a comunidade conventual, julgado ideal para o poeta ou para toda a sua geração». Cf. José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos-Coimbra Editora, 1975, p. 342.

<sup>123</sup> Jean Leclercq, «La vie monastique, créatrice et inspiratrice de littérature», *Collectanea Cisterciensia*, fasc. 4 (1992), p. 341.

<sup>124</sup> José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 55.

<sup>125</sup> Nas *Viagens*, coligem-se duas versões da lenda de Santa Iria: no capítulo XXIX, reproduz-se uma versão do romance popular de Santa Iria; no capítulo XXX, relata-se a versão monástica, em prosa, da lenda. Cf. Maria Manuela Gouveia Delille, «A ‘Santa Iria’ de António Nobre ou a nacionalização do motivo de Ofélia», *Biblos*, vol. XLV (1969), p. 33. Neste artigo, a autora avalia a fortuna neogarrettista, e mais latamente finissecular, de que gozou o tratamento ofélico da lenda hagiográfica de Santa Iria, resenhando textos de Castilho, Alberto de Oliveira, Júlio Brandão, Coelho de Carvalho e Macedo Papança.

reelaboração finissecular da lenda etiológica de Santa Iria, o mito de Ofélia, o tratamento que o poeta do *Só* dispensa a esta variação do motivo da *navigatio vitae* só tangencialmente se revela devedor de uma retórica de hagiolégio. Com efeito, como muito justamente notou Maria Manuela Delille, a personagem de Santa Iria, sem dúvida sob a influência de coordenadas contextuais (como a voga da estesia pré-rafaelita de gosto decadentista<sup>126</sup>), que concorreram para a formação deste *complexo de Ofélia*, metaforiza «uma imagem especular do sujeito nobriano, em que este projecta, narcisicamente, a sua própria ânsia romântica de evasão da estreita realidade quotidiana e de integração na vastidão oceânica»<sup>127</sup>:

Num rio virginal d'águas claras e mansas,  
Pequenino baixel, a Santa vai boiando.  
Pouco e pouco, dilui-se o oiro das suas tranças  
E, diluído, vê-se as águas aloirando.

Circunda-a um esplendor de verdes Esperanças.

---

<sup>126</sup> Manuela Delille refere o quadro «Ophelia» de Millais como a representação pictórica do mito que mais acentuada projecção conheceu entre pintores e poetas europeus. Cf. *art. cit.*, p. 57. Aguiar e Silva detecta a inspiração de Rossetti no retrato de Purinha, paradigma da *femme fragile* finissecular: «Com efeito, a figura frágil e esguia da Purinha faz lembrar certas figuras de pré-rafaelitas como Rossetti ou as imagens espiritualizadas e irreais de um Odilon Redon». Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «Aspectos decadentistas do *Só*», *O Comércio do Porto*, 26 de Setembro de 1967. Sobre o ideal feminino finissecular de inspiração pré-rafaelita, vd. Hans Hinterhäuser, *op. cit.*, especialmente o capítulo intitulado «Mujeres prerrafaelitas», p. 91-121. Também Álvaro Cardoso Gomes defende que «não seria despropositado aproximar tanto Rimbaud, quanto António Nobre e Pessanha, dos pré-rafaelitas, mais especificamente de um pintor como Millais que tratou do mesmo tema em uma tela sobre Ofélia (1852)». Cf. Álvaro Cardoso Gomes, *A Poética do Indizível. Teorias Estéticas do Simbolismo*, São Paulo, Unimarco Editora, 2001, p. 139. É aliás revelador que Luísa Dacosta caracterize Purinha como uma «Isolda de lenda». Cf. Luísa Dacosta, «A presença de Garrett no ‘Só’ de António Nobre», in *Notas de crítica literária*, Porto, Divulgação, s.d., p. 89. Como demonstra Anne Cousseau, a retoma figurativa finissecular de Ofélia conecta-se, em simbiose perfeita, com a estilização medievalizante de cunho pré-rafaelita: «Ophélie sert parfaitement la représentation de l'idéal féminin pré-raphaélite, À la croisée des figures délicates et raffinées du Quattrocento, de l'idéal chevaleresque du *fin'amor* et des héroïnes excessivement romantiques des poésies de Keats ou de Tennyson». Vd. Anne Cousseau, «Ophélie: histoire d'un mythe fin de siècle», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°1 (Janvier-Février 2001), p. 82.

<sup>127</sup> Maria Manuela Gouveia Delille, «A figura da ‘femme fragile’ e o mito de Ofélia na lírica juvenil e no *Só* de António Nobre», *Colóquio/Letras*, n°127-128 (1993), p. 129. A propósito do soneto «Enterro de Ofélia», observa, em artigo posterior, a mesma autora: «Como aditamento tipicamente nobriano, note-se que essa transfiguração da paisagem, de feição panteística, se faz mediante uma cadeia metafórica de inspiração religiosa, cristã e pagã, predominantemente conectada com a vida monacal, uma cadeia que se inicia nas rezas dos padres-choupos, passa pela imagem central do Convento-Morte onde Ofélia-freira vai professar, com ninfas a servirem de damas de honor, e remata nas personificações do Pôr-do-Sol e da Lua, respectivamente como acompanhante enamorado e madrinha-protectora da noviça». Cf. Idem, «Imagens de Ofélia em sonetos de Guilherme de Azevedo, António Nobre e Miguel Torga», *Máthesis*, vol. 4 (1995), p. 54. Para uma análise das estruturas antropológicas do imaginário ofélico de Nobre, com base na lição mitocrítica de Bachelard e Durand, vd. Mário Garcia, «António Nobre, Narciso e Ofélia», *Brotéria*, vol. LXXXV, 8-9 (Agosto-Setembro 1967), p. 240-54.



Unge-lhe a fronte o luar (os Santos Óleos) brando.  
E, com a Graça etérea e meiga das crianças,  
Formosa Iria vai boiando, vai boiando...<sup>128</sup>

A pulverização do sujeito – dir-se-ia que metonimicamente vaticinada por este anseio de dissolução desintegradora nas águas –, que antecipa as mais radicais aventuras orfaicas em matéria de cissiparidade ontológica, revela-se no *Só* uma estratégia nodal de dilatação narcísica do eu. As *personae* de António e Anto, expressões de um bipsiquismo primordial, desdobram-se, por sua vez, em inúmeras máscaras outras, demonstrando, como defende Nelly Novaes Coelho, a substituição, no seu universo poético, do «*eu sentimental* por um *eu mítico*, identificado com os grandes mitos de Portugal e eternizado no tempo»<sup>129</sup>. O sujeito nobriano ora é o vate Virgílio, a hipóstase do Poeta, o Santo ou o Príncipe, ora o «Lusíada coitado», o «D. Enguiço», o «degredado por esta Costa d’África da Vida». Os epítetos de ressonâncias medievais devolvem especularmente esta auto-imagem oscilante. Por um lado, surpreende-se, em fase anterior à obliteração dos ideais pelo letal *spleen*, a fantasia nobiliárquica do poeta-castelão, senhor feudal e conde:

Na praia lá da Boa Nova, um dia,  
Edifiquei (foi esse o grande mal)  
Alto Castelo, o que é a fantasia,  
Todo de lápis-lázuli e coral!

Naquelas redondezas não havia  
Quem se gabasse dum domínio igual:  
Oh Castelo tão alto! parecia  
O território dum Senhor feudal!

Um dia (não sei quando, nem sei donde)  
Um vento seco de Deserto e spleen  
Deitou por terra, ao pó que tudo esconde,

O meu condado, o meu condado, sim!

---

<sup>128</sup> António Nobre, *Poesia Completa*, p. 325.

<sup>129</sup> Nelly Novaes Coelho, «A Poesia narcísica de António Nobre: Ponto de convergência dos caminhos cruzados no entre-séculos», *Cadernos do Tâmega. Revista Semestral de Cultura*, nº 8 (Dezembro 1992), p. 35.

Porque eu já fui um poderoso Conde,  
Naquela idade em que se é conde assim...<sup>130</sup>

E, em «Males de Anto», reencena-se o delírio megalómano e aristocratizante do poeta-suserano do universo:

E vencer pela Pátria! E ser Conde da Terra  
E do Mar! El-Rei! Ser Senhor feudal do Mundo!<sup>131</sup>

Este dizer-se eufórico do sujeito lírico, instigado por uma espécie de breve fulguração épica (de que os seus «instantes de Camões» não serão mais do que a contrapartida literária), deve interpretar-se, segundo creio, em paralelo com a constante reivindicação da linhagem lusíada, em que o poeta faz entroncar a sua progénie. Com efeito, assevera ele «pertencer à família dos Heróis»<sup>132</sup>, ser «neto de Navegadores, Heróis, Lobos-d'água, Senhores da Índia, d'Aquém e d'Além-mar»<sup>133</sup>, descender «dessa árvore de Heróis que, entre perigos e guerras, se esforçaram pelo Ideal»<sup>134</sup>. O retrato do poeta enquanto suserano pretende inverter a rota de irrevogável enlanguescimento do instinto, que parece entorpecer a vontade aos seus pares, outrora heróis, hoje reduzidos, por confrangedora pusilanimidade, a «áulicos dos Reis»:

(...) Vê! Vêm saindo das jaulas  
Os estudantes, sob o olhar pardo dos lentes.  
Ao vê-los, quem dirá que são os descendentes  
Dos navegadores do século XVI?  
Curvam a espinha, como os áulicos dos reis!  
E magros! tristes! de cabeça derreada!  
Ah! como hão-de, amanhã, pegar em uma espada!<sup>135</sup>

A pertença mítica da voz poeticamente audível a uma genealogia heróica justifica a coincidência figural entre as figuras do Poeta e de Anrique, patente em *O Desejado*, esse

---

<sup>130</sup> António Nobre, *Poesia Completa*, p. 301.

<sup>131</sup> Idem, *ibidem*, p. 352.

<sup>132</sup> Idem, *ibidem*, p. 107.

<sup>133</sup> Idem, *ibidem*, p. 167.

<sup>134</sup> Idem, *ibidem*, p. 300.

<sup>135</sup> Idem, *ibidem*, p. 217.

«simulacro de romance de cavalaria»<sup>136</sup>. Pela construção de uma fábula poética (e não de um *exemplum*, como aquele que, na *Mensagem*, urdirá Pessoa), Nobre desvia-se da interpretação metafísica do mito sebástico, como chave de decifração do destino português, e delinea uma «alegoria psicológica» da nação decadente, através da «apropriação egotista do sebastianismo»<sup>137</sup>. Deste modo, entrecruzam-se, de novo, na figura paradigmática de Anrique, o «drama individual de António Nobre e o drama colectivo de Portugal»<sup>138</sup>.

Os estilemas com função auto-representativa privilegiam ainda a imagem ambivalente do cavaleiro. Por um lado, perfila-se a figura positiva do «cavaleiro antigo» que dá corpo a um madrigalesco capricho de evasão:

Tu és a pomba serena  
Que fugiste do meu lar...  
Ai, que tristeza, que pena,  
Não poder também voar!  
Ó minha pomba serena!

Iria habitar contigo  
Lúcidas paragens belas,  
Como um cavaleiro antigo,  
No palácio das estrelas,  
Iria habitar contigo!

Levar-me-ias a teu lado,  
Na visita ao teu país...  
Como Dante encaminhado  
Pela doce Beatriz  
Levar-me-ias a teu lado!<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> Ramiro Teixeira, «António Nobre – as interpretações possíveis», *Cadernos do Tâmega*, nº 8 (Dezembro 1992), p. 19.

<sup>137</sup> As expressões são de Maria Madalena Gonçalves, «Significados retóricos de um mito nacional. D. Sebastião n' *O Desejado* de Nobre e na *Mensagem* de Pessoa», *Colóquio/Letras*, nº113-114 (Janeiro-Abril de 1990), p. 95.

<sup>138</sup> Luís Filipe Cintra, «António Nobre. Poeta Romântico», *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. XXXI, nº 105 a 108 (Janeiro a Abril de 1947), p. 12.

<sup>139</sup> António Nobre, *Poesia Completa*, p. 114.

Já na composição «Os Cavaleiros», pela exploração de esquemas métrico-rítmicos de evidente ascendência romancística e de uma toada recitativa, dramatiza-se, na circularidade ritual das falas de cavaleiro andante e vento, a improficua *quête* da ventura, fadada ao malogro, que apenas a trágica ignorância do viandante o faz desconhecer:

– Onde vais tu, cavaleiro,  
Pela noite sem luar?  
Diz o vento viajero,  
Ao lado dele a ventar.  
Não responde o cavaleiro,  
Que vai absorto a cismar.  
(...)  
Nisto, pára a criatura,  
Faz seu cavalo estacar:  
– Vento, sim! Espera, espera!  
Que estrada devo tomar?  
(É um Menino, é uma quimera  
E todo lhe ri o olhar...)  
E o Vento, com voz austera,  
Dor, querendo disfarçar:  
– Toma todas as estradas,  
Todas, d'aquém e além-Mar:  
Serão inúteis jornadas,  
Nunca lá hás-de chegar...<sup>140</sup>

Este subtexto cavaleiresco, indesligável de uma concepção disfórica da vida percebida como *peregrinatio* e do congénito desnorte ao qual se encontra sentenciado o indivíduo errante, tem sido oportunamente relacionado com uma matriz anterior. Com efeito, as semelhanças são indissimuladas e, o que é mais, lógicas num poeta que afiança, em intencional ressonância quixotesca, que só pouparia ao seu instinto incendiário a *Bíblia* e a obra de Antero, ou que dá livre curso ao catártico desejo de orar sobre a cova do desesperado de Angra. A esta expressa congenialidade de ambos os poetas acresce uma significativa vizinhança cronológica: quando, em 1892, sai a primeira edição do *Só*, «andava nas mãos do público a primeira edição completa dos *Sonetos* de Antero, datada de

---

<sup>140</sup> Idem, *ibidem*, p. 276.

1886»<sup>141</sup>. Como notou Paula Morão, os cavaleiros émulos de Antero, «paladinos do Graal, estranhamente mesclados com os cavaleiros do Apocalipse»<sup>142</sup>, são figuras recortadas à imagem e semelhança daquelas outras de Antero, que povoam poemas como «O Palácio da Ventura», «Mors-Amor», «Em viagem» ou, sobretudo atendendo à sua tonalidade baladesca, «Os vencidos». O cavaleiro anterioriano é, tal como Antero, «o Vagabundo, o Deserdado» que, demandando o Palácio da Ventura, só encontra «silêncio e escuridão»<sup>143</sup> e exhibe, como os «Vencidos», «um corpo exangue e uma alma moribunda»<sup>144</sup>. Ao consumir o entrelaçamento de matriz bíblica e de tradição arturiana, a figura do cavaleiro andante finissecular torna-se particularmente permeável a sentidos reticulares, que comungam da «dialéctica entre o colectivo e o individual, ou entre a integração no grupo (de que o paradigma é a Távola Redonda) *versus* o destino de um sujeito entregue a si mesmo, às suas capacidades e hesitações»<sup>145</sup>. É, pois, compreensível a eleição do cavaleiro como máscara dilecta de Antero: sobre ambos impende a fatalidade de um «percurso iniciático e em errância, por um espaço adverso e num tempo alongado (...)»<sup>146</sup>.

Foram já vários os autores que detectaram igualmente um legado temático, de ascendência trovadoresca, na poética de António Nobre. Vieira de Lemos, por exemplo, após considerar o *Só* «um verdadeiro e feliz regresso à tradição lírica portuguesa», ausculta na obra uma sensibilidade saudosa e uma sentimentalidade espontânea afim daquela que, na sua óptica, particulariza a tradição lírica galego-portuguesa. Afirma o autor:

---

<sup>141</sup> Fernando de Araújo Lima, «António Nobre e a ‘dor do Pensamento’», in *Conferências pronunciadas na Sociedade de Estudos de Moçambique, em 14, 16 e 18 de Agosto de 1967*, p. 190. Curiosamente, em carta a Carolina Michaëlis, onde transcorre sobre a génese dos sonetos, Antero de Quental alude aos símiles do cavaleiro e do Santo Graal para metaforizar a perseguição poética da verdade: «Há mais de vinte anos que faço sonetos e todavia nunca escolhi esse género (...). Depois li muitos poetas e naturalmente muitos sonetos (...). Mas na minha impaciência, na minha impetuosidade, saltava dali e a linguagem abstrusa, o formalismo, a extraordinária abstracção de Hegel não me assustavam nem repeliam; pelo contrário: internavam-me com audácia aventureira pelos meandros e sombras daquela floresta formidável de ideias, como um cavaleiro andante por uma selva encantada, à procura do grande segredo, do grande fetiche, do Santo Graal, que para mim era a Verdade, a Verdade pura, estreme, absoluta... Era uma grande ilusão, como todos os Santos Graais...». *Apud* Túlio Ramires Ferro, «Breves notas sobre as tendências da literatura portuguesa no final do século XIX», *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, vol. X, 84 (Agosto 1950), p. 80.

<sup>142</sup> Paula Morão, *O Só de António Nobre. Uma leitura do nome*, p. 17. Vd. também «Estudo de fontes e de alguma descendência do ‘Só’ de António Nobre», p. 120.

<sup>143</sup> Antero de Quental, «O palácio da ventura», in *Poesia Completa. 1842-1891*, organização e prefácio de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, p. 248.

<sup>144</sup> Idem, «Os vencidos», in *ibidem*, p. 322.

<sup>145</sup> Paula Morão, «A temática do cavaleiro andante em Antero, em António Nobre e em Gomes Leal», *Colóquio/Letras*, nº123/124 (Janeiro-Junho 1992), p. 290.

<sup>146</sup> Idem, *ibidem*, p. 290.

Ao recordarmos estas características do lirismo da poesia medieval, temos diante de nós as próprias características do lirismo de António Nobre. É a simplicidade dos temas, as coisas simples e humildes a que a imaginação do poeta recorre, a inquietação estranha que paira nos seus versos, uma tristeza melancólica e fatalista. O sentimento medieval e tão caracteristicamente português da ausência está presente em toda a obra do poeta. Estas duas trovas de uma poesia sua, verdadeiros cantares de amigo, estariam bem em qualquer dos nossos velhos cancioneiros medievais:

Saudades, saudades! Que valem as rezas,

Que serve pedir!

No altar continuam as velas acesas,

Mas ele sem vir!

Já choupos nasceram, já choupos cresceram,

Estou tão crescida!

Já choupos morreram, já outros nasceram...

Como é curta a Vida!

Estas trovas têm a ingénua simplicidade de um cantar de D. Dinis. Como nas cantigas de amigo, a mulher amada canta as saudades pelo amante que partiu e ainda não voltou.<sup>147</sup>

Pese embora a inscrição subtextual, nas estrofes citadas, de módulos poéticos assíduos na cantiga de romaria peninsular (a vocalidade feminina, o cumprimento ritualístico da devoção como pretexto de enamoramento, a *descriptio puellae*), o tratamento idiossincrático que Nobre dispensa ao sentimento saudoso não é, na verdade, sobretudo em razão da sua raiz ontológica e metafísica – e não puramente circunstancial, como a que tipifica a saudade glosada nos cancioneiros galego-portugueses –, redutível a

---

<sup>147</sup> Vieira de Lemos, *Anto, o Poeta da Saudade. A Vida e a Obra de António Nobre*, Porto, Livraria Latina Editora, s.d., p. 117-18. Na nótula «Do livro mais triste...», Vitorino Nemésio defende que «o simbolismo de António Nobre, embora sugerido por poetas franceses, como Verlaine e Laforgue (...) é um fruto português, feito de seivas nossas, Romanceiro e folclore, da tradição lírica que desce dos trovadores e de Camões a João de Deus (...)». Cf. Vitorino Nemésio, «Do livro mais triste...», in *Conhecimento da Poesia, (Obras Completas de Vitorino Nemésio)*, vol. XVII, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 1997, p. 98. Mais recentemente, João Louro exprimiu idêntico ponto de vista, ao afirmar a propósito do *Só*: «A originalidade do nosso lirismo tem as suas primeiras manifestações na frescura e simplicidade das cantigas de amigo, cantigas que fogem à convencionalidade e artificialidade palaciana das cantigas de amor. Parece-nos, todavia, interessante aventurarmo-nos na ideia de que esta obra [*Só*] apresenta influências deste nosso lirismo medieval». Cf. João Louro, «O Imaginário na Obra Poética de António Nobre», in *Do Sonho do Império à Crise da Consciência Portuguesa de Sá de Miranda a Vergílio Ferreira*, Lisboa, Universitária Editora, 1994, p. 71-72.

um trovadoresco mal de ausência. Por outro lado, note-se que o feixe de sentidos que o próprio lexema congrega, no transcurso da sua variação diacrónica, não autoriza hipóteses explicativas apoiadas na tese de uma derivação unívoca<sup>148</sup>.

Mas é bem verdade que, em concurso com estilemas romancísticos, é na poesia de Nobre detectável, em algumas ocasiões, uma prosódia pronunciadamente cancioneril. Penso, portanto, ser sobretudo pela abordagem das propriedades fónico-rítmicas da elocução poética nobriana, a par da sua vocação intrinsecamente dramática, mais do que em função de uma qualquer coincidência de fundo ideotemático, que se deve sopesar a herança trovadoresca do *Só*.

Diga-se, de passagem, que uma certa dilecção neotrovadoresca pode igualmente detectar-se, em assomos episódicos, na poesia de um Alberto de Oliveira, deixando transparecer uma congruente simpatia epocal:

Dão-me perfumes, dão-me riqueza,  
Por quantos outros apeteçida!  
Mas ai de mim! não me dão beleza,  
Não me dão vida...  
(...)  
Meu lindo noivo, por quem suspiro,  
Que longe andais!  
Ó ondas verdes do mar de Tiro,  
Vós ides vê-lo e eu nunca mais!<sup>149</sup>

Como, com muita pertinência, observa Maria Madalena Gonçalves, tudo o que em António Nobre «o põe em sintonia com uma estética fim-de-século, está profundamente integrado na tradição do lirismo português». Desse modo, argumenta a autora, a oralidade

---

<sup>148</sup> A este propósito, vd. Xesús Alonso Montero, «Filoloxía e historia cultural da verba saudade», in AA. VV., *La Saudade. Ensayos*, Vigo, Galaxia, 1953, p. 121-27. Afirma o autor: «Quen bote unha lixeira ollada pola literatura medieval galego-portuguesa decatarse que a verba ‘saudade’ (daquela soidade, suidade) non se amostra, nin com moito, tantas veces como en datas máis modernas. Se pudésemos rexistrar todos os sentidos que o vocábulo tiña na Idade Media e logo cotexar estes sentidos coas mil adicións semánticas que se lle fixeron nos tempos posteriores, veríamos que a semántica da verba medrou en gran cantidade». Cf. *art. cit.*, p. 121-22. Esta improbabilidade histórico-linguística, que deriva da rarefacción do termo nos cancioneiros medievais, não obsteu à consolidação posterior – nomeadamente saudosista e integralista – da justificação da singularidade da cultura trovadoresca peninsular a partir do sentimento saudoso. Para uma abordagem mais desenvolvida do assunto, vd. *infra* o ponto 6.1.1, intitulado «Antecedentes: saudade e filologia».

<sup>149</sup> Alberto de Oliveira, «Canção da filha de Publius» in *Obras de Alberto d’Oliveira. Poesia*, ed. de José Carlos Seabra Pereira, Porto, Lello Editores, 1999, p. 81-82. Seabra Pereira descreve certamente o poema como «momento prosodicamente grácil, a lembrar uma cantiga de amigo galaico-portuguesa sobre a amargura moderna perante a doença e a morte». Cf. *ibidem*, p. XX.

de um lirismo feito para *ouvir* «antes de ser ‘neogarrettista’ é trovadoresca»<sup>150</sup>. E, já em data anterior, no penetrante estudo que consagrara às propriedades rítmicas da poética de Nobre, Lindley Cintra tinha demonstrado como o uso de metros popularizantes ou trovadorescos, designadamente o bipentassílabo, é ensaiado no *Só*, embora com liberdades acentuais, comprovando que «é, com efeito, a liberdade rítmica a grande conquista da técnica poética de Nobre»<sup>151</sup>.

A teatralidade ostensiva e declamatória do *Só* instaura o primado de uma poesia-em-situação, muito próxima da *actio* trovadoresca, e gera uma ordem estética determinada pela performatividade aédica – «a da voz como corpo e a da personagem como actor»<sup>152</sup>. Esse arremedo de débito oral é sustentado por uma «temporalidade do *agora*»<sup>153</sup>, afim daquela que assiste à transmissão da canção de gesta e do Romanceiro. O solilóquio, tão frequente em Nobre, exprime precisamente essa ânsia de ostensão; é, como refere Nelly Novaes Coelho, «a fala solitária de um ‘eu’ que se dá *como espectáculo* ao ‘outro’»<sup>154</sup>. Na verdade, e este constituirá porventura o mais fértil quinhão da herança garrettiana de Nobre, o confessionalismo do *Só*, muito à maneira das *Viagens*, solicita assiduamente a interlocução. O excesso enunciativo e a imoderação expressivista que, em intermitência, pontuam a poética de Nobre constituem, assim, a *mise en scène* de um «ser dado em espectáculo sentimental», de um «trovador-travesti vivendo a emoção e o sentimento do queixume feminino»<sup>155</sup>. Confessadamente, a voz trovadoresca de antanho ressuscita, deste modo, nas entrelinhas dos seus «carmes de exílio»:

Ó tropeiros de toda a parte  
D. Pedro! D. Dinis! D. Duarte!  
O que sois vós!  
Minha lira é do seu cabelo,  
E os meus versos, quereis sabê-lo?  
São a sua voz!<sup>156</sup>

---

<sup>150</sup> Maria Madalena Gonçalves, «Aspectos clássicos e marcas de modernidade no *Só*», in *Só de António Nobre*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1987, p. 47.

<sup>151</sup> Luís Filipe Lindley Cintra, *O Ritmo na Poesia de António Nobre*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, p. 54-55 e 100.

<sup>152</sup> Maria Madalena Gonçalves, «Um percurso da oralidade no *Só* de António Nobre. Da ‘fala’ à ‘representação’», *Colóquio/Letras*, nº101 (Janeiro-Fevereiro de 1988), p. 45.

<sup>153</sup> Idem, *ibidem*, p. 40.

<sup>154</sup> Nelly Novaes Coelho, *art. cit.*, p. 27.

<sup>155</sup> Ramiro Teixeira, *art. cit.*, p. 19.

<sup>156</sup> António Nobre, *Poesia Completa*, p. 448.



De resto, o poema «Memória», que inaugura o *Só*, ao destinar a mensagem lírica a um receptor explicitamente inscrito no texto («Ouvi estes carmes que eu compus no exílio/ Ouvi-os vós todos, meus bons Portugueses») preenche, como já foi observado<sup>157</sup>, função análoga à do *envoi* da balada medieval, invertendo, não obstante, a que era a sua habitual colocação sintagmática, visto abrir (e não servir de finda, como competia ao *oferecimento*) o pórtico poético e autobiográfico.

A prosódia *cantabile* e popularizante de muitas composições do *Só* vive de estratégias de redundância, várias das quais aparentadas, no tocante ao seu funcionamento sintático, aos incontáveis processos de iteração trovadoresca. Como refere Óscar Lopes, «Nobre usa plástica e eficazmente os recursos da tradição paralelística afonsina e popular, enchendo os poemas de recorrências que espontaneamente nos parecem cantadas»<sup>158</sup>. Os exemplos são abundantes, mas atente-se, a título ilustrativo, na quarta secção integrada no políptico poético de «Os Sinos»:

O sino toca prà novena,  
    *Gratiae plena,*  
E o sino toca *gratiae plena,*  
    Prà novena.

Ide, Meninas, à ladainha,  
    Ide rezar!  
Pensai nas almas como a minha...  
    Ide rezar!

Se, um dia, me deres alguma filhinha,  
Ó Mãe dos Aflitos! ela há-de ir, também:  
    Há-de ir às novenas, assim, à tardinha,  
Com sua Mãe...

A tonalização trovadoresca é aqui conservada pela recriação de um difuso ambiente de religiosidade popular, reminescente do motivo da donzela *guardada*, chamada a intervir dramaticamente nas cantigas de romaria ou nas bailias, mas, sobretudo, através do jogo formal de *variatio* e *repetitio*: presença do estribilho, de *versus transformati*

---

<sup>157</sup> Nomeadamente por Helena Carvalhão Buescu, em «Metrópolis, ou mais uma visita do dr. Scrooge (A poesia de António Nobre)», in *Chiaroscuro. Literatura e Modernidade*, p. 211.

<sup>158</sup> Óscar Lopes, «A oralidade de Nobre», p. 273.

(«toca prà novena/ *Gratiae plena*/ toca *gratiae plena*/ Prà novena») e da alternância vocálica inter-estrófica.

Por outro lado, alguns textos mimetizam, pela sua tessitura polifónica, a partição coral alternada, estruturalmente suposta por diversas composições trovadorescas. O efeito de plurivocalidade é conseguido, tanto no diálogo fictício sugerido pelas heterocoloquialidades que convivem no enunciado lírico (afim, por vezes, do dialogismo da tenção), como na técnica do «contraponto à Laforgue»<sup>159</sup>, que se baseia na justaposição de duas linhas enunciativas paralelas que, irónica e reciprocamente, se comentam. A rendibilização deste processo pela estilística decadentista, e agilmente manipulado por Nobre em poemas como «António» (em que, segundo Pascoaes, se ouve «a voz do Poeta e a voz da Raça»<sup>160</sup>) ou «Poentes de França», não denega os seus estreitos liames com o *canto* e com a *voz* e, parcialmente pelo menos, com a enunciação trovadoresca – objectiva, antes, no plano da *elocutio*, a «condição de *intervalo*»<sup>161</sup> que assiste a toda a poética nobriana, magistral encenação da «tramitação de uma procura», empreendida por um sujeito «perdido entre o passado da infância e o presente do exílio»<sup>162</sup>.

Em «Os Figos Pretos», por exemplo, a especiosa combinação dessa dupla linha melódica, em intermitência contrapontística, parte da convencional simbolização arborescente da fertilidade que, aliada à coreografia exaltante e jubilatória, constitui o nó temático da *invitatio amicae*, presente em múltiplas bailias peninsulares. A subversão do motivo vegetalista, emblema de renovo primaveril torna-se, todavia, evidente pelo cruzamento difónico das vozes de duas personagens opostas – «uma, culta, tradicional, masculina; a outra, popular, marginal e feminina»<sup>163</sup>:

– Verdes figueiras soluçantes nos caminhos!

Vós sois odiadas desde os séculos avós:

Em vossos galhos nunca as árvores fazem ninhos,

---

<sup>159</sup> Idem, *ibidem*, p. 273. Como nota Maria de Fátima Pinheiro Alves, «A nível da estrutura dos poemas, a utilização de duas séries de estrofes em contraponto, de inspiração provavelmente laforguiana, surgia na época como novidade na literatura nacional» e foi, em 1894, também explorada por Eugénio de Castro em *Interlúdio*. Cf. Maria de Fátima Pinheiro Alves, *op. cit.*, p. 42.

<sup>160</sup> Teixeira de Pascoaes, *Os poetas lusíadas*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1987, p. 153-54.

<sup>161</sup> A expressão é de Helena Carvalhão Buescu, «Do mar alto à clepsidra desfeita – ansiedades marítimas na lírica do final do século XIX», in *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, p. 173.

<sup>162</sup> Idem, *ibidem*, p. 172.

<sup>163</sup> Annie Gisele Fernandes, *A estrutura dialógica em poemas do Só de António Nobre*, Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 1996, p. 84.

Os Noivos fogem de se amar ao pé de vós

– Ó verdes figueiras, ó verdes figueiras,

Deixai-o falar!

À vossa sombrinha, nas tardes fagueiras,

Que bom que é amar!<sup>164</sup>

O discurso e a arquitectura trovadoresca de algumas composições de Nobre conluiam-se, em síntese, para gerar a «profusão caótica de níveis enunciativos, que ora se entrelaçam e se contaminam mutuamente, ora se mantêm paralelos num mesmo universo babélico condenado à incomunicabilidade»<sup>165</sup>, atestando a centralidade que, nesta poética da voz, assume uma panglossia de sinal irónico. A enunciação trovadoresca, concertada com outros modelos discursivos hospedados no *Só*, testemunha a presença reverberante e ironicamente proteiforme deste poeta, que, simulando acolhê-los, logo deles cepticamente se distancia. É, em suma, como bem notou Maria de Fátima Alves, timbre de «um universo textualizado, que o sujeito sabe fruto de uma ficção alheia e de que temporariamente se apropria sem envolver aí qualquer parcela das suas crenças»<sup>166</sup>.

Em 1896, em carta a Justino de Montalvão, dava António Nobre conta das perplexidades despertadas pelo processo de escolha do título do inconcluso tentame poético que viria a tornar-se *O Desejado*:

Ouve mais: não gosto muito do título ‘Regresso do Moço Anrique’ e, ontem, lembrei-me dum outro. Vê se gostas: ‘Regresso ao Reino’. Não te dá assim um ar antigo de caravela? É estilo das crónicas, pois não é?<sup>167</sup>

Este excurso, na sua informalidade correntia e desavisada, condensa, de forma emblemática, a natureza da imaginação historicista de Nobre, extrapolável, até certo ponto, para o ideário neogarrettista. Com efeito, a apologia de um *regresso ao reino* – seja

---

<sup>164</sup> António Nobre, *Poesia Completa*, p. 235. Ainda a propósito desta composição, observa Annie Gisele Fernandes que «(...) é necessário referenciar não somente o (...) ritmo leve, cantado, com que os hendecassílabos e as redondilhas menores se manifestam desde o início do poema, mas também ressaltar que esse ritmo, aliado ao convite para “Cantar e bailar”, nos remete às cantigas de amigo da Idade Média, que também se caracterizam pela simplicidade, pela popularidade, pelo sujeito poético feminino e, de certo modo, pela marginalidade, já que tratam do amor carnal, físico, numa época em que dominava o amor espiritualizado, e nas quais já era empregado o verso de cinco sílabas». Cf. Annie Gisele Fernandes, *A estrutura dialógica em poemas do Só de António Nobre*, p. 83.

<sup>165</sup> Maria de Fátima Pinheiro Alves, *op. cit.*, p. 143.

<sup>166</sup> Idem, *ibidem*, p. 147.

<sup>167</sup> António Nobre, *Correspondência*, p. 335.

ele o do passado nacional de euforia épica e proeza cavaleiresca, ou o do passado pessoal de um extinto paraíso infantil – metaforiza cabalmente a função de arqueologia íntima que a história, e, muito particularmente, a fantasia medievalista, desempenham no universo lírico nobriano.

Esta Idade Média, somatório de representações de todos os tempos, finta a cronologia e instala-se, de pleno direito, no terreno do mito. Crivada por um subjectivismo narcísico que tudo subsume, a Idade Média de Nobre transforma-se em sublimação compensatória de um excruciante sentido pessoal de queda, que a contemplação deprimida do agora não pode deixar de exacerbar. Por isso, estamos já muito longe do pedagogismo de antiquário, diapasão pelo qual afinou certo medievalismo romântico. Por isso, também, interessa muito mais o ilusionismo do *ar antigo* e do *estilo das crónicas*. E, não descurando embora o magistério garrettiano (o do *Romanceiro*, sobretudo), panfletariamente alardeado por Alberto de Oliveira-S. Paulo, Anto irá erigir uma Idade Média pessoal, criada à sua imagem e semelhança, escorada na altaneira verticalidade de torres e castelos, a única por meio da qual logrará regressar – se não ao reino, pelo menos a casa.

### 4.3. «Um vago não-sei-quê de recepção medieva»: Idade Média em fim-de-século

*C'est vers le Moyen Âge énorme et délicat  
Qu'il faudrait que mon cœur en panne naviguât,  
Loin de nos jours d'esprit charnel et de chair triste.*

*Paul Verlaine*<sup>1</sup>

*Yesterday it was Realism that charmed one. One gained from it that nouveau frisson which it was its aim to produce. One analysed it, explained it, and wearied of it. At sunset came the Luministe in painting and the Symboliste in poetry, and the spirit of mediaevalism, that spirit which belongs not to time but to temperament (...).*

*Oscar Wilde*<sup>2</sup>

No prefácio ao *Livro de Amor* de Fausto Guedes Teixeira, datado de 1894, Carlos de Lemos saúda o lirismo estreme e a voz pessoalíssima do poeta, que lhe parecem salubres contrapontos à «degringolade obscena», ao babélico espectáculo estético que oferecia aquele fim-de-século. Deixando de parte a questão da propriedade do louvor, marginal ao meu propósito, as palavras de Carlos de Lemos interessam-me por constituírem um curioso diagnóstico – é certo que viciado pela intenção de diatribe – do cadinho em que se transfundiam as desconcertadas modas artísticas que conviviam no dobrar de século:

(...) O auctor compreendeu, e ainda bem para elle, que decadentismo, symbolismo, romanismo, mysticismo, era tudo synonymo de charlatanismo. Por isso o *Livro*

---

<sup>1</sup> Verlaine, *Oeuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 249.

<sup>2</sup> Oscar Wilde, «The Critic as Artist. A Dialogue in Two Parts», in *Collected Works of Oscar Wilde*, Ware, Wordsworth Editions, 1997, p. 1003.

*d'Amor* não é nem decadente, nem simbolista, nem mystico: é *elle*; e esta isempção constituirá, de futuro, o primeiro florão da sua gloria. (...)

Vamos num tempo em que as artes, esquecidas dos seus respectivos papeis, andam, como um baile de mascarar réles, cada uma pretendendo representar o que não é: pelo mesmo theor que o Préraphaelismo fez da pintura escripta e o Wagnerismo faz da musica drama, assim o Instrumentismo faz da poesia pintura e o Symbolismo faz da poesia musica.

Nesta degrading obscura, o Poeta do *Livro d'Amor* escolheu o seu bom partido: – fez da poesia poesia só, mas essa da melhor qualidade. Honra lhe seja.<sup>3</sup>

Esta miscigenação inter-artística, que o autor estima de efeitos deletérios, aclamada pelas conglobantes *koinés* estéticas do Wagnerismo, do Pré-Rafaelismo ou do Simbolismo, chama, desde logo, a atenção para o papel nodal que nelas se confiava à tradição medieva, na escrita como na pintura, no drama como na música. Com efeito, longe de se quedar por um subproduto romântico dulcificado, como nota Michael Sadler, «(...) le médiéval se révèle, dans l'imagination symboliste, un concept fort versatile»<sup>4</sup>. A opinião de Joëlle Prunghaud vai no mesmo sentido:

La fin du siècle recueille l'héritage du mythe romantique du Moyen Âge, dépouillé de toute recherche du pittoresque ou de tout intérêt pour la couleur locale. La représentation qui en est faite est à la mesure de chaque idéal: politique, social, religieux ou esthétique.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Carlos de Lemos, «Prefácio», in Fausto Guedes Teixeira, *Livro de Amor*, Coimbra, Manuel d'Almeida Cabral Editor, 1894, p. XXIII-XXIV [2968-G-3].

<sup>4</sup> Michael Sadler, «La fatigue des conteurs: le médiéval dans l'imagination symboliste», in *Le Moyen Âge en 1900, Ateliers* n°26 (Cahiers de la Maison de la Recherche), Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2000, p. 46.

<sup>5</sup> Joëlle Prunghaud, *Gothique et Décadence*, p. 265. Cf. as seguintes palavras de Georg Lukács, a propósito da destrinça entre o projecto evasivo romântico e o escapismo simbolista: «Romanticism had made its protest against the ugliness of capitalist life by escaping to the Middle Ages. But this protest still had a fairly clear though reactionary political and social content. The writers protesting now – in the form of exotic subjects – have no such reactionary illusions, or only exceptionally. Their chief experience, particularly in the case of French writers, writing in conditions of more advanced capitalism and sharper class struggle than the Germans, is a universal disgust, an infinite disillusionment with life which has no visible goal. If they long to get away, “away” is more important than “where”. The past is no longer the objective pre-history of men’s social development, but the innocent and forever lost beauty of childhood, to which a squandered life is passionately but fruitlessly drawn in desperate, unrealisable yearning». Cf. Georg Lukács, *The Historical Novel*, London, Merlin Press, 1989, p. 232.

Versatilidade à parte, tornava-se, por outro lado, indesmentível, na encruzilhada estética desta Europa de fim de centúria, que «el Medievo se había desideologizado»<sup>6</sup>. Este pronunciado desinvestimento ideológico, perceptível no gradual aligeiramento do fardo político-nacionalista que, em período de vigência romântica, tinha onerado as obras de ambientação medieva, deve ser assacado, segundo a autora, a factores de índole diversa, de entre os quais não deixa de relevar «la lectura de Ruskin, la imaginiería prerrafaelista y el interés de los realistas por el ámbito social de los siglos medios»<sup>7</sup>. Na imaginação medievalista finissecular insinua-se, portanto, uma angulação nostálgica: «lo que predomina, por ejemplo, en los poetas premodernistas de los años finiseculares no es el medievalismo político, sino el recuerdo del ayer mezclado con melancolía y complacencia estética»<sup>8</sup>. O natural anquilosamento do historicismo romântico, de finalidade patriótico-didáctica, conduz, neste período, a incursões exploratórias na sua mais estrita funcionalidade estética. Precisam-se, então, os lineamentos de «una distinta Edad Media, extravagantemente subjetiva»<sup>9</sup>. Será, naturalmente, no lirismo espiritualizado das lendas medievais, no colorido do maravilhoso feudal, na sedução exercida por uma natureza incólume, por ora poupada à industrialização desfigurante, que o artista finissecular irá aplacar um coração *en panne*. No interior deste projecto de escapismo medievalista, ganha também vulto uma ânsia de ultrapassar a atrofia estiolante em que a vida contemporânea mergulha o homem. É, certamente, verdade que «Satanismo, Edad Media, blasfemia, son sólo caminos...»<sup>10</sup>.

A esse depauperamento ideológico do argumento medievalista em fim-de-século, que assim redundava numa «utilización frívola del Medioevo»<sup>11</sup>, não será seguramente estranho o concurso de uma cada vez mais nítida clivagem entre revisitação mítica e reapreciação histórico-científica da época. O artista decadente volve-se, assim, em «archéologue de ces récits qui disent l'enfance du monde»<sup>12</sup>, homologando, nesta atracção pelas narrativas fundacionais, as fábulas mitológicas antigas com o *thesaurus* lendário medieval.

---

<sup>6</sup> Rebeca Sanmartín Bastida, «El medievalismo y el año 98», *Voz y Letra*, XII/1 (2001), p. 69.

<sup>7</sup> Idem, *ibidem*, p. 69.

<sup>8</sup> Idem, *ibidem*, p. 77.

<sup>9</sup> Idem, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, p. 281.

<sup>10</sup> Luis Antonio de Villena, «Allá Lejos: una invitación a la disidencia», in *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, Madrid, Valdemar, 2002, p. 172.

<sup>11</sup> Rebeca Sanmartín Bastida, *op. cit.*, p. 183.

<sup>12</sup> Vèrane Partensky, «Le mythe, pathologie fin-de-siècle», in Alain Montandon (dir.), *Mythes de la Décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 187.

Consolida-se, assim, a crucial diferença que distancia a percepção romântica do passado medieval, tida (por força da relação de analogia que subentende com o presente e com o futuro) como intrinsecamente dinâmica, e a mitospecção simbolista. Nas palavras de Claude Foucart,

Les romantiques avaient conservé un certain optimisme et se forgeaient du Moyen Âge une image dynamique, celle d'un âge d'or participant du passé et du futur. Les auteurs de cette fin de siècle ne voient d'issue que dans une fuite hors du réel, dans l'intériorité de leur âme et finalement dans une mystique qui cultive l'éducation de la pensée individuelle.<sup>13</sup>

Esta fractura substantiva entre medievismo romântico e simbolista não invalida que, mais ainda do que na atmosfera romântica, «c'est dans la mouvance symboliste que se fait (...) la décisive percée de la modernité vers une compréhension renouvelée du Moyen Âge»<sup>14</sup>. A abastada comparência de ambientes de inspiração medieval nos autores que protagonizam essa movência decadentista e simbolista, regularmente relevada pela crítica, é, em si mesma, expressiva. A voga medievalizante conheceu tal acolhimento no fim-de-século que Paul Valéry chega mesmo a falar numa realidade que, subitamente, passasse a ser entrevista através de um vitral<sup>15</sup>. Ao enumerar algumas das fontes dessas idades médias íntimas, Janine Dakyns destaca Gustave Moreau, os pré-rafaelitas, Tennyson, Poe, Wagner, a liturgia e o ritual católicos, a literatura medieval e a canção popular<sup>16</sup>.

Acentua-se, deste modo, um incontido fervor colecionista, muitas vezes obsidiado com a reposição de uma *mise-en-scène* medievalizante. Como refere Séverine Jouve, «interprétation et restauration furent les maîtres-mots de tous ceux qui, conscients de la faillite irréversible qui les guettait, s'approprièrent, non sans excès, le capital artistique des

---

<sup>13</sup> Claude Foucart, *Le mythe du Moyen Âge dans la littérature française à la fin du dix-neuvième siècle*, Kiel, 1969, p. 298.

<sup>14</sup> Alain Corbellari, «Le Symbolisme et le renouveau médiéval. Lisibilité et musicalité du Moyen Âge», *Equinoxe. Revue Romande de Sciences Humaines*, 16 («Lire le Moyen Âge»), (automne 1996), p. 69.

<sup>15</sup> Como informa Elizabeth Emery, a analogia foi utilizada por Valéry, num prefácio para uma coleção inédita de poemas religiosos, intitulada *Chorus mysticus*, datada de 1890, com o propósito de justificar o seu interesse pela poesia de temática litúrgica. Cf. Elizabeth Emery, *Romancing the Cathedral. Gothic Architecture in Fin-de-Siècle French Culture*, Albany, State University of New York Press, 2001, p. 173, nota 1.

<sup>16</sup> Janine Dakyns, *The Middle Ages in French Literature. 1851-1900*, London, Oxford University Press, 1973, p. 259.



siècles passés»<sup>17</sup>. Na verdade, parece genericamente válido reconhecer no tratamento literário agora dispensado à medievalidade, a essa Idade Média ‘enorme e delicada’ celebrada por Verlaine (ele próprio considerado um Villon redivivo) uma duradoura propensão para a «complacência estética», para o decorativismo e para a hiperestesia, sublinhando, com traço vigoroso, o que nela se entrevê preencher uma função perfunctoriamente plástica. Contrariamente aos seus antecessores românticos, que se esforçavam por *ver* o passado, os artistas simbolistas preferem, de longe, *sonhá-lo* e, para esse efeito, «usan el color medieval para fines subjetivos y como símbolo del destino personal»<sup>18</sup>. As características desta Idade Média simbolista são, em consequência, o desvanecimento de contornos, a proscricção do concretismo histórico e a reabilitação do lendário, a ingenuidade mesclada de melancolia. Inquirição erudita, primitivismo atávico, coloração pitoresca, erotismo transgressor, retirada introspectiva: serão estes alguns dos impulsos a que o modelo formalizante do medievalismo simbolista dará acolhida. Neste, como observa Michael Sadler, destacando o recurso ao que denomina «técnicas de medievalização», «(...) la présence du médiéval relève plus de la forme que du fond (...)»<sup>19</sup>. No prefácio à segunda edição de *Horas* de Eugénio de Castro (1912), por exemplo, Manuel da Silva Gaio torna clara essa vocação ornamentalista e pictural, estribada numa jubilação da forma, quando nota, na obra em apreço, o predomínio de «palavras cujo tom e feição nos trazem à ideia *filacteras* de manuscritos góticos e *iluminuras* de evangeliário»<sup>20</sup>.

Como facilmente se pode depreender, a presença reincidente (mesmo se residual) de uma imagística de teor medievalizante compagina-se com a substância programática de Decadentismo e Simbolismo, se bem que, tomando em linha de conta a natureza reiterativa e isotopicamente estruturante deste repertório, ele se venha a afirmar cabalmente apenas no segundo destes movimentos. Nota, no mais completo estudo consagrado à questão, José Carlos Seabra Pereira que «(...) surge já nos decadentistas – para depois se acentuar nos simbolistas – a aparição frequente da Idade Média, nebulosa e ideal, simbólica ou decorativa, a substituir-se ao mundo contemporâneo»<sup>21</sup>. Trata-se de um medievalismo «que da evocação de figuras (Príncipes, cavaleiros, trovadores, pagens e

---

<sup>17</sup> Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*, Paris, Hermann, 1996, p. 19.

<sup>18</sup> R. Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, p. 338-39.

<sup>19</sup> Michael Sadler, «La fátigue des conteurs: le médiéval dans l’imagination symboliste», p. 47.

<sup>20</sup> Manuel da Silva Gaio, «Prefácio da Segunda Edição», in Eugénio de Castro, *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*, vol. I, Lisboa, Parceria A. M. Pereira Lda., 1968, p. 86.

<sup>21</sup> José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975, p. 52.

açafatas) e de cenários (castelos, igrejas e mosteiros góticos, utensílios), de costumes e de valores (amor, Cavalaria, etc.), se estende à metáfora e ao símbolo, às formas poéticas e ao ritmo»<sup>22</sup>. Há que reconhecer, antes de mais, que este interesse é inseparável de uma omnipresente atenção concedida pela estética simbolista ao tempo, nomeadamente ao passado, que Álvaro Cardoso Gomes justifica nos seguintes termos:

O apego às épocas pretéritas justifica-se no movimento literário simbolista por dois motivos principais: em primeiro lugar, o passado possui figuras modelares que se tornam autênticos símbolos de um modo de ser do homem do fim do século. (...) Em segundo lugar, o passado idealmente concebido, não só excita as imaginações, como também simboliza um tempo sem crises, longe da feiúra fuliginosa dos tempos da Revolução Industrial. O passado configura-se como a torre de marfim, como o espaço do belo, infenso ao útil, ao progresso, como o espaço sagrado e especioso do enfasiado nefelibata.<sup>23</sup>

O medievalismo simbolista demite-se, portanto, da profissão de fé restitutiva e arqueológica que, com inabdicável prioridade, constituía prerrogativa da tendência romântica. A funcionalidade dúplice do passado, acima aclarada, sintoniza-se com as duas tendências de escola apuradas por Júlio Brandão no conhecido opúsculo intitulado «Os Nefelibatas» que, sob o pseudónimo de Luiz de Borja, o autor dá a lume em 1981. Aí se avançava a tese de que «nos nossos simbolistas, como nos estranhos, havia pelo menos duas correntes caracterizadas, uma evidentemente mais verbalista e decorativa, outra mais nacionalista e “verlainiana”»<sup>24</sup>. Se, na sua vertente de nacionalismo estético neogarrettista, se resgatava no passado medieval a memória de incedível brio patriótico e de virilidade industriosa, que explicam, aliás, o repisar monocórdico na tecla celebrativa da gesta, outros autores, porque mais atidos à preceptística poética de extracção franco-belga, dele exaurem, antes de mais, o louvor da plenitude incorrupta de um outrora edénico, que assim consubstancia uma espécie de antipresente. Em 1896, no decurso de uma conferência sobre João de Deus, aludia Eugénio de Castro à formular dualidade de primitivismo e

---

<sup>22</sup> Idem, *ibidem*, p. 340.

<sup>23</sup> Álvaro Cardoso Gomes, *A Literatura Portuguesa em Perspectiva (Simbolismo, Modernismo)*, vol. IV, São Paulo, Editora Atlas, 1994, p. 46. Vd., também do mesmo autor, *Poesia Simbolista Portuguesa*, São Paulo, Global Editora, 1986, p. 20-21.

<sup>24</sup> «Os Nefelibatas», in Fernando Guimarães (ed.), *Obras de Júlio Brandão. Memórias e Crítica Literária*, vol. III, Porto, Lello Editores, 1999, p. 43.

civilização, espiritualidade e materialismo, avocando as ditologias *catedral-armazém* ou *mosteiro-fábrica*:

O americanismo reina absolutamente: destrói catedrais para levantar armazéns, derruba palácios para erguer chaminés de tijolo, não sendo de estranhar que transforme brevemente o mosteiro da Batalha em fábrica de conservas ou tecidos, e os Jerónimos em depósito de carvão de pedra ou em clube democrático, como já transformou em caserna o monumental convento de Mafra. As multidões triunfantes aclamam o Progresso; Edison é o novo Messias; as Bolsas são os novos templos. O fumo das oficinas já escurece o ar: em breve deixaremos de ver o céu!

No meio desta derrocada, os verdadeiros artistas, esses que se contentam em contemplar o ouro inacessível das estrelas enquanto a maioria tenta descobrir minas de ouro, olham nostalgicamente para o passado, infantilmente persuadidos de que houve um tempo em que a Arte e os seus cultores tiveram um prestígio sem limites, o prestígio que hoje usufruem os industriais e os banqueiros.<sup>25</sup>

Descontando, bem entendido, singularidades assacáveis a concretizações mais ou menos idiossincráticas, o medievalismo decadentista-simbolista comparte com outras versões da fantasia exótica (v. g., o orientalismo e as *japonaiseries*, por exemplo, muito correntes na sua variante domesticada de «exotismo de apartamento»<sup>26</sup>) a volição evasiva e alienante e a ideação utópica de um universo alternativo, criando, através de uma estudada *adroit mensonge*, um tempo sem tempo, sublimador da trivialidade fruste do presente<sup>27</sup>. A «Trova Lusitana» de Roberto de Mesquita, inclusa em *Almas Cativas*

---

<sup>25</sup> Eugénio de Castro, «João de Deus», *Arte*, nº5-6 (Março-Abril de 1896). *Apud* Fernando Cabral Martins, *Poesia Simbolista Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1990, p. 211-12.

<sup>26</sup> A expressão é de Séverine Jouve, *op. cit.*, p. 135. Luis Antonio de Villena distingue, no âmbito da imaginação exótica simbolista, uma vertente temporal e outra espacial: «Exotismo significa admiración por lo lejano y raro, visión de civilizaciones antiguas o primitivas que oponer a la extenuación de Occidente. Hay, claro, un exotismo en el tiempo (el Egipto faraónico, la prehistoria, el orbe medieval japonés) pero el más buscado – y eficaz – es el que ocurre en el espacio – lejanías geográficas – que implican tiempo, pues se trata de culturas (la India, China, Japón) que habían cambiado poco a través de los siglos». Cf. Luis Antonio de Villena, «Exotismo», in *Diccionario Esencial del Fin de Siglo*, Madrid, Valdemar, p. 78. Georg Lukács identifica, na literatura francesa da época, «a real orgy of exotic themes. Alongside the Orient, Greece, the Middle Ages (Leconte de Lisle's poems), we find decadent Rome (Bouilhet), Carthage, Egypt, Judea (Flaubert), primeval times (Bouilhet), Spain, Russia (Gautier), South America (Leconte de Lisle, Heredia); in the same period the brothers Goncourt introduce the vogue of the Japanese etc. In Germany one has the analogy of Meyer's Renaissance, Hebbel's and Richard Wagner's varied, but predominantly exotic, subject-matter and among smaller fry Eber's Egypt and Dahn's tribal migrations etc». Cf. Georg Lukács, *The Historical Novel*, p. 232.

<sup>27</sup> Esta inclinação evasiva e discrepante do real, que predomina no medievalismo simbolista, constituirá, de resto, um dos argumentos que alimentarão os ataques que, em momentos de dissolução epigonal, serão desferidos contra os pontífices do movimento. Leia-se, por exemplo, o seguinte passo de um artigo que Fernand Gregh dá a estampa no *Le Figaro*: «A obra dos Simbolistas é e continuará importante. Mas enfim, a

(colectânea póstuma de poemas anteriores, datada de 1931), expõe, de modo exemplar, essa arqueologia saudosa de um *tempo abolido* como antídoto para a que parece ser a insanável desconjunção entre uma sensibilidade poética congenitamente insulada e a desoladora paisagem do presente:

Julgo que este coração,  
Que chora em mim sem cessar,  
Num saudoso recordar  
De tempos que longe vão,  
Teve já vida e paixão  
Noutra idade e noutro lar.

Se, de entre as cousas d'agora,  
Um tristonho olhar me envia  
Velha alcáçova sombria,  
Um solar ou torre moura,  
Sinto que o mofino outrora  
Ali palpitar soía!

(...)

Graciosos romanceiros,  
Velhos solaus olvidados,  
Nos vossos versos amados  
Falam donas, cavaleiros  
E donzés enamorados,  
Outrora meus companheiros!

Julgo que este coração,  
Que chora em mim sem cessar,  
Num saudoso recordar  
De tempos que longe vão,  
Teve já vida e paixão

---

poesia dos simbolistas – e os melhores dentre eles o confessaram – expressou sonhos absconsos e frios, e não a vida. Eles criaram todo um cenário de gládios, de urnas, de ciprestes, de quimeras e de licornes, que já se vai juntando à loja de acessórios desusados do cenário romântico, as barquinhas, as estolas, as gôndolas, os seios brunidos e os salgueiros, as cimitarras e as adagas que em 1850 tinha já cessado de agradar». *Apud* Álvaro Cardoso Gomes, *A Poética do Indizível. Teorias Estéticas do Simbolismo*, São Paulo, Unimarco Editora, 2001, p. 120.

Noutra idade e noutro lar...<sup>28</sup>

Provavelmente por isso, as posturas líricas que mais regularmente surpreendemos nos textos de ambientação medieval são as do devaneio quimérico, da *rêverie* ociosa ou do onirismo perambulatório, em qualquer dos casos traduções exemplares dessa «guinada para o idealismo»<sup>29</sup> prevalente no fim-de-século. Ainda de Roberto de Mesquita, o primeiro poema, integrado no políptico «Relicários», constitui o epítome perfeito dessa atitude, ao mesmo tempo que documenta a faceta de deleite de antiquário – de *bricabracomania*<sup>30</sup> – que o medievalismo simbolista cultivou com zelo denodado:

Num salão dum palácio antigo e imponente,  
Nobre solar feudal, hoje sem moradores,  
Dormem ao longo das paredes, gravemente,  
Telas representando os defuntos senhores;

E companheira dos retratos de família,  
Na grande sala, abandonada e esquecida,  
Com o seu ar medieval e augusto, a mobília  
Absorve-se a sonhar com idade abolida...

Daquelas cousas do passado ainda se eleva  
Um vago não-sei-quê de recepção medieva,  
Como que a essência dos saraus da Meia Idade...

E eu sinto o coração exilado e oprimido

---

<sup>28</sup> «Trova Lusitana», in Roberto de Mesquita, *Almas Cativas e Poemas Dispersos*, Lisboa, Edições Ática, 1989, p. 78-79. Sublinhando a insufragável dívida verlainiana do autor de *Almas Cativas*, salienta M. Paula Mendes Coelho serem na sua obra «(...) frequentes os pierrots, os arlequins, os tons esbatidos – quadros directamente inspirados nas *Fêtes Galantes*». Cf. M. Paula Mendes Coelho, «A Poesia Simbolista no Portugal Finissecular: Modelos e Transfigurações – Alguns apontamentos», *Discursos. Língua, Cultura, Sociedade*, número especial (Colóquio Literatura e Fim de Século), (Fevereiro 2002), p. 78.

<sup>29</sup> Álvaro Cardoso Gomes, *A Literatura Portuguesa em Perspectiva. Volume IV (Simbolismo, Modernismo)*, p. 26.

<sup>30</sup> O termo é retirado do artigo de Elizabeth Emery, «Bricabracomania: Zola's Romantic Instinct», *Excavatio*, vol. XII (1999), p. 107-115. R. Sanmartín Bastida rastreia, na imprensa periódica espanhola de finais de século, «un interés casi fetichista por los objetos de los siglos medios», acrescentando que «esto repercutirá en un incremento de la producción de imitaciones del arte medieval: en el siglo XIX europeo se valorará profundamente la mimesis del antiguo, y en Inglaterra en particular una élite intelectual encontrará los medios para poner esa belleza del pasado al alcance de todos». Cf. R. Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, p. 435.

Nesse fragmento doutro tempo aí retido,  
Nessa solene estagnação de antiguidade...<sup>31</sup>

Esse «vago não-sei-quê de recepção medieva», encarcerado na enternecedora obsolescência dos objectos remanescentes do passado e na rememoração lírica daquela que terá sido a sua plena funcionalidade pretérita, constitui um fecundo eixo isotópico da poética simbolista. Justamente com ele se pode também relacionar o capacete sobre o qual recai o olhar poético, numa composição de António de Oliveira-Soares com o mesmo título:

Entre punhaes, broqueis e espadas,  
Ha um pesado capacete,  
Descançando no gabinete,  
Sobre credencias trabalhadas.

Talvez fosse ás Guerras Sagradas,  
Na frente altiva d'um cadete...  
Entre punhaes, broqueis e espadas  
Ha um pesado capacete.

Ah! quantas Damas angustiadas,  
Seguiriam no leal ginete,  
Plumas ao vento, abandonadas,  
O que ora está, côr de verdete,  
Entre punhaes, broqueis e espadas.<sup>32</sup>

Ora, especialmente nas poéticas simbolistas, a «frescura e a variedade pletórica das imagens» contrasta flagrantemente com «o uso repetitivo e estereotipizante de certos núcleos, como o litúrgico ou o cavaleiresco medieval»<sup>33</sup>. Na verdade, os vezos simbólico-imagísticos merecedores de mais intensiva dilatação são, em conformidade com figurinos literários variavelmente prescritivos, quase constantes, instaurando-se uma pronunciada homogeneidade de processos e unidade de efeitos. O de atestação incontestadamente mais

---

<sup>31</sup> Roberto de Mesquita, *op. cit.*, p. 41.

<sup>32</sup> António de Oliveira-Soares, «Capacete», in *Azul*, Coimbra, Livraria Portuguesa e Estrangeira de Manuel d'Almeida Cabral, 1890, p. 8.

<sup>33</sup> José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 79.

abundante é aquele que Seabra Pereira baptiza de «sumptuário-litúrgico», e que, como refere o autor, consorcia a religiosidade e o apelo místico com um mais improvável, mas dificilmente disfarçado, comprazimento sensual, patente «(...) na atracção pela beleza rútila das alfaias litúrgicas, pela majestade dos actos de culto, pelo inebriamento de incensos e de músicas»<sup>34</sup>. Na verdade, aquilo que na parafernália litúrgica – cálices, missais, candelabros, ostensórios, hissopes, incenso e mirra... – parece engodar a sensibilidade simbolista é, sobretudo, o espavento celebratório e a espectacularidade faustosa que promanava das práticas culturais. Torna-se por demais evidente que «o instrumental e mesmo a liturgia cristã entram em cena ora como decoração, ora como efeito simbólico e não necessariamente como elementos que indicariam necessária tendência religiosa dos adeptos do movimento»<sup>35</sup>. Diga-se, a bem da verdade, que amiudadas vezes encontramos, entre estes poetas, «ascéticos sem Deus», para quem a imanência do culto parece compensar a oclusão da transcendência. Por isso, como nota Séverine Jouve, «libéré de sa signification rituelle afin de s’adapter à un usage domestique pour lequel il n’était pas prévu, l’objet du culte se trouve réduit à sa simple forme, à sa valeur artistique, à sa dimension esthétique»<sup>36</sup>. Desse liturgismo solipsista e especioso – Verlaine falara em *liturgies intimes* –, moderadamente erotizado<sup>37</sup>, nos oferece testemunho o seguinte soneto, integrado n’ *O Livro de Aglaïs* de Júlio Brandão (1892):

Na igreja. Silenciosa a nave medieval.  
As Santas do altar, pálidas como círios,  
Têm nas jarras azuis hidrângeas, brancos lírios,  
E sobre os lábios uma flor celestial...

Vós fazeis-me sonhar, Santas das catedrais,  
Na minha amada, quase branca como as tochas,

---

<sup>34</sup> Idem, *ibidem*, p. 301.

<sup>35</sup> Álvaro Cardoso Gomes, *A Poética do Indizível. Teorias Estéticas do Simbolismo*, p. 130.

<sup>36</sup> Séverine Jouve, *op. cit.*, p. 146. Segundo Gérard Peylet, no fim-de-século, «le détournement des valeurs spirituelles va s’opérer de deux façons à travers la confusion du mysticisme et de l’erotisme, et la confusion des valeurs spirituelles et esthétiques. Le détournement de la religiosité en erotisme ou la sensualité perverse camouflée sous un voile religieux, idéaliste, constituent un piment que les âmes malades aiment bien utiliser depuis Baudelaire». Cf. Gérard Peylet, *Les évasions manquées ou les illusions de l’artifice dans la littérature «fin de siècle»*, Paris, Champion, 1986, p. 186.

<sup>37</sup> Maria Adelaide Valente destaca, de entre as linhas de força que se entrecruzam na sensibilidade religiosa patenteada por *O Livro de Aglaïs*, as seguintes: «o sentido da labilidade das coisas terrenas, as delícias da vida claustral, a fuga para o mosteiro, a magia das liturgias cristãs, um misticismo estranho, algo patológico, tecido de histeria e volúpia». Cf. Maria Adelaide Valente, *A Harpa de Cristal (Ensaio sobre Júlio Brandão)*, p. 22.

Ela a quem ficam bem todas as vestes roxas,  
E que tem como vós sonhos aurorais!...

Na catedral, que eu levantei no azul dos ares,  
Ela é a Santa que está em todos os altares,  
Tendo em jarras, a abrir, açucenas e lírios.

E do vitral, um fino disco opalizado  
Fura a igreja do Sonho, e vem, de lado a lado,  
Aureolá-la na luz sonâmbula dos círios...<sup>38</sup>

A reincidência desta imagística eclesial, se bem que não sinalizando forçosamente uma dívida para com um nevoento tempo medieval, instala um clima poético difusamente *moyenâgeux*, ratificado por um roteiro sacro que abarca a catedral, o mosteiro ou o convento. Ora, como observa Anne Ducrey, na catedral da literatura simbolista vai convergir uma espécie de semântica transicional:

(...) la cathédrale et les termes qui instaurent le paradigme du lieu sacré (église, sanctuaire, monastère, temple) et de la liturgie ont tendance à vider l'édifice religieux de sa réalité architecturale pour ne lui laisser que son appartenance au sacré. Signe tronqué, où le signifiant voit s'estomper une partie du signifié, la cathédrale comme les autres édifices religieux avec lesquels elle tend à se confondre déploie dans le texte une dimension mystique.<sup>39</sup>

O estilo ogival das catedrais, com a sua mística ressumante de melancolia, ligava-se harmoniosamente à que se perfilava como uma «sensibilidad ruinista finisecular»<sup>40</sup>. Vestígio de um tempo dissipado e irrecuperável, a catedral constitui um «îlot égaré dans le

---

<sup>38</sup> Fernando Guimarães (ed.), *Obras de Júlio Brandão*, vol. I (Poesia), Porto, Lello Editores, 1999, p. 33.

<sup>39</sup> Anne Ducrey, «Le Symbolisme ou les “Cathédrales englouties”», in Joëlle Prungnaud (ed.), *op. cit.*, p. 126. O olhar decadentista descobrirá na arquitectura gótica a preferência pela deformação grotesca e pelo imaginário teratológico. Como refere Jean de Palacio, «La cathédrale intéresse les décadents à un double titre: l'étalement chronologique de son érection autorise une pratique de la disparate architecturale et d'un œcuménisme pervers, mêlant à plaisir les religions et les styles, qui atteint son comble à la fin du siècle; affectée, d'autre part, d'une façon de dérive teratologique, elle devient à cette époque le dernier refuge des monstres refoulés par la civilisation, le Moyen Âge jouant en quelque sorte le rôle de Préhistoire. (...) Au Moyen Âge bâtisseur de cathédrales, la Décadence oppose donc le démantèlement et la dénaturação de l'édifice». Cf. Jean de Palacio, «La cathédrale décadente. Monstre hybride et repaire de monstres», in Joëlle Prungnaud (ed.), *op. cit.*, p. 138-39.

<sup>40</sup> A expressão é de R. Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, p. 483.



prosaïsme de notre monde moderne»<sup>41</sup>. Como resultado, e em congruente imaginação translata, o poeta simbolista escolhe, frequentemente, outrar-se nas *personae* líricas do peregrino, do frade ou do monge. Em Henrique de Vasconcelos, por exemplo, o sujeito poético declara abandonar o «Convento em que nevrotico erro» e confessa-se «Peregrino (...) á procura/ D'algumas grandes estrelas»<sup>42</sup>; em António de Cardielos, autografa-se como «Peregrino, cruzado e trovador»<sup>43</sup>; em Júlio Brandão, considera-se um «peregrino buscando pousada» ou um «romeiro bisonho»<sup>44</sup>; em Américo Durão, um «louco e visionário frade»<sup>45</sup>, que, noutro passo, insiste: «Sou monge, em Deus me encontro»<sup>46</sup>. Mantém-se, pois, uma aliança inquebrantável entre o desgosto do mundo (sobretudo no que nele constitui morbo e anquilose) e um imaginário do retiro e da reclusão.

Com alguma regularidade, atributos decalcados dos estilos arquitectónicos medievais (cuja sobredeterminação sémica afecta, naturalmente, o frequentíssimo adjectivo *gótico*) funcionam, por meio de um processo de translação retórica, como estilemas convencionais da *descriptio* feminina. Assim se exalta, num poema incluído em *Silva* de Eugénio de Castro, um «corpo de âmbar, gótico, afilado», um «corpo eléctrico, ogival»<sup>47</sup>; Júlio Dantas, por seu turno, em composição coligida em *Nada* (1896), apostrofa uma «gótica beleza iluminada e viva!»<sup>48</sup>.

Os exemplos da poetização simbolista destes espaços são incontáveis, mas valerá a pena anotar alguns. Logo Eugénio de Castro, no poema XIV do seu fundacional *Oaristos*

<sup>41</sup> Joëlle Prunghaud, *Gothique et Décadence*, p. 275.

<sup>42</sup> Henrique de Vasconcelos, *A Harpa de Vanadio*, Coimbra, F. França Amado Editor, 1895, p. XI e XXII.

<sup>43</sup> António de Cardielos, *Agonias*, Famalicão, Tipografia Minerva, 1900, p. 78.

<sup>44</sup> Fernando Guimarães (ed.), *Obras de Júlio Brandão*, vol. I (Poesia), p. 184. Refere Janine Dakyns que «Profane passion expressing itself in these liturgical effusions (deriving from Baudelaire's 'Franciscae meae laudes') and identification of its object with medieval Madonnas and saints (deriving also from the 'Satanic' poems of *Les Fleurs du Mal*, such as 'A une Madonne', and from Mallarmé's 'Sainte') were a commonplace in *fin de siècle* verse». Cf. *op. cit.*, p. 266-67.

<sup>45</sup> Américo Durão, *Vitral da Minha Dor*, in *Américo Durão. Poesias Completas*, Lisboa, IN-CM, 1999, p. 103.

<sup>46</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 108.

<sup>47</sup> «Engrinalda-me com teus braços», in Eugénio de Castro, *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*, vol. I, Lisboa, Parceria A. M. Pereira Lda., 1968, p. 141.

<sup>48</sup> «Virgindade», in Júlio Dantas, *Nada*, Lisboa, Portugal-Brasil Companhia Editora, s.d., p. 47. Como nota Joëlle Prunghaud, «Par l'effet de la constante superposition des deux images de la femme et de la cathédrale, l'érotisme du corps féminin gagne le lieu saint. L'édifice religieux s'imprègne de sensualité et de volupté». E acrescenta ainda: «Les auteurs de la fin du siècle s'appliquent à développer une véritable liturgie du plaisir en empruntant au discours religieux et à ses rites les éléments d'une célébration mystique de la volupté. Dévotion et amour se confondent au cours d'un même cérémonial». Cf. Joëlle Prunghaud, *Gothique et Décadence*, p. 290-91. Décadas mais tarde, em 1927, *gótico* será ainda o atributo usado por Mário de Albuquerque para qualificar o ideal feminino plasmado na obra de Lopes Vieira: «A arte de Affonso Lopes Vieira, pelos motivos e pela esbelteza das linhas pôde-se classificar de ghotica. Basta recordar o typo de mulher que desliza nos seus versos. É de vitral: loura e esguia. Por isso mais me convenço que elle como ninguem poderia ter renovado o theatro ao gosto medievo». Cf. Mário de Albuquerque, «Poeta, Frade e Cavalheiro», *O Paiz*, 14 de Julho de 1927, in *Rememrança*, vol. II, f. 44v.

(1890), traça o catálogo arquitectónico dessa sedução catedralícia, sob a égide rememorativa do Campeador burgalês:

À volta do Bordeus, num meio-dia outonal,  
Parei em Burgos para ver a catedral  
E as sombras evocar do Cid e de Ximena.

(...)

Duas horas levei a ver o exterior,  
Detalhe por detalhe: o precioso lavor  
Das misulas e dos esveltos baldaquins,  
Arrendados como os gangéticos marfins,  
As estátuas que estão ornando os botaréus,  
As gargulas às mil, e os altos corochéus,  
A laçaria, em filigrana, das cimalhas,  
Os finos bestiães, enfim: todas as malhas  
Dessa renda subtil, severa e fascinante.<sup>49</sup>

Em 1896, Fausto Guedes Teixeira, consegue, num extenso poema que intitula «As Cathedraes», e que inclui em *Mocidade Perdida*, exorbitar esta auscultação historicista do templo e «autopsia» a alma das pedras, a qual se encontra, em íntima fraternidade, fundida com a do poeta:

Atravessando as Cathedraes antigas,  
Sonho com ellas meus sonhos reaes;  
E as pedras eu adoro-as como amigas  
De largos tempos immemoriaes!

E quem sabe se a Alma que hoje tenho  
Vive também na rocha que alli medra?!...  
Ha commoções nas linhas do desenho  
E ha muita alma n'uma curva em pedra.

(...)

Ancias immensas, ideaes profundos,  
Tudo autopsio pelas cathedraes,

---

<sup>49</sup> Eugénio de Castro, *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*, vol. I, Lisboa, Parceria A. M. Pereira Lda., 1968, p. 64.

Pedras que gemem a semelhar mundos,  
Mundos que tremem a diluir-se em ais.

Meu sangue corre imperturbavelmente  
Pelas veias da aboboda transida;  
E ha alli sorrisos que eu só vi no poente,  
Almas de treva onde tropeça a Vida!

(...)

Pelas janellas gothicas, absortas,  
Doridas monjas vêm-se debruçar...  
Quantas paixões n'aquellas vidas mortas!  
Quantos segredos lhes não sabe o mar!

E as velhas torres hirtas, glaciaes,  
– Reliquias d'uma Crença que morreu –  
Adejando por sobre as Cathedraes,  
Parecem Almas a anciar o Ceu!<sup>50</sup>

É, no entanto, com *Vitral da minha dor*, de Américo Durão (1917), que a imagem arquetípica da catedral, mais do que funcionar como filão metafórico sujeito a pesquisa intermitente, faculta um vigoroso traço de união macrotextual. As denominações escolhidas para titular as próprias secções em que a obra se encontra fragmentada, de laivos litúrgicos – «Vitral», «Claustro-Pleno», «Cálix de Oiro» –, permitem descobrir o elo trópico procurado entre catedral, livro e *persona* poética. E o que é mais: o título da obra representa, seguramente, um dos mais explícitos testemunhos que, nas letras nacionais, se podem recensar de uma verdadeira *vitromania* finissecular, um natural subproduto do culto simbolista da catedral<sup>51</sup>. Na obra de Américo Durão, o ingresso

---

<sup>50</sup> Fausto Guedes Teixeira, *Mocidade Perdida*, Coimbra, Manoel d'Almeida Cabral Editor, 1896, p. 35-37 [4644-B-1].

<sup>51</sup> O termo é decalcado da obra de Elizabeth Emery, *Romancing the Cathedral. Gothic Architecture in Fin-de-Siècle French Culture*, p. 4. A autora, que se apropria do termo cunhado por L. Ottin na obra *Le Vitrail* (1896), descreve o fenómeno nos seguintes termos: «The cathedral was also behind the “vitromanie” – the stained glass craze – that led to the foundation of the Musée du Vitrail, and created a passion for placing medieval tapestries and windows in domestic interiors». Na obra citada, relatava Ottin: «Il n'est pas une maison bourgeoise qui se respecte aujourd'hui dans laquelle on ne rencontre de haut en bas des vitraux factices», *apud* Janine Dakyns, *op. cit.*, p. 238. Como nota Stephanie Moore-Glaser, «Le XIX<sup>e</sup> siècle éprouve une fascination particulière pour le vitrail. (...) Dans ce monde où le regard, la vue et l'optique prenaient une réelle importance, les recherches chromatiques se basèrent sur le vitrail à cause de sa capacité à rendre les couleurs dans toute la pureté de leurs nuances au lieu de réfléchir la lumière et de figer les tons. Par ailleurs, c'est avec le renouvellement des techniques médiévales dans le domaine de la peinture sur le

persistente do tropo da catedral (ou de cenários funcional e figurativamente similares, como o convento) é acompanhado, como aliás o título já preludiava, da transferência projectiva da situação íntima do sujeito – dilacerada, agónica, insulada – nessa geografia simbólica, complanando, por vezes em fusionismo indestrinçável, a *tragédia singular dum anormal* e o sentido dolorista do espaço circundante. É esta uma das chaves de leitura dos exemplos seguintes:

No meu convento desolado e frio,  
Ecoa pelo claustro um som vazio:  
Apalpo-me... procuro-me... tateio...<sup>52</sup>

No meu sentir estranho de imperfeito,  
Travam batalha monstro e desigual,  
Figuras gigantescas dum vitral,  
Serpentes enroscadas no meu peito!

Tento fugir de mim... cárcere estreito!  
Tragédia singular dum anormal:  
– Meu peito é uma velha Catedral,  
E eu não caibo dentro do meu peito!<sup>53</sup>

No poema «Catedral-Noite», reedita-se o repertório aturado da polivalência semântica do símbolo:

---

verre par Lassus, Didron et Viollet-le-Duc vers le milieu du siècle que commence la renaissance de l'art du vitrail, entraînant une remise en valeur de cet art. (...) Sensibles aux effets de lumière assombrie par le verre coloré qui augmentait les effets fantastiques de la cathédrale, les écrivains romantiques s'émerveillent devant les vitraux». Cf. Stephanie Moore-Glaser, «“Les vitraux toujours en fleur”: évolution d'un thème littéraire et artistique de Victor Hugo à Robert Delaunay», in Joëlle Prungnaud (ed.), *op. cit.*, p. 216. Uma das fontes literárias maiores da tendência terá sido constituída pelos *Vitraux* de Laurent Tailhade, que, desde 1888, foram sendo publicados em *Le Décadent*. Cf. José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 29-30 e 150. Em muitas das obras em que comparece, o vitral transforma-se no correlativo objectivo da experiência de iluminação espiritual ou num símbolo de abertura ao mundo da transcendência sobrenatural.

<sup>52</sup> «Existo?», in Américo Durão, *Poesias Completas*, p. 100. Note-se como, já em 1921, um poeta como José Bruges de Oliveira retoma, em «Convento», uma análoga moldura imagística: «Minh'alma é um convento, / paredes caiadas, de branco vestidas; / e n'esse convento, / as saudades são as freiras recolhidas...// Eu sou convento, / erguido em mim mesmo em maguas e escolhos; / e ao sol e ao vento, / as saudades-freiras / sobem ás janelas, bem altas, cimeiras, / ás janelas olhos... ». Cf. José Bruges d'Oliveira, *Ophir*, Lisboa, Tipografia da Cooperativa Militar, 1921, p. 49 [3987].

<sup>53</sup> «A minha tragédia», in Américo Durão, *op. cit.*, p. 103.

A lua fez da Terra a nossa Catedral,  
– A Catedral dos pobres –  
Soberba em linhas, hieráticas, nobres,  
Toda marfim, toda luar...  
E deu-lhe um só vitral  
Em que se espelha: – o Mar!

(...)

Divina Catedral,  
Toda lançada em sombra, hierática, fina!  
O luar talha-se em ogivas de platina.  
Invisíveis colunas de saudade  
Afogam-se em perfumes...  
Penumbras unguidas de piedade,  
Névoas em luz, morrer de lumes...

(...)

Na Catedral as naves longas,  
E os longos claustros de sombras,  
Vão nas sombras que o sol dilui...  
Escoam-se nas alfombras,  
Esguias, longas, sonâncias,  
Ânsias do que não fui...<sup>54</sup>

Em Roberto de Mesquita, disseminam-se, de modo análogo, as remissões para o contexto monástico e para a arquitectura catedralícia, quase sempre coadas por um olhar poético saudoso de outras eras, mas apeado, em insolúvel descompasso, no presente. Trata-se de privilegiar a representação de uma cenografia de deserção e abandono, favorável à *ruminatio* melancólica e ao apartamento misantropo:

A vasta igreja dum convento abandonado,  
Os velhos oiros, os vitrais, a arquitectura,  
Falam às almas como um salmo levantado  
Na solene mudez da vasta nave escura.

(...)

Minha alma como que respira as lendas santas  
De monjas medievais, de místicas infantas

---

<sup>54</sup> «Catedral-Noite», in Idem, *ibidem*, p. 116-17.

Adormecidas nos sarcófagos augustos...<sup>55</sup>

Entrei no claustro; a fonte, como dantes,  
Na bacia de mármore cantava  
– Mas um vasto silêncio amortalhava  
O triste casarão sem habitantes.

Irrompiam do solo, vicejantes,  
Flores silvestres, musgos, erva brava.  
Esse convento morto transportava  
Meu espírito a épocas distantes...<sup>56</sup>

Numa igreja senil, prestes a desabar,  
Aonde há muito já não vai rezar ninguém,  
Um vetusto missal, aberto sobre o altar,  
Dir-se-ia que espera o padre que não vem.

(...)

E evola-se do seu aspecto singular,  
Do seu ar gótico uma tristeza monacal,  
Como se nele ficasse eternamente a orare  
A Alma vetusta dum professo medieval.<sup>57</sup>

Em «A Catedral», o andamento binário do poema – à contemplação extática do edifício faz-se suceder o elenco dos impressionantes efeitos anímicos que ele desperta numa sensibilidade desavinda com o seu tempo – torna claro, uma outra vez, o gosto pela experiência pessoal e intransmissível do espaço. O «espírito das pedras» é, justamente, esse – o de evocar um «sonho do que se passou»:

Sonho do que se passou, como no poeta medras  
E em que estranha tristeza a alma me envolveste!  
Como eu sinto falar o espírito das pedras  
Que o tempo enegreceu e de prestígio veste!

Sonho do que passou!... Destes trigueiros muros

---

<sup>55</sup> «Relicários II.», in Roberto de Mesquita, *op. cit.*, p. 42.

<sup>56</sup> «Melancolia», in Idem, *ibidem*, p. 167.

<sup>57</sup> «O Missal», in Idem, *ibidem*, p. 199.

Surgem perante mim fantasmas medievais:  
Magros monges rezando, em seus buréis escuros,  
Bispos de espada e cruz, que são senhores feudais.

E o sino, que ao dobrar toda a cidade abala,  
Cheio dum vago outrora e sugestões cristãs!...  
a alma da Idade Média ainda vibra e fala  
Nesse som que entristece as pálidas manhãs.

Eu creio contemplar no severo conjunto  
Da tua arquitectura, ó catedral sombria,  
A petrificação dum século defunto  
Que foi pleno de crença e bárbara energia!<sup>58</sup>

Sublinhe-se que esta sedução do medievalismo simbolista pela catedral se encontra ancorada numa complexa rede de motivações culturais. A literatura finissecular reedita a imagística romântica, segundo a qual o edifício é ainda lido como bíblia de pedra, organismo vivo, réplica da floresta, mas estes símiles são objecto de uma exegese inédita.

No estimulante ensaio que consagra à representação ficcional da catedral nas letras francesas finisseculares – ocupando-se, sobretudo, dos cultores do subgénero da *cathedral-novel*, como Zola, Huysmans e Proust –, Elizabeth Emery demonstra em que medida «by the end of the century, the Gothic cathedral, with its mixture of art, music, scripture, and ceremony, had become the most appreciated figure from the Middle Ages»<sup>59</sup>. A divulgação dos pré-rafaelitas ingleses, a investigação erudita da pintura primitiva francesa e flamenga, assim como a reabilitação beneditina da liturgia medieval e do cantochão, fizeram recrudescer um fascínio, sem dúvida algo estetizado e diletante, pelo misticismo medieval e pelas renovadoras sendas criativas que este parecia disponibilizar. Pintores e poetas decadentistas e simbolistas (e.g. Edmond Dulac, Henri Pille, Paul Verlaine, Jean Lorrain) elegeram a catedral como figuração arquetípica da Idade Média, perspectivando-a como síntese harmoniosa de arte e religiosidade, destilação modelar de um génio criativo conservado intacto, e, em consequência, imune à incoercível filosofia da arte como mercado que grassava num desumanizado dobrar de século. Escritores como Jean Moréas, Pierre Quillard, Saint-Pol-Roux, Gustave Kahn e Maurice

---

<sup>58</sup> «A Cathedral», in Idem, *ibidem*, p. 170-71.

<sup>59</sup> Elizabeth Emery, *Romancing the Cathedral*, p. 1.

Maeterlinck persistem em interpolar, nas suas obras, instantâneos da medievalidade, encaminhando a estética simbolista para uma frequência cada vez mais regular dos lugares da memória medievla.

Nestes autores, ainda que adstrita a funções semanticamente dúcteis, a catedral funciona como tropismo unificador. Com efeito, como observa Elizabeth Emery, a catedral «provided a comforting response to fears about the fragmentation and dispersion of society and the loss of tradition; it was a stable, still-functioning system of belief that organized and gave meaning to all of the disparate elements in and around it»<sup>60</sup>, provendo fundamento à crença num curso histórico ininterrupto e totalizante. Assim, «Decadent and Symbolist poets idolized the cathedral for its hushed interior, its beautiful art, its music and the feeling of reverence it inspired»<sup>61</sup>. Em função dessa síntese de meios expressivos, na catedral inteligiam os simbolistas a concretização modelar do *Gesamtkunstwerk* wagneriano, uma digna antepassada do museu, em que díspares linguagens artísticas se fundiam para perpetuar um *momentum* estético irrepitível. Como nota Joëlle Prunghaud,

La cathédrale gothique représente la synthèse de tous les arts, puisque chaque artiste n'était pas confiné à la pratique d'une discipline à l'exclusion des autres, il ignorait cette spécialisation qui est dénoncée comme un travers, un appauvrissement de nos sociétés modernes. Giotto était peintre et architecte, un même élan créateur anéantissait toute idée de cloisonnement. On comprend que cette communion esthétique ait pu séduire des auteurs qui poursuivent précisément un tel idéal d'unité, que Wagner s'est efforcé de réaliser.<sup>62</sup>

Os nexos entre Simbolismo, Medievalismo e Wagnerismo não se esgotam neste particular e a eles regressarei já de seguida. Por enquanto, registre-se que, à parte deste bem municiado arsenal de imagens de cunho sacro e litúrgico, afirma-se, em paralelo, um vezo de teor lendário-cavaleiresco. A procedência dos motivos parece ser, indistintamente, quer a toada de travo popularizante, quer a matéria novelesca de imprecisa proveniência bretã. A obra de Eugénio de Castro, aliciada pela reconversão deste temário cavaleiresco, concita estas duas abordagens, seja pelo estrofismo e ritmo romancísticos de «Dona Briolanja», incluída em *Horas* (1891), seja, em momento já posterior, na tensa efabulação simbólica

---

<sup>60</sup> Idem, *ibidem*, p. 163.

<sup>61</sup> Elizabeth Emery, «The Gothic Cathedral in Fin-de-Siècle. From *Gesamtkunstwerk* to “French Genius”», in Laura Morowitz, Elizabeth Emery, *Consuming the Past: the Medieval Revival in Fin-de-Siècle France*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 12

<sup>62</sup> Joëlle Prunghaud, *Gothique et Décadence*, p. 300.



vertida no poema dramático *O Cavaleiro das mãos irresistíveis* (1916), cujo protagonista evoca um émulo travestido da donzela das mãos cortadas, de prolífica carreira folclórica.

Também Henrique de Vasconcelos tematizará, com notável assiduidade, o repertório cavaleiresco: no espraído poemeto narrativo-dramático, que dedica a Moréas, pontifica a figura, esquissada através da evocação de uma Donzela «em lactescencias de pureza», de um cavaleiro de «olhos fitos no Palacio agnosticisado no Horizonte», «todo d'Armas tão brancas»<sup>63</sup>. Em «Cançam Arabe», o sujeito lírico almeja transmudar-se em «Cavalleiro moiro / Com minha fina espada de Damasco»<sup>64</sup>. Um semelhante lançamento narrativo concerta-se com idêntica imagística na poesia de Júlio Brandão, como se pode verificar, entre vários exemplos possíveis, nas composições «As Boas Fadas» de *O Livro de Aglaïs*, ou «O Cavaleiro e a Princesa» de *O Jardim da Morte* (1898):

É meia-noite! É meia-noite!  
Lavam as fadas a cantar.  
Sem ter agora aonde se acoite  
Vai Dom Rodrigo a galopar.

Mas o corcel aventureiro,  
Cavaleiro! não pode andar:  
– Deixam as fadas de lavar,  
E vêm cercar o cavaleiro...<sup>65</sup>

Por uma noite fulgurante,  
Cavaleiro cego d'amores  
Foi procurar a sua amante,  
Que era filha de imperadores.

Como um herói de Roncesvales,  
No seu cavalo, era raudão,  
Passou rios, montes e vales,  
Sempre a saltar-lhe o coração.

Inda não se via entre a bruma

---

<sup>63</sup> Henrique de Vasconcelos, «A M. Jean Moréas», in *A Harpa de Vanadio*, p. XIII-XVI.

<sup>64</sup> Idem, «Cançam Arabe», in *ibidem*, p. XVII.

<sup>65</sup> «As Boas Fadas», in Júlio Brandão, *op. cit.*, p. 17.

O velho castelo roqueiro,  
E das Estrelas disse-lhe uma:  
– Aonde vais tu, ó Cavaleiro?<sup>66</sup>

Em Américo Durão, o eu lírico reclama para si, em confissão liminar, o apodo de «cavaleiro errante da Ansiedade»<sup>67</sup>, mas será no soneto «Cavaleiro da Mancha» que se aprimora esse auto-retrato, aliando, na que parece ser uma deliberada ressonância anteriana, a voragem da cavalgada à letal, e já familiar, demanda da Ventura:

Cavaleiro sem ter lanças nem tropa,  
Meu coração vai num corcel antigo,  
À conquista da luz que não consigo,  
E, cada vez, galopa mais, galopa...

De tão ligeiro, o vento já mal topa  
O cavaleiro andante que eu instigo:  
– Mais para a frente, cavaleiro amigo,  
Que um génio mau, ou Satanás, te poupa!

E, sem parar, o cavaleiro errante  
Segue a Ventura que lhe vai à frente,  
E em vão, em vão! percorre o mundo inteiro...  
E cegam-se-me os olhos na corrida,  
Vertiginosa, estranha, desabrida,  
Do louco e visionário cavaleiro.<sup>68</sup>

O castelo e a torre (ou espaços isomorfos e funcionalmente permutáveis, tais como o «palácio antigo e imponente» ou o «nobre solar feudal») são os lugares dilectos da cartografia poética cavaleiresca. Por um lado, constituem, como é bom de ver, estações obrigatórias dessa paisagem arcaica de desenho simbolista; por outro, configuram variações do *topos* decadente da *tour d'ivoire*, metaforizando a misantropia aristocratizante de um sujeito que, ciente de não ser o seu reino deste mundo,

---

<sup>66</sup> «O Cavaleiro e a Princesa», in Idem, *ibidem*, p. 137.

<sup>67</sup> «Da Verdade», in Américo Durão, *op. cit.*, p. 103.

<sup>68</sup> «Cavaleiro da Mancha», in *ibidem*, p. 106.

voluntariamente se ostraciza ou se confina ao degredo ontológico<sup>69</sup>. A verticalidade da torre é, aliás, como muito bem assinala Séverine Jouve, de entre os elementos de eleição do *décor* decadentista, o de mais rendosa funcionalidade na transdução poética de uma tática de fuga e descentramento. Deste modo, «la première forme de la retraite décadente s'érige en altitude», e isto porque, «surplombant le monde, la tour offre l'une des images les plus simples et les plus riches de ce refus des autres dans lequel seul peut s'élaborer cet espace idéal que recherchent les décadents»<sup>70</sup>.

Quanto ao emprego simbolista da cenografia do castelo, é bem verdade que, regra geral, ele tende a não coarctar radicalmente as amarras com a sua matriz romântica, interessada em rendibilizar, sobretudo, o capital poético da ruína e a sedução pelo inóspito. Como nota Renato Bordone, este castelo medieval, sem Idade Média, preenche sobretudo a função de «segno metastorico», de «categoria dello spirito», de «simbolo polivalente in cui si assommano tutti i desideri»<sup>71</sup>. É o caso, por exemplo, do «Castelo em Ruínas» que, em 1884, António Feijó inclui nas suas *Líricas e Bucólicas*:

Meu triste coração, como um castelo antigo,  
Que a legenda vestiu de espectros e visões,  
A lembrança do tempo em que sonhou contigo  
Sustenta-o como a hera às velhas construções,  
Meu triste coração, como um castelo antigo...

(...)

Semelhante à visão que no castelo existe,  
Também no coração, rasgado pela dor,  
Eu sinto perpassar, no seu sudário triste,  
O espectro sepulcral do meu perdido Amor,

---

<sup>69</sup> Como lembra Álvaro Cardoso Gomes, o símbolo da torre conhecerá, na literatura simbolista, múltiplos desdobramentos, «(...) aparecendo como a “torre abolida”, do príncipe de Aquitânia, de Nerval, a “torre cinerária” de Herodiade, a “torre de leite” de António Nobre, ou mesmo os simulacros da torre, as mansardas dos solitários de Raul Brandão, de *Os Pobres*, ou a tebaida que Des Esseintes escolhe, em Fonteney, para fugir à banalidade da civilização urbana». Cf. Álvaro Cardoso Gomes, *A Poética do Indizível. Teorias Estéticas do Simbolismo*, p. 129-30.

<sup>70</sup> Séverine Jouve, *op. cit.*, p. 135.

<sup>71</sup> Renato Bordone, «Medievismo romantico e neomedievismo nell'immaginario moderno e contemporaneo: la fortuna del castello da Walpole a Hearst», in Enrico Menestò (org.), *op. cit.*, p. 100. O autor sintetiza do seguinte modo a semantização romântica do símbolo do castelo: «(...) il castello testimonia una gloria che si identifica com l'espressione di un potere esercitato con la forza delle armi: è segno di autorità e insieme di eroismo militare, è spazio naturale per il manifestarsi del cavaliere di cui è dimora nobile e cortese, mas si presenta anche – in quanto sviluppo della poesia delle rovine e residuo del romanzo nero – come simbolo inquietante di segno negativo, denunciato dalla struttura labirintica e caotica, dalla presenza insidiosa di trabocchetti e di oscure segrete». Cf. *art. cit.*, p. 87-88.

Semelhante à visão que no castelo existe...<sup>72</sup>

Num outro «Castelo Romântico», incluído nas *Exiladas* de Alberto Osório de Castro, o cenário bélico de tons medievalizantes, propiciatório da audaz investida amorosa do sujeito, coliga-se com um caudaloso afluente de imagens, através das quais se equaciona erotismo e *militia*:

Dos rubis da tua boca  
E do oiro do teu cabelo,  
Levantei dentro do peito  
Um fulgurante castelo.

Onde em todas as seteiras,  
Tantas como os nossos beijos,  
Vela de noite e de dia  
O bando dos meus desejos.

E quando o Tédio vier  
Cercar a torre luzente,  
Rainha! tu hás-de ver  
Como se bate fremente

E renasce a cada golpe  
A minha guarda aguerrida,  
Cobrando após a requesta  
Maior valor e mais vida.<sup>73</sup>

A hiperbolização do carisma nobiliárquico do sujeito feminino, aqui sobrelevado a píncaros régios, pode, mais modestamente, fazer assomar ao belveder do castelo uma «Doce Infanta Real», como acontece na delida aguarela poética, dominada pela *rêverie* erótico-feudalizante, que Camilo Pessanha esboça em «Quando?»:

---

<sup>72</sup> António Feijó, «Castelo em Ruínas», in *Poesias Completas*, Lisboa, Livraria Bertrand, s.d., p. 64-65 [3780-X-4].

<sup>73</sup> Alberto Osório de Castro, *Obra Poética*, vol. I, introd. de José Carlos Seabra Pereira, organização de António Osório, Lisboa, IN-CM, 2004, p. 85.

Quando se erguerão as seteiras,  
Outra vez, do castelo em ruína,  
E haverá gritos e bandeiras  
Na fria aragem matutina?

Se ouvirá tocar a rebate  
Sobre a planície abandonada?  
E sairemos ao combate  
De cota e elmo e a longa espada?

(...)

E quando, ó Doce Infanta Real,  
Nos sorrirás do belveder?  
– Magra figura de vitral,  
Por quem nós fomos combater...<sup>74</sup>

Como nota Seabra Pereira, na leitura que propõe deste texto integrado em *Clepsydra*, a «evocação do exotismo medievo» evolve agora para um «ímpeto superador da abúlica inatividade actual»<sup>75</sup>, secundando também, a um nível sémico mínimo, as nucleares obsessões temáticas em que se apoia o universo de Pessanha: o abandono e o excídio, a transitoriedade e a fuga niilista, o estilhaçamento, a dissolução e a morte. «Castello da Alma», de António Corrêa d'Oliveira, é a este título exemplar: partindo do conceito de *fortitudo* da alma, figurada no castelo inexpugnável, tópico místico pedido de empréstimo a Santa Teresa de Ávila, o sujeito responsabiliza esse emparedamento nas fronteiras de si pela sua morte para o mundo:

É um Castello nossa alma: Assim dizia  
A piedosa e mystica Thereza...  
E a Santa, como poucas, entendia  
De tudo quanto fosse fortaleza.

E estando dentro em nós, de noite e dia  
Este Castello (aqui sua exatranheza),  
Ai quantas almas neste mundo havia  
Tão fóra dos seus muros de beleza!

---

<sup>74</sup> Camilo Pessanha, *Clepsydra*, edição de Gustavo Rubim, Lisboa, Colóquio/Letras, 2000, p. 25.

<sup>75</sup> José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 236.

E prégara, e pensava ser verdade:  
«Alma! entrae em vós: entrae na Cella  
Da verdadeira e sã felicidade...».

Enganaste-te, Santa. eu sei, eu sei...  
Foi por viver somente dentro della  
Que para o mundo assim me desgracei.<sup>76</sup>

De cronologia mais tardia, a composição «A torre azul» de João Lúcio merece, ainda assim, menção de passagem, quanto mais não seja por antologiar os múltiplos sentidos intimados pelo símbolo da torre:

É n'uma ilha distante,  
Toda de agatha e coral,  
(Só vem, no mappa do Sonho,  
Esta ilha original),  
Que se ergue, feita em saphyras,  
Essa torre singular,  
N'um crepusc'lo infinito,  
Com rosas mortas no ar.  
Das suas arestas claras,  
Golpam estrellas candentes,  
Lyrios de luz, formas raras,  
Neblinas incandecentes.  
O cimo da torre immensa,  
Rasga a cupula dos Ceus:  
Fica, em baixo, o vôo dos mundos:  
Por cima, só fica Deus.  
Oh! meu amor, vem commigo:  
Vamos ouvir, n'essa tôrre,  
A grande palpitação  
De tudo o que vive e morre,  
Para, de novo, viver,  
N'outra forma que produz,

---

<sup>76</sup> António Corrêa d'Oliveira, «Castello da Alma», in *Raiz (1898-1903)*, Coimbra, França Amado Editor, 1903, p. 169 [3415-Z-2].

N'essa cadeia infinita,  
Que vae da lama p'ra luz  
E da luz mais para cima,  
P'ra o sopro animico ethereo,  
Onde está a Perfeição  
N'uma nevoa de mysterio...<sup>77</sup>

À parte da presença insistente destes repertórios imagísticos, torna-se conspícuo, no medievalismo de feição decadentista-simbolista, um pronunciado apreço pelo resgate de formatos poéticos e estratégias retóricas que entroncam na tradição medieval, em particular as de extracção comprovadamente trovadoresca e romancística. A caudalosa proliferação de baladas, cantigas, trovas, rondós, trioletos, madrigais ou rimances é bem reveladora dessa persistente «medievalização métrica»<sup>78</sup>. O mesmo se pode afirmar, no plano microestilístico, acerca da produtiva retoma do paralelismo e da *derivatio* (afim do mozdobre trovadoresco), assim como do recurso ao despaisamento de dicção que só o arcaísmo, pela sua bizzarria lexical, permite induzir. Recenseando a estreia poética de Júlio Dantas, Fialho de Almeida, em incisivo juízo crítico, advoga que o mérito do *Nada* «(...) provém do poeta haver juntado Baudelaire com o vocabulário exótico dos cronicões portugueses»<sup>79</sup>. E o mesmo se poderia, sem grande esforço de imaginação, afirmar acerca de grande parte da poesia finissecular de inspiração medievalizante.

O consabido denodo simbolista na revalorização da qualidade musical do verso e da dimensão acústica do significante, reconciliando o fazer poético com a ascendência órfica que sagrara as manifestações genesíacas do lirismo, encontrou, também na sua aclimatação nacional, uma compreensível hospitalidade. E, igualmente no que toca a este reencontro do melódico e do poético, se pode divisar a apologia de um regresso a tempos medievos. José Júlio Rodrigues, num escorço digressivo, que introduz na sua obra consagrada à música de Wagner, e onde declara acompanhar «o fio do pre-Raphaelismo e do seu movimento paralelo em litteratura», explica como esse regressivismo mediévico encaminhou as artes – congregadas sob o supremo patrocínio da música – no sentido de

---

<sup>77</sup> João Lúcio, *Na aza do sonho*, Coimbra, França Amado Editor, 1913, p. 153-54 [4640-B-1].

<sup>78</sup> A expressão é de Luis Antonio de Villena, «Preraphaelismo», in *Diccionario Esencial del Fin de Siglo*, p. 155.

<sup>79</sup> Fialho de Almeida, *Actores e Autores*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1925, p. 265-266, *apud* Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos, *À Sombra de Baudelaire. Estudo da recepção de Charles Baudelaire na Literatura Portuguesa. Dos finais do Romantismo ao Modernismo*, Braga, Universidade do Minho, 1992, p. 657.

uma paulatina desmaterialização, condizente com a volátil efemeridade dos tempos modernos:

No dia em que surgiu com a nostalgia da Idade Média a previsão e a esperança de um outro mundo, de tudo se lançou mão para se fazer terrenaes esses echos que de além tumulo nos vinham apagados e incompreensíveis.

A harmonia das palavras, a vaga diferença que n'uma simples variedade de construção de phrase se torna suggestiva para um cerebro esfiado e complexo, os mysterios da cadencia, as alternancias da rima, tudo o que se exprime de uma fôrma transcendente, essa outra falla que as palavras teem, sem ser o sentido gramatical e *burguez*, é o caso de dizer, tudo isso serviu de lyra nas mãos de Psyché (...).

As Artes, a Musica, adeante de todas, vão rasgando as trevas d'esta floresta actual de conhecimentos inuteis, e vão regressando, em desaccordo pleno com o processo civilizador, a esse mundo de vago, em que nada é nitido, e do qual a formula suprema se resume n'essa tal expressão indecisa, que, melhor do que nenhuma, traduzirá integralmente as faces oscillantes do nosso sentir e do nosso querer.<sup>80</sup>

Com efeito, o desiderato simbolista de fazer dialogar música e poesia é cumprido «em primeiro lugar, pela retomada de velhos ritmos, alguns provenientes das cantigas medievais, outros enconradiços na tradição popular»<sup>81</sup>. Numa arte poética supostamente hipotecada a uma desafiante exigência culturalista e refinamento intelectual, não deixa de ser surpreendente apreciar como são múltiplos os autores que soçobram ao engodo folclórico<sup>82</sup>.

Num outro plano, porém, a fértil interacção de arte poética e arte musical era indubitavelmente caucionada pela voga do wagnerismo finissecular. É indiscutível que «(...) for the man or woman of letters at the turn of the century, Wagner was a looming presence»<sup>83</sup>. Para o caso francês, nota Isabelle Cani que «qu'ils se nomment eux-mêmes

---

<sup>80</sup> José Julio Rodrigues, *A musica de Wagner (Tendencias da Arte moderna e do teatro Wagneriano, Lohengrin, Tannhäuser, Walkyria)*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand-José Bastos Livreiro Editor, 1898, p. 32-41

<sup>81</sup> Álvaro Cardoso Gomes, *Poesia Simbolista*, São Paulo, Global Editora, 1986, p. 18.

<sup>82</sup> Cf. as seguintes palavras de Jean-Louis Backès: «La poésie symboliste fait accéder au rôle de procédé fondamental le refrain plus ou moins varié que la poésie romantique empruntait parfois, non sans condescendance, à la chanson populaire; il y aurait beaucoup à dire, paradoxalement, sur la richesse de l'inspiration folklorique dans cette poésie supposée hyper-intellectuelle et raffinée jusqu'au dégoût». Cf. Jean-Louis Backès, «La musique comme principe directeur dans la poésie symboliste», *Revue de Littérature Comparée*, n°243 (Juillet-Sept. 1987), p. 316-17.

<sup>83</sup> Timothy Martin, «Joyce, Wagner, and Literary Wagnerism», in Ruth H. Bauerle (ed.), *Picking up Airs: Hearing the Music in Joyce's Text*, Urbana, University of Illinois Press, 1993, p. 110.



décadents ou symbolistes, les écrivains français du tournant des XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles n'échappent pas à l'influence de Wagner et donc de son *Parsifal*»<sup>84</sup>. A gíria wagneriana estava na ordem do dia: *Leitmotiv*, música do futuro, obra de arte total eram termos que, em migração tão repentina como errática, passaram a integrar o código expressivo das mais díspares disciplinas artísticas. Esses artistas «filhos de Wagner»<sup>85</sup> colhiam, na sua obra, argumentos, ambientes, personagens, símbolos e mitos. E, portanto, como lembram Francis Gentry e Ulrich Müller, «Richard Wagner and those works of his which were inspired by medieval themes and topics play a role in the mediation of the Middle Ages in the nineteenth century that cannot be overestimated»<sup>86</sup>. A obra do compositor configura, assim, uma poderosa instância de mediação entre passado arcaico e mundividência finissecular, popularizando, junto de um público culto, uma “vulgata” do período medieval e propagando um cenário miticamente transfigurado da época. Por esse facto, «the Middle Ages», refere Volker Mertens, «had been seen as an escapist goal by other writers before Wagner, but it was he who really opened up the period to a broad and educated public and in that way aroused interest in the original texts»<sup>87</sup>.

Na impossibilidade de examinar, mesmo lateralmente, as utilizações ideológicas da reflexão estética de Wagner no dobrar de século, opto por tão-só averbar aqui a coincidência entre algumas das leituras desenvolvidas e a intenção simbolista-decadentista de reabilitar artisticamente a medievalidade.

O denodo da poesia simbolista na reconstituição da musicalidade, através do versilibrismo, representou um dos meios descobertos para reproduzir um equipolente literário do *opus* wagneriano<sup>88</sup>. A obra de Wagner, para além de assistir os cultores simbolistas na tomada de consciência de insuspeitadas virtualidades poético-musicais, faz aflorar, no terreno da realização literária, o mesmo aparato medievalizante que se

---

<sup>84</sup> Isabelle Cani, «Graal et décadence: l'avortement d'un mythe», in Alain Montandon (dir.), *Mythes de la Décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 205.

<sup>85</sup> A expressão é de Camille Mauclair: «... jusqu'à la fin nous resterons tous ceux de 1890, les fils de Wagner», *apud* Elwood Hartman, *French Literary Wagnerism*, Garland, New York, 1988, p. 59.

<sup>86</sup> Francis G. Gentry, Ulrich Müller, «The Reception of the Middle Ages in Germany: An Overview», p. 404.

<sup>87</sup> Volker Mertens, «Wagner's Middle Ages», in Ulrich Müller, Peter Wapnewski (eds.), *Wagner Handbook*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1992, p. 267. São concordantes com este ponto de vista as palavras de Claude Foucart, ao acentuar que «tout d'abord, le wagnérisme provoque chez les Français un réexamen d'éléments du mythe médiéval». Cf. Claude Foucart, «Les grandes tendances du mythe du Moyen Âge dans la littérature française à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle», *La Licorne. Publication de la Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Poitiers*, Tome I, n°6 (1982), p. 159.

<sup>88</sup> Sobre a dívida simbolista para com o ideário estético wagneriano, vd. Elwood Hartman, *op. cit.*, p. 91-92. Citando E. Zuckerman, conclui o autor que «Wagner appropriated art for Wagner's sake. The Symbolists appropriated Wagner for art's sake». Sobre a relação de Wagner com os artistas da Decadência, vd. o capítulo intitulado «Wagner and Decadence», in Raymond Furness, *Wagner and Literature*, Manchester, Manchester University Press, 1982, p. 32-68.

surpreende em múltiplos dos libretos operáticos que saíram do punho do compositor germânico:

Alors la porte s'ouvre toute grande à des poncifs puisés aux livrets wagnériens: souvenir des reines légendaires, des vases ornés de gemme comme la coupe du Graal, des palefrois chevauchés par des héros, tout le personnel et tout le matériel de *Lohengrin*, de *Tristan* et de *Parsifal*.<sup>89</sup>

No número inaugural de *La Revue wagnérienne*, publicado em 8 de Fevereiro de 1885, diz-se acerca do compositor que «il est le contemporain du passé sans cesser d'être moderne»<sup>90</sup>. Na verdade, em enredos dramático-musicais como *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Der Ring des Nibelungen*, *Tristan und Isolde* e *Parsifal*, a obra wagneriana reanima a matéria épica e a mitologia nórdicas ou remoça as intrincadas lendas bretãs, fazendo recrudescer o interesse por um diversificado manancial de textos arcaicos, desde anónimos poemas épicos, como *Das Nibelungenlied* e *Lohengrin*, passando pelas refacções tristianas de Béroul ou Gottfried von Strassburg e pelo *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach<sup>91</sup>. Como já foi amplamente demonstrado, esta presença de uma Idade Média wagneriana fantasmática é, indiscutivelmente, mais oitocentista e autobiográfica do que medieval e nacional, visto que «his [Wagner's] myth is a nineteenth-century myth rather than a prehistorical one: if it appears as such, this is merely a quasi-rhetorical means of presenting a contemporary myth to his own generation as though it were archetypal»<sup>92</sup>. Mas não se pense que a distorção esteticamente rendosa que Wagner impõe à matéria-prima medieval torna inviável o conhecimento, efectivo e filologicamente informado, do património literário da Idade Média. Não é, seguramente, casual que mais de metade das obras constantes da biblioteca pessoal do compositor seja constituída por textos medievais ou estudos sobre literatura e história da Idade Média<sup>93</sup>. Se em seis das suas sete óperas é

---

<sup>89</sup> André Coeuroy, *Wagner et l'esprit romantique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 273.

<sup>90</sup> Apud Bertrand Marchal, *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, p. 46.

<sup>91</sup> A propósito de *Parsifal*, por exemplo, nota Raymond Furness: «In Wagner's re-creation the ancient Celtic legend, known to him in the version of Gottfried von Strasbourg, became for some an expression of desolate waste, for others a love-story of unprecedented perturbation whose images of yearning, consummation and death-wish impressed themselves with an indelible impact». Cf. Raymond Furness, *op. cit.*, p. 75.

<sup>92</sup> Volker Mertens, *art. cit.*, p. 267-68. Também Alfonsina Janés nota que «(...) quien conoce las obras teatrales de Wagner sabe que los textos medievales fueron para él siempre solo un medio para exponer su propio pensamiento». Cf. Alfonsina Janés, «El *Parsifal* de Wagner», in Karen Andresen, Hang Ferrer Mora, Isabel Gutiérrez Koester, Frank Kasper (eds.), *Parzival. Reescritura y Transformación*, València, Universitat de València, 2000, p. 204.

<sup>93</sup> Volker Mertens, *art. cit.*, p. 237.

detectável um enquadramento medieval, o seu acesso aos documentos primários parece, na realidade, ter sido parco<sup>94</sup>. A reconfiguração de uma Idade Média poética, onde vigoram mitos quase informes, que se combinam com uma linguagem pessoalíssima, permite explicar o indesmentível predomínio de fontes de segunda mão. O argumento de *Tannhäuser*, por exemplo, é pedido de empréstimo a Heine, e complementado pela leitura de Beckstein, Lehrs e Tieck<sup>95</sup>. Em relação às letras francesas do período medieval, por outro lado, os biógrafos de Wagner representam-no

(...) lisant Chrestien (sic) de Troyes, les ouvrages historiques d'Augustin Thierry, de Daru, de Sismondi. Dans les *Contes des anciens Bretons* de La Villemarqué il découvre les versions primitives des légendes qui l'intéressent, celles du Roi Artus, de Tristan, de Parsifal, mais avec la ferme conviction que ces légendes restent ce qu'il avait déjà dit dans son étude sur Beethoven: *ein blosses Curiosum* – une simple curiosité – et qu'il faut un Allemand (lui, Wagner) après les trouvères pour reconquérir leur véritable signification poétique.<sup>96</sup>

Deste modo, na obra wagneriana colhe a sensibilidade simbolista a sugestão de uma abordagem inédita no tocante à mitologia medieval. Abdicando do projecto de reconstituir uma episódica cor local ou um historicismo factício, o compositor, porque contempla uma Idade Média anónima e desindividualizada, procede «comme si le rayonnement du mythe et la fascination d'un passé lointain exigeaient ce travail de déréalisation où l'érudition, la philologie ne servent que de repoussoirs!»<sup>97</sup>. Testemunhando um renovado fulgor mitófilo, a obra de Wagner constitui a ilustração do

---

<sup>94</sup> Refere Christian Merlin que «si l'on admet que le sujet de *Tannhäuser* lui a été en grande partie inspiré par des adaptations du dix-neuvième siècle (Tieck, Heine), il semble que *Lohengrin* représente la première utilisation par Wagner de sources exclusivement médiévales». Cf. Christian Merlin, «Le Graal, la musique, l'opéra», in *Graal et Modernité. Colloque de Cerisy*, Paris, Éditions Dervy, 1996, p. 141.

<sup>95</sup> Francis Claudon, «Le mirage du Moyen Âge chez Richard Wagner», in Emmanuèle Baumgartner, Jean-Pierre Leduc-Adine (eds.), *Moyen Âge et XIX<sup>e</sup> Siècle: Le Mirage des Origines*, Paris, Centre de Recherches du Département de Français de Paris X-Nanterre, 1990, p. 140.

<sup>96</sup> André Coeuroy, *op. cit.*, p. 128-29. Como acrescenta Françoise Ferrand, «(...) contrairement à une idée reçue, il semble bien que le Moyen-Âge germanique n'a pas été le seul à éveiller sa [de Wagner] curiosité: un certain nombre d'œuvres appartenant à la littérature française médiévale ont pu retenir son attention et nourrir son imaginaire, tant littéraire que musical, lors de l'élaboration de ses drames lyriques, en particulier (...) les versions du *Roman de Tristan et Yseut* de Bérout et de Thomas, deux romans de Chrétien de Troyes: *Erec et Enide* et le *Conte du Graal*, enfin l'*Estoire dou Graal* de Robert de Boron». Cf. Françoise Ferrand, «La réception de la littérature française médiévale en Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle: l'exemple de Richard Wagner», in J. Claude Faucon, Alain Labbé, Danielle Quéruel (eds.), *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 529.

<sup>97</sup> Francis Claudon, *art. cit.*, p. 141.

triunfo do mítico sobre o histórico. Lopes Vieira aplaudiria seguramente o facto de, ao calhamaço, opor Wagner a flor.

A fortuna deste temário, porque não se restringe a este câmbio inter-semiótico de motivos, irá romper os diques do território musical e alcançar uma mais abrangente nomeada no seio dos círculos intelectuais. Era plurifacetada a sedução exercida pelo medievalismo wagneriano. Como argumentam, de modo convincente, M. Sanfilippo e F. Cardini, a imaginação medievalista de Wagner coadunava-se, simultaneamente, com o projecto sub-romântico de exploração artística das raízes fundadoras do mito da germanidade (sobrepondo a imagem medieval do passado nacional alemão à miragem da génese do povo, da nação e da cultura) e com a construção de uma mitopoética, de um regime estilístico, que permitisse tematizar arquétipos historicamente invariantes, uma vez que a busca da ancestralidade se torna, na sua obra, consequência da funda suposição de que é verificável uma essencial perenidade antropológica. Naquela que será apenas uma aparente contradição de termos, a «música do futuro» subordina-se, pois, a uma persistente nostalgia histórica:

Ecco una delle chiavi per intendere il Wagner medievista: il richiamo al Medioevo si giustificava alla luce del presupposto che in quel periodo i valori germanici avessero avuto la loro massima realizzazione, e quindi che da lì si potesse far cominciare la ricerca delle radici anche storiche della germanicità. D'altro canto Wagner concepiva l'opera artistica come al di sopra dello spazio e del tempo, il che gli precludeva d'imprimere al suo «medievismo» un qualunque carattere storico, escludendo proprio le due fondamentali coordinate dello spazio e del tempo. La sua opera artistica era concepita come astorica, o meglio metastorica, in quanto svelamento di archetipi immutabili.<sup>98</sup>

Algo paradoxalmente, portanto, Wagner demandava nas obras medievais uma humanidade meta-histórica e universal, como muito bem viu Volker Mertens, quando assinala que «Wagner sought the suprahistorical in the historical and the human in the

---

<sup>98</sup> Mario Sanfilippo, Franco Cardini, «Richard Wagner medievista, ovvero il Medioevo reinventato», *Quaderni medievali*, 16 (diciembre 1983), p. 98. Essa perenidade mítica encontra o seu correspondente na concepção wagneriana de *melodia infinita*: «A origem popular e colectiva das narrativas míticas, transmitidas por via oral e constituindo uma espécie de fluido inconsciente, pertença de todos, representava para Wagner a matéria poética ideal para uma aliança com o seu equivalente na música: a *melodia continua* ou *infinita* (*unendliche Melodie*)». Cf. Aires Graça, Maria Antónia Amarante, «A estética wagneriana e a miragem oitocentista da fusão das artes», p. 33.

national»<sup>99</sup>. O drama wagneriano fornece, portanto, o modelo de um «simbolismo mitológico», e o mesmo é dizer que «le mythe, avec Wagner, devient le support naturel d'un art du symbole»<sup>100</sup>. Colhendo inspiração na leitura de Jakob Grimm e comprometido com o projecto de restauração do mito da germanidade, Wagner recuperava nos alvares medievais «un Medioevo ancora una volta imprecisato, ma considerato tuttavia il “luogo” privilegiato della leggenda»<sup>101</sup>. A Idade Média, porque é apresentada como resultado de um processo de *reductio* de evidente produtividade ideológica, transforma-se em fértil território mítico, particularmente apto a simbolizar

(...) la contrapposizione manichea tra antico e moderno, tra bene e male, luce e oscuro, bianco e nero, spirito e materia, amore e odio, sangue e oro; ma anche la fiamma sacra, la foresta, la quercia, segni di una germanicità ritrovata nel sogno romantico e nella passione nazionale.<sup>102</sup>

Como nota Gerald D. Turbow, «the *Revue wagnérienne* and the symbolist poets hailed him [Wagner] as “god”; the leading intellectuals and composers made pilgrimages to Bayreuth; the Lamoureux and Colonne orchestras performed his music; and the Paris Opéra staged his music dramas»<sup>103</sup>. A originalidade do *Musikdrama* wagneriano, a sofisticação da cenografia e da indumentária, muitas vezes directamente inspiradas no substrato artístico-lendário medieval, asseguravam impacto garantido nas plateias.

No passado medieval, especialmente nesses «assumptos lendários ou de todos os que podem exhalar um vago simbolismo universal»<sup>104</sup>, reencontrou Wagner uma existência absoluta e integral. Por isso, num panfletário *post-scriptum* ao estudo que consagra ao drama musical wagneriano, interroga-se José Júlio Rodrigues sobre as condicionantes intrínsecas do meio artístico português, às quais se deve imputar a ausência do cultivo do género musical em solo nacional. A citação é longa, mas, porque permite ilustrar o enfeudamento de wagnerismo e medievismo – sobretudo, como avança o autor para o caso nacional, o de inspiração mourisca –, merecerá a pena transcrevê-la na íntegra:

---

<sup>99</sup> Volker Mertens, *art. cit.*, p. 238.

<sup>100</sup> Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. 98.

<sup>101</sup> Mario Sanfilippo, Franco Cardini, *art. cit.*, p. 91.

<sup>102</sup> Idem, *ibidem*, p. 99.

<sup>103</sup> Gerald D. Turbow, «Art and Politics: Wagnerism in France», in David C. Large, William Weber (eds.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1984, p. 134.

<sup>104</sup> José Julio Rodrigues, *op. cit.*, p. 64.

(...) não seria este meio propício ao desenvolvimento do drama musical?

Não teria a nossa raça, embora prompta e intellectual as facultades syntheticas necessarias para adaptar ao nosso espirito portuguez esta criação mixta, e complexa que na Alemanha é o drama wagneriano e que entre nós não tem homologia por ora?

Creio que não é essa a razão!

O drama musical requer aqui, como terra de bom sustento para o seu alteiamento e para o seu florir, apenas duas cousas: um fundo de lendas que symbolisem bem certas saliencias moraes da nossa raça, onde o nosso espirito se encerre claro e verdadeiro e talentos dotados de impulso creador e de uma intima percepção, aptos a interpretarem os symbolismos escondidos d'essas balladas e *racontars* populares.

O fundo de lendas não falta!

Ha-as aqui ás centenas – esfiadas sobre essas escarpas ruivas onde espectros de Mouras surgem entre dobras de luar, extagnadas nos antros de rocha onde as fontes distillam o seu canto na placidez immobilizada das noutes e onde fadas enchem cantaros de prata diaphana... ha-as fluctuantes junto ás grutas das costas, irisadas na espuma das vagas, ha-as nas curvas dos caminhos onde chronicas populares sonham tragedias e crimes...

Talentos ha-os muitos, creio, ha-os tantos e de uma tal fartura que se podessem surgir teria o mundo um assombro immenso, deante d'esse espectáculo por certo desproporcionado com a pequenez material do nosso territorio, fechado entre aguas.

O que falta então?

Aquillo que Taine chama o *meio* por excellencia, a conveniente estufa de equilibrada e regulada temperatura, indispensavel ao cumprimento de todas as promessas que encerram esses milhares de botões em flor.<sup>105</sup>

Segundo Janine Dakyns, em conjugação com os pré-rafaelitas, o fenómeno do wagnerismo terá sido o grande propulsor do bricabraque simbolista: «oliphants and oriflammes, helmets and hauberks, heralds sounding bugles to the four corners of the horizon (...)»<sup>106</sup>. Wagner é valorizado, quer pelo seu esforço de devolução realista do passado, um pouco na esteira dos cultores românticos da ficção histórica, quer em virtude de ter, com sucesso, desentranhado da teia factual da época um alcance superiormente místico, restaurando a aliança de mito, arte e religião. Mas é inegável que a Idade Média wagneriana é menos historicista do que lendária, isto é, procura, antes de mais, lançar as bases de «un univers où l'homme aurait accès à la vérité surnaturelle et mystique des

---

<sup>105</sup> José Julio Rodrigues, *op. cit.*, p. 400-402.

<sup>106</sup> Janine Dakyns, *op. cit.*, p. 265.

choses»<sup>107</sup>. A literatura medieval, por exemplo, foi por ele utilizada bastante mais como *thesaurus* de impressões artísticas difusas do que como repertório concreto de acções ou caracteres.

No seu estudo seminal, *Richard Wagner, son oeuvre et son idée* (1876), Édouard Schuré (1841-1929) sustenta que o génio do compositor alemão reside, não somente no facto de ter relançado uma atmosfera de idealismo e de harmonia, propícia à reimplantação do ideal medieval, mas também em ter aberto caminho a uma concepção de arte segundo a qual o artista se apazigua com a sua missão ancestral de profeta e de mago. Por isso, para Wagner, «l'évocation du Moyen Âge est le point de départ d'une prise de conscience du véritable rôle du poète dans la société moderne»<sup>108</sup>.

Ora, se, em Portugal, a influência de Wagner não parece ter estado na origem de tão audíveis reverberações como em França, lembra Fernando Guimarães que, ainda assim, «não se pode deixar de reconhecer o interesse ou o entusiasmo que o grande compositor despertou entre nós»<sup>109</sup>. E nem mesmo o crónico atraso nacional, também detectável no acolhimento da obra musical e de reflexão estética do compositor, minora o seu significativo impacto<sup>110</sup>.

Em 1898, por exemplo, sob o título *A musica de Wagner*, dava José Júlio Rodrigues à estampa um exaustivo estudo crítico-interpretativo sobre o pensamento artístico do compositor, afastando-se, por opção confessa, da inspecção da sua obra estritamente musical. Os sofríveis pergaminhos que exhibia como crítico especializado merecem-lhe uma escusa proemial que permite concluir que a presença tutelar de Wagner estava longe de ser ter acantonado em terrenos restritivamente musicais:

Para os ignorantes, que são muitos e em geral para todos aqueles que não compreendam que alguém possa emitir reflexões sobre musica wagneriana, sem

---

<sup>107</sup> Claude Foucart, *Le mythe du Moyen Âge dans la littérature française à la fin du dix-neuvième siècle*, p. 238.

<sup>108</sup> Idem, *ibidem*, p. 243.

<sup>109</sup> Fernando Guimarães, *Poética do Saudosismo*, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 19. O autor aduz algumas provas do entusiasmo pátrio pela obra de Wagner: «Assim, em 1913 – ano do centenário do seu nascimento –, é-lhe totalmente dedicado um número da revista *Dionysos* (2ª série, nº4), com colaboração ensaística de António Arroio, José Júlio Rodrigues – a quem se deve igualmente um livro sobre o compositor – Veiga Simões, Alfredo Pinto e Aarão de Lacerda». Cf. *op. cit.*, p. 19-20. Para uma panorâmica da influência do wagnerismo em Espanha, a partir do último terço do século XIX, vd. Rebeca Sanmartín Bastida, «Wagner: Descubrimiento y polémica», in *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, p. 414-20.

<sup>110</sup> Vd. a cronologia das estreias nacionais das óperas wagnerianas, apresentada por João de Freitas Branco, no artigo «Como e quanto se tem conhecido Wagner em Portugal?», *Colóquio-Artes*, nº27 (Abril 1976), p. 54-59.

conhecimentos musicais profundos e sem fôros de executante, eu indico a abrigar e a escudar o meu nome, o de um dos maiores críticos teatrais da Europa, o grande poeta e contista francês Catulle Mendès, que publicou sobre a obra de Wagner um livro de 290 páginas, onde se não encontra uma única reflexão técnica ou uma nota musical.

Como explicação d'isto direi apenas que esta obra é *essencialmente* DRAMÁTICA e PHILOSÓFICA.<sup>111</sup>

É um análogo encantamento, associado ao espírito artístico wagneriano, que se torna evidente em Afonso Lopes Vieira, a começar pela incontida admiração que o autor leiriense vota ao músico de Bayreuth, para o qual, aliás, reserva o epíteto de *espírito supremo*: «Admiro Wagner, poeta-filósofo, músico-dramaturgo, ressuscitador do teatro grego (...)»<sup>112</sup>. Essa devoção traduz-se na utilização pontual de símiles de teor wagneriano (Amadis é, por exemplo, comparado a um «moreno Lohengrin»<sup>113</sup>) ou em anotações esparsas, mas nem por isso menos reveladoras. No exemplar do texto castelhano do *Amadis de Gaula*, entre as profusas marcas de leitura, encontra-se, no capítulo XIV do Livro I, uma nota de Lopes Vieira que identifica reminiscências do *Lohengrin* wagneriano na aparição de um enigmático cavaleiro, surgido das profundezas da floresta, montado num cavalo branco<sup>114</sup>. Mas é, em particular, a dívida do poeta para com os juízos estéticos do músico que Lopes Vieira exara num apontamento, eloquente a vários títulos:

Esbôço – O verso ha de sêr *musical*. A ideia ha de ser sinfônica. Assim como Wagner casou a palavra e o som, a missão do poeta será reunir na Palavra o sentimento da ideia e o sentimento da forma (sinfonia), criando um tódo: a expressão poética..... – A musica é o vôo da palavra, o seu prolongamento divino. A palavra contém em si o germen da expressão musical – q. o poeta terá de achar e desinvolvêr

---

<sup>111</sup> José Julio Rodrigues, *op. cit.*, p. 6. Parece, na verdade, que «what most attracted the group of young poets loosely classified today as Symbolists to Wagner was (...) less his music than the ideas it inspired». Cf. Elizabeth Emery, «The Gothic Cathedral in Fin-de-Siècle France. From *Gesamtkunstwerk* to “French Genius”», in Laura Morowitz, Elizabeth Emery, *Consuming the Past: the Medieval Revival in Fin-de-Siècle France*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 17. Opinião semelhante é a de Richard Sieburth, para quem «(...) the history of Wagnerism in France had less to do with Wagner's actual music than with the aesthetic and political discourses his work enabled». Cf. Richard Sieburth, «The Music of the Future», in Denis Hollier (ed.), *A New History of French Literature*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1994, p. 789.

<sup>112</sup> *Apud* Albino Forjaz de Sampaio, «Como trabalham os nossos escritores», in *Grilhetas*, Lisboa, Empresa Literária Fluminense, 1923, p. 155.

<sup>113</sup> «Amadis», in Afonso Lopes Vieira, *Pais Lilás, Destêrro Azul*, Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, 1922, p. 20.

<sup>114</sup> A nota encontra-se na p. 115, no tomo I, da edição manuseada por Lopes Vieira e citada adiante.



nos seus ritmos, pela simplicidade (infinitamente complexa) e pela interioridade (infinitamente proporcionada).<sup>115</sup>

Lopes Vieira aplaude, nesta nótula, a recomendação wagneriana das núpcias artísticas de poético e melódico, condizente, de resto, com a defesa pugnaz de um lirismo genesíaco – e, logo, cantante – com que deparamos noutros passos da sua obra, e a que adiante me referirei com maior delonga. A linhagem wagneriana de Lopes Vieira, no que respeita a esse «enorme, misterioso e dignificante poder da música», é cabalmente explicitada por António Joyce:

Essa nobre e considerável função social exigida à arte por excelência popular, da parte daqueles socialistas democratas ou revolucionários que, iluminados e impulsionados pelo amor de seus irmãos, pugnam pela felicidade do maior número, essa alta função ao mesmo tempo de ensino e de caridade, de elevação e aproximação de espíritos, constitui o enorme, misterioso e dignificante poder da música e é para Afonso Lopes Vieira, como também o foi para Wagner, uma das grandes visões do seu sonho de artista.<sup>116</sup>

Mas é ainda um fragmento de Wagner que se faz figurar no florilégio intitulado *Sôbre a Vida e a Arte*, permitindo inferir a adesão do autor ao processo de mitogénese wagneriana, tal como ele fora interpretado no contexto estético do drama musical: «O mito é a representação condensada e simplificada da natureza, tal como ella se fórma na imaginação do povo. O drama musical é o mito condensado e simplificado pelo artista»<sup>117</sup>. No seu exemplar pessoal da obra de Camille Maclair, *La religion de la musique*, Lopes Vieira destaca um significativo passo, em que o autor faz descender a inovação do versilibrismo do postulado wagneriano de fusão das artes, cujos meios expressivos se encontram, em dialéctica coaligação, aliados na tradução de uma atmosfera emotiva:

---

<sup>115</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço III, fr. 59, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 81. Da biblioteca pessoal do autor constam vários libretos de óperas wagnerianas, em tradução italiana: *L'Anello del Nibelungo*. *La Walkiria*, Milano, G. Ricordi & C., s.d. [2927-G-2]; *L'Anello del Nibelungo*. *L'Oro del Reno*, Milano, G. Ricordi & C., s.d. [2925-G-2]; *Il Vascello Fantasma*, Milano, G. Ricordi & C., s.d. [2926-G-2].

<sup>116</sup> António Joyce, *Diário de Notícias*, 27 de Janeiro de 1918, *apud* Maria Elisa Corrêa Bessa Furtado, *A poesia de Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1948, p. 136.

<sup>117</sup> Esboços: *Sôbre a Vida e a Arte*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 176, nº22.

Elle [la création du vers libre] a été l'effet naturel de la grande idée qui agite toute l'époque contemporaine: la fusion des arts, la réduction de tous les éléments matériels des arts, son, couleur, rythme, vers et marbre, à une émotion générale et unifiée. La création du vers libre a été la conséquence directe du wagnérisme et de la poésie lyrique anglaise et allemande.<sup>118</sup>

O influxo da pródiga reflexão artística de Wagner, perceptível em Lopes Vieira, não passou ao lado da crítica coetânea. Numa recensão a *O Encoberto* (1905), por exemplo, descobre um crítico anónimo, no que toca à técnica compositiva do poema dramático de timbre sebastianista, a *factura wagneriana*:

Actuando assim por processos antes musicas do que litterarios, *O Encoberto* caracteriza-se tambem, nos pormenores de realisação, por uma factura a que, na falta de melhor adjectivo, chamaremos wagneriana: emprego frequente do leit-motiv, repetição de palavras, alliteraões, rythmos dançantes, variedade e entrelaçamento das mais diversas fórmas metricas, contrastes violentos de harmonia e dissonancia, etc., etc.<sup>119</sup>

Os dados coligidos, certamente significativos, não parecem suficientes para que deixe de se taxar de excessivo o juízo segundo o qual «of all the tropes and paradigms of

---

<sup>118</sup> Camille Mauclair, *La religion de la musique*, Paris, Librairie Fischbacher, 1909, p. 201. O exemplar tem a cota [2700-F-7] da BMALV. Também na *Histoire du drame musical*, de Édouard Schuré (obra que, como refere A. Coeuroy, «a exercé une influence énorme sur toute la génération décadente et symboliste», cf. *op. cit.*, p. 243), a propósito da aliança de Cristo e de Apolo, evocada em muitos outros passos da obra de Lopes Vieira, o autor sublinha a seguinte passagem, acrescentando a anotação: «Diz Wagner, na *Arte e Religião* e em toda a obra critica»: «Pour nous sans doute, l'Homme Jésus est le complément nécessaire du dieu Apollon. Ce que la Grèce ignorait encore c'est le principe de la sympathie humaine poussé jusqu'à l'oubli de soi. La plus haute civilisation que l'esprit humain puisse rêver aujourd'hui, serait celle où Apollon et Jésus se donneraient la main, où régneraient ensemble la Beauté et l'Amour». Cf. Édouard Schuré, *Histoire du drame musical*, Paris, Librairie Académique Didier Perrin et C<sup>ie</sup>, 1902, p. 44 [2707-F-7]. Mais adiante, desta feita motivado por um excuroso sobre Fausto, apõe Lopes Vieira o seguinte comentário: «E que, em Wagner, mais q. em nenhum outro grande artista, se manifestou, até se fundir gloriosamente na Doutrina da Regeneração»: «Faust est sorti du dogmatisme chrétien pour éteindre la beauté grecque; à la fin il rentre dans le sentiment immortel qui est au fond du christianisme, l'amour transcendant, la mystique immersion de l'être fini dans l'infini. Il touche ainsi les deux extrêmes de la civilisation et de la pensée. Car cette oscillation est l'oscillation même de l'esprit humain à travers les siècles». Cf. *op. cit.*, p. 148. Refira-se, a este propósito, que a ênfase colocada por um Alberto de Oliveira na elevação mística, infundida pela obra de Wagner, encontra-se muito próxima da religiosidade nela intuída por Lopes Vieira. No opúsculo «O Catolicismo de Wagner», refere o arauto neogarrettista: «Foi esta uma das impressões mais profundas que me deixou a audição do *Parsifal*, maravilhosa profissão de fê católica com que Wagner deu remate à sua obra genial. Como pode acusar-se de moribunda uma religião capaz ainda de inspirar êste incomparável poema a um dos maiores artistas do nosso e de todos os tempos? (...) A arte religiosa de Wagner nada tem a temer do confronto e vizinhança com a de Rafael e a de Miguel Angelo». Cf. Alberto de Oliveira, «O Catolicismo de Wagner», in *Vida, Poesia e Morte (Prosa e Verso)*, Lisboa, Lumen, 1926, p. 78-79.

<sup>119</sup> «O Encoberto», *Rememrança*, vol. I, f. 18 v.

French Symbolism in the *fin-de-siècle* perhaps none is more prominent than constant reference to the medieval world»<sup>120</sup>, e isto apesar de um poeta como José Maria de Heredia ter, sem vacilação, proclamado, em 1905, que «le mouvement symboliste a été surtout un retour vers le Moyen-Âge»<sup>121</sup>. Mas é indiscutível que o culto da medievalidade se tinha entranhado, primeiro de modo discreto, depois de forma iniludivelmente conspícua, no espírito do tempo: na arquitectura como na pintura, na imprensa periódica como nas artes decorativas, na música como na literatura. Os poetas autodenominavam-se trovadores ou cavaleiros, obreiros de poemas-vitrais ou artífices de iluminuras, em que, deleitadamente, esquiavam infantas de sonho ou damas de lis. O universo medieval traça, para o artista decadentista-simbolista, uma cartografia poética que responde a um inadiável intento de renovação expressiva, de forma que «el universo de caballeros andantes, de príncipes, de princesas raptadas en castillos por sus padres, de endriagos que las amenazan, de malvados que las explotan, y de las brujas, se cargará de símbolos y de ocultos significados»<sup>122</sup>. Estes significados ocultos articulam-se e potenciam a exacerbação finissecular de correntes místicas e esotéricas, que irão, igualmente, amoldar a evocação dos tempos arcaicos, ressumantes de um «halo de mystère et de profonde religiosité»<sup>123</sup>.

A medievalidade em fim-de-século, esse *vago não-sei-quê* que evocava Roberto de Mesquita, abriu, sobretudo, uma nova via estilística com inesgotáveis possibilidades, propondo uma estesia do estranhamento e da transcendência. São, é certo, múltiplas as ocasiões em que «une impression de gratuité dans l'emploi du décor moyenâgeux ne peut échapper au lecteur de ces ouvrages»<sup>124</sup>. R. Sanmartín Bastida refere que, porquanto cada indivíduo gizava a sua própria visão da Idade Média, nela introjectando os seus temores e esperanças relativamente ao mundo moderno, se pode considerar esta Idade Média em fim-de-século como «un fondo disperso en el que se hallaba todo lo que se deseaba buscar»<sup>125</sup>. Forma à procura de substância, a medievalidade estava, não é demais repeti-lo, na ordem do dia. E é por isso indiscutível que «the sheer popularity of the Middle Ages during the *fin-de-siècle* – regardless of whether it stemmed from nationalist or aesthetic

---

<sup>120</sup> Laura A. Morowitz, «Zola's *Le Rêve*: Symbolism and Medievalism in the Fin-de-Siècle», *Excavatio*, vol. IX (1997), p. 95.

<sup>121</sup> *Apud* Janine Dakyns, *op. cit.*, p. 206.

<sup>122</sup> Rebeca Sanmartín Bastida, «La Edad Media en los relatos breves de las revistas de la segunda mitad del siglo XIX», *Salina*, 15 (2001), p. 162.

<sup>123</sup> Claude Foucart, *op. cit.*, p. 12.

<sup>124</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 229.

<sup>125</sup> Rebeca Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, p. 607, n. 46.

needs – brought medieval art, civilization and culture to the forefront of the national imagination as a field worthy of study»<sup>126</sup>.

Mas, mais importante, o vício finissecular da Idade Média encerra, em bom magistério dialéctico, a cara e a coroa: para o artista do tempo, proscrito (voluntário) do presente, obsidiado por uma aguda consciência de ser espectador do ocaso da história, «le Moyen Âge est, en effet l'étalon qui permet de mesurer l'ampleur de la dégénérescence contemporaine, car le mythe de l'Âge d'or est complémentaire du mythe de la décadence. Parler de l'un équivaut à parler de l'autre (...)»<sup>127</sup>. Lenda negra e lenda dourada são, ainda e sempre, o rosto bifronte do mito da Idade Média.

---

<sup>126</sup> Elizabeth Emery, «The “Truth” About the Middle Ages: *La Revue des Deux Mondes* and Late Nineteenth-Century French Medievalism», in Clare A. Simmons (ed.), *Medievalism and the Quest for the Real Middle Ages*, London, Frank Cass, 2001, p. 110.

<sup>127</sup> Joëlle Prunghaud, *Gothique et Décadence*, p. 270.

#### **4.4. O elmo e o arnês – o medievalismo saudosista e integralista**

*Que vemos nós da Idade Média? Um elmo e um montante a refulgir na noite que tudo esconde... Conhecemos-lhe a carcaça enorme do ferro. A carcaça é o que perdura. A carne que a vestiu e a íntima luz que a iluminou, sumiram-se na terra e no éter... É preciso procurá-las nas profundezas do inferno e nas alturas do céu... Tal aventura é para os que tiverem as asas de um Anjo e o peso de um Demónio.*

*Teixeira de Pascoaes*<sup>1</sup>

*A raça de que êle era está no ocaso,  
– são horas estas p'ra montante e arnês!*

*António Sardinha*<sup>2</sup>

Se bem que orgulhosamente reivindicando a solitária diferença do seu percurso ideológico e do seu projecto estético, Lopes Vieira não deixou, como seria legítimo esperar, de, é certo que efemeramente, ter sido seduzido pelo clima de ideias que acompanha o dealbar do novo século, mormente pelo projecto de «modernismo conciliatório de restauração do tradicional»<sup>3</sup>, ensaiado nas páginas de *A Águia*, e pelo programa de nostalgia neomonárquica gizado pelos ideólogos da *Nação Portuguesa*. Como refere António Quadros, «Afonso Lopes Vieira não foi propriamente um doutrinário da *Renascença*, embora estabelecendo uma ponte entre os homens de *A Águia* (revista em que colaborou assiduamente) e os do *Integralismo Lusitano*, a que esteve também muito ligado»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1987, p. 58.

<sup>2</sup> António Sardinha, «Na Catedral», in *Na Côte da Saudade (Sonetos de Toledo)*, Lisboa, Lumen Editora, 1922, p. 39.

<sup>3</sup> A expressão foi colhida no artigo de Tereza Sena, «*A Águia* em 1918. Um modernismo conciliatório de restauração do tradicional», *Colóquio/Letras*, nº94 (Novembro de 1986), p. 15-24.

<sup>4</sup> António Quadros, *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos cem anos*, p. 87.

A relação cordata que unia Lopes Vieira a Pascoaes, remontando aos tempos em que ambos frequentavam os bancos da academia coimbrã<sup>5</sup>, o desenvolvimento de projectos literários de juvenília em parceria<sup>6</sup> ou a colaboração de Lopes Vieira no órgão difusor da Renascença Portuguesa<sup>7</sup> são circunstâncias compagináveis com a adesão estética e a comunhão ideológica que o mentor saudosista assiduamente exprime a propósito da obra do criador do *Amadis*. O Poeta-Saudade, um epíteto que Lopes Vieira sintomaticamente reclamara para si, é, de pleno direito, arrolado por Pascoaes em *Os Poetas Lusíadas* entre os vates neo-sebastianistas, cuja obra persegue o superior objectivo de uma adventícia regeneração pátria:

Eis agora os novos poetas, cantando, pintando ou esculpindo a sua grande herança camoneana e sebastianista. Affonso Lopes-Vieira é um pintor delicadissimo, em que o enternecido das tintas adquire a mais pura e viva transcendencia [...].

---

<sup>5</sup> A natureza dessa relação e a inequívoca estima que Pascoaes dispensou, ao longo da vida, a Lopes Vieira encontra-se eloquentemente averbada nas dedicatórias que o escritor amarantino após aos exemplares da sua obra que lhe ofertara e que integram o espólio da BMALV. Menciono, como curiosidade, apenas duas: *Verbo Escuro*, Porto, Ed. da Renascença Portuguesa, 1914 [4529-A-10]: «A Affonso Lopes-Vieira, o querido e grande Poeta, com um saudoso abraço de amigo verdadeiro e admirador fervoroso. Março 1914»; *Livro de Memórias*, Coimbra, Atlântida Livraria Editora, 1927 [5656-E-6]: «Ao Affonso Lopes-Vieira, querido e grande poeta da nossa Praça, lembrança muito amiga de Teixeira de Pascoaes. Lisboa 1928». A julgar pelo testemunho da irmã de Pascoaes, o carácter amistoso dessa relação parece ter-se, posteriormente, deteriorado, em virtude de um incidente relacionado com o retrato que Columbano pintara de Lopes Vieira: «Pascoaes também morreu de relações cortadas com Afonso Lopes Vieira, de quem era amigo e companheiro em Coimbra, por causa do retrato de Columbano. Os homens vulgares ficam de mal, para toda a vida, por questões de dinheiro; os poetas, por conflitos relativos aos seus ideais poéticos». Cf. Maria da Glória Teixeira de Vasconcelos, *Olhando para trás vejo Pascoaes*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1996, p. 43. Rui Ramos aponta a «turbulência na república das letras» e a generalização, no seio dos grupos literários nascentes, de críticas ao corporativismo renascentista como circunstâncias propiciadoras da ruptura entre Pascoaes e Lopes Vieira: «Os rapazes das pequenas revistas literárias, como as *Rajada* e *Dionysos*, de Coimbra, ressentiram-se por serem esquecidos e carregaram sobre a Renascença, acusando-a de ser uma pequena sociedade de elogio mútuo portuense em busca de publicidade. Em breve, em Lisboa, as poderosas *coterias* político-literárias de João de Barros, que em 1915 ia lançar a sua própria revista, *Atlântida*, e de Afonso Lopes Vieira, moviam uma guerra feroz a Pascoaes e ao seu grupo (apesar de em 1911 terem sido convidados para o integrar)». Cf. Rui Ramos, «A traição dos intelectuais», in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol. VI («A Segunda Fundação 1890-1926»), Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 536.

<sup>6</sup> Documentado pela autoria conjunta do folheto de 1901, publicado anonimamente, *Prophecia por Dois Poetas*, que inclui manifestos poéticos de desagravo de Pascoaes e Afonso Lopes Vieira contra a hegemonia britânica na questão colonial e contra a sua actuação na guerra dos Boers. Sobre o assunto, vd. Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 54. António Manuel Couto Viana aponta, creio que por lapso, a data de 1900 para o panfleto. Cf. «A Saudade na Poesia de Afonso Lopes Vieira», in *Actas do I Colóquio Luso-Galaico sobre a Saudade*, Viana do Castelo, Instituto de Filosofia Luso-Brasileira/ Câmara Municipal, 1996, p. 28.

<sup>7</sup> Aqui se registam as colaborações poéticas de Lopes Vieira n' *A Águia*, relativamente espúrias, contrariamente ao que refere António Quadros: «Os cabelos de Inês», série I, nº4 (15 de Janeiro 1911); «Do "Intermezzo" de Heine», série I, nº6 (15 de Fevereiro 1911); «O Cão», série I, nº7 (1 de Março 1911); «Do "Intermezzo" de Heine», série I, nº9 (1 de Maio 1911); «O pucarinho», série II, nº1 (Janeiro 1912); «O lavrador», «À lareira», série II, nº3 (Março 1912); «Orações», «Adormecendo», série II, nº26 (Fevereiro 1914); «Friburgo», «Nuvem que passa», série II, nº44 (Agosto 1915); «Cantar de Amigo», série II, nº58-60 (Outubro-Dezembro 1916).

Lopes-Vieira veio ao mundo envolto na sombra do Encoberto. A lembrança do Rei camoneano amanhece florescida nos seus versos, porque o genio pantheista do Poeta dá iluminado relêvo á treva e colorida carne aos esqueletos... D'este casamento entre a nevoa sebastianista e o sol apolineo nasceram o *Ar Livre*, o *Pão e as Rosas*, e as *Canções do sol e do vento*...<sup>8</sup>

Em anotação saída do punho de Lopes Vieira, dá conta o poeta do impressionante louvor que Pascoaes lhe endereçara, por ocasião da leitura de alguns poemas seus: «Lendo eu ao Teix. de Pascoaes o *Fumo dos lares* e a *Música da Noitinha* disse-me ele q. incerravam trêchos de “poesia absoluta”»<sup>9</sup>. Embora insistindo, no concernente à experiência saudosa, num entendimento manifestamente dissimilar do saudosista, a exploração – espontânea ou programaticamente assumida, sobretudo a partir da publicação de *O Poeta Saudade*, em 1901 – das suas possibilidades poéticas por parte de Lopes Vieira é incontroversa. Não será, portanto, destituído de significado o facto de o poeta registrar, seguramente em virtude do verbo cativante e da presciente vetustez encerrada nas *sententiae* clássicas, as antológicas definições de saudade de D. Duarte e de D. Francisco Manuel de Melo, presença garantida em qualquer *vade mecum* saudosista<sup>10</sup>. Assim como não será fortuita a inegável semelhança entre o cristianismo heterodoxo de Pascoaes, que faz emparceirar em altar comum Jesus e Pã, e a fusão vieiriana de S. Francisco de Assis e de Apolo, que assinala, nas palavras do autor, «o instinto de Poder fundido no Religiôso»<sup>11</sup>. É, aliás, o próprio corifeu saudosista que, em carta dirigida a Lopes Vieira, afirma com infrene entusiasmo: «Ah! ninguém como o Afonso sabe surpreender e revelar a face SAUDOSAMENTE APOLINEA das cousas!»<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, Porto, Tipogr. Costa Carregal, 1919.

<sup>9</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 124, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 124.

<sup>10</sup> «Saudade – “E porém me parece este nome de *suydade* tam próprio q. o latim, nem outra linguagem q. eu saiba, nom é pera tal sentido semelhante” ... “sentido do coração” § Rei Dom Duarte (Leal Conselh. pag. 151)»; «“A quem sòmente nós sabêmos o nome, chamando-lhe: saudade...” “Amôr e ausência são os pais da saudade; e como nosso natural é entre as mais nações conhecido por amorôso, e nossas dilatadas viagens ocasionam as maiores ausências, dahi vem q. onde se acha muito amôr e ausência larga, as saudades sêjam mais certas: e esta foi sem falta a razão por q. entre nós habitassem como seu natural centro” D. Fr. Manuel». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 113-114, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 100.

<sup>11</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço III, fr. 144, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 85.

<sup>12</sup> F. F., «Cartas e outros escritos dirigidos a Afonso Lopes Vieira (estudo do espólio da Biblioteca da Câmara de Leiria). A amizade com Teixeira de Pascoais», *Novidades*, supl. *Letras e Artes*, 4 de Novembro 1956.

O múnus ideológico da Renascença Portuguesa e da missionação pascoaesiana, em particular, consistiu em erigir as fundações de uma «didáctica da portugalidade», recorrendo, uma outra vez ainda, a uma feliz expressão de António Quadros<sup>13</sup>. De modo a suster a ofensiva do estrangeirismo descaracterizador, alçavam os renascentistas o pendão de uma educação «num sentido essencialmente nacional, de maneira a integrar a alma da Pátria no seu carácter originário, na sua personalidade própria, que a torne inassimilável e resistente às ambições de fora...»<sup>14</sup>. Para Pascoaes, essa arte de ser português encontrava-se, consabidamente, acrisolada no sentimento-ideia motriz da Saudade. A caracterização cabal da experiência saudosa, no contexto do seu sinuoso e contraditório sistema poético-filosófico – que, longe de constituir mero tropismo, esteava uma religião, uma metafísica, uma ontologia e uma gnoseologia –, ultrapassa largamente o propósito destas reflexões. Interessa, para o que aqui me ocupa, sobretudo tentar deslindar como, na doutrinação veiculada pelo autor de *Marânus*, a saudade, nas suas múltiplas variantes manifestativas, se institui como chave hermenêutica transversal, critério de legibilidade da história nacional e condensação idiossincrática da raça. De modo algo paradoxal (e não é, realmente, o paradoxo a figura que, por excelência, pontua a dicção pascoaesiana?), aquilo que na saudade a enraíza historicamente é, igualmente, o que viabiliza a sua transcensão da temporalidade pretérita e a projecta no devir. No processo de autognose pátria, escandido ao ritmo da saudade e crivado pelo seu potencial analítico, os alvares medievais representam, como se verá, uma crucial etapa fundadora dos alicerces espirituais lusíadas.

Num ensaio em que indagava as subterrâneas implicações filosóficas do quixotismo, coligido no seu *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, declarava Miguel de Unamuno:

Siéntome con un alma medieval, y se me antoja que es medieval el alma de mi patria; que ha atravesado ésta, a la fuerza, por el Renacimiento, la Reforma y la Revolución, aprendiendo, sí, de ellas, pero sin dejarse tocar el alma, conservando la herencia espiritual de aquellos tiempos que llaman calliginosos. Y el quiijotismo no

---

<sup>13</sup> António Quadros, *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos cem anos*, p. 131.

<sup>14</sup> Teixeira de Pascoaes, «A Era Lusíada (Duas Conferências)», in *A Saudade e o Saudosismo*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1988, p. 170.



es sino lo más desesperado de la lucha de la Edad Media contra el Renacimiento, que salió de ella.<sup>15</sup>

Pascoaes não enjeitaria subscrever esta, como tantas outras afirmações do filósofo basco, dando assim vivo testemunho de «um entendimento duma profundidade acaso nunca alcançada entre um português e um espanhol»<sup>16</sup>. Também para ele, a alma lusíada reteve a memória de uma Idade Média caliginosa e intocada que urge voltar a tornar inteligível com o auxílio da reminiscência saudosa.

A Saudade, estado embrionário da alma da nação, instiga um processo de anamnese, consubstanciado «(...) em dois planos, diferentes embora complementares, que a saudade do passado alcança: o individual e o cósmico»<sup>17</sup>. Nos dois casos, a frequência com que se recorre ao símile da infância é insuspeita: trata-se, para o poeta como para o lusíada, de resgatar, à escala simultaneamente pessoal e nacional, um paraíso perdido. O sentimento da saudade coloca, portanto, a tónica na ideia de *retorno* e, em consequência, «a concepção do tempo que a saudade preconiza tem, pois, como ponto de partida a recusa de um tempo linear e a assumpção de uma circularidade temporal, sem a qual seria ininteligível»<sup>18</sup>. A Saudade precede, naturalmente, a Religião do Saudosismo, e preside desde sempre, como sinal genesiaco e rito fundador, ao destino histórico da nação. Em «O Espírito Lusitano ou o Saudosismo», afirma Pascoaes:

Foi a *Saudade*, transfigurada em Acção e Vitória no corpo de Afonso Henriques, que riscou na Ibéria as fronteiras de Portugal. Foi a Saudade o zéfiro do Remoto que enfunou as velas da nossas Naus descobridoras. Foi ela que venceu em Aljubarrota. Foi ela que cantou as estrofes d'*Os Lusíadas*. Foi ela que dobrou o Cabo das Tormentas; e, fítando na noite tempestuosa, o vulto do Adamastor, o converteu num fragoroso promontório. Foi ela que criou, nos seus dias de luto, a misteriosa Figura do Encoberto. Foi ela que despedaçou as nossas grilhetas de 1640, e, com um relâmpago dos seus olhos, fulminou o leão castelhano. Foi ainda

---

<sup>15</sup> Miguel de Unamuno, «Don Qujote en la tragicomedia europea contemporánea», in *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999, p. 282.

<sup>16</sup> O juízo é formulado por José Bento, na sua «Introdução» ao *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1986, p. 9.

<sup>17</sup> Vd. Maria das Graças Moreira de Sá, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 157.

<sup>18</sup> Luísa Manuela Quirino Rosa da Cunha Borges, *O Lugar de Pascoaes: Epifanias da Saudade Revelada*, Lisboa, Faculdade de Letras, 2000, p. 60.

ela que animou a alma popular no dia 5 de Outubro... essa última esperança que não devemos deixar morrer!<sup>19</sup>

Este entendimento metahistórico da experiência saudosa por parte do seu doutrinador, claramente dissimilar do estreito retornismo abúlico e alienante que lhe seria posteriormente imputado por António Sérgio<sup>20</sup>, estriba-se numa concepção dialéctica da «ontologia da lusitanidade»<sup>21</sup>. Com efeito, constantemente se repisa o que no conceito constitui relação tensa e fecunda de rememoração e esperança, memória e projecto, tradição e inovação, como, em lapidar postulação auto-reflexiva, se dá a ler nos seguintes versos de «Poeta»: «Sou, em futuro, o tempo que passou; / Em mim, o antigo tempo é nova idade»<sup>22</sup>. É justamente nesta encruzilhada de *antigo tempo* e de *nova idade* (de que deflui, como notou Silvina Rodrigues Lopes, «não apenas uma suspensão do tempo mas a possibilidade de aliar os seus sentidos opostos, passado e futuro»<sup>23</sup>) que entronca a prescrição pascoaesiana da revisitação pedagógico-terapêutica do passado pátrio. Como se afirma na réplica a António Sérgio, a Saudade

(...) constrói o Futuro com a matéria do Passado. O meu querido camarada parece querer eliminar o Passado. É apenas um belo gesto quixotesco... O Passado é indestrutível, nele murmura a fonte onde bebemos novas energias. Ai de nós se não

---

<sup>19</sup> Teixeira de Pascoaes, «O Espírito Lusitano ou o Saudosismo», in *A Saudade e o Saudosismo*, p. 52.

<sup>20</sup> O mesmo argumento de passadismo infecundo será apontado como reserva, a propósito das restituições vicentinas de Lopes Vieira. Cf. o seguinte passo de uma carta de António Sérgio a Afonso Lopes Vieira: «Não sei onde, e quando, disse ou escrevi q. admirava pouco o Gil Vicente; o que disse, sim, é que a sua ressurreição no palco é uma belíssima obra artística, mas por assim dizer erudita, de curiosidade culta, q. não pode compensar a nossa menor produção actual, nem fecundar verdadeiramente a literatura portuguesa. A ressurreição deve fazer-se, mas com a clara interpretação do seu objecto e possibilidades. Em minha modestíssima opinião, é sempre por uma elaboração de ideias *actuais*, no aprofundamento da vida *contemporanea*, no estudo da sociedade *presente*, que vai encontrar-se a verdadeira fonte fundamental para vitalizar uma literatura, uma arte, um povo. Foi o q. fez Gil Vicente: observou a sua época, inseriu-se nela; não pensou nas histórias nem nas literaturas passadas. Devem estudar-se e vulgarizar estas? Devem; mas para outros fins e outros motivos, cuja exposição alongaria, ainda mais, esta já longuíssima epístola». Cf. Rogério Fernandes, «Duas cartas inéditas de António Sérgio para Afonso Lopes Vieira», *Colóquio/Letras*, n.º46 (Novembro de 1978), p. 61.

<sup>21</sup> A expressão é utilizada por Jorge Coutinho em *O Pensamento de Teixeira de Pascoaes. Estudo hermenêutico e crítico*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, 1995, p. 352.

<sup>22</sup> Teixeira de Pascoaes, «Poeta», in *Belo. À Minha Alma. Sempre. Terra Proibida*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1997, p. 104.

<sup>23</sup> Silvina Rodrigues Lopes, *Poesia de Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1987, p. 18. Num artigo consagrado ao estudo da temporalidade nos mitos portugueses, sublinha oportunamente Helder Godinho que «the *saudade* is, thus, a feeling that contains past and future, but mainly past, and it is an overwhelming feeling which implies a totalization». Por isso, «recovering the past was not to be seen as returning to the past: it is using the past to construct a time that cannot erase its past because it needs it; it is one of the moments needed for the construction of time as such». Cf. Helder Godinho, «Portuguese Myths and Time», *Diogenes*, n.º170, vol. 43/2 (1995), p. 78 e 88.

tivéramos Passado! Ai, da árvore, sem profunda terra onde mergulhar as raízes!  
Não pode frutificar.<sup>24</sup>

A mesma ideia do passado lido como futuro em potência, prefiguração embrionária do devir, ecoa na conferência «A Era Lusíada»:

Portugal não é só o que foi, nem somente o que é, nem apenas o que há-de ser. Devemos amá-lo no seu passado, no seu presente e no seu futuro, isto é, na constância do seu espírito original que vive independente e superior a todas as instituições sociais, religiosas ou políticas.<sup>25</sup>

Como refere Jorge Coutinho, «se a memória sem o sonho é passadismo ou alienação no passado, o sonho sem a memória é futurismo ou alienação no futuro»<sup>26</sup>. Sendo assim, a operação de reencontro da história, porque finalisticamente guiada por um programa de remoçamento do passado em demanda do exemplar, deve fomentar práticas de anamnese pedagógica, pela regressão à infância da Pátria, onde se crê radicar a pureza arquetípica e inviolada das qualidades ráticas primevas:

Depois, a Vida artificializou-se tanto, desviou-se de tal maneira do seu verdadeiro sentido, que os poetas de hoje, tendo de ser, como sempre os seus sacerdotes, precisam de ir beber às fontes religiosas, que murmuram no início remoto dos Povos e das Pátrias.

A tendência para a dissolução de certas Nacionalidades, é de tal maneira assustadora, que se lhes torna urgente o culto da sua infância. Impõe-se a criação de um novo ciclo mitológico, dando-se às qualidades essenciais duma raça, personalidade própria e divina que a inspire e desperte e lhe insufla um novo alento criador... É o que tentei fazer em Portugal, sintetizando o génio do Povo na *Saudade* divinizada.<sup>27</sup>

Ao postular, de modo assertivo, a premência de um «novo ciclo mitológico», Pascoaes desvenda aquela que será a linha de força da sua filosofia da história. Na

---

<sup>24</sup> Teixeira de Pascoaes, «Os meus comentários às duas cartas de António Sérgio», in Paulo Samuel, *A Renascença Portuguesa. Um perfil documental*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1990, p. 197-98.

<sup>25</sup> Teixeira de Pascoaes, «A Era Lusíada (Duas Conferências)», in *A Saudade e o Saudosismo*, p. 156-57.

<sup>26</sup> Jorge Coutinho, *op. cit.*, p. 379.

<sup>27</sup> Teixeira de Pascoaes, «O Paroxismo», in *A Saudade e o Saudosismo*, p. 177.

verdade, a essência da lusitanidade encontra-se, na sua opinião, transvasada num destino aprioristicamente delineado (e já vaticinado em episódicas fulgurações messiânicas), de certo modo liberto das imponderabilidades do acidente histórico. Preexiste, então, um sentido providencial grafado no curso histórico, uma história para além da história, que exorbita as suas manifestações visíveis, porquanto a facticidade constitui mero epifenómeno tangencial à verdadeira história espiritual do povo lusíada. Confere-se, portanto, destaque à «dimensão metafísica do acontecer histórico, que se exprime pelo mito poético e não pela explicação científica»<sup>28</sup>, convertendo escrita da história e escrita da poesia em actividades epistemologicamente contíguas. Na biografia sagrada de *S. Paulo* (1934), esta intuição enuncia-se já como peremptória divisa: «(...) a verdade histórica é anedótica e a lendária essencial. A Lenda corrige a História»<sup>29</sup>.

O ideário saudosista, cuja ideia mestra repousa, nas palavras de Fidelino de Figueiredo, na «necessidade de restituir o genio português á sua nativa pureza», executa-se «accordando a memoria daquellas figuras mais typicamente nacionaes e dos momentos em que mais peremptoriamente se affirmou a individualidade de Portugal (...)»<sup>30</sup>. Os comentários de Pascoaes suscitados pelo episódio do milagre de Ourique, mito fundador de evidente rendibilidade hierofânica para saudosistas (e, como adiante se verá, também para integralistas), permitem adivinhar os contornos heterodoxamente antipositivistas desta peculiar oficina historiográfica. Em «O Paroxismo», publicado em Junho de 1914, proclamava o corifeu do movimento: «Precisamos de rejuvenescer, de criar aquele estado de alma em que se desenhou a aparição do Cristo de Ourique...»<sup>31</sup>. Em *Arte de Ser Português*, o assunto merecer-lhe-á reflexão mais delongada:

Bem sabemos que o Cristo de Ourique é uma lenda, o que ingenuamente demonstrou Alexandre Herculano.

Jesus Cristo, conforme este escritor, não apareceu a Afonso Henriques prometendo-lhe a vitória. Ele nega «apenas» a verdade material do facto.

Mas é certo que a Lenda se formou, o que, para nós, tem mais valor que a realidade histórica daquela Aparição. A esta realidade preferimos a legendária. À intervenção espontânea do Redentor preferimos a sua intervenção «querida» pela alma popular, a qual nos revela assim melhor a sua intimidade religiosa.

---

<sup>28</sup> Jorge Coutinho, *op. cit.*, p. 360.

<sup>29</sup> Teixeira de Pascoaes, *S. Paulo*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1984, p. 246.

<sup>30</sup> Fidelino de Figueiredo, «Saudosismo e integralismo», in *Estudos de Litteratura. Artigos, discursos e conferencias. Terceira Série (1918-1920)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1921, p. 229-30.

<sup>31</sup> Teixeira de Pascoaes, «O Paroxismo», in *A Saudade e o Saudosismo*, p. 177.

Jesus Cristo interveio, embora idealmente, na fundação de Portugal. O Povo como que nacionalizou Jesus, tornando-o paladino da sua Pátria. (...)

E vê-se que na Legenda existe, em mais verdade, o génio de um Povo, que na História. Aquela, é criada pelo que ele tem de mais íntimo e profundo; e esta, pelo que ele possui de mais comum aos outros Povos.<sup>32</sup>

Na exultante injunção épica «Aos Lusíadas», vinda a lume em 1916 nas páginas de *A Águia*, a arguição doutrinária transmuda-se em manifesto poético, colocando em diálogo afluentes míticos – no caso, a aparição miraculística de Ourique e o messianismo sebástico – que, conquanto temporalmente desconcertados, se revelam, sem dúvida, partícipes da mesma essência ôntica da portugalidade:

Acorda, Portugal, do teu desmaio!  
Que o nevoeiro da Lenda matutina  
Escureça, ribombe e gere o raio!

Cristo de Ourique, Aparição divina!  
De novo, aos nossos olhos te revela  
E uma nova coragem nos ensina!

(...)

Ó Deus de Ourique, ouvi meu pobre canto,  
Embora numa voz que já perdeu  
A unção divina, a graça, o etéreo encanto!

Portugal, esse grande mausoléu,  
Deslumbrai-o, fazei-o estremecer,  
Quebrai-lhe a fria tampa à luz do céu!

Que à nossa pobre sombra a padecer,  
Fantasma secular, enfim, regresse  
O Dom Sebastião do nosso ser!

(...)

Que o vosso sangue brilhe em rubros laivos!  
Correi à Guerra Santa, heróica gente!  
Sede novos heróis! Santificai-vos!<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Teixeira de Pascoaes, *Arte de Ser Português*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1998, p. 41.

No âmbito deste profetismo *ex eventum*, o facto histórico é prioritariamente valorizado enquanto *figura*, na acepção de que E. Auerbach investe o conceito, isto é, concomitantemente a de profecia revelada e cumprida, ratificação e anúncio do destino pátrio<sup>34</sup>.

Esta reabilitação do providencial concreto, da teofania manifestativa de que a aparição de Ourique constitui a suprema sagração, não é originalidade de Pascoaes. Na verdade, logo por ocasião da celeuma oitocentista desencadeada pela sua refutação por Herculano, na *História de Portugal*, refere Ana Isabel Buescu que «o milagre de Ourique vai suscitar, além da afirmação da sua veracidade, a insistência na utilidade da sua conservação, como facto primeiro da identidade nacional, como materialização do patriotismo, como afirmação da crença na intervenção divina presidindo à fundação do Reino e da sua constante presença no evoluir do seu destino histórico»<sup>35</sup>.

A ressurreição do potencial mítico da nação lusíada, com assumido protagonismo acordado aos *exemplaria* da portugalidade, suscitará reverberações interminas nas páginas de *A Águia*, em repetidos opúsculos renascentistas. Perfilhando igualmente o ponto de vista de acordo com o qual, em ordem ao surgimento do «patriotismo humanitário» e da «consciência nacional», se revela indispensável uma «ensimesmação

---

<sup>33</sup> Teixeira de Pascoaes, «Aos Lusíadas» in Jacinto do Prado Coelho (ed.), *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes. Poesia*, vol. VI, Amadora, Livraria Bertrand, s.d., p. 188-92. [originalmente publicado em *A Águia*, 2ª Série, nº56-57 (Agosto-Setembro 1916)].

<sup>34</sup> Refere Auerbach: «Figural interpretation establishes a connection between two events or persons in such a way that the first signifies not only itself but also the second, while the second involves or fulfils the first. The two poles of a figure are separated in time, but both, being real events or persons, are within temporality. They are both contained in the flowing stream which is historical life, and only the comprehension, the *intellectus spiritualis*, of their interdependence is a spiritual act». Cf. Erich Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1971, p. 73.

<sup>35</sup> Vd. Ana Isabel Carvalhão Buescu, *O Milagre de Ourique e a História de Portugal de Alexandre Herculano. Uma polémica Oitocentista*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987, p. 149. Nesta obra se pode encontrar uma sondagem aprofundada da polémica – que extravasa a mera confrontação anticlerical e constitui sintoma eloquente da postulação de uma nova metodologia apta a sustentar uma *ciência* histórica – que opôs Herculano aos apologistas da aparição de Ourique. Refira-se, de passagem, que o próprio Herculano admitia a funcionalidade da tradição como *vínculo de memória* e como expediente ficcional, mas não como instrumento válido na inquirição historiográfica. Atente-se, por exemplo, no seguinte comentário narrativo, presente em «O Bispo Negro», a propósito do exílio de D. Teresa: «Se a história se contenta com o triste espectáculo de um filho condenando ao exílio aquela que o gerou, a tradição carrega as tintas do quadro, pintando-nos a desditosa viúva do conde Henrique a arrastar grilhões no fundo de um calabouço. A história conta-nos o facto; a tradição os costumes. A história é verdadeira, a tradição verosímil; e o verosímil é o que importa ao que busca as lendas da pátria». Alexandre Herculano, «O Bispo Negro», in *Lendas e Narrativas*, tomo II, Lisboa, Bertrand Editora, 1992, p. 80.

na história»<sup>36</sup>, Jaime Cortesão traça, em artigo datado de 1912, um lúcido diagnóstico das tibiézas do ensino da história pátria, abusivamente escudado no «processo biográfico resumido a figuras políticas, rosários de monarcas, na maior parte dos casos de importância insignificante na história»<sup>37</sup>. Uma vez que, nesta vulgata pedagógica, se prefere iluminar selectivamente a circunstância política accidental ou o efémero gesto régio, escamoteia-se, como inevitável decorrência, a intervenção histórica significativa e a valência simbólica de outros actores individuais ou da colectividade, razão pela qual, defende o historiador:

O ensino da história na escola primária deve ser narrativo, duma forma viva e artística e semeado de rápidas biografias das individualidades mais representativas do Espírito da Raça, tais como D. Nuno Álvares Pereira, o símbolo do heroísmo e do amor pátrio, altíssima flor de virtude, exalando um perfume de misticismo; o Infante D. Henrique, o génio das Descobertas, duma vontade tão abrasada em amor pátrio, que não hesita em sacrificar a família à pátria; Camões, a estátua épica da Raça, cantando genialmente e combatendo com heroísmo; Gil Vicente, o genial fundador do teatro nacional, irreverente e audacioso nos seus epigramas, o infante Santo, o infante D. Pedro, o conde de Avranches, Bartolomeu Dias, Afonso de Albuquerque, Pedro Nunes, etc. etc.<sup>38</sup>

E, nunca deixando de ter em consideração a vicinidade dos territórios de história e poesia, em composições como «Cântico Lusíada», não se absterá Jaime Cortesão de glosar exemplarmente uma concepção de história que reactiva uma ética da gesta e do heroísmo, à qual nem mesmo falta a exortação redentorista, ansiosa pelo resgate miraculoso, não já o de Ourique, mas acaso o do Infante Santo:

Pátria por quem já tanto herói sofreu  
Naufrágios, cativos, morte escura;  
Por quem o Infante Santo padeceu,  
Sorrindo com angélica brandura,  
Miserando martírio nunca visto;  
Pátria, por quem seria a mor ventura

---

<sup>36</sup> Jaime Cortesão, «A Renascença Portuguesa e o ensino da História Pátria», *A Águia*, 1ª Série, nº9 (Setembro 1912), p. 79

<sup>37</sup> Idem, *ibidem*, p. 75.

<sup>38</sup> Idem, *ibidem*, p. 76.

Morrer para a salvar na cruz de Cristo!

Surge de novo, espírito liberto,

E que te exalte a fé, a dor te sagre!

Toco-te a face, beijo-a, estás mais perto:

Nasça a Manhã de Névoa, oh! Encoberto!

Repete, Infante Santo, o teu milagre!<sup>39</sup>

Logo no limiar do seu manifesto «Ao Povo Português. A ‘Renascença Portuguesa’», Pascoaes, encarecendo a esperança republicana saída do 5 de Outubro, intersecta-a com a evocação pretérita da «sombra de Nun’Álvares» e dos «fantasmas de caravelas em demanda da Índia Ideal», numa familiar estratégia de projecção futurante das miragens épicas do passado. Quando disseca os intuitos programáticos da *Renascença Lusitana*, essa interpenetração comunicante de tempos torna-se inequívoca:

O fim da *Renascença Lusitana* é combater as influências contrárias ao nosso carácter étnico, inimigas da nossa autonomia espiritual e provocar, por todos os meios de que se serve a inteligência humana, o aparecimento de novas forças morais orientadoras e educadoras do povo, *que sejam essencialmente lusitanas*, para que a alma desta bela Raça ressurgja com as qualidades que lhe pertencem por nascimento, as quais, na Idade Média, lhe revelaram os segredos dos mares, das novas constelações e novas terras, e, de futuro, lhe deverão desvendar os mistérios dessa nova vida social mais bela, mais justa e mais perfeita.<sup>40</sup>

Testemunhando a pertinência do regime lendário nesta dinâmica saudosista de rectificação da história nacional, o panteão de heróis a que Pascoaes recorrentemente alude combina-se com a natureza iterativa e o ritmo cíclico da temporalidade saudosa, tal como o poeta a formulara, fazendo imbricar, em indivisa organicidade, a trindade de presente, passado e futuro. Com efeito, no seio do seu modelo anagógico de história, os heróis antigos prefiguram – são *figuras* – as virtudes dos que os sucedem e, por assim ser, «Viriato revive em Afonso Henriques, Nun’Álvares, Vasco da Gama,

---

<sup>39</sup> Jaime Cortesão, «Cântico Lusíada», in *Obras Completas. Poesia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 309.

<sup>40</sup> Teixeira de Pascoaes, «Ao Povo Português. A ‘Renascença Portuguesa’», in Paulo Samuel, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p. 13-14.



Albuquerque...»<sup>41</sup>. O ideal patriótico reencarna ciclicamente em indivíduos concretos, incumbidos de hipostasiar os inerradicáveis valores históricos do país, sublimados numa síntese das características axiais da história nacional.

Aludindo a um estudo, nunca concluído, que esperava dar à estampa, sob o título de *A História da Alma Lusíada*, Pascoaes cataloga as fontes nas quais projecta colher inspiração, uma das quais, que traz à lembrança os *representative men* de Emerson<sup>42</sup>, será constituída pelas «Vidas dos nossos heróis»:

A minha obra aludida dimanará de cinco fontes, onde eu irei beber com devoção: as Lendas portuguesas, o Génio da Língua, a Poesia popular, as Obras dos escritores representativos e as Vidas dos nossos heróis como Viriato, Afonso Henriques, Nun'Álvares, D. Álvaro Vaz de Almada, Frei Gil, o Infante D. Henrique e o Infante D. Pedro, etc, e principalmente as suas frases célebres, as que foram ditas nos momentos culminantes da sua vida, porque foi nelas que as suas almas atingiram a máxima exteriorização.<sup>43</sup>

Deste modo, a par do desvelo proteccionista votado à lusitanidade decantada, e do consequente repúdio de cosmopolitismo estrangeirado, educar, para Pascoaes, «(...) significa um regresso e uma consolidação nas grandes figuras míticas do passado da cultura portuguesa, poeticamente recriadas (...)»<sup>44</sup>. Trata-se, portanto, de uma teoria espiritualista do heroísmo, que ressoa em expressões como “génio nacional” ou “alma lusitana”, e que «irrompem a cada passo em todo um conjunto de autores que vão da geração de 70 ao grupo da Renascença Portuguesa, passando pelos homens de 90 e

---

<sup>41</sup> Teixeira de Pascoaes, «A Era Lusíada (Duas Conferências)», in *A Saudade e o Saudosismo*, p. 163.

<sup>42</sup> António Quadros rastreia, na obra de Pascoaes, «a busca e a reformulação de arquétipos nacionais e de paradigmas de exemplaridade portuguesa, acentuando-se toda uma teoria de heróis individuais, símbolos do colectivo, à Carlyle, ou reflectindo mesmo uma filosofia de modelos, à Max Scheler». Cf. *A ideia de Portugal na literatura dos últimos cem anos*, p. 132. Como refere Sérgio Campos Matos, a teoria carlyliana do heroísmo, sobretudo desenvolvida em *On heroes: Heroworship and the Heroic in History* (1841), «tornar-se-ia uma referência obrigatória para os historiadores e ensaístas contemporâneos, incluindo os portugueses Oliveira Martins, Cortesão e António Sérgio, que a conheciam e citavam». Cf. Sérgio Carneiro de Campos Matos, *História, Mitologia e Imaginário Nacional – uma prospecção nos manuais dos liceus (1895-1939)*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1988, p. 166. Particularmente sobre a dívida da historiosofia martiniana para com Carlyle, vd. Francisco Silva Freitas, *A Pedagogia do Heroísmo em Oliveira Martins*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1989, p. 82-84. O autor é da opinião que «Oliveira Martins afasta-se significativamente de Carlyle ao não embalar consciente e pedagogicamente na divinização dos heróis. Para Oliveira Martins os heróis são homens e a sua heroicidade está ao alcance de todos».

<sup>43</sup> Teixeira de Pascoaes, «O Génio Português na sua expressão filosófica, poética e religiosa», in *A Saudade e o Saudosismo*, p. 95.

<sup>44</sup> Luísa Manuela Quirino Rosa da Cunha Borges, *op. cit.*, p. 339.

prolongando-se ainda – embora com outras conotações – no discurso ultra-nacionalista do Estado Novo»<sup>45</sup>.

Na mesma linha se filiam as digressões que Jaime Cortesão apresenta em «A idealização legendária do povo português». Diagnosticando, no génio popular, uma índole inclinada à inflação lendária do facto histórico, afirma o historiador:

A lealdade, a fidelidade, a constancia nos sentimentos, fundamento de todos os firmes caracteres, eis a intima virtualidade lusitana, expressa nas nossas legendas.

E como ha no genio nacional um fundo sombrio, que se compraz em imaginar as situações dolorosas, quasi todas elas se precipitam num enrêdo trágico e engrandecem os seus heróis, visionando à sua volta a Morte, a Desgraça e o inviolavel Destino, num circulo de noite e maldição.<sup>46</sup>

Convocando, como abonação da «lealdade do homem para homem», as lendas de Egas Moniz e de Martim Freitas – alcaide que recusou a entrega do castelo que lhe havia sido confiado por Sancho II, até obter a confirmação da morte do monarca –, Jaime Cortesão distingue um tipo mais elevado de heroicização lendária:

(...) quando essa lealdade atinge em determinada figura o amor fiel á Pátria traída e ameaçada e realisa a salvação nacional, então o herói passa a ser adorado numa legenda religiosa, feito semi-deus, capaz de inspirar todos os actos futuros de libertação da grei e realizar todos os milagres do agiológio. É o caso de Nuno Alvares Pereira – o Santo Condestabre.<sup>47</sup>

Esta fusão dos papéis do *miles* e do *sanctus*, que modelarmente se enlaçam na figura do Condestável, evoca a ditologia de Cavalaria e Franciscanismo, que Cortesão defendia radicar na génese do «humanismo universalista» dos portugueses, levando-o a afirmar que «em cada português, que embarca para o descobrimento do Mundo, há em germe um cavaleiro andante e um místico franciscano. Um aventureiro e um santo»<sup>48</sup>.

Como nota Sérgio Campos Matos, o *ethos* patriótico de Cortesão harmoniza o olhar ensimesmado e a construção profética; trata-se, pois, de «um patriotismo

---

<sup>45</sup> Sérgio Carneiro de Campos Matos, *op. cit.*, p. 170.

<sup>46</sup> Jaime Cortesão, «A idealização legendária no povo português», *A Águia*, 2ª Série, nº28 (Abril 1914), p. 117.

<sup>47</sup> Idem, *ibidem*, p. 117.

<sup>48</sup> Jaime Cortesão, *O Humanismo Universalista dos Portugueses. A Síntese Histórica e Literária*, Lisboa, Portugália Editora, 1965, p. 73.

ecuménico e prospectivo, alimentado pela tradição e voltado para o devir, neste sentido, próximo das virtualidades da saudade em Pascoaes»<sup>49</sup>. Assim se compreende a sedução que sobre ele não deixou de exercer o registo histórico-lendário, no qual se verte o «heroísmo épico», «a mais necessária das virtudes à conservação do agregado»<sup>50</sup>.

Enquanto instância reveladora da alma pátria, os arautos saudosistas, e Pascoaes em especial, não se cansam de sublinhar o valor das manifestações literárias, sobretudo na sua vertente de *idealismo saudoso*, superior materialização do génio da raça. Porque se pretendia sociedade difusora de uma místico-política, é certo que, como afirmara Augusto Casimiro, a Renascença Portuguesa «não era uma figura de vã literatura», mas, como ressalva Fernando Guimarães, «(...) conquanto não quisesse ser vã literatura, como poderia escapar às suas próprias figuras?»<sup>51</sup>.

Se bem que toda a obra pascoesiana ofereça testemunho do empenho colocado na determinação de um escrupuloso *corpus poetarum*, isto é, de um cânone diacronicamente representativo de autores que se julga terem plasmado, nas respectivas criações, esse infável modo de ser português, será na série de conferências *Os Poetas Lusíadas*, coligidas em volume em 1919, que o autor, com maior profundidade, se debruça sobre os «períodos em que se divide a história poética»<sup>52</sup>. Como já observou Maria das Graças Moreira de Sá, Pascoaes «liga a história da poesia à história da Pátria-Alma, fazendo derivar, da análise empreendida, a história da própria Saudade»<sup>53</sup>.

Dos cinco períodos que Pascoaes enumera, etapas da multissecular gestação do lirismo pátrio (rural ou dionisiano, marítimo ou henriquino, sebastianista, político e neo-sebastianista), os três primeiros serão pelo autor distinguidos como «os mais belos», por, ao invés de se verificar «discordância entre o nosso sonho e a nossa actividade»<sup>54</sup>, neles vigorar «uma grande identidade entre as obras dos poetas e o génio popular»<sup>55</sup>. A esperança sebastianista consubstancia, todavia, o traço de união – Luísa Borges fala de uma «escada de Jacob» ou do «tronco da árvore de Jessé»<sup>56</sup> – entre todas as idades, instaurando um processo de osmose temporal, reincidente, como se viu, na tropologia mítica do autor:

---

<sup>49</sup> Sérgio Carneiro de Campos Matos, *op. cit.*, p. 206.

<sup>50</sup> Jaime Cortesão, «A idealização legendária no povo português», p. 116.

<sup>51</sup> Fernando Guimarães, *Poética do Saudosismo*, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 8.

<sup>52</sup> Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, p. 48-49.

<sup>53</sup> Maria das Graças Moreira de Sá, *op. cit.*, p. 246-47.

<sup>54</sup> Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, p. 49.

<sup>55</sup> Idem, *ibidem*, p. 58.

<sup>56</sup> Luísa Manuela Quirino Rosa da Cunha Borges, *op. cit.*, p. 519.

A *idade dionisiana* é D. Sebastião antes do nascimento. A *henriquina* é o seu vulto material e vivo. A *sebastianista* é o seu espectro d'além-túmulo, errando na ilha brumosa do Passado. A *política*, é o instante em que ele se perde num idealismo d'além-fronteiras... A *neo-sebastianista*, é o Desejo do seu regresso...<sup>57</sup>

No âmbito do período dionisiano, fase de um sebastianismo protoplásmico ou da saudade inconsciente e instintiva, que corresponde à «infância da alma e a do corpo, vivendo num casto idílio primitivo»<sup>58</sup>, demora-se Pascoaes, com indisfarçado deleite, nas criações líricas oriundas da escola poética galego-portuguesa, que floresceu sob a égide de D. Dinis<sup>59</sup>. Chega mesmo a advogar que «toda a evolução posterior do Lirismo lusitano, apenas lhe acentuou a fisionomia esboçada neste período»<sup>60</sup>. Na poesia medieval, observa o autor, «é pequeníssima a distância entre a literatura culta e a popular»<sup>61</sup>, podendo, pois, com propriedade, ser ela aproximada da categoria da *poesia espontânea*, que, detidamente, se aplica a destrinçar da poesia culta:

A poesia espontânea surge nos períodos genésicos da alma. A poesia culta predomina nos seus momentos desfalecidos. (...)

A poesia espontânea exprime, portanto um estado de alma criador e indefinido. A poesia culta ou perfeita exprime um estado de alma criado e definido. (...) A primeira, é o Verbo enamorado das cousas e dos seres que nele se reflectem e vivem. A segunda, é o Verbo enamorado de si próprio, esterilizado numa auto-contemplação voluptuosa. A primeira é a própria face da Vida; a segunda, não é mais do que uma bela máscara inerte. A poesia culta ou doméstica obedece a determinada escola, a certos preconceitos, formalidades, etc. A poesia espontânea só obedece ao ritmo da sua expansão natural. É instintiva. Despreza os modelos consagrados, porque ela contém a virtude de criar as leis que a regulam.<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, p. 49.

<sup>58</sup> Idem, *ibidem*, p. 49.

<sup>59</sup> Curiosamente, em ensaio recente, Eduardo Lourenço exprime idêntico ponto de vista, ao distinguir um período pré-reflexivo e espontâneo na história da saudade, materialmente comunicado nas nossas primícias líricas, que terá antecedido a irradiação mítica que acompanhou a sua conformação sistêmica e formalizada como movimento: «Antes de ser pensada, a saudade foi cantada e é filha e prisioneira do lirismo que primeiro lhe deu voz. Antes de se tornar o mito que já a não deixa pensar e a configura num papel hagiográfico-patriótico, a saudade não foi mais que a expressão do excesso de amor em relação a tudo o que merece ser amado: o amigo ausente, a amada distante, a natureza imemorial e íntima, escritório de todos os amores, flor de verde pinho, ondas do mar». Cf. Eduardo Lourenço, «Mitologia da Saudade», in *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 2001, p. 92.

<sup>60</sup> Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, p. 58.

<sup>61</sup> Teixeira de Pascoaes, *Arte de Ser Português*, p. 66.

<sup>62</sup> Idem, *Os Poetas Lusíadas*, p. 45.

É precisamente o encómio do pioneirismo de D. Dinis, precursor e paradigma de uma inédita sensibilidade lírica, isto é, do «sentimento original da Raça», que Pascoaes começa por anunciar:

Foi na alma deste Rei, que o sentimento lusíada, inexpressivo e difuso ainda no seu vago amanhecer, se iluminou pela primeira vez e definiu. Assim ganhou as primeiras formas delicadas e sensíveis a rústica linguagem primitiva, cheia de pedras e urzes, como os outeiros marinhos que D. Dinis também desbravou e cultivou. É o novo Moisés da nossa alma, o autor do seu *Genésis* amoroso... O ano I do nosso sonho data das suas *cantigas*, desabrochadas ao sol da Provença, mas emanando o perfume da terra natal.<sup>63</sup>

O anacronismo grosseiro, que consiste em considerar D. Dinis o iniciador de uma tradição lírica, quando, por exemplo, já na periodização metafórica gizada por Carolina Michaëlis em 1904, constante do apêndice crítico à sua edição do *Cancioneiro da Ajuda*, a romanista faz corresponder o período dionisiaco à *tarde* da época trovadoresca<sup>64</sup>, é o preço a pagar pela necessidade de exemplaridade. As derivas exegéticas de Pascoaes a propósito da cantiga «Ay flores, ay flores de verde pinho», que considera «a primeira cantiga da Saudade»<sup>65</sup> e a composição que «abre a era elegíaca e saudosa do nosso Lirismo»<sup>66</sup>, esclarece a função de ancilaridade demonstrativa que se delega no lirismo medieval, por este assinalar a manifestação inaugural da modalidade sensível que o poeta caracteriza como *bucolismo saudoso*, *bucolismo elegíaco* ou *panteísmo saudoso*, e que se exprime pelo casamento do «sentimento do Amor e o da Natura»<sup>67</sup> e pela «magia da ausência»<sup>68</sup>. Em «O Espírito Lusitano ou o Saudosismo», Pascoaes, reportando-se a um artigo de António Augusto Cortesão publicado em *A*

---

<sup>63</sup> Idem, *ibidem*, p. 52.

<sup>64</sup> É esta a tipologia evolutiva esboçada por Carolina Michaëlis: «Num quadro representativo da arte trovadoresca, como a entendo, a época toda deve ir dividida em seis partes: o alvorejar – até 1188: período prehistorico, § a madrugada – até 1245: período protohistorico, § o meio-dia – até 1280: *idade aurea, alfonsina*, § a tarde – até 1300: período dionysiaco, § o crepusculo – até 1350: tempo dos epigonos, § a noite – de 1350 em diante: interregno poetico, ou tempo de transição para a época segunda». Cf. Carolina Michaëlis de Vasconcelos (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1990, p. 603.

<sup>65</sup> Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, p. 53.

<sup>66</sup> Idem, *ibidem*, p. 54.

<sup>67</sup> Idem, *ibidem*, p. 48.

<sup>68</sup> Idem, *ibidem*, p. 56.

Águia<sup>69</sup>, afirma que «(...) a palavra Saudade começou a ser empregada, com a grafia de *soidade* (*soidade*) por D. Dinis ou alguns dos trovadores do ciclo dionisiano. Foi o momento divino em que a alma portuguesa encarnou no corpo humilde duma palavra»<sup>70</sup>. A saudade exarada nos textos trovadorescos é, como refere Afonso Botelho, «embrionária, seminal», um estado elementar «em que o desejo prevalece sobre a lembrança»<sup>71</sup>. António Cândido Franco, por seu turno, destaca a secreta comunhão entre esta ontologia saudosa, cindida e paradoxal, e os «encenamentos cósmicos» e o «mistério filológico ou textual», plasmados no cancionero de amigo:

Sentimento mental, tristeza alegre, doença saudável, Outono primaveril, futuro que é vivido como passado que amanhece, passado que é futuro e fim que é origem, a saudade tem a complexidade das coisas que não são singulares, superficiais ou lineares, apresentando um contraste, uma alteridade que se joga no que se pensa só e idêntico, deixando latentes sentidos paradoxais, próximos daqueles que se manifestam nas Cantigas de Amigo onde um homem toma a voz duma mulher, e que constituem, na dramaticidade natural dos seus encenamentos cósmicos e até no “mistério” filológico ou textual, a riqueza virtual e concreta da saudade enquanto tal, dentro e fora de qualquer representatividade localizada no tempo e no espaço.<sup>72</sup>

A legitimação deste indigenismo lírico é, evidentemente, uma oportuna conveniência doutrinária. A realidade, todavia, é que, porventura como nenhum outro poeta peninsular, D. Dinis alardeia, sem pejo, um consumo deleitado da *maneira proençal* e, como lembra G. Tavani, as suas «famosas e singulares “Flores do verde pino” (...) imitam a lição errada do cancionero “flore del bel pis” (...) em *Lancan li jorn san lonc en mai*, de Jaufre Rudel»<sup>73</sup>. Como relembra Jorge Osório,

<sup>69</sup> Trata-se do artigo intitulado «Saudade – Breves considerações filológicas», *A Águia*, 2ª Série, nº4 (Abril 1912), p. 114-17.

<sup>70</sup> Teixeira de Pascoaes, «O Espírito Lusitano ou o Saudosismo», in *A Saudade e o Saudosismo*, p. 50.

<sup>71</sup> Afonso Botelho, «Saudosismo como Movimento», in Afonso Botelho, António Braz Teixeira (orgs.), *Filosofia da Saudade*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1986, p. 296.

<sup>72</sup> António Cândido Franco, *Transformações da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, Amarante, Edições do Tâmega, 1994, p. 106.

<sup>73</sup> Giuseppe Tavani, *Trovadores e Jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 2002, p. 387. Segundo Aurelio Roncaglia, as flores do verde pinho «constituem uma invenção poética cujo referente será, sim, a flor do pinheiro, mas também e sobretudo a *flor del bels pis*, variante errónea de um originário, provençalíssimo, *albespis* (‘espineiro-alvar’), que, na poesia occitânica, desde o primeiro trovador, Guilherme IX, era o símbolo do amor invencível». Cf. Elsa Gonçalves, Maria Ana Ramos, *A Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1992, p. 61. Num estimulante ensaio, Joaquim-Francisco Coelho propõe uma leitura que, ao invés de privilegiar as

(...) o problema literário é mais complexo, visto que, mesmo no que respeita às composições de «paralelismo literal», de aparência mais «autóctone», vamos encontrar as marcas da poesia cortês occitânica. É o que sucede com a *cantiga de amigo* mais conhecida de D. Dinis, «Ay flores, ay flores do verde pino», que, como já foi posto em evidência, se baseia na tradição poética provençal, através de uma reinterpretação paraetimológica de uma expressão occitânica.<sup>74</sup>

Só com algum esforço de imaginação podem, portanto, as flores de verde pinho prestar bom serviço à casuística patriótica. Para Pascoaes, o *unicum* poético de Meendinho, por seu turno, antecede uma espécie de História Trágico-Marítima medieva, porque nele pulsa, a seu ver, «(...) o vago pressentimento da nossa epopeia e de toda a História portuguesa escrita, em água sublevada, pelo bracejar aflito dos náufragos»<sup>75</sup>, ou seja, pode já nele pressentir-se «a força heróica da Aventura»<sup>76</sup>. As bailias de Airas Nunes e Pedro Viviaens exprimem a desenvolvimento do «perfil espiritual da Raça» que, sob auspícios dionisianos, «(...) nascera envolta em magoada e saudosa comoção, interrogando as flores e os passarinhos» e, agora, «(...) enxuga as lágrimas, sorrindo; torna-se ágil, animada e toda se exterioriza em rítmicos e graciosos movimentos»<sup>77</sup>. A presunção de uma escola dionisiana, de que os dois autores galegos seriam os continuadores, não é abonada pela estratigrafia geracional que se julga ter marcado a evolução da escola lírica galego-portuguesa. Mais uma vez, se trata de secundarizar a verdade árida do facto em relação à sua rendibilidade poética.

Esta reinterpretação imaginativa da circunstância histórico-literária é, aliás, corroborada pela extemporaneidade que coarcta o homem moderno dos alvares

---

flores do pinheiro, valorize sobretudo o pinheiro das flores, não deixando, visto reclamar uma origem culta para o motivo floral, de infirmar a convicção de Pascoaes. Inventariando os precedentes clássicos dos *Idílios* de Teócrito e, especialmente, da elegia XVIII de Propércio, o autor reclama, convincentemente, uma «moldura classicizante» para «encaixilhar aqui a imagem do pinho». Argumenta ainda: «Tal globalizante abordagem situaria o poema e a sua linguagem botânica não só num clima provençalíssimo, sempre tão propício aos jogos florais, senão também numa “classicíssima” atmosfera mítico-iconográfica quiçá não de todo estranha ao espírito culturalmente “universitário” de Dom Dinis». Cf. Joaquim-Francisco Coelho, «Ay flores do verde pino», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 22 Fevereiro de 1994, p. 27.

<sup>74</sup> Jorge A. Osório, «D. Dinis: o Rei, a Língua e o Reino», *Máthesis*, vol. 2 (1993), p. 25.

<sup>75</sup> Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, p. 55.

<sup>76</sup> Idem, *ibidem*, p. 56.

<sup>77</sup> Idem, *ibidem*, p. 57.

medievais, pois «tudo é incerteza, indecisão no distanciamento do tempo»<sup>78</sup>. Deste modo, vagueando neste universo de contornos flutuantes,

Torneol, D. Dinis, Meendinho, Airas Nunes, Viviaens, são espectros invisíveis! vozes cantando, isoladas, na solidão de um crepúsculo matutino. Impossível surpreender o vulto e a fisionomia dos que cantam. Mais difícil ainda ver a atitude dos que ouvem; sentir o acordo, a simpatia estabelecida entre a alma do poeta e as outras almas do seu tempo... (...)

Torneol, Meendinho, Airas Nunes, Viviaens lembram espectros invisíveis divagando num crepúsculo confuso... Mas as suas cantigas iluminam-se na sombra. Se os corpos não aparecem, aparece a alma que canta.<sup>79</sup>

E, não fosse suficiente a modalização transparentemente subjectiva destes enunciados, Pascoaes não se coíbe de fazer «(...) confluir num só destino a primeira fase da poesia portuguesa, a sua infância e a infância, tomada abstractamente»<sup>80</sup>:

As flores do verde monte não emurhecem diante dos meus olhos. São eternas, como aquela tarde de outrora em que eu, no meio dos meus brinquedos, de súbito, para sempre entristeci... Não sei o que se passou comigo, nesse instante imobilizado e empedernido na ondulação dos anos fugidios, a marcar a data do meu segundo nascimento... Porque eu renasci nessa hora, não em carne e osso, mas em sombra e melancolia. A infância morre, para dar lugar ao nosso espectro... (...)

Também o fim deste *período dionisiano* é a morte da nossa infância colectiva.<sup>81</sup>

Como, com muita propriedade, sintetiza Luísa Borges, «existe, pois, uma coincidência entre a biografia da Saudade e a própria biografia do poeta»<sup>82</sup>. Aliás, as indissipáveis brumas que recobrem a infância medieval, a sua irrecuperabilidade aliada à apurada consciência de um incoercível esboroamento dos seres e das coisas, certificam, numa espécie de glosa do *mundus senescet*, essa sobreposição nocional de infância do Poeta e da alma lusíada:

---

<sup>78</sup> Idem, *ibidem*, p. 59.

<sup>79</sup> Idem, *ibidem*, p. 58-59.

<sup>80</sup> Luísa Manuela Quirino Rosa da Cunha Borges, *op. cit.*, p. 525.

<sup>81</sup> Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, p. 59.

<sup>82</sup> Luísa Manuela Quirino Rosa da Cunha Borges, *op. cit.*, p. 525.



Como seria um cair de tarde medieval? Que tristeza radiava então a estrela do pastor sobre um outeiro? E as meias-noites de luar, na Idade Média? E o perfil das grandes sombras imóveis nessas noites? E os olhos das bailadeiras de Airas Nunes e Viviaens? E as musas de Meendinho e Torneol? Como seria o riso, a fala, o andar daquela de quem pedia novas D. Dinis, às flores do verde pino? Como seriam essas flores e a Primavera que as trouxe?

As cousas mudam também. Obedecem às transformações do nosso ser, como a sombra de um corpo aos seus movimentos e atitudes... Tudo mudou. Nada é como foi.<sup>83</sup>

Situado, conquanto impropriamente, na progénie directa da Renascença Portuguesa, é iniludível que com o movimento portuense dividia o Integralismo Lusitano um ideário de orientação nacionalista e a apologia de uma revisitação criativa da tradição. Não obstante, os homens da *Nação Portuguesa*, como ressalva Maria de Lourdes Belchior, proclamavam um «regresso ao passado, mas de cariz realista, sem saudosismos estéreis», contrapondo «ao saudosismo plangente de Pascoaes» a alternativa vitalista do «saudosismo proselítico de A. Sardinha que é actuante e combativo»<sup>84</sup>. Fidelino de Figueiredo equaciona lucidamente as zonas de contacto e margens de dissensão dos dois movimentos, notando que

O saudosismo partiu da litteratura, que quis renovar para a politica, que preconiza a um tempo tradicionalista e democratica – que consorcio hybridol! –; o integralismo só politicamente se affirmou como programa partidario de acção e declara-se intransigentemente monarchista e anti-parlamentar em um programma coherente, equilibrado e systematico nas suas partes, mas não desdenha envidar esforços de crear uma litteratura que seja a apogetica artistica do seu credo<sup>85</sup>.

Essa proposta integralista de um tradicionalismo radical, que se substanciaria num ideal monárquico antiparlamentarista e na apologia de um catolicismo ortodoxo, em oposição frontal ao republicanismo e à religiosidade heterodoxa do mentor de *A Águia*<sup>86</sup>, não obsteu a que poetas adstritos aos círculos saudosistas (como o Visconde de

---

<sup>83</sup> Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, p. 59.

<sup>84</sup> Maria de Lourdes Belchior, *Os Homens e os Livros II. Séculos XIX e XX*, Lisboa, Editorial Verbo, 1980, p. 118-19.

<sup>85</sup> Fidelino de Figueiredo, «Saudosismo e integralismo», p. 232.

<sup>86</sup> Em *Arte de Ser Português*, Pascoaes avoca a «democracia medieval» para fustigar o modelo monárquico encarecido pelos integralistas: «É o bom senso do Povo, o espírito da sua comédia, a origem

Vila-Moura ou Afonso Lopes Vieira) colaborassem nas páginas da *Nação Portuguesa*. Mas, como adverte Luísa Borges, «este intercâmbio entre colaboradores é feito sempre a título pessoal e não chega para invalidar as diferenças fundamentais entre os dois movimentos»<sup>87</sup>.

É indubitável que, no concernente à exploração das possibilidades mitográficas da medievalidade, Afonso Lopes Vieira encontrará no escol integralista, e em particular na figura do seu mentor António Sardinha, importantes coordenadas para uma hermenêutica desse momento histórico, partilhando com os professos desse ideário inegáveis afinidades electivas. Ora, como se sabe, o movimento integralista colheu, pelo menos transitoriamente, a afeição ideológica de Lopes Vieira, pelo que nele o autor do *Amadis* reconhecia de exaltação de um muito dilecto nacionalismo estético, verdadeira «fantasia desiderativa»<sup>88</sup> que largamente extrapolava a esfera da restritiva actuação política, à qual sistematicamente se furtou. Lopes Vieira é, pois, um daqueles que «apenas de passagem, consolidam a sua personalidade literária, à margem da ideologia integral»<sup>89</sup>, como será igualmente o caso de um Carlos Malheiro Dias ou de um José Osório de Oliveira. Como afirmará António Sardinha, «a razão estética volveu-se em

---

gloriosa da sua democracia medieval. § O Rei, por graça de Deus, governava conforme a vontade pública ou demoníaca. Nas *cortes gerais*, a voz do Demo casava-se com a voz divina. E os dois princípios contrários do *Direito político*, em nome do bom senso, harmonizaram-se. Portugal viveu então politicamente uma vida superior que depois degenerou, passando o governo para a família real, e desta para uma família qualquer de apelido mais ou menos burguês e vegetal». Cf. Teixeira de Pascoaes, *Arte de Ser Português*, p. 98. José Manuel Quintas sintetiza do seguinte modo as assimetrias doutrinárias de saudosistas e integralistas, na hora de definir a quintessência da portugalidade: «O que fundamentalmente opunha os dois projectos era a definição do exacto conteúdo da *alma nacional*: os jovens integralistas vinham atribuir-lhe um genético catolicismo; os homens de *A Águia* consideravam-na de formação independente do influxo católico. O catolicismo era, para os arautos de *A Águia*, um estrangeirismo. Os integralistas, ao esgrimirem argumentos contra *A Águia*, firmavam-se em factores de ordem *histórica* e *política*: a Nação portuguesa fora criada, no quadro da Reconquista Cristã, em lento processo de luta contra o infiel, vindo a consolidar-se no laço estabelecido entre uma Dinastia, o Povo e a sua Igreja (...). Os homens de *A Águia* tinham vindo pugnar por um Portugal liberto de Roma e pela realização de uma nova Epopeia. A reacção da *Alma Portuguesa* era, também aqui, de raiz vincadamente *histórica*: a *Epopeia cria o Épico, o Épico não cria a Epopeia*. Para os integralistas, havia que seguir adiante, sim, mas com os olhos postos no passado. Se Portugal tivera grandeza épica, era para a *realidade* que a tornara possível que havia de se olhar. Aí, no exemplo e conhecimento do passado, se deveriam nutrir os projectos de futuro. A Epopeia que os arautos de *A Águia* anunciavam era pelos integralistas entendida como pura ideia (...) desligada da realidade histórica (...)». Cf. José Manuel A. Quintas, *Filhos de Ramires – No Advento do Integralismo Lusitano*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1997, p. 270-71. Agradeço ao autor os comentários e sugestões bibliográficas que me facultou sobre o medievalismo integralista.

<sup>87</sup> Luísa Manuela Quirino Rosa da Cunha Borges, *op. cit.*, p. 355.

<sup>88</sup> A expressão é de Paulo Archer de Carvalho, «Da *Nação Portuguesa* (1914-1938) ao *Integralismo Lusitano* (1932-34): a insurreição dos intelectuais», in AA. VV., *Revistas. Ideias e Doutrinas. Leituras do Pensamento Contemporâneo*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003, p. 136.

<sup>89</sup> Susana Soares da Silva Rocha Relvas, *António Sardinha e suas Relações Culturais com Espanha. «Pacto de Quinas y de Flores de Lis» entre «os Semeadores de Nacionalidades»*. *Recolha e análise de correspondência*, volume I, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998, p. 86.

razão social»<sup>90</sup>, acatando, com efeito, a suposição de que o programa político se deve enxertar, de raiz, numa prioritária experiência estético-literária. Embora Lopes Vieira jamais tenha aceitado integrar, em ortodoxia professada, as fileiras integralistas, a sua adesão ao pensamento destes «revolucionários da Tradição» é por ele assumida de viva voz<sup>91</sup>:

A êles me prendem afinidades de espírito porque em muitos pontos da batalha nos viemos a encontrar como irmãos de armas. Mas, não tendo a honra de lhe pertencer oficialmente, – habituado como estou a manter uma independência que me é indispensável, – posso dizer que êste tem sido o mais consciente dos núcleos de pensamento contemporâneo. Reagindo com mística bravura, por mercê de uma crença estabelecida em bases orgânicas, contra a mentira caduca e já arruinada da actual sociedade política e económica, os integralistas são os portugueses que *sabem o que querem*. (DG, 298)

Como explica Cristina Nobre, a reserva detectável neste posicionamento ambivalente, revelador de uma inequívoca simpatia doutrinária, mas não se abstendo de uma prudente demarcação, e que parece ser apanágio de todas as incursões ideológicas de Lopes Vieira, não impediu certa coerção exercida sobre o poeta por parte do prócere integralista, «no sentido de uma aceitação tácita dos princípios defendidos por aquele movimento»<sup>92</sup>. Essa tentativa de persuasão veemente exprime-se, porventura ainda mais do que na dedicatória manuscrita aposta ao exemplar de *O Valor da Raça* que Sardenha oferece a Lopes Vieira<sup>93</sup>, numa outra, do mesmo ano, que ostenta o exemplar de *A Epopeia da Planície*. Com efeito, a explicitude do *envoi* não deixa lugar a dúvidas: «Ao

---

<sup>90</sup> *Apud* Manuel Braga da Cruz, «O integralismo lusitano nas origens do salazarismo», *Análise Social*, vol. XVIII, nº70 (1982), p. 140.

<sup>91</sup> Sobre a relação de Lopes Vieira com o integralismo lusitano e a sua colaboração na *Nação Portuguesa*, órgão difusor do movimento, vd. Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 116-18 e 236-44. Para a autora, a coincidência de princípios entre Lopes Vieira e a *intelligentsia* integralista situava-se, predominantemente, ao nível da «postura ética» e menos do «ideário político». O seu eclectismo ideológico, inimigo do seguidismo sectário, será eloquentemente ilustrado pelos efémeros dois números da revista *Homens Livres* (de 1 e 12 de Dezembro de 1923), que congrega «homens vindos da antiga *Águia*, da revista *Lusitânia*, d'*A Monarquia*, da revista *Integralismo Lusitano* ou da *Seara Nova*». Cf. João Medina, *O Pelicano e a Seara*, p. 12.

<sup>92</sup> Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 239.

<sup>93</sup> Nessa dedicatória, citada por Cristina Nobre, pode ler-se: «A Afonso Lopes- Vieira – para que a sua adesão à verdadeira tradição portuguesa se não demore por obra e graça do Senhor, S. Vicente, António Sardenha, Eixos, 2-X-915». Cf. *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 239.

poeta Afonso Lopes-Vieira, com uma camaradagem que eu desejaria completa, of. num abraço seu devotado António Sardinha, 2-X-915»<sup>94</sup>.

As essenciais «afinidades de espírito» que Lopes Vieira anui existirem dizem sobretudo respeito à centralidade concedida ao conceito de tradição no âmbito da estética e da política integralistas, relido, pelos intelectuais do Pelicano, tal como pelo autor do *Amadis*, em chave não passadista mas futurante. Redarguindo àqueles que, precipitadamente, contra eles desferem o labéu de permanecerem «(...) divorciados da marcha da sociedade, passeando o [seu] suposto arcaísmo sôbre uma paisagem de fôrcas e fogueiras inquisitoriais», faz notar António Sardinha:

A “Tradição” para nós não vale sentimentalmente, como as ruínas valiam para os românticos, – como uma quantidade morta, que a saudade encheu do seu perfume estranho. Não, leitor amigo! A “Tradição” vale, sobretudo, como a *permanência na continuidade*. (...) Regressar à “Tradição” não é, portanto, regressar a um ponto interrompido, já a sumir-se além, nas nuvens da distância. É antes inserir-nos nos moldes próprios da nacionalidade, mas na altura precisa em que estaríamos hoje, se a ruptura não se tivesse produzido.<sup>95</sup>

Com efeito, Sardinha repete incansavelmente que, longe de constituir um «ponto inerte na história», a Tradição configura, antes, «uma linha harmónica e ininterrupta, encadeando entre si as gerações e as idades, os acontecimentos e os homens»<sup>96</sup>. Por isso, recomenda também o partidário integralista Hipólito Raposo, não deve ler-se a história «para contemplação ou êxtase saudável, mas para consciência e estímulo de continuidade na acção»<sup>97</sup>, daí extraíndo o postulado de que «não somos nós [integralistas] quem recua, é o Passado que caminha até ao Presente para salvar o Futuro»<sup>98</sup>. É, justamente, essa anexação cumulativa de instantes no fluxo histórico que

---

<sup>94</sup> Trata-se da obra com a cota [3393-Z-2] da BMALV. Um autor como João Ameal, reservando para Lopes Vieira assento honorário na «galeria de escritores nacionalistas», não hesita em afirmar, peremptoriamente, que «Afonso Lopes Vieira é mesmo um *dos nossos*», ou ainda que «é, como veem, um genuíno contra-revolucionário, Afonso Lopes Vieira!». Cf. João Ameal, *Panorama do Nacionalismo Português*, Lisboa, Edição de José Fernandes Júnior, 1932, p. 87.

<sup>95</sup> António Sardinha, «Do valor da Tradição», in *Na Feira dos Mitos. Idéias & Factos*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1942, p. 15-16.

<sup>96</sup> Idem, «Pratiquemos um acto de inteligência!», in *Purgatório das Idéias. Ensaios de Crítica*, Lisboa, Livraria Ferin, 1929, p. 152.

<sup>97</sup> Hipólito Raposo, «Política da Espada», in *Amar e Servir. História & Doutrina*, Porto, Livraria Civilização Editôra, 1940, p. 146.

<sup>98</sup> Idem, *Nação Portuguesa*, nº5 (1914), p. 135, *apud* Rui de Ascensão Ferreira Cascão, «As correntes nacionalistas da segunda década do século XX», *Revista de História das Ideias*, vol. 14 (1992), p. 334.

os *filhos de Ramires* irão hastear como bandeira doutrinária<sup>99</sup>. Ou, como afirma Sardinha num discurso proferido por ocasião de um jantar em sua homenagem, a urgência de ser *anti-moderno* porque se é *ultra-moderno*:

Então perceber-se-ia melhor que nós não amamos o *passado* por ser *passado* mas pelo que de *vivo*, de *humano*, de *continuo* existe dentro dele. Então se compreenderia que divorciados totalmente do sofisma actual que se desfez na ignominia, quer se revista de mascara conservadora, quer se estigmatise com a tatuagem jacobina, os verdadeiros preparadores do futuro são aqueles – somos nós a quem cabe (e agora com heroica imoestia!) a palavra admiravel de Maritain ao declarar-se *anti-moderno* precisamente por ser *ultra-moderno*.<sup>100</sup>

A camaradagem espiritual de Lopes Vieira, feita de cumplicidades ideológicas e estéticas, é reconhecida por António Sardinha, ao afirmar que «tanto quanto lh’o permite o seu temperamento recluso de poeta, Afonso Lopes Vieira é até um dos melhores amigos do movimento integralista»<sup>101</sup>, ou ainda que «a aspiração nacional, de que o movimento integralista tende a ser a definição futura, pode saudar sem reservas em Afonso Lopes Vieira o preceptor seguro da sensibilidade portuguesa, que começa enfim a reeducar-se»<sup>102</sup>.

A utopia regressiva, transposta para o desejo de reinstalação da ordem tradicional monárquica e de restauração de Portugal (o *reaportuguesar Portugal*, na divisa vieiriana ou a *segunda fundação de Portugal*, na fórmula de Sardinha), não deixa de carrear reminiscências da essência protensa da experiência saudosa pascoaesiana, por intermédio da qual se buscava um antídoto para a degeneração do presente. Mas essas putativas afinidades são confutadas *in limine* pelo «inspirador e o arauto da geração do

---

<sup>99</sup> Logo no primeiro número da *Nação Portuguesa*, os integralistas reivindicam-se discípulos de Gonçalo Ramires e de Lúcio Castanheiro no projecto de «reatar a Tradição», passando por cima da modulação irónica que se afirma como veio de resistência crítica na obra de Eça: «Aqui nos tem; – Lucio Castanheiro, aquele bom rapaz da *Ilustre Casa de Ramires* que aspirava a reatar a Tradição quebrada, lançando confiadamente uma revista; essa caricatura volveu-se equilíbrio, transformou-se a ironia do Prosador numa afirmação de esperança! (...) Lucio Castanheiro, adormecido entre duas páginas de bom estilo, revive de oravante: nós queremos, saibam-no os senhores que governam, mais os cidadãos que obedecem, nós vimos reatar a Tradição». Cf. «Anúnciação», *Nação Portuguesa*, nº1 (8 de Abril de 1914), p. 1.

<sup>100</sup> «O Banquete de homenagem ao eminente escritor Antonio Sardinha constituiu uma verdadeira e justa glorificação. O poeta Afonso Lopes Vieira pronunciou um patriótico e belo discurso», *A Epoca*, 26 de Outubro 1924, in *Rememrança*, vol. II, f. 27.

<sup>101</sup> António Sardinha, «Nacionalismo literário», in *Ao ritmo da ampulheta. Crítica & Doutrina*, Lisboa, Lumen, 1925, p. 67.

<sup>102</sup> Idem, *ibidem*, p. 74.

Resgate»<sup>103</sup>, que não hesita em taxar a Renascença Portuguesa de «fálico esboço de federalismo literário» e considerar o Saudosismo como «espécie de ideologia sentimental, mistura doentia de racionalismo e imaginação»<sup>104</sup>. Acrescenta Sardinha:

E a demonstração faculta-no-la o temperamento monótono de Teixeira de Pascoaes, em quem desertam, como falta, os mais rudimentares elementos de ligação intelectual. A incapacidade expressiva consegue, momentaneamente, para os espíritos desprevenidos, acordar a sensação do profundo e do misterioso. É essa hesitação psíquica o reflexo da melancolia germânica que, eivada de predilecções negativas da inteligência, se sobrepõe no *saudosismo* à espontaneidade medievalista dos nossos *Cancioneiros*.<sup>105</sup>

Deste modo, o programa de redenção nacional é, em assunção explícita, re-situado por António Sardinha na órbita de um medievalismo de geração garrettiana e de posteridade neogarrettista, nomeadamente nas exegeses desenvolvidas sob o patrocínio intelectual de Alberto de Oliveira:

Ora o *neo-garrettismo*, desde que pretendesse refazer ampla e dedicadamente a consciência da nacionalidade, carecia de sair do estrito terreno estético em que nas *Palavras Loucas* fôra colocado. Punha-se mais alto o problema da Pátria Portuguesa! Punha-se nas suas instituições, punha-se no reconhecimento daqueles princípios, de cujo respeito a sua integridade e prestígio dependiam. Ainda aí não podíamos repelir a herança de Garrett. A poesia nativa do *Romanceiro* aproximara-o da nossa Idade-Média. Esse medievalismo ser-nos-ia salvador. Por êle se nos manifestava o “meio vital” da nacionalidade, com a sua experiência bem vincada ao longo da nossa história. Mas o estrangeirismo prevaleceu.<sup>106</sup>

Ora, contra o influxo da civilização e cultura exógenas, a mitogénese integralista dinamizará, na feliz expressão de Paulo Archer de Carvalho, uma «oficina de reparações culturais»<sup>107</sup>. A releitura integralista da história assume a incumbência, por conseguinte,

---

<sup>103</sup> A expressão é de Rodrigues Cavalheiro, *António Sardinha*, Lisboa, Edições Panorama, 1959, p. X.

<sup>104</sup> António Sardinha, «Testemunho duma geração», in “*A Prol do Comum...*”. *Doutrina & História*, Lisboa, Livraria Ferin Editora, 1934, p. 7-8.

<sup>105</sup> Idem, *ibidem*, p. 8.

<sup>106</sup> Idem, «A herança de Garrett», in *Ao ritmo da ampulheta. Crítica & Doutrina*, p. 7.

<sup>107</sup> Paulo Archer de Carvalho, «Ao princípio era o verbo: o eterno retorno e os mitos da historiografia integralista», *Revista de História das Ideias*, vol. 18 (1996), p. 237.

de resgatar do olvido os «mitemas da portugalidade»<sup>108</sup>, dado que «a teleologia nacionalista é o mais importante suporte da acção historiográfica, da revisão da história»<sup>109</sup>. A espécie de anamnese recriadora a que os integralistas procedem baseia-se numa «ecologia do retorno», o mesmo é dizer na superlativização maximalista das origens e dos mitos fundacionais. Por isso, como nota Cecília Barreira, «reencontrados na superstição duma Idade Média florescente e ideal, imaginada como um sistema de poderes em equilíbrio – Rei, Cortes, Municípios, Corporações –, descentralizador e orgânico (...), os grupos integralistas glosavam temas com uma insistência algo precária: “Ordem”, “Resgate”, “Monarquia Orgânica”»<sup>110</sup>. Magnificam-se, então, os méritos de uma domesticidade conservantista, que vê na pátria a eterna «courela dos Antepassados»:

Compreende-se já o sentido que toma para nós a designação de *partido dos mortos*. É o partido da unidade nacional, é o partido da conservação da Pátria. Não da Pátria sacrificada a uma utopia com tanto de abstracta como de desnacionalizadora, mas da Pátria como ela é etimológica e biologicamente encarada, – a terra dos pais, a courela dos Antepassados, uma realidade eterna com caracteres que é necessário alevantar e glorificar.<sup>111</sup>

Em rigor, apenas em aparência se trata de um regresso, pois que, no fundo, «o que interessa é mitificar o *lugar donde*, para se construir uma noção de transcurso, como justificação do lugar *para onde*»<sup>112</sup>. A construção de uma historicidade exemplar, assessorada por um já bem afinado aparato de *promiscuidade epistemológica*, que toma o presente como correlato do passado, traduzir-se-á na

---

<sup>108</sup> Idem, *ibidem*, p. 240.

<sup>109</sup> Idem, *ibidem*, p. 241. A prevalência deste propósito cívico de reescrita pedagógica da história explica, na óptica de Cândido Franco, a renúncia à «intransitividade verbal do grupo integralista». Sustenta o autor que «para os integralistas, a linguagem verbal não era uma finalidade em si mesma, mas um meio de agirem socialmente, o que os levou, por um lado, a privilegiarem uma linguagem clara e legível, não atraçoando a transitividade que eles pediam da língua, e, por outro, a privilegiarem, acima da literatura e da arte, a História e a política». Cf. António Cândido Franco, *O Saudosismo de Teixeira de Pascoaes*, Amarante, Edições do Tâmega, 1996, p. 102-103.

<sup>110</sup> Cecília Barreira, «Três nótulas sobre o integralismo lusitano (evolução, descontinuidade, ideologia, nas páginas da *Nação Portuguesa*, 1914-26)», *Análise Social*, vol. XVIII, nº 72-73-74 (1982), p. 1421.

<sup>111</sup> António Sardinha, «Testemunho duma geração», in “*A Prol do Comum...*”, p. 19-20

<sup>112</sup> Paulo Archer de Carvalho, «De Sardinha a Salazar: o nacionalismo entre a euforia mítica e a formidável paranóia», *Revista de História das Ideias*, vol. 17 (1995), p. 86.

(...) derruição dos mitos da historiografia liberal e republicana, substituídos e conservados aqueles heróis míticos e aqueles mitemas que volviam a exemplaridade do nacionalismo: Viriato, D. Afonso Henriques, D. João I, Nuno Álvares Pereira, os infantes (de “Sagres”, o “Santo”), D. João III (o responsável pela inquisitorial *bem-feitoria*), D. Miguel, o príncipe absoluto. Esta acção de revisão histórica era totalmente programada e controlada de modo a manipular o passado, moldando-o como glorificação e epopeia, exemplaridade e “lição”, como reabilitação *ab origine* do *cosmos* histórico, temporariamente subvertido pelo *caos*, pelo perverso *desvio* do liberalismo e do demo-republicanismo.<sup>113</sup>

Estas palavras permitem, em primeiro lugar, deduzir a destacada rendibilidade historiosófica e poética da medievalidade e dos seus heróis, e, em segundo, augurar um inquestionável triunfo epistemológico da poetificação e mitificação do passado, assim exautorando a a tese da escrita da história como dependendo da estrita matéria factual.

O processo detecta-se, por exemplo, na poesia de Sardinha, pelo recurso à muito nobriana tática de equacionar medievalidade e infância pessoal, como se pode apreciar na composição «Gesta da minha infância»:

Gesta da minha infância!

Oh, quem pudera  
achar-lhe a rima doce e primitiva!  
Seria achar a eterna primavera  
na tosca singeleza duma ogiva!

Gesta da minha infância, – ingénuo sonho  
com traços medievais a romanceiro...  
Como eu criança ainda me suponho,  
– a criança de olhos fundos e trigueiros!<sup>114</sup>

Mas a apologia da medievalidade escora-se, sobretudo, na argumentação erudita avançada pelo autor em vários escritos de vocação ensaística. Num ensaio seminal, coligido em *Da Hera nas Colunas* (1929), António Sardinha, depois de sugerir que «o vício insanável da historiografia moderna reside na sua sêca e extrema objectividade», o

---

<sup>113</sup> Idem, *ibidem*, p. 89.

<sup>114</sup> António Sardinha, «Gesta da minha infância», in *Quando as nascentes despertam... Poemas da turbacão & da Boa-Estrela*, Lisboa, Livraria Ferin, 1921, p. 37.



que comporta o desprezo absoluto do «factor psicológico»<sup>115</sup>, sopesa os efeitos deletérios que uma muito disseminada *lenda negra* da Idade Média tem nefastamente perenizado, inviabilizando o reconhecimento de que a essa época «(..) agradece a civilização ocidental as melhores e mais duradouras das suas conquistas»<sup>116</sup>. Embora longas, valerá a pena, em função do seu importante alcance programático, transcrever as reflexões que o porta-voz integralista expende a propósito da etapa medievá e do seu significado na história nacional:

No que toca então á Idade-Média, os preconceitos acumulam-se, – as calúnias e aleives repetem-se sem discernimento nem propriedade. Questões, como a das origens da Inquisição, como a da repressão das heresias, como a do duelo tremendíssimo entre o Papado e o Império, convertem-se a toda a hora em terreno de combate para o mais sórdido e vituperante jacobinismo intelectual. Eis porque entre nós o problema tão atraente da nossa constituição como nacionalidade se mantém ainda impreciso para o comum dos portugueses. Sem se conhecer na sua grandeza e na sua sinceridade a Idade-Média, não se conhece, senão truncadamente, a génese e o desenvolvimento da civilização europeia, – cristã por estrutura e por finalidade. Da mesma sorte não se obtém um conhecimento exacto da pátria portuguesa, sem que se conheçam, na sua expressão dinâmica, as instituições medievais que nos conformaram colectivamente, – as eclesiásticas, sobretudo. Tire-se-nos a Cruzada, aliene-se-nos a crepitação heróica da cavalaria, abata-se a tutela moral que recebemos das ordens religiosas, tanto as militares, como as contemplativas, e o que fica depois de Portugal? Um corpo amorfo e inexplicável, dando razão, no fragmentário e desconexo da sua existência, aos pessimismos que entre nós se arvoraram em teoria da pátria, desde Oliveira Martins ao sr. Anselmo de Andrade.<sup>117</sup>

A propugnada requalificação da época medieval é extensível à recuperação da sua arte cristã, «(..) que não falseia o seu destino», e na qual não se vislumbra ainda a condenável «confusão da *beleza* com a *forma* e a inteira eliminação daquele principio espiritual superior, sem o qual a *forma* não se reveste de *beleza*»<sup>118</sup>. A culpa terá sido,

---

<sup>115</sup> Idem, «As quatro onças de ouro», in *Da Hera nas Colunas*, Coimbra, Atlântida Livraria Editora, 1929, p. 128.

<sup>116</sup> Idem, *ibidem*, p. 128.

<sup>117</sup> Idem, *ibidem*, p. 128-29.

<sup>118</sup> Idem, «A “Religião da Beleza”», in *Á Sombra dos Pórticos. Novos Ensaio*s, Lisboa, Livraria Ferin, 1927, p. 300.

adita Sardinha em remate ruskiniano, «(...) sobretudo, da Renascença e do seu conceito de Vida»<sup>119</sup>. No plano literário, verifica-se idêntica acção corruptiva do «classicismo inerte que nos viera de fora», que, abusivamente, «excedeu a sua obra de disciplina intelectual para se transmutar em canon de inspiração literária»<sup>120</sup>.

Não causa, portanto, surpresa que o cânone historiográfico e doutrinário dos integralistas, arrolado sob a rubrica «Publicações aconselhadas» da *Nação Portuguesa*, concedesse generoso protagonismo tanto ao *medieval* como ao *medievalista*. Como resume José Quintas, «à cabeça, vinham os cronistas medievais, cobrindo os reinados até D. João II: Fernão Lopes com as *Crónicas* de D. Pedro I, D. Fernando, D. João I; Rui de Pina, com as *Crónicas* de D. Afonso V e D. João II»; seguia-se uma criteriosa selecção de textos «acerca das instituições e práticas políticas medievais, bem como o exame da obra demolidora das tradições políticas portuguesas realizada no período monárquico constitucional: de Herculano o que se retém é o medievalista (*História de Portugal*) e o desencantado crítico do cortejo devorista da Carta (*Opúsculos e esparsos*); de Oliveira Martins a desautoração da contemporaneidade portuguesa (*Portugal Contemporâneo*) e a inflexão historiográfica post-*ultimatum*, atenta já ao exemplo da *Ínclita Geração (Os Filhos de D. João I)*»<sup>121</sup>. A hermenêutica integralista deste património textual pautar-se-á por uma sistemática dinâmica de «viciação projectiva»<sup>122</sup>, nele intentando a habilidosa concertação póstuma de um determinado autor ou obra com um corpo ideológico estanque, quantas vezes com prejuízo da integridade da sua letra ou do seu espírito.

Já em o *Sentido do Humanismo* (1914), a dissertação com que Hipólito Raposo se apresentara a concurso à Faculdade de Letras de Lisboa, o autor escalpelizara o significado da «convulsão intelectual da Renascença», rematando, em tirada conclusiva, que «Renascença quiere dizer desnacionalização»<sup>123</sup>. Reencontra-se aqui a familiar segmentação bietápica do processo de ontogénese nacional de matriz herculianiana-anteteriana, postulando-se a medievalidade como período ascensional no processo de

---

<sup>119</sup> Idem, *ibidem*, p. 300.

<sup>120</sup> Idem, «A herança de Garrett», in *Ao ritmo da ampulheta. Crítica & Doutrina*, p. 2-3.

<sup>121</sup> José Manuel Alves Quintas, *Filhos de Ramires. Das Ideias, das Almas e dos Factos no Advento do «Integralismo Lusitano» (1913-1916)*, p. 189. No número 7 da *Nação Portuguesa*, datado de Janeiro de 1915, o rol de publicações aconselhadas é acrescido de duas obras: a *História da Sociedade em Portugal no século XV* de Costa Lobo e *A Campanha Vicentina* de Lopes Vieira. Cf. Idem, *ibidem*, p. 205.

<sup>122</sup> A designação é empregue por António Machado Pires, que nesses termos caracteriza a interpretação do último Eça por António Sardinha. Cf. António Machado Pires, *A ideia de decadência na Geração de 70*, Lisboa, Vega, 1992, p. 145.

<sup>123</sup> José Hipólito Raposo, *Sentido do Humanismo*, Coimbra, Tipografia França Amado, 1914, p. 38.

consolidação societária de um povo, para o qual uma comunidade exânime deveria, em contemplação emulativa, desviar o olhar:

Portugal assim foi subindo, do século XII ao século XV, bastando-lhe trezentos anos para assumir fisionomia própria. Davam-lha a posição geográfica, a tradição histórica da luta com a Espanha e com os mouros, a índole emotiva e scismarenta, a idealidade aventureira.

Existiam tres verdades que são ainda neste estertor convulsivo da hora presente, a única esperança a seguir: na ordem economico-social, o municipalismo, no domínio do espirito, a emoção lirica, na esfera politica, o sentimento da independencia, como única forma concreta de patriotismo, em face de Castela.<sup>124</sup>

Situando a fisionomia nacional num estuário sincrético onde desaguam fatalidade geográfica, circunstância histórica e índole subjectiva, Hipólito Raposo redescobre na nossa Idade Média – como Sardinha, à revelia da ortodoxia historiográfica que retrata a época como um «claustro imenso» – a manifestação germinal do espírito de autodeterminação rebelde que gerou a nacionalidade, perenizada, por exemplo, pela *verve* demolidora do cancionero satírico. Aludindo a uma emblemática que não prima pela novidade, a Catedral e o Castelo perfilam-se como monumentos-súmula do *Zeitgeist* medievo:

A catedral é a mais alta expressão do espirito religioso e da actividade estética da Idade-Media: nela concorrem e se integram, subordinados (sic) á architectura, todas as outras artes, do mesmo modo que á Teologia as outras sciencias serviam, *tanquam ancillae et ministrae*.

Na Catedral e no Castelo se resume a civilização medieval – artistas e monjes, cavaleiros e trovadores, nestas quatro categorias se contêm todos os elementos de inteligencia e acção que dominaram esse período de dez seculos.

Consideradas em conjunto, aquelas duas expressões jamais cansam a nossa observação, porque facilmente acreditamos ter-lhes compreendido a significação e o valor.

Para a critica ortodoxa que faz da Idade-Media um claustro imenso, a indagação acaba onde a verdade deveria começar a revelar-se.

---

<sup>124</sup> Idem, *ibidem*, p. 40.

Mas a análise mais escrupulosa vai descobrir sempre nessas expressões de esforço e de intenção colectiva, a afirmação do espírito individual, livre e rebelde.<sup>125</sup>

Se, na verdade, «com a Renascença começou a agonia»<sup>126</sup>, é Sardinha quem ressalva que o impacto da «secura formalista do modelo clássico»<sup>127</sup> foi eficazmente dirimido pelo redentor nativismo romântico da dupla Garrett-Herculano:

Dêste modo, o romantismo português, representando com Garrett e com Herculano o regresso medido aos nossos velhos motivos poéticos, – ao património esquecido dos Cancioneiros e dos Romanceiros, não é o romantismo francês, condenado por Maurras, filho da desordem da imaginação, – espécie de desorganização sentimental da natureza humana, na frase definitiva de Pierre Lasserre.<sup>128</sup>

Autorizado pela firme convicção na «condição lírica do nosso ethos»<sup>129</sup>, Garrett apontou, pelo bosquejo que empreendeu nesse magma dormente do lirismo rácico do Romanceiro e Cancioneiro, o caminho de um «nacionalismo resgatador»:

A herança de Garrett, antes de transitar para as definições precisas de uma doutrina, ciosamente a guardaram e zelaram, pois, como seus administradores, os arqueólogos e folc-loristas da nossa terra! Quem se recordar do *fêlibrige*, reconhecerá a importância que teve no ressurgimento tradicionalista da França. Também na Alemanha a poesia se renovou, mergulhando nas nascentes ancestrais e tirando de lá, com Herder, os fundamentos dum nacionalismo resgatador. Não é outro o caminho que é necessário retomar entre nós, tanto social como intelectualmente. As nobres tentativas de Afonso Lopes Vieira dizem-nos a riqueza dessa lição abandonada.<sup>130</sup>

---

<sup>125</sup> Idem, *ibidem*, p. 12-13.

<sup>126</sup> Idem, *ibidem*, p. 76.

<sup>127</sup> António Sardinha, «A herança de Garrett», in *Ao Ritmo da Ampulheta. Crítica & Doutrina*, p. 4.

<sup>128</sup> Idem, «Testemunho duna geração», in “*A Prol do Comum...*”, p. 29.

<sup>129</sup> Idem, «A herança de Garrett», in *Ao Ritmo da Ampulheta. Crítica & Doutrina*, p. 6.

<sup>130</sup> Idem, *ibidem*, p. 10. As palavras de Hipólito Raposo enunciam, em sintonia com o mentor integralista, um idêntico projecto de resgate, escorado num intransigente nacionalismo artístico: «Nesses trabalhos de consciência que tantas boas-vontades interessam, desde o estudo da língua e literatura primitivas, das artes menores, do folclore, até às afirmações do pensamento político, às tentativas de nacionalização da arquitectura, e às formas de ritmo de alguns poetas e prosadores, é que deve ser procurado o segrêdo da nossa direcção futura». Cf. José Hipólito Raposo, *Sentido do Humanismo*, p. 37-38.

Se, nestas palavras, Lopes Vieira é crismado pelo mentor integralista de neo-Garrett, de análogo título seria também merecedor o próprio António Sardinha, cuja produção poética pode ser resumida à rigorosa reificação deste corpo doutrinário. A poesia de Sardinha obedece, de facto, a um propósito de óbvia ancilaridade ideológica, pelo que nela é reconhecível de explícita orientação tética. Esta unicidade de propósitos, que liga solidariamente a sua obra, é, muito justamente, relevada por alguns dos seus confrades ideológicos: no estudo introdutório a *Roubo da Europa*, Luís de Almeida Braga observa que «tradição política e tradição literária são aneis da mesma cadeia, reflexos da mesma verdade»<sup>131</sup> e, em artigo vindo a lume na *Nação Portuguesa*, Manuel Múrias sublinha que «toda a actividade mental de Sardinha se encaminhava com o fogo para a mesma unidade superior que transparecia, sem disfarces, no poeta, no ensaísta, no historiador e no político»<sup>132</sup>.

Como lembra António Cândido Franco, a ubiquidade desse «propósito moralizador», na obra de Sardinha, fá-la, na verdade, situar-se «mais do lado da História do que propriamente da poesia»<sup>133</sup>. Logo desde as primícias inauguradas por *Tronco Reverdecido* (1910), ainda sob o pseudónimo de António de Monforte, que o temário medievalizante, ou mais genericamente de propensão arcaizante, centrado nos *velhos motivos*, se institui como eixo isotópico congregador, emprestando notável unidade macrotectual à sua obra poética<sup>134</sup>.

Descontando as ocasiões em que os cenários poéticos medievalizantes corporizam uma apetência estilística epocalmente ditada<sup>135</sup>, trata-se, quase sempre, de outorgar voz a um regular deslumbramento do sujeito poético pela vetustez do nobiliário ou do foral, pelo *pesado in-folio* ou pelo *cansado pergaminho*, isto é, por um

---

<sup>131</sup> «Estudo de Luís de Almeida Braga», in António Sardinha, *Rapto da Europa*, Lisboa, 1931, p. XXVI.

<sup>132</sup> Manuel Múrias, «António Sardinha», *Nação Portuguesa*, vol. X, Fasc. VI (1937), p. 286-87.

<sup>133</sup> António Cândido Franco, «Sobre a poesia de António Sardinha», *Colóquio/Letras*, nº108 (Março-Abril de 1989), p. 88.

<sup>134</sup> Susana Relvas distingue, na trajectória lírica de António Sardinha, três zonas semânticas estruturantes: «a poesia de pendor regionalista retrata o Alentejo, terra natal a quem Sardinha dedica o pseudónimo de António de Monforte, com a sua paisagem, gentes e costumes; a poesia inspirada no romanceiro procede à reconstituição das formas medievais da poesia galaico-portuguesa e imita os cantares de amigo, tradição anterior à independência nacional e, por último, a poesia de reabilitação de figuras históricas nacionais, desde Viriato a D. Afonso Henriques, passando por Nun'Álvares a Camões aliado a uma mística expansionista que se centra no Atlantismo». Cf. Susana Relvas, *op. cit.*, p. 133-34.

<sup>135</sup> Penso, sobretudo, no exotismo mourisco, patente em vários poemas incluídos em *Na Côte da Saudade (Sonetos de Toledo)* – «Velho tema», «Desvairo antigo», «Moira encantada» – ou nas pequenas iluminuras, tradutoras de um medievalismo goticista, cavaleiresco ou hagiográfico, reunidas em *Chuva da Tarde. Sonetos de Amor*. Vd. sobretudo as composições «Cinzas», «Ao crepúsculo», «Toada gótica» e «Soneto espiritual». Cf. António Sardinha, *Chuva da Tarde. Sonetos de Amor*, Lisboa, Lumen Editora, 1923.

«estado arcaico do livro»<sup>136</sup>, anterior à sua trivialização como objecto de consumo corrente. A composição «Livros velhos» é bem demonstrativa deste «culto da ancestralidade»<sup>137</sup>, que aqui se transmuda em verdadeira profissão de fê poética:

Os livros velhos! Que doçura estranha  
não saboreia a gente, ao entreabri-los!  
É como um ar de igreja o ar que os banha,  
na estante arrumadinhos e tranquilos!

Não deixa mais de ouvir-vos quem a voz vos ouça,  
primeiras edições de inicial acesa,  
iluminadas letras, incunábulos!  
Oh, livros velhos, que beleza a vossa!  
Sois p'ra a palavra carta de nobreza,  
onde se aprende em lingua ainda moça  
toda a inocencia antiga dos Vocábulos!

Oh, livros velhos! Oh, vinhetas rudes,  
com anjos bochechudos assoprando,  
– obra de ingenuo artista!  
Vê lá, Leitor-Amigo, se te iludes:  
– vale de *v* o *u* de quando em quando,  
o *s* e o *f* metem quási a mesma vista!<sup>138</sup>

Esta bibliofilia arcaizante não se confina a uma estrita sedução esteticista (embora, em boa verdade, a inclua) pela surpresa grafémica ou pela excentricidade paleográfica, muito ao gosto pré-rafaelita. Na verdade, porque ressumam a herança do *sangue antigo*, as obras do passado permitem sobretudo recobrar a inteireza de uma genealogia. É, por exemplo, o caso do Romanceiro, que o eu lírico confessa frequentar

---

<sup>136</sup> A expressão é utilizada por Joelle Gleize, a propósito da bibliofilia que caracteriza a personagem huysmaniana de Des Esseintes, acrescentando que «les livres précieux de Des Esseintes évoquent de façon explicite les livres enluminés de ce temps où le livre était objet de culte et manuscrit longuement travaillé». Cf. Joelle Gleize, *Le double miroir. Le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette, 1992, p. 199. *Apud* Maria do Rosário da Cunha Duarte, *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*, s. l., Universidade Aberta, 2002, p. 392.

<sup>137</sup> A expressão é de Aníbal Pinto de Castro, «António Sardinha e o movimento literário do Integralismo Lusitano», *A Cidade. Revista Cultural de Portalegre*, nº2 (Julho/Dezembro 1988), p. 18.

<sup>138</sup> António Sardinha, «Livros velhos», in *Quando as nascentes despertam...*, p. 91-92.

com devoção, como breviário da lusitanidade, em tempos de astenia pátria e falecimento do *animus* heróico:

Sempre que um vento mau nos ameaça,  
genealogia lírica da Raça,  
procuo ouvir-te inspiradoramente!<sup>139</sup>

Os diversificados epítetos que se concertam na construção da etopeia – fantasiosa e epicamente mobilizadora – do poeta, quase todos de evidente decalque medieval e, mais especificamente, de timbre cavaleiresco, transfiguram a peleja pela integridade da alma nacional em nobilíssimo ofício de guerra santa, como se testemunha no «Intróito» a *Pequena Casa Lusitana*:

Cruzado sou. Envergo uma couraça.  
Jurei meus votos num missal aberto.  
Eu me persigno confessando a Raça,  
eu me persigno em nome do Encoberto.

Entre por ti na religião da Esperança.  
Pois na alvorada que de além avança,  
vem tu vestir-me o arnez de cavaleiro!<sup>140</sup>

Este incitamento voluntarioso de um poeta-cruzado, disponível para envergar o arnês de cavaleiro, desoculta a vocação praxística ínsita no medievalismo integralista, apostado na reactivação catalisadora de uma mitologia nacional, apta a transfundir o necessário antídoto nacionalista num povo anémico. Um dos cenários míticos caros a António Sardinha, à semelhança do que já foi notado em Teixeira de Pascoaes, é precisamente o relato miraculístico de Ourique, que consubstancia o nó ideotemático de composições como «Manhã de Ourique» ou «Exortação». Todavia, ao passo que, na exegese saudosista, o momento teofânico revestia uma função incoativa, isto é, de paulatina revelação de um destino lusíada providencialmente cifrado na história; o entendimento integralista relevará neste episódio da história medieva a irreparável

---

<sup>139</sup> António Sardinha, *Pequena Casa Lusitana. Sarcasmos, Esperanças & Elegias*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1937, p. 46.

<sup>140</sup> Idem, «Intróito», in *ibidem*, p. 10.

fractura entre a pátria alvorecente de Ourique e a nação crepuscular que é a de uma raça excomungada:

Manhã de Ourique. No escampado imenso  
a madrugada avança com ternura.  
Ei-la a romper como se fôsse um lenço,  
nas mãos de Deus abrindo a sua alvura.

Depôs Afonso a espada. Um ar de incenso  
subiu, subiu, até ganhar altura.  
E assim a Terra, como Jesus suspenso,  
lembra uma cena antiga da Escritura.

Caiu depois a excomunhão na Raça.  
Quando a manhã desponta é sempre baça  
não tem a luz dessa manhã de Ourique!

Voltemos à raíz! E em chão lavrado,  
sôbre o que houver de Portugal passado,  
que Portugal de novo se edifique!<sup>141</sup>

Cruzando a aparição divina, que sagra a fundação da nacionalidade, com o mito do Encoberto, pelo recurso à tópica dilogia metafórica luz-trevas, de memória paralitúrgica, António Sardinha relança o convite à acção concertada da Raça, agenciando um imaginário de belicosidade vitalista, desviante do idealismo profético de Pascoaes:

Cerra o quadrado! Às armas todos juntos!  
Ide acordar, trombetas, os defuntos,  
– ou vivo ou morto, que ninguém se fique!

É Portugal que está chamando a Raça.  
A pé e às armas, nesta hora baça,  
que vai romper outra manhã de Ourique!<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Idem, «Manhã de Ourique», in *ibidem*, p. 35-36.

<sup>142</sup> Idem, «Exortação», in *ibidem*, p. 200.



Em «O milagre de Ourique», discreteando, sob a égide de Sorel, em torno da missão gregária e mobilizadora dos mitos (o seu *valor social*), Sardinha elege a aparição de Cristo ao primeiro monarca português como um dos marcos miliários da «religião da Esperança» – aproximando-se, neste particular da sebastianização de Ourique, de Pascoaes –, ao adscrever-lhe uma funcionalidade simbólica, que despreza as fronteiras do tempo, e ao despromover a sua valência pontual como facto. A utilização das aspas em «milagre» não é, como bem se vê, despicienda:

A noção do valor social dos mitos explica-nos como a crença unânime da nacionalidade nas promessas de Cristo a Afonso Henriques se manifestou sempre um poderoso incentivo moral nas decaídas frequentes que o nosso país sofreu e de que conseguiu acordar, puxados as mais das vezes por uma energia tão repentina como surpreendente. É que no milagre de Ourique traduziu-se a confiança de Portugal no seu destino imorredoiro. Nêle tomava corpo concreto a vocação histórica da nacionalidade. Eis porque o «milagre» de Ourique é um dos aspectos mais vincados da religião da Esperança, filha do Lirismo admirável da nossa raça e que no símbolo profundo do Encoberto depositou a maior das suas criações.<sup>143</sup>

Cecília Barreira designa esta imaginação integralista – em que «o Assombro, o Milagre, o Atípico, mesmo que inviáveis à luz duma história crítica e relacional, transmudam-se em *factos* reais e coerentes, *lógicos*» – de *Verdade Revelada*, considerando que constitui prova «desta inversão lógica a mitificação em torno do Milagre de Ourique e das grandes figuras históricas: Viriato, Nun'Álvares, etc.»<sup>144</sup>. Sardinha secunda, no plano doutrinário, o *mot d'ordre* retornista que já se intuía nas exortações poéticas. Refira-se que, também agora, se trata de encetar a apologia do *estado de espírito*, de esperança fideísta, que viabilizou o milagre de Ourique e que permitirá, no presente, inflectir uma imparável dinâmica de declínio. A uma insistente ênfase, no tocante à intervenção transformadora da história, corresponde, como contrapólo, a consciência da improficuidade do deslumbre abúlico em face do passado:

Desde que a crença no milagre de Ourique se dissipou, dissipou-se a crença na nossa finalidade, nunca houve um sentido colectivo na nossa vida de povo. É

---

<sup>143</sup> Idem, «O milagre de Ourique», in *Na Feira dos Mitos. Idéias & Factos*, p. 147.

<sup>144</sup> Cecília Barreira, *art. cit.*, p. 1421.

necessário regressarmos ao estado de espírito que, como vocação social, o milagre de Ourique significa, se quisermos levantar a cabeça e sermos alguém no futuro! (...)

Renovemos assim pelo esforço unânime de todos num só o milagre passado de Ourique, sempre presente na nossa história, para quem a souber meditar e sentir!<sup>145</sup>

Sem um poder místico que unifique, as sociedades não perduram. O *milagre* de Ourique foi para nós o sentido oculto de uma vocação imortal a cumprir – foi uma finalidade que nos comunicou segurança e altivez nas grandes jornadas da nossa história. Desde que o mito esmoreceu nos horizontes da vida portuguesa, nunca mais arrancámos jornada direita, nem soubemos que destino realizar. A nossa história tornou-se então na frase incisiva de alguém, uma história de ocasiões perdidas. O que é a miséria presente explica-se bem pela ausência duma *fé* – duma *crença*, que nos estimule as vontades e obtenha assim a vontade que a Nação não possui.<sup>146</sup>

Ao intelectual integralista competia, por conseguinte, «(...) assumir a postura de um construtor de memórias nacionais, para cujo desiderato se tornava incontornável uma total *revisão da história*, nomeadamente daquelas páginas recolhidas na tradição historiográfica liberal»<sup>147</sup>. O encargo ideológico destes *historiadores centrípetos* fá-los urdir um discurso sobre a história, em que esta surge como um mero pretexto instrumental e em que «toda a investigação tenta demonstrar, narrar e explicar o significado dos mitos fundadores»<sup>148</sup>. Assim, como seria legítimo esperar, do panteão da heroicidade lusitana, moldado à semelhança da apologética carlyliana dos grandes homens, fazem parte figuras medievais, como Afonso Henriques, Nuno Álvares Pereira<sup>149</sup> ou o Mestre de Avis, cuja divisa (*pola lei e pola grei*) será, aliás, adoptada como moto integralista. A luminosidade epopeica destes heróis visava extirpar, nas palavras de António Sardinha, «as *lendas negras* que deprimem a face augusta do nosso

---

<sup>145</sup> António Sardinha, «O milagre de Ourique», in *Na Feira dos Mitos. Idéias & Factos*, p. 150-51.

<sup>146</sup> Idem, *Glossário dos Tempos*, Lisboa, Edições Gama, 1942, p. 115.

<sup>147</sup> Para uma sondagem mais aprofundada dos contornos dessa leitura revisionista, vd. Paulo Archer de Carvalho, «Memória mítica da nação – o caso do Integralismo Lusitano», *Vértice*, nº61 (Julho-Agosto 1994), p. 52.

<sup>148</sup> Idem, *ibidem*, p. 57.

<sup>149</sup> Como refere Ernesto Castro Leal, «o recurso simbólico a Nun'Álvares foi um importante factor de unificação dos vários nacionalismos portugueses críticos do demoliberalismo republicano, fundamentalmente desde os anos 90 do século XIX até finais dos anos 30 do século XX, alimentando a reactualização da gramática política e cultural nacionalista». Cf. Ernesto Castro Leal, «Nun'Álvares na Memória da Nação», *Gil Vicente. Revista de Cultura e Actualidades*, 4ª série, nº3 (Janeiro-Dezembro 2002), p. 44.

passado»<sup>150</sup>. E, assim, se conglobera, no universo poético do autor, uma galeria de *exemplaria* medievais: sem aspirar a qualquer exaustividade, podem citar-se textos consagrados a Dom Sancho (com quem o sujeito poético se sente irmanado no *mal antigo* da Saudade)<sup>151</sup>, a Egas Moniz<sup>152</sup>, à Rainha Santa<sup>153</sup>, a D. Pedro<sup>154</sup>, a Leonor Teles<sup>155</sup>, a Nun'Álvares<sup>156</sup>, a D. Duarte<sup>157</sup>, entre outros. Surpreendemos, portanto, «a História, enquanto facto e figura, como suporte de uma poética cujo objectivo é a caracterização da colectividade nacional»<sup>158</sup>. Este tratamento, dir-se-ia que mais 'referencial', é, evidentemente, acolitado pela tematização poética dos motivos mítico-nacionalistas e histórico-lendários de ascendência medieval, que delineiam um vector de sentido que intersecta toda a produção literária de filiação neo-romântica lusitanista e que, num projecto consistente, Lopes Vieira irá também glosar – referimo-nos a uma constelação de temas como a coita trovadoresca e a saudade galaico-portuguesa<sup>159</sup>, Inês de Castro, o Amadis de Gaula<sup>160</sup>, Santa Iria<sup>161</sup> ou Santo António<sup>162</sup>.

A dilecção mediéfica alicerça-se também, com alguma dose de previsibilidade, num ideário anticapitalista, virulentamente reprovador do imperialismo da máquina e da plutocracia do lucro. O retorno à ruralidade, com a imperiosa reanimação de uma nobreza local e provincial, por intermediação da qual «a teoria medieval da *longa manus* era reeditada»<sup>163</sup>, refundava um quadro relacional reminiscente de uma nova Idade Média, que recuperava a terra como baluarte de sustentação comunitária. Ora, como oportunamente sublinham F. Catroga e Paulo Archer de Carvalho, «a construção

<sup>150</sup> Apud Paulo Archer de Carvalho, «Memória mítica da nação – o caso do Integralismo Lusitano», p. 52.

<sup>151</sup> «Sancho II», «Olhando o longe», «Ay, Deus, e hu é?!», «Lembrar! Lembrar!» in *Na Côrte da Saudade (Sonetos de Toledo)*, p. 33-34, 41-42, 57-58, 73-74.

<sup>152</sup> «Egas Moniz», in *Na Côrte da Saudade (Sonetos de Toledo)*, p. 79-80.

<sup>153</sup> «Rainha Santa», in *Pequena Casa Lusitana*, p. 61-62.

<sup>154</sup> «D. Pedro», in *ibidem*, p. 63-64.

<sup>155</sup> «Leonor Teles», in *ibidem*, p. 65-66.

<sup>156</sup> «Nun'Álvares», in *ibidem*, p. 67-68.

<sup>157</sup> «Ao Rei D. Duarte», in *ibidem*, p. 77-78.

<sup>158</sup> António Cândido Franco, «Sobre a poesia de António Sardinha», p. 89.

<sup>159</sup> «Variações da Saudade. Sobre velhos motivos» e «Maio-Moço», in *A Epopeia da Planície. Poemas da Terra e do Sangue*, Lisboa, Editorial Restauração, 1960, p. 103-107 e 169-175; «Ay, Deus, e hu é?!», in *Na Côrte da Saudade (Sonetos de Toledo)*, p. 57-58; «Anunciação», in *Chuva da Tarde. Sonetos de Amor*, p. 77-78; «Soneto da Conquista», «Moças dos Cancioneiros», in *Pequena Casa Lusitana*, p. 33-34 e 57-58. Regressarei, em momento posterior, a estas variações neotrovadorescas de António Sardinha, quando abordar o mesmo assunto na obra de Lopes Vieira.

<sup>160</sup> «Soneto a Amadis», in *Pequena Casa Lusitana*, p. 55-56.

<sup>161</sup> «Balada da lua no poço», in *Quando as nascentes despertam...*, p. 27-31; «Soneto espiritual», in *Chuva da Tarde. Sonetos de Amor*, p. 117-118; «Santa Iria», in *Pequena Casa Lusitana*, p. 51-52.

<sup>162</sup> «Santo António», in *Pequena Casa Lusitana*, p. 53-54.

<sup>163</sup> Fernando Catroga e Paulo A. M. Archer de Carvalho, «O integralismo lusitano e a 'ressurreição da nação'», in *Sociedade e Cultura Portuguesas II*, Lisboa, Universidade Aberta, 1996, p. 345.

de uma nova Idade Média implicava a ressurreição da orgânica corporativa»<sup>164</sup>. Deste modo, e recuperando a matriz municipalista e localista, na qual acreditavam radicar a génese do Estado e da Monarquia portuguesas, os integralistas resgatam o valor do localismo municipal e o conceito de município-Estado. A estrutura corporativa, que a monarquia orgânica pretende restaurar, encontra a sua inspiração arquetípica no gremialismo medieval, ilustrado, em Portugal, pela Casa dos Vinte e Quatro, com a organização sindical por profissões dos operários da indústria. Por isso, afirma António Sardinha que «(...) nas confrarias da Idade Média nós achamos o tipo perfeito dos grémios profissionais de amanhã»<sup>165</sup> e Luís de Almeida Braga que «o sindicato moderno é a adaptação às condições presentes da corporação medieval»<sup>166</sup>. Relativamente a esta utopia organizativa político-social, nota Óscar Lopes

Assim, António Sardinha e Hipólito Raposo são mais consequente e romanticamente medievistas que os liberais de tradição herculano-teofiliana, na medida em que advogam a revivescência das corporações e de umas Cortes representativas dos *braços* sociais e dos municípios; mas o reajustamento do corporativismo medievo às condições contemporâneas, separando patrões e assalariados em associações diferentes embora contactantes, implica afinal uma diferenciação capitalista de classes, ao passo que nas corporações medievais o facto de se ser aprendiz, oficial ou mestre era, pelo menos em teoria, uma questão de fase no exercício do mesmo mester.<sup>167</sup>

Registe-se, de passagem, o flagrante paralelismo desta argumentação com o modelo sociocomunitário ideado por Ruskin, discutido, com alguma delonga, em apartado anterior.

O medievalismo integralista sublinha ainda a coesão ímpar que, durante a Idade Média, um substrato cultural comum a toda a Cristandade ocidental assegurou. O regresso a essa organicidade inseparável – «não da sociedade das nações baseada no filantropismo torpe das lojas, mas da sociedade das nações como a Idade Média a concebera e de que o ideal supremo da Cristandade foi o eixo fecundo e estável»<sup>168</sup>,

---

<sup>164</sup> Idem, *ibidem*, p. 344.

<sup>165</sup> *Apud* Manuel Braga da Cruz, *art. cit.*, p. 167.

<sup>166</sup> Idem, *ibidem*, p. 168.

<sup>167</sup> Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, vol. I, p. 228.

<sup>168</sup> António Sardinha, *Durante a Fogueira. Páginas da Guerra*, Lisboa, Livraria Universal, s.d., p. 70.

como lembra Sardinha – implica a restauração de uma *respublica christiana*, suportada por um universalismo cristão afim do imperante ao longo da Idade Média:

Se em relação a cada pátria o tradicionalismo pressupõe um nacionalismo, supõe também em relação ao grande conjunto humano um universalismo... o universalismo para não ser cosmopolitismo e aflorar como uma soma de interesses dos diversos agrupamentos de nações, só pode ser o universalismo que a Idade Média professou e a que Augusto Comte rendia tão calorosas homenagens: a sociedade internacional restaurada sobre as únicas bases duradoiras – as da Cristandade.<sup>169</sup>

Na estimulante leitura que conduz da prática historiográfica integralista, Miguel Esteves Cardoso defende que o movimento terá assinalado um «esforço de solução ideológica da “contradição portuguesa” entre a saudade (aqui expressa no medievalismo) e o sebastianismo (revelado no tema do Quinto Império)», entre um «desejado medievalismo, cordato e lírico» e «a ambição do Quinto Império, ousada e épica»<sup>170</sup>. Na sua óptica, é, portanto, legítimo discernir dois tempos fundacionais do imaginário pátrio:

Por um lado, no tempo medieval, o Português é um *lavrador/poeta* à maneira de D. Dinis – apegado à terra, suavemente católico e supersticioso, de brandos costumes e paixões. Por outro, no tempo dos Descobrimentos, o Português é um *navegador/guerreiro* à maneira de Albuquerque – sedento de aventura, mais para o mar do que para a terra, apaixonado, violento e duma religiosidade ternamente mística.

Ao primeiro português corresponde um Portugal-quinta, a “pequena casa lusitana” de que falava Camões; e ao segundo um Portugal-império, aquele que “dera novos mundos ao mundo”.<sup>171</sup>

Lançando mão de um tratamento idiossincrático da realidade histórica (modificando-a, imaginando-a ou reescrevendo-a, à luz de um raciocínio condicional pretérito, de claro intento revisionista), os integralistas arquitectam um «paraíso

---

<sup>169</sup> Idem, *Ao Princípio era o Verbo*, Lisboa, Livraria Portugalia, 1924, p. XVI-XVII.

<sup>170</sup> Miguel Esteves Cardoso, «Misticismo e ideologia no contexto cultural português: a saudade, o sebastianismo e o integralismo lusitano», in *Análise Social*, vol. XVIII, nº 72-73-74 (1982), p. 1399 e 1408.

<sup>171</sup> Idem, *ibidem*, p. 1400.

medieval português» que, engenhosamente, se empenham em antagonizar com o impulso de dilatação imperial que historicamente lhe sucedeu. Esta visão da Idade Média como «ponto alto da história portuguesa, a acalmia antes da tempestade da Índia»<sup>172</sup> articulando-se, naturalmente, com as vertentes do tradicionalismo, do nacionalismo isolacionista, e da descentralização que singularizaram o ideário do movimento, engendra uma «imagem idilicamente medieval de Portugal»<sup>173</sup>.

No fim de contas, o misticismo integralista consistiu, justamente, nessa funda crença na perenidade, verdadeiro escudo defensivo contra a caducidade da história, na fé inamovível que «o povo português fosse sempre o mesmo, o mesmo da Reconquista, o mesmo dos Descobrimentos, o mesmo das Restauração»<sup>174</sup>. Por isso, diz Sardinha, «os motivos de luta e de apostolado que outrora nos levavam à Cruzada e à Navegação, esses motivos subsistem»<sup>175</sup>.

---

<sup>172</sup> Idem, *ibidem*, p. 1402.

<sup>173</sup> Idem, *ibidem*, p. 1403.

<sup>174</sup> Idem, *ibidem*, p. 1408.

<sup>175</sup> António Sardinha, *Ao Princípio era o Verbo*, p. XXIV.

## **5. «Um homem de Muel a fazer de Parsifal»: tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira**

*It is axiomatic that every generation has to write its own history of the past, and this is especially true in the case of the Middle Ages.*

*Leslie J. Workman<sup>1</sup>*

Mesmo que, no interior do cânone literário que, com persistente zelo, a obra de Lopes Vieira intenta constituir ou revivificar figurem, em posição destacada, autores e obras medievais, essa presença, é certo que já em si sintomática, não deixa divisar com nitidez as motivações que presidem a uma eleição afectiva da medievalidade. Com efeito, se, como se conclui da cartografia do medievalismo pós-romântico que anteriormente se esboçou, é, nessa escolha, discernível muito de constrição periodológica e de conformidade geracional – justificando-a por uma consabida mitofilia neo-romântica e pela especial propensão do tradicionalismo lusitanista para a nobilitação de figuras e fastos da história pátria<sup>2</sup> –, a verdade é que a Idade Média não deixa de cristalizar, na obra de Lopes Vieira, a pessoalíssima manifestação de uma intransmissível subjectividade autoral, a chancela de um universo próprio, que, partindo do que pode, em primeira instância, ser lido como ditame da tradição, está longe de a ele se resumir. Reflectindo sobre a sobrevivência mítica do tema do Graal na literatura contemporânea, Robert Baudry enuncia um conjunto de leis explicativas da sua permanência, evolução e declínio. Uma delas, em particular, designada pelo autor como *lei das anexações pessoais* pode, parece-me que com proveito, ser colocada ao serviço

---

<sup>1</sup> Leslie J. Workman, «Medievalism», in *The Year's Work in Medievalism*, X (1995), p. 227.

<sup>2</sup> Na conferência «Portugal nos meus versos», Lopes Vieira acentua, precisamente, o valor patriótico do «culto da História e dos Heróis – cada vez mais veneráveis numa época que ousa propor-nos um paganismo de deuses hediondo (...)». Cf. Afonso Lopes Vieira, «Portugal nos meus versos», in Vitorino Nemésio, *Camões na obra de Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1974, p. 203.

da explicitação do funcionamento mítico da Idade Média, na obra de Lopes Vieira. Afirma o autor:

Souvent les modifications imprimées au mythe dérivent de la personne même de l'auteur. Tel écrivain veut réécrire une légende ancienne. La reprendra-t-il telle quelle? Non, certes! Consciemment ou non, il infléchira ce Mythe selon ses obsessions personnelles, son idéologie, ses goûts et préférences, ses phantasmes, sans compter l'originalité de son art. Ces tendances d' "annexions" personnelles du mythe suivent des orientations bien diverses, selon la personnalité propre de l'auteur. (...)

Option politique ou philosophique, raciale ou sentimentale, professionnelle ou obsessionnelle, chaque fois l'auteur infléchit le mythe selon ses propres penchants. Avatars heureux ou malheureux du mythe? Selon ou selon...<sup>3</sup>

Que também o autor leiriense anexa, de modo sistemático e deliberado, um programa ideológico, bem como uma profissão de fé estética, aos modelos medievais que recria parece-me acima de qualquer dúvida. A propósito das dileções históricas do autor, notou já Maria Elisa Furtado que «as épocas que mais declaradamente o entusiasma são a medieval no que diz respeito ao sentimento português. (...) No que respeita à realização histórica é a época dos Descobrimentos», acrescentando que estes episódios da caminhada pátria são os «que têm, na verdade, uma “história”, um “enredo” que vale a pena, ao mesmo tempo que continham já todas as características da Raça»<sup>4</sup>.

Dando cumprimento a esta constante reabilitação do capital novelesco da história, se, por um lado, se revelam inegáveis os múltiplos ensaios de recuperação, por via emuladora, de uma linhagem literária medieval, frequentemente ajudados por um assinalável escrúpulo filológico e probidade investigativa, por outro, a opção por esse universo textual exprime também um espírito, uma *forma mentis*, ou, poder-se-á dizer, um mito pessoal que assim se desdobra em plurais avatares literários. Justificando essa diligente *egotização* da Idade Média, refere sugestivamente Aquilino Ribeiro que

---

<sup>3</sup> Robert Baudry, *Graal et littératures d'aujourd'hui*, Rennes, Terres de Brume Éditions, 1998, p. 361-62.

<sup>4</sup> Maria Elisa Corrêa Bessa Furtado, *A poesia de Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1948, p. 97.



**«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira**

Afonso Lopes Vieira era sobretudo o poeta da subconsciência lusitana, das vozes misteriosas do longe e do passado; dos lumes da lenda; imprevistos como fogos de D. Telmo, da glória sob todos os ângulos, dos fantasmas heróicos que cada homem de sensibilidade e, nocturnalmente ou de mar a monte, um povo traz em si.<sup>5</sup>

Por isso, no transcurso desta mitospecção que a obra de Lopes Vieira dinamiza, não espanta que a dramatização – indisfarçavelmente psicoterapêutica – do passado, ditada por esta sondagem dos alicerces da «subconsciência lusitana», regrida, recuperando um símile já familiar, à puerícia medieval.

Os epítetos que, com assinalável regularidade, emergem adstritos à figuração do autor constituem indícios conformadores daquele que se pode qualificar como o seu mito pessoal da medievalidade. Lopes Vieira aparece, especialmente após a sua definitiva consagração no mundo das letras, nimbado dessa mística difusa e inefável que se intui nos tempos primevos e nas lendas antigas. Por isso se apresenta como poeta *doublé* em cruzado intrépido ou indómito demandador do Graal, peregrino franciscano ou trovador da grei<sup>6</sup>. E, em grande medida, esta paixão medieval ter-se-á, certamente, infiltrado, como componente da «lenda biográfica», nos contornos de uma imagem deliberadamente construída de figura literária comunicada à posteridade<sup>7</sup>.

Os testemunhos que a seguir convoco, consciente da sua flagrante disparidade tipológica, pretendem tão-só ilustrar essa omnipresença conspícua da saudade do medieval, seja na imagem que o autor devolve de si, seja no retrato que os seus contemporâneos dele insistem em esboçar. O primeiro deles é constituído por um vívido relato de Alberto Costa, o reputado Pad-Zé, que dá conta de uma espécie de momos boémios, onde pontificavam Lopes Vieira e seu cenáculo, no decurso da sua

---

<sup>5</sup> Aquilino Ribeiro, *Camões, Camilo, Eça e alguns mais*, p. 284-85.

<sup>6</sup> Cf., a título meramente indicativo, o retrato que do autor traça João de Sá: «Esteta até à medula, homem talhado num só bloco, tropeiro dos segredos do mar, grande senhor feudal a erguer condados impossíveis entre o fumo e a linguagem de aço de um tempo sem alma e sem grandeza, Afonso Lopes Vieira refugiou-se no único reduto em que circulavam veios de cânticos puros, onde era possível transfigurar o “verde pinho” em anseios de navios, onde havia ainda espaço disponível para situar a sua capacidade de procura: nos cambiantes misteriosos da Idade Média a esboçarem a consciência lusiada e na aventura sem preço das Descobertas a confirmar as virtualidades inesgotáveis da maturidade dessa mesma consciência». Cf. João de Sá, «O universo lendário de Afonso Lopes Vieira», *Diário da Manhã*, 9 de Maio 1968. Na mesma linha se situa a apreciação de Vitorino Nemésio: «Afonso Lopes Vieira era como o cavaleiro que, sentindo um estético orgulho em ter sido ele, como os reis, a tirar as armas do altar para se investir, faz gala em descobrir vocações de ala de namorados entre escudeiros obscuros e simples peagem vilã». Cf. Vitorino Nemésio, «Um construtor de nuvens», *Diário Popular*, 30 de Janeiro 1946.

<sup>7</sup> Sobre a relevância dos conceitos de «figura literária» e de «lenda biográfica» para o caso particular de Lopes Vieira, vd. as estimulantes reflexões de Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 19-22.

**«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira**

permanência na academia coimbrã. Enquanto detalhe biográfico, valerá, se não pelo alcance exegetico, pela curiosa encenação juvenil de uma Idade Média privada:

Costumávamos percorrer a cidade, graves e silenciosos, em passo de conspiradores, de espadagão em punho, à *Idade Média*. Além do espadagão, todo o vestuário medieval se resumia às calças erguidas até aos joelhos, a batina pelo avesso, uma toalha branca envolvendo a cabeça e um lençol pendido sobre as costas, arrastando-o solenemente como um manto régio. Do nosso grupo de amigos, os mais amantes do medieval eram o Afonso [Lopes Vieira], o Sebastião Nisa, o José Perestrelo e eu. Atacava-se o viandante, a quem no final se perdoava o sacrilégio de não ajoelhar à passagem da *Idade Média*; os futricas da Alta ameaçados de morte, faziam o acto de contrição, e mulher que vagueasse até tarde era raptada e eleita Deusa dos nossos sonhos! Uma noite de espectáculo da Lucinda Simões a corte medieval, que resolvera honrar a função com a sua presença, entrou num camarote, arrastando as espadas, e pigarreando em urros de fera. Dado o geral e ruidoso espanto dos civilizados, o comissário da Polícia breve nos batia à porta, a cujo chamamento respondemos de dentro:

Nós não somos do século!

Estamos fora das suas leis!

Não reconhecemos a sua autoridade!

Os direitos do século prevaleceram, porém, e a *Idade Média* foi coagida a retirar-se, impertérrita, às barbacãs do castelo.<sup>8</sup>

Descontando o pitoresco faceto de *petite histoire* de folclore estudantil, parece legítimo, ainda assim, reconhecer neste despretenso apontamento algumas constantes prolongadas naquele que se afirmará como o devir da nostalgia medievalizante em Lopes Vieira. Por um lado, a feeria medieval propende para uma espécie de teatralidade lúdica e de *happening* cultural e cívico, potencialidades que, deve lembrar-se, irão erigir-se em insígnia distintiva da sua prática literária – bastará recordar a Campanha Vicentina, os inúmeros saraus poéticos, os serões de Alcobaça. Por outro, indicia o sentimento de anacronismo ingénito, experienciado pelo indivíduo amante do medieval, em crónico descompasso com um século que não sente como seu, gerando um desconcerto de tempos, como se viu, de memória neogarrettista e assíduas verberações nobrianas. E é, precisamente, nesse desacerto temporal, de um olhar cindido entre a

---

<sup>8</sup> *Apud* Alfredo Gândara, *As raízes da obra de Afonso Lopes Vieira*, Marinha Grande, Edição da Comissão Municipal de Turismo, 1953, p. 48-49.

*«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira*

fábula épica do passado e o absurdo dramático do presente, que se deve fazer radicar o instante da génese da imaginação medievalista. Disto mesmo se revela consciente o anónimo subscritor de uma recensão a *Náufrago*, publicada na *Revista Negra*, que considera essa medievalite dos verdes anos de Lopes Vieira como a previsível sublimação reactiva em face de uma «prosaica e mercantil vida contemporanea»:

Moços: cada portuguez é um crente, um poeta e um guerreiro. Aos desasete annos qual de nós não sonha combates heroicos e entrevistas mysteriosas? E qual de nós não sente uma sincera pena de não ter vivido nos tempos medievaes? Quantas expedições ao polo norte nós não fizemos na nossa doida cabecinha de phantasistas?!...

Mas depois nos embates rudes da prosaica e mercantil vida contemporanea, succede que o scepticismo varre a crença, a realidade suffoca a poesia e o empregado publico substitui o guerreiro. De Quixotes cahimos em Sanchos Panças. E quando assim não acontece toda a nossa vida é uma penitencia, um dolorido fado a comprir (sic), batidos sempre de ventos contrarios.<sup>9</sup>

Mais tarde, numa carta aberta que dirige a Lopes Vieira a pretexto da publicação de *Canções do Vento e do Sol*, também João Grave, confessando-se solidário, na poesia como na vida, com um artista que voluntariamente se exila na aprazível amenidade do passado, explica o efeito sortilégio do «estyllo ogival» ou das «frageis caravelas» como antídoto contra «tudo o que desfeia o presente». Embora extenso, o certo diagnóstico que as palavras de João Grave apresentam é merecedor de transcrição integral:

Alguem que tem o segredo das palavras que ficam disse um dia que os homens – os homens conscientes, é claro – só vivem no passado ou no futuro e nunca no presente. Eu, por um sentimento que não confesso em voz alta com medo de ser escarnecido pela zombaria dos que nem sequer vivem, amo profundamente o passado que falla á minha alma e á minha intelligencia com uma voz de mysterio em que murmuram todas as aspirações e todos os ideaes que deixaram de encantar os corações e os cerebros. Esta vóz tem para os meus sentidos um extraordinario enlevo, porque apenas me falla das coisas grandes, das coisas prodigiosas, – da fé immensa que creou as cathedraes e da visão maravilhosa que, *nas mãos erguidas*, comprehendem a linha pura do styllo ogival, do mysticismo esplendido de fogo

---

<sup>9</sup> «Náufrago», *Revista Negra*, [1899], in *Rememrança*, vol. I, f. 3.

**«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira**

que perpetuou a Renascença, da esperança que descobriu mundos ignorados e sulcou os mares povoados de terrores em frageis caravelas – e deixa na sombra as pequenezes, as miserias do coração humano, as suas paixões impuras, as suas sêdes, as suas angustias, tudo o que desfeia o presente e que, por sê inferior, é transitorio. E eis porque os seus livros têm, para mim, uma singular belleza a illuminal-os.

O meu caro poeta é tambem uma d'essas almas d'artistas que só no passado encontram a *crystallina* fonte, a clara agua, a origem da sua inspiração. E sempre que o leio, não sei que claridade suave se faz nas sombras tristes que *desceram* sobre um tempo extincto. Eu entendo, meu caro Affonso, a saudade que o conduz para o silencio *devorador* dos dias mortos. As horas actuaes nada têm que prendam a sensibilidade das emoções estheticas. A actualidade é sempre banal, e só a muitos seculos de distancia, depois de depurada das suas imperfeições, será possivel encontrar n'ella a luz doce daquella formosura eterna em que se extasiam os olhos dos sonhadores, dos que se refugiam, com a sua illusão interior, n'uma atmosphaera irreal de candura, de paz, d'inviolabilidade, e de lá continuam o seu dialogo, incomprehensivel para os futeis, com as aparições que só os poetas vêem.<sup>10</sup>

Um outro documento que, neste passo, me parece oportuno chamar à colação consiste no prólogo que Lopes Vieira compõe para a «farça em prosa» de Veva de Lima<sup>11</sup>, *Á luz dum Vitral*<sup>12</sup>, redigida entre 1917 e 1918. Trata-se de um texto versificado que permaneceu inédito e que se destinava, em cena, a ser recitado pelo actor Thomaz Vieira. Cabia a Amélia Rey Colaço o papel de protagonista da peça<sup>13</sup>. O débil tentame dramático de Veva de Lima, como a vitromania ínsita no título permite deduzir – um crítico classifica a peça como «vitral gótico»<sup>14</sup> –, consiste numa «evocação de amor medieval. Tem côr, tem movimento e vê-se que quem a escreveu – bem escripta aliás –

---

<sup>10</sup> João Grave, «*Canções do vento e do sol* (Carta a Affonso Lopes Vieira)», [1911], in *Rememrança*, vol. I, f. 50v.

<sup>11</sup> A escritora Veva de Lima (Genoveva Mayer de Lima Ulrich, 1896-1963), filha do «Vencido da Vida» Carlos Mayer e casada com o embaixador Ruy Ulrich, era, à época, conhecida como infatigável animadora da vida literária, artística e social portuguesa. Da sua produção literária, geralmente de qualidade menor, constam, para além de teatro (*A Borboleta*, *Fantaisie de Printemps*, *Tríptico Ogival*), novelas, biografias, ensaios e conferências. Cf. s.v. «Veva de Lima», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. 15, Lisboa-Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, s.d., p. 97.

<sup>12</sup> *Á Luz dum Vitral: Farça em Prosa*, dactiloscrito 195/07, Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II. Segundo Eugénia Vasques, a peça foi representada em 1918, no Teatro da República e, de novo, em 1924, no Teatro Nacional. Cf. *Mulheres que escreveram teatro no século XX em Portugal*, Lisboa, Colibri, 2002, p. 24. O texto encontra-se reproduzido em anexo. Vd. *infra*, p. 821.

<sup>13</sup> Vd. a recensão publicada no nº5 da revista *Teatro*, in *Rememrança*, vol. I, f. 124 v.

<sup>14</sup> «*Á luz dum vitral*», [1918], in *Rememrança*, vol. I, f. 124v.

*«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira*

tem delicada esthesia»<sup>15</sup>. O texto dramático, organizado em acto único, agencia o repositório de uma já exausta moda medievalizante, que havia sido incessantemente remoçada pelos cultores do drama histórico romântico. O descritivismo estereotipado de um espaço cénico convencional («um castelo do século XV», de estilo «românico-arabe», onde não faltam as ogivas e os vitrais), assim como a suposta fidedignidade arcaizante da indumentária e adereços (onde se contam previsíveis «citharas e bendurras», uma «theorba», um «bioco» e «almáfegas») aspiram à recriação cénica de uma cor histórica que, em virtude da interposição forçada de índices de antiguidade, expõe o que de anacrónico e artificial deixou de ser possível mascarar numa convenção esgotada. A farsa, retomando o tema de larga fortuna medieval da *donzela guardada*, sentenciada a uma domesticidade incompatível com a realização livre de uma irremediável veleidade amorosa, transforma-se numa espécie de glosa, em roupagens medievais, do conflito de gerações. A pretensa moldura cortês, que convoca os temas da errância cavaleiresca e do amor, da fatalidade e da maldição, da linhagem e do senhorio, conjuga-se, desajeitadamente, com a função catalítica da coincidência dramática e com o *bovarismo* de D. Violante, que resiste ao cativo através da experiência vicária das «crónicas que falam de vidas risonhas, de belas aventuras, de façanhas de amor e de esbeltos campeões de armas»<sup>16</sup>. O *hierático estilo* da peça, a que Lopes Vieira alude no prólogo, pressente-se em lances de inflamada grandiloquência, que servem uma emotividade derramada e incontinente («Cavaleiros! Menestreis! Trovadores! Principes e gentis-homens! Herois ou campeadores! Vinde com vossas espadas, com vossa honra e vosso éstro de amôr, servir e libertar Violante de Penha-Flôr»<sup>17</sup>).

A peça de Veva de Lima dá, pois, corpo dramático a um imaginário mediéxico enfeudado numa matriz tardo-romântica com muito pouco de inédito, mas que, a ajuizar pela recepção entusiasta de que a imprensa da época oferece testemunho, continuava a merecer o beneplácito incondicional das plateias. O tom encomiástico do exemplo a seguir transcrito é, na verdade, incontendível:

(...) Foi como que um conto doirado da infancia o seu trabalho cheio de encanto e de poderosas sugestões. Junte-se ao relevo das intenções a naturalidade com que

---

<sup>15</sup> *Teatro*, nº 5, in *ibidem*.

<sup>16</sup> *Á Luz dum Vitral: Farça em Prosa*, p. 5.

<sup>17</sup> *ibidem*, p. 9.

*«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira*

Veva de Lima desenrola a enfabulação. Ha episodios admiravelmente achados e é verdadeiro vitral gótico que se anima e toma forma diante de nós (...).<sup>18</sup>

Para o acolhimento favorável da obra de Veva de Lima terá contribuído, em medida não negligenciável, o patrocínio de Lopes Vieira, como se menciona numa recensão à estreia da peça, declarando-se que «ao seu merito acresce ainda o do Poeta – grande artista – Affonso Lopes Vieira lhe ter escripto uma introdução que é um verdadeiro primor»<sup>19</sup>. No prólogo, em explícito tributo vicentino, Lopes Vieira releva a singeleza lúdica da peça, o seu carácter de entretém frutivo, designando-a como «farça d'amor», «farça de folgar», «conto de amor» ou «fantasia clara». Remetendo-a, portanto, para um registo de fantasia escapista, enfraquece-se o vínculo concretizante que confina o *entremes* a um circunstancialismo limitativo:

É o Amor que ilumina as sombras dum Castelo,  
(dum Castelo feudal de velha baronia,  
em terras de Portugal  
ou terras de... Fantasia).<sup>20</sup>

Ao mesmo tempo, forja-se a ancestralidade abalizadora de uma linhagem, enquadrando aquele que constitui um despretenso exercício dramático de teor medievalizante na incontrovertida dignidade da *gótica* tradição vicentina:

Este Auto tem Avós da mais alta linhagem  
raça de nobres linhas:  
– São os Autos d'outr'ora, os que em velhos serões  
e em gótica linguagem,  
com risadas, amor, capa e espada, canções,  
puderam alegrar os olhos das Rainhas!...<sup>21</sup>

O cromatismo de travo simbolista («conto d'Amor à moda do Sul, / é (rindo de si mesma)! Uma balada azul...»<sup>22</sup>) a que, em anacrónico remate, Lopes Vieira recorre na

<sup>18</sup> «Á luz dum vitral», in *Rememrança*, vol. I, f. 124 v.

<sup>19</sup> *Teatro*, nº5, in *Rememrança*, vol. I, f. 124 v.

<sup>20</sup> *Á Luz dum Vitral: Farça em Prosa*, p. 2.

<sup>21</sup> *ibidem*.

<sup>22</sup> *Á Luz dum Vitral: Farça em Prosa*, p. 3.

**«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira**

secção final do prólogo é elucidativo sobre a tendência de exploração do medievalismo como puro capital estético.

E chego, enfim, ao derradeiro testemunho. Num manuscrito anónimo, depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa, e sob o título *Santa Lucia de Muel. Lenda Quasi Historica do Seculo XIV*, encontra-se um curioso folheto satírico, composto em data posterior a 1916, no qual se pinta um fresco caricatural de vultos sociais reputados da época, como Lopes Vieira, Teixeira Lopes ou Forjaz de Sampaio<sup>23</sup>. Articulando-se como paródia de uma lenda hagiográfica, o texto glosa, em clave derisória, muitos dos ademanos da moda medievalista, tornando-se possível, por seu intermédio, aquilatar a lassidão dos processos interminantemente mobilizados para simular antiguidade<sup>24</sup>. O cenário arcaizante restituído («No alvorecer do Seculo XIV, o burgo de Muel tinha uma certa importancia...»), de onde não poderia, em nome da tradição, encontrar-se ausente «uma catedral bastante gothica», denuncia essa afectação de ar arcaico, que se faz, em registo burlesco, coincidir com uma frívola aspiração ao *chic* sazonal de estância de veraneio:

O ar era iodadissimo, a paysagem muito chic e, como então se começavam a fazer os primeiros chalets-Renascença, certas familias (nobres, é claro) iam passar o verão no risonho burgo.

O anacronismo grosseiro, indicativo da apressada incúria historiográfica, que constituía pedra de toque de grande parte dessa ficção de temário historicista, representa um filão de comicidade habilmente explorado: aparecem-nos damas «recollendo ao seu chalet, ainda medieval, mas já pintado às riscas brancas e amarellas», «fallando dos monges, dos concertos do S. Luis, do *Miroir des Modes*, d'essas mil e uma coisas em que se entretinham as pessoas da boa Sociedade do Seculo XIV», ou D. Luís, o protagonista de unhas disformes, que oculta «as mãos no capindó à Forjaz de Sampaio

---

<sup>23</sup> Trata-se do manuscrito 258- n.º52 dos Reservados da BNL, cuja transcrição e reprodução fac-similada se apresenta em anexo. Vd. *infra*, p. 825.

<sup>24</sup> Este texto integra-se, portanto, tomando em linha de conta as estratégias de subversão em que se apoia, nessa tendência para a «refracção paródica» que Seabra Pereira já detectou no fim-de-século. As aguarelas que acompanham o manuscrito, por exemplo, reminiscentes da técnica pictórica da iluminura medieval, demonstram precisamente essa «valorização da materialidade do canal e do concreto da própria mensagem na comunicação literária», que as paródias à poesia novista exploraram à saciedade. Cf. José Carlos Seabra Pereira, «Tropismo do novo e refracção paródica no fim-de-século», *Prelo*, n.º20 («Simbolismo em Portugal»), (1992), p. 126.

*«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira*

(grande moda do Verão de 1304)». A comédia atinge o momento paroxístico com a reparação miraculística da santa:

Comovido e delirante, o mancebo, trouxe d'essa trouxisse atavica do Seculo XIV, vê quebrado o encanto que julgava vitalicio, ri, chora, esboça uns passos do Fox Trot... e vae cair de joelhos deante de D. Lucia gritando:

– Milagre! Milagre! Santa Lucia! Santa Lucia de Muel!

Pontifica, nesta diatribe verrinosa da voga medievalista, a personagem de «D. Affonso, marques de Lopes Vieira, cujos domínios davam Pão e Rosas, com muita fartura», proprietário, no burgo de Muel, de um castelo com torre de menagem. Esta caricatura do autor, imbuída de um aristocratismo oriundo de outras eras, não faz mais que burilar a imagem que de si próprio, consistentemente, propagou aquele que se dizia *Parsifal de Muel*:

O Poeta

Deixai-me, fazeis-me mal!  
Bem sei, ilusão cruel,  
q. fui um homem de Muel  
a fazer de Parsifal!...<sup>25</sup>

Em tangencial coincidência com este auto-retrato, relata o coronel Belisário Pimenta, numa anotação do seu *Diário ao correr da pena*, a impressão indelével que nele deixou uma entrevista ocorrida em casa do poeta. A alcunha de *Português Suave*, que, nas suas palavras, havia popularizado Lopes Vieira nos cafés da baixa lisboeta, e através da qual se aludia à sua inexcédível afabilidade comunicante, manifestava também uma nobreza feudalmente requintada, uma superior elegância mundana de príncipe, que lhe havia sido legada de um longínquo passado:

Foi amavel, sem duvida; correctissimo – mas sempre Principe que dá honras aos mortais que dele se aproximam.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Esboços: Poemas e apontamentos diversos, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 223.

<sup>26</sup> Belisário Pimenta, *Memórias. Diário ao correr da pena*, 1937-1943, p. 349. Registo o meu agradecimento ao Professor Doutor Nuno Rosmaninho, a quem devo o conhecimento deste texto.



*«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira*

O breve comentário a estes textos, que, repito, aqui se tomam como meramente indiciais, permite, na verdade, concluir que, em previsível sintonia com o figurino neo-romântico lusitanista, o medievalismo, em Lopes Vieira, participa de um interesse geracional e colectivo traduzido na emulação admirativa dos arquétipos literários fundadores do génio literário da nação. Este revisita, em assídua compulsão, «Cancioneiros e Nobiliários medievais, Camões e Bernardim, Cristóvão Falcão e Frei Agostinho da Cruz, Garrett e Camilo, João de Deus e Antero, Ramalho e Alberto d'Oliveira, A. Nobre e Junqueiro»<sup>27</sup>. Posto que a «exploração, não-clássica, das fontes nacionais» e a preservação da essência anímica, colectiva e estrutural, do *Volksgeist*, que tinham constituído a seiva da revisitação medievalista de extracção romântica, se esbatam na sua releitura neo-romântica – que vai, prioritariamente, alimentar-se dos «impulsos de anti-cosmopolitismo, anti-intelectualismo e anticulturalismo formal, na campanha para reatar o fio da genuína Tradição e para reavivar a personalidade inalterável da Nação, da sua cultura e da sua literatura»<sup>28</sup> – visa-se, ainda e sempre, fixar um cânone literário estável, caucionador de um legado estético-literário de cunho tradicionalista, cujo papel de evangelização patriótica se coonesta, o mais das vezes, com um prosélito nacionalismo linguístico. A «mancha poligenésica»<sup>29</sup> que o itinerário do neo-romantismo lusitanista descreve, reunindo sob o mesmo tecto, ainda que por vezes efemeramente, autores de distintas profissões de fé ideológicas e de quadrantes literários ecléticos – Jaime de Magalhães Lima, António Sardinha, António Corrêa d'Oliveira ou Afonso Duarte, para citar apenas alguns –, estrutura-se, no entanto, a partir de um corpo doutrinário implícito dotado de considerável coerência. Vários autores glosam, episódica ou reincidentemente, pré-textos, motivos, episódios e personagens históricas medievais, ao ponto de, em vários casos, a tendência sedimentar, nas respectivas obras, um filão imagístico de teor cavaleiresco e lendário, um imaginário obsidiante de capa e espada, em que o pitoresco ductilmente se molda à representação de um temário que, regra geral, não deixa de resvalar para uma irremediável estereotipação. Num artigo de 1925, comentando as restituições literárias de Lopes Vieira, formulava Jaime Cortesão uma muito candente interrogação: «Iremos assistir a um renascimento medieval?». E rematava:

---

<sup>27</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 505.

<sup>28</sup> Idem, *ibidem*, p. 505-506.

<sup>29</sup> Idem, «Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)», *Análise Social*, vol. XIX, nº77-78-79 (1983), p. 852.

**«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira**

Dizia Montesquieu que os portugueses tinham descoberto o mundo e desconheciam a terra onde haviam nascido. Podíamos acrescentar, como certo poeta nosso seiscentista que por vezes em demasia prezamos as coisas forasteiras, enquanto as naturais desamamos ou desconhecemos.

Seguiu-se esse alheamento sonâmbulo da consciencia propria á espantosa dissipação de energias, com que durante os XV e XVI seculos nos dispersamos pelo mundo, ao mesmo passo interrompendo até aos nossos tempos o desenvolvimento organico e gradual operado durante a Edade Media. Hoje póde afirmar-se, voltamo-nos de novo para a nossa terra e o nosso espirito, tentando reatar uma forte tradição perdida. Iremos assistir aqui então áquillo que poderíamos chamar o renascimento medieval?<sup>30</sup>

Esta perplexidade, que mal disfarça um propósito injuntivo e que se estriba no enaltecimento reabilitador das *coisas naturales*, traduzir-se-á na redescoberta, no passado pátrio, de um repositório inexaurível de *exempla*, articulando-se com uma exegese renovadora de acontecimentos e personagens nacionais. É, portanto, da convivência dialéctica, e dos sequentes avatares, de historicismo, tradicionalismo e nacionalismo literário que defluem «as transposições revivalistas de medievismo, quatrocentismo palaciano e quinhentismo»<sup>31</sup>. Frisava Michael Glencross, no epílogo de um estudo que acompanhava o recrudescimento romântico da tradição arturiana, que «medievalism in the Romantic period is primarily concerned with national identity whereas in its post-Romantic form is more closely associated with nationalism»<sup>32</sup>. Acicatada por este *Zeitgeist*, será nesses «mitos passionais» do autor-bardo ou trovador, cavaleiro demandador do Graal, grão-mestre da portugalidade, émulo arturiano, dionisíaco ou tristaniano que se irá escorar toda a obra de Lopes Vieira, que, como muito certamente observou J. C. Seabra Pereira, descreve uma gradual trajectória de depuração temática, no sentido de uma «singularização obsessiva»<sup>33</sup>. A assunção dessa unificante *intentio operis* – «coesão castiça», prefere chamar-lhe Vitorino Nemésio<sup>34</sup> – assume uma tonalidade particularmente explícita no poema proemial de *Ilhas de Bruma*:

---

<sup>30</sup> Jaime Cortesão, «O Pensamento e a Arte em Portugal. Dois livros de Amor de Portugal», *O Jornal*, s.d., [1925], in *Rememoração*, vol. II, f. 37v.

<sup>31</sup> José Carlos Seabra Pereira, «Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)», p. 868.

<sup>32</sup> Michael Glencross, *Reconstructing Camelot. French Romantic Medievalism and the Arthurian Tradition*, Cambridge, D. S. Brewer, 1995, p. 176.

<sup>33</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 271.

<sup>34</sup> Vitorino Nemésio, «Na morte de Pascoais», in *Conhecimento de Poesia*, Lisboa, IN-CM, 1997, p. 119.

**«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira**

---

Revivei na minha alma, oh velhos temas  
penumbras da claridade.  
E misterioso cante nestes poemas  
meu amor português – beijo e saudade... (IB, 7; VALV, 102)

Assinale-se, desde já, que, na hierarquia valorativa deste pessoalíssimo elenco de autores e *velhos temas*, ponderar-se-á tanto o mérito literário intrínseco, como o seu potencial mitográfico e a disponibilidade ideológica para nele se implantar um imaginário nacional colectivo, isto é, um *Nationalgeist*.

Analisando, com grande intuição, a enredada teia de condicionantes contextuais e de tendências multipolares subjacentes ao medievalismo dos séculos XVIII e XIX, Alice Chandler delimita, no interior da vertente, duas propensões continuamente enlaçadas: por um lado, o naturalismo, isto é, a identificação da medievalidade com a genuinidade da natureza e com um passado incorrupto, que encerra uma quantiosa mais-valia de nobreza e heroísmo; por outro lado, o feudalismo, que postula e exalta uma estrutura social que lograva conciliar, pela prescrição normativa de uma condição estática na sociedade, a liberdade e a ordem<sup>35</sup>. Deste modo, hegemónica em relação à sua funcionalidade estética, a presença da Idade Média corresponde a uma nostalgia da tradição, transformando-se em verdadeira sinopse do passado dignificado por um ideal aristocrático, sintoma de uma indefectível demanda de valores autênticos e perenes, apanágio de uma sociedade primitiva de matriz patriarcal. Assim se compreende, portanto, essa saudade feudalizante: «Dans cet univers lointain, l'harmonie sociale (l'obligation inhérente aux liens de vassalité, le devoir de protection) qui fondait l'immuabilité, constitue aussi le contrepoids du sentiment de décadence, produit par le spectacle de la mutation permanente»<sup>36</sup>. Ora, também a obra de Lopes Vieira equaciona, seja por via da episódica revisitação temática, seja através da mais elaborada reescrita restitutiva, a medievalidade com um antídoto para o que se intui como desconcertante espectáculo da mudança. Toda a poesia neo-romântica lusitanista parece, de resto, atravessada por um repúdio do «excesso de mobilidade», do «desamparo do abandono

---

<sup>35</sup> Alice Chandler, *A Dream of Order. The Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature*, p. 195.

<sup>36</sup> Annick Le Scoëzec Masson, «Nostalgies “fin de siècle”: La mythologie médiévale chez Ramón del Valle-Inclán», in *Le Moyen Âge en 1900, Ateliers* n°26 (Cahiers de la Maison de la Recherche), Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2000, p. 64.

das vinculações», dos «perigos da evolução e das rupturas», tentando contravertê-los através da ênfase apologética colocada na

(...) permanência das hierarquias, [n]a estabilidade das formações sócio-económicas, [n]a ancoragem segura em ritos ancestrais e transcendentalizantes, que subalternizem os conflitos, circunscrevam os males e facilitem os remédios a administrar – paliativos, bálsamos, viáticos...<sup>37</sup>

Em particular durante a fase de juvenília coimbrã do autor leiriense, à presença obsidiante de um substrato poético de incontroversa simpatia decadentista, à desolação finissecular induzida pela contemplação de uma terra gasta e ao sentimento de insanável exílio ontológico corresponderão as soluções literárias, e mais abrangentemente ideológicas, do (efêmero) assomo vitalista e, resolutamente a partir de 1910 e da conferência «O Povo e os Poetas Portugueses», do paliativo historicista, conjugado com o nacionalismo cultural e literário e com a exumação lírica dos *velhos temas*. Portanto, e como já observou Álvaro Manuel Machado, Lopes Vieira «adapte le décadentisme européen à une tendance néo-garrettienne du néo-romantisme nationaliste»<sup>38</sup>.

A lucidez autoral, no tocante ao jogo de assunção de máscaras que a evocação medievalizante torna imperativa, contamina até a consciência auto-referencial da voz de quem escreve, que se considera lídimo legatário de palavras proferidas antes de si. Com efeito, em Afonso Lopes Vieira, as potencialidades do cenário medieval, literariamente convocado ou aludido, engendram ora as *fictio personae* do «jogral de hoje», ora a do goliardo vagante, ora a do pregador franciscano. Ele pode, em multivário travestimento, ser, como viu José Bruges de Oliveira, «o eterno paladino do Graal», o «senhor feudal das Brumas e dos nervos», o «cavaleiro ele mesmo do sonho e da aventura»<sup>39</sup>.

A epígrafe de Villon, anteposta à lírica despedida de que *O Meu Adeus* (1900) representa o comovido testemunho – «Cy gist... ung pouvre petit escollier» –, revela à contraluz esse desdobramento vocal e sufraga a presença mediadora, mesmo mediúnica, do poeta que chama a si a função de vate de um tempo outro. E, na advertência prologal a *O Poema do Cid* (1929), certifica o autor que «(...) eu, jogral de hoje, faço como

---

<sup>37</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 1153.

<sup>38</sup> Álvaro Manuel Machado, *Les Romantismes au Portugal – Modèles étrangers et orientations nationales*, Paris, Centre Culturel Portugais, 1986. *Apud* José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 75.

<sup>39</sup> José Bruges de Oliveira, «Em Demanda do Graal», 1922, in *Rememoração*, vol. II, f. 3v.

fizeram os meus irmãos de outrora: ressurjo o que digo com palavras que sinto»<sup>40</sup>. A reflexão metapoética inscrita em «Elegia», o texto preambular do políptico desenvolvido sob o título de «A Morte das Andorinhas», permite intuir um similar entendimento do fazer literário como recuperação arqueológica: «E os poetas, que são poetas porque têm / nos olhos a recôndita agudeza/ que vem de fitar o além, / e de amorosamente contemplarem/ nas coisas que inda são, o que antes eram»<sup>41</sup>. Assim se compreende, portanto, essa proliferação de *ersatz*, funcionalmente incumbidos da enunciação de uma voz que vem do longe, sejam eles o jogral épico do *Cid*, o contador de rimances ou o efabulador de contos de cavalaria.

Se bem que o tema da perenidade da Idade Média apareça investido, ao longo da prolífica obra de Lopes Vieira, de modulações significativamente distintas, ele institui-se como um verdadeiro vector transversal de legibilidade. É verdade que, logo desde o por vezes intranquilo idílio juvenil na Lusa Atenas, o autor se sente compartilhar, com a geração que o precedera nos bancos da academia, um «tempo quasi igual ao da Cavallaria», tendo a ilusão de se mover numa «Edade-media que passou há só instantes»<sup>42</sup>. Mas será na conferência «O Povo e os Poetas Portugueses» (1910) que o elogio da medievalidade irá encontrar ancoragem numa elaboração reflexiva que preludia aquela que virá a tornar-se a sua ulterior rendibilização mitopoética. Nesse texto seminal, que funciona como um prólogo a toda a obra posterior, tornando-se objecto de ilustração reiterada no plano da criação literária, assiste-se ao encarecimento eufórico da Idade Média por Lopes Vieira<sup>43</sup>:

Êsse período orgânico na vida da humanidade – a Idade-Média – atraíu, desde que foi compreendido, o carinho e a atenção encantada dos artistas e dos sábios.

E uma admiração comovida invadiu as almas pela parte dos Primitivos, pelas instituições e pelas obras produzidas antes da Renascença clássica, despertada pelo aparecimento dos mármores Antigos, após longos séculos de soterrado exílio

---

<sup>40</sup> Afonso Lopes Vieira, *O poema do Cid. Versão em prosa da gesta castelhana do século XII “Cantar de mio Cid”*, Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, 1929, p. XV.

<sup>41</sup> Afonso Lopes Vieira, *Os Versos de Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Sociedade Editôra Portugal-Brasil, 1927, p. 73.

<sup>42</sup> Afonso Lopes Vieira, *O Meu Adeus*, Lisboa, Typographia da Companhia Nacional Editora, 1900, p. 11.

<sup>43</sup> A fórmula da Idade Média como «período orgânico» parece ser de ascendência carlyliana. Como refere Charles Kegel, «Carlyle continually referred to the medieval period as one of belief, or organic, that is to say constructive; while he viewed the present age as an “Era of Unbelief” or an “inorganic period”». Cf. Charles Herbert Kegel, *Medieval-Modern Contrasts Used for a Social Purpose in the Work of William Cobbett, Robert Southey, A. Weley Pugin, Thomas Carlyle, John Ruskin and William Morris*, p. 89.

**«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira**

surgidos à luz do sol, e que enamoraram o pensamento dos homens com o sortilégio das suas fôrmas (...).

Essa vibração das almas que, a tal distância, sentimos pulsar também ainda nas nossas, êsse sentimento renascente e transbordante que aquece as criações da Idade-Média, provinha de ter o povo conquistado as suas liberdades comunais, que em Portugal se traduziram na emancipação dos Municípios – o facto de mais vasto alcance no futuro da nação. (DG, 12-13)

Ratifica-se, neste excerto, o sentimento de essencial continuidade entre o apogeu medieval e a modernidade, uma vez que é repercutível, ainda no presente, essa inefável «vibração de alma». A ser assim, não vigora, de facto, a consciência de uma real alteridade entre os dois tempos que faça abalar a convicção de uma idealizada *paragem da história*, expressa materialmente pela sobrevivência de monumentos e instituições. Essa sobredeterminação simbólica da Idade Média vai dar lugar, na obra de Lopes Vieira, a uma construção utópica (e mesmo acrónica) do passado, tido como realização modelar do projecto de reformismo regenerador que se deseja ver transplantado para o presente.

Também aqui, como a propósito do medievalismo na obra de Péguy notou Simone Fraisse, «loin d'être évasion ou jouissance esthétique, la réintégration des siècles défunts a donc valeur politique. Elle est une arme idéologique dans le combat anti-moderne, elle sert de schème directeur aux âmes en quête de rénovation spirituelle ou de retour à la hiérarchie institutionnelle»<sup>44</sup>. Se, em Lopes Vieira como em Péguy, o impulso criativo adjacente abriga, quase invariavelmente, as prerrogativas de um ideário de inclinação antimoderna, torna-se evidente que ambos os autores tiram partido das virtualidades do mito de uma Idade Média literariamente construída. Uma vez que o tratamento mítico da medievalidade não se cinge a um mero esforço de auscultação histórica e mobiliza, ao invés, também a afectividade e a adesão subjectiva, torna-se inevitável que «le mythe transforme l'histoire en légende, mais il refuse que ce soit dit. C'est par là qu'il l'emporte sur l'utopie»<sup>45</sup>. Também às irrupções neolusitanistas que, em «dissidência complementar», emergem no fim-de-século subjaz, em boa verdade, «um sentimento nacionalista, de fundo mais afetivo que racional»<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Simone Fraisse, *Péguy et le Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1978, p. 98.

<sup>45</sup> Idem, *ibidem*, p. 98.

<sup>46</sup> A. Soares Amora, *Presença da Literatura Portuguesa. O Simbolismo*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002, p. 28.

*«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira*

É esta a moldura ideológica que enquadra a nostalgia de um idílio ruralista pré-industrial, a religiosidade difusa e a defesa do culto afectuoso e informalista ou o poder criador do povo. O exercício das «liberdades comunais», de que o municipalismo constitui o paradigma perdido, representa a assunção cabal da supremacia popular e do localismo agencioso, que, assim, revertem a escalada do centralismo imperialista. A chancela de Herculano é, neste particular, inquestionável<sup>47</sup>.

Nesta reconciliação finissecular com os arquétipos culturais e as letras da Idade Média, Lopes Vieira não faz mais do que apropriar-se daquele que era um generalizado espírito do tempo, descrito nos seguintes termos por R. Sanmartín Bastida:

(...) en los años finiseculares hay un motivo añadido para el interés por las letras medievales. La añoranza de la naturaleza pura y aún no tocada por el hombre se constituye en una reacción contra la civilización industrial: de ahí viene la imagen de la vida en pequeños pueblos y aldeas en la que los hombres se encuentran en armonía con la naturaleza, dedicados a la búsqueda de la felicidad; imagen que deviene en el gusto por lo artesanal, lo intocado, lo prístino, que se va a identificar con la Edad Media.<sup>48</sup>

Embora não se restrinja à pura inércia do estereótipo, o imaginário medievalista do autor encontra-se, em grande medida, hipotecado a uma similar fantasia de ordem doméstica, estribada num desiderato de retorno saudoso ao lar, à igreja, à romaria e à singeleza do canto. A ficção medieval transforma-se, pois, em móbil expressivo de uma nostalgia omnicircundante, que inclui a de um estado social quimérico, porque extinto, ou a da pacificadora homeostasia de uma sociedade pré-capitalista, hierarquicamente consensual, anterior à descristianização. Neste sentido, é evidente que a medievalidade configura, na obra de Lopes Vieira, um poderoso ideograma, isto é, «um princípio regulador subjacente aos discursos sociais a que confere autoridade e coerência»<sup>49</sup> noção que, como sublinha Carlos Reis, mobiliza o diálogo intertextual enquanto

---

<sup>47</sup> Em muitos dos seus escritos, Herculano empreende uma verdadeira campanha anticentralizadora e pró-municipalista, considerada como «o governo do país pelo país»: «A nacionalidade, dizeis vós, criou-se à sombra e sob o influxo da centralização! Como é isto? Portugal nasceu e constituiu-se no século XII; a centralização como vós a entendeis, mas menos exagerada, organizou-se nos fins do século XV e começos do XVI. A constituição da nacionalidade deveu-se toda à época municipal!». *Apud* Cândido Beirante, *A ideologia de Herculano. Da teoria do Progresso da Civilização às reformas regeneradoras de Portugal*, Santarém, Edição da Junta Distrital, 1977, p. 205. A este respeito, vd. sobretudo o capítulo III, intitulado «O Município e a *Enfiteuse*».

<sup>48</sup> Rebeca Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, p. 146-47.

<sup>49</sup> Marc Angenot, «Ideograma», in *Glossário da crítica contemporânea*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, p. 120.

activador da produção discursiva, em íntima relação com os códigos ideológicos<sup>50</sup>. Confirma-se, portanto, a natureza medularmente retórica deste imaginário.

Esta apologia da revivescência medieval é ainda explicada pelo autor na *Campanha Vicentina*, corroborando-a pela replicação do convencional modelo de periodização dos ciclos de expansão e declínio espirituais da lusitanidade:

Ao seculo XIV e ao seculo XV portugueses – que é quando verdadeiramente Portugal existe – e o problema nacional consiste na realidade em regressarmos ao espirito de unidade dessa epoca, para ficarmos incomparavelmente mais modernos e europeus do que hoje somos – sucede a rapida decadencia, acentuada desde o meado do seculo XVI. A orgia da India, como mais tarde a orgia do Brasil, apressa a queda desamparada da alma nacional. (*CV*, 117)

Deste modo, algo paradoxalmente, a retrogressão, por ilusionismo literário, ao paraíso perdido da medievalidade – e note-se como a analogia bíblica é semanticamente activada pela alusão à queda – é instrumental na concretização do muito glosado objectivo de «reaportuguesar Portugal tornando-o europeu»<sup>51</sup>, pela reanimação desse espírito de unidade de edénica memória que precede «a queda desamparada da alma nacional». De facto, faz-se remontar aos alvares do Renascimento, na esteira de um Herculano e de um Antero de «As causas de decadência dos povos peninsulares»<sup>52</sup>, a corrosão da integridade cultural da nação, a «noite dos seculos cujo amanhecer parece

---

<sup>50</sup> Carlos Reis, *Towards a Semiotics of Ideology*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1993, p. 27. Cf. «But the concept of ideologeme also implies a dynamism closely related to the historic-social components and translated into inter-textual action that we can read ‘materialized’ in the different structural levels of each text».

<sup>51</sup> Esta divisa encontra-se consignada na dedicatória que antecede a compilação de *Em Demanda do Graal* e irá ecoar, como se sabe, em múltiplos passos dos escritos de Lopes Vieira.

<sup>52</sup> A similitude entre os pontos de vista de Herculano e Antero, na vituperação da ganância aventureira do furor expansionista, foi registada por António Machado Pires: «Ao fazer o processo da história portuguesa, julgando-a com severidade, Antero de Quental não era o primeiro, nem a sua atitude era inteiramente original (...). Herculano – o velho *mestre*, cujo exemplo cívico e cuja poesia religiosa o haviam arrebatado – deixara já uma crítica histórica, quer historiográfica quer implícita em obras de ficção histórica, que sobrevalorizava a Idade Média como o período de afirmação das liberdades essenciais e criadoras, o período peninsularmente fecundo, sem o “jugo de ferro do feudalismo”, sem o “espectro do castelo feudal”, como dirá Antero, sem enfim o dispersivo êxodo das populações na busca desorganizada das riquezas do Oriente e a ambição de poder exercida em guerras longínquas». Vd. António Machado Pires, *A ideia de decadência na Geração de 70*, Lisboa, Vega, 1992, p. 56. Cf. do mesmo autor, «A decadência, ou interrogações de um Portugal hamletiano», *Prelo*, nº15 (Abril-Junho 1987), p. 13. Sobre a polémica que, em torno do conceito de Idade Média e na sequência da publicação por Oliveira Martins da *Teoria do Socialismo*, o opôs a Antero, vd. Luís Ribeiro Soares, «O conceito de Idade Média na historiografia portuguesa posterior a Herculano. A polémica sobre a Idade Média entre Oliveira Martins e Antero e a génese de *O Helenismo e a Civilização Cristã*», in *A Historiografia Portuguesa de Herculano a 1950*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1978, p. 31-52.



não ter despontado ainda», o momento em que «o fio da tradição nacional, tão bela e tão forte no século XV, subito se quebrou, deixando o português desterrado na sua terra, – Adão bisonho ou brutal do mais amável Paraíso (...)» (CV, 163). Neste regresso ao «amável Paraíso» da medievalidade reside, então, a panaceia para o *problema nacional*.

O sentido de coesão medieva promanava, antes de mais, da harmonia política, descrita, em termos de hiperbólica (e facciosa) idealização, por Lopes Vieira como uma *democracia real*, exemplarmente plasmada no *Monólogo do Vaqueiro* vicentino. A elocução desenvolta do vilão rústico, transplantada para a atmosfera áulica, demonstra como «Portugal foi a menos feudal das terras da Europa e como era viva entre nós a grande tradição da democracia real» (DG, 312). Este halo mítico de uma idade harmónica, em que suseranos e vassallos acamaravam à mesma mesa, preside também ao mito vitoriano da *Merry England* e constituirá um postulado central do tolstoísmo, de consabido acolhimento no seio da *intelligentsia* finissecular. Já na sua *Arte de Ser Português* (1915), Pascoaes elegera esta encantadora peculiaridade de jurisprudência, julgando-a uma das «manifestações da nossa actividade em que melhor se revela a alma pátria», ao recordar que:

Em plena Idade Média, enquanto outros Povos gemiam sob o peso do poder absoluto, impúnhamos à nossa Monarquia a forma condicional: o Rei governará se for digno de governar, e governará de acordo com a nossa vontade, expressa nas *cortes gerais* reunidas anualmente.<sup>53</sup>

O Vaqueiro vicentino será, aliás, repetidamente convidado por Lopes Vieira a ilustrar esta convivialidade harmoniosa de classes de putativa extracção medieval, expressão perfeita do incólume voluntarismo popular: «é, em verdade, o Povo que aparece, falando de mão a mão ao seu rei, na consciência da sua força meiga e orgulhosa» (CV, 42). Numa conferência inédita sobre Gil Vicente, proferida na Residência de Estudantes em Madrid (1923), Afonso Lopes Vieira sintetiza, de modo lapidar, a valência arquetípica da personagem vicentina que, na sua opinião, «representa o Povo ainda vibrante e tão nobre na consciência da sua dignidade municipal»<sup>54</sup>. Gil Vicente, se bem que corporize já o espírito adventício do renascimento humanista, assume-se, para o autor, como «o descendente directo da corrente medieval que opusera

---

<sup>53</sup> Teixeira de Pascoaes, *Arte de Ser Português*, p. 79.

<sup>54</sup> Discursos e Conferências: *Gil Vicente* (Madrid, 1923), in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 358.

*«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira*

as regalias municipais ao poder absorvente dos reis e das classes em que elles se apoiavam» (CV, 113). Não será, pois, abusivo detectar neste espírito inconforme à concentração oligárquica, encarnado pelo poeta-ourives, uma projecção identificativa de um igualmente acrata Afonso Lopes Vieira.

Dado que se equaciona Idade Média e genuinidade primicial, esta contrapõe-se, pelo menos parcialmente, «aos esplendores mais deslumbrantes mas menos sentidos da Renascença» (CV, 44). Este modelo bipartido de periodização da história nacional, compreendendo um ciclo de formação e apogeu (Idade Média) e outro de ofuscamento degenerativo (Renascença), é, como já antes se mencionou, discernível no discurso historiográfico de Herculano, para quem

(...) a geração, a quem verdadeiramente pertence tanta glória – a do Renascimento –, foi educada pelo século anterior. Os grandes homens do reinado de D. Manuel tinham conhecido o nosso último rei cavaleiro; tinham sido educados na época da robustez moral da nação. O século décimo sexto nada mais fez que aproveitar a herança da Idade Média.<sup>55</sup>

Assim se compreende que «a existência enfim intelectual, moral e material da Idade Média é que pode dar proveitosas lições à sociedade presente, com a qual tem muitas e mui completas analogias»<sup>56</sup>. Como subinha Fernando Catroga, «esta periodização casava-se bem com os diagnósticos decadentistas que terão longo curso desde o vintismo até aos finais do século XIX (...)»<sup>57</sup>. Entendem-se, assim, os ecos herculanianos do medievalismo de Vieira – para um, como para o outro, são a obliteração, a partir do Renascimento, das forças políticas feudal e municipal e a escalada insustida do princípio de centralização monárquica as circunstâncias responsáveis pela trágica deflagração de um ciclo de decadência nacional<sup>58</sup>.

Todavia, esse alcance de utopia política que a *aetas aurea* medieval encerra ocupa uma posição subsidiária em relação a outros factores de coesão colectiva, que podem ser rastreados desde o momento fundador da nacionalidade. Lopes Vieira repete, incansavelmente, que no

---

<sup>55</sup> Cf. Alexandre Herculano, «Cartas sobre a História de Portugal (Carta V)», *Opúsculos IV*, organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Lisboa, Editorial Presença, 1985, p. 230-232.

<sup>56</sup> Idem, *ibidem*, p. 234.

<sup>57</sup> Fernando Catroga, «Alexandre Herculano e o Historicismo Romântico», p. 79.

<sup>58</sup> Vd. sobre este assunto, Joaquim Barradas de Carvalho, *As ideias políticas e sociais de Alexandre Herculano*, Lisboa, Seara Nova, 1971, p. 65-83.

(...) final do século XII, numa Europa em que mal se enxergam as futuras nações, Portugal era uno de alma e língua, e já tam possuídor de povo senhor da grei que nas Navas de Tolosa se cobriu de glória a infantaria dos concelhos portugueses. (SAJC, 21)

A pátria lusa, «última Tule ou derradeira Hespéria» (SAJC, p. 21), representa, então, «a mais antiga e mais definida unidade nacional europeia, aquela que na confusa Europa do século XIII, quando as nações preponderantes de hoje se achavam tão longe de estar formadas, tinha já o mesmo território, a mesma linguagem, a mesma religião que tem agora». E enfatiza ainda que «para esta criação de nacionalidade de feições próprias concorreu em primeiro lugar a Linguagem e, por meio dela, a poesia» (NDG, 119).

Detenhamo-nos, por momentos, na questão do «patriotismo linguístico» (NDG, 120), pedra de toque do ideário neo-romântico lusitanista, e vector de fulcral proeminência na reflexão teórica de Lopes Vieira, pelo facto de nele se escorarem as fundações de um projectado império poético. A ressurreição das origens torna imperativo um duplo movimento de resgate da pureza original da língua (um cronolecto) e de conquista de uma língua literária perfeita (um idiolecto), que o autor, em evanescente analogia musical claramente tributária da estética simbolista, designa como um ritmo «ao mesmo tempo gótico e hodierno» (CV, 214) ou «um verbo aristocrático e comum» (DJM, XXXVI). Se bem que repelindo, numa postura de antiacademismo asseverada à saciedade – diga-se que mais tópica do que real –, o «eunuco do Idioma», o *gramaticão*, ou seja, o erudito que «lerá para criticar a Língua, sem já poder sentir o que ela exprime» (NDG, 300), é indesmentível a centralidade concedida à reflexão sobre a língua e os seus mistérios, parafraseando o título da obra de Jaime de Magalhães Lima (1923)<sup>59</sup> que, em época aproximada e em moldes sistemáticos, glosa esse programa neo-romântico. Também neste particular, portanto, Lopes Vieira parece arrimar-se a um dos mais insistentes ensinamentos da cartilha lusitanista.

Entroncando nesta sedução metalinguística, o tópico da intemporal permanência da Idade Média reemerge, com redobrada vitalidade argumentativa, desta feita,

---

<sup>59</sup> Jaime de Magalhães Lima, *A Língua Portuguesa e os seus mistérios*, Paris-Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1923.

*«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira*

associado à variação diacrónica da língua e aos vestígios literários que comunicam ao futuro esse idioma vivificado. Ao elogio do casticismo linguístico, quase sempre reputado como medieval e popularizante, alia-se a incriminação jocosa da «galolatria», termo cunhado sobre a garrettiana «gallo-mania» (DG, 364)<sup>60</sup>. Esse repúdio do modismo linguístico alógeno e estrangeirado é acicatado pelo facto de a língua consubstanciar a suprema realização do *Volksgeist*, condenavelmente abastardado pela interferência do verbo forâneo. Deste pressuposto de que a língua articula a autobiografia de um povo deflui a tese da impossível coincidência interlinguística, advogada por Lopes Vieira a propósito da tradução das *Cartas Portuguesas* da freira de Beja: «E o lirismo não é traduzível: a sua vida evidente e indecifrável palpita na linguagem em que o mistério da expressão psicológica e rítmica se formou» (DG, 256). Jaime de Magalhães Lima adianta, na obra mencionada, análogo juízo, isto porque a intraduzibilidade linguística/literária repercute a impossível transmissão do *ethos* nacional: «É que não há traduções possíveis; as línguas são intraduzíveis tôdas; as do cafre como as do grego»<sup>61</sup>.

Sem qualquer contradição, as idiosincrasias do idioma luso parecem indiciar uma proclividade congénita à expressão do Lirismo, considerado não só como escolha modal, mas sobretudo como vocação e destino rácico inerradicável. A propósito da transposição para português do *Monólogo do Vaqueiro*, Lopes Vieira conclui que, na versão que dele propôs, «o Monólogo ganhou em lirismo», uma vez que «onde o castelhano, aspirado e cerrado, põe a força e o garbo – e põe-nos até na doçura – o português requebra a modulação suave do seu tom menor» (CV, 42). Como adiante se verá, a propósito das matrizes genológicas de canção de gesta e de novela cavaleiresca, esta díspar substância linguística (que é, por extensão, literária) – épica *versus* lírica – facultará, à hora de caracterizar o património literário, o psiquismo colectivo e o destino histórico das duas nações ibéricas, um rendoso potencial explicativo.

Num curioso apontamento inédito intitulado *Iseu*, constante do espólio do autor, Lopes Vieira reage ironicamente à «desnacionalização lingüística» que, a seu ver, «floresceu desabaladamente com o constitucionalismo português», recorrendo, como argumento probatório, à onomástica de ressaibo medievalizante:

---

<sup>60</sup> Vd. Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos, Manuel José Silva, «La ‘Francomanie’ de quelques écrivains portugais de huit cents», *Intercâmbio*, n.º 11 (2002), p. 175-93.

<sup>61</sup> Jaime de Magalhães Lima, *op. cit.*, p. 52.

**«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira**

Há quatro anos um amigo nosso pretendeu registar uma sua filha com o nome portuguêsíssimo de Iseu, que desde o século XIII penetrou na linguagem poética dos Cancioneiros e serviu depois o nome de baptismo a tantas mulheres dêste país. Pois o funcionário do Registo negou-se terminantemente a escriturar aquele nome – sob pretexto de *que não era português*. O nosso amigo, perante a recusa terminante, propôs ao funcionário a variante germânica de *Isolda*, prometendo a si-mesmo chamar Iseu à filha e pretendendo resolver a dificuldade com higiénica rapidez. Então o funcionário, tranquilizado acêrca da pureza nacional do nome de *Isolda*, elaborou o registo.

Por outro lado, socorrendo-se da erudição literária como tática retórica, o autor perscruta, já nos vetustos cancioneros galego-portugueses, os ecos primevos desse insidioso barbarismo linguístico:

Chamei aos galicismos a tatuagem de certos selvagens do Ocidente. Pois se já no século XIII o trovador de Baião escarnecia o francesismo de certo Mendes, por alcunha o dom Velpelho, partidário do conde Bolonhês – o afrancesado:

... *dom Velpelho en ùa sa maison*  
*que chaman Longos...* (NDG, 341-42)<sup>62</sup>

A atenção diligente que se vota à defesa da integridade linguística cumpre, naturalmente, uma das prerrogativas basilares do catecismo patriótico neo-romântico, sobretudo nas suas versões saudosista e lusitanista. Nunca o *labor limae* que o artista desenvolve sobre a matéria-prima informe do idioma poderá deixar de alinhar pelo mais estrito nacionalismo. A justeza epigramática de um dos aforismos de Lopes Vieira, constante do breviário estético que constituem as «Breves Notas de um Estudante da Língua», confirma esse mesmo ponto de vista: «Nunca admiro uma catedral sem me

---

<sup>62</sup> Trata-se da famosa cantiga de escárnio épico e político – Giuseppe Tavani classificou-a, mais recentemente, como sirventês literário – da autoria de Afonso Lopez de Baian, trovador português do segundo terço do século XIII. Contrariamente à interpretação de Lopes Vieira, a cantiga satiriza, segundo Tavani, «um recém-nobilitado fanfarrão que nos é apresentado no momento em que passa revista a um caricato exército, reunido à pressa e formado do pé para a mão com os camponeses do seu recente feudo». A originalidade do escárnio consiste na contrafacção paródica da fraseologia e da retórica da canção de gesta, nomeadamente da *Chanson de Roland*. Mais do que revestir função caricatural, como pretende Lopes Vieira, o francesismo linguístico encontra-se, portanto, ao serviço da paródia literária assente na erosão da *dignitas* de um hipotexto épico. Sobre a cantiga, vd. Giuseppe Tavani, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1990, p. 230. Sobre o autor, consulte-se António Resende de Oliveira, *Trobadores e Xograres. Contexto histórico*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1995, p. 101-102.

*«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira*

lembrar que são feitos da mesma pedra os degraus mais humildes do burgo. As palavras são como as pedras: o espírito é que as lava» (NDG, 292). O nacionalismo literário é, como se compreende, indesligável do nacionalismo linguístico, e o mesmo é dizer do «culto da língua pátria e da especulação promocional em torno dos seus “mistérios” e dos seus dons extraordinários»<sup>63</sup>, instituindo, por meio de ilações não raras vezes forçadas, uma espécie de metafísica glótica. Já Pascoaes, como se sabe, esgrimindo preconceitos étnicos, arquitectara uma teoria da linguagem. Insistindo na intraduzibilidade de certas palavras como certidão de um singular carácter nacional, advogando, na esteira dos postulados cratilistas, a presença de uma alma na forma gráfica ou fonética dos vocábulos, chegara, pois, a uma etnolinguística de evidente extensão nacionalista<sup>64</sup>. Para ambos, descontando as distintas matizes argumentativas, na feliz súpula de João Gaspar Simões, «é a língua que corporiza a tradição, é a língua que dá carne ao espírito do passado, é a língua que funde o tempo ido com o tempo presente»<sup>65</sup>.

Em Lopes Vieira, esse sopro vital que pervade a palavra antiga funcionará como verdadeira regra de escrita subliminar, ditando, alternadamente, o mimetismo arcaizante ou a modernização mais transitiva e acessível. Na nota explicativa que antecede a edição nacional de *Os Lusíadas* (1928), preparada em parceria por Lopes Vieira e José Maria Rodrigues, o esclarecimento das premissas que guiaram o «tratamento conjugadamente filológico e estético operado no texto» deixa inferir a assunção de uma norma de fixação tendencialmente conservadora, porque mais apta a devolver o travo antigo do cronolecto épico:

Conservaram-se, além dos arcaísmos indispensáveis à métrica (*ua*, etc) e à rima (*Lua*, etc.), os q. encerram beleza e nobreza verbal e, por assim dizer, patinam o bronze dos versos (*visível*, *incansável*, etc.). Substituíram-se pelas formas actuais correspondentes êsses outros q. produzem desconcerto na matéria vibrante onde ficaram incrustados (*despois*, etc.).<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 506.

<sup>64</sup> Sobre este assunto, vd. Maria das Graças Moreira de Sá, «O nacionalismo linguístico de Pascoaes», in *Entre a Europa e o Atlântico. Estudos de Literatura e Cultura Portuguesas*, Lisboa, IN-CM, 1999, p. 176-82.

<sup>65</sup> João Gaspar Simões, «A originalidade de Afonso Lopes Vieira», in *Liberdade do Espírito. Ensaios*, Porto, Livraria Portugália, s.d., p. 84.

<sup>66</sup> Esboços: Poemas e apontamentos diversos: «Do Texto desta Edição» in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 229.

**«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira**

Não constitui este o único caso em que se intenta recriar um efeito de *pátina verbal*. No espólio do autor, entre apontamentos soltos, figura uma curiosa lista de palavras e expressões, colhidas nas crónicas de Fernão Lopes e no *Leal Conselheiro*, certamente seleccionadas em virtude da singularidade estilística e tonal proporcionada pela excentricidade verbal das formas arcaicas. Trata-se, como assinala Cristina Nobre, de «uma morfologia sem sintaxe», «algo como um dicionário poético, ainda sem gramática, à espera da sua actualização na obra escrita»<sup>67</sup>. Entre os termos encontram-se, e cito em desfile aleatório, *liança de taes amores*, *querençoso*, *escurentar*, *tardinheiro*, *trigar-se*, *sagidade* e, por exemplo, o magistral epíteto apostrofo pelo cronista avisino a Leonor Teles, na *Crónica de D. Fernando: Lavradôra de Venus e criada em sua côrte*<sup>68</sup>. As mesmas notas avulsas contemplam ainda temas dilectos de conferências planeadas, que exprimem a atracção do autor por temáticas de natureza medieval, como sejam a Távola Redonda, a Poesia Provençal ou São Francisco de Assis<sup>69</sup>.

Ao cabo de uma exaustiva prospecção de periódicos finiseculares, tendente a apurar a frequência das fontes primárias da literatura medieval por parte dos autores espanhóis do período, R. Sanmartín Bastida pôde concluir que

El conocimiento de la literatura del Medievo de los escritores será más de manual que directo, y esto explica que los rasgos miméticos en su lenguaje se limiten a dos o tres arcaísmos, pues no hay asimilación de los textos antiguos.<sup>70</sup>

A severidade deste juízo, acaso justificada para o contexto considerado, não encontra base de sustentação na leitura da obra de Lopes Vieira, o que não significa que, também no seu caso, não se tire vantagem das possibilidades estéticas desse medievalismo de superfície. Como notou Philéas Lebesgue, «Il a remonté le fleuve jusqu'à sa source, au point de pouvoir être accusé, en ses débuts, d'archaïser par dilettantisme»<sup>71</sup>. É precisamente esta omnímota nostalgia do prístino que aparece inscrita nas desusadas peculiaridades ortográficas, arroladas por Henrique de Vilhena, que o autor insiste em perpetuar: *piqueno*, *tam*, *alembrar*, *assoviar*, *frolir*, *Bernaldim*,

---

<sup>67</sup> Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 588.

<sup>68</sup> A listagem integral encontra-se em *Esboços: Notas Diversas – Maço IV*, fr. 119, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 100-101.

<sup>69</sup> Cf. *Esboços: Notas Diversas – Maço VI*, fr. 143, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 145.

<sup>70</sup> Rebeca Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, p. 598.

<sup>71</sup> Philéas Lebesgue, «Lettres Portugaises. Affonso Lopes Vieira: *Ar Livre*», *Revue de la Quinzaine*, [1906], in *Rememrança*, vol. I, f. 26 v.

*«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira*

etc<sup>72</sup>. Trata-se da propensão que o próprio poeta, numa carta dirigida a Raul Proença, qualifica como «sensibilidade mórbida vocabular» ou «romantismo do meu sentido verbal»<sup>73</sup>.

Do mesmo modo, a concepção tipográfica e disposição grafemática do texto dado à estampa nunca correspondiam a «mero capricho de ocasião», mas concorriam, por seu turno, para exprimir plasticamente essa «aristocracia heráldica da escrita»<sup>74</sup>, reminescente das rosas que ornavam as portadas das obras de Ruskin. As capitais do *Amadis*, por exemplo, foram reproduzidas a partir do incunábulo sevillano de 1526 do *Amadis de Gaula*, as da *Paixão de Pedro o Cru* evocam os motivos góticos dos túmulos alcobacenses e as de *Santo António* imitam o despojamento pictórico de recorte franciscanista<sup>75</sup>. Não enjeitando liminarmente este medievalismo perfunctório, a ele parece, não obstante, antepor Lopes Vieira o da substância.

Nos vários terrenos pelos quais se distende a imaginação medievalizante, que em seguida passo a discernir e caracterizar – o neotrovadoresco e neopopularista, o tristaniano, o cavaleiresco ou o hagiográfico –, é indesmentível essa inseparabilidade conivente de modelo formalizante (fundado numa sistemática e deliberada arcaização de forma de expressão) e de substância ideológica ou – porventura mais neo-romanticamente – de espírito. E isto, apesar de o emparcelamento desse imaginário responder mais a um imperativo ordenador do que a um natural critério de progressão cronológica que promane da própria obra.

A recuperação do capital poético trovadoresco ilustra à sociedade esta interdependência complementar de morfologia medieval e ideologia. É, na verdade, em função do que se considera assinalar um insuperado magistério formal – de musicalidade e de ritmo, de fraseamento e de desenvoltura de *dispositio*, de casticismo e de parcimoniosa destreza verbal – que se pode aquilatar a importante dívida que Lopes Vieira contrai com o património lírico peninsular da Idade Média. Por outro lado, prorrogando uma sólida tradição de esforçada reabilitação filológica dos cancioneiros

---

<sup>72</sup> Henrique de Vilhena, «Afonso Lopes Vieira – Gentil-Homem», in *Afonso Lopes Vieira. In Memoriam*, p. 69.

<sup>73</sup> *Apud* Luís Prista, *Para uma edição do Guia de Portugal*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1992, p. 150.

<sup>74</sup> *A última obra do poeta Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Serviços Culturais dos C. T. T., 1948, p. 13.

<sup>75</sup> Sobre o assunto, vd. João Carlos Celestino Gomes, «Afonso Lopes Vieira, “Príncipe de Visuais”», in *Afonso Lopes Vieira. In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 141-46. No tocante ao superior esmero gráfico das suas obras, defende Maria Elisa Furtado constituir Lopes Vieira «o representante português de uma tendência que notamos noutras literaturas estrangeiras como por exemplo aparece com Valle-Inclán em Espanha, Mallarmé em França e Stefan George na Alemanha». Cf. *op. cit.*, p. 135.



**«Um homem de Muel a fazer de Parsifal»:  
tradição e imaginação medievalista em Afonso Lopes Vieira**

medievais, exemplarmente coroada pelas investigações de Teófilo Braga, o programa de emulação poética da ancianidade dos modelos neles depositados não podia ser, em Lopes Vieira, como aliás noutros cultores da voga neotrovadoresca, ideologicamente impróvido. Porque, como ele próprio confessa, logo em 1909, na carta-prefácio que antecede *Coimbra Nobre Cidade*, de Vicente Arnoso: «(...) nós somos demasiado artistas para destruir do passado o que quer que seja, quando a coisa archaica se enobreça com a patina que internece os olhos»<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> «Novidade Litteraria. “Coimbra nobre cidade”», *Gil Vicente. Revista Literária de Cultura Nacionalista*, vol. XXII, nº1-2 (Jan.-Fev. 1909), in *Rememrança*, vol. II, f. 84v.



## 6. «Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta»: a imaginação neotrovadoresca e neopopularista

### 6.1. Neotrovadorismo

#### 6.1.1. Antecedentes: saudade e filologia

*No berço da nossa terra,  
pondo no ferro uma flor,  
por cada lança de guerras  
havia um verso de amor.*

*Afonso Lopes Vieira<sup>1</sup>*

*Não é por terem sido compostas no  
“rude” e “incipiente” galaico-português que as  
cantigas medievais nos devem encantar e nos  
encantam (...), mas porque são, quando são,  
grande poesia.*

*Jorge de Sena<sup>2</sup>*

Não parece lícito irmanar, sem mais, o neotrovadorismo vieiriano com a tendência das letras galegas que, especialmente a partir da segunda década do século XX, e de modo continuado, reescreve, em interminas retomas paragramáticas, a textualidade dos cancioneiros medievais. Faltam-lhe, como é bom de ver, tanto a assiduidade como o carácter formalizado da tendência<sup>3</sup>. Nesse sentido, a morfologia trovadoresca constitui,

---

<sup>1</sup> Afonso Lopes Vieira, «Novas canções de saudade e amor. XXVIII», in *País Lilás, Destêrro Azul*, p. 137.

<sup>2</sup> Jorge de Sena, «Antigos e Modernos», in *Amor e outros verbetes*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 92.

<sup>3</sup> Como refere William Myron Davis, a propósito da natureza informalista e rarefeita da inspiração neotrovadoresca nas letras portuguesas, «(...) there has been no awareness in Portuguese or Brazilian

para o autor do *Amadis*, apenas mais um desses “crivos discursivos”<sup>4</sup> de memória medieval, pela interposição dos quais se recuperam intactas uma dicção imemorial e uma perenidade expressiva que permitem derrotar a erosão do tempo e transcender a efemeridade da moda. Feita a ressalva, é inegável que o neotrovadorismo de Vieira participa também dessa «reconstrución mítica do medievo realizada polo nacionalismo»<sup>5</sup> e se compagina inteiramente com o «medievalismo dos nacionalismos orgánico-historicistas, para demostrar a posibilidade de facer presente (e futuro) o pasado (literario) sem renunciar a unha certa modernidade»<sup>6</sup>.

Por outro lado, como sugere Teresa López, é plausível que a tendência de refluxo cancioneril, detectável em muita da poesia de Lopes Vieira – segundo a autora, «un dos primeiros e máis constantes solicitadores dos trovadores medievais»<sup>7</sup> – possa ter

---

literature of neo-troubadourism as either a trend or a movement». Cf. William Myron Davis, *Neo-Troubadourism in Galicia, Portugal and Brazil*, New York, New York University, 1969, p. 6. Pela reutilização sistemática de fórmulas trovadorescas, Lopes Vieira, acrescenta ainda o mesmo autor, deverá considerar-se caso excepcional: «In other words, at no time have poets in either Portugal or Brazil, with the sole possible exceptions of Afonso Lopes Vieira and Guilherme de Almeida, endeavored to make *neo-cancioneirismo* anything like a stylistic or ideological constant in their works». Cf. Idem, *ibidem*, p. 259. Não obstante, alguns factores que explicam a emergência do neotrovadorismo galego da década de 20, podem, com rendibilidade analítica, ser transferidos para o contexto nacional. Cf., a esse respeito, as palavras de Francisco Salinas Portugal: «Para alén do valor estritamente literário que esa lírica representa, o descubrimento en Galiza dos Cancioneiros supuxo preencher un vazio literário, recuperar unha tradición, o elo perdido, un pasado glorioso que en nada invexava outras culturas da época. Asi moitos autores viraron-se para a literatura medieval pretendendo nalguns casos integrar na estética do séc. XX formas e motivos dun movemento, o trovadoresco, que por ser recén descuberto tiña o halo do novo, o sabor do exótico ou unha, non sempre bem interpretada, presenza do popular». Cf. Francisco Salinas Portugal, «Fórmulas neo-trovadorescas e vanguarda», *A Nosa Terra* («O Mundo de Cunqueiro»), (1991), p. 53. Myron Davis distingue, nos seguintes termos, o dissimilar papel ideológico que, nos contextos galego e português, a reabilitação dos modelos trovadorescos é chamada a desempenhar: «For the Galician poet, then, seeking inspiration in the *Cancioneiros* involves a return to the source of his truncated culture, a search for roots, self-affirmation, national identity – and usually, also, a frustrated yearning for some sort of independence. For the Portuguese poet, the period of the *Cancioneiros* recalls the beginning of Portugal’s career of empire, the dawn of greatness, the beginning of national existence and international hegemony». William Myron Davis, *op. cit.*, p. 261-62.

<sup>4</sup> Para a explicitação deste conceito, vd. *supra*, p. 30.

<sup>5</sup> Teresa López, *O neotrobadorismo*, Vigo, Edicións A Nosa Terra, 1997, p. 82.

<sup>6</sup> Idem, «Lírica medieval galego-portuguesa e neotrobadorismo na “época Nós”»: Coordenadas da poesia de Fermín Bouza Brey», *Anuario de Estudios Galegos* (1993), p. 51.

<sup>7</sup> Idem, «Meendinho e familia. Álvaro Cunqueiro e Luz Pozo Garza no mar de Vigo», in Derek W. Flitter, Patricia Odber de Baubeta (eds.), *Ondas do Mar de Vigo. Actas do simpósio internacional sobre a lírica medieval galego-portuguesa*, Birmingham, University of Birmingham, 1998, p. 90. A mesma precedência de Lopes Vieira na glosa da inspiração cancioneril é advogada por William Myron Davis que o considera o introdutor da voga neotrovadoresca em Portugal: «With regard to the comparative emergence of neo-troubadourism in given works in the three areas studied, this vein was probably first tapped in Portugal by Afonso Lopes Vieira, a pupil of the great philologist Leite de Vasconcelos, in *O pão e as rosas* (1908), with a few pastiches of parallelistic songs. In later books, such as *Ilhas de Bruma* (Lisboa, 1917), this poet made broader and bolder incursions into this field with considerable success and refinement». Cf. *op. cit.*, p. 4-5.

propulsionado a imaxinación intertextual dos poetas galegos, que mais insistentemente cultivaram essa «*philia* dialógica»<sup>8</sup> com o lirismo galego-português. Refere a autora:

A pesar das diferencias entre o neotrobadorismo galego e o portugués – procesos de xénese e desenvolvemento independente –, debemos considerar a posibilidade de que, en determinados momentos e a través da obra de autores concretos, se producise influencia dun no outro. Os poemas de Afonso Lopes Vieira puideron influír na xénese do neotrobadorismo galego, mesmo actuar como modelo, no sentido de vir a descubrir unha nova posibilidade de facer poesía.<sup>9</sup>

Com efecto, o pensamento e a obra do autor leiriense foran, ao longo da década de 20 e mesmo em data anterior, objecto de divulgación regular junto da *intelligentsia* nacionalista galega, sobretudo a conotada com a geração das *Irmandades da Fala* e da revista *Nós*<sup>10</sup>. Em carta datada de Fevereiro de 1922, dirigida a Teixeira de Pascoaes, António Noriega Varela inquiria o poeta do Marão a propósito dos novéis valores da paisagem literária lusa:

Me preguntan de allá [de Inglaterra] si conozco a Afonso Lopes de Vieira (sic), “poeta que realmente vale”, me dicen; a Beirão e Duarte, «que pertenecen a la Escuela de Teixeira de Pascoaes (El Saudosismo)”; a Fausto Guedes Teixeira, “autor de ‘O meu libro’ (1908)”. Entre los prosistas me dicen qe. vale mucho

<sup>8</sup> A expressão é de Dalma Nascimento, «Neotrobadorismo em quatro tons: Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes e Stella Leonardos», *Agália*, nº 36 (Inverno de 1993), p. 444.

<sup>9</sup> Teresa López, *O neotrobadorismo*, p. 19.

<sup>10</sup> Teresa López aduz vários exemplos comprovativos da presença assídua da obra e da figura de Lopes Vieira nas publicações galegas das primeiras décadas do século XX: «A figura de Afonso Lopes Vieira foi unha referencia frecuente no ámbito cultural galego no albor dos anos vinte, ao longo de toda esta década e mesmo com anterioridad. Segundo indica Vicente Risco en “Nós, os inadaptados”, texto que acabou por lerse como biografía de toda unha xeración, Afonso Lopes Vieira era unha das lecturas dos integrantes do “cenáculo ourensán” antes da súa conversión ao galeguismo. Mais tamén nos círculos nacionalistas foi obxecto de atención, como o movemento cultural portugués, especialmente o organizado en torno á ‘Renasença Portuguesa’ e á revista *A Águia*. El será quen inaugure a serie de traballos que Johán V. Viqueira publicará en *A Nosa Terra* para divulgar e difundir os novos poetas portugueses; tamén *A Nosa Terra* reseñará algunha das súas obras, tal a *Antologia Portuguesa* de Agostinho de Campos (*A Nosa Terra*, 214, 1 de Julho 1925, 10). Mesmo publicacións alleas ao nacionalismo van facer lugar nas súas páxinas a Afonso Lopes Vieira: é o caso da revista coruñesa *Alfar*, onde é un dos poetas seleccionados por Enrique Díez Canedo para a súa sección de traducións de lírica portuguesa. A súa personalidade despertaba tamén a curiosidade da xeración máis nova. Evaristo Correa Calderón escríbelle a Johán V. Viqueira e perguntálle “Conoce voste ao Lopes Vieira?” (carta de 1924, conservada no Fondo Viqueira da Fundación Penzol); Álvaro Cebreiro mantén com Lopes Vieira correspondencia continuada entre os anos 1925 e 1927 e nela vemos a grande admiración que sentía polo poeta lusitano e sabemos que este lle enviou algunha das súas obras – a xa citada *Antologia* e o *Amadis*. Alén de Cebreiro, entre os correspondentes de Lopes Vieira estaban “Martínez Salazar, Menéndez Pidal, Américo Castro, Ramiro de Maetzu, o Marquês de Lozoya e o Marquês de Figueroa”». Cf. Teresa López, *O neotrobadorismo*, p. 123-24.

*«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista*

Antero de Figueiredo y Manuel Gomes Teixeira (sic): “sus libros, pocos y cortos, son originales”.<sup>11</sup>

Na sua resposta, Pascoaes parece não vacilar na categórica hierarquização dos novos talentos:

Dos novos poetas portugueses Afonso Duarte e Mario Beirão, não falando, é claro, de Lopes Vieira e Correa d’Oliveira que são do meu tempo. Prosadores, muito encima de todos Raul Brandao. É um temperamento trágico de primeira grandeza em qualquer parte do mundo.<sup>12</sup>

O diálogo luso-galaico de que este epistolário oferece testemunho mobilizava, aliás, grande parte da falange saudosista, acumeada por Teixeira de Pascoaes<sup>13</sup>, e por meio dele se esperava cumprir o projecto de animar o «restabelecimento da irmandade espiritual entre esses dous povos, cuja língua foi o veículo do lirismo culto na Idade Média»<sup>14</sup>. O interesse dos intelectuais galegos pelas actividades levadas a cabo sob a égide do cenáculo da Renascença Portuguesa é facilmente explicável, tomando em linha de conta o sentido de demanda da quintessência espiritual da pátria, que consorciava as duas nações: a saudade e o lirismo, os alicerces da resistente alteridade galega, eram, simultaneamente, os argumentos histórico-afectivos que faziam entrelaçar o seu destino com o de Portugal. É, com efeito, verdade que «o enxebrismo, sentimento de amor profundo ao primitivo e ao castiço da Galiza, está para a identidade galega como o tradicionalismo nacionalista está para a identidade portuguesa (...)»<sup>15</sup>. O *Rexurdimento* propugnado pelo nacionalismo pangaleguista de um Vicente Risco<sup>16</sup> não se encontra,

---

<sup>11</sup> Eloísa Álvarez, Isaac Alonso Estraviz (eds.), *Os intelectuais galegos e Teixeira de Pascoaes. Epistolário*, A Coruña, Edicions do Castro, 1999, p. 93.

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*, p. 98.

<sup>13</sup> São abundantes as colaborações de Pascoaes nos periódicos galegos da época – como *Nós*, *A Nosa Terra* ou *Alfar* –, bem como os poemas relativos à Galiza. Estes últimos foram reunidos, em apêndice, por Eloísa Álvarez e Isaac Alonso Estraviz (eds.), *op. cit.*, p. 263-74.

<sup>14</sup> Aurora Marco, «As relaçons luso-galaicas através de duas revistas literárias de anteguerra: *Ronsel e Resol*», *Nós: Revista Internacional Galaicoportuguesa de Cultura*, nº 7-12 (Abr.-Dez. 1987), p. 307. Sobre a importância da reflexão filológica na consolidação do projecto de uma «nacionalidade étnico-literária galego-luso-brasileira», vd. Elías J. Torres Feijó, «Cultura portuguesa e legitimação do sistema galeguista: historiadores e filólogos (1880-1891)», *Ler História*, 36 (1999), p. 273-318.

<sup>15</sup> Susana Soares da Silva Rocha Relvas, *op. cit.*, p. 164.

<sup>16</sup> Vicente Risco (n. Ourense, 1-10-1884; m. Ourense 30-04-1963) é um dos protagonistas do movimento cultural da geração *Nós* e o principal teorizador do Nacionalismo galego, tendo publicado, em 1920, a *Teoria do Nacionalismo Galego*, texto seminal do movimento.

bem vistas as coisas, muito distante da Renascença profetizada por Pascoaes<sup>17</sup>, o que permite compreender a considerável difusão do órgão renascentista, *A Águia*, além-Minho. A lusofilia galega justificava-se ainda pela «similitude de temperamentos, pela semelhança de idiossincrasias, pelo culto da saudade»<sup>18</sup>, ou, nas palavras de José Augusto Seabra, por ambos os povos encarnarem uma «idêntica assunção mitográfica»<sup>19</sup>. A *Weltanschauung* ibérica (crismada por Risco e Pascoaes de neo-atlantismo), exemplarmente traduzida numa compulsão meditativa em torno da ontologia saudosa, pode reconduzir-se ao panceltismo peninsular, que considera indisputada a homologia do psiquismo colectivo das nações galega e portuguesa, bem como das suas mitologias locais acerca de um passado comum, com o dos povos celtas oriundos do norte da Europa<sup>20</sup>. São célebres as palavras que Pascoaes profere, em 1912, por ocasião da conferência intitulada *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo*:

---

<sup>17</sup> Como observa Maria do Amparo Tavares Maleval, «O Saudosismo por Vieira representado, na esteira de Teixeira de Pascoaes, encontraria fortes coincidências com o Nacionalismo do galego Vicente Risco, propugnadores ambos, em seus ideários, da Renascença, entendida não como um simples regresso ao passado, mas à alma original do povo, às suas tradições, “às fontes originárias da vida, para criar uma nova vida”». Cf. Maria do Amparo Tavares Maleval, «Saudosismo e *Neotrovadorismo* (Afonso Lopes Vieira, Guilherme de Almeida e Álvaro Cunheiro)», in *Peregrinação e Poesia*, Rio de Janeiro, Editora Ágora da Ilha, 1999, p. 121-22. Segundo Teresa López, as coincidências entre o pensamento risquiano e pascoaesiano cifram-se no antiparlamentarismo, na defesa de uma concepção espiritualista da existência e na idealização da vida agrária. No entanto, este ideário, que em Pascoaes reveste um alcance prioritariamente cultural, tingi-se de uma indisfarçável inclinação política no ideário nacionalista de Risco. Cf. Teresa López, *op. cit.*, p. 126. Acentuando a «dimensão transterritorial do ressurgimento nacional implicado no movimento do Saudosismo», Cristina Nobre menciona o papel mobilizador do diálogo luso-galaico, considerando-o uma «interacção que ultrapassava largamente o reconhecimento e a valorização de um período específico da literatura para se alargar a uma fraternidade acima da noção de pátria». Cf. Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, p. 231, n. 19.

<sup>18</sup> António Ventura, «A “Seara Nova” e a Galiza. Contribuição para o estudo das relações culturais luso-galegas», *Clio. Revista do Centro de História da Universidade de Lisboa*, vol. 6 (1987-88), p. 143. Sobre as relações entre os ideólogos congregados em torno da revista galega *Nós* e os colaboradores de *A Águia*, vd. Ramón Piñero, «Das relacións culturais galego-portuguesas», *Nova Renascença*, Verão de 1982, p. 327-330 e Aurora Marco, «A presença da cultura portuguesa na revista *Nós*», *Nós. Revista internacional galaicoportuguesa de cultura*, nº 7-12 (Abr.-Dez. 1987), p. 79-92.

<sup>19</sup> José Augusto Seabra, «A Geração da “Renascença Portuguesa” e a Revista “Nós”», *Nova Renascença* (Verão-Outono 1987), p. 308.

<sup>20</sup> No *Mercure de France*, por exemplo, num texto posteriormente republicado em *A Águia*, Philéas Lebesgue não hesita em religar o folclore mitológico bretão e a Távola Redonda ao imaginário sebástico nacional e à quimera do Quinto Império, reclamando o que se lhe afigura como um inegável parentesco régio: «Don Sébastien, frère du roi Arthur, s’est réveillé; il est en train d’élaborer la formule qui agenouillera demain aux mêmes autels le Songe de l’orient et l’Activité occidentale; car aux veins de la Lusitanie le sang sarrazin s’est mêlé au sang celtibère, et la mer apporte aux plages portugaises les voix de la terre entière». Cf. *A Águia*, 2ª série, nº13 (Janeiro 1913), *apud* José Augusto Seabra, *art. cit.*, p. 312. Na análise ontogenética a que procede do sentimento saudoso, Jorge Dias não hesita em destacar a primordialidade do elemento celta na conformação de uma mundividência de tipo lírico: «Esta saudade é um estranho sentimento de ansiedade que parece resultar da combinação de três tipos mentais distintos: o lírico sonhador – mais aparentado com o temperamento céltico –, o fáustico de tipo germânico e o fatalístico de tipo oriental». Cf. Jorge Dias, *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*, Lisboa, IN-CM, 1985, p. 26.

*«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista*

O único povo que sente a Saudade é o povo português, incluindo talvez o galego, porque a Galiza é um bocado de Portugal sob as patas do leão de Castela.<sup>21</sup>

Ora, como sublinha António Ventura,

Esse interesse pela Galiza era geral e foi cultivado por republicanos e monárquicos. Dois autores integralistas, Afonso Lopes Vieira e António Sardinha, escreveram textos sobre tal temática. O primeiro, no livro *Em Demanda do Graal*, publica «A Galiza», o segundo, no livro *Quando as nascentes despertam*, dedica o poema «Paixão da Raça» a Alfonso Castela.<sup>22</sup>

Republicanos e monárquicos, saudosistas e integralistas, compartiam essa convicção de que o passado comum dos territórios de além e aquém-Minho – historicamente ilustrado pelo estádio de unidade orgânica medieval que conseguira produzir o esplendor da cultura trovadoresca galaico-portuguesa – não podia senão consumir-se num devir colectivo idealmente orientado para a reintegração. Por esse facto, «neo-troubadourism in Portugal and Galicia partly fills the need for creating a myth based on local or regional solidarity»<sup>23</sup>.

Lopes Vieira não constitui excepção a esta regra e são de índole diversa os testemunhos da mais incondicional admiração por essa «formosa terra irmã da nossa» (DG, 162-163). No poema intitulado «Á Galiza», vindo a lume em 1917, na revista de Ourense *A Nosa Terra* e, nesse mesmo ano, também publicado no bimensário integralista *A Tradição*, alude-se, em clave claramente reintegracionista, às relações galego-portuguesas. A legenda subtítular, *a modo de velho cantar*, bem como a epígrafe colhida em Rosalía de Castro («Que Castela e castellanos/todos nun monton, a eito, / non valen o que unha erbiña/destes nosos campos bellos»<sup>24</sup>) resolvem-se poeticamente numa toada e num formato de iniludível ascendência neotrovadoresca:

Ó Galiza, Galiza dos verdes prados,  
tan irmãos dos nossos, por Deus abençoados  
– deixa Castela e vem a nós!

<sup>21</sup> Teixeira de Pascoaes, «O Espírito Lusitano ou o Saudosismo», in *A Saudade e o Saudosismo*, p. 51.

<sup>22</sup> António Ventura, *art. cit.*, p. 157, nota 87.

<sup>23</sup> William Myron Davis, *op. cit.*, p. 262.

<sup>24</sup> A estrofe, que inclui algumas deturpações do texto rosaliano original (trata-se de versos extraídos de «Castellanos de Castilla» de *Cantares Gallegos*), é transcrita como «Trova Gallega», omitindo-se a sua atribuição explícita à poetisa do Sar.



**«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista**

Ó Galiza, Galiza dos campos froridos,  
por Deus abençoados, por vos tam queridos  
– deixa Castela e vem a nós!  
Ó velha Galiza dos cantares amados,  
tan irmãos dos nossos, tan bem suspirados,  
– deixa Castela e vem a nós!  
Galiza soidosa dos cantares sentidos,  
se es tan longe “d’ eles”, vem aos teus amigos,  
– deixa Castela e vem a nós!<sup>25</sup>

O sistema de dísticos assonantes, a presença da estrutura quiasmática do *versus transformati*, a obediência a uma construção rigorosamente paralelística ou a intromissão de ressonâncias lexicais trovadorescas («prados», «froridos») não podem deixar de activar o imaginário e os módulos poéticos dos «cantares amados» galegos e, muito especialmente, da cantiga de amigo.

À parte da correspondência com artistas e intelectuais galegos, sobretudo partidários do «galeguismo militante de pré-guerra»<sup>26</sup>, como Álvaro Cebreiro<sup>27</sup> ou o Marqués de Figueroa<sup>28</sup>, e da divulgação de poemas seus em publicações galegas, como

---

<sup>25</sup> *Apud* Teresa López, *O neotrobadorismo*, p. 129. O texto de Lopes Vieira mereceu, segundo refere António Manuel Couto Viana, uma réplica poética do autor galego Amador Montenegro Saavedra: «Ou! Portugal, o da groreosa hestória, / Do que fâchas un dia fai memórea / E deixa a quén te esprota e te empobrece. / Ouro és, ferro e prata no teu seo / Produtivo o teu chan, limpo teu ceo, Ven a quén agarimo e paz che ofrece, / Ven, e xuntos de novo, / Rexundirá na hestórea aquel gran pobo / Que cando nos lindeiros xa non coupe, / Con esforzo potente / Esborralhou fronteiras, e valente / facer de un mundo seus lindeiros soupe». Cf. António Manuel Couto Viana, «A saudade na poesia de Afonso Lopes Vieira», p. 33-34.

<sup>26</sup> José Luís Rodríguez, «O eco de Dom Denis na literatura posterior», in Juan Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. IV, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 196, n. 60.

<sup>27</sup> Álvaro Cebreiro (1903-1956) foi um artista ligado, desde cedo, ao círculo da Irmandade da Fala da Corunha, com colaboração assídua nas revistas literárias da época. Foi co-autor e signatário, em parceria com o poeta Manuel Antonio, do manifesto vanguardista *Máis alá!*. Cf. Humberto Busto Abella, «Galicia e Teixeira de Pascoaes», in Luís Alonso Girgado (coord.), *Actas das I Xornadas das Letras Galegas en Lisboa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, p. 113-151. A correspondência trocada com Afonso Lopes Vieira encontra-se em A. Rodrigues Baptista, «Galiza em Portugal. A Correspondência de Álvaro Cebreiro para Afonso Lopes Vieira», *Agália. Revista da Associação Galega da Língua*, n°8 (Inverno 1986), p. 471-75 e J. M. Monterroso Devesa, «Galiza em Portugal-II. A Correspondência de Afonso Lopes Vieira para Álvaro Cebreiro», *Agália. Revista da Associação Galega da Língua*, n°33 (Primavera 1993), p. 47-51.

<sup>28</sup> Juan Armada Valdés, XII Marqués de Figueroa, foi um político activo, maurista ligado ao partido conservador, que chegou a exercer as funções de deputado e ministro. Da sua produção literária destacam-se *Del solar galaico* (1917) e um *Libro de Cantigas en Tierras Galaico-Lusitanas. Impresiones, reminiscencias del vagar* (1928). Deste último encontra-se, na BMALV, um exemplar com dedicatória do autor. Três dos textos nele coligidos revelam uma evidente inspiração neotrovadoresca («Catuxa», «Lendo os cancioneiros» e «Maris stella»). Cf., sobre os textos, Teresa López, *O neotrobadorismo*, p. 187-88 e, sobre o autor, Elías J. Torres Feijó, *A Galiza em Portugal, Portugal na*

*«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista*

a revista *Alfar*<sup>29</sup>, um outro texto permite supor o diálogo fértil que Lopes Vieira entabula com a cultura galega. Trata-se do conto alegórico «A Galiza», coligido entre os «Poemas» de *Em Demanda do Graal*, em que a expectativa núbil dos dois primos direitos – Portugal, «moreno donzel», e Galiza, «loira infantina» – é frustrada pelos «tios duros tutores», que sentenciam à separação compulsória o par que, desde sempre, deveria ter permanecido enlaçado:

Portugal tinha uma noiva, noiva formosa, prima direita e que doce e gentil era a Bela-Infanta!

Amavam-se desde crianças: brincaram em tamaninos e falavam a mesma linguagem, que tinha uma palavra só de ambos sabida – *Saùdade*.

Deste remoto idílio do moreno donzel e da loira infantina, perduram as mais belas lembranças: os Cancioneiros que celebram a Paixão de Tristan e a Graça da Virgem, a nossa Poesia da saùdade e do amor.

Mas os parentes cruéis, os tios duros tutores, que nada entendem das almas e são flagelo da terra porque nela mandam com fôrça, separaram os noivos ditosos e não os deixaram casar! (*DG*, 341-42)

Torna-se, portanto, óbvio que, para as vozes que esgrimiam o argumento da unicidade gemelar do destino histórico, matriz étnica e congenialidade lírica das almas galega e lusíada, os primitivos produtos trovadorescos constituíam prova inestimável: neles se encontrava genialmente decantado, porventura como em nenhuma outra concretização artística, o sentimento saudoso<sup>30</sup>.

No conceito de saudade se apoiava o fulcro ideológico do pensamento galeguista, instituindo-se, por exemplo, como isotopia enformante da poética rosaliana<sup>31</sup>

---

*Galiza através das revistas literárias (1900-1936)*, Santiago de Compostela, Faculdade de Filoloxía, 1995, maxime p. 70.

<sup>29</sup> No nº 34 de *Alfar*, Enrique Diez Canedo é o responsável pela secção «Poetas portugueses», onde divulga trabalhos de João de Deus, João de Barros, Afonso Lopes Vieira, António Nobre, entre outros. Cf. António Ventura, *art. cit.*, p. 153, nota 29.

<sup>30</sup> São incontáveis os exemplos desta vinculação entre *Volksgeist* luso e lirismo galego-português, tese sustentada, aliás, por autores de diferentes latitudes ideológicas. No artigo «Elementos para o estudo da litteratura nacional nos lyceus», dado à estampa em 1913, na 2ª série de *A Águia*, Alfredo Coelho de Magalhães prescreve, nos seguintes termos, o estudo do trovadorismo como manifestação da originalidade da literatura portuguesa: «Porque discordo da divisão da historia da litteratura apresentada pelo sr. dr. Mendes dos Remedios. Alludirei á poesia provençal e indicarei os principaes factos que determinaram a sua diffusão em Portugal, accentuando sempre, todavia, o caracter original da poesia trobadoresca portugueza, e justificando-o com a leitura d'alguns *cantares d'amigo*». Cf. *A Águia*, 2ª série, vol. 3, nº18 (1913), p. 190.

<sup>31</sup> O estudo circunstanciado da recepção da poética de Rosalía de Castro nos círculos saudosistas e integralistas – tanto no tocante ao lugar destacado que nela ocupa a ontologia saudosa, como na “factura

e, na sua qualidade de atributo idiossincrático da alma galega, pedra angular das formulações nacionalistas<sup>32</sup>. Na realidade, acompanhando o dealbar do novo século,

---

trovadoresca” de muitos dos seus textos – iluminaria seguramente facetas interessantes desse encontro cultural luso-galaico no período considerado. Sobre a relação de Pascoaes com a obra daquela que o próprio poeta amarantino apelida de «Senhora da Saudade e da Melancolia», vd. Sebastián Martínez-Risco, «Unha equivalencia lírica ante Teixeira de Pascoaes e Rosalía de Castro», in *Real Academia Gallega. Actas y Comunicaciones*, Madrid, Editora Nacional, 1967, p. 71-81 e António Rodrigues Baptista, «Rosalía de Castro no horizonte dos “saudosistas” portugueses. Da crítica de António Sérgio á veneración de Teixeira de Pascoais», *Anuario de Estudios Literarios Galegos* (1993), p. 173-83. Vd. ainda Pilar Vázquez Cuesta, «A recepción de Rosalía en Portugal», in *Actas do Congreso internacional sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Tomo III, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega-Universidade de Santiago de Compostela, 1986, p. 261-67 e António Rodrigues Baptista, «A presença de Rosalía nas letras portuguesas (de 1910 a 1930)», in *ibidem*, p. 269-82. Afonso Lopes Vieira que, como se viu, colhe na poetisa galega a epígrafe que abre o manifesto anticolonialista «A Galiza», possuía na sua biblioteca várias das suas obras, com as habituais marcas que sinalizam uma leitura regular: *Follas Novas. Versos en gallego por Rosalía Castro de Murguia* (precedidos de un prólogo de Emilio Castelar Editor), Habana, La Propaganda Literaria, 1880; *En las Orillas del Sar. Poesías de Rosalía Castro de Murgía*, Madrid, Establecimiento Tipografico de Ricardo Fé, 1884 (inclui uma dedicatória autógrafa a Rodrigues Cordeiro); *Cantares Gallegos*, Obras Completas de Rosalía de Castro, Madrid, Editorial Páez, s.d. No seu exemplar pessoal de *Follas Novas*, com a indicação de ter sido adquirido em Coimbra, em 1907, Afonso Lopes Vieira sublinha, sintomaticamente, as várias formas da palavra saudade: *soidades, soidá, soledad, soedade* (cf., por exemplo, p. 129 da ed. cit.). Sobre a presença da obra de Rosalía na biblioteca de Rodrigues Cordeiro, vd. António Rodrigues Baptista, *A obra e a figura de Rosalía de Castro em Portugal (de 1875 a 1954)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1989, p. 60. Será casual que o epíteto de Poeta-Saudade, associado a Rosalía de Castro, seja o mesmo que Lopes Vieira escolhe para titular a obra que dá à estampa em 1901? Penso ser de acolher a hipótese de a tonalidade trovadoresca que se intui em vários dos *Cantares Gallegos* ter facultado a Lopes Vieira um modelo, ainda que não necessariamente consciente, de neotrovadorismo. Na verdade, como já sublinhara Rafael Albertí, a poetisa galega « (...) con una percepción y finura extraordinarias, vuelve, en su suave lengua galaica, a expresarse en el tono, ahora exacerbado, de los primitivos cancioneros galaico-portugueses». Cf. Rafael Albertí, *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, Jena und Leipzig, Verlag von Wilhelm Gronau, 1933, p. 11. As palavras com que, em carta a Jacinto do Prado Coelho datada de 1955, Ramón Piñero se refere à influência da poetisa galega nas letras portuguesas poderiam, com grande pertinência, aplicar-se ao caso de Lopes Vieira: «A obra poética de Rosalía revelóulles aos portugueses a presencia do mundo espiritoal galego; un mundo afin ao deles mesmos; un mundo afincado na mesma verdade radical, lírica e saudosa, do mundo portugués; un mundo animado e estremecido por idénticos sentimentos íntimos. Así, no regazo matriarcal de Rosalía, produciuse o reencontro da vella e entrañable irmandade galego-portuguesa, outra vez patente como nos tempos do florecer lírico medieval». Cf. Ramón Piñero, «Carta a Jacinto do Prado Coelho sobre a significación galego-portuguesa de Rosalía», in *Olladas no futuro*, Vigo, Galaxia, 1974, p. 81.

<sup>32</sup> Cf. as seguintes palavras de Teresa López, a propósito da reutilização ideológica da lírica medieval, no âmbito da agenda nacionalista galega: «O interesse pola lírica cancioneril obedeceu non só á súa potencialidade lingüística e/ou literaria, senón tamén a ser un producto obxectivo que se adecuaba perfectamente á demostración da validez da reconstrucción da historia galega realizada polo nacionalismo, á par que proporcionaba argumentos para a súa defensa. Os cancioneros viñan concretizar e exemplificar os caracteres propios e distintivos da nación galega, pois non só eran un documento lingüístico de primeira orde (e non se pode esquecer a centralidade da lingua na teoría nacionalista galega), senón que recollían tamén as características máis importantes do espírito galego – das que o lirismo era unha das máis sinaladas. Ademais a Idade Media, época de florecimento da lírica cancioneril, é tamén o momento de conformación definitiva e plenitude deses rasgos que distinguen á nación galega, co cal se acrecenta o seu rendemento como argumento ideolóxico. En boa medida, a teorización nacionalista sustentábase no intento de reconstrucción histórica do esplendor (político e cultural) que Galicia perdera. A perda producírase tras a Idade Media, que se converte nun período histórico mítico, nunha espécie de paraíso perdido». Cf. Teresa López, «Lírica medieval galego-portuguesa e neotrovadorismo na “época Nós”: Coordenadas da poesía de Fermín Bouza Brey», p. 50.

**«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista**

El término “saudade” irrumpe com una creciente relevancia. Reconocido como signo de identidad, se recupera su historia desde la perspectiva filológica y se prueba su existencia tanto científica como espiritualmente. Se reconoce también como patrimonio común compartido con Galicia (...).<sup>33</sup>

Ora, o património lírico galego-português constitui, nesse sentido, terreno ímpar para isolar esse estádio adâmico da saudade, reportado a um tempo de indivisa organicidade. Esta concepção da poesia galego-portuguesa como *lirismo saudoso* – que resolutamente afastava as nações irmãs da vocação épica e realista de Castela<sup>34</sup> –, glosada à saciedade, quer pelo discurso da crítica mais intuitiva e assumidamente impressionista – à Pascoaes –, quer pela mais positivista inquirição filológica, surpreende-se, por exemplo, no compendículo do sentimento saudoso que, em 1914, e sob o sintomático patrocínio da Renascença Portuguesa, Carolina Michaëlis dá à estampa com o título *A Saudade Portuguesa*. Aí faz notar a estudiosa alemã que

A saudade e o *morrer de amor* (outra face do mesmo prisma de terna afectividade e da mesma resignação apaixonada) são realmente as sensações que vibram nas melhores obras da literatura portuguesa, naquelas que lhe dão nome e renome. (...) Não faltam no cancionero do povo; nem já faltavam, na sua fase arcaica, nos reflexos cultos da musa popular que possuímos, isto é nos cantares de amor e de amigo dos trovadores galego-portugueses (...).<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Juan Miguel Ribera Llopis, «Contribución al estudio de las relaciones literarias luso-galaicas (1900-1939)», *Revista de Filología Románica*, vol. I (1983), p. 196.

<sup>34</sup> Apoiando-se na lição de Oliveira Martins, na conferência que profere em 1907, intitulada «O Genio Peninsular», Ribera y Rovira distingue o carácter diverso dos três reinos peninsulares e, como sua natural bifurcação, o cultivo preferencial de díspares formas literárias: «A poesia, o folclore movem-se em redor de nucleos peculiares criadores da lenda e da inspiração: a Catalunha tem o foco trovadoresco, as Côrtes d’Amor, os Jogos Floraes, a lenda do Conde l’Arnaud, verdadeira sintese da raça; Castela tem o Cid e Sant’Iago; Portugal tem o Adamastor, o Sebastianismo e a Saudade». Cf. Ribera y Rovira, *O Genio Peninsular*, Porto, Edição da Renascença Portuguesa, 1914, p. 32. António Sardinha caracteriza, em *A Aliança Peninsular*, as duas nações ibéricas em termos semelhantes: «Portugal é o *Cancioneiro*, – é a poesia lírica, é o *Encoberto*, é a vocação marítima, é a novela de amor. Por sua parte, Castela é a vocação terrestre, é o *Romanceiro*, é D. Quixote, é a novela de costumes eternizada nos seus vários Lazarillos, Alfaraches & C<sup>ª</sup>». Cf. António Sardinha, «Sebastianismo e Quixotismo», in *A Aliança Peninsular – antecedentes e possibilidades*, Porto, Livraria Civilização, 1930, p. 134.

<sup>35</sup> Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *A Saudade Portuguesa*, Lisboa, Guimarães Editores, 1996, p. 33. Já Karl Vossler, no seu estudo clássico sobre *La soledad en la poesía española*, sublinhara as peculiares matizes semânticas que o termo saudade recobriria no período áureo galego-português: «A sua significación revela, dende o comezo, un afondamento psíquico que tem de se caracterizar como un principio de poetización, como algo esencialmente lírico... Soedade, desamparo, ausencia, adquiren na lingoaxe dos troveiros galaico-portugueses, a significanza espresa de *duelo, querella, aneio, querencia, languidez e nostalgia*. (...) Na lírica trovadoresca son xustamente iles – os galego-portugueses – quenes teñen dado ós sentimentos do desamparo e á querencia de soedade unha primera espresión realmente moderna, inaque

Nesse rasgo distintivo de uma condividida afectividade galego-portuguesa, polarizada no sentimento saudoso, encontra-se uma manifestação cultural, em tudo comparável à língua ou à poesia lírica, denunciando, como observou Ramón Piñero, «un transfondo histórico común»<sup>36</sup>. Nela, como de igual modo na poesia, é possível detectar uma etapa medieval de sentido integrativo (galego-portuguesa), modernamente degradada em cisão dissociativa (expressa na desrazão do separatismo galego e português). É, pois, nas suas primícias líricas medievais que as ressonâncias poéticas da experiência saudosa ganham pungente verdade vivencial. A circunstância histórica permite compreender porquê:

Naqueles séculos de guerra contra o Islam, as constantes campañas promovidas polos mouros contra os cristiáns, ou polos cristiáns contra os mouros, creaban de continuo esa situación de ausencia amorosa, de distancia e afastamento magoante do ser amado, sentimento que tan alta expresión poética acadou nos trovadores dos Cancioneiros. Como é natural, ademais desta soidade relacionada co amor e coa ausencia, que é a que tivo maior reflexo poético, as palabras soidade, soidade ou suidade servirían para expresar o sentimento de soidade en tódalas súas modalidades. Sentimento que é universal, claro está, pero que na área cultural galego-portuguesa acadou unha especial intensidade vivencial e expresiva.<sup>37</sup>

Já Pascoaes insistia no monopólio pátrio do *bucolismo saudoso*<sup>38</sup> que avultava nas cantigas de D. Dinis, esse «novo Moisés da nossa alma», «desabrochadas ao sol da Provença, mas emanando o perfume da terra natal»<sup>39</sup>. Na qualidade de decisivo trunfo nacionalista, todavia, a tradição poética peninsular da Idade Média irá ser útil tanto para saudosistas como para integralistas<sup>40</sup>. António Sardinha adverte, por seu turno, que «não se pode, na verdade, separar o problema das origens literárias do lirismo galego-

---

tímida ainda...». Cf. Salvador Lorenzana, «Teorias interpretativas da saudade», in Afonso Botelho, António Braz Teixeira (orgs.), *Filosofia da Saudade*, Lisboa, IN-CM, 1986, p. 648.

<sup>36</sup> Ramón Piñero, *Filosofia da Saudade*, Vigo, Galaxia, 1984, p. 86.

<sup>37</sup> Idem, *ibidem*, p. 90.

<sup>38</sup> Vd. sobre o assunto, *supra* p. 263-64.

<sup>39</sup> Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, p. 52.

<sup>40</sup> Como nota Susana Relvas, «À semelhança do grupo integralista encabeçado por Sardinha, o grupo da Renascença Portuguesa nutriu pela cultura peninsular um programa de aproximação. Basta lembrar as edições das elucidativas obras: *O Génio Peninsular*, de Ribera y Rovira, *O Génio Português* de Teixeira de Pascoaes e *À Catalunha* de Augusto Casimiro». Cf. *António Sardinha e suas Relações Culturais com Espanha*, p. 157.

-português do problema das origens da nacionalidade portuguesa»<sup>41</sup>. Em virtude de uma tradição lírica marcada pela originalidade do fundo priscilianista, Sardinha impugna a hegemonia do influxo provençalizante nos cancioneiros e reforça a singularidade do ocidente peninsular face ao jugo cultural de Castela. Certificando-se a tese de que, em Portugal, «na condição lírica do nosso *ethos*, é que reside um dos mais velhos títulos da sua independência»<sup>42</sup> (ou, nas palavras concordes de um seu sequaz, os cancioneiros são «o tesouro do sentimento lírico da grei»<sup>43</sup>), convoca-se, em seu abono, a opinião que – indisfarçadamente contrafeito, anota Sardinha – Jeanroy avança no monumental estudo que consagra às origens da poesia lírica:

Jeanroy, no seu livro *Les origines de la poésie lyrique en France*, reconhece, não sem constrangimento, que a lírica galega é das mais arcaicas da Europa e a mais antiga das Espanhas, declarando também que a lírica portuguesa, já personalizada nos nossos monumentos literários do período afonsino, se mostra rebelde – os *Cantares de amigo*, sobretudo – a toda a tentativa de a sujeitarem a uma ascendência transpirenaica.<sup>44</sup>

O *indigenato*, ou seja, a «rara individualidade do lirismo galaico-lusitano»<sup>45</sup>, já arguido por Menéndez Pelayo, é, para Sardinha, ponto incontrovertido. Por ser assim, nos cantares de amigo se demanda o testemunho remanescente do «profundo e tradicional veio da poesia galaico-lusitana, guardada entre o povo, a pesar da intrusão do provençalismo»<sup>46</sup>. Não é, pois, surpreendente que, numa composição de *Quando as nascentes despertam...* dedicada a Afonso Castela, que significativamente cognomina de «Paixão da Raça», António Sardinha aluda aos cancioneiros medievais como monumento indestrutível da funda cumplicidade cultural que sagrava a fraterna aliança luso-galaica de outrora, num tempo «em que p’ra todos era o Minho igual!»:

---

<sup>41</sup> António Sardinha, «Nacionalismo Galego e Lirismo Português», in *Da Hera nas Colunas. Novos Estudos*, p. 61. Em *A Aliança Peninsular*, expende-se um ponto de vista em tudo semelhante: «E não será difícil agora relacionar a questão do lirismo galaico-lusitano como atributo duma raça mais antiga da Península com todos os dados, tanto institucionais como dialectais e antropológicos, aqui inventariados». Cf. *A Aliança Peninsular – antecedentes e possibilidades*, p. 99.

<sup>42</sup> Idem, «A herança de Garrett», in *Ao ritmo da ampulheta. Crítica & Doutrina*, p. 6.

<sup>43</sup> As palavras são de Luís de Almeida Braga, *apud* Susana Soares da Silva Rocha Relvas, *op. cit.*, p. 157.

<sup>44</sup> António Sardinha, «A música das “cantigas”», in *A Sombra dos Pórticos. Novos Ensaios*, p. 71-72.

<sup>45</sup> Idem, *ibidem*, p. 68.

<sup>46</sup> Idem, *ibidem*, p. 85.

«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista

---

Canção do Verde-Pino...

E os Cancioneiros  
dizem a geração de Portugal.  
Oh, tempo aquele dos avós primeiros,  
em que p'ra todos era o Minho igual!

Sôbre penhascos torvos e altaneiros,  
sorri-nos a ermidinha do San-Graal.  
E passam, incessantes, os romeiros  
cantando uma incessante pastoral.

Onde é que irão, pisando a terra escura  
por noites longas, enlevadamente,  
– onde é que irão, ó minha irmã Galiza?

Paixão da Raça... E triste, na lonjura  
a «gaita» soluçando, funda e ardente,  
lembra uma dor que nunca cicatriza!<sup>47</sup>

Como é habitual na obra do corifeu integralista, a prolixa formulação teórica é coadjuvada por congruentes *exempla* poéticos, provendo-se, deste modo, inegável coerência à personalidade indivisa do investigador probo e do vate da Raça. Persistentemente Sardinha se assume, nas palavras de Joaquim Veríssimo Serrão, «como um herdeiro da tradição do lirismo peninsular, um novo trovador da sensibilidade portuguesa», ou como «o chantre da saudade portuguesa»<sup>48</sup>.

Recapturando um «sabor que lembra o paralelismo das antigas canções do Noroeste», um «tom cantante e popular», uma «melancolia bailada»<sup>49</sup>, recria o autor, reincidindo uma e outra vez no *pastiche*, o paradigma sémico-formal do trovadorismo peninsular, sobretudo o legado pela tradição da cantiga de amigo. Tratando-se, no cômputo da sua obra lírica, de um veio de regular exploração, não consegue escamotear-se, nestas composições que alinham pela maneira neotrovadoresca, a replicação algo rotineira de estratégias de mimetismo ideotemático. Na maior parte dos

---

<sup>47</sup> António Sardinha, «Paixão da Raça», in *Quando as nascentes despertam...*, p. 235-36.

<sup>48</sup> Joaquim Veríssimo Serrão, «O poeta António Sardinha na “Corte da Saudade”», in *A Cidade. Revista Cultural de Portalegre*, nº 2 (Julho-Dezembro 1988), p. 126 e 132.

<sup>49</sup> As expressões são de Cunha Leão, *apud* Susana Soares da Silva Rocha Relvas, *António Sardinha e suas Relações Culturais com Espanha*, p. 135.

*«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista*

textos, o parentesco com o poemário galego-português é sinalizado por um distintivo convencional do género ou pela repescagem de fórmulas lexicalizadas (nomeadamente refrões ou arcaísmos do tipo *velida, coyta, frol*) e estilemas de uso consagrado. De entre estes, ressaltam, com nítido protagonismo, as dionisíacas flores de verde pinho, ao ponto de, por extrapolação sinedóquica, o rei-trovador e a sua prodigiosa cantiga de amigo se erigirem em supremo corolário de toda a aventura poética galego-portuguesa. Encontramo-las logo nas «Variações da Saudade», incluídas em *A Epopeia da Planície*:

IV

Saudade, pão de sustento,  
meu vinho de consagrar,  
ai, Deus, i u é, Saudade,  
sem ti não posso passar!

VII

Ay, madre Santa Maria,  
ay, verde pino com flor!  
O meu amigo que é dele?  
Sem ele moiro de amor!<sup>50</sup>

Comparecem ainda na exaltação que, a meio caminho entre o hínico e o folclórico, se propõe do renovo primaveril em «Maio-Moço»:

*«Ay, frol do verde pino...»*

E Maio ensina  
toda a cartilha da ciência-gaia.  
Maltez de copada atada, cabra-cega,  
deram-lhe a sina  
de andar assim cantando, barbiruivo,  
ora em trovar de amigo, ora em comprida vaia,  
conforme adrega,  
lá ao saber alegre que ele ensaia.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> António Sardinha, «Variações da Saudade», in *A Epopeia da Planície. Poemas da Terra e do Sangue*, p. 104.

<sup>51</sup> Idem, «Maio-Moço», in *ibidem*, p. 172.



*«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista*

As flores de verde pinho consorciavam-se metaforicamente com a fertilidade coreografada das Maias, como se verifica nos quadros vitalistas evocados nas composições «Anunciação», de *Chuva da Tarde*, ou «Soneto da Conquista», de *Pequena Casa Lusitana*:

De Maia te vestiste alegremente.

(Namoram-te a distancia as cumiadas)

– «Ay frol do verde pino!» E toda a gente  
anda a bailar-te à volta de mãos dadas.

(...)

«Ay frol do verde pino!» E ao ver a Maia,  
doiram-se as cumiadas a distância,  
julgando que tu és a Primavera.<sup>52</sup>

Ó grandes cavaleiros afonsinos,  
bailando no terreiro da capela,  
deixai môças da Maia e verdes pinos,  
que é tempo agora de saltar p'ra'a sela!<sup>53</sup>

Destes e de outros exemplos de citacionismo neotrovadoresco pode deduzir-se uma pronunciada tendência para regressar, uma e outra vez, a um repertório praticamente imóvel de autores, sob o incontornável pontificado dionisiaco. Como nota Myron Davis, referindo-se à figuração e presença intertextual do rei-trovador na poesia portuguesa do período, o nome de D. Dinis «conjures up the spectre of a veritable cult»<sup>54</sup>, sendo que o Lavrador «often becomes not only a personification of what was best in the “good old days” before the age of discovery, but also the troubadour-king who personified a national mystique»<sup>55</sup>. Colhendo vantagem desta tendência para a lendarização, e provavelmente autorizado por uma previsão pouco optimista da perícia intertextual dos destinatários visados, Sardinha opta por eivar os textos de reminiscências de fraseado ou povoá-los de caracteres que encarnam, no universo de referência trovadoresco, uma indiscutível irradiação arquetípica. Por vezes, a familiaridade comunicante do refrão-emblema que se quer reproduzir implica

---

<sup>52</sup> Idem, «Anunciação», in *Chuva da Tarde. Sonetos de Amor*, p. 77-78.

<sup>53</sup> Idem, «Soneto da Conquista», in *Pequena Casa Lusitana. Sarcasmos, Esperanças e Elegias*, p. 33.

<sup>54</sup> William Myron Davis, *op. cit.*, p. 62.

<sup>55</sup> Idem, *ibidem*, p. 263.

subalternizar o escrúpulo historiográfico da glosa, abrindo a cadeia alusiva do texto a uma temporalidade sincrética. É certamente esta licença poética que explica que, num livre jogo remissivo, o célebre refrão «Ay, Deus, e hu é?!» se alie, numa composição homónima, à evocação de D. Sancho e a inesperados (por extemporâneos) ecos camonianos:

Coyta de Sancho dentro em mim sangrando...  
Coyta de Sancho, meu irmão antigo...  
(Porque paragens de aventura eu ando,  
– mas a que longes não vim dar comigo?!)

Coyta de Sancho... E num soluço brando  
à sua coyta a minha coyta ligo!  
Na mesma pena as penas ajuntando,  
teci com elas um Cantar-de-Amigo!

Coyta de Sancho, – à provençal maneira...  
Ay, Deus, e hu é, Senhor, o verde pino?!  
Ay, Deus, e hu é, Senhor, a minha Amada?!

Porque me lembra, dôce e hospitaleira,  
pregunto aos écos p'lo seu rosto fino,  
– e os écos tristes não respondem nada!<sup>56</sup>

Por outro lado, é inequívoca a sobrevalorização genológica da cantiga de amigo, face ao arquétipo provençalizante da cantiga de amor. Esta notória ideologização dos géneros poéticos luso-galaicos é sustentada pela confrontação do indigenismo que é apanágio da primeira, bem como da mais-valia da sua autoctonidade, com a natureza exógena e artificial do modelo transplantado da Occitânia. Também neste cotejo é impossível não detectar a infiltração de preconceitos filológicos no domínio da actividade criativa, revelando como a precedência do lirismo nacional, expressa, de modo inatacável, na precoce eclosão do género original da cantiga de amigo, pode ser capitalizada em prol da apologia nacionalista. Condensando materialmente a fidelíssima tradução da alma portuguesa, a lírica peninsular da Idade Média passa a reduzir-se, em

<sup>56</sup> António Sardinha, «Ay, Deus, e hu é?!», in *Na Côte da Saudade (Sonetos de Toledo)*, p. 57-58.

função de necessários imperativos atinentes à demonstração da tese, à cantiga de amigo<sup>57</sup>. Diga-se que o beneplácito judicativo dispensado ao poetolecto da cantiga de amigo está longe de ser novidade. Efectivamente, «(...) a partir de Teófilo Braga, a antiga lírica vai ser, sobretudo, a *cantiga de amigo*»<sup>58</sup>, assim se intentando contrariar a tese do princípio inorgânico da poesia portuguesa, isto é, da sua fundação a partir da imitação estrangeira<sup>59</sup>. Ao longo das primeiras décadas do século, não se abdicará, portanto, de prolongar a herança deste ânimo de cruzada filológica que, em ocasiões, raiará a verdadeira xenofobia cultural. Pretende-se, agora como já no passado, abonar a natural disjunção do espontaneísmo candoroso da canção de vocalidade feminina peninsular e da artificiosidade estrangeirada dos poetas d'oc. Não é difícil presentir nesta tese um enfeudamento sub-romântico, desvelando uma axiologia estética na qual se formara a crítica oitocentista, centrada no «aprecio romántico hacia la originalidad, la sinceridad y la expresión autobiográfica de los sentimientos»<sup>60</sup>. Lindeza Diogo comenta, em termos expressivos, esse conúbio de nacionalismo e filologia:

Haverá um “génio” lírico nacional, próprio e nosso, – às vezes tautologicamente definido como um lirismo mais lírico. Esse lirismo exprime-se genuinamente nas *cantigas de amigo*, textos simples, carregados de afectividade. E porquê isso? Porque o nosso “génio” é feito de autenticidade afectiva, enquanto que o lirismo

---

<sup>57</sup> Como nota Xosé Xabier Ron Fernández, esse processo de ideologização dos géneros poéticos galego-portugueses é legitimado por via de um raciocínio dualista fundado noutros pares antinómicos, para além da já mencionada oposição autóctone/estrangeiro. Outras díades, discerníveis ao longo da tradição crítica opositiva de cantiga de amigo e cantiga de amor, incluem ainda os binómios oralidade/escrita ou pré-trovadoresco/trovadoresco. Cf. Xosé Xabier Ron Fernández, «A lírica galego-portuguesa: novas reflexions sobre os problemas de sempre», in Luís Alonso Girgado (coord.), *Actas das I Jornadas das Letras Galegas en Lisboa*, Santiago de Compostela, Xunta da Galicia, p. 25-66.

<sup>58</sup> Américo A. Lindeza Diogo, «Sobre a lírica galego-portuguesa e Pessoa», in *Cadernos do Povo. Revista Internacional da Lusofonia* («O Fenómeno Literário nos Países Lusófonos»), vol. II, nº 5-14 (1988-89), p. 23.

<sup>59</sup> Advogada, por exemplo, por Ferdinand Wolf que, apoiado nesse argumento, a distingue da poesia castelhana, cuja eclosão teria sido, inversamente, nacional e popular, ou, por outras palavras, orgânica. Sobre o assunto, vd. Carlos Manuel Ferreira da Cunha, *op. cit.*, p. 223-24. Como nota o autor, «se atendermos ao discurso da história literária antes de Teófilo Braga, constataremos que o veredicto da falta de originalidade da literatura portuguesa era dominante (...)». Cf. *ibidem*, p. 225. Em 1873, recenseando a edição do *Cancioneiro da Vaticana* de E. Monaci, notava, por exemplo, Adolfo Coelho: «Isto mostra-nos como a poesia portuguesa nos primeiros *Cancioneiros* tentavam dar um tom nacional a essa poesia d'origem estrangeira. Em todo o caso, a relação d'essa poesia com a vida nacional carece de ser aprofundada, e podel-o-há ser sómente quando o grande *Cancioneiro* português da Vaticana estiver todo publicado». *Apud* Carlos Manuel Ferreira da Cunha, *op. cit.*, p. 225. Contrariando as teses de Wolf, Teófilo irá, em 1878, proclamar a organicidade da literatura portuguesa: «a poesia dos trovadores conservou-se com uma persistencia notavel de fórmias nos *Cancioneiros* até ao fim do seculo XVI; ainda assim não se póde considerar uma imitação inorganica, porque essa persistencia explica-se pelo sentimento tradicional que revive nas diferentes epocas da nossa historia litteraria». *Apud ibidem*, p. 337.

<sup>60</sup> Rebeca Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, p. 126.

**«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista**

provençal (tantas vezes doutrinário e não lírico) é diminuído pelo jogo, pelo artifício, a afectação e a complicação racionante. Repugnaria ao nosso génio esse jogo, – daí que retidas e assimiladas fossem somente generalidades. Como se diz de certos casamentos falhados, haveria, entre provençais e galego-portugueses, incompatibilidade de génios.<sup>61</sup>

Estas considerações, aqui expendidas a propósito dos específicos exercícios neotrovadorescos de António Sardinha, terão, naturalmente, de inscrever-se no contexto mais amplo de um gosto de época pela reescrita e intertextualização da poesia cancioneril. E é importante não apoucar a importância que sobre Lopes Vieira terá exercido este neotrovadorismo de segundo grau<sup>62</sup>, gerando uma corrente de escrita poética que, não repescando em primeira mão os cânones poéticos de ascendência galego-portuguesa, os retoma a partir da recepção crítica neotrovadoresca já ensaiada por outros autores. Desde logo patente em tentames finisseculares, será, todavia, muito especialmente nas primeiras décadas da centúria seguinte, acompanhando a consolidação das poéticas neo-românticas (e sobretudo a exumação textualista a que procede o neotradicionalismo lusitanista) e as novas edições de cancioneiros ou crestomatias trovadorescas, que à tendência será instilado renovado vigor<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Américo A. Lindeza Diogo, *ibidem*, p. 23. Como se sabe, a prioridade cronológica e o carácter folclórico da cantiga de amigo peninsular foram, sobretudo nas últimas décadas, objecto de profunda revisão crítica. Relativamente à tão propalada anterioridade autóctone do género, parece definitivamente arredada a hipótese de que o seu cultivo tenha precedido o da cantiga de amor. Vd., sobre a cronologia dos géneros galego-portugueses, António Resende de Oliveira, «Periodização», in *O Trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001, p. 175-80. Sobre a pretensa vinculação popular do género, as seguintes palavras de Méndez Ferrín sintetizam bem o estado da questão: «Estes barbados trovadores que se travisten de meniña rústica nun delicioso festival cortesán son, como case todos os popularistas, desde os idilios de Teócrito e toda a masa tópica da pastoral deica os costumistas e românticos imitadores da poesía tradicional, uns mediocres coñecedores da realidade camponesa que estaba alí, fóra de murallas [...] É verdade que (...) podemos caer nunha tentación: a de entendermos as cántigas de amigo, polas súas características, como máis antigas ca as de amor, ou coidar que representan un estado arcaizante da nosa poesía a respecto daquelas evoluídas nas que razoa un eu poético máis conceptual e masculino. Pro non coido que debamos pensar así: as cantigas de amigo son cultas e popularistas, o que representan un mesmo nivel que as cultas e non popularistas de amor. Ambos conxuntos son laicos, eróticos e referidos a autores individualizados cos seus nomes e rango». Cf. Xosé Luís Méndez Ferrín, *A poesía medieval galega vista desde os relanzos derradeiros do século XX*, Real Academia Galega, 2000, p. 17 e 23. Na mesma linha, conclui Vicente Beltrán que «No hay que pensar, sin embargo, que las *cantigas de amigo*, tal como las conservan los cancioneros, sean muestras de la poesía oral en la misma medida que las jarchas o la canción tradicional; se trata más bien de un género culto, trovadoresco también, construido sobre los temas y técnicas de la tradición folklórica, pero modificados y adaptados al virtuosismo palaciego en los modelos paralelísticos expuestos». Cf. Vicente Beltrán, *la canción tradicional*, Tarragona, Ediciones Tarraco, 1976, p. 25-26.

<sup>62</sup> Sobre este conceito, vd. Teresa López, *O neotrovadorismo*, p. 196.

<sup>63</sup> Constitui, naturalmente, finalidade excêntrica a este trabalho a recolha aturada dos textos integráveis nesta tendência de reescrita neotrovadoresca. Os exemplos que a seguir apresento, compulsados de modo assistemático, permitirão, ainda assim, substanciar a permanência diacrónica e a transversalidade ideológica da inspiração neotrovadoresca. Nas páginas de *A Águia*, Afonso Lopes de Almeida publica, em

«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista

Em data anterior, uma menção particular merece João de Deus, lídimo corifeu dessa «faceta folclorizante do novi-romantismo»<sup>64</sup>, desse neocancioneirismo cujo lastro será secundado por Lopes Vieira. Logo na primeira edição de *Campo de Flores* (1893), diligenciada por Teófilo Braga<sup>65</sup>, se colige a composição «Desalento», adicionando ao título uma epígrafe que, em muito, permite dilucidar os contornos da recomposição – «Retoque da lírica 505 do *Cancioneiro da Vaticana*»:

Trago uma cisma comigo:  
Não torna o meu terno amigo!

---

1916, um «Cantar de Amigo», epigrafado com versos extraídos da cantiga que D. Sancho dedica à Ribeirinha: «Pedes-me versos, com o fim/De m'os dizeres a mim, / Que a ti t'os digo./ “Não sei fazê-los!» exclamas, / Querendo mostrar como amas teu amigo. [...] // Não faço os versos. Desculpa!/ E em desculpas pela culpa/Me desmancho, / Pois amor maior não tinha/ Pela linda *Ribeirinha*/ El-rei D. Sancho». Cf. *A Águia*, 2ª série, nº58-60 (Out.-Dez. 1916), p. 117-18. No ano seguinte, José Bruges de Oliveira inclui em *Da Terra e do Mar* um «Cantar d'Amigo»: «Tens tristes teus olhos, ó meu namorado, /dis-me porque sofres, porque és desgraçado, / amor, porque é? [...] // Tu choras, sentado, junto ao verde pino, / e eu choro penando por ti, meu amigo, / amor, porque é?». Cf. José Bruges de Oliveira, *Da Terra e do Mar*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1917, p. 15 [2811-G-1]. Em 1923, também Alberto Osório de Castro compõe um «Cantar de Amigo», rigorosamente moldado segundo a matriz dionisiana, que integra em *O Sinal da Sombra*: «Ai flores, ai flores do verde rosmano/ São dum reino estranho eternamente em flor./ – Ai amor, e onde é? // Ai rosais de rosas-de-todo-ano, / Rosas dêsses Reinos não perdem a côr./ – ai, amor, e onde é?». Na mesma obra, faz ainda constar umas «Cantigas de Mal Dizer», cujo parentesco com o género galego-português homónimo parece, contudo, quedar-se pelo título. No soneto «Revival», convoca-se, como *analogon* da experiência poetizada, a atribulada biografia erótica do trovador provençal Jaufré Rudel, patrono do *amor de lonh*: «Ó Princeza longínqua, altiva e branda, / Eu fui Geoffrê Rudel, e já morrendo, / Beijou-me a vossa bôca, Melisanda!». Cf. Alberto Osório de Castro, *O Sinal da Sombra*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1923, p. 207, 253-56 e 271-72 [2988-G-3]. Nos *Últimos Poemas*, «A Canção do rio Lis e das flores do pinho», dedicada precisamente a Afonso Lopes Vieira, tematiza, de novo, o repertório trovadoresco. Em *Manhã de Nevoeiro* (1927), Guilherme de Faria inclui dois textos sob o título de «Cantiga de Amigo» que, apenas tangencialmente, retomam o arquitepo medieval: « – Não mais, peregrino/Troveiro – não mais/ Teu canto de encanto! /E esquece o meu pranto, /Não oiças meus ais. // Não mais, peregrino/Troveiro – Não mais!»; «A fê de deus me juraste/O teu amor... e mentiste!/E assim, quando me deixaste, /Nem só a mim me trahiste, /Tambem a Deus enganaste!». Cf. Guilherme de Faria, *Manhã de Nevoeiro*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1927 [4526-A-10].

<sup>64</sup> A classificação pertence a Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, vol. I, p. 47. Numa recensão de 1921 ao *Livro de Amor de João de Deus*, editado por Lopes Vieira, Trindade Coelho não deixa de sublinhar a linhagem trovadoresca do autor de *Campo de Flores*: «Na realidade os seus [de João de Deus] versos, ao cantarem a Mulher, instintivamente se afizeram a uma genuflexão eterna. Cantou-a como um trovador e como um santo. Cantou-a como cantou as estrelas, as cotovias e as flores, naquele lirismo trovadoresco dos mestres primitivos, filho da estreia genesiaca da Tavola Redonda, do espírito medieval, da tradição mística e rithmada dos *Cantares*». Cf. Trindade Coelho, «O *Livro d'Amor* de João de Deus», *O Primeiro de Janeiro*, 4 de Maio de 1921, in *Rememoração*, vol. I, f. 130v. Também Afonso Lopes Vieira recorre a epítetos de inspiração medievalizante para o descrever. A composição XIX das «Novas canções de saudade e amor», de *Pais Lilás, Destêrro Azul*, retrata-o como «Um aluno de D. Quixote», «Percival ou Lançarote» (PLDA, 120). Mais tarde, reputa-o « (...) em vez de um escritor, um troveiro, e em vez de um literato, um rapsodo». (DG, 205)

<sup>65</sup> Num curioso apontamento saído do punho de Lopes Vieira, datado de 1921, que pode ler-se na portada da seu exemplar pessoal de *Campo de Flores*, não deixa o autor de apresentar, se bem que ao abrigo atenuante da metáfora, algumas reservas em relação ao patrocínio proteccionista que Teófilo dispensara à obra de João de Deus: «O genio de João de Deus era uma Estrela q. tinha por abat-jour o guarda-chuva de Theophilo. A minha gloria é ter lançado o abat-jour ao lixo e a Estrela ao Céu! No dia em q. sahiu o *Livro de Amor de João de Deus*. 23de Abril 1921». A obra tem a cota [1307-K-4] da BMALV.

«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista

Triste de mim, que farei!  
Cabelo, já não te ligo...  
Nunca mais te ligarei!

Lá se finou em Castela...  
Vede que desgraça aquela!  
Ou lá mo detém el-rei!  
Toucas da serra da Estrela...  
Já nunca mais vos porei!

Se um ar alegre assemelho...  
Ai amigas, sem conselho,  
Nem juízo que farei!  
Já me não assomo ao espelho...  
Nem jamais me assomarei!

Ricas prendas! Todas elas  
Me deu ele; sim, donzelas  
(Que não vo-lo negarei!)  
Ah meu cinto de fivelas,  
Nunca mais te cingerei!<sup>66</sup>

Respeitando quase integralmente a letra do hipotexto – a cantiga de amigo «Par Deus, coitada vivo», de Pero Gonçalves de Portocarreiro – trata-se sobretudo, no caso de «Desalento», «dunha adaptación/actualización – ainda que non só lingüística – que dunha composición orixinal (...)»<sup>67</sup>, assim aclimatando a recepção criativa às estreitas possibilidades da glosa. Admitindo, muito embora, a parca inventiva mobilizada pelo «retoque», nem por isso Teresa López hesita em adjudicar à composição de João de Deus o galardão de «primeiro poema ‘neotrobadorista’ das literaturas galega, portuguesa e brasileira (...)»<sup>68</sup>. O passo subsequente a esta «proto-história» do neotrobadorismo será a necessária renúncia por parte do poeta citante em emular um referente textual singular, optando, ao invés, por reelaborar o modelo genológico no seu conjunto arquiteitual.

Não será, em todo o caso, coincidência fortuita o facto de, em 1875, o romanista italiano Ernesto Monaci ter dado à estampa uma cuidada edição paleográfica do *Cancioneiro da Vaticana*, assim trazendo, pela primeira vez, à luz do dia a totalidade do acervo poético sepultado no in-fólio quinhentista<sup>69</sup>. Sobre esta edição irá Teófilo, três

<sup>66</sup> João de Deus, «Desalento», in *Campo de Flores*, s.l., Associação de Jardins-Escola João de Deus, 2002, p. 30.

<sup>67</sup> Teresa López, *O neotrobadorismo*, p. 132.

<sup>68</sup> Idem, «Meendinho e familia. Álvaro Cunheiro e Luz Pozo Graza no mar de Vigo», p. 91.

<sup>69</sup> Já em 1870, o diplomata brasileiro Francisco Adolfo de Varnhagen editara parcialmente, em Viena, o *Cancioneiro da Vaticana* sob o título de *Cancioneirinho das Trovas Antigas colligidas de um grande cancionero da Bibliotheca do Vaticano*, no qual reproduz cinquenta cantigas. Também Monaci, antes da edição de Halle, havia dado à estampa algumas composições insertas no códice quinhentista em *Canti*

anos mais tarde, realizar a sua controversa edição crítica. E a ela terá tido seguramente acesso João de Deus, como aliás tantos outros poetas de fim-de-século, que, na prístina puerilidade destas trovas, repentinamente resgatadas do olvido, encontravam rumos prometedores de renovo poético.

O impressionante labor filológico de Teófilo, assim como as suas investigações sobre as primícias trovadorescas portuguesas, traçaram, de modo durável, os azimutes do discurso da história literária nacional. A frequência regular da mole de textos trovadorescos, consolidando a sua tese da essência popular das nossas raízes líricas e da conservação do elemento folclórico na poesia erudita, permitiu-lhe corrigir a tergiversação teórica que consistira em ter anteriormente subscrito a ausência de originalidade da literatura portuguesa e, numa óbvia revogação interpretativa, passar a postular a anterioridade de uma escola trovadoresca nacional, que assim forneceria um sólido ponto de partida orgânico para a tradição literária portuguesa<sup>70</sup>. Restringindo o influxo forâneo provençalizante a uma esfera aristocrática<sup>71</sup>, subalternizando o contributo galego<sup>72</sup>, enfatizando a prioridade de um substrato lírico espontâneo e autóctone relativamente ao cultismo estrangeirado, Teófilo descobre uma escola trovadoresca portuguesa, decantada nas cantigas de amigo peninsulares, gemas poéticas ainda intocadas pelo gosto afrancesado que o regresso do Bolonhês e do seu séquito vem acentuar<sup>73</sup>. Teófilo forja, por outras palavras, por interposta reinterpretação do

---

*antichi portoghesi tratti dal codice Vaticano 4803* (1873) e, dois anos depois, em “*Cantos de ledino*” *tratti dal grande canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Para um comentário circunstanciado destas edições, vd. Teresa López, *Névoas de antano. Ecos dos cancioneiros galego-portugueses no século XIX*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 1991, p. 66-74.

<sup>70</sup> Esse processo de reajuste interpretativo foi, como, com grande argúcia, demonstra Carlos Ferreira da Cunha, uma conquista gradual, possibilitando-lhe concluir que «a negação inicial da originalidade da literatura portuguesa é corrigida em função da inferência “da existencia de um veio popular”, de um “veio tradicional”, sobretudo no *Cancioneiro da Vaticana*, que lhe aparecia como o documento mais vasto em em que a língua portuguesa se manifestou dos séculos XII a XIV e que vinha “restituir-nos o fio perdido da nossa tradição nacional”, revelando as origens tradicionais da lírica portuguesa (...)». Cf *op. cit.*, p. 334.

<sup>71</sup> No seu *Manual da Literatura Portuguesa* (1875), referia Teófilo: «Os nomes dos trovadores que assignam as mais ingenuas *Serranilhas* são plebeus, não se encontram nos Nobiliarios, o que nos prova que tinham realmente uma comunicação directa com o povo, e que eram ao mesmo tempo indispensaveis para as festas palacianas. Nas proprias canções artisticas achamos fragmentos intercalados das genuinas canções populares, não continuadas por serem bem conhecidas». Cf. Teófilo Braga, *Manual da Historia da Litteratura Portuguesa desde as suas origens até ao presente*, Porto, Livraria Universal de Magalhães & Moniz, 1875, p. 44.

<sup>72</sup> Como observa Teresa López., Teófilo Braga, defendendo uma indiscutível «portuguesidade dos cancioneiros» refere-se à língua portuguesa em termos exclusivistas e, animado por evidentes preconceitos nacionalistas, comete erros de facto, considerando indubitavelmente portugueses os trovadores Johan Soarez de Pávia e Pai Gomez Charinho. Cf. Teresa López, *Névoas de antano*, p. 74.

<sup>73</sup> No *Parnaso Portuguez Moderno* (1877), Teófilo certifica, nos seguintes termos, o carácter popular da cantiga de amigo: «Os trovadores e jograes que figuram no *Cancioneiro da Vaticana*, constituíram um genero poetico d’esta caracteristica tão especial dos cantos populares gallegos; a par de muitas canções de

trovadorismo, «uma genealogia “nacional” da literatura portuguesa», *inventando* (à maneira da *inventio* da retórica, como muito bem nota Carlos Manuel da Cunha) uma tradição<sup>74</sup>. Como lapidarmente assevera, na introdução à sua edição crítica do *Cancioneiro da Vaticana*:

O *Cancioneiro da Vaticana* vem revelar-nos as origens tradicionaes da poesia lyrica portugueza, desconhecidas pelos principaes criticos europeus, que consideravam a falta de nacionalidade ou de originalidade a caracteristica distinctiva dos nossos trovadores, julgando Gil Vicente e Camões desligados de toda a corrente popular e por isso phenomenos isolados quasi inexplicaveis.<sup>75</sup>

Ainda em 1875, Costantino Corvisieri descobre, na biblioteca do conde Paolo Brancuti di Cagli, o *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, cuja edição paleográfica, realizada por Enrico Molteni, e concluída por Monaci, será publicada em 1880<sup>76</sup>. Em 1904, antecedida de um importante estudo complementar, e na sequência de uma edição paleográfica parcial de Lord Sewart de circulação restrita, vem a lume a magistral edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda* (olim *Cancioneiro do Colégio dos Nobres*), laboriosamente levada a cabo por Carolina Michaëlis de Vasconcelos<sup>77</sup>. Mesmo descontando o recurso a critérios ecdóticos de fiabilidade variável, mesmo ressaltando que, em função da natureza das distintas edições, nem todo o acervo podia ser lido em condições de expedita acessibilidade, encontrava-se, a partir de agora, disponível, para filólogos e para poetas, o *corpus* completo da poesia profana galego-portuguesa. E o trovadorismo peninsular não podia deixar de constituir para Afonso Lopes Vieira –

---

uma metrificação artificial e de um sentimento requintado, apparecem os mais suaves idyllos em um parallelismo quasi biblico, com retornellos repetidos, em que são as mulheres que fallam dos seus namorados, despedindo-se, esperando-os, arrufando-se com elles, pondo prazo para romarias. Chamou-se a este genero *Cantares de Amigo*, e o que assombra é a persistencia d’esta fôrma, que se elevou do povo até á imitação aristocratica, obtendo a predileção de el- rei Dom Diniz, e como tornou a desaparecer dos Cancioneiros ficando até hoje nos costumes populares». Cf. Teófilo Braga, *Parnaso Portuguez Moderno, precedido de um estudo da Poesia Moderna Portugueza*, Lisboa, Francisco Arthur da Silva Editor, 1877, p. LVIII-LIX.

<sup>74</sup> Carlos Manuel Ferreira da Cunha, *op. cit.*, p. 334.

<sup>75</sup> Teófilo Braga (ed.), *Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição Critica restituída sobre o texto diplomatico de Halle, acompanhada de um glossario e de uma introdução sobre os trovadores e cancioneros portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878, p. XCVI.

<sup>76</sup> Vd. A. Ferrari, s.v. «Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)», in Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, p. 119-23.

<sup>77</sup> Sobre o pioneirismo e actualidade de muitas das conclusões da lusófila alemã acerca de questões atinentes ao lirismo peninsular, nomeadamente as contidas nas suas *Randglossen*, vd. Yara Frateschi Vieira, «Carolina Michaëlis e a lírica galego-portuguesa», *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Línguas e Literaturas*, II série, vol. XVIII (2001), p. 73-78.



*«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista*

poeta *medium* de poetas, armado de penetrante intuição filológica, «poeta-feiticeiro, tão fino artista como filólogo»<sup>78</sup> – estação literária de paragem obrigatória.

---

<sup>78</sup> Alfredo Gândara, *As raízes da obra de Afonso Lopes Vieira*, p. 11.

### 6.1.2. Trovador de Portugal

*Que cuidado e que amor não são precisos para reter os sonhos das virgens numa teia de aranha de palavras, ou as façanhas dos homens numa frase que as valha! O senhor D. Dinis pôde trazer a sua «pastor», que «sigo medês falava», até à nossa vista adiantada e ao nosso gosto já falho de apetite... Nuno Fernandes Torneol ainda hoje faz levantar «alva» a «velida» – e nem parece senão que as roupas brancas dela ainda fraldejam ao vento! Que outro testemunho ou voz não poética de tão recuados tempos pôde fazer outro tanto?*

Vitorino Nemésio<sup>79</sup>

*Trovador de Portugal,  
na morte prolongo a dor,  
e na minha alma imortal  
eu vou morrendo de amor.*

Afonso Lopes Vieira<sup>80</sup>

Em Março de 1924, no fascículo II da *Revista Lusitânia*, um apartado consagrado às notícias do mundo literário dava notícia da «espiritual festa íntima» por ocasião da chegada do *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, recentemente adquirido pelo governo português, para acrescentar ao acervo da Biblioteca Nacional:

A entrada do precioso códice na Biblioteca Nacional de Lisboa, a 26 de Fevereiro, originou uma espiritual festa íntima de alguns eruditos e homens de letras. O Cancioneiro foi aguardado no átrio da Biblioteca pelos srs. António Sérgio, como ministro da Instrução, Leite de Vasconcelos, José Maria Rodrigues, José de Figueiredo, Afonso Lopes Vieira, Agostinho de Campos, Reynaldo dos Santos,

---

<sup>79</sup> Vitorino Nemésio, «Os Direitos dos Poetas», in *Conhecimento de Poesia*, Lisboa, IN-CM, 1997, p. 167.

<sup>80</sup> *País Lilás, Destêrro Azul*, ed. cit., p. 109.

**«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista**

Carlos Selvagem, Raúl Brandão, e pelo director da Biblioteca, sr. Jaime Cortesão, acompanhado do pessoal superior da mesma.<sup>81</sup>

Para além da circunstância de integrar Lopes Vieira a expectante assembleia – o que não é, de todo, surpreendente, atendendo à sua estreita colaboração à data com o denominado grupo da Biblioteca Nacional<sup>82</sup>, mormente na concretização do projecto da revista *Homens Livres* –, o artigo reproduz a alocução então proferida por Leite de Vasconcelos. Enaltecendo embora o paradigma crítico da «moderna Filologia românica», alicerçado na «apurada restituição dos textos», contrapondo-o às fantasiosas conjecturas de Teófilo, o entendimento dos géneros trovadorescos que do discurso legitimamente se deduz acusa ainda a obstinada sobrevivência do preconceito nacional-popularista difundido, desde finais do século anterior, pela abundante teorização do editor do *Cancioneiro da Vaticana*:

Na poesia trovadoresca patenteam-se duas correntes de inspiração: provençal e popular. Se o conhecimento da primeira é muito importante, porque nos deixa ver a côrte de Portugal relacionada, em diversas épocas, com as de Leão, Castela e Catalunha, através das quais nos chegou em parte a poesia da Provença, o conhecimento da corrente popular, que se revela em muitas das *cantigas de amigo*, não o é menos por causa do seu cunho local e nacional (...) a mesma forma poética dessas cantigas de amigo conservou-se até hoje em cantares trasmontanos que se entoam nas segadas do centeio.<sup>83</sup>

É este veio poético, local e nacional, que, naturalmente, Lopes Vieira, no ensaio como na poesia, irá explorar no repertório peninsular da Idade Média. Logo desde as suas primícias poéticas, ademais, a matriz trovadoresca é, com maior ou menor fundamento, repetidamente avocada para asseverar a ancestralidade de uma linhagem. O cognome de trovador emerge, uma e outra vez, associado ao poeta, eternizando essa

---

<sup>81</sup> «Cancioneiro de Colocci-Brancuti», *Revista Lusitânia*, Fasc. II (Março de 1924), p. 251.

<sup>82</sup> Como refere Hernâni Cidade, na Biblioteca Nacional «se reuniam alguns dos espíritos que mais puros se erguiam acima da *zona dos tufões* que dividem os homens, não apenas em desentendimentos ideológicos, mas em agressivas oposições de ódios políticos e desconfianças morais. O poeta monárquico e tradicionalista fervoroso Afonso Lopes Vieira, o ardente doutrinador do integralismo António Sardinha ali acamaravam com o culto pensador e vigoroso escritor republicano Raul Proença, com o lúcido e isento crítico, tão humano e brilhante, Reinaldo dos Santos, com o magistral ensaísta e pedagogo António Sérgio, e todos eles se associariam na publicação duma admirável revista – *Lusitânia* – a que deram a sua colaboração». Cf. Hernâni Cidade, *Portugal Histórico-Cultural*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1974, p. 419.

<sup>83</sup> «Cancioneiro de Colocci-Brancuti», p. 252.

espécie de aura bárdica da qual nunca se terá querido desobrigar. Numa crítica anónima, dada à estampa por altura da publicação de *Náufrago*, anotava o recenseador:

O snr. Lopes Vieira, com Fausto Guedes Teixeira, afiguram-se-me as organizações mais poéticas e registráveis dos mais recentes trovadores de Coimbra.

E digo trovadores porque os seus versos alam-se quasi sempre em volutas de rimance e de elegia, e, como acontecia aos da Provença, as suas lyras são guitarras e guzlas, cantando tristezas, amores, o «Fado» e vilancetes.<sup>84</sup>

Embora desde cedo aparentado com essa «(...) estirpe dos “menesinger” (sic), cavalleiros poetas que saham a peregrinar de castello em castello levando a lyra e o escudo»<sup>85</sup>, embora se revele consensual o asserto de que «há qualquer coisa de ressurreição do romantismo da velha lírica trovadoresca, neste fino cantor de volúpias ternas e espirituais»<sup>86</sup>, a primeira vez que, em reflexão intensiva, o autor se detém no sentido e alcance da civilização trovadoresca será na conferência «O Povo e os Poetas Portugueses». Esta assinalará, sintomaticamente, a reorientação de rota estética e a assunção declarada do breviário lusitanista. No volume I das *Rememranças*, encimando a série de recortes de imprensa – unanimemente elogiosos – relativos à sua palestra debutante, Lopes Vieira registou a seguinte anotação: «A primeira conferência (Pela primeira vez, ouvem-se – vivem versos de D. Denis)»<sup>87</sup>. Não é indiferente que esta comoção tenha sido desencadeada pela performatividade inaugurante do canto dionisíaco com que o poeta escolhera ilustrar a peroração.

Na conferência, concretizando o ensejo de resgatar a civilização medieval da sumária denigração com que fora estigmatizada, quer pelo senso comum, quer pelas elites cultas, Lopes Vieira começa por arguir o carácter revolucionário da linguagem poética cortês que, em vernácula transitividade, emerge no *Midi* francês, para logo se transformar, pela acção do canto diaspórico, em património de toda a România:

À grande arte prodigalizada pelos architectos, pelos santeiros e pelos imaginários nos admiráveis monumentos da Idade-Média, devia corresponder no campo da poesia uma arte moderna similar. Assim como êsses humildes e geniais operários

<sup>84</sup> «Náufrago», *Rememrança*, vol. I, f. 6.

<sup>85</sup> «Affonso Lopes Vieira no Brasil. O poeta do “Pão e as Rosas” entrevistado – a edição dos “Lusiadas” e as palavras de Coelho Neto», *O Commercio do Porto*, 1 de Agosto 1928, in *Rememrança*, vol. II, f. 60.

<sup>86</sup> Amorim de Carvalho, «Afonso Lopes Vieira», *Portucale*, 2ª Série, vol. I (1946), p. 38.

<sup>87</sup> *Rememrança*, vol. I, f. 40v.

**«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovoadoresca e neopopularista**

souberam inspirar-se, não na frieza escolástica, mas na íntima comunhão com a alma dos povos, assim uma nova poesia aparece, falando uma língua fresca, musical e capaz de ser compreendida pelos mais rudes, alheios ao latim monástico. A poesia provençal foi a flor de maravilha que, desabrochada ao sol na província meridional da França, perfumou e comoveu o mundo; e na Inglaterra e na Alemanha, na França e na Itália, em Espanha e Portugal, espalhou a semente fecunda da Beleza, da Justiça e do Amor.

Unidos pelos laços da confraria artística que a todos irmanava, reis e filhos do povo obscuro fraternizavam cantando, levados da mesma ância de ideal que, na frase de um crítico, fazia da poesia dos trovadores a liberdade de imprensa dos tempos feudais. (DG, 13-14)

No decurso desta análise da tradição trovoadoresca, facilmente se reencontram algumas das coordenadas enformantes do mito da medievalidade, cujos contornos foram já detectados noutros passos da obra de Lopes Vieira: a apologia de uma linguagem poética que, em concomitância, seja acessível aos *simplices* e seduza os de exigente entendimento; a transversalidade utópica de um socialismo poético, que solidarize reis e súbditos numa improvável «confraria artística», agremiando-os na saciedade dessa «ância de ideal»; a irrestrita liberdade, avessa ao dogmatismo de escolas literárias. Como, com perspicácia, viu Georges Le Gentil,

On comprend que le poète, se flattant d'être goûté des simples, des enfants, ait réalisé ce tour de force de nous rendre présentes, familières les anecdotes des *livros de linhagem* et les plaintes qui, à travers le *pinhal de Leiria*, montent des vieux *cancioneiros*: étrange symphonie qui, portée sur le *rythme de la distance*, paraît nous venir du fond des siècles. Il semble que le charme prenant de cette musique lointaine, en qui s'abolit même la motion du temps, réside essentiellement dans une orchestration moderniste des vieux thèmes.<sup>88</sup>

No seu exemplar da *Histoire do drame musical*, de Édouard Schuré, no passo em que o autor francês aproxima a poesia medieval, acossada pela filosofia e pela teologia,

---

<sup>88</sup> Georges Le Gentil, «Bulletin bibliographique. Camões – *Os Lusíadas*», *Bulletin des Études Portugaises*, nº 1-2 (Janvier-Mai 1931), in *Rememrança*, vol. II, f. 77v.

da gravura *Melancolia* de Dürer, Lopes Vieira regista na margem a seguinte anotação: «A poesia provençal foi uma renascença da *poesia viva*»<sup>89</sup>.

Esta inclinação anticulturalista e antiacadémica, que tão bem se harmoniza com este já familiar travejamento metaliterário, é, por outro lado, reconhecível na distinção que se estabelece entre uma fase popular e uma fase aristocrática da tradição poética occitânica:

À fase popular da poesia provençal, nascida ao tempo da primeira cruzada e inspirada pela ausência libertadora dos barões feudais, sucede uma fase aristocrática. E quando essa poesia se instala nas côrtes, entra na decadência. O trovador degenera no bardo doméstico que há de entreter, cantando, a castelã. Essas duas correntes da poesia provençal acentuam-se no ultimo período: a par da *gran meestria*, que era a retórica dos grandes, florescia a *arte comum*, que era o lirismo dos pobres. (*DG*, 15)

Não é de espantar que, tolhida no decurso desta fase de degenerescência epigonal pelo refinamento cultista cortês, seja nesse «lirismo dos pobres» que a verdadeira poesia, tal como Lopes Vieira a concebe, procure asilar-se. D. Dinis é, assim, considerado «o primeiro grande poeta português»<sup>90</sup> (*DG*, 15), cujos versos têm inscrito o «contacto do sentimento popular, em que se inspiram» (*DG*, 16). Curiosamente, ao

---

<sup>89</sup> Édouard Schuré, *Histoire du drame musical*, Paris, Librairie Académique Didier Perrin et C<sup>ie</sup>, 1902 [2707-F-7]. Diz o excerto de Schuré: «La grave Philosophie lui apparaît le front sillonné d'algèbre, et la Théologie d'un doigt sévère lui défend de sourire. Ainsi cloîtrée, la poésie du moyen-âge ressemble à cette Melancolia d'Albert Dürer, sombre vierge, entourée de tous les instruments de la science qui songe tristement, les pieds sur un cercueil». Cf. *op. cit.*, p. 89.

<sup>90</sup> Afonso Lopes Vieira foi um cultor persistente dessa mitologia dionisíaca neolusitanista, destacando na figura do monarca quer a sua qualidade de bardo genial, quer o «plantador de naus a haver», ou ainda o donjuanismo de amante volúvel. Cf., sobre este assunto, o artigo citado de José Luís Rodríguez. Voltarei ao tratamento do carácter de D. Dinis, no decurso da análise dos textos poéticos, mas vale a pena, desde já, transcrever a etopeia que do monarca se apresenta nesta conferência: «Enobrecido por uma notabilíssima cultura, este rei fecundo é também o primeiro rei pacífico. Depois dos primeiros monarcas, férreos e hirsutos, que arrombam a golpes de acha as portas dos castelos, èle desposa e semeia a terra libertada. § Semeador e amoroso, o rei-poeta demora na memória do povo perto do qual viveu. § Á bela floresta do pinhal de Leiria ainda hoje a gente da região, suggestionada pela lenda enevoadada na história, chama o *Pinhal do Rei*. Enleado na legenda amorosa, manteve-se o mais belo nome das vilas portuguesas – a vila de *Amor*. E ingenuamente o povo endureceu o coração do poeta para realçar a alma da Santa, perpetuada em romances sacros, e que um dia, como doce figura de vitral, apartou dois exércitos eriçados» (*DG*, 16). É curioso, a este respeito, anotar a proximidade deste retrato régio com aquele que, mais tarde, Adolfo Simões Müller, na sua *Historiazinha de Portugal*, traça do «Rei dos Três Arados»: «D. Dinis promulgou sábias medidas para defender a agricultura. E foi êsse o arado da terra. § Até então, a nossa língua quasi não existia. Pois D. Dinis protegeu as letras, fundou uma Universidade e fêz êle próprio versos admiráveis. Deu-nos assim o arado da Língua. § Plantando o pinhal de Leiria, tornou possível a conquista do mar. O pinhal era a esquadra dos descobrimentos ainda em terra. E eis o seu terceiro e último arado – o arado do Mar». Cf. Adolfo Simões Müller, *Historiazinha de Portugal*, Lisboa, Edições S. P. N., 1942, p. 34 [6880-F-1].

invés de reivindicar, com inquebrantável intransigência, a autoctonidade da cantiga dionisíaca das «flores do verde pino», esta é mais realisticamente avocada enquanto «lindíssimo exemplo da poesia provençal aclimada em a nossa terra e desde logo nacional – uma *cantiga de amigo*, como lhe chama o *Cancioneiro da Vaticana*» (DG, 16). Em todo o caso, na singeleza da cantiga de amigo, perscruta Lopes Vieira «o relêvo subjectivo, já inconfundível, da sensibilidade portuguesa» (DG, 17)<sup>91</sup> ou, como se afirma noutro passo, o «fundo lírico ancestral» (DG, 35). O Lirismo, afirma-se em «Poesia e academia», «sendo a riqueza mais pura da alma nacional, significa nas diversas modalidades o verdadeiro *ethos* de um povo que já no século XII entoava a maravilhosa canção dos seus versos, e na linguagem de hoje»<sup>92</sup>. Desta forma, pródromos trovadorescos e génese do lirismo nacional (e popular) confluem em consanguínea associação. No *Livro de Amor de João de Deus*, afirma-se:

Falar de poesia é falar da cousa mais séria que em Portugal existe. Ela é a feição que dá carácter ao rosto nacional. Foi por ela que o *ethos* se afirmou e se sublimou a nacionalidade; foi com ela que a nossa linguagem se organizou, espiritualizou e difundiu (...).

O Lirismo é para nós a suprema razão do orgulho, da consolação e da fé.<sup>93</sup>

A mesma ideia, explanada em termos semelhantes, é reverberada nas páginas de *Em Demanda do Graal*:

A glória de Portugal é o seu Lirismo, e através de uma história que se resume num saque perpétuo a tudo o que possuímos, ficou a glória deste sentir e amar que nos assinala: o Lirismo do nosso Povo e dos nossos Poetas, que logo desabrocha nos Cancioneiros primitivos num ritmo e numa côr que são das mais belas e sérias razões da existência nacional. (DG, 181)

Hipostasiando o lirismo medularmente pátrio, concorrendo poeticamente para a porfiada demarcação das fronteiras e da fisionomia cultural de um país nascente, os

---

<sup>91</sup> Não sem alguma ironia, análoga sensibilidade, nacional e intransmissível, era pelo autor peremptoriamente rastreada nas cartas a Violante, atribuídas a Egas Moniz Coelho. Em data posterior, demovido pelos argumentos inatacáveis que Carolina Michaëlis aduzira para justificar a apocrifia, Lopes Vieira decidir-se-á pela inautenticidade dos versos.

<sup>92</sup> Afonso Lopes Vieira, «Poesia e Academia», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 229.

<sup>93</sup> *O Livro de Amor de João de Deus. Poesias Escolhidas*, 1ª ed., Lisboa, Tip. Libanio da Silva, 1921, p. 201.

*«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista*

textos trovadorescos – e, particularmente, as trovas de um D. Dinis – surpreendem por uma impressionante modernidade, que Lopes Vieira se ufana de ter ressuscitado, devolvendo-lhes uma voz que lhes fora, até então, sonogada:

A alma de Portugal demora no seu Lirismo, e êste despontou e floresceu formando a Pátria ao organizar a língua. Logo na aurora da nossa história, um grande poeta que foi também tão grande homem que Dante Alighieri lhe concedeu as honras do seu *Paraíso*, cantou com génio o amor e a dor de amar, o encanto e a tortura do Filtro da loira Iseu, cujo poder tão doce e tão fatal embriagou para sempre o Lirismo português. No Cancioneiro das suas trovas, el-rei D. Denis – cujos versos, até então arqueológicos, eu me orgulho de ter feito recitar pela vez primeira no Teatro Normal português, – é já um poeta nacional, tecendo na melodia do idioma nascente um tão fresco sentimento de lirismo, que, a esta distância de sete séculos, muitas das suas serranilhas, albas e cantares são intensamente portugueses e até modernos, pelos ritmos cantáveis tão próximos da natureza na sua graça giottesca. (DG, 202)

Com efeito, em virtude dessa natureza fundacional, os alvares líricos abriram caminho à emergência do singularíssimo carácter de um povo que, antes de ser irrogado por guerreiros, foi criado por poetas:

Na alba da nacionalidade os Cancioneiros sagram de beleza a alma que amanhece.  
Mais do que com as espadas, Portugal foi criado com as canções. (DG, 366)

A mesma formulação axiomática aparecerá, retomada e desenvolvida, na conferência «Portugal nos meus versos»:

Portugal é uma pátria de poesia, porque em Portugal nunca a Poesia foi mero divertimento de estilistas, mas com ela se definiu e afirmou o nosso carácter e se sublimou a nacionalidade. Portugal foi criado com as espadas e com as canções. Foi pela poesia que a nossa língua se organizou, para, mais tarde, se difundir no mundo inteiro. E a própria vida, honra e glória da Nação Portuguesa assenta num Poema de ritmos oceânicos, atlas geográfico e mapa celeste, expressão suprema da



*«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista*

Alma Portuguesa e da sua expansão na vida universal, epopeia de história nacional projectada na história do mundo sobre que ela poderosamente influenciou.<sup>94</sup>

Esse mesmo alento político, manifestação gregária da comunidade de que o canto dos trovadores – e a jovem língua em que eles foram vazados – se constitui veículo, é recordado em *Santo António*:

As armas cristãs recobravam a terra aos Infieis, e os *cantares de amigo*, nascidos da própria alma do povo, uniam as gentes nos laços da fala comum. Ah! como se sente, desde estes confins do Reino, a acção da Linguagem procriadora e mantenedora da pátria! O mesmo rei D. Sancho, o Velho, que então reinava, doador de forais povoadores, construtor de castelos de atalaia, compôs um saudável cantar de amor em que as palavras, por maravilha, se acham vivas hoje em o nosso falar. (*SAJC*, 20-21)

Embora D. Sancho e a Ribeirinha sejam, com alguma constância, figuras gradas da galeria trovadoresca, a efigie impositiva de D. Dinis sobrepuja em relevância qualquer outra sombra tutelar dos fólhos dos cancioneros, em vista da circunstância de representar a corporização mitificada do lirismo saudoso galego-português. Parece-me indiscutível que se detecta, no universo lírico de Lopes Vieira, uma incondicional idolatria dionisiaca<sup>95</sup>, desde logo intuída na precoce estreia dramática do autor com o *Auto da “Sebenta”*, em 1899. Aí, participando da carnavalização farsesca do entreacto de circunstância, surge em cena o espectro medieval do monarca, «sabio, poeta, rei fiel» (*AS*, 15), fundador do Estudo Geral – mas também bonacheirão e mulherengo – que, em diálogo com um aspirante a bacharel, se mostra desconcertado com as profundas mudanças da vida universitária e acorre em seu auxílio, conjurando a Santa Sebenta. É a presença fantasmática do fundador da Universidade que permite dar largas à sátira acerada ao escolasticismo estagnante da academia.

---

<sup>94</sup> Afonso Lopes Vieira, «Portugal nos meus versos», in Vitorino Nemésio, *Camões na obra de Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1974, p. 196. Afirmo António José Brandão que, para Afonso Lopes Vieira, «tão intimamente casados se manifestaram logo no português o génio bélico e o génio poético que se pode afirmar, sem desvirtuamento, ser o primeiro apenas faceta ou modalidade do segundo». Cf. «Afonso Lopes Vieira», *Rumo. Revista de Cultura Portuguesa*, Ano I, nº1 (Junho 1946), p. 111.

<sup>95</sup> Nota Teresa López que «Se na Galiza Codax e Meendinho están entre os trovadores aos cales máis veces recorreron os poetas contemporáneos na procura dun diálogo poético, en Portugal foi Don Denis un dos máis requeridos á hora de establecer esse mesmo intercambio, a comezar por Afonso Lopes Vieira, un dos primeiros e máis constantes solicitadores dos trovadores medievais». Cf. Teresa López, «Meendinho e familia. Álvaro Cunqueiro e Luz Pozo Garza no mar de Vigo», p. 90.

Não será, todavia, na senda da derisão cómica que D. Dinis prosseguirá, na obra posterior de Lopes Vieira, o seu trajecto como *exemplum*. Associado ao tema maior do «pinhal do rei», ao qual o autor, aliás, chegou a projectar consagrar um livro<sup>96</sup>, comungando do *genius loci* ambivalente de uma paisagem atreita à terra, mas com insurgentes apelos oceânicos<sup>97</sup>, o monarca constitui, sobretudo, «o tipo do rei rural – assemelha-se a um noivo q. pendura pelas paredes de sua casa, os quadros e arranja o lar»<sup>98</sup>. No poema em prosa intitulado «Amor», constante de *Em Demanda do Graal*, a lenda etiológica protagonizada por D. Dinis e pela Rainha Santa, acentua, pelo subtil efeito de ritornelo gerado pelo estribilho, que, com ligeiras modulações, ressoa ao longo do texto («Seria Aldonsa? Grácia? Marinha? Ou Branca?»), a inconstância amorosa do rei-poeta, confrontando-a com a abnegada castidade de uma esposa de hagiólogo<sup>99</sup>. O

---

<sup>96</sup> Vd. a seguinte nota do autor: «Projectos de livros: Os Bichos § O Pinhal do Rei § Ar Livre (diário dum misantropo) § Tres novelas». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço I, fr. 215, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 63.

<sup>97</sup> Que Lopes Vieira, na conferência «Portugal nos meus versos», descreve nos seguintes termos: «A mim, a [imagem] que me vibra no sangue é esta: um grande pinhal debruçado ao longo do mar. É o pinhal de Leiria, semeado, ou talvez desenvolvido por El-Rei D. Dinis, e intimamente ligado à história das Navegações Portuguesas». Cf. Afonso Lopes Vieira, «Portugal nos meus versos», in Vitorino Nemésio, *Camões na obra de Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1974, p. 204. Refere José Pequito Rebello que «ele era, verdadeiramente, meu condiscípulo na escola de D. Dinis, de quem eu estudei a lição de lavrador e ele a lição de poeta. De entre as duas, esta tem por certo a primazia, a mais alta dignidade. Porque se D. Dinis foi grande em semear o seu pinhal, maior foi ainda por ter sabido colher nele o segredo da existência das *flores do verde pinho* e da voz que elas tem para responder às queixas de amor». Cf. José Pequito Rebello, «O Adeus do Lavrador», *Aléo*, Série IV, Ano IV, nº22 (23 de Fevereiro 1946). Também Manuel Boaventura, relatando uma tarde passada na companhia do poeta, dá conta do efeito sortilégio que a floresta sobre ele exercia: «Afonso Lopes Vieira fala da floresta, que o bom Rei Dinis, por sua mão, com tão grande visão do futuro, ali viera semear e plantar. E logo luminosa inspiração artística o entusiasma. E narra como a floresta, quando o vento arpeja melodias na frança do arvoredo, louva o Rei Lavrador, que plantara árvores para os netos fabricarem as naus das Descobertas e erguer o Império e tornar imortal a Raça Lusíada... § Havia mesmo um velho arqui-centenário pinheiro, de mãos erguidas ao Céu, que se recordava, ainda, do bom Rei Dom Dinis e das palavras de incitamento e coragem que lhe dirigira, ao plantá-lo: § – Pinheirinho tamanino: hás-de, um dia, ser grande e rei da floresta. Quando o fores lembra-te que ambos somos portugueses. E se tu, árvore, com a tua descendência, e eu, Rei, com os que de mim se prolongarem para a Eternidade da grei, continuarmos unidos e de mãos dadas – Portugal será o maior império debaixo do sol e nós a origem da sua grandeza... § O Poeta surpreendia estes pensamentos e pensava em dar-lhes forma em “Campo de Arte”». Cf. Manuel Boaventura, «Uma tarde com o poeta Afonso Lopes Vieira», *Diário Nacional*, 15 de Julho 1947.

<sup>98</sup> Afonso Lopes Vieira, Esboços: Notas Diversas – Maço I, fr. 175, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 61.

<sup>99</sup> Este mesmo tema das núpcias impossíveis entre a renúncia ascética e a celebração carnal, do descaso sem remédio que opõe a espiritualidade de uma «infanta de vitral» à irreprimível fisicalidade de um rei lavrador, encontra-se no âmago da tragicidade de *Conto de Primavera. Dinis e Isabel*, de António Patrício, publicado em 1919. Outros pontos de contacto permitem, aliás, aproximar as estratégias de representação literária do rei-trovador e da rainha santa agenciadas pelos dois autores. Para além de citações trovadorescas comuns (v.g. os célebres versos « (...) e o mui namorado Tristam sei bem que nom amou Iseu quant’eu vos amo», escolhidos para epígrafe do «conto de vitral em cinco actos»), a projecção simbólica do tema do «verde pinho», que pode deduzir-se de algumas réplicas do protagonista da peça de Patrício, assemelha-se, em mais do que uma ocasião, à reelaboração de que o motivo será objecto na lírica de Lopes Vieira. No *Conto de Primavera*, Dinis é ainda um rei deslumbrado por um «pinhal infante», a «sonhar frotas»: «Amanhã vou a Leiria, vou de noite. Gosto de o ver crescer, o meu pinhal... E penso,

*«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista*

mesmo tema merecerá inúmeras glosas poéticas (v.g. em «Pinhal do Rei» de *Onde a terra se acaba e o mar começa*), mas importa sublinhar que o que poderia dar lugar à condenação do erotismo errático do monarca é, ao contrário, interpretado como suprema encarnação de um amor absoluto, um amor que, indiferente à congénita imperfeição da matéria, não renuncia a consumir-se em defectivas (mas realistas) versões terrenas. D. Dinis, por personificar de modo dramaticamente humano as contradições de *Eros*, preludia, pode dizer-se, essa sentimentalidade idiossincrática que Lopes Vieira, a propósito do Amadis, irá crismar de amor-adoração:

E pela noite adiante cavalgavas, oh com que saudades já daquêles beijos, daquêles beijos que quanto mais davam, mais sêde faziam!

E vinhas compondo uma trova em louvor da amiga fremosa, da bem-talhada, da louçana e da velida.

Em louvor de Aldonsa? De Branca? De Grácia ou de Marinha? Que importa, se as tuas trovas cantavam mas era o amor! (*DG*, 338)

Para o autor, as manifestações líricas galaico-portuguesas – e, por razões evidentes, o género canónico das cantigas de amigo – são ainda a memória do irrepetível momento do *fiat lux* do verbo nacional, e portanto, constituem, no presente, o reduto resistente de uma incoativa simplicidade expressiva ou, nas suas palavras, fonte da «água fresca da Língua donzela» (*NDG*, 319), «verbo virginal a chalar poderoso» (*DG*, 369). Para um autor que, por inderrogável postura ética, salienta que a missão do artista responsável é «estar sempre – contra a moda» (*NDG*, 347), natural se torna a convicção de que é, justamente, nas palavras soterradas no olvido de cancioneros e cronicões, que reside uma impressiva modernidade:

Palavras vivas na Idade-Média e vivas hoje, eis o vocabulário tentador. Com elas pode fazer-se, conforme as poses de cada um, a obra-prima ou a receita de cozinha. (*NDG*, 332)<sup>100</sup>

---

olhando o mar através dele: quantas fustas me dará dentro de dez anos? (...) Ainda não viste os meus pinheiros? São milhares. Estão aguerridos contra as dunas, agulhando... Crescem muito depressa: é o mar que os chama. (...) E direitos, direitos: vão ser mastros... Há já destino neles (...). Cf. António Patrício, *Conto de Primavera. Dinis e Isabel*, Aveiro, Livraria Estante Editora, 1989, p. 60-61.

<sup>100</sup> É evidente a influência herderiana revelada por esta conceptualização da linguagem. Herder «considered all early or primitive languages, including the language of Homer and of the Bible, as inherently more poetic than language in its more advanced stages. The later stages of language, in his view, are increasingly abstract and rational – that is, increasingly lacking in poetic qualities such as

Numa alocução inédita de Lopes Vieira, pronunciada por ocasião de um sarau poético em que intervieram as irmãs Rey Colaço, o autor, aduzindo o exemplo de uma cantiga de D. Dinis, ratifica a intrínseca modernidade desse *vocabulário tentador* da poesia medieval, imune às flutuações imponderáveis do gosto literário e, em consequência, veículo de uma sensibilidade primeva que ainda se pode fazer ecoar, intacta, no presente:

A modernidade, quer dizer, – o poder de influencia e sugestão de uma obra de arte na nossa sensibilidade, – nunca se pôde medir pelo criterio arido das datas, e um dos mais curiosos exemplos no-lo dá a *cantiga* delrei D. Dinis, incluída no programa de hoje, deliciosa flor de graça rustica e amorosa, a que os longos seculos não alteraram o frescôr.<sup>101</sup>

Efectivamente, o estado de língua arcaico pré-renascentista precede a erudita desvirtuação latinizante do Humanismo, considerada como artificialmente falaz<sup>102</sup>. A eloquência cancioneril medieval, com o seu «verbo que ensaia as asas e chalreia, linguagem a fresco», transporta, por ilusão mnésica, o leitor para o tempo inaugurador da palavra incólume e original, liberta das «crostas sobrepostas de adjectivos, do classicismo em que a Língua tantas vezes se tolheu, da lazeira dos lugares-comuns» (NDG, 320). A apreciação laudatória deixa perceber que a crítica não ficou indiferente a este escrúpulo idiomático. Mário de Albuquerque, por exemplo, considera que o poeta «com subtil intuição artistica penetrou a alma da lingua, desta lingua maravilhosa que floriu nas coitas de amor e fluctuou no alto dos mastros em vozes de comando»<sup>103</sup>.

---

concreteness, spontaneity, wealth of synonyms and idioms, and local reference». Cf. H. B. Nisbet (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 16.

<sup>101</sup> Discursos e Conferências: *Num concerto das Filhas de Rey Colaço (1915)*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 310.

<sup>102</sup> Tese igualmente veiculada por Jaime de Magalhães Lima com a força ilocutória acrescida que resulta do pitoresco dos símiles de que se socorre: «A primeira invasão foi a do latinismo da Renascença, uma aspiração de pureza – como se a água do chafariz, canalizada, fôsse mais pura que a água da rocha, sôlta no bravio, e como se o caldo cozinhado entre o fumo da chaminé fôsse um filtro de mais pura essência que o fruto sazonado ao sol e à chuva». Cf. *A língua portuguesa e os seus mistérios*, p. 69. Repare-se como, embora com diferente agenda ideológica, um autor como Hipólito Raposo veicula idêntico posicionamento: «Foi a Renascença que desfigurou, embora reforçando-o para a defesa da absorção castelhana, este grande elemento de individualização que é a língua nacional». Cf. José Hipólito Raposo, *Sentido do Humanismo*, p. 75.

<sup>103</sup> Mário de Albuquerque, «Poeta, Frade e Cavalheiro», *O Paiz*, 14 de Julho 1927, in *Rememoração*, vol. II, f. 44v.

Ronald de Carvalho regista sobretudo o esmerado trabalho do artífice absorto no amoroso ofício de entalhador verbal:

Conversando com Affonso Lopes Vieira verifica-se desde logo que elle pratica uma arte semelhante á dos santeiros medievais. O que elle procura, antes do mais, é o movimento vital da palavra, é a palavra organica. Por isso, ocupa o verbo, na sua esthetica, logar tão principal. O verbo é a sua materia predilecta, é a pedra de póros vivos que elle sabe lavrar com amor, o lenho que entalha com a pericia daquelles constructores de náos, que fizeram do seu paiz a prôa aventureira da Europa.<sup>104</sup>

Sobre o assunto, valerá a pena convocar as considerações em que Lopes Vieira se alonga no prefácio à sua restituição da *Diana* de Jorge de Montemor. Reconduzindo o pastorilismo de Montemor a uma atávica sensibilidade lírica inscrita no património literário nacional – a «nossa vocação era a de zagais enamorados e contemplativos» (*NDG*, 336), afiança –, o restituidor, autorizado pelas investigações eruditas de Carolina Michaëlis e de Menéndez Pelayo, rastreia nas cantigas de amigo – demonstrativas da «prioridade do nosso lirismo perante o provençal» (*DJM*, X) – o seu paradigma longínquo:

Esses elementos líricos, palpitantes no sangue herdado, vivem nos *Cantares de amigo*, em os nossos Cancioneiros, onde ficaram em flor vozes e gestos do povo (...). Recentemente, ao demonstrar a prioridade do nosso lirismo perante o provençal, escreveu o ilustre erudito castelhano sr. *Ribera y Tarragó*: – «La lirica gallega es una de las más antiguas de España; Jeanroy confiesa que la lirica portuguesa es rebelde a la tentativa de adjudicarle origen francés, sobre todo las cántigas e cantares de amigo. (*DJM*, IX-X)

Adentra-se, em seguida, na explanação da sua teoria da tradução como «transposição espiritual» (*DJM*, IX). Só a liberdade de manipulação discursiva, admitida por tal operação, valida o critério aduzido pelo autor-tradutor, tendente à *condensação da alma do texto*:

---

<sup>104</sup> Ronald de Carvalho, «Affonso Lopes Vieira, embaixador dos *Lusiadas*», *O Jornal*, 29 de Junho 1928, in *Rememoração*, vol. II, f. 54v.

**«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista**

De novo me achei diante de duas correntes diferenciadas – desta vez ambas da mão do mesmo autor – a medieval nacionalista, e a do Renascimento, arquitectural à romana e bem-falante. Tudo que da primeira provinha, aproveitei-o com amor. Ao que devia dormir, não o acordei. Segui outra vez um fio primitivo através de ornatos sobrepostos, claros fios que discorrem à semelhança de certas águas afluentes, as quais se não misturam logo àquelas em que se lançam. Trabalhei com os elementos vivos – vivos para a minha sensibilidade. (*DJM*, XXX-XXXI)

Esta inquinada opção metodológica de Lopes Vieira não colhe, por exemplo, a adesão de Hernâni Cidade que, com filológica prudência, adverte que «preferir na Diana os aspectos mais conformes à tradição medieva, ou mais gratos ao nosso gosto, é dar do novelista e do poeta imagem forçosamente desactualizada, incompleta»<sup>105</sup>.

Subservindo este programa de reflexão metalinguística, tributário de um espírito de resgate filológico, e, por esse facto, integrado com propriedade no apartado «Da linguagem e do canto», de *Em Demanda do Graal*, um escrito do autor compendia aquele que, na sua óptica, constitui o inimitável magistério, poético e linguístico, dos cancioneiros, essa lírica «adolescente no sentir e no dizer». Assim se dá conta do «parentesco chegado» que torna cognatas a sensibilidade do autor e a atmosfera lírica galego-portuguesa:

Nos Cancioneiros existe uma cousa tão maravilhosa que sempre em achá-la me maravilho: a minha alma avoenga *adolescente!*

Aí começa a cantar uma voz que depois enrouquece e acaba por quebrar-se em tosses ásperas. Quando preciso fugir da minha alma usada, entro o portal românico dos Cancioneiros e dessedento-me na minha alma adolescente. Ela é melancólica e da melancolia mais linda: não lhe vem do cansaço de subir ladeiras de História; nasce de si como flor. Adolescente no sentir e no dizer; já vive da saudade e do

---

<sup>105</sup> Hernâni Cidade, «Afonso Lopes Vieira – o Poeta-Humanista», in *Afonso Lopes Vieira. In Memoriam*, p. 111-12. O discurso de Lopes Vieira é, também neste passo, coincidente com as «duas dinastias na literatura nacional» divisadas por Jaime de Magalhães Lima, para quem «(...) há uma dinastia que consumou suas maiores façanhas, de grande fama, em Gil Vicente, e há outra dinastia que cristalizou mais transparente e triunfantemente em Camões e no seu principesco séquito e descendência. Há duas dinastias literárias, a académica e a popular (...). Cf. *op. cit.*, p. 9-10. Esta genealogia literária encontra-se refractada na «dualidade fundamental da linguagem de uma nação, dividida em linguagem espontânea e em linguagem culta», sendo que o casticismo linguístico é redutível a esse esteio popular, tido como o último reduto do «poder de expressão espiritual» dos vocábulos. Cf. *ibidem*, p. 58 e 39, respectivamente. Na arte trovadoresca, intui-se, porventura como em nenhuma outra manifestação literária, essa inteireza espiritual do verbo que lhe advém do que se acreditava ter sido o seu convívio privilegiado como esse autor-legião que é o povo.

*«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista*

morrer de amor, mas di-lo em linguagem a fresco, idioma de paladino e zagala, polido nas côrtes e afeiçoado pelo povo nas cantigas de segrêdo das namoradas, nas bailias das donzelas, no frescor de linho das albas, nos ranchos das romarias, e em barcarolas ao mar que tem sereias.

Como quem saboreia água da fonte (porque esta imagem da água clara baila em tórno) digo alto e sei de cor certas estâncias tão casadas à melodia em que viviam, que lhes oiço também essoutra música.

Versos há, vindos de um além que está todavia em mim,

Que soydade de mia señor ey...

de um longe às vezes tão próximo que me confundo com êle no falar dos rudos homens, reis, juglares ou cavaleiros, que dos confins da minha Poesia me ritmaram a própria alma... Entre êles e mim um parentesco chegado discrimino – e é da linguagem lírica que êle brota, da expressão e do som que me enfeitçam neste verbo virginal a chalar poderoso. (DG, 368-69)<sup>106</sup>

Por mais de um motivo, neste texto se avança uma reflexão seminal para o entendimento destas professadas afinidades líricas. Frequentados como território de inspiração, dos cancioneiros extrai Lopes Vieira o idioma tacteante e incorrompido, a língua que tentativamente aquilata a justeza das palavras recém-criadas, concertando-se tanto com o requinte áulico como com a espontânea puerilidade do povo<sup>107</sup>. Por outro lado, por natural disposição, a lição poética dos cancioneiros se casa com a *poiesis* explícita do autor. A introversão melancólica do canto trovadoresco (a sua órbita temática que, insistentemente, revolve em torno da saudade e do morrer de amor), as

---

<sup>106</sup> Se bem que com supressões e inovações de fraseologia, este texto será retomado numa das «Breves notas de um estudante da língua», compulsadas em *Nova Demanda do Graal*: «Preciso de ir beber à fonte dos nossos Cancioneiros a água fresca da Língua donzela, a que canta como zagala, nas bailias ágil, matinal nas albas, marinha nas barcarolas. Verbo que ensaia nas asas e chalreia, linguagem a fresco, ela me limpa de crostas sobrepostas de adjectivos, do classicismo em que a Língua tantas vezes se tolheu, da lazeira dos lugares-comuns. Ei-la, a mēzinha adorável – a nossa língua românica, de linho grosso, a doce e rude. E quantas vezes, lendo autores sábios, me lembro dela como o poeta da namorada: *Que soydade de mha señor ei...*» (NDG, 319-20).

<sup>107</sup> Coincidentes com este ponto de vista revelam-se igualmente algumas observações do autor a propósito das «línguas adialectadas», entre as quais se inclui o galego: «estas linguas adialectadas, nunca servidas nos grandes monumentos literarios q. as solenizam mas q. as empastam, conservam uma graça mōça, uma frescura em q. os nossos ouvidos se dessedentam, uma especie de perene e balbuciada infancia na locução e na sintaxe, q. em vão buscaremos nos grandes idiomas cultos (catal., gal., patuá)». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço II, fr. 94, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 73. Num outro apontamento, classifica Lopes Vieira estas «línguas adialectadas» como «preraphaelitas». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 199, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 106.

possibilidades mélicas da palavra e a sua secreta comunhão com a música, a interpelante pulsação do *além* e do *longe*, de cujo apelo o poeta se sabe emissário – todos estes aspectos, para além de trovadorescos, são também (e sobretudo) feições salientes da *ars poetica* do autor que, por estar certo da pertença a uma família literária, nela busca consonância de sensibilidade. Articulando-se, quer com a magnificação lírica do humílimo, quer com a inquirição filosofante da vida e do ser, a mensagem trovadoresca, na sua candidez de conteúdo e desafecção formal, instiga um sempre renovado aprendizado poético. Como notava, a propósito de *Canções do Vento e do Sol*, um comentador anónimo:

Se por um lado é pela ternura do seu coração um lirico delicioso, aos olhos do qual as mais pequeninas coisas assumem proporções grandiosas e comovidas pela sua significação, como expressões reais dos infinitos modos de ser da vida, se às vezes pela candura do mergulhar as suas raízes no ingenuo veio do sentimento da poesia popular, nos transporta até aos tempos de El-Rei D. Diniz como nas *cantigas de amor*, trabalhadas com simplicidade e meiguice a sabor da escola provençal, justo é confessar que por outro lado Lopes Vieira mostra se sempre o filósofo perspicaz que, á luz da razão, analisa nos seus complicados motivos o difícil e misterioso problema da vida.<sup>108</sup>

A despeito da sobriedade verbal e da continência de meios expressivos (ou precisamente por isso), essa lira mínima<sup>109</sup> trovadoresca cristaliza, em consequência, o paradigma dos *versos com poesia*, opondo-se, com meridiana clareza, àqueles outros *versos sem poesia*, gerados quando a «alma lírica portuguesa – a parte melhor da nossa alma – se arrastava pelas odiosas academias (...)» (CV, 86)<sup>110</sup>. A verdadeira poesia, se e

<sup>108</sup> «Ciencias, Letras e Artes. *Canções do Vento e do Sol* por Affonso Lopes Vireira», [1911] in *Rememoração*, vol. I, f. 52v.

<sup>109</sup> A expressão é pedida de empréstimo ao título de um ensaio de Stephen Reckert: «*Lyra Minima*. Estrutura, estilo e símbolo na poesia tradicional», in *Para além das neblinas de Novembro. Perspectivas sobre a Poesia Ocidental e Oriental*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 37-126.

<sup>110</sup> No rascunho de uma conferência inédita, proferida no Porto por ocasião da sua edição do *Livro de Amor de João de Deus*, tomando como paradigma irrepetível o lírico de *Campo de Flores*, Lopes Vieira postula uma arte poética informal, que retoma a tópica antinomia entre versos e poesia, isto é, entre o domínio oficial dos versos, como fruto da *tekhné*, e a dimensão religiosa da poesia, obra de um poeta-sacerdote: «Se poeta é apenas aquele q. sabe fazer versos, então ser poeta é coisa pouca. Os versos, qualquer pode fazê-los, pode ser mesmo um trabalho comparavel ao de fazer *crochet*, ou ao de fazer paciencias com cartas de jogar. É por isso q. tanta gente, homens e mulheres, se entretém a fazer versos, perdendo dêste modo o seu tempo e empregando para isso certas regras q. são conhecidas, havendo mesmo livros q. ensinam a fazer versos, como ha livros q. ensinam a fazer cozinha. Não. Ser um verdadeiro poeta é alguma coisa de muito mais belo. Ser um verdadeiro poeta é o mesmo q. ser uma espécie de padre de uma religião de beleza, de harmonia, de honra espiritual; é dar o exemplo do character,



quando existe, sobrevive como propriedade constitutiva inerradicável que nem o tempo consegue alienar e, por isso, como declara o poeta a Agostinho de Campos, a obsolescência que a passagem daquele impõe pode, quando muito, onerar a forma de expressão. O exemplo convocado é o dos poemas do ciclo bretão:

Lo que envejece en la obra maestra es la técnica, incluyendo la expresión verbal; mas la verdadera poesía, esa perdura. Tanto es así que fue, por ejemplo, la sucesiva renovación de los poemas de la Tabla Redonda la que logró mantener, desde la alta Edad Media hasta hoy, la fresca lírica del ciclo, la cual también sucesivamente caducaba, para en su fondo esencial perpetuamente rejuvenecerse.<sup>111</sup>

A primeira parte do «Cantar em que a língua fala» (em que esse lirismo avoengo rivaliza, em aura emblemática, com o *opus magnum* camoniano) pode, na realidade, ler-se como metatexto esclarecedor, seja do programa estético-ideológico que prescreve a recuperação patrimonial do legado lírico galaico-português, e sua (re)integração canónica, seja da inspiração que do temário e da estilística trovadorescas a poesia de Lopes Vieira não se cansará de exaurir:

Cantei nos *Cantares d'amigo*,  
cantando, a Pátria nasceu;  
Portugal floriu comigo  
quando a poesia cresceu.

Ai flores, ai flores dos Cancioneiros,  
oh graça e sorriso dos poemas primeiros!

Ondas do mar me embalaram,  
tanto andei a navegar  
que nos meus ritmos ficaram

---

tomando muito a sério a sua missão no mundo, não divertindo nem lisongeando ninguém, nunca descendo ao gosto inferior dos outros, a fim de colher o aplauso deles, ou a fim de ganhar dinheiro a vender livros mais. § Um verdadeiro poeta, se lhe derem a escolher ser corrido às pedradas pelo público, ou descer da sua dignidade até ser loucamente aplaudido, não hesitará um instante: quererá as pedradas e guardará as pedras como corôas de loiros com q. engrinalda a sua dignidade». Cf. Discursos e Conferências: *O Livro de Amor de João de Deus*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 340.

<sup>111</sup> Agostinho de Campos, «Alfonso Lopes Vieira. Rejuvenescimento de la *Diana* de Jorge de Montemor», *La Nación*, 22 de Febrero 1925, in *Rememrança*, vol. II, f. 28.

Uma análise do inventário da biblioteca pessoal de Lopes Vieira não pode deixar de reforçar a impressão de profunda estima estética por ele votada ao pecúlio trovadoresco, bem como a frequência, precoce e regular, deste património através de várias das edições que dele constam. Aí arrolados se encontram desde a edição oitocentista do *Cancioneiro do Colégio dos Nobres*, levada a cabo por Varnhagen (1849)<sup>112</sup>, passando pela edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda* de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1904)<sup>113</sup>, até às mais recentes *Crestomatia Arcaica* (1921)<sup>114</sup> e *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, de José Joaquim Nunes (1926)<sup>115</sup>. Na sua biblioteca pessoal, encontram-se ainda inúmeras antologias e monografias críticas sobre aspectos vários da cultura trovadoresca<sup>116</sup>.

Compreende-se, portanto, que, no âmbito do cânone literário destinado a consumo alargado, de que *A última obra do poeta Afonso Lopes Vieira* oferece testemunho póstumo, Lopes Vieira tenha criteriosamente coligido os textos

---

<sup>112</sup> F. A. Varnhagen, *Trovas e Cantares de um Codice do XIV século: ou antes, mui provavelmente, «o livro das Cantigas» do Conde de Barcelos (com dois fac-similes)*, Madrid, Imprensa de D. Alexandro Gomes Fuentenebro, 1849. Este exemplar, com vários sublinhados, pertenceu originalmente à biblioteca de Rodrigues Cordeiro.

<sup>113</sup> Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada*, Halle, Max Niemayer, 1904 [1961-I-7]. Volume I: texto, com resumos em alemão, notas e eschemas metricos. Volume II: investigações (sic) bibliographicas, biographicas e historico-litterarias. Em *post scriptum* a uma carta datada de 24 de Setembro de 1920, confidencia Lopes Vieira a D. Carolina: «Obtive ha tempos um magnifico exemplar do *Cancioneiro da Ajuda*, q. será um dos meus melhores companheiros no exilio maritimo para onde partirei dentro dum mês». Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 18.

<sup>114</sup> José Joaquim Nunes, *Crestomatia Arcaica. Excertos da Literatura Portuguesa desde o que de mais antigo se conhece até ao século XVI acompanhados de introdução gramatical, notas e glossário*, Lisboa, Portugal-Brasil Sociedade Editora, s.d. [1921]. Neste exemplar, várias cantigas foram assinaladas com a frequente Cruz de Cristo utilizada pelo autor. Algumas notas filológicas do editor merecem, ocasionalmente, igual destaque, deixando adivinhar as predilecções de um leitor crítico e diligente. Relativamente ao refrão da conhecida pastorela de Airas Nunez, «Oí oj'eu hũa pastor cantar», a nota de Carolina Michaëlis, reproduzida por Nunes, é destacada por Lopes Vieira. Compreende-se porquê: «D. Carolina M. de Vaconcellos tem estes versos por genuinamente populares, tendo sido pelo poeta intercalados na sua composição, e segundo ella, serão o que de mais antigo de poesia popular subsiste». Cf. *op. cit.*, p. 293.

<sup>115</sup> Idem, *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926.

<sup>116</sup> Sem preocupação de exaustividade, registo algumas a título ilustrativo: Leite de Vasconcelos, *Textos Arcaicos. Para Uso da Aula de Filologia Portuguesa da Faculdade de Letras de Lisboa*, 3ª ed. ampliada, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1923; R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la Historia Literaria e Cultural de España*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924 (com dedicatória do autor ao «gran evocador de poesia moderna y pretérita»); Pedro Batalha Reis, *Da Origem da Música Trovadoresca em Portugal*, Lisboa, Tipografia de José Fernandes Júnior, 1931; Marques Braga (ed.) *Cancioneiro da Ajuda*, vol. I, Lisboa, Livraria Sá d Costa Editora, 1945; Isolda Lino de Castro Norton, *Algumas canções medievais escolhidas de entre os vários cancioneiros*, Rio de Janeiro, Imprensa Moderna, 1935.

trovadorescos que julgava mais cabalmente condensarem a tradição: lá se encontram as intorneáveis cantigas de amigo «Ai eu, coitada» e «Ai flores, ai flores do verde piño» – aliás, impropriamente classificadas como cantigas de amor –, mas também a alvorada de D. Dinis, «Levantou-se a velida», uma bailada de Joan Zorro, «Bailemos agora, por Deus, ai velidas», e, um caso a merecer atenção posterior, o célebre lais «Leonoreta, fin roseta», incluído no *Amadis*<sup>117</sup>.

Este prolongado interesse – académico e investigativo<sup>118</sup>, mas especialmente cultural e estético – não podia deixar de carrear como contrapartida o aproveitamento intertextual da dicção trovadoresca, dando razão a Teresa López quando afirma que «o corpus neotrobadorista de Afonso Lopes Vieira é amplo»<sup>119</sup> e que «a aproximación á recreación cancioneril non foi ocasional na poesía deste autor»<sup>120</sup>. Neste dialogismo interpelante dos modelos trovadorescos não estava Lopes Vieira assim tão afastado dos

<sup>117</sup> Cf. Afonso Lopes Vieira, *A última obra do poeta Afonso Lopes Vieira*, p. 23-27.

<sup>118</sup> Subsistem, no espólio do autor, testemunhos dessa curiosidade erudita relativamente aos Cancioneiros. Numa carta datada de 1913, Carolina Michaëlis de Vasconcelos presta esclarecimentos – que certamente lhe teriam por ele sido solicitados, na sequência das suas inquirições biográficas em torno do Justiceiro – sobre quatro cantigas do rei D. Pedro: «Exmº Snr. e amigo § As quatro cantigas del Rey Dom Pedro (C G II 67 seq. f. 79ª) são do séc. XV (como indicam as formas linguísticas, a forma métrica das cantigas e o facto de uma delas ser *castelhana*. Pertencem ao 2º período da poesia portuguesa (1440-1516). E o reinado de Afonso IV, em que Pedro o Infante poderia ter versificado (!?) pertence ao 1º período galego-português, representado pelos 4 cancioneiros arcaicos. Elas (e outras 5, fragmentarias, conservadas em ms.) são obra do Condestável D. Pedro – filho do Regente – neto de D. João I – bisneto do Cru – que teve título de *Rei* (de Aragão) de 1464 até falecer em 1466 – autor de tres obras de vulto como demonstrei em diversos escritos meus (Hist. da Lit. Port. §§ 75 e 103, Uma obra inedita do Condestavel, Cancioneiro Galego-Castelhano, etc., etc.). Se quiser, escrevo-lhe uma carta aberta sobre o assunto que muito me interessa – logo que tiver concluído umas divagações sobre a Saudade portuguesa e Ines de Castro que estou a tirar a limpo. § Com afectuosas lembranças». Cf. *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, vol. II, BMALV. Esta carta foi reproduzida por Aníbal Pinto de Castro, em «Coimbra no pensamento e na obra de Afonso Lopes Vieira», p. 70. A informação providenciada por Carolina Michaëlis parece ter sido aproveitada pelo autor na conferência «Inês de Castro na poesia e na lenda», nomeadamente no passo seguinte: «Cabe aqui dizer que, embora historiadores clássicos atribuam a D. Pedro o talento de fazer trovas, êsse talento a que D. João II chamava *singular* manha, certo é que não se ajusta ao carácter dêle a prática de compôr versos. A sua poesia é toda de acção; não é um contemplativo. E as três cantigas que no *Cancioneiro* de Resende vêm com o nome de *el rei Dom Pedro* são evidentemente do século XV e êsse *rei Dom Pedro* é o condestável D. Pedro, filho do ilustre morto de Alfarrobeira e que morreu com o título de rei de Aragão» (DG, 46-47). Também no volume X da correspondência, se encontra um ensaio manuscrito de R. Menéndez Pidal, datado de 25 de Setembro de 1924, intitulado «Airas Paes. Un episodio de la vieja lírica gallego-portuguesa», contendo extensa informação biográfico-literária sobre o jogral de Orense. A conclusão do estudo enfatiza, na esteira da editora do *Cancioneiro da Ajuda*, a projecção cultural da cultura literária galego-portuguesa além-fronteiras, de Castela aos reinos peninsulares orientais: «(...) en suma, estos casos aducidos aquí servirán siempre para apoyar los hechos reunidos y las hipótesis formuladas por la ilustre editora del Cancionero da Ajuda, doña Carolina Michaëlis de Vasconcellos, acerca de la influencia que a lírica gallego-portuguesa ejerció sobre la de las regiones orientales de España. Muy conocida y patente es tal influencia sobre la lírica castellana, pero este hecho gana en interés al extenderse hasta el oriente poniéndonos de manifesto una superior comunidad de gustos y corrientes artísticas extensiva a toda la Península a pesar del apartamiento y de las diferencias características de cada una de las regiones». Cf. *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, vol. X, BMALV.

<sup>119</sup> Teresa López, *O neotrobadorismo*, p. 134.

<sup>120</sup> Idem, *ibidem*, p. 139.

*«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista*

autores occitânicos ou galego-portugueses que de análogo procedimento faziam derivar os géneros do *contrafactum* e da cantiga de seguir. E é, na verdade, uma arte de seguir aquela a que o autor se dedicou com presteza criativa. No entanto, contrariamente aos formatos poéticos de inspiração neoquinhentista (com a prolígera imitação de autos, vilancetes, élogos ou cantigas) que, desde a estreia de *Para Quê?*, parecem ter cativado o poeta, as variações neotrovadorescas situam-se, sem excepção, em momento posterior às incursões decadentistas, nos passos de Nobre, ou aos passageiros arroubos emancipalistas da primeira década do novo século. Embora em *O Pão e as Rosas*, em particular na composição «No tronco dum pinheiro da floresta», se reconheça já a presença prefigurante do que virá a tornar-se o reincidente motivo do pinhal do rei, ainda aí se prolonga a pansemiose naturalista, muitas vezes comunicada sob forma parabolar (J. C. Seabra Pereira fala de *exempla* naturistas<sup>121</sup>), que se experimentara de modo abundante na «poesia de *proveito e exemplo*»<sup>122</sup> de *Ar Livre*:

A infinita frase dos pinhaes  
cantou embaladôra á minha infância,  
e ficou em minha alma a ressonância  
destas religiosas catedrais...  
(...)  
Vêrdes amigos certos para a gente,  
têm a constância na adversidade,  
dão a saude e ensinam a bondade,  
– a Bondade: a justiça sorridente. (*PR*, 103)

Esta magistral «Lição na floresta», compartilhada por um pinhal que é «verde escola» e «cartilha rumorosa», será retomada, três anos depois, em *Canções do Vento e do Sol*:

... Mas a voz dos pinheiros me trespassa,  
longa reboa e diz-me a murmurar:  
– que é preciso,  
o que é preciso é – AMAR. (*CVS*, 38)

---

<sup>121</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 1313.

<sup>122</sup> A expressão é de António Manuel Couto Viana, «Afonso Lopes Vieira», in *Coração Arquivista*, Lisboa, Verbo, 1980, p. 16.

É precisamente nesta obra que, explicitamente designadas como variações «sobre velhos motivos», se reúnem três composições classificadas como cantigas de amor. Por meio desta indicação paratextual, não deixa Lopes Vieira de sinalizar aquele que constituiu o móbil da reescrita. Como notou Cristina Nobre, com este pequeno ciclo dionisíaco, filia-se Lopes Vieira «na tradição lírica da ancestralidade nacional», colhendo na «autoridade do cânone medieval, contido nos primitivos Cancioneiros, a renovação de uma voz poética que continua a cantar sob os moldes da poética de então, isto é, respeitando os temas, embora nem sempre as rigorosas e virtuosas técnicas formais»<sup>123</sup>. Justificando as supostas liberdades compositivas da glosa, defende a autora que Lopes Vieira não aspirara à «fidelidade erudita», mas antes à «comunhão estética», à «criação de um clima poético geral do qual emanava a origem de uma nacionalidade»<sup>124</sup>. Tratando-se, com efeito, de revisitar um repertório de textos que activa, pela sua memória matricial, um evidente capital simbólico – assegurando esse «sentimento de continuidade histórica, predominante no lyrismo nacional»<sup>125</sup> –, não é menos verdade que o exercício de recriação formal que estas *variações* testemunham está longe de desfigurar irreconhecivelmente os pré-textos originais. Nos três casos, a dilação das epígrafes endógrafas de D. Dinis para a zona do texto eleva-as a recurso estruturante da sua *dispositio*, funcionando como um repto com que, da distância desse além tão poeticamente rendoso, teria o monarca interpelado a posteridade. A ele responderá Lopes Vieira. Embora do seu horizonte estético pudesse encontrar-se ausente o propósito declarado de uma restituição textual erudita, é indesmentível que, nos três casos, a operação de reescrita (e de releitura) é nitidamente esclarecida por pressupostos (e preconceitos) filológicos. Com efeito, a folclorização dos textos, lograda pelo recurso a um *modus dicendi* afim da retonalização popular, quase dissolve a sua origem aristocratizante (e, o que é mais, régia), querendo neles reconhecer genuínos produtos da criação popular. Muita da poesia de inspiração neotrovadoresca de Lopes Vieira patenteia, de resto, uma natureza bifronte, que oscila entre a origem erudita e a vontade do popular.

---

<sup>123</sup> Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 260. Refere a autora que Lopes Vieira classifica impropriamente os três textos como cantigas de amor, embora se trate, na realidade, de cantigas de amigo. Em apenas dois dos casos parece pertinente esta ressalva. Atendendo ao critério distintivo avocado na fragmentária *Arte de Trovar*, consabidamente baseado no género da *persona loquens*, a «Cantiga da Lavadeira» é, de facto, uma cantiga de amor, visto nela ser exclusiva a enunciação masculina.

<sup>124</sup> Idem, *ibidem*, p. 262.

<sup>125</sup> «Logares selectos», [1911], in *Rememrança*, vol. I, f. 51v.

*«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista*

No caso da «Cantiga das flores do monte», inspirada na cantiga de amigo «Ai flores, ai flores do verde pino», respeita-se a *mise-en-scène* poética do texto original, que gravita em torno de uma personagem feminina que, à força de repetidos rogos ansiosos, animiza a natureza, homenageando-se «o caso talvez mais perfeito do vínculo que pode a poesia estabelecer entre flor, ausência e amor»<sup>126</sup>. Assim, mantém-se a estrutura responsória do texto original, bem como várias das estratégias preceituadas pela *repetitio* trovadoresca (como o paralelismo com variação sinonímica ou a alternância vocálica da palavra de rima), mas dulcifica-se a arcaica austeridade do cenário em que deambulava a donzela dionisíaca com notas popularizantes: as flores do verde pinho são agora as mais realistas «flores do cimo do monte», ao passo que o amigo se transmuda no «meu bem» ou no «meu amor»<sup>127</sup>. Os ecos pseudofolclóricos intuem-se ainda na utilização do metro popularizante da redondilha maior ou em peculiaridades ilocutórias (e sociolectais) do tipo «Ai, o meu amor, que é de elle, / sim, o meu bem onde está?» ou «ai que Deus vos pague, flores, / estas novas que me daes!» (CVS, 66-57). Mas é a presença, dir-se-ia que ressonante, do intertexto romancístico da *Nau Catrineta*, ao qual ainda se voltará, que testemunha uma hibridação intercomunicante dos registos culto e popular:

Nós vemo-lo, o teu bemzinho,  
nas ondas, verdes vaivens;  
mas só se lhe vê o corpo,  
que a sua alma, tu a tens. (CVS, 56)

Uma similar moldura folclórica é reproduzida na «Cantiga da lavadeira», paráfrase poética da célebre alba dionisíaca «Levantou-s'a velida»<sup>128</sup>. O afastamento do

---

<sup>126</sup> Joaquim-Francisco Coelho, «Ay flores do verde pino», p. 27.

<sup>127</sup> Paulo Roberto Sodré propõe para este poema uma interpretação de natureza alegórica que não subscrevo, mas que aqui deixo registada, considerando-o uma expressão da «espera arquetípica (...) que revela o que poderíamos designar de “inconsciente colectivo” português»: « (...) possivelmente as flores do pinho representam a terra portuguesa, a *Magna Mater* lusitana, a quem a amiga apaixonada pede consolo e esperança. Os pinhos, semeados e cantados por Dom Dinis, com suas flores, parecem ser a própria manifestação do carácter telúrico e agrícola de Portugal. A espera pelo *destino atlântico* de Portugal talvez seja uma perspectiva de leitura oportuna para esse poema. Alegoricamente, a menina representa a alma portuguesa à espera de seu destino (seu “bem”), ausente e atrasado, sobre quem ela pergunta às flores, a Grande Mãe portuguesa». Cf. Paulo Roberto Sodré, «As flores do verde pinho de Afonso Lopes Vieira», in *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*, Curitiba, ABRALIP, 2003, p. 858. Registo aqui o meu reconhecimento ao autor por ter-me possibilitado a leitura deste texto inédito à data, mas que cito agora em versão publicada.

<sup>128</sup> Estou consciente das reservas que deve merecer esta classificação genológica, embora escolha intencionalmente contorná-las, por constituírem, para o que aqui me ocupa, questão marginal. Para uma

antetexto é, neste caso, bastante mais fracturante. A amiga alborescente é agora revezada pela figura popular da lavadeira, preservando-se, no entanto, quer o andamento narrativo já preponderante na estilizada vinheta de D. Dinis, quer – embora consideravelmente diminuída<sup>129</sup> – a comutabilidade sémica do lexema *alba*. Nota José Luís Rodríguez que este texto se encontra «bem longe (...) da condensação semântica e concentração simbólica da cantiga do rei-poeta»<sup>130</sup>. As inovações da versão de Lopes Vieira vão no sentido de mitigar a distância narrativa imposta pela focalização externa preponderante no texto original («Levantou-s’ a velida, / levantou-s’alva / e vai lavar camisas / e-no alto / Vai-las lavar alva»). Ela será agora compensada pela coloração afectiva dos possessivos («a minha linda», «a minha rosa») e dos diminutivos estranhantes («manhaninha», «rupinha»), assim como pela constante remissão para um universo simbólico de nítida inscrição popularizante, onde pontificam símbolos de profusa atestação folclórica: as imagens aquáticas, alborescentes, eólicas – o vento merece, aliás, uma abordagem de laivos quase hilozoístas – ou florais<sup>131</sup>.

A «Cantiga das tristes queixas», que retoma o texto «Nom chegou, madr’, o meu amigo», é aquela que mais rigorosamente emula a estrutura paralelística do texto dionisíaco, optando por similar estrofismo (dístico seguido de refrão) e recuperando a construção lírico-dramática que permite teatralizar o desabafo que uma donzela, subitamente consciente do seu abandono, endereça à figura, silente mas cúmplice, da mãe. Mais uma vez, são iniludíveis a forma poemática e a ambientação de cariz folclórico: na toada e na retórica iterativa, na emoção interjectiva do estribilho, mas igualmente na restituição poética de um quadro de maternal domesticidade.

Ainda em *Canções do Vento e do Sol*, outros textos são devedores, embora de modo menos frisante, da tradição trovadoresca, seja pela retoma de um regime iterativo afim do *leixa-pren* (v.g. «Perfume» ou «Canto da Rôla»), seja pela cenografia de um

---

síntese das objecções levantadas à inclusão deste e de outros textos no género da alba, vd. Giuseppe Tavani, *Trovadores e Jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, p. 280-83.

<sup>129</sup> Nota Maria do Amparo Tavares Maleval que Afonso Lopes Vieira «desfaz o jogo de sentido feito por D. Dinis com o termo *alva*, que poderia significar, pelo menos a alvura da pele da jovem, ou o seu nome próprio, ou ainda a alvorada, apresentando como *alva* apenas a roupa e a mão, isto é, a jovem que a lavava». Cf. Maria do Amparo Tavares Maleval, «Saudosismo e Neotrovadorismo (Afonso Lopes Vieira, Guilherme de Almeida e Álvaro Cunheiro)», in *Peregrinação e Poesia*, p. 123-24.

<sup>130</sup> José Luís Rodríguez, «O eco de Dom Denis na literatura posterior», p. 194.

<sup>131</sup> Sobre os distintos aproveitamentos a que a modernidade literária irá sujeitar este substrato popularizante, vd. Santiago Fortuño Llorens, «La modernidad literaria de la lírica galaico-portuguesa», in José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, p. 617-27.

*«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista*

naturalismo vitalista – marítima, sobretudo –, que evoca, por exemplo, as barcarolas de um Martin Codax. É o caso de «Cantares dos Búzios»:

Ai ondas do mar, ai ondas,  
ó jardins das alvas flores,  
sobre vós, ondas, ai ondas,  
suspiram os meus amores.

Ai ondas do mar, ai ondas,  
Que traz o vento, a chorar?  
– São os suspiros dos mortos  
que andam na água a boiar. (CVS, 97)

Em *Ilhas de Bruma*, autocaracterizando-se, no poema de abertura que enuncia um prólogo ao canto, em boa ortodoxia neo-romântica, como um *medium* portador da *harmonia mundi*, como «fronteiro dos domínios de Deus»<sup>132</sup>, transcritor do ditado do mar, como prosélito pregador de «sermões de Admiração ao vento», ou como «donatário das minhas Ilhas de Bruma», o sujeito lírico, afinando o seu diapasão poético pela afeição à terra natal e pela rememoração saudosa, como que guiado por um nefelibatismo paradoxalmente atento à pulsação da alma pátria, identifica o seu programa lírico com a revivescência de «velhos temas». Este poema-advertência explica que a vertente neotradicionalista, de arqueologia literária e imaginística da memória nacional, já pressagiada em obras anteriores, seja agora objecto de assunção cabal. Como nota Cristina Nobre, o facto de, no balanço patriótico representado pela conferência «Portugal nos meus versos», ser esta a colectânea mais representada indica que *Ilhas de Bruma* constitui «o fulcro à volta do qual [o autor] reescreve o cânone da ancestralidade portuguesa»<sup>133</sup>.

A duplicação estrutural da obra – com o conjunto dos textos agregados sob as designações *Romanceiro* e *Cancioneiro* – indicia precisamente as duas sendas maiores pelas quais envereda a inspiração autoral. A retórica romancística e a dicção cancioneril (tomada aqui na dupla acepção de cancionero trovadoresco e cancionero popular) constituirão, aliás, viveiros de renovo poético incessantemente revisitados por Lopes Vieira, muito ao gosto dessa instigante sedução por um nacionalismo *naïve*. O

<sup>132</sup> Alfredo Gândara, *As raízes da obra de Afonso Lopes Vieira*, p. 24.

<sup>133</sup> Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 250.



repertório trovadoresco vai, deste modo, ser insistentemente glosado em *Ilhas de Bruma*, nele se solicitando motivos ou formas poéticas ainda não experimentadas anteriormente.

É o caso do cancionero mariano de Afonso X<sup>134</sup>. Em *O Poeta Saudade*, «Romance» recuperara o relato miraculístico da freira que, ensandecida pelo profano acicate de um desonesto amor, se evade do convento onde professa, sendo substituída, na sua ausência, pela Virgem<sup>135</sup>. Já neste texto se pressente a afeição pelo que se poderia, porventura, designar como um pietismo folclórico, a par da mesma vontade de *abbreviatio* que Lopes Vieira irá adoptar como directiva de escrita em «O Monge e o Passarinho», de *Ilhas de Bruma*. A versificação espraçada do milagre alfonsino, artificialmente disposto em forma de *zéjel* e anexando um refrão moralizante a uma demonstração exemplar, é simplificada pela concisão popularizante da redondilha<sup>136</sup> e pela supressão da litania do estribilho, erradicando, com ela, as correlativas injunções didactizantes. Tomando como epígrafe dois versos da célebre cantiga CIII de Afonso X<sup>137</sup>, aí se relata a experiência escatológica do monge que, absorto num mesmerismo divinamente infundido, escuta, em prolongado e absorvente deleite de trezentos anos, o canto de uma ave, assim lhe sendo proporcionada uma antevisão das glórias celestiais. A lenda do monge e do passarinho, como observa Seabra Pereira, «cativará Afonso Lopes Vieira e todo o Neo-Romantismo lusitanista»<sup>138</sup>. O relato miraculístico da aberração temporal, que constitui esta antevisão de gozo eterno – e que para o Rei-

---

<sup>134</sup> Num cartão postal, provavelmente de 1912 ou 1913, Lopes Vieira questionava Carolina Michaëlis acerca da edição da lírica mariana do Rei-Sábio: «(...) Q. edição moderna ou acessível existe das *Cantigas de Santa Maria* do Rei de Castela? § Cada vez amo mais os Primitivos, e quereria possuir essa obra do rei trovador da Virgem, q., pelo q. della já conheço, me encanta». Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 15.

<sup>135</sup> O tema da reparação miraculosa da falta perpetrada por uma religiosa, assim a redimindo da desonra, é grato a Afonso X e revelou-se muito fecundo em derivações ulteriores. O texto de Lopes Vieira retoma, com alterações, o argumento da cantiga XCIV de Afonso X, «Esta é como Santa Maria serviu em logar da monja que sse foi do mōesteiro». Cf. Walter Mettmann (ed.), *Cantigas de Santa Maria*, vol. II, Madrid, Clásicos Castalia, 1988, p. 288-91. O mesmo tema sugeriu obras a Nodier, Zorilla e Maeterlinck. Cf. José Filgueira Valverde (ed.), *Cantigas de Santa Maria*, Madrid, Editorial Castalia, 1992, p. 165-66.

<sup>136</sup> A disposição em quadras será abandonada em 1904, nas *Poesias Escolhidas*, deixando adivinhar uma maior preocupação mimética em relação ao estrofismo do texto romancístico. Cf. Afonso Lopes-Vieira, *Poesias Escolhidas (1898-1902)*, Lisboa, Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso, 1904, p. 111-14.

<sup>137</sup> Trata-se da cantiga antecedida da rubrica «Como Santa Maria feze estar o monge trezentos anos ao canto da passarã, porque lle pedia que lle mostrasse qual era o bem que avian os que eran en Paraiso».

<sup>138</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa*, vol. II, p. 1085-86. Também em *Alívio dos Tristes*, Corrêa d' Oliveira inclui uma composição inspirada no milagre mariano, que apresenta uma reconfiguração do motivo de orientação bastante distinta da que presidia à paráfrase de Lopes Vieira. Nela se desenvolve uma *similitudo* entre o enlevo anímico, proporcionado pela esperança, e o cântico hipnoticamente lenitivo da ave lendária. O propósito do autor é aqui, como muito bem viu Seabra Pereira, «figurar a possível fenomenologia da Esperança». Cf. *op. cit.*, p. 1086.

-Sábio, fora tomado como elemento catalítico de *loor* superlativo da *advocata nostra* e de infusão doutrinadora («Quena Virgen bem servirá / a Parayso irá»<sup>139</sup>, reitera o refrão) –, evolui, em Lopes Vieira, para um quadro pitoresco de piedade benévola e plácida. Numa das «Canções de Saudade e Amor», intitulada «A Saudade», a lenda medieval é reconvertida em *argumentum* do discurso amoroso e encarregada de traduzir a alienação dormente que assoberba o amante saudoso:

Minh'alma, quando está longe  
da tua, graça do sol,  
às vezes parece o monge  
que escutava o roussinol.

Que às vezes o tempo passa,  
nem sei como êle correu...  
a Saudade é como a Graça,  
dá-nos o sonho do céu. (*IB*, 111)

Na primeira cena do segundo quadro da écloga musical *Crisfal* (1920), o «romance do milagre d'amor» alfoncino, em versão próxima à que dele se incluía em *O Poeta Saudade*, é relatado por Maria, a pedido insistente das noviças de Cister<sup>140</sup>. A novidade, presume-se que introduzida com vista a um previsível ganho dramático, consiste na repetição coral do último verso, salmodiado em alternância encadeada. Por outro lado, esta reciclagem cíclica da lenda hagiográfica documenta a propensão da obra de Lopes Vieira para a economia mítico-imaginística, dirigindo o seu investimento criativo muito mais para a exploração intensiva e continuada das possíveis modulações de um argumento do que para a versatilidade extensiva ou amplificante do repertório temático que manuseia. Por outro lado, como bem notou Cristina Nobre, este procedimento de intertextualidade homo-autoral «pode ser lido como um sinal da modernidade do autor, pois é uma vontade de inscrição da poética da individualidade no texto englobante da tradição», exprimindo, portanto, «a vontade de dar um estatuto

<sup>139</sup> Walter Mettmann (ed.), *op. cit.*, p. 16-18.

<sup>140</sup> *Crisfal. Ecloga musical em 1 acto e tres quadros. Poema de Affonso Lopes Vieira. Música de Ruy Coelho*, Lisboa, s.d. [1920], p. 27-30.

canónico a uma criação autoral, moderna e ainda não consagrada, idêntico ao da tradição assumida»<sup>141</sup>.

Em «A Ribeirinha», a partir da cantiga de amigo atribuída a D. Sancho I, «Ay eu coitada como vivo»<sup>142</sup>, uma das composições durante largo tempo consideradas como manifestação auroral do *trobar* peninsular, é agora o lugar onde confluem, em contraponto polifónico, múltiplas vozes. A enunciação é, no texto, sintagmaticamente dividida entre um poeta-contador, o rei ausente enamorado e a sua amante<sup>143</sup>, abrindo um hiato entre o lançamento narrativo das estrofes e o lirismo pungente dos refrões intercalados. Estes últimos reproduzem tanto o lamento convencionalmente atribuído à Ribeirinha, como réplicas apócrifas do monarca ou do próprio sujeito lírico, assim fundindo *traditio* e *inventio*, ambas cambiantes indissociáveis de uma refeitura que é de sentido indisfarçavelmente lúdico. O discurso do narrador-poeta comenta, da distância de um tempo que é o seu, as personagens deste teatro amoroso:

Ribeirinha, ó Ribeirinha,  
que sabor na alcunha clara!  
Vê-se o sorriso e a covinha  
que êle abre na tua cara.

*Ay eu coitada como vivo  
en gran cuidado por meu amigo...*

Dona Maria Ribeira,  
por quem tanto se penou,  
dona, fostes a primeira  
que esta linguagem cantou. (IB, 58)

<sup>141</sup> Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 287.

<sup>142</sup> A atribuição da cantiga a D. Sancho I está longe de ser pacífica e a questão da autoria, disputada conjuntamente com Afonso X, continua ainda a dar origem a opiniões desencontradas. Na mais recente edição do *corpus* integral da lírica profana galego-portuguesa, o texto aparece atribuído ao monarca castelhano. Cf. Mercedes Brea (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, vol. I, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñero, 1996, p. 139-40.

<sup>143</sup> Afonso Lopes Vieira adopta, como facto incontestado, ter sido a Ribeirinha, apelido de D. Maria Pais Ribeira, a amante dilecta de D. Sancho. Essa conjectura é avançada por Carolina Michaëlis numa das notas à sua edição do *Cancioneiro da Ajuda*: «O proprio rei D. Sancho parece ter composto versos. Se não me engano, possuímos uma composição sua, provavelmente inspirada pela Ribeirinha, e por ella entoada durante a ausencia do regio amante: um ligeiro cantar de amigo, que é o que ha de mais singelo e popular! Quanto ao pensamento, lamentos da mulher cujo amigo se demora, tao naturaes na boca de uma pastora como na de uma quasi-rainha». Cf. *Cancioneiro da Ajuda*, ed. cit., vol. II, p. 593, § 351.

*«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista*

A inovação consiste ainda em fantasmear o prisma masculino deste cenário sentimental, ficcionalizando o sofrimento do monarca ausente, ocupado na fundação da Guarda, e atribuindo-lhe um (apócrifo) lamento saudoso:

*Ay coitada da vida minha  
en gran cuidado p'la Ribeirinha. (IB, 59)*

Em inesperado remate, o sujeito exorta, na última quadra, o «Velho Dom Sancho amoroso» a rectificar a sua atávica condição de amante dolente, propondo-lhe um canto novo, e assim minando, graças a um humorismo amistoso, a tradição que os cancioneiros consignaram poeticamente:

*Muito me tarda  
beijá-la, e fugir da Guarda! (IB, 60)*

A coexistência do mimetismo arcaizante («aproveytança da terra», «trá la vida») ou de constantes estilísticas tipificadoras dos géneros galaico-portugueses, especialmente da fraseologia ligada à *descriptio* feminina («p'la fremeosa, a bem talhada», «lume dos olhos meus»), com a tonalidade correntia do conjunto instaura um deliberado efeito de sobreposição interpenetrante de linguagens e de tempos, transformando o lirismo no «espaço privilegiado da transfiguração poética da História (...)»<sup>144</sup>. Simultaneamente, o poema desenvolve-se, como nota Maria do Amparo Tavares Maleval, «a modo dos *romances* tradicionais»<sup>145</sup>, transformando o ritmo irregular da *muinheira* no refrão de um texto escandido por um evidente tempo narrativo. Esta pragmática de historicismo lúdico, de desenfado poético descompressor, pode, de resto, identificar-se em grande parte desta lírica de argumento medieval. A esta componente não foi indiferente alguma crítica:

A poesia de Lopes Vieira, dentro da craveira atribuída aos poetas illustres contemporâneos, é, se a comparo à sua outra obra literária e artística, uma espécie de sueto entre mais altos trabalhos, é a obra desenfastiada de *brevia* repousante, aberta na vida claustal, passada na velha e silenciosa bibliotheca onde os

<sup>144</sup> Maria de Lourdes Cidraes, «Dos Mitos, dos Poetas e dos Tempos (Literatura, Memória Histórica e Imaginário Nacional)», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº26 (2002), p. 69.

<sup>145</sup> Maria do Amparo Tavares Maleval, «A *Ribeirinha* em epígrafe (Stella Leonardos, Guilherme de Almeida e Afonso Lopes Vieira)», in *Peregrinação e Poesia*, p. 138-39.

*«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista*

amarellecidos manuscritos e os venerandos incunabulos lhe fornecem materia-  
-prima que trazida para a luz indecisa, anarchica, desagregadora do dia de hoje, vão  
dizendo a esta geração deprimida para não dizer deprimente, quão grandes fomos e  
como nos assiste direito a que o sejamos ainda...<sup>146</sup>

São, como se vê, múltiplas as possibilidades disponibilizadas pela *variatio*  
neotrovadoresca e de nenhuma delas abdicará Lopes Vieira – da reprodução (quase)  
mimética, à livre recriação de ambientações, estruturas ou símbolos trovadorescos,  
passando pela reciclagem ocasional de fórmulas ou estilemas medievais, de sabor  
popularizante. Deste modo se, em alguns casos, a cantiga, em latência produtiva no acto  
de reescrita neotrovadoresca, pode aflorar na configuração formal do novo texto (v.g. a  
utilização combinada do refrão e do *leixa-pren* em «Manhã de Névoa»), noutros, a  
dívida contraída relativamente ao poema de partida pode confinar-se a uma espúria  
ressonância verbal. É o que acontece com «Pinhal do Rey», em que, de novo, se assiste  
à retextualização do motivo dionisiaco do *verde pino*, já ensaiada, em tanteantes  
incurções, em textos anteriores<sup>147</sup>.

O motivo do pinhal do rei é estância obrigatória da geografia electiva do autor –  
da sua *pátria resumida*, diria ele –, consumada num garrettiano «passeio sentimental»  
por uma «paisagem da primeira dinastia»<sup>148</sup>:

Recordo-me do que me disse o meu querido amigo António Sardinha quando me  
foi visitar a S. Pedro de Moel:

– É uma paisagem da primeira dinastia!

Com efeito, o Pinhal do Rei, o Pinhal de Leiria, é o primeiro monumento de  
Portugal, o pai da nossa história; dêle foi que saíram os nossos primeiros navios, e  
exprime tal histórico desígnio que ao grande rei D. Denis deveria em verdade  
chamar-se, não o *lavrador*, mas o *navegador* (...).

<sup>146</sup> Hemeterio Arantes, «Afonso Lopes Vieira. Poesias sobre as scenas infantis de Schumann. A Poesia dos Paineis de S. Vicente», *O Nacional*, 11 de Abril 1915, in *Rememrança*, vol. I, f. 110v.

<sup>147</sup> Sintomaticamente, como se pode confirmar pelo recorte compulsado no volume II das *Rememranças*, é este o texto seleccionado para ilustrar a obra poética do autor, na secção intitulada *Lira Lusitana* do periódico galego *Faro de Vigo*. A reprodução do poema é acompanhada da seguinte nota: «Evocação e adaptação oportuna de uma poesia de D. Dinis, um dos chamados “cossoantes” ou “canções paralelísticas”, sobrevivências da primitiva lírica popular, anterior a influência provençal». Cf. «Lira Lusitana: Pinal do Rei», *Faro de Vigo*, in *Rememrança*, vol. II, f. 35.

<sup>148</sup> Numa carta de Dezembro de 1922, dirigida a Raul Proença, à data director da Biblioteca Nacional, na qual discutia pormenores relativos à sua colaboração no *Guia de Portugal*, Lopes Vieira refere: «Risquei o *Pinhal de Leiria* por[ue] esse tema pareceu-me mais proprio p[ara] ser tratado por pessoa q[ue] não ligue tanto a essa querida floresta a ideia medieval q[ue] eu lhe ligo “– ay flores do verde pino...”». *Apud* Luís Prista, *Para a edição do Guia de Portugal*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1992, p. 145.

**«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista**

São muitos os meus versos enleados às terras marinhas de Moel, a começar pelos que desenvolvem o tema do *verde pinho*, cantado belamente por Dom Denis, e que eu tive a honra de fazer conhecer pela primeira vez ao nosso público; e, entre êles, a composição dominante intitula-se precisamente *Pinhal do Rei*, nos quais busquei exprimir o destino atlântico da floresta iniciadora e, com o dela, o da própria terra de Portugal. (NDG, 243, 248-49)

Antes de mais, e como propõe Paulo Roberto Sodré, «o Rei (...) simbolizaria o berço da nacionalidade, não no sentido bélico, para o qual Afonso Henriques seria a ilustração, mas no sentido de aprimoramento da cultura e da sociedade portuguesas (...)»<sup>149</sup>, encarnando uma espécie de «símbolo herderiano»<sup>150</sup>. Refúgio de um instigante *genius loci*, o pinhal dionisíaco magnetiza poeticamente Lopes Vieira, sobretudo pelo que no seu arborescente passado é já promessa de futuro, dando razão a Octavio Paz quando afirma que «el pasado es una edad venidera»<sup>151</sup>. Com efeito, no «corpo cortado» das «heroicas árvores» decifram-se as «nossas caravelas / ansiosas de todo o Alê» (*IB*, 77). Na sua dupla qualidade de lavrador e de navegador, cognomes com que o monarca é crismado, respectivamente pela história e pelo autor, enquanto simbolização de idílio agrário e de dilatação expansionista, D. Dinis preludia, como emblema temporalmente desmaterializado à Pascoaes, a origem da imaginação imperial ultramarina, atravessada pelo seu irremissível *destino atlântico*. Mas esta releitura do mito dionisíaco, «singular aliança da floresta e do mar»<sup>152</sup>, não deixa de fazer apelo à *auctoritas* da tradição lírica. O motivo trovadoresco das flores de verde pinho é, em «Pinhal do Rei», desenvolvido exclusivamente nas estrofes pares, que assim introduzem um efeito de ressonância contrapontística, à maneira de estribilho, com as que as precedem. Nessas estrofes, são preservados os elementos rítmicos da cantiga medieval: o jogo consonântico conseguido pela alternância das palavras de rima, o paralelismo literal, a estrutura interrogativa. Contudo, a interpelação é radicalmente outra: dilui-se a voz nuclear da amiga que desiste de verberar a sua inquietude pelo amigo ausente. A interrogação funciona agora como deixa elocutória que permite enxertar o segundo motivo estruturante do poema, isto é, o desígnio português de diáspora marítima:

---

<sup>149</sup> Paulo Roberto Sodré, «As flores do verde pinho de Afonso Lopes Vieira», p. 861.

<sup>150</sup> Idem, *ibidem*, p. 861.

<sup>151</sup> Octavio Paz, *Obras Completas*, vol. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 340.

<sup>152</sup> «Or: Piango Or: Canto. O que o ilustre poeta Dr. Afonso Lopes Vieira disse á “União Nacional”», *União Nacional*, in *Rememrança*, vol. II, f. 71.

«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovoadoresca e neopopularista

Ai flores, ai flores do Pinhal florido,  
que vedes no mar?

Ai flores, ai flores do Pinhal florido,  
Rei Dom Dinis, bom poeta e mau marido,  
lá vem as velidas bailar e cantar.

(...)

Ai flores, ai flores do Pinhal louvado,  
que vedes no mar?

Ai flores, ai flores do Pinhal louvado,  
são as caravelas, teu corpo cortado,  
é lo verde pino no mar a boiar. (IB, 76-77)

Esse fado colectivo, arquetipicamente materializado no pinhal («Na sussurrante e verde catedral / oiço rezar a alma de Portugal») e nas caravelas, é também indesligável da experiência autobiográfica do sujeito lírico, que assim mescla a infância (metafórica) poética da pátria, inscrita nesta paisagem da primeira dinastia, com a infância (real) de quem nela primeiro abriu os olhos para o mundo:

Encantado jardim da minha infância,  
aonde a minh'alma aprendeu  
a música do Longe e o ritmo da distância  
que a tua voz marítima lhe deu;  
místico órgão cujo além se esfuma  
no além do oceano, e aonde a maresia  
ameiga e dissolve em bruma  
e em penumbras de nave, a luz do dia.  
Por estes fundos claustros gemem  
os ais do Velho do Restelo...  
Mas tu debruças-te no mar e, ao vê-lo,  
teus velhos troncos de saudosos fremem... (IB, 76)

Nestes *intermezzos* evocativos, que antecedem o *ostinato* trovoadoresco, é nítida a preeminência de uma estesia simbolista, reconhecível na percepção do evanescente e do inefável (toda a paisagem se «esfuma» e «dissolve»), na atenção perscrutadora à «voz marítima», aos murmúrios e aos gemidos da «catedral verde e sussurrante» – aliás fonicamente comunicada pela toada aliterante –, na frequência das imagens de teor

goticista e instrumentista («a música do Longe e o ritmo da distância»; o «místico órgão»; as «penumbras de naves»; os «fundos claustros»).

A própria natureza ambivalente do génio e do destino português, historicamente cindidos entre a perpetuidade telúrica e o encantamento marítimo – e o mesmo é dizer entre ruralismo medievalizante e expansionismo renascente, entre utopia agrária e impulso oceânico – se encontra exemplarmente vertida no motivo do pinhal do rei. Como muito bem notou Pequito Rebelo, é nessa «dualidade de Terra e Mar, de Ser e de Mover» que reside umas das tensões maiores da obra de Lopes Vieira, um autor que, sendo «poeta geórgico», é «predominantemente um poeta de água salgada»<sup>153</sup>.

É esse rosto de poeta marítimo que surge, ainda em *Ilhas de Bruma*, na composição «La Mar», que adopta como epígrafe a segunda cobla de uma atípica cantiga de amor de Roi Fernandiz: «Nunca vejo las ondas / nem as muit'altas rocas, / que mi non vehan ondas / al cor pola fremosa»<sup>154</sup>. O título reenvia para o refrão da cantiga do clérigo compostelano que Lopes Vieira elide no seu texto: «maldito se[j]a 'l mare / que mi faz tanto male!». É ele que dita uma espécie de *interpretatio per etymologiam*, por meio da qual se insiste no género feminino de mar, uma ênfase justificada pela clássica associação paronímica de *a mar* e *amar*<sup>155</sup>. A Lopes Vieira esta feminização oceânica ter-lhe-ia sido sugerida pela leitura de Heine: é, com efeito, um verso do poeta alemão que, na conferência «Portugal nos meus versos», introduz a recitação deste poema: «J'aime la mer comme une maîtresse»<sup>156</sup>. O arcaísmo inusitado

---

<sup>153</sup> José Pequito Rebello, «Afonso Lopes Vieira, Cantor da Terra e das Árvores», in *Afonso Lopes Vieira. In Memoriam*, p. 210.

<sup>154</sup> Recentemente, G. Tavani chamou a atenção para um erro de leitura presente no segundo verso da estrofe e perpetuado por todas as edições, propondo a sua restituição como «nen as altas debrocas». Para a argumentação circunstanciada, vd. Giuseppe Tavani, «Per il testo della *cantiga* di Roy Fernandiz *Quand'eu vejo las ondas*», in *Estudos Universitários de Lingüística, Filologia e Literatura. Homenagem ao Prof. Dr. Sílvio Elia*, Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Língua e Literatura, 1990, p. 97-100. Lopes Vieira reproduz, naturalmente, o texto tal como ele tinha sido editado ao tempo.

<sup>155</sup> Cf. as seguintes palavras de Ernesto Guerra da Cal: «La ecuación lírica *mar=amor* (...) alcanza en este poema una insinuante eficacia expresiva. Los monumentos visibles del mar, elemento externo de contemplación, suscitan ardores dolorosos en la intimidad amorosa del trovador, y con ellos se acompañan. La simbología paralela del paisaje objetivo de la naturaleza, y del paisaje anímico, liga en una dualidad de penetrante fuerza emotiva a la inmensidad, la profundidad y la impetuosidad del mar con las del amor». Cf. Ernesto Guerra da Cal, «Glosas superficiales al tema del mar en la lírica medieval galaico-portuguesa», *La Torre*, VIII (julio-sept. 1960), p. 100-101, *Apud* William Myron Davis, *op. cit.*, p. 103.

<sup>156</sup> Cf. Afonso Lopes Vieira, «Portugal nos meus versos», in Vitorino Nemésio, *Camões na obra de Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1974, p. 207. Heinrich Heine é, de resto, unanimemente considerado como um exímio cultor dos *Lieder* das paisagens marítimas. Cf. as seguintes palavras de Marcel Beaufils: «Voici que Heine, en revanche, nous révèle la mer, ses présences et ses magies»; «C'est ce Heine-là qui révèle à l'Allemagne, à Schumann, – et à Wagner, cette enorme évacion et délivrance: la mer». Cf. Marcel Beaufils, *Le lied romantique allemand*, Paris, Paris, Gallimard, 1982, p. 121 e 136. Rudolf Leonhardt nota, por seu turno, que «On dit que Heine est celui qui a introduit le phénomène de la mer dans la poésie. Ce qui est plus important, c'est que sa vision du monde et son trésor



que consiste em designar o mar no feminino foi, aliás impropriamente, tomado durante uma amistosa polémica mantida entre o autor e o articulista Joaquim Leitão, como grosseiro castelhanismo, incriminação à qual Lopes Vieira objecta com erudita segurança:

Affonso Lopes Vieira, o nosso grande e portuguezissimo poeta, a quem o culto vicentino deve o seu rejuvenescimento, publicou, há pouco, mais um volume de versos, intitulado *Ilhas de Bruma*, em que o admiravel talento e a alma profundamente lusitana do artista se patenteiam em toda a sua beleza peregrina. Ora Joaquim Leitão, apreciando o volume *Ilhas de Bruma*, e denominando o seu auctor «o portuguez», extranhou e lastimou que elle empregasse a anachronica formula «la mar» para designar o oceano. Affonso Lopes Vieira dirigiu, por esse motivo, ao distincto jornalista, a seguinte carta:

Meu caro Joaquim Leitão – Na sua amavel noticia acerca das minhas «Ilhas de Bruma», accusa-me V. de ter usado um castelhanismo, e eis que quasi suspende o juizo que lhe tenho merecido! Cuidará V. que não vae arrepende-se? No portuguez archaico, «mar» era feminino e sobre isto compuz os meus versos. E ainda João de Barros, o das «Décadas» traz na Decada quarta, no cap. 21 esta passagem: «Indo a nossa armada a la mar com as galés...». Como vê, sou ainda, e espero em Deus que hei-de ser sempre – «o portuguez». Com muitos cumprimentos, e sem nenhuma harmonia ibérica, – Grato camarada e admirador, Affonso Lopes Vieira.<sup>157</sup>

Nem mesmo esta vigorosa asseveração de casticismo avoengo faz dissipar as reservas que Joaquim Leitão coloca a tão insólito uso linguístico, deixando perceber o galvanizante múnus nacionalista que se delegava na arte poética. A resposta torna supérfluo qualquer comentário adicional:

---

de métaphores (ce qui revient parfois au même pour un poète lyrique) ont été enrichis par l'expérience de la mer dans une direction qui paraît aussi imprévisible que nécessaire, après coup». Cf. Rudolf Walter Leonhardt, *Heinrich Heine (1797-1856)*, Hambourg, Hoffmann und Campe Verlag, 1977, p. 10.

<sup>157</sup> «*Ilhas de Bruma*», *A Capital*, [1917], in *Rememrança*, vol. I, f. 120v. Que Lopes Vieira terá solicitado a Carolina Michaëlis o esclarecimento autorizado desta questão filológica, pode inferir-se por carta que lhe dirige em 5 de Agosto de 1917: «Minha querida e boa Senhora e Mestra – Mtº agradeço a V. E. a magnifica lição àcerca de *la mar*, q. mtº me interessou e satisfiz; reconvencendo-me de q. não havia castelhanismo nos meus versos onde um jornalista, assaz politico e pouco filologo, o quiser lobrigar». Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 16.

**«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista**

Joaquim Leitão, commentando largamente a carta de Affonso Lopes Vieira, conclue por esta forma:

É a hora em que os portuguezes teem de ser sómente portuguezes.

Foi essa a nossa força e só com ella devemos contar.

É o momento em que tudo tem importancia.

E eu não me arrependo do reparo, muito consciente, que fiz ao amigo, ao camarada e ao poeta, a quem cognominei o «Portuguez», porque o que sáe da sua penna não póde ser contado como de pouca monta.

Se as suas reconfortantes evocações patrioticas, e de tradicionalismo artístico, surtem beneficos effeitos na alma collectiva, como não reccar que um castelhanismo, que maculou em dia aziago um verso seu, habitue o ouvido do nosso povo a confundir com o rascante hespanhol a nossa máscula mas dôce lingua portugueza?<sup>158</sup>

Regressemos ao poema. A sua estrutura de interpelante colóquio encontra o seu destinatário no mar e não no amor, como a epígrafe permitia legitimamente conjecturar<sup>159</sup>. Este mar já não é, como notou Elisa Furtado, «o mar histórico das caravelas, nem o mar grandiosa massa líquida da natureza», abrindo caminho à sua «visão amorosa e feminina»<sup>160</sup>. O incomum desta tipologia enunciativa terá continuidade no desvanecimento do paradigma formal trovadoresco, deslocando-se a violência imprecatória do refrão da marinha galego-portuguesa para a intensidade do ascendente sortílego que a feminização do mar detém sobre a *persona* poética. Esse anseio projectivo, que quer ver a mulher no mar, redundando na própria fusão anímica do observador no oceano contemplado. Recuperando uma justa expressão, que Ezra Pound utiliza para descrever o funcionamento do entorno natural nas *cansos* da Provença, o mar preenche aqui a função de uma «metáfora por simpatia»<sup>161</sup>:

---

<sup>158</sup> *ibidem*.

<sup>159</sup> Teresa López identifica, neste texto, uma linha isotópica «que por vezes lembra o *Marinero en tierra* de Albertí». Cf. Teresa López, *O neotrobadorismo*, p. 135. Com efeito, as semelhanças de estrofismo e até de módulos estilísticos são, por vezes, indesmentíveis. Vd., por exemplo, o poema «El mar. La mar», in Rafael Albertí, *Obras Completas. Tomo I (Poesía 1920-1938)*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 123.

<sup>160</sup> Maria Elisa Corrêa Bessa Furtado, *A Poesia de Afonso Lopes Vieira*, p. 38.

<sup>161</sup> É o seguinte o contexto em que, no decurso do ensaio intitulado «Les troubadours et la psychologie (Une divagation sur la technique)», Pound utiliza a expressão: « (...) nous trouvons dans presque toute la poésie provençale la nature à la place qui lui convient, c'est-à-dire qu'elle forme le décor de l'action, un commentaire des états d'âme, en d'autres termes une équation, une "métaphore par sympathie" du caractère du poème». Cf. Ezra Pound, *Esprit des littératures romanes*, Paris, Col. 10/18, 1966, p. 40.

«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista

---

De fítar la mar,  
la mar, lindo amor,  
meu olhar tem a côr  
do seu verde olhar.

De ouvirem la mar,  
os seus ais compridos,  
são os meus ouvidos  
búzios a cantar. (IB, 94)

Na *coda* do políptico, as «saudades marinhas» aparecem intersectadas com as «saudades minhas», dando voz a um já muito familiar anseio pelo longe. A sua consubstanciação no espaço eutópico das ilhas de Bruma, uma espécie de Avalon pessoal, não deixa de enlaçar o imaginário arturiano com a mitologia sebástica<sup>162</sup>:

Quem dizer-vos ha de,  
saudades marinhas,  
as saudades minhas,  
la mar da saudade?

Longe as ilhas vejo,  
e nelas pousando  
meus olhos voando,  
voa meu desejo.

Por cima da espuma  
e mais dos escolhos,  
pousam-se meus olhos  
nas ilhas de Bruma... (IB, 96-97)

O metaforismo talássico, que transporta consigo inevitáveis reminiscências das barcarolas, vai instituir-se como cenografia omnipresente no universo lírico de Lopes

---

<sup>162</sup> Como observa Aires Nascimento, o mito da *insula perdit*a será recuperado pela mística sebastianista, «pois ainda no início do século XIX se admite que o rei D. Sebastião, após a derrota de Alcácer-Quibir, teria procurado um lugar de refúgio na Ilha Encoberta ou de S. Brandão». Cf. Aires A. Nascimento, «A *Navigatio Brendani*: da Hibernia para a Ibéria, ou alguns elos de uma antiga comunidade ocidental», *Anglo-Saxónica. Revista do Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa*, Série II-nº10-11 (1999), p. 72, n. 18.

Vieira, para quem as ondas eram «a *Rima* na Naturêza»<sup>163</sup>. Talvez por isso, ao inventariar os autores cujo nome teria de figurar num *cancioneiro do mar* galego-português, o do autor do *Amadis* deva surgir, segundo julga Aubrey Bell, de pleno direito, ao lado da pioneira estirpe trovadoresca que compôs as inaugurantes *sea-lyrics*. E constam, portanto, dessa listagem enumerativa tanto Roi Fernandiz como Lopes Vieira:

(...) these charming songs form a delightful section in what might be a fascinating anthology, a Galician-Portuguese *Cancioneiro do Mar*. These sea-lyrics would begin with king Alfonso X's beautiful poem (C.M. 313) and would include the barcarolas of Admiral Pai Gomez Chariño, Julian Bolseiro (C.V. 774), Roy Fernandez (C.V. 488) and other 13th century Galician poets (...); Bernardim Ribeiro's *Pola ribeira de um rio*; Gil Vicente's *Remando vão remadores*, and so on to Senhor Guerra Junqueiro's *Mar Tenebroso, mar pavoroso*, Dr. Lopes Vieira's *Ilhas de Bruma*, and the popular quatrains.<sup>164</sup>

*País Lilás, Destêrro Azul* prolonga coerentemente os esteios imagísticos de sinal neolusitanista – trovadorismo incluído – compaginável, ainda e sempre, com permanentes ecos simbolistas. Desde logo evidente na evocação cromática do título, essa herança reveste maior explicitude no programa poético explanado no «Prelúdio»: se, outra vez ainda, nele se perfila o poeta mediúcnico, voz onde outras vozes falam, ele é agora também «a voz por que um povo diz»; se ainda se ambiciona dar forma poética às «nostalgias da alma êxul» ou às «canções de mais longe, além», é já a «pátria loira desta saudade morena» que o poeta converte no cerne simbólico desta poética.

Em «Paraísos», retoma-se o mito dionisíaco, aprofundando a faceta do erotismo adúltero e diletante de D. Dinis, em contraste com a caridade ascética da Rainha Santa Isabel. Neste caso, o hipotexto trovadoresco entremostra-se apenas em episódicos indicadores lexicais de género («El-rei Dom Denis amava / as louçanas, as fremosas»), sinalizando sobretudo a faceta de rei-trovador. Suspende-se aqui a intertextualidade mais especificamente material, típica do *pastiche*, enveredando-se inversamente por

<sup>163</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 244, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 109.

<sup>164</sup> Aubrey F. G. Bell, «The Seven Songs of Martin Codax», *Modern Language Review*, vol. XVIII, nº2 (April 1923), p. 163. Do espólio da BMALV, consta uma separata deste artigo, acompanhada de um cartão manuscrito por Aubrey Bell, com a seguinte dedicatória: «Homenagem de Mr. Aubrey F. G. Bell. Esperando que V. Ex<sup>a</sup> publicará um “Cancioneiro do Mar”! 5.V.1923. São João do Estoril».

*«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista*

uma linha, que Lopes Vieira irá, de resto, tornar extensiva a outros repertórios míticos, de acordo com a qual se procede a uma retrospecção avaliativa, com a assumida distância crítica que o tempo autoriza, do devir ou da fortuna futura dos protagonistas da história. D. Dinis é, pois, convocado, não por interposta voz textual, mas antes em função da sua figuração para a posteridade histórica, isto é, enquanto personagem poética. O título do texto alude às sortes escatológicas de rei-poeta e esposa-santa. Para ambos, a complacência divina reservou a eterna bem-aventurança: se, no caso de D. Isabel, pesou a justiça retributiva atenta ao valor das obras, a D. Dinis tê-lo-á redimido, pode alvitrar-se, o amor do amor. Para um, o paraíso cristão; para o outro, o paraíso dos poetas, isto é, a libertação da implacável lei da morte pela permanência da obra:

Mas Deus, que é justo e piedoso,  
o amor dos dois entendeu:  
à Rainha deu-lhe o céu  
e deu outro ao amoroso.

Isabel, no Paraíso,  
cria bastardos anjinhos  
e com maternos carinhos  
envolve-os no seu sorriso.

No terceto o trovador  
brilha na imortalidade,  
embora sinta a saudade  
do seu mundanal amor.

E ambos estão na luz  
imortal, na luz radiante:  
ela no céu de Jesus,  
êle no poema de Dante. (PLDA, 32-33)

A sobrevivência de D. Dinis na terça rima de Dante é prenunciada pela epígrafe do Canto XIX do *Paraíso* que encima a composição – «E quel di Portogallo» –, na qual o poeta italiano exprobra algumas figuras régias pelos danos que causaram. Em aparência, esta figuração de monarca réprobo é discordante com a intenção de *laudatio*

que supostamente devia consolidar. Lopes Vieira parece querer vincar que a posteridade literária que o monarca granjeou, por figurar na genial epopeia cristã, pode ser desligada de argumentos atinentes à estrita moralidade. D. Dinis personifica, assim, a íntima harmonia entre arte e vida, e esta conformidade existencial não pode senão ser galardoadada com o céu da fama imorredora<sup>165</sup>.

Partícipe do temário dionisíaco é igualmente o poema «Tentação de Santa Isabel». Aqui, porém, como aliás o enigmático título permite prever, não é em torno da figura do monarca que orbita o mundo poético representado, embora a sua infidelidade conjugal seja ainda o traço nela destacado. Trata-se, não obstante, de compor um humaníssimo retrato da rainha, santa e mulher, capaz de simular um estóico desprendimento em relação às aventuras adúlteras do marido, quando, na realidade, se encontrava silenciosamente dilacerada por uma secreta mágoa. Este poema ilustra a inclinação do autor para engendrar parábolas poéticas, em que pontificam personagens históricas referenciais, chamadas a protagonizar acontecimentos fictícios, parcelas de uma história paralela ou alternativa – é o caso da tentação de Santa Isabel, sob incitação de um demónio travestido em rouxinol. À ladainha do refrão compete enfatizar a sua pertinácia virtuosa:

El-rei deixa-vos sòzinha  
e vós rezais e rezais?  
Olhai, senhora Rainha,  
Os vossos pagens leis...

(Avé-Maria, tornava  
Santa Isabel, e chorava!...). (PLDA, 75-76)

<sup>165</sup> Num artigo intitulado «Portugal e o Dante», coligido nos *Sermões não encomendados (notas quotidianas)*, Alberto de Oliveira admitia justamente a insofismável depreciação do monarca português pelo poeta italiano: «Entretanto Dante honra-o [Portugal] pelo menos com duas referencias, e ambas de vulto, visto que attingem um Papa e um Rei. (...) § O Rei é D. Diniz, um dos mais sympathicos e prestantes Reis da nossa primeira dynastia, fundador da Universidade, protector da agricultura e da navegação, marido da Rainha Santa Isabel e tambem suave poeta amoroso nas horas vagas. Foi coevo do genial vate, mas nem assim a sua fama lhe chegou exacta aos ouvidos. Dante envolve-o nas imprecações com que fulmina diversos outros monarchas, a quem compara ás bestas-féras. A menção que delle faz é brevissima. Diz apenas (*Par. XIX, 139*) § E quel di Portogallo... § Permittam-me os exegetas do altissimo Poeta florentino que lhes confie, ao terminar estas linhas summarias, a tarefa de investigar por que mysteriosas razões maltrata Dante tão injutamente el-rei D. Diniz (...). Cf. Alberto de Oliveira, «Portugal e o Dante», in *Sermões não encomendados (notas quotidianas)*, Lisboa, J. Rodrigues & C<sup>a</sup> Editores, 1925, p. 117-18 [3436-Z-2].

«Flores do verde pinho» é o texto em que, com mais rigoroso escrúpulo repositivo, se investe no diálogo intertextual explícito com a cantiga homónima de D. Dinis. O movimento lírico diádico, compreendendo uma zona interpelativa e outra responsória, é fielmente reproduzido, bem como o par sinonímico da palavra de rima (verde pinho- verde ramo), parâmetros formais evocativos da *dispositio* do paralelismo perfeito que conformava o texto dionisiaco. Todavia, a mudança de radical enunciativo – a *donzela* de D. Dinis ou a *menina* da «Cantiga de Amor I», de *Canções do Vento e do Sol* é agora rendida por um sujeito lírico indeterminado – e do teor da inquirição – já não se pergunta pelo amigo ausente, mas sobre uma *alma* errática – impõem que, num análogo molde formal, se verta um dissimilar argumento poético. Trata-se, com efeito, de uma espécie de reformulação, em clave autobiográfica, do motivo do pinhal do rei. No poema, pela recriação do quadro neotrovadoresco, associado à familiar imagística sacralizante da floresta-catedral («verde catedral marinha», «reboantes naves»), textualiza-se uma muito neo-romântica crença na reconciliação da alma exangue em contacto com o lenitivo tonificante da natureza. Consumido pelas extenuantes «sêdes», solicita o viajante o benévolo acolhimento do «jardim da saudade». No segundo momento, a resposta das flores é, tal como na cantiga medieval, fonte de consolo:

A tua alma em mim existe  
e anda no aroma das flores,  
que te falam dos amores  
de tudo que é lindo e triste.

A tua alma, com carinho,  
eu guardo-a e deito-a a cantar  
das flores do verde pinho  
àquelas ondas do mar. (PLDA, 44)

Não será despropositado reconhecer, nesta comunhão dissolvente da alma do poeta no «aroma das flores» e nas «ondas do mar», a marca de um certo pampsiquismo naturalista que uma franciscanista «estesia do humílimo»<sup>166</sup> não deixará de consolidar.

Em «As Barcas», o referente trovadoresco, anunciado logo na epígrafe, é constituído pela cantiga de Johan Zorro, «El-rey de Portugal». Novamente, os artifícios

---

<sup>166</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 1173.

*«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovoadoresca e neopopularista*

de extracção trovadoresca ditam a contaminação estrutural do texto, de entre os quais se destacam a *repetitio* incremental e o procedimento de permuta quiasmática («primeiras barcas», «barcas pimeiras»). O motivo das *barcas novas*, insígnia trovadoresca da realeza industriosa, pretexto poético para fundir amor e milícia (simbolicamente figurado nas núpcias de mar e barcas), anuncia agora, na sua desagregação, a decadência nacional e o eclipse da idade áurea do *mare nostrum*. Esta recuperação patriótica do símbolo estriba-se numa hábil coincidência metafórica, gradualmente estabelecida, de *velas*, *donzelas* e *rosal*. Mais uma vez, são dinamizados elementos extraídos do repertório simbólico popularizante (v.g. *rosal*), embora, na sequência de uma deslocação de sentido, eles passem a designar a circunstância histórica do presente:

Ligeiras barcas primeiras,  
As del-rei de Portugal.  
Velas donzelas, são elas  
Em flor ao vento um rosal.

Ligeiras barcas noivinhas,  
As del-rei de Portugal.  
Que é das noivas formosinhas?  
– Ai, desfolhou-se o rosal! (*PLDA*, 64)

Em 1927, no que pode considerar-se o desfecho de um ciclo literário, balizado pela publicação de *Os Versos de Afonso Lopes Vieira* – esse «livro de título tumular»<sup>167</sup>, como o definiu o autor, que reúne a sua produção poética relativa ao período que medeia entre 1898 e 1924 – é justamente o motivo tradicional da ida ao rosal, prolongado nas paralelísticas enxertadas nos autos vicentinos, e aqui devolvido à sua canónica funcionalidade de metaforização erótica, que vai dar origem a uma reescrita actualizada da tenção entre mãe e filha, integrada no *Auto da Lusitânia*. O poema, trovadoresco pela atmosfera lírico-dramática – mostrando, aliás, a reunião sincrética de neotrovadorismo, neopopularismo e gilvicentismo –, é adicionado ao corpo de textos que, sob a designação genérica de cantigas de amor, viera a lume em *Canções do Vento e do Sol*:

---

<sup>167</sup> A expressão ocorre num bilhete postal de 1926 dirigido a Raul Proença. *Apud* Luís Prista, *Para uma edição do Guia de Portugal*, p. 156.



«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista

– Donde vindes, minha filha,  
tão branca e tão coradinha?  
– Venho, mãe, ali de cima,  
ali de cima do rio,  
e encontrei os meus amores  
num rosal todo florido. (VALV, 222-23)

Ainda no mesmo apartado se integra uma nova variação sobre a alvorada dionisíaca, intitulada «Levantou-se a linda». Talvez a razão para este persistente encantamento radique na hipótese que, no termo de uma insuperável análise deste texto, formula Helder Macedo:

(...) a cantiga de Dom Dinis é, simultaneamente, mais abstracta no seu significado simbólico e mais concreta no uso dos seus significantes linguísticos – o que a coloca surpreendentemente próxima, ao mesmo tempo, da experimentação concretista dos nossos dias e da expressão simbolista do fim do século XIX.<sup>168</sup>

Lopes Vieira reincide nas já tenteadas estratégias de folclorização do género aristocratizante da alba (uso da redondilha e do diminutivo), agora aliadas a um decalque mais rigoroso do formalismo trovadoresco: o recurso à estrutura encadeada do *leixa-pren* («vai-as lavar linda / vai-as lavar alva») e à técnica de *versus transformati*, a permuta sinonímica e o domínio da rima assonante. Essa maior fidelidade ao pré-texto traduz-se igualmente numa recriação do regime simbólico, consideravelmente enfraquecido no texto de *Canções*. O vento, que no texto dionisíaco comparecia na sua qualidade – sobejamente documentada no folclore universal – de força elementária de fecundação, tinha sido espoliado da sua ancestral pregnância simbólica, uma vez que Lopes Vieira se apropriara da cantiga de D. Dinis, «assimilando-lhe elementos da tradição posterior e retirando-lhe os indícios de sensualidade (...)»<sup>169</sup>. Nesta segunda reescrita, o motim eólico é já, ainda que difusamente, dispositivo de insinuação erótica:

Mas o vento passa  
que vem de abalada:

<sup>168</sup> Helder Macedo, «Uma cantiga de Dom Dinis», in Stephen Reckert, Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, 3ª ed. corrigida e aumentada, Lisboa, Assírio e Alvim, 1996, p. 69.

<sup>169</sup> Maria do Amparo Tavares Maleval, «Saudosismo e Neotrovadorismo (Afonso Lopes Vieira, Guilherme de Almeida e Álvaro Cunheiro)», in *Peregrinação e Poesia*, p. 124.

«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista

---

da alva se agrada  
e a roupa lhe espalha  
a-modo de graça.

E zanga-se a linda  
já de manhaninha,  
e zangada fica,  
mas tão alva e linda  
bem como a rupinha! (VALV, 222)

O contexto tópico da alba será objecto de nova retextualização em «Cantar». À parte da inconclusiva alusão de género ínsita no título, bem como da utilização do lexema «alva», nenhuma outra marca fraseológica do texto permite vinculá-lo, de modo indiscutível, à dinâmica de reescrita neotrovadoresca. O influxo tópico da canção de alba é, ainda assim, evidente. No texto se podem rastrear os elementos invariantes que caracterizavam o género canónico occitânico, nomeadamente a brevidade da noite e a contingência furtiva, mas manifestamente sensual, do encontro amoroso, assim como a lamentação dos amantes pela chegada inexorável do dia, lembrando-lhes a imperiosa separação. No refrão, «Vem de-vagarinho, oh alva», parece ressoar, aliás, o pungente desabafo dos namorados que já se podia escutar na anónima alba provençal «En un vergièr sotz fòlha d'albespí»: «Oi dièus, oi dièus, de l'alba! tan tòst ve». A singularidade do texto de Lopes Vieira reside na inesperada solidariedade – na simpatia cósmica, apetece dizer – da madrugada, que, conluiada com os amantes, se decide pela lentificação cúmplice do seu curso:

Juntavam-se as nossas bôcas,  
e a alva no céu raiava.  
– Vem de-vagarinho, oh alva! –  
E ela sorria, e parava. (VALV, 237)

Após treze anos de interregno poético, *Onde a terra se acaba e o mar começa*, pese embora a indisfarçável prevalência simbólica que aí se concede ao estro camoniano, regressa ao inexaurável *thesaurus* neotrovadoresco. Logo no pórtico poético da obra, num poema epigrafado pelo verso de *Os Lusíadas* que também serve de título, o «verde pino» comparece como sinédoque da *pátria resumida* ou da *piquena pátria* do

poeta, isto é, da região estremenha e, por natural translação, do todo nacional. A equipolência metafórica dos termos *casa* e *nação* concorre, no que se sabe ser a antecâmara da senectude, para a noção de regresso saudoso ao lar. Confirma-se, com efeito, nesta derradeira colectânea poética, que a terra não «vale apenas como realidade dum momento de observação», pelo que não é aqui «paisagem mas sim nação»<sup>170</sup>. Ao ciclo lírico do pinhal do rei, por enquanto apenas aludido, será, logo de seguida, consagrada uma composição que recebe precisamente esse título. Mais uma vez, o relato, entre o pitoresco hagiográfico e folclórico, da Rainha Santa Isabel que, com «uma arregaçada de penisco»<sup>171</sup>, teria semeado o pinhal de Leiria é pretexto para uma apostila poética, neste caso emprestando voz à própria Rainha-Santa. Lançando as sementes de verde pinho ao mar, estas frutificam em caravelas, e da sua errância marítima comungará a própria natureza corpórea do monarca. A rainha abdica do seu mutismo hierático ancestral, abandona o «tom de *legenda dourada*»<sup>172</sup>, dirigindo-se ao esposo, em tom profético e sibilino:

– Ó Pinhal do Rei, do Rei meu marido,  
andarás nos mares teu corpo florido!

(...)

– Ó Pinhal do Rei, do Rei meu senhor,  
é Deus quem te sagra por navegador!

(...)

– Ó Pinhal do Rei, do Rei meu marido,  
darás volta ao mundo teu corpo florido!

(...)

– Ó Pinhal do Rei, do Rei meu senhor,  
tu serás nos mares o Navegador! (OTAMC, 21-22)

A transferência de vocalidade faz o texto agenciar um curioso processo de *engenderment*, baralhando os papéis poéticos convencionalmente consagrados pela tradição lírica medieval. Na verdade, as alusões ao «corpo florido» do monarca, um epíteto que aqui, como parece óbvio, visa comunicar o sentido de osmose vegetalista, gera um rendoso efeito de estranhamento, uma vez que a costumada fraseologia da

<sup>170</sup> Maria Elisa Corrêa Bessa Furtado, *A Poesia de Afonso Lopes Vieira*, p. 44.

<sup>171</sup> Vd. António Arala Pinto, *Duas Dívidas. D. Denis e o Nacionalismo de Afonso Lopes Vieira*, Leiria, Comissão Municipal de Turismo de Leiria, 1952.

<sup>172</sup> José Pequito Rebello, «Afonso Lopes Vieira, cantor da terra e das árvores», p. 230.

*«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista*

*descriptio puellae* da cantiga de amigo se encontra, neste caso, aposta ao sujeito masculino invocado.

No poema «Amor» – cuja colocação sintagmática, imediatamente após a composição anterior, parece atestar a sua funcionalidade complementar de díptico –, pelo recurso à exploração imaginosa das possibilidades poéticas do *calembour* baseado no topónimo, arquitecta-se um texto em simetria paralelística, remanescente da disciplina rítmico-coreográfica das bailias:

Minha vizinha aldeia de Amor,  
jâmais em ti os pés hei-de pôr.

Jâmais em ti hei-de pôr os pés,  
para te julgar como tu não és. (*OTAMC*, 23)

Em «Cantar», dando livre curso a um mais complacente *ludos* intertextual, o autor combina livremente o motivo floral dionisíaco com as marinhas codacianas. Se com o primeiro se conexiona a estrutura antifonal do texto e o estilo interjectivo, das segundas irá reter-se o enquadramento paisagístico, insistindo, não nas ondas, mas nas espumas. A convencional adscrição de um género poético (*genre*) a um género sexual (*gender*) é alvo de óbvia reinterpretação transgressora. É agora a inquietude do amigo enamorado que o compele a interpelar as espumas, indagando da constância amorosa da mulher ausente. A resposta, lançando mão do *topos* do auto-elogio, recorrente na cantiga de amigo, ao invés de aplacar o amante torturado pela dúvida, mais não faz do que certificar a leviandade narcísica da amada, tão volátil como as próprias espumas inquiridas:

– Ai espumas, espumas do mar tão quebrado,  
dizei se ela pensa no seu namorado?

Espumas do mar!

(...)

– Queres tu saber, triste namorado,  
Em que o teu bem pensa, de ti separado?

– Espumas do mar!

– Está namorando seu corpo despido

«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovoadoresca e neopopularista

e pensa na graça de um novo vestido.

– Espumas do mar! (OTAMC, 91)

Conectando-se com um dos núcleos temáticos maiores da poética de *Onde a terra se acaba* – a obsidiante reflexão sobre a senescência de um poeta que sabe que «morre de mocidade / à hora do pôr do sol» (OTAMC, 113) –, o repertório trovadoresco adquire, em duas composições epilogais, uma coloração de desistente disforia. No mesmo motivo do verde pinho, que servira para celebrar o renovo da história e o impulso vitalista à viagem e ao longe, se vaza agora a magoada consciência do perecimento de tudo, a que as flores só conseguem contrapor a secessão resignada<sup>173</sup>. As saudades oceânicas do longe dão lugar às meras saudades de quem se foi:

Ai flores, ai flores das verdes idades,  
que tão depressinha perdeis viço e côr!

– A vida é assim.

Ai flores, ai flores de tantas saudades,  
saudades que sinto, que são nova dor,  
saudades de mim. (OTAMC, 98)

Para o sujeito lírico, o desvanecimento do passado e a aniquilação da sua memória desvirtuam o que outrora fora a irresistível voz do longe, os pronunciamentos da ansiedade marítima ou o rumorejar do pinho num tartamudear indecifrável, que hoje só na sua imaginação parece resistir:

Pinhal do Rei, Real sôbre o seu Mar,  
Mar e Pinhal encheram-me de além;  
ramagens e ondas põem-se a cantar:

- Ai navios! Que largam e não vêm,
- Ai flores! Flores para desfolhar...

---

<sup>173</sup> António Manuel Couto Viana chamara já a atenção para a sinuosa transfiguração do motivo do pinhal do rei, ao longo da obra (e da vida) do poeta: «O pinhal florido “no areal bravo de Moel” é como um espelho reflectindo-lhe estados de alma. Ora o vê “encantado jardim da (sua) infância”, ora o canta, num tom amargo, distante das antigas celebrações solares, tal na poesia *Aos Pinheiros das Dunas*, contemporânea dos derradeiros anos de vida de Lopes Vieira. (Quem o inspira, agora, são os torturados, doridos, guardiões da “catedral verde” e “gótica”. Todo este poema é uma flor de cinza: compunge, entristece. Aqui explode, com mais força, a saudade de si próprio – “a mais cruel” saudade». Cf. António Manuel Couto Viana, «Afonso Lopes Vieira», in *Coração arquivista*, Lisboa, Verbo, 1980, p. 12-13.

«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista

(Que saudades de ti, de mim também!)

Pinhal e Mar, ondas e vagas de ais,

é em mim ou além que vós cantais? (OTAMC, 102)<sup>174</sup>

Estes cânticos crepusculares poderiam, com propriedade, ser lidos como o epílogo do longo poema serial que, sobretudo desde *Canções do Vento e do Sol*, Lopes Vieira vinha, infatigavelmente, aditando; como o epílogo de uma poética de maturidade, atravessada por esse «misto de crítica e lirismo, de inteligência e espontaneidade, de abandono e comando» que, na apreciação talvez excessiva de Gaspar Simões, fazem deste novo autor, em fim de vida, um «mestre da modernidade»<sup>175</sup>. Mas, parece-me iniludível que Lopes Vieira abandona, em parte, a atávica condição de poeta da «serenidade lírica», em que « nenhuns, ou quási nenhuns, sobressaltos metafísicos, religiosos ou morais, perturbam a sua expressão poética »<sup>176</sup>.

No decurso do seu clássico estudo sobre o cancionero peninsular, observara com argúcia Eugenio Asensio, que «la cantiga portuguesa, si algunas veces apunta al principio una situación o un lugar, prefiere, de ordinario, moverse en la geografía del sentimiento», optando por circunscrever-se a um «plano de pura esencialidad»<sup>177</sup>. A manipulação do legado trovadoresco por Lopes Vieira explicita cabalmente esta dinâmica de des-realização, em função da qual um gradual minimalismo expressivo impulsiona a emancipação do texto relativamente à tutela do real representado, para privilegiar a «subjective elaboration of a mood»<sup>178</sup>.

Nesta persistente recriação do texto da tradição – e do temário trovadoresco, em particular – intui-se, como observa Cristina Nobre, «um processo lento de anulação da individualidade, isto é, de apagamento progressivo de uma voz individual, a do poeta que diz “eu” e deixa inscrita a sua responsabilidade enunciativa para se diluir numa voz

<sup>174</sup> Num recorte do *Diário de Notícias*, datado de 1 de Janeiro de 1944 e constante do espólio do autor, reproduz-se um poema intitulado «Romance» em que, lançando mão de um formato poético muito próximo da tenção trovadoresca, se revisita, num diálogo dramatizado entre pai e filha, o tema do envelhecimento, verdadeiramente obsessivo nesta trajetória poética epigonal: «– Filha, ora vai ver se lá fora cai neve, / q. nos meus cabelos cuido q. nevou. / – Senhor pai, a noite está linda, isso deve / de ter sido o tempo q. lá lha deitou. // – Filha, ora vai ver se lá fora faz vento, / q. os meus pensamentos trementes estão. / – Senhor pai, a noite tem doce relento; / hão-de ser saudades do seu coração (...)). Cf. Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 231.

<sup>175</sup> João Gaspar Simões, «A originalidade de Afonso Lopes Vieira», p. 87.

<sup>176</sup> Manuel Anselmo, *Caminhos e Ansiedades da Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Edições Cosmopólia, 1941, p. 35.

<sup>177</sup> Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la edad media*, Madrid, Editorial Gredos, 1970, p. 22 e 68.

<sup>178</sup> William Myron Davis, *op. cit.*, p. xii.

colectiva que é a voz da nação»<sup>179</sup>. O próprio Lopes Vieira é categórico na voluntária deposição poética dessa pessoalidade. Num discurso pronunciado em 1925, nos Jerónimos, por ocasião das celebrações do IV Centenário de Vasco da Gama, declara:

Para ter a gloria de recordar, aqui, as estancias de Camões, devo apagar a minha individualidade, a fim de que a voz com que as disser agora, seja, não a minha propria, mas a voz anonima de um Português. Por mim não serei mais que o efemero instrumento em cujo timbre, um instante, cresce, sobe e vibra a beleza sagrada de tal evocação.<sup>180</sup>

Como facilmente se percebe, esta defesa neo-romântica da desposseção despersonalizante pouco tem que ver com a difidência modernista em face do derrame lírico confitente: o que está aqui em causa é, sobretudo, o indispensável silenciamento do intimismo subjectivo, por forma que, mediunicamente, o espaço do poeta esteja vago para incorporar o múltimodo discurso da pátria.

Contudo, se este gesto poético, que consiste em emprestar a dicção pessoal às vozes históricas da tradição, subjaz a grande parte da obra de Lopes Vieira, é também inegável que, de modo prevalecente na sua trajectória final – de literatura e de vida –, se presenciará um manifesto recrudescimento desse impulso subjectivo, oprimido sob o jugo da história e da tradição. Por esse facto, de par com esta instante reescrita do *velho tema* do Pinhal do Rei, intuem-se oscilações no que, em cada etapa do seu itinerário lírico, o autor julga representar a vocação maior do ofício poético – seja ela a de catalisar a memória cultural e revitalizar o discurso identitário da nação, ou, numa inflexão autobiográfica que a premência da idade e a intimação da mortalidade não deixam de agudizar, a de traduzir tão-somente a lúcida consciência da fatuidade de tudo. Bem vistas as coisas, o magistral trinómio dionisíaco que congutina flor, ausência e amor servirá ao poeta para cantar a pátria, não deixando de falar de si e desse dilacerante «distanciamento entre o tempo da natureza e o tempo do homem»<sup>181</sup>. E o mesmo é dizer, na sublime síntese do moto petrarquista que perfilha como seu, *or piango or canto*:

<sup>179</sup> Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 267-68.

<sup>180</sup> «As festas do IV Centenario de Vasco da Gama. A comemoração religiosa no Mosteiro dos Jeronimos constituiu a maior homenagem que a Igreja e a Patria podiam prestar á memoria do grande navegador», *A Época*, 26 de Janeiro 1925, in *Rememrança*, vol. II, f. 13.

<sup>181</sup> Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 257.

*«Entre os pinheiros del rei Don Dinis / e as ondas da Nau Catrineta:  
a imaginação neotrovadoresca e neopopularista*

---

No fundo dos búzios canta  
o mar que chora a cantar;  
ó mar que choras cantando,  
eu canto e estou a chorar! (CVS, 98)

E, por isso, é de canto que agora terá de se falar.



### 6.1.3. *Motz e son: um Heine português*

*Porque o canto é a suprema atitude da alma.*

*Afonso Lopes Vieira*<sup>1</sup>

*Nunca ouvi ninguém dizer «onda», «mar», «azul» como Afonso Lopes Vieira.*

*Armando Leça*<sup>2</sup>

*Feitas por um Heine português, livre das amargosas ironias do grande Judeu – as suas Canções são deliciosas, dulcificantes (...).*

*Carolina Michaëlis de Vasconcelos*<sup>3</sup>

No «discurso em verso» intitulado *Patria Nostra*, como antelóquio do elogio panfletário que, quer do país, quer do regime político que à época norteava os seus rumos, apresenta António Corrêa d'Oliveira, assim se dá conta da génese do seu canto poético:

Eu falo em verso.

A cada qual seu modo

---

<sup>1</sup> NDG, 373.

<sup>2</sup> Armando Leça, «Afonso Lopes Vieira», in Costa Barreto (org.), *Estrada Larga, Antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do Suplemento “Cultura e Arte” de “O Comércio do Porto”*, Porto, Porto Editora, s.d., p. 95.

<sup>3</sup> Carta datada de 5 de Maio de 1922, agradecendo o envio de *Pais Lilás, Destêrro Azul*, in *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, vol. VI, BMALV.

De bem amar e de servir: na teia,  
A cada qual seu fio.  
A melopeia  
mais simples, revibrando de lirismo,  
Ás vezes pode tanto como a Idea  
Transportada ao denodo  
Do maior heroísmo.

Cantar, é trabalhar dentro do peito:

E eu vou cantando...<sup>4</sup>

Estas palavras poderiam, sem alterações de monta, ser adoptadas como justa apreciação da obra poética de Lopes Vieira, sobre quem afirmou Nuno de Sampaio: «Escrever bem é difícil; pôr a língua em música é difícilimo. Muitos versos deste descendente dos trovadores dir-se-iam escritos para serem cantados ou acompanhados»<sup>5</sup>. Na realidade, intimamente conluiada com a *poiesis* trovadoresca, e dela imediatamente procedendo, surpreende-se, no transcurso de toda a sua obra, uma apaixonada apologia da música e do canto, exaltados, quer enquanto possibilidades expressivas que, em função da sua autonomia artística, valem por si, quer na qualidade de linguagens confluentes no acto de criação ou de fruição poética. Não espanta, pois, que escolha o autor perfilhar o iconoclasta *dictum* wagneriano que traduz e regista entre o amontoado informe das suas notas avulsas: «Creio em Deus, em Beethoven, e na virtude redentôra da grande música»<sup>6</sup>. E, na «Carta Autobiográfica» dirigida a Agostinho de Campos, salientando a vocação musical do lirismo como caução da sua vitalidade, formula Lopes Vieira o axioma tornado célebre de que os «versos devem ser lidos com os ouvidos»:

Dir-lhe-ei que aos meus versos os divido em duas partes: os que se podem cantar, ou são já de si um canto, e os que se não podem cantar, ou não cantam êles próprios. Entre os primeiros estimo alguns, pelo ritmo com que palpitam e pelo folclore ou eco do Romanceiro que os envolve e nêles toa. São meus, e dêste Povo;

---

<sup>4</sup> António Corrêa d'Oliveira, *Patria Nostra. Discurso em verso: Exortação à mocidade*, Lisboa, Edição do Secretariado da Propaganda Nacional, 1935, p. 39 [3414-Z-2].

<sup>5</sup> Nuno de Sampaio (org.), *Afonso Lopes Vieira, Antologia Poética*, Lisboa, Guimarães Editores, 1966, p. 175.

<sup>6</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço III, fr. 62, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 81.

vieram da Alma portuguesa, e da minha: e é por-isso que a alguns dêses os encontro vivos.

Com a estilização das nossas formas tradicionais, preocupou-me sempre a expressão rítmica. Versos, devem ser lidos com os ouvidos. Componho, verso ou prosa *a ouvir*.<sup>7</sup>

Pode afirmar-se que essa proclividade musical é, na sua raiz, trovadoresca, pois, certamente, diria o autor com Ezra Pound que «é principalmente por causa da *meloopia* que devemos pesquisar a *poesia dos trovadores*»<sup>8</sup>. Por essa razão, como nota Armando Leça, «(...) Afonso Lopes Vieira goza do privilégio de se contar entre os raros poetas portugueses que podemos musicar sem tropeços»<sup>9</sup>. Múltiplos caudais artísticos vão, entretanto, convergir neste gesto de resgate da tonalidade musical e *cantabile* da palavra poética e no entendimento do lirismo, à maneira dos bardos da Provença, como prodigiosa alquimia de *motz e son*. De entre eles, terá de se destacar a conceptualização wagneriana da fusão das artes ou o legado simbolista verlainiano da música como gramática pura e da *instrumentação* verbal, mas, de igual modo, a reconciliação erudita com as até então deslembadas origens folclóricas – todos eles afluentes que deixam rasto inapagável na obra de Lopes Vieira. Por isso, na secção «Da Linguagem e do Canto», de *Em Demanda do Graal*, rebate o autor, com atónita indignação, a propalada tese da natureza pouco musical do idioma luso:

Se eu buscasse o documento decisivo, capaz de traduzir a decadência que nos perverteu o moral e a sensibilidade, encontraria este: – em Portugal trouxe-se à imprensa e defendeu-se aí a tese de que *a língua portuguesa não é cantável*. (DG, 374)

São conhecidos o proficuo convívio e as regulares parcerias artísticas que Lopes Vieira encetou junto do escol musical da época, de resto também ele implicado, em

---

<sup>7</sup> «Carta Autobiográfica», in Agostinho de Campos, *Afonso Lopes Vieira (Prosa e Verso)*, p. XIV-XV.

<sup>8</sup> Ezra Pound, *ABC da Literatura*, trad. por Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo, Editora Cultrix, 1973, p. 53. Sobre a filiação trovadoresca do conceito poundiano de meloopia, cf. as seguintes palavras de Hélène Aji: «Reprenant l'hypothèse selon laquelle l'accompagnement musical des troubadours est inscrit dans le poème même et reformulant par la même occasion l'idée mallarméenne du poème comme contenant sa propre musique, Pound se dirige vers une révolution de la forme du poème qui implique un travail original sur les sons et, par dessus tout, sur le pouvoir évocateur des sons en combinaison». Cf. «Les troubadours d'Ezra Pound: chronique d'une mythification», in Philip Grover (org.), *Ezra Pound et les troubadours*, Gardonne, Éditions fédérop, 2000, p. 13

<sup>9</sup> Armando Leça, *art. cit.*, p. 95.

hegemónica sintonia, em múltiplas «tentativas de nacionalismo com base no folclore»<sup>10</sup>. Privou, entre outros, com Pedro e Luís de Freitas Branco, Viana da Mota, Pedro Blanc, António Joyce e Wenceslau Pinto<sup>11</sup>. Será sobretudo a partir de 1912, data em que dá à estampa as que designa como *interpretações* da poesia de Heine, que a esta faceta da sua obra será prodigalizada uma mais expressiva atenção. Os estreitos laços que nela, diagonalmente, se podem discernir entre palavra e música reenviam, não obstante, para modalidades, em substância, dissimilares desse colóquio de linguagens. Pode, com efeito, tratar-se, num primeiro caso, de traduzir (ou, em rigor, interpretar) a poesia medularmente musical de um Heine. Pode, firmando um pacto de interdependência mais fundo entre palavra e som, tratar-se de congraçar, *a posteriori*, os seus próprios versos com a música de outrem, como acontece em 1912, com a publicação de *Canto Infantil* – em que alguma da sua poesia dedicada à infância é combinada com a música de Tomás Borba – ou, entre 1920 e 1932, com os quatro livros de *Cantos Portugueses*, nos quais as palavras de Lopes Vieira são musicadas por Laura Wake Marques. Desta vontade de encontro inter-artes se dá testemunho na ressalva final, incluída em *País Lilás, Destêrro Azul*: «O autor reserva o direito de permitir que para os seus versos seja composta música» (PLDA, 190). De um mais ambicioso sentido de osmose de linguagens e de génios (a música abandona a condição periférica de acrescento supletivo e é alcandorada a elemento cognato da própria dicção poética) comungam os projectos que derivam do consórcio artístico com Ruy Coelho: as *Canções de Saudade e Amor* – o primeiro livro de *Lieder* em português – (1918), a écloga *Crisfal* (1920) e a oratória *Fátima* (com a primeira audição no S. Carlos, em 1931).

---

<sup>10</sup> Nuno Barreiros, «Situação da música portuguesa no começo da I Guerra Mundial», in *Estrada Larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do Suplemento “Cultura e Arte” de “O Comércio do Porto”*, Porto, Porto Editora, s.d., p. 315. Como refere Nuno Rosmaninho, a partir da «última década de Oitocentos, os críticos musicais começaram a reivindicar, com mais insistência, a recuperação de uma tradição portuguesa, destruída pela moda da ópera italiana. Mas como? Em primeiro lugar, através da recuperação das canções populares rurais, compiladas num número crescente de antologias, dotadas de transcrições musicais. Esta música tradicional, além de exprimir a alma do povo, reflectia a própria terra portuguesa, a paisagem, e portanto os mais profundos sentimentos nacionais, como a *saudade*. Em segundo lugar, através da adopção dos géneros mais adequados: o drama musical e o poema sinfónico. Em terceiro lugar, mediante a “nacionalização” de géneros musicais consagrados, como a ópera. Embora o caminho para o aporuguesamento da música não fosse consensual, era evidente a necessidade de privilegiar a língua, a música popular e os temas portugueses (...)». Cf. Nuno Rosmaminho, «Reaportuguesar a arte: génese de um estereótipo», in Anthony David Barker (ed.), *O Poder e a Persistência dos Estereótipos. The Power and Persistence of Stereotyping*, Aveiro, Universidade de Aveiro-Departamento de Línguas e Culturas, 2004, p. 151.

<sup>11</sup> Cf. Maria Elisa Corrêa Bessa Furtado, *op. cit.*, p. 136/B. Vd. também João da Câmara, «O poeta Português e a música nacional», *Aléo*, Série IV, Ano IV, nº22 (23 de Fevereiro 1946).

«Evocação à musica – p<sup>a</sup> q., irman da Poesia, êrga e avivente os meus versos...»<sup>12</sup>: com esta nótula, averbada por Lopes Vieira entre a mole dos seus apontamentos avulsos, sugere o autor a justa medida da dúctil versatilidade combinatória de música e poesia. Porque este parentesco não dispensa uma sistemática reflexão legitimadora, também neste caso, como aliás já se reconheceu ser habitual na sua obra, o esforço teorizante – consumado, quer numa explicitação formal, quer em segmentos auto-reflexivos enxertados nos poemas – é chamado a acolitar a experimentação poética concreta.

Encontra-se neste segundo caso, a extensa alegoria intitulada «A Canção», de *Ar Livre*. Nela se alinha um reconto epifânico desse «divino momento da criação» que terá constituído a descoberta do canto pela voz humana. Conquanto ele fosse já perscrutável na suprema orquestração da natureza – sendo que essa *poesia espontânea*, num entendimento que parece devedor de Wordsworth, se encontrava presente na floresta rumorosa, no murmúrio das águas ou no chilreio das aves<sup>13</sup> –, defrontava-se o homem com o intransponível estorvo de um mutismo comunicante. Das perpétuas núpcias de palavra e som emerge a canção que se faz hino à estuante variedade da vida:

A Palavra nubente vai seguindo  
leves passos do Som, que a cinge e abraça;  
inda medrosa e tímida esvoaça,  
já, mais segura, as sílabas abrindo,  
já mais forte do que elle, o leva e arrasta!,  
e já nelle fundida, espôsa e casta,  
é como um vôo de asa aos céus subindo!...

(...)

Ha de chorar, ha de sonhar, ha de ir  
em cada dia mais e mais e mais crescendo:  
embalar as crianças a dormir,  
regêr o braço que fecunda a terra,

---

<sup>12</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço III, fr. 75, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 82.

<sup>13</sup> Como lembra Lopes Vieira, numa anotação constante do seu espólio, «*Beethoven*, depois de ensurdecêr, ia para as florestas, *ouvir* com os olhos o rumôr da natureza... – ». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço III, fr. 47 in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 80. Sobre esta *musica naturalis* se afirma ainda: «Assim como os antigos penduravam as harpas nas ramagens, onde os ventos daquellas cordas musicas tiravam (fim da poesia), assim minha alma em frente à natureza nella se anula e funde, e os pensamentos (cont.)». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço III, fr. 7, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 77.

guiar o braço que lá vai ao leme,  
conduzir os soldados para a guerra;  
dizêr o adeus que se não diz falando,  
e tudo aquilo que se cala e geme;  
subir, do vale, aos píncaros da serra,  
descêr do monte aos vales, ecoando...;  
rindo nos olhos, ou na voz chorando,  
ha de ser, no humano coração,  
essa fôrma suprêma: – uma canção. (AL, 108-109)

Esta exaltação do canto extravasará os limites deste fugaz estádio emancipalista do autor. Com efeito, no texto-charneira que constitui «O povo e os poetas portugueses», insistindo-se, não por acaso a propósito do lirismo trovadoresco, na vital apetência performativa da poesia («o poeta é o poema vivo», recorda-se), os nexos profundos entre música e lirismo, intuídos pela presciência do povo, são, com veemente voluntarismo, sublinhados pelo conferente:

O povo sabe por instinto que a poesia das palavras só é completa e viva quando a música e o gesto a vêm fecundar. Através de todas as vicissitudes que as artes e a literaturas atravessam, êle continuará a produzir essa arte viva, cantando e dançando os versos que criou. E até nos usos vulgares da sua labuta guardará esse instinto religioso da palavra cantada, como no pequenino drama musical que é o pregão. (DG, 14)

Só a imaterialidade da expressão musical permite dizer o espaço do inefável que a palavra poética se revela inábil para transpor verbalmente, pelo que o verdadeiro poeta, preso à insuficiência da sua matéria-prima, não pode senão aspirar à plenitude comunicante da música, única linguagem do inexprimível. Comentando a intercalação, na «grega arquitectura» da tragédia *Castro*, de um «friso medieval», constituído pelo coro das «Moças de Coimbra», observa-se:

Entregando a êsse côro o papel de comentar, agourando ou carpindo, a tragédia de amor, o poeta sentiu a aspiração da música, aspiração que todos os verdadeiros poetas – e só êles – vêm a sentir um dia, quando sentem também que as palavras, por mais líricas que sejam, não bastam para exprimir todo o mistério e que só a

música as pode elevar na incantação do seu fluido, elevando-nos também a nós para o infinito em a nossa comoção inexprimível. (*DG*, 57-58)

Em 1916, na conferência «O canto coral e o orfeão de Condeixa», Lopes Vieira expõe, com programática convicção, o seu desejo de «desenvolver em Portugal o espírito de educação por meio do canto coral» (*DG*, 153). Encarece-se, na sequência deste projecto, carinhosamente acalentado, uma pedagogia promotora da redenção social pelo canto, visto este estimular o gregarismo solidário, fomentar o «espírito de unidade» e constituir uma insuperável «escola de higiene espiritual» (*DG*, 153). Pela abonação enviesada do precedente histórico, introduz-se a expressão de uma sentida nostalgia da Idade Média, essa época «em que a voz do povo reboava nas catedrais (...) cuja arquitectura parece haver guardado a saúdade imortal dêsses momentos do sentimento religioso e corporativo dos homens, e de que elas próprias são a mais bela imagem» (*DG*, 154-55)<sup>14</sup>. E, nos seguintes termos, prossegue o autor essa comovida evocação:

A multidão que na Idade-Média enchia os templos e acompanhava, cantando, as cerimónias do culto, era na realidade o mais belo orfeão, que o pensamento de unidade da Igreja criára no seu seio.

Onde existe o espírito de unidade moral, produzido pela comoção religiosa ou pela comoção patriótica, o canto coral surge, o côro ergue-se e alarga as suas asas, subindo num vôo ou pairando, vindo do mais recôndito das almas, sendo a própria alma expressa em sons. Em Portugal o canto coral não pode por isso ser popular como o ficou sendo nos países do norte, onde se perpetuou o espírito de confraria, de corporação de artes e ofícios, que lhes ficou da Idade-Média, por tanto tempo acoimada de bárbara, e de que a alma moderna, tendo-lhe descoberto a beleza, acabou por se sentir tão nostálgica (...). (*DG*, 156-57)

---

<sup>14</sup> Veiga Simões sublinha igualmente as virtualidades pedagógicas do canto coral, aludindo, a propósito da acção de António Joyce à frente do Orfeão Académico de Coimbra, ao modelo artístico-comunitário das confrarias medievais: «O canto coral é naturalmente a exteriorização mais simples e mais clara dos grandes sentimentos colectivos. E se nós repararmos que nenhum hymno temos que o povo cante, vendo nelle a expressão da sua vida commum, teremos claramente visto que o povo português atravessa um grave momento de egoismo, que por isso mesmo não pôde ter expressão *geral*. (...) Num meio estagnado e diluido como é o meio de Coimbra, vivendo da insípida sabedoria da Universidade, Antonio Joyce conseguiu interessar umas dezenas de rapazes por uma manifestação artística, em que o individuo desaparece para dar vez á collectividade. Esse rapaz cheio de vida distinguiu que a única expressão social que conseguiria reunir duzentos *individuos*, confundindo-os, como nas manifestações espirituas da Meia-Idade, seria a obra de arte». Cf. Veiga Simões, *A Nova Geração. Estudo sobre as tendencias actuaes da literatura portuguesa*, Coimbra, F. França Amado Editor, 1911, p. 139-41.

Registe-se a coincidência entre esta idealização de uma confraria de canto, tingida de medievismo, e aquela que ressurgiu num texto destinado a figurar no programa de apresentação dos concertos sinfónicos da Filarmonia de Lisboa, durante a temporada de 1923-1924:

A confraria de músicos que hoje se apresenta ao público de Lisboa, vem e quer trabalhar em prol do Espírito e por honra da Patria.

À semelhança das confrarias medievais de cuja sincera e piedosa tarefa brotaram o esforço que na própria colectividade se expandia e dela hauria inspiração e estímulo, a *Philharmonia de Lisboa* brota e junta-se ao movimento nacional de reconstrução renovadora, iniciado e desenvolvido pelo esforço independente de portugueses.<sup>15</sup>

Também no tocante à suprema arte do canto, os auspiciosos pródromos medievais parecem ter-se degradado na prostração presente daquela que foi outrora a esplendorosa *tradição do coral*. Apenas no passado é, assim, possível escrutinar a voz e a plena orquestração da alma de um povo:

Quando apurámos o ouvido para o passado, ouvimos as lindíssimas trovas dos Cancioneiros, cuja música se perdeu; ouvimos as duzentas trombetas que em Ceuta clangoraram a afirmação épica da conquista; ouvimos as orquestras de D. João I e de D. Duarte; as charamelas, os atambores, as sacabuxas e os atabales que os menestrelis tangiam nos maravilhosos momos que D. João II ordenou em Évora (...). (DG, 158-59)

Promanando do cerne da própria frase poética, defende o poeta detectar-se uma irreprimível ânsia de elocução. Com efeito, para Lopes Vieira, que reitera enfaticamente a convicção de que os versos devem absolutamente ser lidos – a poesia, acentua-se a propósito de João de Deus, «(...) ao mesmo tempo que sonho interior, é música verbal» (DG, 200) –, poesia e vocalidade constituem uma unidade expressiva inextricável. Desta presença, subliminar mas activa, das *voces paginarum*, dessa impressão de uma «subtle music about his verse»<sup>16</sup>, de que fala Aubrey Bell, assertivamente relembra em vários dos seus escritos, não estará de todo ausente uma vívida memória trovadoresca. Leia-se,

---

<sup>15</sup> «Pro Arte. Associação de Artistas Portuguezes. Concertos Symphonicos 1923-1924. Programa do Iº Concerto», in *Rememoração*, vol. II, f. 17.

<sup>16</sup> Aubrey F. G. Bell, *Portuguese Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 337.



a esse propósito, o esplêndido retrato do poeta enquanto inconforme tradutor de um soneto de Petrarca:

Dizer bem um verso é interpretar com ideal uma partitura. Oh! que lamentosa matança a dos versos que são ditos mal (de propósito não escrevo: recitados). Porque a voz é o instrumento em que essa música, espectante e surda nas páginas, há-de encontrar sua expressão; a voz há-de ser o celo ou violino onde a arcada silábica se entõe, e mesmo quanto mais rica que a daquêles, que o verbo buscam imitar.

Na voz, que um superior instinto tornará dextra e comovida – mas dextra sem ginástica aparente e comovida sem exterior espectáculo – hão-de viver os belos versos que os belos poetas compõem escutando-os, ouvindo-os cantar na alucinação fonética do cérebro. E quem amar um verso, só o bem-amará quando o disser, ou, o que pode ser quási o mesmo, quando o ouvir ritmado entre as paredes sonoras do crâneo. (*DG*, 284-85)

Lopes Vieira é, portanto, como tantos homens de letras do seu tempo, um devoto sequaz desse culto congregante que Camille Mauclair baptiza de *religião da música*. Não pode deixar de acentuar-se, como aliás já o fez Cristina Nobre<sup>17</sup>, o ascendente doutrinário desta obra sobre o pensamento estético e a práxis poética de Lopes Vieira, tendo-lhe sobretudo legado um apurado sentido das exigências mélico-verbais da construção poemática, superiormente consumadas na estrutura poético-musical do *Lied*. Os copiosos sublinhados e comentários marginais do autor, averbados no seu exemplar pessoal do estudo de Mauclair, que ostenta a data de 1911, permitem, neste caso como noutros, apreciar a extensão da dívida contraída.

Visando iluminar as intrincadas relações de música – «non pas seulement un art, mais une force de la nature, l'intervention du divin (...)»<sup>18</sup> – e poesia, o crítico simbolista augura para esta última um devir orientado para uma tão fecunda como incontornável mestiçagem expressiva, dado que «avant peu de temps, la poésie sera considérée, par un retour à son idéal primitif, comme un langage psychologique, un chant intermédiaire entre la musique pure et les autres arts»<sup>19</sup>. Esta tese da necessária regressão da poesia à sua primitiva pregnância significativa, que, na sua qualidade de

---

<sup>17</sup> Cf. Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 279-81.

<sup>18</sup> Camille Mauclair, *La religion de la musique*, Paris, Librairie Fischbacher, 1909, p. 15 [2700-F-7].

<sup>19</sup> Idem, *ibidem*, p. 208. A passagem foi assinalada por Lopes Vieira.

canto intermédio ou «chant syllabique», deverá recapturar a sua raiz órfica, será crucial para a consolidação da ideia de poesia em Lopes Vieira que, em 1915, numa conferência proferida por ocasião de um concerto abrilhantado pelas filhas de Rey Colaço, qualificará o *Lied* como «dicção cantada, o canto q. fala»<sup>20</sup>. No exemplar da *Poesia Amorosa do Povo Português* de Leite de Vasconcelos, constante da sua biblioteca, as considerações do mestre filólogo, a propósito da natureza da poesia popular, que a seguir se transcrevem, mereceram-lhe esta significativa anotação marginal – «É curioso – antes do achado de Mauclair»:

(...) A poesia é uma necessidade da alma. Se, pela indole dos assumptos de que trata, ella póde ser um instrumento do Progresso, e é em todo o caso um documento da intelligencia humana, – pela sua fôrma, em que o rythmo se allia á vivacidade e exuberancia do estylo, é um dos melhores meios de expressão das emoções: por isso ella deve collocar-se entre a linguagem ordinaria e a musica.<sup>21</sup>

Este conceito da poesia como idioma intervalar entre expressão verbal e melódica desagua na postulação desta poesia-música como arte medularmente rítmica, tratando-se, também aqui, de outra dívida presumivelmente contraída com a reflexão de Mauclair. Nesta propriedade do ritmo se congloba a sua bivalência, quer enquanto recurso prosódico, quer como cadência privativa peculiar a cada voz poética. Advoga o autor de *La religion de la musique*:

Se constituer un rythme, c'est ordonner ses états de conscience, c'est, selon une expression vulgaire qui prend ici un sens rare, 'tracer sa ligne de conduite'. Dessiner cette ligne idéale, qui circonscrit l'âme, et non céder au désir puéril d'aligner des phrases rimées et de se déclarer vaniteusement «poète», s'expliquer sa conscience, trouver le fil rythmique, grâce auquel on se guidera dans le labyrinthe de ses états émotifs, voilà le fait poétique et le seul qui importe, n'écrivît-on pas un vers, si l'on parvient à disposer ses sentiments dans "l'état de poésie". Et vouloir en venir là, le monde n'en sût-il jamais rien, voilà la passion, et la plus complexe, la plus absorbante, enivrante et redoutable des passions (...)

---

<sup>20</sup> «Num concerto das Filhas de Rey Colaço», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 309.

<sup>21</sup> J. Leite de Vasconcelos, *Poesia Amorosa do Povo Português. Breve Estudo e Colecção*, Lisboa, Viuva Bertrand e Successores Carvalho e C<sup>a</sup>, 1890, p. 9.

(...) Toute règle rythmique n'est que néant, chaque poète ayant son rythme à lui, ou n'étant pas un poète.<sup>22</sup>

Esta harmonia poética, pessoal e intransmissível, erige-se, portanto, em timbre subjectivo, até porque dela é indissociável o que, em rigor, parece ajustado denominar como fisiologia do ritmo:

Le principe du rythme, qui détermine l'accentuation des sonorités syllabiques, est un principe physiologique: le battement du sang artériel, l'amplitude ou la constriction respiratoires, selon l'émotion qui pousse à chanter, sont les impulsions naturelles du rythme.<sup>23</sup>

É, sem dúvida, sedutor explorar a flagrante contiguidade que alguns versos constantes da dilatada produção poética de Lopes Vieira revelam relativamente a este princípio da fisicalidade do ritmo, que o poeta, numa radical implicação de todos os sentidos, não se abstém de incorporar. Nesta prospecção teria seguramente cabimento o refrão que, no poema «Saudades Trágico-Marítimas», certifica a presença disseminante e transtemporal de um sujeito lírico, emissário dos *carmina maiorum*, testemunha e partícipe de todos os conseguimentos e de todos os malogros da história nacional, nele ritualmente re-encenados:

Chora no ritmo do meu sangue, o Mar.

São meus Avós rezando,  
que andaram navegando e que se fôram.  
olhando todos os céus;  
são êles que em mim choram  
seu fundo e longo adeus,  
e rezam na ânsia crua dos naufrágios;  
choram de longe em mim, e eu oiço-os bem,  
choram ao longe em mim sinas, presságios,  
de além, de além...

Chora no ritmo do meu sangue, o Mar (...). (*IB*, 15-16)

---

<sup>22</sup> Idem, *ibidem*, p. 215-16.

<sup>23</sup> Idem, *ibidem*, p. 217.

O mesmo compasso oceânico, que é também o que impulsiona à poesia e ao canto, aparece poetizado num dos «Cantares dos Búzios» de *Onde a terra se acaba e o mar começa*:

Sangue das minhas veias,  
que marés tens!  
Marés-cheias de sonhos e de aléns,  
marés vazias,  
agonias... (OTAMC, 94)

À parte desta insistência na condição constitutivamente musical e performativa da poesia, parece indubitável que a obra de Mauclair teria interessado a Lopes Vieira em virtude da teorização na qual o autor se alonga, a propósito da forma poético-musical do *Lied* (sobretudo o schumanniano<sup>24</sup>, composto a partir de textos de Heine e Goethe), no seu parecer «o mais íntimo, o mais patético e intenso dos generos»<sup>25</sup>. Inscrevendo esta atenção de Lopes Vieira no âmbito mais lato de um «recente movimento em favor do lied»<sup>26</sup>, António Joyce, no decurso de uma judiciosa recensão a *Canções de Saudade e Amor*, devolve a forma à sua puerícia aédica ou trovadoresca,

---

<sup>24</sup> Esta preferência não é decerto accidental. Como nota Marcel Beaufils, «Il y a chez Schumann un souvenir des Troubadours. Ou plutôt l'anacréontisme des générations précédentes remonte soudain à un passé de Minnesang». Cf. *op. cit.*, p. 130. O epíteto de músico-poeta com que Lopes Vieira crisma Schumann merece-lhe as seguintes reflexões, às quais acrescenta a chancela de Mauclair: «(...) Schumann é com efeito por excelência o músico dos poetas, o poeta q. exprimiu na sua música o mais fremente lirismo das comoções, quer ampliando no lied o sentido interior das palavras até aos derradeiros limites da expressão, quer fazendo *dizer* ao piano as palavras transcritas em notas musicais. § É este mesmo perturbador e original segredo da arte de Schumann q., no seu belo estudo acerca do compositor, Camille Mauclair põe em relevo nestas palavras: “Podemos considerar a maior parte das suas peças de piano como canções sem palavras, ou como poesias escritas em notas no lugar das letras. Schumann era poeta; escreveu versos q. se perderam. Na sua alma, evidentemente, êle não distinguia a poesia da música e só uma questão de forma o impediu de se exprimir em ambas elas. A sua música de piano reclama os versos, parece ditá-los. É-nos lícito de resto supôr q. muitas das suas peças de piano são comentários de poesias q. êle amava e traduzem comoções de leituras suas. § Por baixo das notas não escreveu palavras, sílaba a sílaba, mas nós pressentimo-las, e foi a comoção delas, se não foi o próprio texto, q. inspirou o músico. Dá-se pois uma transição subtil, mas natural, de uma para outra forma...”». Cf. «Num concerto das Filhas de Rey Colaço», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 312-13.

<sup>25</sup> *Canções de Saudade e Amor (Lieder)*, Poesias de Afonso Lopes Vieira, Música de Ruy Coelho, Lisboa, Valentim de Carvalho, 1912.

<sup>26</sup> A tendência estava longe de ser exclusivamente nacional e assumiu projecção pan-europeia. Refere Rebeca Sanmartín Bastida: «(...) muchos autores de la época, que componían coplas bajo la influencia de Heine y de otros poetas germánicos, bifurcarán sus intereses hacia la poesía popular medieval, de la que encontraremos abundantes imitaciones. Bajo la herencia romántica, se trata de recoger el espíritu universal del pueblo y las tempranas inspiraciones de su musa». Cf. Rebeca Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, p. 164.

recolocando-a no período em que as personalidades do poeta e a do cantor-improvisador eram ainda vocações indivisas:

Transformado o teatro em templo, convertida a distração em culto, a restaurada *missa de arte*, inspirando-se no que podemos chamar com Maclair o «nacionalismo mythico», tinha de revelar-nos todas as manifestações intellectuaes, todas as aspirações estheticas, philosophicas e mysticas d'um povo.

Tal concepção, originando a criação do drama lyrico wagneriano, havia de determinar tambem um interessante e recente movimento em favor do lied. Assim succedeu em França onde por influencia do principio da fusão das artes se realizou a aproximação fecunda dos poetas symbolicos e dos discipulos de Cezar Franck. Assim está succedendo entre nós, graças á propaganda que Lopes Vieira soube fazer dos novos ideaes e á sua colaboração intima com o musico Ruy Coelho.

O lied era por definição, a melodia tão ligada á poesia, que os elementos musicaes da lingua (ritmo, acentuação) lhe serviam de pontos de referencia. Esta significação tradicional da palavra datava de epochas em que o poeta e o cantor-improvisador andavam reunidos na mesma pessoa. Então a poesia ainda não se tinha desligado da musica para constituir uma arte independente (...).

Pelo seu lyrismo vago, profundamente mysterioso, indefinido; pela ausencia de demarcação entre o mundo physico e o mundo moral, pela criação d'essa atmospha de bruma em que, sob a lua gris e entre as ondas da Nau Cathrineta e os pinheiros d'el-rei Dom Diniz, se evolvem as saudades, as mais recentes producções de Lopes Vieira aproximam-no da escola de Verlaine e Heine, de Edgar Poe, Tennyson e Swinburne, da escola libertadora que, opondo á rhetorica e á regularidade dos generos das academias litterarias, a sensibilidade, o multiformismo e a assimetria, vem transformando a poesia n'uma musica mais precisa, mais formulista, n'uma verdadeira linguagem da alma. Essas composições, rigorosamente obedecendo ao preceito estatuido por Edgar Poe em referencia a qualquer obra de emoção, da *maxima brevidade na maxima intensidade*, provocaram logicamente a respectiva ampliação sonora e rytmica, e foi essa a grata tarefa que o jovem musico Ruy Coelho realizou com superior talento.<sup>27</sup>

Maclair assevera a essencial autonomia da canção germânica, uma auto-suficiência expressiva de que desfruta em virtude do seu estatuto semiótico intercalar:

---

<sup>27</sup> Antonio Joyce, «Canções de Saudade e Amor. Uma interessante iniciativa artistica», *A Capital*, 27 de Janeiro 1918, in *Rememoração*, vol. I, f. 123v.

trata-se, como não deixa de sublinhar, de um género limítrofe tanto à poesia como à música<sup>28</sup> e que, em razão da novidade compositiva que postula, se encontra na origem do versilibrismo<sup>29</sup>. Adentra-se, em seguida, na clarificação das tendências que norteiam os dois regimes estilísticos de produção romântico-nacionalista do *Lied* germânico: o *Gemüth* e a *Stimmung*. Vale a pena transcrever a passagem:

Je vous rappelais ces deux expressions allemandes qui caractérisent les deux modes de la production romantique et nationaliste du lied germanique, le *Gemüth* et la *Stimmung*. Le *Gemüth*, c'est le sentiment de la paix intérieure, la conscience de l'âme de la race, l'appel au fond d'émotions permanentes qui est dans l'homme méditatif en présence de la nature du pays natal. La *Stimmung*, c'est l'accentuation de l'énergie morale, la réaction de l'émotion individuelle, l'excitation à parler, à vibrer, à s'émouvoir.<sup>30</sup>

Cristina Nobre demonstrou, convincentemente, como «em grande parte, as “canções” de Afonso Lopes Vieira oscilarão ente esses dois princípios básicos do *lied* alemão»<sup>31</sup>, não deixando de se revelar frisante, bem entendido, a incondicional preeminência, em grande parte dos seu acervo lírico, do sentimento da perenidade da raça e da pertença à nação, que Mauclair integra na categoria do *Gemüth*. Aliás, em

---

<sup>28</sup> Cf. Camille Mauclair, *op. cit.*, p. 226: «Le sens du lied, c'est le sens de la liberté dans l'art poétique, qui n'est pas l'art littéraire (on ne le répétera jamais assez), mais un art autonome, limitrophe à la musique et au langage». A passagem foi destacada com lápis vermelho por Lopes Vieira. Este conceito do *Lied* como poema musical encontra-se, aliás, presente na etimologia do termo, que simultaneamente desvenda a sua génese trovadoresca: «Il semble bien qu'il y ait cousinage entre "Lied" et "Lai", ce dernier dérivé (...) du "Lay" gallois, cornouaillais et breton (...). § En Allemagne, on trouve la forme *leich*: chanson de danse qui, chez les Minnesänger, deviendra encore forme savante, propice à la Vierge Marie: un chant non strophique, du type que, pour simplifier, nous dirons "madrigalesque"». Cf. Marcel Beaufils, *Le Lied romantique allemand*, p. 14.

<sup>29</sup> Como observa Alfred Einstein, «En la canción romántica se legitimó la fusión de la música con la poesía (...)». Cf. Alfred Einstein, *La Música en la época romántica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 181. No verso do programa do «Serão musical e literário por Alice Maria e Amelia Rey Colaço com o obsequioso concurso dos Ex<sup>mos</sup> Srs. Somers-Cocks, A. Lamas, E. Beneto e C. Mackee», que teve lugar no Salão do Conservatório de Lisboa a 9 de Fevereiro de 1914, transcreve-se a seguinte frase de Camille Mauclair: «La musique des lieder schumanniens est le vers libre lui-même. Et non seulement elle, mais sa musique de piano: les *Scènes d'enfants* et les *Novelettes* sont des poèmes libres dont les paroles naissent à l'esprit quand l'ouïe s'en délecte». Cf. *Rememrança*, vol. I, f. 99v.

<sup>30</sup> Camille Mauclair, *op. cit.*, p. 131.

<sup>31</sup> Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 280 e 296-97. Nota José Carlos Seabra Pereira que «na linha da *Stimmung* dos românticos alemães, ou da relação harmónica que se estabelece entre homem e paisagem em Wordsworth, Keats e Shelley, o lirismo neo-romântico procura uma fusão afectiva entre consciência e mundo que, por via tanto impressionista como logo expressionista, sugere a equipolência entre o destino da vida individual e a evolução cósmica, mas que, sobretudo quando impõe a verdade do maravilhoso, corresponde (como em Novalis) à soberania do Homem, nele delegada por Deus, sobre as significações do mundo». Cf. José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 434.

1914, na conferência sobre «A Poesia dos Painéis de São Vicente», Lopes Vieira referia-se precisamente a este conceito, definindo-o como

(...) mixto de sentimentalidade afectiva, de emoção melancólica, de serenidade de ânimo contemplativa, de humorismo transcendente, em combinações infinitamente variáveis, e que, desabrochando, produziu os tipos mais sublimes e também os mais extravagantes da imaginação poética, num Shakespeare, num Goethe, num Heine. (DG, 94)

Porque, na realidade, Lopes Vieira re-situa a canção na descendência directa do *Lied* – aquela constituindo uma versão nacionalizada deste – importa, naturalmente, esclarecer a sua incidência, formal mas também de inquirição auto-reflexiva, na sua poesia. A importância concedida ao género da canção é, antes de mais, devida à admiração confessa que o autor de *Ilhas de Bruma* nutre pela poesia de Heine. É ela que explica que o nome do poeta germânico – esse «mago adorável e terrível»<sup>32</sup> – se encontre arrolado entre as notas do escritor como tema a abordar em futura conferência, e é ainda ela que justifica um apontamento como o que se destinaria a figurar no *Jornal dum poeta*: «Heine e as versões portuguesas. (Como é bom passar horas com Heine...). O seu ritmo incompreendido pelos parnasianos. A proposito – as mh<sup>as</sup> versões»<sup>33</sup>.

Este interesse pelo poeta, ombreando, desde meados do século XIX, tão-só com o votado à obra de Goethe, exacerba-se com os esteticismos finisseculares, cujos correligionários reavivam em Heine «principalmente o herdeiro subtil e requintado do romantismo»<sup>34</sup>. Uma vasta plêiade de tradutores – de Maria Amália Vaz de Carvalho, a António Feijó, Eugénio de Castro, Joaquim de Araújo, Carlos de Mesquita e, claro, Lopes Vieira – vertem selectivamente o Heine lírico e esteticizante, eclipsando virtualmente o poeta da ironia cáustica e da intervenção combativa que também havia sido. Ora, defende Maria Manuela Delille que

(...) Afonso Lopes Vieira, para quem a poesia é essencialmente *canção*, arte gémea da música, sentiu-se atraído pela musicalidade, pelo tom ingénuo e popular dos

---

<sup>32</sup> Discursos e Conferências: «Portugal e o Amor-Adoração», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 332.

<sup>33</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 143 e 152, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 145.

<sup>34</sup> Maria Manuela Delille, «Heine em Portugal. Heine na literatura portuguesa dos séculos XIX e XX», *Biblos*, LIII (1977), p. 32.

*lieder* heineanos e procurou vertê-los para português, sem outra preocupação que não fosse a de criar beleza.<sup>35</sup>

Esta congenialidade de ambos os autores, apaniguados enquanto poetas e apóstolos da beleza, traduzida numa mais que implausível reunião de *ethos* nórdico e espírito da raça meridional, encontra-se no centro da homenagem poética que Lopes Vieira inclui numa das «Novas Canções de Saudade e Amor», de *Pais Lilás*:

Com dois poetas me fechei  
no meu dia – Heine e Crisfal.  
O beijo de Portugal  
à lua do norte o dei.

Ah! como Heine pudesse eu  
dizer a dor mais secreta!  
É que Heine é um grande poeta  
mas também grande judeu.

Eu tenho no coração  
a *raça*, uma certa flor...  
E depois, por minha dor,  
sou, sem remédio, cristão! (*PLDA*, 101-102)

Uma dose deste apreço pelo universo poético heineano poderá, porventura, assacar-se à coloração folclórico-medievalizante de vários dos textos do autor do *Intermezzo*, muito consonantes, aliás, com a sensibilidade lírica do restituidor do *Amadis*. Como já, anos antes, notara Antero, a poesia de Heine «tem sempre, pelo estilo, e pelo tom e movimento geral, um ar de balada, de história antiga contada à lareira (...)»<sup>36</sup>, conservando a presença subliminar activa de um *Volkston*, isto é de uma sugestão retórica marcadamente popular, artisticamente transitiva e democrática. Uma leitura das elegantes interpretações<sup>37</sup> das *Poesias de Heine*, que Lopes Vieira dá à

---

<sup>35</sup> Idem, *ibidem*, p. 51.

<sup>36</sup> Carta a Fernando Leal, de 2 de Fevereiro de 1888, *apud* Maria Manuela Delille, *art. cit.*, p. 24-25.

<sup>37</sup> O conceito de *interpretação* é explicitado nos seguintes termos pelo tradutor: «Aqui, a comoção, o sentido, são de Heine. A interpretação e os ritmos são de alguém que gostou de viver horas esquecidas com o espírito do grande feiticeiro. Assim, pudessem, os que o amam, achar nestes versos um eco da sua



estampa em 1912, permite aquilatar o lugar de distinção que, no escopo antologado, se concede à baladística de ambientação medieva, a esse *ar de história antiga contada à lareira*, nomeadamente em vários dos *Numeros do Intermezzo* ou, por exemplo, no caso da balada com o título «O Rei Velho», inserta em *Tres Poesias*:

Era uma vez um rei;  
seu coração estava exausto  
e sua cabeça branca.

E o pobre velho rei  
desposou linda donzela.

Era uma vez um pagem;  
Sua cabeça era loira  
e seu coração, ligeiro.

E o belo pagem levava  
a longa cauda sedosa  
do vestido da rainha.

Sabeis a velha canção,  
a canção tão doce e triste:  
tiveram de morrer ambos  
porque se amavam de mais! (*PH*, 37-38)

Pode, por outro lado, afirmar-se que será pela frequência mediadora da lírica de Heine – no dizer de Rémy Stricker, «le plus concis des romantiques allemands»<sup>38</sup> –, e dos *Lieder* que a retomam como fermento poético, que Lopes Vieira terá do género acatado um primeiro ensinamento: o das incontestadas virtudes da brevidade. Na obra de Mauclair, Lopes Vieira põe em relevo, a este respeito, um passo esclarecedor:

C'est à Henri Heine que remonte, en réalité, toute la poésie récente, où la brièveté est en raison de l'intensité, où les formes du lied ont servi à la recreation d'une

---

música sortilega...». Cf. *Poesias de Heine. Interpretadas por Affonso Lopes Vieira*, Lisboa, Typographia de «A Editora Limitada», s.d. [1912].

<sup>38</sup> Rémy Stricker, *La mélodie et le lied*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 30.

poétique subjective, et non seulement le sentiment, mais les libertés prosodiques de l'*Intermezzo des Poèmes de la mer du Nord* et du *Livre de Lazare* pourront être considérées comme les modèles directs d'un certain nombre de vers libres.<sup>39</sup>

Conforme com esta recomendação de intensidade concisa, Mauclair alude, no seu excurso, ao moto heiniano que Lopes Vieira, desde logo, sublinha e que perfilhará como palavra de ordem poética: «'Avec nos grandes peines faisons de petites chansons,' a dit Henri Heine, avant le pauvre Lélian»<sup>40</sup>. Este mesmo lema será objecto de sistemática repescagem ao longo de toda a sua obra, encontrando-se presente, quer em anotações esparsas – «PIQUENAS CANÇÕES (com as nossas grandes penas, façamos piquenas canções. Heine)» –, quer no prefácio à *Lírica de Camões* que assina conjuntamente com José Maria Rodrigues<sup>41</sup>, quer na lírica de maturidade, coligida em *Onde a terra se acaba...*:

Diz o poeta que de dor  
grande, das maiores penas,  
se façam canções piquenas,  
tal num ai vive um clamor. (OTAMC, 113)

O efeito verdadeiramente mesmerizante que a exortação heineana parece ter exercido sobre Lopes Vieira terá que ver com a preferência que nela se torna irrefragável pelo *understatement* retórico e pelo decoro emocional, concertados com um olhar franciscanista, constantemente deslumbrado com a superior beleza das minudências do mundo. Lopes Vieira, creio, não hesitaria em subscrever a seguinte apreciação que Marcel Beaufils adianta do génio poético do «grande feiticeiro» que é o autor do *Das Buch der Lieder*:

---

<sup>39</sup> Camille Mauclair, *op. cit.*, p. 112-13. Em anotação marginal, regista Lopes Vieira o acrescento: «e a Poe». Sobre a importância de Poe, nesta exaltação da *brevitas* como estratégia de intensidade poética, vd. Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 296.

<sup>40</sup> Camille Mauclair, *op. cit.*, p. 96.

<sup>41</sup> O *dictum* de Heine é avocado para contrapor a opinião de Carolina Michaëlis, de acordo com a qual as voltas do *Perdigão* camoniano seriam «lindamente ligeiras». Notam os autores: «O que elas nos recordam é precisamente o *Lied* célebre de Heine, em que o poeta confessa que *das suas grandes dores faz piquenas canções*. A nosso ver, o sentimento de *Perdigão perdeu a pena* é vivíssimo e pungente». Cf. José Maria Rodrigues, Afonso Lopes Vieira, «Prefácio», in *Lírica de Camões*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, p. XIII-XIV.

Le génie de Heine poète est peut-être d'avoir dissimulé, sous tous les sortilèges d'une simplicité, d'une ingénuité et d'une fraîcheur qui sont par essence grand art, orfèvrerie, duplicité transcendante des apparences, le monde le plus douloureusement déchiré dans lequel se soit débattu jamais un homme.<sup>42</sup>

Por outro lado, neste apelo à transmutação da dor pungente em ameno canto parece ecoar, em surdina, o conselho que, logo em *Ar Livre*, se implicitava em «O poêma e a dôr»:

Da memória da tua dôr suprêma,  
e não da tua dôr, faze um poêma.  
Mas se falas daquela dôr, – então  
é que já tens curado o coração. (*AL*, 201)

Esta omnipresença do que se pode talvez considerar uma rudimentar teoria do fingimento poético – «Quando se chêga a literarizar uma dôr, está-se curado della», regista o autor num apontamento<sup>43</sup> – comprova como, em Lopes Vieira, a *auctoritas* externa de um autor ou obra – Heine, no caso –, ao invés de delinear as linhas de rumo de uma sensibilidade em formação, é quase sempre chamada a cancelar o que já constituía uma suspeita, estética ou ideológica, fundamente implantada no espírito do autor.

Amoldando esta retórica da brevidade da canção à sua ideia de poesia, Lopes Vieira transforma-se em indefectível apologeta da transplantação nacional do género do *Lied*. A esta imperiosa aclimatação da forma germânica subjazia, antes de mais, uma prioridade linguística de considerável irradiação ideológico-nacionalista, porque, afinal, «é evidente que só se pode cantar bem quando se canta na própria linguagem. E para

---

<sup>42</sup> Marcel Beaufile, *op. cit.*, p. 136.

<sup>43</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço II, fr. 101, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 73. Seabra Pereira reconhece, a este propósito, verificar-se uma essencial «ambiguidade da poética neo-romântica em Afonso Lopes Vieira», oscilante entre, por um lado, a coincidência de vida e arte, propugnada por exemplo em várias composições de *Ar Livre*, e, por outro, herdada do esteticismo finissecular, uma tendência expressivista que «se refreia um tanto no processo de criação artística que se mediatiza (...) na recriação consciente da motivação vivencial». Cf. José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 464, n. 410. Fernando Amado nega peremptoriamente qualquer ponto de contacto entre as concepções poéticas de Lopes Vieira e Pessoa, afirmando que «ele [Lopes Vieira] teria suportado antes descer os sete círculos infernais do que, a imagem de Fernando Pessoa, recalcar visões e musicais endeixas ou das misérias exteriores tirar balanço para o mergulho nos mistérios da alma». Cf. F[ernando] A[mado], «A Mensagem do Poeta», *Aléo*, Ano IV, Série IV, nº22 (23 de Fevereiro 1946).

cada povo que a tem por sua, a linguagem encerra um estilo particular e guarda um encantador segredo» (DG, 374). Por ser assim,

Os franceses traduziram desde logo os *lieder* alemães para os cantarem na linguagem natal. Entendeu-se que o lirismo de Schubert e de Schumann era um dos tesouros da alma universal, mas que era mister, para o sentir, cantá-lo na língua-mãe. Wagner é cantado em holandês na Holanda e em catalão na Catalunha. E em Portugal? Canta-se em português – nas revistas. (DG, 376)

Com a nacionalização do *Lied* – estrangeirismo que, ainda assim, Lopes Vieira julga preferível ao equívoco termo nacional de *canção* –, pretendia o autor contraverter a «desoladora desproporção entre a expressão lírica e a expressão musical, pelo menos na arte erudita», circunstância que explicava que «estando cheios de temas de *lieder* os nossos cancioneiros e livros de poesias, certo é q. músicos nossos os não lograram aproveitar até agora (...)»<sup>44</sup>. Portanto, como explica o autor a Agostinho de Campos,

Aspirei também ao renascimento do nosso *Lied*, forma suprema da confiança poética, palpitante entre nós nos Cancioneiros, afogada depois pela retórica, e de que a quadra popular é rudimento para desenvolver com sentimento próprio, não a-fim-de o poeta parecer povo, mas de brotar da grande alma dêste, ficando bem pessoal.<sup>45</sup>

Ora, é em face da constatação desta negligência volvida em repto que, com uma «afirmação de nacionalismo musical», Lopes Vieira e Ruy Coelho irão responder, em 1918. No prefácio, arvorando-se em embaixador da originalidade estética representada pela transcrição nacionalizada do género, expõe Lopes Vieira uma propedêutica da forma poético-musical de raiz germânica, em muito devedora da leitura de Mauclair. Recuperando precisamente a definição do *Lied*, colhida em *La Religion de la Musique*, como «confidência cantada», o autor concebe o género como uma arte especialmente inclinada a iluminar «o parentesco de raça que existe entre nós e uma frase musical» (CSA, s.p.). O «conjunto indissolúvel», composto pelo diálogo encantatório de poesia, canto e acompanhamento de piano, posto que ideado no brumoso norte, concorda

---

<sup>44</sup> Discursos e Conferências: «Num concerto das Filhas de Rey Colaço», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 309.

<sup>45</sup> «Carta Autobiográfica», in Agostinho de Campos, *Afonso Lopes Vieira (Prosa e Verso)*, p. XV.

harmoniosamente – e o paradoxo não escapa ao próprio autor – com a nossa alma musical que «existe pairante nos nossos litorais, vales e montes, palpita ao beijo magnético do mar que nos envolve, – alma suavíssima nos versos dos nossos Cancioneiros e Bucólicas, alma que se exala de certas paisagens (...)» (CSA, s.p.). Compreende-se este inesperado conagraçamento da forma musical exógena do *Lied* com o espírito nacional – em virtude da sua situação de arte de confluência do erudito e do popular, ela permite tanto «lembrar as cousas da Pátria» como «exprimir as cousas do Amor»:

A arte do *lied* é portanto eminentemente aristocrática, no sentido da qualidade de alma e de cultura que exige, e eminentemente popular, no sentido nacional, no sentido de que ha de brotar da terra da pátria, da Tradição ancestral e do ritmo do sangue dos seus naturais. (CSA, s. p.)

O deleite de Lopes Vieira em *schumannizar*<sup>46</sup> encontrava-se já na origem da experiência, substancialmente dissemelhante, de escrita poética catalisada por um antetexto musical (adivinhandando as palavras que a música apenas entrediz, como sugeria Mauclair), de que resultara, em 1915, *Poesias sobre as scenas infantis de Schumann*. É interessante como, escoltado pela indicação do compositor, do qual elege uma epígrafe segundo a qual as «Scenas Infantis são recordações para as pessoas crescidas», Lopes Vieira revisita, nesta «lírica menineira»<sup>47</sup>, cenários poéticos e textualiza *topoi* que pontuam, em profusão, a restante obra poética. O resultado é, por demais, evidente: se aqui cabe à infância ocupar esse espaço de inocência anti-intelectualista, fundacional e incorrompida, de análoga missão tinham já sido incumbidas outras versões de escapismo nostálgico, fossem elas a da saudade medievalizante ou a do popularismo candoroso, elas próprias, à sua maneira, representações isomorfas da incolumidade infantil<sup>48</sup>. E, desse modo, agora reencontramos os habituais temas das «Saudades das

---

<sup>46</sup> Cf. as seguintes palavras de Lopes Vieira: « [Schumann] é o musico a cuja alma a nossa alma se confessa, criando-nos um estado especial de sensibilidade, a q. Antero de Quental, quando no seu periodo de quietação contemplativa em Lisboa, chamava, na roda dos amigos, *schumannizar*, é o lirico e quantas vezes terrivel evocador de dores, de saudades e de scismas q. jazem no fundo dos nossos corações e à sua voz vivas afloram». Discursos e Conferências: «Num concerto das Filhas de Rey Colaço», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 313.

<sup>47</sup> Rogério Martins, «A Afonso Lopes Vieira... das crianças portuguesas», *Novidades*, supl. “Letras e Artes”, 3 de Fevereiro 1946.

<sup>48</sup> Como nota José Carlos Seabra Pereira, a propósito da corrente neo-romântica lusitanista, «a miragem do retorno à infância ou, pelo menos, a sua quimérica revisitação (pela recuperação mnésica) constitui uma modalidade forte, e quase autonomizável, da evasão nostálgica e da compensação saudosa (...). Esta

claridades» e da «patria azul» («De Longes Terras», *PSSIS*, 12), do encantatório relato do contador de lendas de Romanceiro («Historia Bonita», *PSSIS*, 13) ou da atracção pelas difusas «brumas da distancia» («Rêverie», *PSSIS*, 24). Aqui surpreendemos ainda um mesmo apetite regressivo, que arquitecta a aliciante utopia de um infantilismo petrificante.

Oh! pensar que elas hão de crescer,  
tudo nelas mudar quanto se vê,  
e que hão de, como nós, saber, sofrer,  
e ser homens – ser maus, que o mesmo é... (*PSSIS*, 38)

Esta tonalidade de vaga melancolia tinha sido postergada, em 1912, em *Canto Infantil* (com reedições em 1916 e 1931), em favor de um mais assumido pendor prosélito, referendado pela associação de canto e poesia. Cumprindo o propósito de relançar a tradição do canto coral infantil, Lopes Vieira e o Padre Tomás Borba (1867-1950) projectavam criar com a obra um *vade mecum* lírico que constituísse, em concomitância, uma suma de uso escolar<sup>49</sup>, e cuja poesia colhesse inspiração e compendiasse «motivos da nossa natureza e história e a música em tonalidades também nacionais»<sup>50</sup>. Apreciando a novidade representada por *Canto Infantil*, Agostinho de Campos, escrutina, com judiciosa intuição, as raízes da sensibilidade musical de Lopes Vieira e as motivações imediatas desta poesia:

---

motivação, a primazia do sentimento, a valorização da sensibilidade impressionável e vibrátil, bem como o apego à singeleza das formas tradicionais e às marcações fónico-rítmicas populares, explicam a continuidade entre grande parte da lírica lusitanista e os textos intencionalmente produzidos para crianças (...). Cf. *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 1381.

<sup>49</sup> Bem recentemente, relembando a oportunidade de uma edição fac-similada de *Canto Infantil*, acrescentava Luís Cabral que esta «só valorizaria o conhecimento da nossa Literatura para Crianças e seria, sem dúvida, do maior interesse para as aulas de *Canto Coral* (...)». Cf. Luís Cabral, «Canto Infantil», *Malasartes. Cadernos de literatura para a infância e a juventude*, nº13 (Dezembro 2003-Junho 2004), p. 12.

<sup>50</sup> *Canto Infantil. Versos de Afonso Lopes Vieira-Música de Tomás Borba- Ilustrações de Raul Lino*, 3<sup>a</sup> ed., Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1931, p. 9. Repare-se como, cerca de duas décadas volvidas, nas palavras de Fernando Lopes-Graça parecem ainda ressoar as preocupações enunciadas por Lopes Vieira: «E então se impunha uma obra das mais meritórias e de alto alcance pedagógico, artístico e nacional: a introdução do canto popular obrigatório nas nossas escolas e em todos os graus de ensino. Familiarizando-se desde cedo com a nossa canção popular, as nossas crianças e a nossa juventude adquiririam um repertório que, continuado a ser praticado e enriquecido pela vida fora, constituiria para os Portugueses um tesouro de alegrias e estímulos que, a todas as horas e em todas as ocasiões, no lar, na escola, nos officios, em reuniões e festas, os identificariam consigo mesmo e com a terra-mãe». Cf. Fernando Lopes-Graça, *A canção popular portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1991, p. 52.

‘Toda a creança deve ser ensinada desde cedo a usar tão bem da voz como das mãos; e o não saber cantar devia ser tão deshonroso, como não saber lêr ou escrever. Sem livros e sem tinta é possível fazer-se uma vida feliz e virtuosa; mas bem triste e bem inutil será a existencia d’aquelle a quem não appetite cantar quando é feliz, nem pode aproveitar qualquer das mil ocasiões em que a sua canção seria para os outros um serviço bemvindo’.

Assim falava Ruskin, no prefácio de *Rock Honeycomb*; e as palavras do grande esteta inglez vieram-me á memoria, ao folhear o livro benemerito de *Canto Infantil* que o poeta Affonso Lopes Vieira acaba de publicar, com musica de Tomaz Borba e graciosas vinhetas de Raul Lino.

Ruskin, consubstanciando a moral com a arte, tornava o character dependente do gosto; e, por excessiva que nos pareça tal doutrina, devemos reconhecer que os povos onde a creança é por sistema ensinada a cantar são exactamente aquelles que todos consideramos doutores na arte de moldar caracteres.

(...) Dar de beber a quem tem sede não é mais util nem mais santo, do que dar de cantar a quem não tem canções.<sup>51</sup>

Esta noção da consubstancialidade de arte e ética, em aceno ruskiniano, é insofismável em *Canto Infantil*, embora não se lhe faça absoluta justiça afirmando, sem mais, que «subjaz nela um clima de reconhecimento da pobreza como uma virtude, a verdadeira felicidade»<sup>52</sup>. Exaltação do heroísmo emblemático (v.g. «A Nunálvares», «Camões»), da pedagogia naturista («A Árvore», «Os Ninhos»), defesa de um lirismo da modéstia neofranciscanista («O Pucarinho», «O Lavrador», «O Pastor», «Hino ao Sol») ou de um nativismo folclórico («Balada do Mirandum») – alguns destes percursos já anteriormente trilhados em *Animais nossos amigos* (1911) e *Bartolomeu Marinheiro* (1912) – colaboram, conjugadamente, na criação de uma *vulgata* da arte poética adulta do autor, à qual não é, naturalmente, alheia uma cautela de simplificação didáctica. Muitos dos dispositivos poéticos agenciados – refrão, repetição paralelística, finda, flutuação heterométrica –, grande parte dos quais com evidente funcionalidade mnemotécnica, fixam a memória trovadoresca da poesia tornada música, constituindo perfeitos exemplares desses «versos que devem ser lidos com os ouvidos»<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Agostinho de Campos, «Casa de pais, escola de filhos. XXV Dois Livros», [1912], in *Rememrança*, vol. I, f. 84v.

<sup>52</sup> Garcia Barreto, *Literatura para crianças e jovens em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1998, p. 98.

<sup>53</sup> Para uma inventariação destes procedimentos, vd. Cristina Nobre, «A obra para a infância e juventude de Afonso Lopes Vieira», p. 88-99. Como nota Tatiana Y. de Solonitsi, «essa toada típica de Afonso Lopes Vieira e que exprime tão bem a sua intenção poética, é uma música perfeita. Os seus versos não

Antes de 1920, para a «Oratoria d'amor»<sup>54</sup> intitulada *Crisfal*, compõe Lopes Vieira um *libretto* baseado numa paráfrase drasticamente abreviada da écloga homónima atribuída a Cristóvão Falcão<sup>55</sup>, também ele umbilicalmente irmanado com a música de Ruy Coelho. Todavia, a teatralização, sob a forma de tríptico, do «poema pré-rafaelita»<sup>56</sup> quinhentista, vai exigir, à parte do acompanhamento musical, a mobilização de um mais ambicioso aparato semiótico de dramaticidade – que contempla, por exemplo, cenografia, géstica ou bailado –, cuja presença se percebe nas didascálias que pontuam o texto. Para além de comprovar a constância recursiva dessa linguagem de «extrema musicalidade, em que o verso e a prosa se confundem»<sup>57</sup>, que Luiz Francisco Rebello aponta como linha mestra da literatura dramática de inscrição periodológica simbolista, a écloga musical consoma, no arrebatado *exemplum* amoroso protagonizado pelo circunspecto *fala-só* *Crisfal* e pela cortês Maria, uma versão exemplar da «penumbra affectiva da alma portuguesa» (C, 7). Dois anos mais tarde, no *Romance de Amadis*, esta substantiva alteridade do temperamento amatório luso irá ser rebaptizada de amor-adoração. Por enquanto, sobre *Crisfal*, afirmará Lopes Vieira que o propósito de libretista e compositor não fora o de «fazer uma *opera* no sentido declamatorio, espectacularmente theatral», mas, inversamente, o de «compor um acto de lirismo intenso, amoroso e todo impregnado do sentimento nacional que se desprende da formosíssima ecloga pre-rafaelita»<sup>58</sup>. O esquema da partitura que precede o *libretto*, da autoria de Ruy Coelho, demonstra a coerente cumplicidade procurada entre a desenvolvimento poética do conjunto e a sua translação numa multimoda paleta cromática musical: ao estilo recitativo, que predomina durante o relato do romance, solicitado pelo

---

são destinados a ser lidos num livro, mas sim a serem recitados em voz alta, para melhor marcar o ritmo e a expressão que a nossa intuição acompanha numa música ligeira, como um acompanhamento de guitarra ou de viola». Cf. Tatiana Y. de Solonitsi, «Algumas Palavras», *Aléo*, Série IV, Ano IV, nº 22 (23 de Fevereiro 1946). Cf. o depoimento de Lopes Vieira reproduzido em «Como trabalham os nossos escritores»: «O poeta, disse-o algures, compõe, verso ou prosa, a *ouvir*». Cf. *Novidades*, supl. «Letras e Artes», 20 de Março 1932.

<sup>54</sup> *Crisfal. Ecloga musical em 1 acto e tres quadros. Poema de Affonso Lopes Vieira. Música de Ruy Coelho*, Lisboa, s.d. [1920], p. 5.

<sup>55</sup> Sobre as transformações implicadas pelo processo de reescrita, vd. Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 283-85. Sintetiza a autora: «Esta apropriação de um texto canónico não se limita, de modo algum, a uma cópia servil. ALV rejeita muitos versos, pela manifesta deslocação no novo contexto lírico em que os incluiu; sintetiza outros, pois a atmosfera de vago pretendida não precisa de longas descrições; acrescenta algo da sua poética saudosista e panteista, o que se traduz na criação de um clima onde o vago e a paisagem aparecem em harmonia com a personagem *Crisfal* e a temática do amor-sofrimento-fidelidade por ele representada». Cf. *op. cit.*, p. 285.

<sup>56</sup> *Crisfal*, p. 6.

<sup>57</sup> Luiz Francisco Rebello, «Reflexos do Simbolismo no Teatro Português», *Prelo*, nº20 («Simbolismo em Portugal»), (1992), p. 83.

<sup>58</sup> «'Crisfal' – Ecloga musical – poema de Afonso Lopes Vieira e musica de Ruy Coelho», *A Época*, 23 de Janeiro 1920, in *Rememrança*, vol. I, f. 126v.



coro de monjas de Lorvão, sucede-se o «duêto d'amôr (...) feito sobre o "Lied de Crisfal"»<sup>59</sup>. Na solução poético-musical que consistiu em interpolar um coro interno, constituído pelas *vozes da paisagem* (o eco, a voz das águas, a voz do vento), é forçoso reconhecer a mão de Lopes Vieira. Comparsas da coita de Crisfal, a transcrição das vozes da natureza retoma a fórmula tipologicamente híbrida do poema dramático, cuja sintaxe polifónica irá constituir a contrapartida poética de um professado animismo naturalista. Estratégia análoga fora já ensaiada em *O Encoberto* (1905) e em múltiplas das parábolas incluídas em *Ar Livre* (v.g. «A Vida», «Os Ecos»).

Para além das obras em que mais declaradamente se abraça como programa estético a aliança de música e poesia, a sua presença como regra de escrita subliminar é discernível, desde cedo, na obra lírica de Lopes Vieira, para quem, acima de tudo, «(...) a poesia é uma canção» (*PLDA*, 103). O elogio do *cantabile* manifesta-se, na dicção poética, quer no plano paratextual de nomeação genológica (com poemas agregados em *Cancioneiros*, ou explicitamente classificados como *canções*, *cantigas* ou *baladas*), quer, num nível interno micro-estrutural, resolvendo-se na inclinação aliterante ou no virtuosismo rítmico do texto. Comentando a poesia de *Ilhas de Bruma*, Joaquim Manso, por exemplo, observa que

Uma vez ou outra, porém, Lopes Vieira prende-se de mais com a música da palavra. Mas isto nem chega a ser um defeito... É, antes, um excesso da sua técnica riquíssima. Também os milionários, às vezes, para se sentirem bem senhores da sua riqueza, espalham prodigamente o seu oiro, só para o verem brilhar ao sol.<sup>60</sup>

Este aproveitamento, alardeante ou simplesmente pródigo, da substância melódica do poema redonda na animosa reabilitação dos formatos poéticos da canção e da balada. A escolha destes géneros, de digna precedência literária e de copiosa abonação medieval<sup>61</sup>, não deixa de confirmar a linhagem de um trabalho poético, ainda e sempre, nostálgico dessa religação de palavra e som fabricada pelo trovadorismo, devendo ler-se, como sustenta Cristina Nobre, «como inscrições numa poética que associa a imagem

---

<sup>59</sup> *Crisfal*, p. 15.

<sup>60</sup> Joaquim Manso, «Revista do Mês – o mês literário. *Ilhas de Bruma*, por Afonso Lopes Vieira», *Atlântida*, [1917], in *Rememoração*, vol. I, f. 120v.

<sup>61</sup> Como nota Amorim de Carvalho, «é muito provável que a canção clássica se filie, como o soneto e a sextina, nas canções provençais, das quais mantém o critério da forma das estrofes indicada pela primeira estrofe, e, sobretudo, o *remate*, que é a *tornada provençal*». Cf. Amorim de Carvalho, *Tratado de versificação portuguesa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1991, p. 126.

popular da poesia à sua propensão inata para o canto (...)»<sup>62</sup>. Não estranhamente, a sua presença, débil nas primeiras obras – postergada, quer em benefício do neoquinhentismo lírico que faz proliferar o soneto, a écloga, o vilancete, a elegia ou a ode em *Para Quê?*, *Náufrago* ou *O Poeta Saudade*, quer com privilégio das parábolas socializantes ou dos epigramas gnómicos de *Ar Livre* –, torna-se gradualmente mais habitual a partir de *Canções do Vento e do Sol*.

É nesta obra, aliás, que Cristina Nobre detecta ainda uma deslocação formal da *cantiga* («poema lírico de carácter leve, mas obedecendo às determinantes que a poética medieval tinha fixado») para a *canção*, «não já a clássica, de raiz italiana (a exigir uma estrutura tripartida onde o tema evoluía até um epílogo), mas a canção romântica e moderna, sem preceitos formais rígidos, um poema lírico e simples, expressivo dum destino atribuído a um indivíduo ou um representante de uma classe (...), e que, pela sua musicalidade e singeleza, se intitulou como se fora destinada ao canto»<sup>63</sup>. Precisamente em virtude do seu escopo pletórico, revela-se tarefa condenada ao malogro a de enxergar os limites ideotemáticos ou formais da canção (ou do *cantar*) na poética de Lopes Vieira. Se, em *O Pão e as Rosas*, o *sermo humilis* que o género dinamiza parece conciliar-se com o prosaísmo franciscanista e o didactismo parabolar do conjunto (v.g. «Canção das três gôtas de água», «Canção da almotolia», «Canção da candeia acêsa», «Canção do linho», esta última assimilando, aliás, notórias reminiscências da *chanson de toile* galo-românica<sup>64</sup>), em *Canções do Vento e do Sol*, mormente nos ciclos intitulados «Canções do mar e da praia» ou «As doze canções do Anno» reproduz-se, num molde folclorizante, um quadro da paisagem ou do renovo da natureza, autorizando padrões estróficos e rítmicos de acentuada variabilidade. A secção do *Cancioneiro de Ilhas de Bruma* não deixa de confirmar essa suspeita da canção como género subordinante de fronteiras lábeis. Nas *Canções de Saudade e Amor*, o traço de união parece residir tanto no uso iterado da medida popularizante da redondilha aglutinada em

---

<sup>62</sup> Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 263.

<sup>63</sup> Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 262.

<sup>64</sup> A «Canção do Linho» foi, segundo informa Olga Moraes Sarmiento, musicada para entretenimento de salão: «Nas composições do *Pão e as Rosas* ha uma tentativa de dar ás estrophes a intenção musical, tornando-as canções suceptiveis de serem cantadas. Ahi se destaca a lindissima *Canção do Linho*, que mereceu uma alta consagração artistica, tendo sido posta em musica pela condessa de Proença-a-Velha. No seu salão ouvimos muitas vezes a *Canção do Linho*, que recebia em algumas estrophes uma emoção comovente e religiosa. Esta musica, trasposta para a voz de contralto, tambem era cantada de uma fôrma assombrosa pela gentilissima filha da senhora marqueza de Bellas, hoje condessa de Penalva d'Alva». Cf. Olga Moraes Sarmiento da Silveira, «O Pão e as Rosas (Versos de Affonso Lopes Vieira)», in *Arte, Litteratura & Viagens*, Lisboa, Livraria Central, 1909, p. 72.

quadras encadeadas<sup>65</sup>, como no ensejo de arqueologia literária que indiciam todos os textos que integram o políptico, assim convocando um manancial de referências costumadas, que incluem o cancionero mariano de Afonso X, Inês de Castro, Bernardim ou Mariana Alcoforado. Em *País Lilás, Destêrro Azul*, as «Novas Canções de Saudade e Amor», explorando as possibilidades de uma «poética da brevidade»<sup>66</sup>, parecem propender, de modo claro, para a tradução da subjectividade lírica, sendo, porventura, aquelas que mais plenamente acolhem a prescrição heiniana da efusão confessional vigiada por um criterioso freio expressivo. A reflexão metapoética, inscrita na composição XXIII, margina o desígnio da inspiração e a personalidade tonal da canção – a um tempo egótica e popular, todavia sempre *cantabile*:

Nestas canções vive o meu  
coração, cujo amor louvo;  
não longe sente-se o povo,  
mas nelas quem está sou eu.

Música de cada dia,  
colho-a na alma ou no ar...  
Porque para mim poesia  
é o que se pode cantar. (*PLDA*, 127)

As «Canções da Pequena Pátria» ou os «Cantares dos Búzios» de *Onde a terra se acaba...* prorrogam a demarcação complacente das fronteiras da canção: nestes ciclos poéticos se incluem sonetos, composições de tipo baladístico, descantes, cantigas paralelísticas, romances e até a quadra revista que, desde *O Meu Adeus* – onde tinha sido, curiosamente, classificada como cantiga –, sinalizava, como espectral marco poético miliário, a trajectória lírica de Lopes Vieira:

---

<sup>65</sup> Essa cumplicidade verificável entre o género poético da canção e a canção popular dá razão a Rebeca Sanmartín Bastida, quando observa que «muchos poemas simbolistas denotarán (...) la huella de la canción popular – de onde tomarán su languidez –, una fuente de inspiración más facilmente accesible que la literatura medieval (...)». Cf. Rebeca Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del realismo*, p. 225.

<sup>66</sup> Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 295. Das notas de Lopes Vieira, coligidas no espólio, consta a seguinte: «Poe diz q. a *poesia sugestiva* deve sêr e sempre foi feita em composições *curtas*. Ex. – Homero, Shakespeare (este é típico) e mais...». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 82, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 122.

Esta palavra saudade,  
aquele que a inventou,  
por ser palavra tão doce,  
ia chorar, não chorou. (*OTAMC*, 116)<sup>67</sup>

A consubstanciação de uma poética de maturidade do autor é, pode dizer-se, inseparável do entendimento da canção como arquigénero poético<sup>68</sup>. À luz deste conceito se podem, provavelmente, explicar astuciosas matizações da nomenclatura designativa dos géneros, introduzidas pelo autor aquando da sua republicação na suma poética de 1927, intitulada *Os Versos de Afonso Lopes Vieira*. Assim, por exemplo, a «Balada quasi do rei de Tule», de *País Lilás*, transforma-se, cinco anos mais tarde, na «Canção quasi do rei de Tule», como o confronto de duas quadras permite apreciar:

O céu era todo azul,  
como o teu sorriso é loiro,  
mas p'ra a balada de Tule  
faltava-me a taça de oiro. (*PLDA*, 37)

Morria a tarde no azul,  
cantava o mar o seu chôro,  
mas para a canção de Tule  
faltava-me a taça de ouro. (*VALV*, 237)

A rasura da designação de balada e a preferência pela de canção, detectável em diversos casos, não constituirá fortuita «manifestação nacionalista»<sup>69</sup>, tratando-se, sobretudo, de, no interior de géneros poéticos apetentes para o canto, ressaltar uma versatilidade compositiva e uma liberdade formal que a designação mais limitativa de balada podia, porventura, irradiar.

---

<sup>67</sup> Se, como observa Cristina Nobre, a inclusão desta quadra, em 1900, «estabelece uma linha de viragem a partir da qual a saudade vai passar a ser mais do que um simples motivo literário para se transformar numa *poiesis*» (Cf. *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 151-52), quarenta anos volvidos é um eudemonismo saudoso aquele que se redescobre na *palavra tão doce*: a recuperação melancólica do passado funciona, pois, como paliativo para a agonia da degenerescência do mundo e de si.

<sup>68</sup> Adapto aqui o conceito de arquigénero proposto por Genette, baseando-se na prerrogativa de que «(...) tout genre peut toujours contenir plusieurs genres». Cf. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, p. 70.

<sup>69</sup> Maria Elisa Corrêa Bessa Furtado, *op. cit.*, p. 67.

A predileção pelo género da balada é, aliás, concomitante com o cultivo da canção e, tal como no caso desta, a codificação medieval da forma não dirime reinterpretções bastante mais livres por parte do autor. Não é tanto o precedente medieval da balada tradicional francesa – à Villon – que Lopes Vieira vai recuperar, mas antes a tradição baladística de raiz inglesa e alemã, que admite a emergência de formas poéticas indeterminadas, as mesmas que se encontram na origem da balada romântica. A voga romântica da balada prende-se, necessariamente, com a sua filiação na *Volkspoesie*, enquanto modalidade de lirismo oral, primitivo e espontâneo<sup>70</sup>, mas igualmente com o facto de esta constituir uma espécie híbrida que, ao congrega narração, diálogo e música, se furta às estreitas malhas classificativas do cânone clássico. À austeridade formal da balada francesa sucede-se, em Heine ou em Schiller, a infinita variedade de temas e metros. Como nota Isabelle Durand-Le Guern,

Ce qui fait la valeur essentielle de la ballade, aux yeux des romantiques, c'est son ancrage profond (du moins le perçoivent-ils ainsi) dans l'authenticité nationale. Elle représente pour eux le témoignage d'un génie du peuple vivant, profond et unique. La naissance de la ballade rejoint donc la recherche d'un passé poétique populaire et national. (...)

Le renouveau de la ballade participe donc du vaste mouvement des écrivains vers un retour à une littérature primitive, et c'est ainsi qu'ils perçoivent celle du Moyen Âge. Certes, ce lien peut sembler bien artificiel, puisque (...) la ballade romantique

---

<sup>70</sup> Embora frequentemente rasurada pela abundância dos *contrafacta* românticos, é fundamental a distinção entre o género da *balada popular* («folk ballad») e as suas imitações cultas («literary ballad»). Como nota Mary Ellen Brown, «Scholars have been interested in and concerned about the origin of the ballad form (...). Early enthusiasts placed the ballad far back in time, near the origins of language and poetry. The assumption was that the contemporary examples contained echoes of this early kind of literature, which contained a simpler, purer, more natural expression. Thus, from time to time, writers of poetry have been attracted to the ballad as a model, using lines and phrases, typical rhyme schemes and verse patterns (...), or otherwise building on stylistic traits, such as the use of the supernatural. § Nationalists and romanticists both have been attracted to the ballad for ideological reasons. Mary Ellen Brown, s.v. «Ballad», in Mary Ellen Brown, Bruce A. Rosenberg (eds.), *Encyclopedia of Folklore and Literature*, Santa Barbara-California, ABC-Clío, 1998, p. 47. A fidelidade da mimese sémico-formal mobilizada durante a (re)criação da balada literária pode ser variável: «Many literary ballads are attempts to duplicate the flavor of folk ballads, and thus they re-create the themes, settings, and language of the earlier songs, using stories set in the historical past and deliberately archaic language. A literary ballad may be a virtual rewriting of a traditional ballad (...) or be more loosely based on one (...). Or the connection may be looser still with the use of general ballad characteristics (such as the use of a “dramatic” structure, that is, the telling of the story through much dialogue and in definable “scenes” and metrical forms common to folk ballads) or the use of themes or episodes from one or more traditional ballads». Cf. Frank de Caro, «Literary Ballad», in *ibidem*, p. 383.

n'a que peu de rapport avec son ancêtre médiéval. Cependant, le fait même que les poètes revendiquent cette filiation est en lui-même révélateur.<sup>71</sup>

Esta linhagem conjectural frisa o parentesco íntimo que se divisa entre a balada medieval e a sua sucedânea romântica, embora, com frequência, estas afinidades se esgotem na mera presença de estribilho, na opção por um repertório temático de cariz mítico-lendário ou na inspiração popular (ou popularizante), geralmente chancelada pela transmissão oral<sup>72</sup>. Herculano, por exemplo, nas suas traduções das baladas *Leonor* (1834) e *Afonso e Isolina* (1835 e 1836), transpõe em quadras de redondilha maior o mais complexo esquema versificatório original, assim acolhendo, na peugada de Scott, a firme crença na origem popular do género<sup>73</sup>.

Estes pontos de contacto são, genericamente, idênticos aos que surpreendemos nos conjuntos baladísticos integrados na obra poética de Lopes Vieira, para quem, pode dizer-se também, «a balada é, antes de mais nada, um poema narrativo, que nos conta uma história no gosto popular»<sup>74</sup>. Claramente impressionado pela estima consagrada ao género por Heine, subordinando-o, sobretudo em *País Lilás* – obra que o próprio autor qualifica como «série de baladas e romances, mais próximos ainda da fonte primitiva pela forma, q. mt<sup>as</sup>. das “Ilhas de Bruma”»<sup>75</sup> –, a um evidente *aggiornamento* simbolista, à balada compete invariavelmente perenizar essa sedução do popular. Veja-se o caso da «Balada do Mirandum», de *Canções do Vento e do Sol*, uma espécie de cantiga de seguir, em que o romance mirandês se alia à evocação do cântico marcial de «Malbrook s'en va-t-en guerre»:

Mirandum foi para a guerra,  
Mirandum, Mirandum, Mirandela,  
Mirandum foi para a guerra,  
Não sei quando voltará,  
(...)  
Subiram a uma torre,

---

<sup>71</sup> Isabelle Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des romantiques*, p. 60-61.

<sup>72</sup> Idem, *ibidem*, p. 57.

<sup>73</sup> Cf. Maria Leonor Machado de Sousa, s.v. «Balada romântica», in Helena Carvalhão Buescu (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p. 40.

<sup>74</sup> Frederico Laranjo, «Subsídios para o estudo comparativo da balada inglesa e do romance popular português», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, Tomo IX, 2ª série, nº1 (1943), p. 59.

<sup>75</sup> «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 20.

*Motz e son: um Heine português*

---

Mirandum, Mirandum, Mirandela,  
subiram a uma torre  
rara ver se se avistava.

E viram que vinha um pagem,  
Mirandum, Mirandum, Mirandela,  
e viram que vinha um pagem...  
Que novidades trará? (CVS, 33-34)

Na celebrada «Dansa do Vento» – poema que, por atracção antonomásica, e a *contrecœur* do próprio, foi erigido em emblema poético distintivo do autor –, a epígrafe colhida no Romanceiro, em simbiose com a indicação genérica do título (a *dansa* era, na tipologia dos géneros lírico-coreográficos medievais, uma espécie de bailia), a litania aliterante do refrão e o diálogo dramatizado no corpo das estrofes, constituem o mote para uma composição que sugere com eficácia, por harmonia imitativa, o ondeante bailado eólico:

O vento é bom bailador,  
baila, baila e assobia,  
baila, baila e rodopia  
e tudo baila em redor!

E diz ás flores, bailando:  
– Bailae comigo, bailae!  
E ellas, curvadas, arfando,  
começam, debeis, bailando,  
e suas folhas tombando,  
uma se esfolha, outra cae,  
e o vento as deixa abalando,  
– e lá vae!... (CVS, 71)

Em *País Lilás, Destêrro Azul*, a balada alcança, no âmbito do repertório formal do autor, o seu expoente máximo, como aliás os conjuntos intitulados «Baladas para embalar a minha alma» e «Baladas Lunáticas» permitem antecipar. Este último – rebaptizado, em 1927, com o título de «Canções Lunáticas» – confirma, de resto, a herança simbolista já preludiada em retomas anteriores do género. Com efeito, a balada

converte-se agora, sob a égide do *Leitmotiv* lunar, em veículo das «nostalgias da alma êxul» (PLDA, 11) do sujeito lírico. O fraseado poético e a tonalidade estilística deste «Lunário», norteados pelo regime do vago, do evanescente e do imaterial, pela exploração sinestésica e pelo ineditismo lexical, não deixam lugar a dúvidas: o que alicia o olhar e a imaginação deste *lunático poeta* são o «lânguido olor da lua» ou o «lânguido olor do lírio» (PLDA, 145), a «flor vaga e tão roxa», a «roxa agonia» (PLDA, 146), as «grutas fosforescentes» (PLDA, 147), o «encanto sidério» (PLDA, 148), o «lírio aquático» ou o «lírio vasto e vago» (PLDA, 153), as «perlas leitosas» (PLDA, 155), a «graça eólia» (PLDA, 165), o «cheiro a magnólia» (PLDA, 165), as «roxas olheiras de sonho» (PLDA, 171). Note-se, no entanto, que o legado estilístico simbolista não é, em todo o caso, discorde de uma intenção popularizante, inequivocamente expressa na adopção da quadra e da redondilha, numa estética conciliatória exemplarmente concretizada na balada seguinte:

Pela janela entreaberta  
a Lua entra, e sorri...  
Minha saudade desperta  
e a minha sêde de ti.

Ela vem, num passo mudo,  
espectral na graça eólia;  
fosforescente veludo,  
exala um cheiro a magnólia.

E pousa, muda, enigmática,  
no meu peito... E eu, a sofrer,  
nesta agonia lunática  
em sonho fico a morrer! (PLDA, 165-66)

Por outro lado, a secção intitulada «Baladas para embalar a minha alma» manifesta um claro enfeudamento num imaginário mítico e histórico-literário – sempre nacional, reincidentemente medieval –, ilustrando as possibilidades acomodáticas de um género que assimila, quer as prerrogativas de uma estesia simbolista, quer os predicados de um mais ortodoxo nacionalismo literário. Reencontramos aqui os esteios temáticos coerentemente prosseguidos em toda a obra do autor: o Amadis, o imaginário



sebástico e dionisiaco, o conto de amor e morte de Pedro e Inês, os temas hagiográficos de Santa Iria, Santo António e São Francisco de Assis, as lendas do Romanceiro. Na composição «Os Marinheiros», por exemplo, a epígrafe, extraída do relato genealógico de matriz melusiniana incluído no *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro de Barcelos, dita o andamento narrativo da composição. Mas, na realidade, o encontro feérico de Dom Frojan e Dona Marinha constitui tão-só o estímulo indispensável para dar lugar à prioritária indução analógica do eu poético:

Tal Dom Frojan, caminhando  
na praia vou; e a miragem  
faz-me sorrir: vou pensando  
que venho dessa linhagem.

Que o Conde Dom Pedro fala,  
no conto vindo até nós,  
da história dos meus Avós  
no idílio que o mar embala.

E que na minha alma cheia  
de vago, de além, dor vã!  
revivendo estão Frojan  
e a sua amada Sereia... (PLDA, 28-29)

Logo em 1899, o gótico fantástico biscainho do *Nobiliário* tinha seduzido Lopes Vieira: nesse ano, na revista *Ave-Azul*, publica o autor a balada «A Dama Pé de Cabra», directamente inspirada no episódio homónimo do *Nobiliário* do Conde D. Pedro<sup>76</sup>. Pelas opções estróficas e versificatórias, este texto actualiza com assinalável fidelidade o modelo da balada francesa, sendo rematado por uma meia estrofe que funciona como *envoi*, de presença imprescindível nas formas canónicas do género. Se as três estrofes, organizadas à maneira de *laissez* épicas, cumprem uma primacial função narrativa –

---

<sup>76</sup> Este interesse de Lopes Vieira pelas narrativas dos livros de linhagens, que o autor tendeu a materializar poeticamente, encontrar-se-ia igualmente na origem de versões em prosa planeadas, mas nunca concluídas. Em apontamentos avulsos, destinados a publicação de *Nova Demanda do Graal*, o autor enuncia o projecto de «renovação dos livros de Linhagens (escolher contos e legendas)», chegando mesmo a inventariar os relatos destinados a integrar esses «Contos renovados do Nobiliário do Conde D. Pedro»: «Miragaia, A dona pé de cabra (?), Marinheiros, Ribeirinha, José de Arimateia, Morte do Rei Artur (?), O Graal». Cf. «Poemas e Apontamentos Diversos», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 236 e 239.

balizada por sequências cardinais que incluem o encontro entre o mortal e o ser feminino sobrenatural, o interdito e ulterior transgressão, a fuga da mulher –, no *oferecimento* final, a postura exortativa do efabulador dilata, quer a categoria do narratário (que passa a conglomerar todos os «pobres namorados», instados à propagação do conto), quer, como consequência lógica do exercício alegórico que retroactivamente se propõe, a aplicação da moralidade que do relato se pode deduzir:

Pobres namorados, vêde a ingenua historia  
E que ella vos fique sempre na memoria.  
Não mais vos esqueça, contae-a tambem,  
Olhae quem amaes, e reparae bem!  
Pois logo vereis quando o olhar se abra:  
Vossas Damas todas teem pés de cabra...<sup>77</sup>

A forma da balada instrui, assim, não apenas sobre a exploração persistente de determinado filão poético, vazado em análogos moldes formais, mas, de igual modo, sobre o cerco intransigente movido pelo autor a um repertório temático, por intermédio do qual se impõem sucessivas retomas transfigurantes de uma isotopia ou motivo. Estes serão, pois, forçados a retratar as mudáveis solicitações de um eu que – porque viveu e envelheceu – já não pode ser quem era. A este respeito, valerá a pena destacar o caso paradigmático do argumento fantástico tematizado pela «Balada do Rei de Tule», que, aliás, arrebatou a imaginação finissecular<sup>78</sup>. O poema, integrado no *Fausto* e argumento de *Lieder*, seduz, desde logo, Lopes Vieira que, em *País Lilás, Destêrro Azul*, inclui

---

<sup>77</sup> Affonso Lopes-Vieira, «A Dama Pé de Cabra», *Ave-Azul*, Série 1ª, fasc. nº 8-9 (15 de Agosto-15 de Setembro 1899), p. 328-29.

<sup>78</sup> O argumento da balada de Goethe pode entreler-se, por exemplo, em «Quebranto», composição datada de 1885, que Alberto Osório de Castro colige em *A Cinza dos Mirtos*: «Julgava ter o coração bem morto, / Morto, incapaz de uma outra vez amar, / Desde que achou só tédio e desconforto / Nesse adorado e fermentido olhar. // Mas vendo morta a última esperança, / Primeiro ao lago o moço Rei lançara / Prenda de amor e de eterna lembrança, / A régia taça cintilante e rara. // E essa jóia por onde até à morte / Bebeu saudoso a doçura das mágoas / O enamorado e loiro Rei do norte, / Fui arrancá-la ao turbilhão das águas». Cf. Alberto Osório de Castro, «Quebranto», in *Obra Poética*, vol. I, p. 174. A fortuna do tema estendeu-se inclusivamente ao domínio da narrativa. Veja-se, por exemplo, o conto de Fialho de Almeida intitulado «A Taça do Rei de Tule», também ele evocativo do mesmo «amor de balada, feito de suspiros e raios de lua, perfumes de laranjeira e baques de coração espezinhado». Cf. Fialho de Almeida, *A taça do rei de tule*, Sintra, Colares Editora, 2001, p. 79. Mais tarde, será Alfredo Guisado a glosar recorrentemente o motivo goethiano, compondo inclusivamente uma «Oração do Rei de Tule». Cf. Alfredo Guisado, *Tempo de Orpheu*, ed. de António Apolinário Lourenço, Coimbra, Angelus Novus, 2003, p. 80, 99, 130.

uma «Balada quasi do Rei de Tule»<sup>79</sup>. O enredo poético, nele como em Goethe, mantém-se o do funesto consórcio de *Eros* e *Thanatos*<sup>80</sup>, duplicando pois o fatídico conto de um amante que, porque bebeu «num filtro de morte e amor», se converte em emissário da mesma fatalidade que impendera sobre o «velho rei da poesia», mas a quem, não obstante, falta a proverbial «taça de ouro» (PLDA, 36-37). Na quadra que fecha a composição, o amante anuncia, depois de ter preterido uma alma tornada obsoleta, renunciar ao amor:

Á minha alma, então, com dor,  
deitei-a p'lo mar além,  
para depois dêste amor  
nunca mais amar ninguém! (PLDA, 37).

Em *Onde a terra se acaba e o mar começa*, a balada de Goethe é objecto de duas glosas, respectivamente intituladas «Outra Canção de Tule» e «Depois da Canção de Tule». Um pouco à semelhança do que ocorrera com o tema do verde pinho, também agora a reconversão do repertório lírico parece indicial do refluxo, subjectivo e impudicamente autobiográfico, de uma confissão personalizada, ainda que esta afivele a máscara – transparente, em todo o caso – da afeição historicista. Porque, com efeito, desde *Ar Livre* se insistira que «Escrevêr, é falar-se no papel» (AL, 7). O arquétipo da balada popular que «carece, em absoluto, de cunho pessoal»<sup>81</sup>, escudada numa dicção formular, transformou-se já em referência longínqua. O remate assume, neste caso, os mesmos matizes de derrelicção e de desistência, formando coro unísono com a postura capitulante que prepondera no conjunto da obra:

---

<sup>79</sup> Como refere José Bruges, Lopes Vieira publicara, em 1918, na revista coimbrã *Ícaro*, uma primeira glosa, mais breve, da balada de Goethe. O seu desenvolvimento posterior, em *País Lilás*, não o terá deixado completamente satisfeito: «Mais tarde, no “País Lilás, Desterro Azul”, Afonso Lopes Vieira retomou o goethiano e tentador motivo, em duas ou três novas poesias. Uma delas, porém, é a que foi transcrita, mas, então, desenvolvida, no que não houve ganho de beleza, como, aliás, o próprio grande escritor e meu querido amigo depois reconhecia, com aquela alta proibidade de artista que era uma das suas mais exemplares virtudes». Cf. José Bruges, «Goethe e Afonso Lopes Vieira», *Diário Popular*, 7 de Setembro 1949. Uma nota avulsa de Lopes Vieira deixa perceber até que ponto S. Pedro, e sobretudo a casa-nau do poeta, constituíam uma cenografia medularmente literária: «Na casa de S. Pedro pôde fazer-se às vezes a balada do rei de Tule, – atirar a Taça ao mar!». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 90, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 141.

<sup>80</sup> Segui, para o texto de Goethe, a tradução de Paulo Quintela. Cf. «O rei de Thule», in *Paulo Quintela. Obras Completas*, vol. II- Traduções I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 89.

<sup>81</sup> Frederico Laranjo, *art. cit.*, p. 65.

*Motz e son: um Heine português*

---

Mas um dia em que penei  
mais do que a alma podia,  
ao mar, que em baixo carpia,  
tua lembrança atirei.

Na morte enfim me descansa  
a dor, pois morri então;  
que só daquela lembrança  
vivia o meu coração. (OTAMC, 77)

Na *rêverie* especulativa, tão ao gosto de Lopes Vieira, desenvolvida em «Depois da Canção de Tule», o poeta fantasia que uma sereia, depositária accidental da taça de Tule, nela descobre «que a terra toda está cheia / de dor e de amor dorido», por isso escolhendo tolher o seu canto sortilégio:

Pensou ela: – Antes o mar;  
pobre gente em terra existe... –  
E desde então ficou triste,  
Nunca mais pôde cantar! (OTAMC, 79)

A presença distintiva, porque natural, do canto no território, para ele vocacionado, da poesia não o exila da prosa. De resto, na eleição das reescritas restitutivas do *Amadis* ou da *Diana*, é imperioso reconhecer um prolongamento dessa demanda infatigável da música verbal. A opção modal pela novela de cavalaria e pela novela bucólica, sobretudo este último um registo narrativo especialmente receptivo às impregnações líricas, não embaraça a emergência da canção. No *Amadis*, o *lais* de Leonoreta (ali sintomaticamente classificado como canção) representa um entremez trovadoresco que é também, como adiante verá, uma caução de autoctonismo. Na *Diana*, os *zagais* que, com o acompanhamento instrumental da sanfona e do arrabil, entoam cantigas ou rimances interrompem intermitentemente o ócio pastoril e o fluxo emaranhado das desconcertadas (e desconcertantes) intrigas amorosas: canta Sireno, canta Diana, canta Selvágia, cantam Armia e Duarda, canta Danteu e cantam as ninfas<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Como nota António Cirurgião, «Na verdade dos 51 poemas que se encontram em *Los siete libros de la Diana*, 39 são cantados, e 21 são acompanhados por instrumentos musicais», concluindo que «o interesse e o respeito pela música é universal na *Diana*». Cf. António Cirurgião, «A Música na *Diana* de Montemor», *Nova Renascença* (Inverno de 1988), p. 47 e 54. Bruno Damiani, acentuando que «the novel

Não em vão, terá desempenhado Montemor as funções de cantor de capela nas cortes de Carlos V e de Filipe II.

Canto e povo, como já na conferência de 1910 se recordava, entretêm um atávico compadrio: como nos trovadores medievais, *motz* e *son*, nunca prescindindo do amparo performativo da voz e da dança, encontram-se enleados nas engenhosas amálgamas poéticas que constituem a canção ou o romance popular. Porque, como muito bem anota Nuno de Sampayo, «(...) depois de Garrett, Lopes Vieira mostrou que a poesia pode ser culta sem se afastar do povo, firmando-se, pelo contrário, nele»<sup>83</sup>.

---

is filled with references to music, songs, and musical instruments», destaca a importância das peças líricas nela disseminadas, sejam elas sonetos, canções ou *villancicos*: «In their pastoral solitude shepherds enjoy in blissful peace the pure and lofty delights of music and song, and inspiration to play and sing is pervasive». Cf. Bruno Damiani, «Music in *La Diana* of Jorge de Montemayor», *Hispanic Review*, vol. 52, nº4 (autumn 1984), p. 451. T. Anthony Perry observa, por seu turno, que «In Montemayor's language of love, it is often music that carries and extends emotion: "la música es tanta parte para hazer acrecentar la tristeza del triste como la alegría del que más contento vive». Cf. T. Anthony Perry, «Ideal Love and Human Reality in Montemayor's *La Diana*», *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 84, nº1 (1969), p. 227.

<sup>83</sup> Nuno de Sampayo (org.), *Afonso Lopes Vieira. Antologia Poética*, Lisboa, Guimaraes Editores, 1966, p. 175.

## 6.2. Neopopularismo: *fons et origo*

*O melhor da cantiga popular é esse sentimento do desabafo, espécie de água que deita por fora do cântaro português levado à fonte.*

*Vitorino Nemésio<sup>1</sup>*

*Pois que tôda a pátria ou barca  
Onde o Inimigo se mêta,  
Se não chamamos a Cristo  
Dá sempre em Nau Catrineta.*

*António Corrêa d'Oliveira<sup>2</sup>*

Apropriando-me, sem querer encobrir as indissimuláveis desigualdades, do rótulo designativo utilizado para referir tendências comuns na produção poética espanhola surgida com a Geração de 27, escolho aqui retomar os termos *neopopularismo* e *neotradicionalismo*, com vista a dar conta da reedição, no seio de uma linguagem poética de autoria culta, de protocolos discursivos, módulos estilísticos ou sugestões tonais intencionalmente aparentados com o Cancioneiro ou o Romanceiro populares. Sabendo-se que raramente se erguem muros intransponíveis entre os campos do popular e do institucionalmente literário, a intertextualização, no artefacto literário culto, de elementos oriundos do primeiro destes domínios pode pluralizar-se em distintos patamares integrativos, cobrindo desde a mais rarefeita influência ideológica ao aproveitamento por intercalação citacional, modificação alusiva ou projecção

---

<sup>1</sup> Vitorino Nemésio, «O Cancioneiro Popular», in *Conhecimento de Poesia*, Lisboa, IN-CM, 1997, p. 54.

<sup>2</sup> António Corrêa d'Oliveira, *História pequenina de Portugal gigante*, Barcelos, Edição da Companhia Editora do Minho, 1940, p. 61 [4118-A-5].

estética<sup>3</sup>. Do mesmo modo, a apetência popularizante pode afeiçoar-se a programas literários de diversa índole, em articulação, quer com contextos doutrinários de orientação saudosista-nacionalista e projectos de compromisso político-social, quer, mais simplesmente, corresponder a solicitações de natureza estritamente estética. A verdade é que, em certo sentido, em virtude de, na poesia popular, começar por eleger os procedimentos expressivos prenunciadores de uma certa ideia do ofício poético – mesmo se, amiúde, eles se desejem inconscientes e involuntários –, para, em fase posterior, os transplantar para o terreno da criação própria, a poesia de cariz neopopularista é, por irónica fatalidade, sempre pronunciadamente mais culta do que a popular<sup>4</sup>. Sopesando o aproveitamento selectivo que das criações poéticas populares faz Lopes Vieira, notava Luís Chaves que

Da quadra de brisa, que passa, ou do romance, que bebeu nas minas populares das Mouras Encantadas, o Poeta retirou quanto podia magoar, para deixar apenas o que acende e ilumina. O cristalino ficou. As máculas deliram-se.<sup>5</sup>

Mas, o inverso não deixa de ser verdadeiro: a história literária é pródiga em exemplos de autores eruditos, cujas composições, conquanto assacadas à inventiva da tradição, constituem realmente produtos individuais popularizados que, pelo caminho, se apartam do nome do seu criador. A «Dansa do Vento», de Lopes Vieira, demonstra a poderosa influência desta dinâmica folclorizante. Então, como sublinha Irene Fialho,

(...) popularizante não será apenas o que é erudito, criado sem intenção popularista mas que o povo populariza, mas também aqueles textos que o povo adopta por ser essa adopção da intenção dos autores que os criam – adopção sentida como adopção do autor, que deseja imitar o povo, ou simplesmente nele se inspira, por senti-lo como mais “puro”, mais “genuíno” (...).<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Sobre a destriça destes conceitos se alonga Paulo de Carvalho-Neto em *La influencia del folklore en Antonio Machado*, Madrid, Ediciones Demófilo, 1975. Vd. sobretudo o capítulo intitulado «Modalidades de la influencia del folklore en la literatura», p. 23-27.

<sup>4</sup> Sobre o conceito de neopopularismo, vd. Santiago Fortuño Llorens, «El neopopularismo de la Generación del Veintisiete», *Cadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, nº 20 (1995), p. 63-88.

<sup>5</sup> Luís Chaves, «O Poeta das “Ilhas de Bruma”», *Aléo*, Série IV, Ano IV, nº22 (23 de Fevereiro 1946).

<sup>6</sup> Irene Maria Leandro Rodrigues Fialho, *Popular e popularizante nos manuais escolares do Estado Novo*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1993, p. 139.

Acresce que, como estudos mais recentes, no âmbito da literatura de transmissão oral, têm vindo a chamar a atenção, é malgrado o esforço de deslindar o autenticamente popular, quase sempre enquistado em sobrevivências cultas dos séculos XV a XVII<sup>7</sup>. Como muito bem nota Margit Frenk,

Toda manifestación folklórica tiene carácter histórico. Es ésta una verdad bien sabida, pero muchas veces olvidada. El concepto romántico de que los productos de la “musa popular” son eternos, atemporales, parece perdurar tercamente, alimentado por el espejismo de su larga vida. Larga vida, sí, pero no vida eterna. A cada tradición le llega su muerte, gradual unas veces, violenta otras.<sup>8</sup>

Pressagiando uma morte anunciada, as peças líricas tradicionais incrustadas nos autos vicentinos, por exemplo, constituem manifestações remanescentes de uma tradição que, em vésperas de eclipsar-se, continua a perviver no canto de cisne que inscreve na literatura culta. Acresce ainda que a poesia erudita de inspiração neopopularista se distancia, paradoxalmente, dos produtos folclóricos de que almeja replicar a matriz tópica ou estilística, e isto na exacta medida em que opera o «alargamento e mascaração dos recursos formais primitivos» de que se socorre, sendo essa diversificação metamórfica sistematicamente acompanhada da «mudança de valor dos mesmos processos»<sup>9</sup>.

O ascendente do popular em Lopes Vieira, objecto de aquiescência crítica unânime, recobre uma ampla incidência de manifestação, que, ainda que expresso poeticamente sobretudo na retórica *neopopularista* que se apodera do seu idolecto poético, não deixa de, enquanto *populismo*, instituir-se como traço conformador da sua mundividência, travejando ideologicamente o conjunto da sua obra<sup>10</sup>. A afeição ao popular estende-se, pois, tanto ao povo como à sua poesia, ao criador como à coisa criada. Para Henrique de Vilhena, por exemplo, essa afeição piedosa e compassiva pelo

---

<sup>7</sup> Sobre o assunto, vd., a título meramente exemplificativo, «La difícil delimitación del Corpus tradicional», in Francisco Torrecilla del Olmo (ed.), *Canciones populares de la tradición medieval*, Madrid, Ediciones Akal, 1997, p. 23.

<sup>8</sup> Margit Frenk Alatorre, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Editorial Castalia, 1978, p. 244.

<sup>9</sup> Cf. Lêda Tâmega Ribeiro, *Mito e poesia popular*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Folclore, 1987, p. 72.

<sup>10</sup> Retomo aqui a distinção esboçada por Esther de Lemos entre *popularismo* e *populismo*. Se, no primeiro caso, nos encontramos perante o aproveitamento, consciente e finalisticamente justificado, de temas ou formas populares, o segundo termo designa sobretudo a «apologia e defesa do povo, feita por vezes com intuítos extra-artísticos». Cf. Esther de Lemos, s.v. «Popularismo», in Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura*, 3º vol., Porto, Figueirinhas, 1984, p. 842-43.



povo – sobretudo o mais desvalido, o «povo-povo», como sugestivamente o baptiza; o «povo primitivo e bom»<sup>11</sup> –, não pode, em Lopes Vieira, dissociar-se de um acerado sentido do artístico, constituindo, em boa verdade, outra mais das formas de traduzir essa elegância de «gentil-homem» que, com esmero diligente, sempre cultivou. A comparação com o Justiceiro D. Pedro que, mesmo quando entregue a dançantes desenfadados com a população, jamais declinava a sua condição de monarca, é, em si própria, sintomática:

Lopes Vieira amou-o [ao povo], mas aliás dentro desses gerais princípios necessários, como fidalgo ou como gentil-homem. Já se sabe: D. Pedro I bailava com a gente do povo nas festas populares, mas continuava a ser Rei e Justiceiro, e os fidalgos, os medievais e outros depois, não desdenhavam, antes pelo contrário, de estabelecer com os criados e servos convivência amigável. Mas ficavam sempre fidalgos e senhores, e gentis-homens, se o eram com efeito<sup>12</sup>.

Exalçamento aristocrático e comunhão popular não são, assim, impulsos incombináveis, como, de modo perspicaz, soube Fernando Cabral Martins enxergar no célebre retrato que do poeta pintou Eduardo Malta:

Num seu retrato, pintado por Álvaro Eduardo Malta, vê-se um homem de perfil, cabeça erguida, com um monóculo (signo: nobreza), uma camisa como as dos pescadores (signo: o povo), na boca um ricto tenso, e ao centro da cabeça um ouvido (o poeta: *versos devem ser lidos com os ouvidos*).<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Joaquim Manso, «A Afonso Lopes Vieira», *Diário de Lisboa*, 20 de Julho 1939.

<sup>12</sup> Henrique de Vilhena, «Afonso Lopes Vieira – Gentil-Homem», in *Afonso Lopes Vieira. In Memoriam*, p. 65. No dia em que terminara a guerra e a multidão inundara as ruas de Lisboa, Lopes Vieira discreteava sobre a sua concepção de povo, em conversa mantida com Rolão Preto, como relata o próprio mentor do movimento do nacional-sindicalismo: «Então, o Poeta como confiando-nos o dever dum testemunho foi-nos contando, a mim e a José Plácido que o acompanhávamos por entre as vagas populares, qual era o seu conceito de “Povo”. Para ele Povo era a suprema e mais perfeita revelação duma unidade de consciência nacional. Os portugueses só verdadeiramente confessavam as suas afinidades fundamentais – o seu sentido de universal, o seu amor ás liberdades, a sua glorificação do heroísmo, a sua própria e verdadeira sensibilidade estética – nas horas em que libertos de tiranias de facção, de preconceitos de classe ou de casta se podiam mostrar homens livres, isto é: povo. Como povo eramos grandes, generosos, justos. Todo o caminho andado em oito séculos de aventuras, glórias, tormentos, impulsos criadores e dolorosas crises, proclamava o claro testemunho dessa constante humana de sentimentos e de atitudes espirituais que constituem a unidade histórica do povo português». Rolão Preto, «A mensagem política de Afonso Lopes Vieira», *Diário de Lisboa*, 20 de Abril 1946.

<sup>13</sup> Fernando Cabral Martins, «Introdução. O Coração e a Espada», in *Romance de Amadis*, Lisboa, Ulmeiro, 1984, p. 6.

Para esta sumária – e redutoramente inadequada – assimilação da sua obra a uma ortodoxa profissão de fé populista contribuiu, sem dúvida, a canonização escolar levada a cabo pelos aparatos da ideologia do Estado Novo. Uma prospeção dos manuais da época revelou, sem grande surpresa, ser justamente Lopes Vieira o autor de maior representatividade nas selectas de uso escolar, onde aparece, com regularidade, anodinamente taxado de «tradicionalista», «saudosista» ou «nacionalista». Retocando-a *pro domo sua*, o regime limava, como salienta Irene Fialho, as zonas de indirimível fricção que separam o espírito da sua obra do ideário salazarista, manietando obras e autores que lhe pareciam plasmar a visão do mundo que se erigia em objecto de inculcação<sup>14</sup>.

Tresleituras ilegítimas à parte, é forçoso reconhecer esses «laços invisíveis mas poderosos e permanentes»<sup>15</sup> que solidarizavam o poeta com o lavrador, o operário ou o pescador, para além de, nas classes populares, prezar Lopes Vieira o antiquíssimo magistério da sua língua e da sua literatura. Como oportunamente se mencionou a propósito das incursões neotrovadorescas do autor, a «ilusão particularista», fundada na defesa de um *ethos* nacional idiossincrático decantado no povo, constituíra o bastião ideológico caucionador do elogio da espontaneidade grácil e folclorizante da cantiga de amigo e, «en este sentido, las cantigas gallego-portuguesas serán más aceptadas y aplaudidas (...) especialmente por considerarse por muchos obra del pueblo»<sup>16</sup>. É hoje ponto assente que «a redução da lírica de amigo ao popular e a um génio lírico muito moça de cântaro» defrauda «o quanto ela é realização da mais alta cultura e produzida em função de um gosto aristocrático»<sup>17</sup>. Em Lopes Vieira, não obstante, a imperturbável durabilidade comunicante do vetusto idioma poético de um D. Sancho e do canto de desalentado abandono que este coloca na boca da Ribeirinha, além de constituir pretexto

---

<sup>14</sup> Nota a autora: «Afonso Lopes Vieira, por exemplo, o autor mais citado no *corpus* aqui analisado, não teve uma relação pacífica com os salazaristas. Tendo sido um dos simpatizantes do Integralismo Lusitano e do movimento Nacional-Sindicalista, Afonso Lopes Vieira “(...) escreveu, em 1935, um livro, *Éclogas de Agora*, onde se condena o salazarismo sem reboços”; foi ainda Lopes Vieira quem escreveu o manifesto do falhado golpe de estado de Agosto de 1935; “Alguns anos depois, em entrevista a Carlos Ferrão, do *Diário de Lisboa* – que a Censura reduziria a nada... –, voltava a condenar o regime e o ditador, que cometeram o “monstruoso erro psicológico de quererem governar este povo com (...) método geométrico, coercitivo e glacial”, o que levará a uma “rotura no parentesco dos portugueses”». Cf. Irene Maria Leandro Rodrigues Fialho, *op. cit.*, p. 191-92.

<sup>15</sup> Acácio de Calazans Duarte, «Afonso Lopes Vieira e o povo», in *Afonso Lopes Vieira. In Memoriam*, p. 255

<sup>16</sup> Rebeca Sanmartín Bastida, «La conformación del medievalismo filológico en la segunda mitad del XIX español: análisis y perspectiva», *Revista de poética medieval*, 8 (2002), p. 168.

<sup>17</sup> Américo A. Lindeza Diogo, «Sobre a lírica galego-portuguesa e Pessoa», p. 24.

gerador de diversas paráfrases poéticas, constitui-se como dado incontrovertido da sua apaixonada arguição em favor de uma poética do popular:

Nada poderá comover mais a quem possuir o sentimento da Linguagem que o cantar de el-rei Dom Sancho, o Velho, rimado para florir a treda bôca da *Ribeirinha*. Pensar que esta cantiga *popular* nos chega do século XII e que estão vivas tôdas as palavras que a compõem! Nenhuma língua europeia possui mais lindo e nobre pergaminho. (NDG, 313)

A ênfase que o itálico, da responsabilidade do autor, permite inteligir não é, parece-me óbvio, despicienda: *medieval e popular*, neste como em vários outros passos, coligam-se em íntima comunhão sinonímica, deixando supor que, para Lopes Vieira, a essência do folclórico se encontra alojada na perenidade da sua matriz<sup>18</sup>. De certo modo, o casticismo é também escapismo, ao afigurar-se como «evasão exótica num tempo em vias de anacronização e num espaço em vias de indiferenciação»<sup>19</sup>. Essa correlação não foi destrinchada em exclusivo por Lopes Vieira: nesta mesma linha se inscreve, por exemplo, Pascoaes que, na linguagem popular, ausculta a espontaneidade genesiaca da Raça, considerando-a «tão animada, que certas palavras, já mortas no Dicionário, ainda vivem, cheias de infância, nos seus dizeres»<sup>20</sup>. Estes testemunhos patenteiam, pois, a demonstração de um inequívoco «interés posromântico hacia lo popular»<sup>21</sup>, um grande quinhão do qual é seguramente atribuível à redescoberta de uma «poesía de tipo tradicional, enraizada en las entrañas de la Edad Media»<sup>22</sup>. Como refere Rebeca Sanmartín Bastida,

(...) al comienzo el mundo del folclore se constituía como escapatoria a la sociedad industrial y, como la Edad Media, traía para muchos el encanto refrescante de la *naiveté*, desde la vida encontrada en esa “Voz del Pueblo” reclamada por la filosofía alemana (...). Este prestigio será utilizado a favor del recalcitrante nacionalismo decimonónico hasta que los filólogos se den cuenta,

---

<sup>18</sup> É também essa a opinião de Augusto Raúl Cortazar, *Folklore y Literatura*, Buenos Aires, Eudeba, 1974, p. 8.

<sup>19</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 1398.

<sup>20</sup> Teixeira de Pascoaes, *Arte de ser português*, p. 73.

<sup>21</sup> Rafael Lapesa, «El mundo de la antigua lírica popular hispánica», *Saber leer*, nº 19 (Noviembre 1988), p. 4.

<sup>22</sup> Dámaso Alonso, José Manuel Blecua (eds.), *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Editorial Gredos, 1986, p. XII.

desde el comparatismo vigente, de la repetición de los temas de las baladas en diferentes países, lo que produjo el fin de la *ilusión* particularista.<sup>23</sup>

Contraditando a postura reticente que a filologia começava a aconselhar, essa ilusão particularista encontra-se fundamente implantada na obra de Lopes Vieira. Em ambas as tradições poéticas – medieval e popular – é, assim, detectável uma compartilhada genuinidade e uma disposição lírica congénita, visto que «o Povo português afirmou sempre, no seu folclore e nas obras dos seus poetas, o fundo étnico que enobrece a feição do rosto colectivo» (*DG*, 11). Mais ainda: os produtos líricos trovadorescos medievais, apetentes para a música e para o canto e instigantes ao ludismo coreográfico, revelam incontestáveis afinidades com a poesia do povo. Ambas as manifestações poéticas, trovadoresca e popular, postulam, portanto, o primado de uma poesia-em-situação<sup>24</sup>. Por outro lado, essa teatralidade omnímoda, que agencia o poder do gesto e da voz, desenreda a linguagem das peias do academismo esterilizante, devolvendo-a à plenitude significativa das origens.

Na sequência das postulações herderianas, advogara já Teófilo Braga que uma etapa arcaica em que poesia, música e dança convergiam em sincretismo aglutinante – gerando as canções trovadorescas, os madrigais ou os motetes – fora, durante o período pós-renascentista, revezada por outra em que se assiste a uma incoercível cisão das diferentes linguagens. Explica Teófilo:

---

<sup>23</sup> Rebeca Sanmartín Bastida, «La conformación del medievalismo filológico en la segunda mitad del XIX español: análisis y perspectiva», p. 175.

<sup>24</sup> O estudo das afinidades entre os produtos trovadorescos e o cancioneiro popular tem constituído, aliás, uma fecunda senda investigativa, Em 1948, apoiando-se na opinião erudita de José Joaquim Nunes, notava Afonso Duarte em *Um esquema do cancioneiro popular português*: «Afinidades da poesia popular com as medievais cantigas de amigo têm sido acentuadas: “Se compararmos as nossas cantigas de amigo com as actuais poesias populares”, escreve J. J. Nunes, “reconheceremos, entre umas e outras, grande, senão completa semelhança, quer na igualdade de sentimentos, que ambas patenteiam, quer no uso a que se destinavam”». Cf. Afonso Duarte, *Um esquema do cancioneiro popular português*, Lisboa, Seara Nova, 1946, p. 43. Cf. ainda, na mesma linha, as seguintes palavras de Rebelo Bonito: «(...) as canções populares reflectem todas as regras, todos os artificios poéticos usados pelos trovadores galaico-portugueses na composição dos seus versos ou na formação das suas estrofes (...). As regras da composição poética trovadoresca eram mais complicadas do que pode imaginar-se. Complicadas e não raro ingénuas, quando apreciadas com a agilidade intelectual do nosso tempo. Mas era precisamente essa ingenuidade que as tornava acessíveis às mentalidades simplórias das populações; por isso, foram bem assimiladas e chegaram até nós por via folclórica». Cf. Rebelo Bonito, «Excelências da lírica popular. Aspectos trovadorescos», *Ocidente*, vol. LIX (1960), p. 281. Sobre o mesmo assunto, vd. ainda o exaustivo estudo de Firmino Crespo, «A Tradição de uma Lírica Popular Portuguesa antes e depois dos Trovadores», *Ocidente*, vol. LXXI (1966), p. 3-17; 121-28; 185-204, assim como a dissertação de mestrado de Maria Luísa Torrado Goulão Branco, *No Campo Maior (subsídios para o estudo da quadra popular e popularizante)*, Lisboa, F. C. S. H. – Universidade Nova de Lisboa, 1994, sobretudo o capítulo intitulado «A quadra e os cancioneiros medievais», p. 34-43.

A separação d'estes elementos estheticos fez que as Artes se desconhecessem entre si, e até certo ponto se desnaturassem pelo seu progresso isolado; a Poesia tornou-se uma rhetorica academica, a Musica um artificio de distrações contrapontisticas, e a Dansa um spectaculo de acrobatas. Perderam o destino social, deixaram de se dirigirem á multidão. Para comprehender a Poesia moderna é preciso examinal-a n'esse periodo syncretico em que as populações europêas a elaboraram simultaneamente com o Canto e a Dansa.<sup>25</sup>

A montante da teorização teofiliana, como acentua Carlos Manuel Cunha, «a história da poesia aparece assim como um processo de desintegração e de dissolução gradual daquela união genética e ideal das artes»<sup>26</sup>. Esta perspectivação da Idade Média como estádio gestativo de inocência artística, onde reinou a harmoniosa coalescência de todas as artes, intui-se em vários passos da obra de Lopes Vieira.

Nem só na poesia arcaica, mas no próprio idioma antigo, se perscruta a voz imemorial do povo. Insertas no *Jornal dum Poeta*, as seguintes reflexões emocionadas de Lopes Vieira, datadas de Agosto de 1906, recordam os indestrutíveis liames que consorciam língua arcaica e língua popular:

Relembro as disputas das mulheres. Soberba arte dramática! Isoladas entre o grupo que as cerca, e faz o côro da tragedia em comentarios, ellas apostrofam-se frente a frente, com gestos de Euménides furiosas, e tendo propositadamente desgrenhado os cabelos para a scena. A sua linguagem é encantadora. Ao pé d'este lexicon robusto, a nossa anémica linguazinha de bachareis desmaia envergonhada de se sentir abastardada em todas as escravidões da frase feita. O que ellas falam é um idioma musculoso e perfumado por todas as violências da natureza – a tempestade, o mar, o raio –, uma especie de Fernão Lopes com mais trevor e mais paixão...<sup>27</sup>

É lícito alvitrar que, no interior desse “idioma musculoso”, incluiria seguramente Lopes Vieira uma injúria que regista como jóia verbal entre os seus apontamentos: «O

---

<sup>25</sup> Teófilo Braga, *Historia da Poesia Popular portugueza – As origens*, 3ª ed. reescrita, Lisboa, Manuel Gomes Editor, 1902, p. 382.

<sup>26</sup> Carlos Manuel Ferreira da Cunha, *op. cit.*, p. 81.

<sup>27</sup> Esboços: *Jornal dum Poeta*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 172.

mar t'emprenhe!...»<sup>28</sup>. Será uma semelhante individualidade idiomática, a um tempo legado imemorial e insígnia identitária da raça, que Afonso Lopes Vieira irá aclamar na arquipersonagem popular da senhora Maria Laranjo da praia da Nazaré, verdadeira emblematização de «(...) Portugal / no que tem de belo – alma e coração» (*OTAMC*, 38)<sup>29</sup>. Deste modo, colacionando-a com a tibieza expressiva do «*dialecto* literário», Lopes Vieira vai pender para a alternativa de uma «língua viva» (*NDG*, 295-96). A linguagem literária deve idealmente, pela intermediação de um engenhoso processo de estilização, captar a naturalidade expressiva do *sermo vulgaris* popular, torneando a tentação da grandiloquência e reassumindo a sobriedade mesurada da expressão. «Prends l'Eloquence et tords-lui le cou», diz Lopes Vieira com Verlaine<sup>30</sup>, para, logo de seguida, advogar, com força assertiva, que a mais bela linguagem é «a que parece de tôda a gente e é *grande arte*» (*NDG*, 339). Revela-se, portanto, ajustado que, para o autor, a «língua bem-falante» deva ser resolutamente postergada em favor das «falas do povo rude» (*NDG*, 351). Esta vertente do ideário de Lopes Vieira avizinha-se, portanto, do muito romântico axioma de Vico, segundo o qual «o mundo na sua infância foi composto de povos poetas»<sup>31</sup>, transformando-se a infância medieval no *in illo tempore* da poesia e dos povos poetas. Isso mesmo justifica que nos detenhamos nas matizes do seu entendimento de povo.

Da sua obra, desde logo se pode, com já se afirmou, deduzir «a atribuição de perenes e admiráveis capacidades de criação cultural e artística ao Povo e, até, o princípio da exemplaridade espontânea das formas criativas dessa entidade colectiva»<sup>32</sup>. Esta dimensão do popularismo artístico neo-romântico – de precedência teofiliana e propagada com denodo panfletário através dos manifestos neogarrettistas de Alberto de Oliveira – vai consumir-se, como observa J. C. Seabra Pereira, tanto na recolha de um

---

<sup>28</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 28, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 138.

<sup>29</sup> Esse poema é reputado por David Mourão-Ferreira como «dos mais belos exemplos de poesia populista de toda a nossa literatura e até um curioso documento do sentimento de culpa de uma classe privilegiada perante a elegância natural e a dignidade insubornável de uma límpida figura do povo». Cf. David Mourão-Ferreira, «Afonso Lopes Vieira», in *Tópicos de crítica e de história literária*, Lisboa, União Gráfica, 1969, p. 247-48.

<sup>30</sup> Esboços: *Sobre a Vida e a Arte*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 177, nº 52. O verso é extraído do célebre poema-manifesto «Art poétique» de Verlaine, escrito em 1874, e publicado, oito anos depois, em *Paris Moderne*: «Prends l'éloquence et tords-lui son cou! / Tu feras bien, en train d'énergie, / De rendre un peu la Rime assagie. / Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'ou ?». *Apud* Álvaro Cardoso Gomes, *A estética simbolista. Textos doutrinários comentados*, São Paulo, Editora Atlas, 1994, p. 62-65.

<sup>31</sup> *Apud* Michel Zink, *Le Moyen Âge et ses chansons ou un Passé en trompe-l'œil*, Paris, Editions de Fallois, 1996, p. 46.

<sup>32</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa*, p. 515.

*corpus* de literatura popular ou em aproximações de cariz etnografista, como no cultivo, acicatado por um intuito de mimese admirativa, de uma literatura *popularizante*, isto é, de autoria culta mas destinada ao povo<sup>33</sup>. Em 1893, por exemplo, Trindade Coelho e Alfredo da Cunha, fundadores da *Revista Nova*, expunham, no proémio do número inaugural, o firme propósito de conceder destaque condigno, nas páginas da revista, às diversas expressões do «Parnaso popular»:

Auscultando cuidadosamente o coração do povo – único que ainda palpita normal e isócrono –, buscaremos reunir os fios dispersos das tradições e costumes locais, os cancioneros e os vocabulários provincianos, todos esses mananciais que se estão dia a dia perdendo pelo País, infiltrados num solo desagregado de indiferentismo e de ignorância, e quando não realizemos um largo trabalho sintético e uma alta e completa crítica comparativa, agruparemos, ao menos, os elementos sobre que uma tal síntese se formule, e sobre que possa architectar-se com firmeza uma crítica semelhante.

Sem desprezarmos a alta literatura, exploraremos a literatura popular, desde os diferentes cancioneros lírico, religioso e político, até aos calões de diversas espécies, as adivinhas e os contos infantis, os autos e as loas, todas essas mínimas coisas de que até hoje raro têm curado os pretores das nossas letras.<sup>34</sup>

Numa secção do mesmo número da revista, significativamente intitulada *Cancioneiro Popular*, Trindade Coelho lamentava-se ainda que «o nosso povo (...) é um grande poeta, sim, mas quase inédito...»<sup>35</sup>. Também para Lopes Vieira, será este poeta virtualmente inédito o mais lídimo caudatário do «fundo étnico» (*DG*, 11), conservado no folclore e na poesia popular. Por esse facto, também por ele o povo é considerado o supremo Poeta – «o sempre grande poeta» (*DG*, 19) –, personificação colectiva do Lirismo da Raça ou, como afirmará Menéndez Pidal, verdadeiro «autor legião»<sup>36</sup>. Numa

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 516.

<sup>34</sup> Trindade Coelho, Alfredo da Cunha, «Apresentação», *Revista Nova*, nº1 (Novembro de 1893), in Trindade Coelho, *O Senhor Sete. Histórias Tradicionais Portuguesas*, Lisboa, Vega, 1993, p. 198.

<sup>35</sup> Idem, «Cancioneiro Popular», *Revista Nova*, nº1 (Novembro de 1893), in *ibidem*, p. 102.

<sup>36</sup> «Así frente al principio antirromántico que cada poesía tiene un autor, una patria y una fecha, creo que es preciso afirmar categóricamente este otro: cada verso o cada detalle de una canción popular puede ser refundido en un tiempo, en un país y por un autor diverso de los que refundieron cada uno de los otros versos o variantes de la misma canción. Frente a la afirmación moderna de que una poesía tradicional es anónima simplemente porque se ha olvidado el nombre de su autor, hay que reconocer que es anónima porque es el resultado de múltiples creaciones individuales que se suman y entrecruzan, su autor no puede tener nombre determinado, su nombre es legión». Cf. Ramón Menéndez Pidal, *Poesía popular y Poesía tradicional en la Literatura Española*, Oxford, Imprenta Clarendoniana, 1922, p. 21-22. Existe, no

apreciação consonante com este resgate da criação poética popular, enunciara o pontífice saudosista, nas páginas de *A Águia*, a seguinte declaração lapidar:

O nosso Cancioneiro popular não é uma obra apenas amorosa e satírica como tem sido considerado; é, antes de tudo e sobre tudo, religiosa; contém a essência d'um novo Crédo; uma nova síntese divina do Universo.<sup>37</sup>

As referências a esta capacidade de abrangente poetização cósmica, espécie de lirismo consubstancial ao real<sup>38</sup>, acessível por meio da simplicidade do olhar impoluto e da expressão desataviada de erudição, são acompanhadas pela recuperação do conceito de *génio popular*, trave mestra da *Volkstheorie* de memória romântica, que exortava à requalificação do primitivo como autêntico. Lopes Vieira, na esteira aliás de múltiplos oficiantes das letras seus contemporâneos, submete, deste modo, «o juízo estético a uma espécie de legitimidade democrática: a boa arte era a que provinha do povo»<sup>39</sup>. O encómio do popularismo permite, assim, entrever uma vigilante ética patriótica, equacionada, ainda e sempre, em termos de um casticismo furtivo à arregimentação formalizada. Se dúvidas restassem, esclarece o autor, em considerando marginal: «O povo – ha mais patria num cavador bronco da Beira ou num arraes de campanha do q. no Parlamento, na corte e no trono»<sup>40</sup>.

Ainda circulando no espírito do tempo, as formulações herderianas de *Volkspoesie*<sup>41</sup> e de *Volkslied* – derivações do génio espontâneo e «puramente natural» e, portanto, em inevitável rota de colisão com o fazer poético que alardeia consciência das suas regras – ecoam em muitos passos da reflexão teórica e enformam facetas várias desta mitificação do popular – entendido como modo, o mais das vezes indefinido e

---

espólio da BMALV e com a cota [5249-C-1], um exemplar, com dedicatória, desta conferência pronunciada por Menéndez Pidal, no All Saints College, em 26 de Junho de 1922.

<sup>37</sup> Teixeira de Pascoaes, «Camões e a cantiga popular», *A Águia*, nº 18, p. 178.

<sup>38</sup> Esta noção da poesia popular como disposição anímica ou «tom» do sentimento ou expressão não pode deixar de evocar a concepção psicológica de poesia popular de Croce. Na sua óptica, a poesia popular afasta-se da mera poesia primitiva ou pueril do povo. Para uma discussão da noção croceana de tom, vd. Francisco Gutierrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, tomo I, Madrid, Editorial Cinterco, 1990, p. 59-62.

<sup>39</sup> Rui Ramos, «A 'Ciência do Povo' e as Origens do Estado Cultural (Século XIX – princípios do século XX)», *Ciberkiosk*, <<http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/ruiramos.html>>

<sup>40</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço I, fr. 58, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 51.

<sup>41</sup> Como refere H. B. Nisbet, *Volkspoesie* é, em Herder, «a term which encompasses much more than just folksong and the anonymous literature of folk tradition: *Volkspoesie*, for Herder, includes all poetry which reflects and expresses the national culture from which it grew. It accordingly applies to most of the world's great literature, from Homer to Dante and Shakespeare, as well as to the poetry of his young disciple Goethe». H. B. Nisbet, *op. cit.*, p. 17.



indefinível, de criação e expressão do génio nacional – de que a obra de Lopes Vieira oferece testemunho. Já para Herder, recorde-se, poesia medieval e poesia popular, umbilicalmente associadas, eram ambas produtos indiciais da identidade colectiva, nacional e primitiva dos povos europeus, constituindo os veículos expressivos da puerícia da comunidade e da sua língua. Como assinala Michel Zink, «l'idée de nature et la métaphore de la jeunesse ne cessent ainsi de s'imbriquer et d'appeler du même coup l'association de la poésie médiévale et de la poésie populaire»<sup>42</sup>. Desta identificação de *popular* e *medieval* – tida hoje, acrescente-se, como problemática, senão mesmo ilegítima<sup>43</sup> – promana a conceptualização dualista de poesia natural e poesia artística, de *Naturpoesie* e *Kunstpoesie*. Em associação, regra geral destituída de rigor, assacava-se uma linhagem medieval a toda e qualquer manifestação folclórica, imbuindo-a assim de um sedutor prestígio adâmico.

São nítidas as homologias que se podem rastrear entre a concepção de poesia popular, implícita nos escritos de Lopes Vieira, e o modelo poético organicista que emerge em concomitância com a «revolução herderiana», cujas linhas de força J.- A. Bizet sintetiza nos seguintes termos:

La poésie des temps primitifs (...) n'est pas l'œuvre, en effet, d'artistes conscients des ressources de leur métier ou simplement appliqués à leur tâche: c'est une œuvre anonyme, imputable à la collectivité au sein de laquelle elle a vu le jour; autant dire qu'elle se fait par un travail collectif inconscient. Pour cette raison elle exprime fidèlement le génie naturel, le *Naturgeist* du groupe ethnique d'où elle émane. (...)

---

<sup>42</sup> Michel Zink, «Chansons populaires et chansons médiévales», in *Le Moyen Âge et ses chansons*, p. 100.

<sup>43</sup> O reconhecimento posterior, por parte da medievística, do carácter essencialmente erudito e aristocrático da poesia trovadoresca, por exemplo, tornou inadiável uma reavaliação da pertinência do conceito de poesia popular quando aplicado à Idade Média. Com efeito, mesmo os produtos poéticos mais imediatamente catalogáveis como populares ou folclóricos (v.g. a cantiga de amigo) só aparentemente o são, uma vez que os seus cultores exibem um apuro retórico e uma 'autoconsciência' literária mais consonante com a literatura erudita. Zink detecta, no cerne deste debate, que decorre na primeira metade do século XIX, três concepções distintas, mas em incessante interpenetração: «La première voit dans la poésie du Moyen Âge une illustration de "l'enfance poétique des peuples", et donc une émanation spontanée du peuple. La seconde reconnaît le caractère aristocratique et savant des plus anciens poèmes conservés, mais considère qu'ils ont recouvert une poésie populaire plus ancienne qui resurgit dans les derniers siècles du Moyen Âge pour donner naissance aux chansons populaires de l'époque moderne. La troisième voit – dans la synchronie et en se bornant à l'époque médiévale – «l'ensemble poétique» se fonder sur l'équilibre contrasté et simultané d'une poésie difficile et d'une poésie simple». O autor faz remontar a 1850 o reconhecimento de que a poesia medieval não é uma poesia popular, sem, contudo, se erradicar a convicção de que as primeiras manifestações poéticas são de natureza popular, que a essência da poesia popular radica no passado e que as recolhas de poesia popular constituem um meio eficaz de a recuperar. Vd. Michel Zink, *op. cit.*, p. 111-133.

Quand vient pour les peuples l'âge adulte, l'âge viril après l'enfance, les écrivains succèdent aux poètes, la langue des chansons (*die Liedersprache*) fait place à celle des livres (*Büchersprache*); une poésie d'art – *eine Kunstpoesie* (...) – se développe sur les ruines de la poésie naturelle, de la *Naturpoesie*.<sup>44</sup>

Na hegemonia da expressão natural e espontânea, que predomina nas primícias poéticas de cada nação, estado de graça liberto dos constrangimentos da erudição, radica uma oposição de matriz essencialista entre poesia culta ou artística e poesia popular. É justamente essa lógica opositiva que se pode deduzir das seguintes palavras proferidas por Lopes Vieira, a propósito do programa do Orfeão de Condeixa:

E com o canto dos pastores chegámos ao grupo das canções tradicionais, flores que rescendem ao perfume dos nossos campos, das nossas serras e das nossas praias, e nos trazem os ritmos das províncias onde desabrocharam e de que elas são a alma expressiva e alada. Todas essas canções são velhas e autênticas, anteriores à sugestão das revistas e isentas de outros morbos que viciam e dissolvem o folclore nacional. (*DG*, 163)

Ganha vulto, deste modo, um entrosamento, que se advoga ser inato, entre popular e medieval. Como explica Carlos Manuel Cunha, reportando-se ao contexto específico das práticas discursivas correntes na historiografia literária oitocentista,

O “primitivismo” implicava a pressuposição da existência de uma tradição nacional original, suscitando um olhar nostálgico para as lendas e para os romances medievais, para o “barbarismo gótico” e poético da Idade Média, que revelava o “acordar” da imaginação popular, com as suas superstições e fantasias. Daí o gosto pelas fantasias dos poetas primitivos, consideradas encantadoras, sublimes e irregulares, e pela Idade Média, considerada a Idade de Ouro da poesia e do génio popular, manifestado no “gótico” (arquitectura e novela), que tem um equivalente filosófico no mito rousseauiano do “bon sauvage”.<sup>45</sup>

Estas pressuposições não deixaram de prorrogar-se e impregnar o «clima moral da primeira etnografia portuguesa», retomando aqui o título de um estimulante ensaio de

---

<sup>44</sup> J.-A Bizet, *La poésie populaire en Allemagne. Étude suivie d'un choix de Volkslieder*, Paris, Aubier, 1959, p. 15-16, *apud* Michel Zink, *op. cit.*, p. 99.

<sup>45</sup> Carlos Manuel Ferreira da Cunha, *A construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX*, Braga, Universidade do Minho, 2002, p. 76.

Augusto Santos Silva<sup>46</sup>. Com essa designação, crisma o autor o escol intelectual que congrega uma geração de estudiosos, com a qual Lopes Vieira entabula um produtivo colóquio, e da qual fazem parte Leite de Vasconcelos, Adolfo Coelho, Teófilo Braga, José Joaquim Nunes, Carolina Michaëlis ou Tomás Pires. São eles, efectivamente, mais do que ninguém, a animar o lema de *reaportuguesar Portugal, tornando-o europeu*:

Todos nós sabemos q. a situação portuguesa é muito má, nos variados aspectos da crise. Pois bem: a situação *moral* de Portugal, do verdadeiro Portugal q. nós tanto amámos, nunca foi tão boa, nunca subiu tão alto como agora, desde alguns seculos. Por quê? Porq. um grupo de alguns admiráveis trabalhadores, homens de arte e de sciencia na mais alta expressão destas palavras, estudou, desenterrou, provou q. as glorias, muitas delas esquecidas, negadas ou deturpadas, do nosso passado historico, eram magnificamente verdadeiras. E assim se faz hoje no mundo, desde a Europa à America, nos centros mais notaveis do pensamento universal, um grande movimento a nosso favor, movimento de consideração, de admiração e de justiça.<sup>47</sup>

Pela prospecção sistémica da cultura popular, pela conformação de «um novo conspecto de *estudos humanísticos sobre a nação portuguesa*»<sup>48</sup>, pelo «conhecimento dos recursos, das forças, das qualidades positivas do País»<sup>49</sup>, lograva-se delinear, numa variação construtiva à litania catastrofista que com ele emparceirava, um projecto de regeneração ou de renascença nacional. Ora, também para esta plêiade de estudiosos,

(...) popular tende a querer dizer: antigo, tradicional – o povo como depositário e curador dos traços primordiais; e provinciano, rural – o povo como o tipo genuíno, que nenhuma influência estrangeira pôde ainda desnacionalizar, e em que se revê o comum das gentes.<sup>50</sup>

A prioridade de um rumo historicizante, na justificação positiva de uma ciência do povo (aparentada com a *Demótica* teofiliana), torna natural – e, o que é mais, premente

---

<sup>46</sup> Augusto Santos Silva, «O Povo nos seus lugares. O clima moral da primeira etnografia portuguesa», in *Palavras para um país. Estudos incompletos sobre o século XIX português*, Oeiras, Celta Editora, 1997.

<sup>47</sup> Discursos e Conferências: «O Livro de amor de João de Deus», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 342.

<sup>48</sup> Augusto Santos Silva, *art. cit.*, p. 115.

<sup>49</sup> *ibidem*, p. 116.

<sup>50</sup> *ibidem*, p. 121.

– a eleição das primícias medievais, sobretudo no concernente aos primeiros tentames líricos, como cenário genésico e primordial, por excelência. Deste modo,

(...) a etnografia tende a colocar o discurso sobre o povo no pretérito imperfeito, tempo da narrativa e da ficção. É o povo da tradição, do que foi trazido de um passado, primordial por ser passado e genuíno por ser nacional, quer dizer, defendido do cosmopolitismo pelas barreiras físicas e simbólicas da ruralidade.<sup>51</sup>

A sinceridade artística das manifestações populares radica numa intrínseca verdade existencial, discrepando, portanto, de um expressivismo simulado e artificioso. Torna-se, por outro lado, indispensável a comunhão aculturante do destinatário no seio desta cosmovisão particular. Em relação à canção portuguesa, por exemplo, Lopes Vieira defende que

(...) é preciso conhecer a província, no ermo das aldeias ou entre as populações características da beira-mar, para sentir em toda a sua grandeza esta música saída da imensa alma obscura e sofredora do povo, que ergue nestas canções a Deus o seu apêlo ou a sua esperança num destino melhor. (*DG*, 146)

A extinção impendente das manifestações folclóricas, e o mesmo é dizer da alma do povo, chega a mesmo dar azo a uma espécie de devaneio orwelliano:

O povo desaparece em cada dia as suas canções. A infâmia das gírias gafa e dissolve o folclore. Se eu fôsse muito rico, entre mil fantasias que me livrassem do pêso do dinheiro e do seu tédio, realizaria esta. – Encheria os campos de Portugal de gramofónios dissimulados em arvores e verduras, e armá-los-hia de discos que cantassem as nossas belas canções. O povo ouviria surgir das balsas a própria alma que êle ignora ou estraga. (*DG*, 375-76)

Entende-se que sejam as canções ou as quadras populares – «(...) puros cristais do sentimento, com a sua espontânea frescura» (*DG*, 35) – a conservarem intocado «o fundo lírico ancestral» (*DG*, 35). Sujeita a um paulatino e complexo percurso retroactivo que a faz circular do registo popular ao culto e inversamente, a quadra popular é burilada por meio de «uma alquimia misteriosa e lírica» (*DG*, 320),

---

<sup>51</sup> *ibidem*, p. 128.

materializando, no económico dimensionamento de quatro versos, uma espécie de vívida autobiografia poética do povo. E será Byron quem «consagra a Poesia do Povo Português», ao trasladar para inglês a seguinte quadra – episódio que, aliás, assume uma e outra vez, nos escritos vieirianos, uma exemplaridade de apólogo –, que «descreve o vôo da alma amorosa para o infinito» (DG, 37):

Chamaste-me tua vida,  
eu tua alma quero ser:  
a vida acaba co'a morte,  
a alma não pode morrer!<sup>52</sup>

Por outro lado, e sintonizando-se com os posicionamentos anticulturalista e antiacadémico, o autor deplora o sintomático declínio do cultivo de modalidades literárias de e para o povo. À pronunciada tendência para a descaracterização, Lopes Vieira não se cansa de redarguir com a apologia de uma *simplicitas*, afim do já mencionado analfabetismo simbólico:

Que lê o nosso povo desde que a literatura de cordel se sumiu sem que outra a viesse substituir? Onde está a princesa Magalona? Pergunta que me transe cada vez que a mim-mesmo a faço e me leva a responder-lhe: – Felizes os que não lerem nada porque dêles é o reino do juízo! (DG, 321)

---

<sup>52</sup> A mesma quadra-súmula da portugalidade é repetidamente convocada por Teixeira de Pascoaes como insuspeita demonstração do «eterno Sebastianismo da alma portuguesa». Em resposta à epístola que António Sérgio endereça aos saudosistas, afirma Pascoaes: «Eis a Saudade que é só nossa, que é intraduzível, que é da nossa Raça, porque é de origem colectiva, e encontra a sua mais alta expressão no Cancioneiro do Povo: Chamaste-me tua vida, / Eu tua alma quero ser; / A vida acaba com a morte, / A alma não pode morrer... § Byron traduziu para inglês esta quadra, por ser popular, porque lhe revelou o génio transcendente de uma Nacionalidade». Cf. «Os meus comentários às duas cartas de António Sérgio», in *A Saudade e o Saudosismo*, p. 105-6 [originalmente publicado em *A Águia*, vol. V, 2ª série, nº22 (Outubro de 1913)]. Em *Arte de Ser Português*, os dois versos iniciais da quadra comparecem novamente, desta feita como contraprova da religiosidade descarnalizada que define a fisionomia do *amor saudoso*: «O coração português adora, sobretudo, a imagem da bem-amada. Na sua íntima tendência mística despe a mulher do hábito material e transitório, e adora-a, extasiado, em alma ou presença de saudade. § Chamaste-me tua vida, / Eu tua alma quero ser! CANCIONEIRO POPULAR. § Este amoroso platonismo, este vago sentido etéreo das coisas na sua pureza imaterial e original, dá uma delicadeza divina à obra lírica da Raça, e é um sinal da sua religiosidade saudosista». Cf. *Arte de Ser Português*, p. 71-72. Não foi Byron o único estrangeiro seduzido pelo cancionero popular português. Como nota João da Silva Correia, também na comédia *Fantasio* de Musset, se alude à mesma «romance portugaise», fazendo o protagonista confidenciar que a quadra «ne m'est jamais venue à l'esprit sans me donner envie d'aimer quelqu'un». Cf. João da Silva Correia, *Alguns paralelos entre a literatura culta e a literatura popular portuguesa*, separata do *Arquivo da Universidade de Lisboa*, vol. XII (1927), p. 442.

O autor culto terá, pois, de arcar com a descomunal responsabilidade de arvorar-se em intérprete do povo – ou «comissário do povo», adoptando o epíteto atribuído ao próprio Lopes Vieira por um sapateiro de Lisboa<sup>53</sup> –, tornando consciente a literatura espontânea que, em latência germinal, repousa nas manifestações populares. É com base neste critério absoluto de conformação da obra ao *Volksgeist* que se ajuíza o seu conseguimento artístico. A ser assim, os autores constantes do cânone da portugalidade, de que a obra de Lopes Vieira se assume como instrumento legitimador, acumeados por Gil Vicente, constituem paradigmas dessa incorporação literária de um abstracto, mas indefectivelmente tutelar, espírito do povo. Na obra do dramaturgo quinhentista,

(...) vive, com effeito, esta figura imensa – o Povo. Gil Vicente é o seu santo padroeiro, a gargalhada formidavel que o vinga, o canto de gloria que o exalta. E esse povo agita-se na sua obra como elle foi sempre, como elle é hoje – com a sua dor e a sua revolta, com a sua alegria e a sua satira, com a sua resignação e as suas lagrimas. Gil Vicente defende-o e interpreta-o. É uma consciencia incorrutivel. (CV, 60)

Em Bernardim Ribeiro, é o *cantar à maneira de solau* que evoca «(...) aquela frase musical com que as mães beirãs embalam os filhos» (DG, 26). A epopeia camonianiana, na qual «(...) a gente anónima donde saíu a marinhagem dos descobrimentos vive e permanece palpitante» (NDG, 208), por seu turno, entretém uma relação de cumplicidade dialogante com o romance da *Nau Catrineta*. E Garrett, exilado da pátria, «(...) relembra os velhos contos e romances com que a sua infância fôra embalada. E a sombra da ama que lhos cantara, e para êle então representa êsse povo por quem se exilara e combatia» (DG, 34-35). Deste modo se transfudem cânone popular e cânone erudito, até porque, em harmonia com a *ars poetica* sumular, exposta no «Prelúdio» a *Páis Lilás, Destêrro Azul* (1922), «pensando bem, um poeta/ é a voz por que um povo diz»<sup>54</sup>. Um apontamento inédito frisa a mesma ideia: «Os poetas são as bocas harmoniosas § por onde fala a multidão das almas mudas»<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Acácio de Calazans Duarte, «Afonso Lopes Vieira e o povo», in *Afonso Lopes Vieira. In Memoriam*, p. 256.

<sup>54</sup> Afonso Lopes Vieira, «Prelúdio», in *Páis Lilás, Destêrro Azul*, Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, 1922, p. 11.

<sup>55</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 180, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 147.

A sistematização de um elenco de autores dilectos a que Lopes Vieira procede, planeando a sua posterior inclusão numa colecção de postais editados pelos C. T. T., e postumamente reunida em *A última obra do poeta Afonso Lopes Vieira*, é, a este respeito, particularmente reveladora: de facto, emparceirando com um florilégio que colige exemplares poéticos dos cancioneiros galego-portugueses, de Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Camões ou Garrett, encontram-se o romance da *Nau Catrineta* e diversas quadras populares<sup>56</sup>. Este convívio de formas literárias excisadas de parcelas discrepantes do cânone explica, por exemplo, que, numa espécie de esclarecimento intertextual recíproco, a *Nau Catrineta*, «epopeia rimada em algumas redondilhas» (DG, 31), ilumine sentidos insuspeitados de *Os Lusíadas*:

O sentimento religioso do Oceano, que encheu a nossa vida colectiva, cristalizou na tradição popular com o romance da *Nau Catrineta*. Esta velha canção é o complemento das estâncias dos *Lusíadas*. Nela se condensam as dores e trabalhos padecidos por nossos avós *sobre as águas do mar*. (DG, 31)

A abjuração do convencional cisma hierárquico entre os registos culto e popular, e os decorrentes procedimentos de hibridação sémico-formal que o diálogo regular entre formas tradicionais e eruditas propicia, são o mais vital testemunho de que, apenas por via do salubre e revivificante convívio com a espontânea poesia do povo, poderão as formas cultas recobrar a sua originária intensidade comunicante.

Embora, como observa Cristina Nobre, na etapa final da carreira literária de Lopes Vieira (e muito especialmente em *Onde a terra se acaba e o mar começa...*), a «poética da ancestralidade» – «que só cantava os heróis e os mitos ou os motivos líricos naturais como o amor, o mar ou a saudade»<sup>57</sup> – que tinha monopolizado o regime ideotemático das obras anteriores, acuse maior complacência isotópica, passando a acatar o protagonismo lírico do prosaico com origem na circunstância fortuita ou no anedótico popular, a verdade é que nunca o autor abandonou a custódia poética do povo como tema maior da sua escrita, ou abdicou dos veios seminais «do etnografismo poético, do popularismo estético, do nacionalismo literário e da apologia vernacular»<sup>58</sup>. Nem

---

<sup>56</sup> *A última obra do poeta Afonso Lopes Vieira*, p. 38-39.

<sup>57</sup> Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 315.

<sup>58</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 1402.

mesmo dessa «imponderável narrativa»<sup>59</sup>, que constituiu a atípica novela *Marques (Historia d'um perseguido)*, dada à estampa em 1903 – e mau grado a sua proclividade tolstoísta-anarquizante, moldada pela leitura de Kropotkine –, nem mesmo desta, dizia, se pode considerar arredado esse desvelo popularizante, reconhecível, por exemplo, na notação etnografista, originada pelo noctívago olhar de transfiguração folclórica que Roldão e os companheiros lançam sobre a babilónica «Cidade maravilhosa»:

As mulheres de Lisbôa, com cantarinhos de barro á cabeça – ellas ainda airosas, com portugueza graça nos olhos, elles ainda com fórmas d'auto – vindo de manhazinha, frescas na alva do nascente dia, ao chafariz que frescamente lhes fornecia a agoa bemdita: o caldo gostôso do jantar, os gólos consolados para a sêde.

Os cantarinhos enchem-se, gôrdos e rubicundos, debaixo das bicas fartas: a agoa cahia num jacto perenne de cristal macio – primeiro com um humido marulho, logo depois com um ritmo d'escala, afinando, enchendo, subindo... já transbordante e pleno de musical expressão.<sup>60</sup>

A incondicional afeição estética que, logo nos seus prelúdios literários, Lopes Vieira dedica aos produtos artísticos do povo – sobretudo ao seu Cancioneiro e Romanceiro – traduzir-se-á, com efeito, numa dívida desde logo contraída (e nunca olvidada) para com esse património. Aliás, a irradiação ideológica e o impacto estilístico do acervo literário popular poderão, seguramente, ser tomados como propensões invariantes da reflexão metapoética do autor. As inúmeras recolhas romancísticas e de lírica cancioneril, constantes das espécies arroladas na sua biblioteca, não deixam dúvidas no tocante a uma leitura que seria decerto regular<sup>61</sup>. Nas suas notas avulsas, ademais, são incontáveis os testemunhos dessa admiração e, por ser assim, não se revela de todo surpreendente encontrar-se entre elas, ombreando com os modelos idiomáticos dos autores que possuem assento honorífico no panteão dos

---

<sup>59</sup> Idem, «O Conto do Natal de um Lopes Vieira quase esquecido», in *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, p. 74.

<sup>60</sup> Affonso Lopes-Vieira, *Marques (Historia d'um perseguido)*, Lisboa, Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso, 1903, p. 65-66.

<sup>61</sup> Enumero algumas, sem preocupação de exaustividade: Ignacio Pizarro de M. Sarmiento, *O Romanceiro Portuguez, ou Collecção dos Romances de Historia Portuguesa*, Lisboa, Typographia do Panorama, 1841 [474-D-5]; Pedro Fernandes Thomás, *Velhas canções e romances populares portugueses*, Coimbra, França Amado Editor, 1913 [4978-B-6]; Pedro Vidoeira, *Nova Lyrica Popular*, Porto, Livraria Chardron, 1913 [5011-B-7]; J. Leite de Vasconcelos, *Poesia Amorosa do Povo Português. Breve Estudo e Collecção*, Lisboa, Viuva Bertrand & C<sup>a</sup> Successores Carvalho e C<sup>a</sup>, 1890 [2804-G-1]; *Cantigas da nossa terra*, s.l., s.ed., 1921[5178-B-10].



clássicos, como Fernão Lopes ou Francisco Manuel de Melo, fixadas por escrito diversas quadras populares, humildes no seu anonimato, mas julgadas achados admiráveis de inspiração ou expressão, augurando uma ulterior incorporação poética. Exemplifico:

Linda quadra:

Toma lá colchetes de ouro, / aperta o teu coletinho, / coração q. é de nós ambos / quero-o bem apertadinho.<sup>62</sup>

Natal (Canc. Madeira) *os pastores*:

Ai q. formoso menino! / Ai q. tanta graça tem! / Ai q. tanto se parece, / Com sua senhõra mãe!<sup>63</sup>

O amôr se é verdadeiro / não póde um dia acabar, / é como o Sol q. inda brilha / de noite com o luar.<sup>64</sup>

Confundem-se as nossas almas, / q. eu dei-te a alma q. tinha; / meu amôr, quando te lembro / já não sei qual é a minha.<sup>65</sup>

A boca do meu amor / é uma rosa fechada; / hei-de abri-la com beijinhos, / depois de abri-la, cheirá-la...<sup>66</sup>

Esta última quadra foi, aliás, em conjunção com duas outras<sup>67</sup>, eleita para figurar na antologia poética vinda a lume em *A última obra do poeta Afonso Lopes Vieira*. Entre os projectos literários concebidos pelo autor, avulta precisamente o de um «Romanceiro – (versos sobre figuras portuguesas da história, lenda e romances

---

<sup>62</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 256, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 110.

<sup>63</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 93, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 122.

<sup>64</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 98, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 123.

<sup>65</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 99, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 123.

<sup>66</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 135, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 123.

<sup>67</sup> As outras duas quadras são o mencionado poema, traduzido por Musset e Byron, e ainda o tetrástico seguinte: «Aqui tens meu coração, / se quiseres matá-lo podes: / olha que estás dentro d'ele / e, se o matas, também morres». Cf. *A última obra do poeta Afonso Lopes Vieira*, p. 29.

populares)»<sup>68</sup>, e é ainda essa simpatia estilística pelo rimance arcaico que justifica a transcrição de um passo dilecto de um «Romance de Jesus Mendigo» que virá, mais tarde, a ser engastado no poema «Romance», de *Ilhas de Bruma*, assim como no póstumo *Brancaflor*:

Mandou-lhe fazer a cama / da melhor roupa q. tinha: / por baixo damasco roxo, /  
por cima, cambraia fina.<sup>69</sup>

Talvez a ubiquidade do popular faculte a pista hermenêutica necessária para compreender que seja, precisamente, em *Ar Livre*, ainda em plena vigência do arrebatamento emancipalista, que o autor escolhe incluir um texto que, sob o título de «Elogio da Redondilha», parece funcionar como inscrição metatextual explicativa daquela que, pouco depois, virá a revelar-se a inflexão neolusitanista da sua obra. Com efeito, o parâmetro estritamente formal do metro importa aqui bastante menos do que o urgente sentido de renovação poética que, com ele, se irá inaugurar – trata-se de reconhecer a precedência da dor colectiva do povo, com o necessário silenciamento da pequena dor pessoal ou, por outras palavras, de refundar uma poética empática com o sentir comunitário e socialmente inquieta, sempre com o anteparo comunicante do canto. A apologia da medida velha popularizante da redondilha é, pois, coerente com o conselho heineano de, com as grandes dores, fazer *piquenas canções*:

Diz o pôvo, – ele que sabe  
pouco mais do que cantar, –  
a sua dôr: e ella cabe  
dentro de ti á vontade,  
dentro de ti a chorar.

Medida de maravilha,  
dizes tudo, e tão piquêna,  
Redondilha!

Por isso, o amôr de cantá-la

---

<sup>68</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 189, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 147.

<sup>69</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 241, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 151.

vem do tamanho que tem:  
um suspiro de quem pena,  
um fôlego de quem fala. (AL, 67)

Se dúvidas persistissem acerca da consideração da redondilha como quadrícula formal indispensável da metrificação popularizante, ritmo inabdicável da coloquialidade quotidiana, elas seriam certamente dissipadas pela leitura de algumas reflexões avulsas de Lopes Vieira:

*A redondilha* (e o decassilabo) – só é boa quando não é aristocrática, quando a estilização popular a anima. Só um grande sentimento do verso pôde ver isto...<sup>70</sup>

Defêsa do verso – Em português o dec. e a redond. são quase a fala normal – Ex – na conversa – nas tabulêtas (v.).<sup>71</sup>

Ora, sobrepajar as formas poéticas tradicionais implica, em lógica contrapartida, desprometer a artificiosa sofisticação dos metros ou dos estrofismos cultos, entesourados na austera inflexibilidade do soneto. Lopes Vieira abala ainda a suposição de que seja a sonetística, mais do que qualquer outra configuração poética, aquela que exige um poeta destro. O soneto é, contrapõe, um molde rígido, cuja impiedosa matemática coarcta drasticamente as possibilidades de intervenção criativa (mas também as intermitências da inspiração) de um artista-oleiro:

É um preconceito supôr q. o Sonêto é dificil como forma poetica. O sonêto é facil – é uma piquena operação matematica, um molde feito q. recebe a argila...<sup>72</sup>

Contra o soneto – a forma *pre-estabelecida* – recorte duro – na natureza tudo é móvel – se prolonga e se confunde – a arte deve ter o vago bastante p.<sup>a</sup> dar essa impressão de indefinidas linhas, um pouco de nevoeiro em cada campo de sol...<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 152, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 103.

<sup>71</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 289, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 112

<sup>72</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 151, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 126.

<sup>73</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 219, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 130.

Para além de, nas palavras de Jorge de Sena, ter procedido a uma «desarticulação artística do verso popular»<sup>74</sup>, a inequívoca preferência revelada por formas poéticas integráveis no cancionero tradicional encontra-se evidenciada no emprego sistemático a que, na sua obra lírica, Lopes Vieira procede da quadra popular. Como se pode deduzir de um apontamento do autor a propósito do surgimento da quadra popular – no qual inventaria as possibilidades de origem erudita, de criação por colaboração, ou de criação individual<sup>75</sup> –, não lhe era estranha a linha divisória entre o *popular* e o *tradicional*<sup>76</sup>, prevendo a assimilação de aportações cultas ou admitindo uma autoria compartilhada. Dando testemunho de um muito assíduo processo de derivação genética na obra de Lopes Vieira, que facilmente se pode acompanhar nos bastidores da sua escrita, essa nótula constará, em versão expandida, dos escritos de *Em demanda do Graal*:

Se muitas [quodras populares] lhe vão de nós, quantas o povo criará, ou, recebendo-as, irá transformando e pulindo no desfiar das cantigas, até que o cristal definitivo resplandeça e mova a alma ao beijo. Hoje, uma pobre velha que me fazia as confidências das suas dores, disse-me assim: – Choro, choro, choro, choro, depois boto-me a rezar... E êstes dois *versos* aguardam os outros dois que os completem, e doutra boca ou dessa mesma podem brotar, embalados os beijos no ritmo adquirido.

Mas o processo de criação deve ser às vezes complexo e longo. – Numa dessas brutais cerimónias populares da *serração da velha*, cantou-se a um «beato» esta quadra genialmente satírica, de certo composta por um dos parceiros da partida.

O senhor António Joaquim,  
por ser pessoa de bem,  
se assim continua a rezar  
inda passa o céu p'ra além.

---

<sup>74</sup> Jorge de Sena, «Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa de 1901 a 1950», p. 75.

<sup>75</sup> Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 110, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 143.

<sup>76</sup> Reporto-me aqui à distinção estabelecida por Menéndez Pidal entre poesia popular e poesia tradicional: «Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto publico bastante tiempo, es obra popular (...). Pero existe otra clase de poesía más encarnada en la tradición, más arraigada en la memoria de todos, de recuerdo más extendido y más reiterado; el pueblo la ha recibido como suya, la toma como propia de su tesoro intelectual, y al repetirla, no lo hace fielmente de un modo casi pasivo, (...) sino que sintiéndola suya, hallándola incorporada en su propia imaginación, la reproduce emotiva e imaginativamente y por tanto la rehace en más o en menos, considerándose él como una parte del autor». Cf. Ramón Menéndez Pidal, *Poesía popular y Poesía tradicional en la Literatura Española*, p. 22-23.

Isto rola como concha nas marés dos anos; por virtude do canto, concerta-se no ritmo; perde o que de incidental e efêmero o afeava; e um dia emfim, por esta alquimia misteriosa e lírica, a trova grosseira de escárneo transmuda-se em adorável sorriso de amor, onde a suave ironia aponta como um ciúme de Deus:

Menina que tanto reza  
não reze tanto, meu bem;  
que se reza tanto a Deus  
inda passa o céu p'ra além. (DG, 319-20)<sup>77</sup>

A quadra popular materializa, obviamente, esse reencontro com a musicalidade da poesia e com o impacto expressivo indesligável da sua brevidade e sobriedade de meios. A sua desafecção sintáctica e rítmica coaduna-se com a apologia do anti-retoricismo poético, assim como com os ditames de harmonia eufónica e de contenção patética, directamente decalcados do lirismo do povo. Aludindo ao espartilho formal do tetrástico de redondilha maior, Vitorino Nemésio apresenta a magistral definição de quadra como «(...) sete princesas medidas por um rei despótico entre quatro paredes sólidas mas sem respiráculo nem frincha»<sup>78</sup>. Essa «quadra popular: equação»<sup>79</sup>, inadequada, por força do jugo de um estrofismo constrangedor, para se delongar nas matizes sinuosas do sentimento, cativou, ainda assim, Lopes Vieira. De certo modo, aquilo que de reducente se terá de reconhecer na forma foi, no seu caso, capital acrescentado e incitante desafio expressivo. Artur Lobo de Campos ressalta, no contexto da morfologia poética dinamizada por Lopes Vieira, o género da canção, no qual «duas ou três quadras, cujo pensamento lírico e música verbal guardam o sabor inédito de serem ao mesmo tempo populares e literárias, isto é, adivinha-se nelas a sugestão do Romanceiro ao mesmo tempo que o Poeta mantém distintamente toda a sua personalidade»<sup>80</sup>. Terá sido,

---

<sup>77</sup> Em carta datada de Fevereiro de 1910, Silva Gaio, a propósito da conferência «O Povo e os Poetas Portugueses», proferida por Lopes Vieira nesse mesmo ano, exprime já as suas reservas em relação ao conceito sub-romântico de criação poética colectiva em que, na sua opinião, se encontra escorada a tese de Lopes Vieira: «Eu não concordo em absoluto com V., no que chamarei a *parte theorica geral* – sobre o papel preeminente atribuído às *collectividades* na criação da obra poética. Eu vou de novo, pelos *grandes homens*. Mas encontrar-nos-hemos a proclamar o grande papel das *collectividades* como agentes de propagação, e *meios* de cultura tradicional (...)». Frederico José Peirone, «Cartas e outros escriptos dirigidos a Afonso Lopes Vieira», *Novidades*, supl. “Artes e Letras”, 2 de Setembro 1956.

<sup>78</sup> Vitorino Nemésio, «O Cancioneiro Popular», in *Conhecimento de Poesia*, p. 55.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>80</sup> Artur Lobo de Campos, «Evocação de A. L. V. no Largo do Cruzeiro da sua Vivenda em S. Pedro de Moel aos 10 de Setembro de 1948», *apud* Cristina Nobre, ... *um longo ataque de melancolia mansa*.

porventura, este acordo entre o *quid* tonal do autor e uma forma de expressão colectiva imemorial que justificou a fortuna da via neopopularista.

Logo em *Náufrago. Versos Lusitanos*, as formas cultas de inspiração neoquinhentista, inegavelmente predominantes desde a estreia de *Para Quê?*, começam a amalgamar-se com a quadra, em composições que versam uma temática folclórico-nacionalista. Muito justamente, detecta Trindade Coelho, nesta obra, «(...) principalmente, essa amorosa, carinhosa, intelligentíssima reversão às formas tradicionais da nossa poesia, usadas nos séculos XV e XVI», advogando ter o poeta vertido «em versos de cunho popular e tradicional, ancestral, sentimentos que constituem a vida íntima, a íntima agonia da alma moderna portuguesa»<sup>81</sup>. Na composição «O Fado», por exemplo, a alternância entre estrofes compostas por versos longos e a concisão da medida popularizante da redondilha marca uma cesura entre o que, previsivelmente, deve ser tomado como discurso atribuível ao sujeito lírico ou, por outro lado, interpretado como manifestação de um liminar e submisso fatalismo, verberado pela voz colectiva e impessoal do povo:

A gente, logo ao nascer,  
Tem uma estrella que diz  
Se fortuna se ha de ter,  
Se se ha de ser infeliz.  
(...)  
Ó ceguinhos das violas,  
Perae-me á porta um stantinho:  
Hei de encher-vos as sacolas  
E dar-vos pão, dar-vos vinho. (NVL, 17)

Na série intitulada «Cantigas», o emprego da quadra popular permite recriar, com convincente verosimilhança, um imaginário tradicionalizante. Subjacente a este folclore evocativo de furtivos amores estudantis, ao retrato de uma sentimentalidade descomplicada, expressa num manancial tópico de metáforas (que inclui o «salgueirinho em flor», a «rosa» e o «bem-me-quer» ou os «cabellos apartados, / pretos como os

---

*Correspondência e Autógrafos (1909-1945) de Afonso Lopes Vieira a Artur Lobo de Campos*, Leiria, Magno Edições, 2001, p. 123.

<sup>81</sup> Trindade Coelho, «Bibliographia. *Náufrago* por Affonso Lopes-Vieira», *Tribuna*, nº1 (1 de Janeiro 1899), in *Rememoração*, vol. I, f. 5v.

d'uma moira») encontra-se a subliminar máscara pseudopopularizante reminiscente de um António Nobre, inconfundível em alguns ecos verbais:

P'ra a Costa d'Africa, alguém  
Meu coração degradou.  
Se de lá voltar, já nem  
Sabe quem agora sou.

Adeus montes, adeus *Serra*,  
Adeus tudo, tudo, emfim!  
Raparigas d'esta terra  
Lembrae-vos por cá de mim... (*NVL*, 35)

Sendo saliente a «conformação anti-tradicionalista do conteúdo temático e formal»<sup>82</sup> que caracteriza a incursão sebástica que, sob o título *O Encoberto*, Lopes Vieira – «poeta mitoclasta e emancipador»<sup>83</sup> – publica em 1905, não deixa de ser curioso rastrear nesse poema que, em tom de promitente vitalismo, glosa o ideal (messiânico e humano, claramente «desligado já da figura que lhe dá o nome»<sup>84</sup>) do Sebastianismo, inconfundíveis reminiscências neopopularistas. A inopinada sucessão dramática de enunciadores, e, com ela, a coexistência experimentalista de díspares modelos estróficos e versificatórios acolhe, em inesperada concessão neotradicional, a quadra popular, a forma romanceada, a canção de roda ou a toadilha da cantiga de embalar. Numa das apreciações críticas que a obra mereceu, aplaude-se precisamente o que nela a aparenta com a linguagem poética tradicional, recriminando as ocasionais cedências do poeta ao *metro bárbaro* dos decadistas:

(...) Como se vê, e como se sabe, o poeta florea o verso com destreza, e não se explica bem como elle, nalgumas páginas, transige com os sectários da melopeia livre. Muito provavelmente são reflexos de uma suposta escola, de que foi corifeu ilustre o brilhante artista da palavra, Eugenio de Castro. Mas êste mesmo,

---

<sup>82</sup> José Carlos Seabra Pereira, «O *Conto do Natal* de um Lopes Vieira quase esquecido», in *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*, p. 74.

<sup>83</sup> Idem, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 820.

<sup>84</sup> Maria das Graças Moreira de Sá, «Duas Palavras sobre a Saudade e o Sebastianismo», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 26 (2002), p. 59. Machado Pires refere-se ao tratamento da mitologia sebastianista por Lopes Vieira como constituindo a «interiorização dos elementos da lenda sebástica: a redenção opera-se desde logo dentro de nós próprios». Cf. António Machado Pires, *D. Sebastião e o Encoberto. Estudo e Antologia*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 100.

reconhecendo porventura a insolidez do terreno que trilhava, arripou carreira e retrocedeu para o caminho aberto e claro da métrica nacional.

E, de facto, Mallarmé, Moreas e outros patriarcas do decadismo, passaram, como passa um pesadelo ao romper do sol. Na própria França é hoje raríssimo o poeta que mantenha o *verso livre*, ou o metro bárbaro como se diz na Itália. Se um holandês como Verharen, ou um americano, como Gustavo Kahn, ainda se mostram contagiados pela estranha loucura de Estevam Mallarmé, é certo que nenhum bom poeta, nenhum espirito perfeitamente claro e sensato, antepôs, nem anteporá jamais á correcção métrica o verso que não é verso, porque não há versos sem medida preestabelecida.<sup>85</sup>

Esta apreciação não era, bem entendido, unânime. No mesmo ano, o subscritor não identificado de uma outra recensão, após reconhecer no primado do lirismo o grande merecimento do poema, opinava categoricamente:

E preferia também que no 3º canto não apparecessem as quadras á Assunçãosinha que, de tão regionaes que são, destôam no meio de todo o poema.<sup>86</sup>

As quadras a que o autor alude instauram, na verdade, um efeito estranhante de dessintonia formal e estilística, ao contestarem frontalmente o tom elevado, de profetismo vertiginoso e apoteótico, prescrito pelo tema:

Assunção dos olhos claros,  
dôce priminha dos poetas!  
olhos que pestanejavam  
como azas de borboletas:

Ai que lindas, as fogueiras  
das noites do San João!  
os beijos, que ricos beijos,

---

<sup>85</sup> Cedef, «O Encoberto», s.l., s.d [1905], in *Rememrança*, vol. I, f. 19v. Um outro autor apresentava idênticas reservas relativamente a esse emprego inusitadamente negligente de um estrofismo e de uma versificação oscilantes: «(...) Tão só adusirêmos que o modernismo formal de versos em variada medida sucedendo-se desordenadamente, á *négligé*, por Lopes Vieira seguido, em parte, no *Encoberto*, – não nos parece o mais próprio a gravar fundo, pela harmonia, pelo ritmo, a nótula emocionista que pretende salientar. Isto, muito embora tal modernismo haja sido adotado, entre outros, por Junqueiro na sua série de *Orações*». Cf. «Notas do Fim. Publicações. *O Encoberto*, de Lopes Vieira», s.l., s.d. [1906], in *Rememrança*, vol. I, f. 21.

<sup>86</sup> «Livros Affonso Lopes-Vieira – *O Encoberto*», s.l., s.d. [1905], in *Rememrança*, vol. I, f. 19.



que os beijos e as almas dão... (E, 81)

Será em *Canções do Vento e do Sol* – uma vez atenuada a prevalência dessa «intenção de poesia philosophica»<sup>87</sup>, de que fala Câmara Reis, itinerário prosseguido, de modo consequente, em *Ar Livre* e *O Pão e as Rosas* – que, de novo, o cancioneiro tradicional (v.g. o prosaísmo próximo do folclórico, patente em «As flores e a horta» ou «Oração p'lo porco doente»), e, em especial, a quadra popular regressam como arquétipos formais. Repercutindo as novas inquietações pedagógicas, decerto agudizadas pela conversão neolusitanista do autor, as quadras constituem agora pretexto de difusão de uma judiciosa filosofia de vida, engrenando reflexões que prolongam o lastro de descontentamento com as assimetrias sociais, herdado já da fase vitalista, e veiculam a proclamação enfática de uma ética do trabalho:

Não ha tarefas gloriosas,  
umas menos, outras mais:  
todas ellas são formosas  
se o amor as torna iguaes.

(...)

Lá vai um rico, injado,  
deixando o banquete em meio:  
ao ingulir um bocado,  
soube-lhe ao trabalho alheio...

Ó infinita alegria  
de só comer e gosar  
o que as mãos, durante o dia,  
ganharam a trabalhar! (CVS, 64-65)

A começar logo na própria organização bipartida dos textos que integram *Ilhas de Bruma*, reunidos nas secções intituladas «Romanceiro» e «Cancioneiro», é fácil surpreender nesta obra o rasto palpável do popular enquanto registo formalizante. Em

---

<sup>87</sup> Luiz da Camara Reys, «Affonso Lopes Vieira», s.l., s.d [1908], in *Rememrança*, vol. I, f. 38. Segundo José Carlos Seabra Pereira, «Par sa nature de lyrisme reflexif et moraliste, aphorismatique et apologal, de même que par son mélange de naïveté populaire et d'ironie cultivée dans les moules d'une savante simplicité prosodique», *Ar Livre* «annonçait le retour du poète à la voie royale du Néo-Romantisme lusitaniste». Cf. José Carlos Seabra Pereira, «Autour de la thématique politique et de l'engagement dans la littérature portugaise. De l'Ultimatum au Régicide», in *Utopie et Socialisme au Portugal au XIX<sup>e</sup> siècle. Actes du colloque*, Paris, FCG-CCP, 1982, p. 56.

estreita conexão com a vertente de arqueologia textualista do legado literário do passado que agora adquire notória proeminência, as variações popularizantes podem ser impulsionadas por um texto culto, como acontece na composição «Rosas de Santa Maria», que, partindo do episódio histórico condensado numa epígrafe de João de Barros, procede à sua glosa, recorrendo a quadras de óbvia tonalização popular. Em «Maria do Mar», o poema articula, inversamente, a continuação responsória de uma cantiga tradicional, de que ele se deseja mero prolongamento lírico-narrativo:

Defronte da minha casa,  
as sereias ao redor,  
defronte da minha casa  
cantaram – senhor doutor!

E eu ouvia cantar  
as sereias do mar...

– Trazemos-lhe uma Menina  
de algas vestida e coral,  
trazemos-lhe uma Menina,  
graça e flor de Portugal. (*IB*, 71-72)

A sequência de quadras agregadas em «Cantares dos Búzios» retoma, estilizando-a pelo recurso à *abbreviatio* popularizante, uma das isotopias enformantes do universo lírico do autor – a cenografia marítima, elemento catalítico da saudade e do apelo do além. A toada popularizante da quadra *pactua* agora com um regime estilístico de diluída inspiração simbolista:

Meu coração é um búzio  
onde em perpétuo rumor  
se alonga a minha saudade  
e murmura o meu amor.

(...)

Ó mar, o que é que tu cantas  
hoje com tanta paixão?

*Neopopularismo: fons et origo*

---

– Ai tantas saudades, tantas,  
ai tantas saudades são!

Andei na *Nau Catrineta*,

gritei ao mar em furor:

– O meu corpo é para as ondas,  
minh'alma, do seu amor! (*IB*, 89-91)

O ensaio poético constituído pelas «Cantigas ao pote de azeite», prelúdio do que, mais tarde, viria a configurar-se como o gilvicientismo cultivado pela geração poética espanhola de 27, reescreve, em versão alegórica, o *exemplum* protagonizado pela estouvada Mofina Mendes de Quinhentos. Contudo, o «velho Mofino» é, desta feita, a nação portuguesa que, padecendo de um crónico desacerto histórico, tem desastrosamente arruinado todo o «luso deleite». Neste caso, ao invés de preencherem a funcionalidade paratextual da epígrafe, os versos “populares”, colhidos na obra de devoção vicentina, são integralmente repetidos numa espécie de antístrofe posposta à quadra:

Portugal cantou bailando,  
ai, bailou até mais não!  
Mas o seu pote de azeite  
asinha lhe foi ao chão.

Por mais que a dita o engeite,  
pastores, não lhe deis guerra,  
que todo o luso deleite  
ha de dar comsigo em terra. (*IB*, 103)

O emprego sistemático da quadra no ciclo das «Canções de Saudade e Amor» demonstra como a essencialização estilizada da canção – um género que, lembro, nas suas reflexões sobre o *Lied*, Lopes Vieira reputara de arte eminentemente aristocrática e eminentemente popular – não erradica a *imitatio* das formas tradicionais, evidenciada, por exemplo, no teor concretizante das correspondências analógicas entre real observado e poetização amorosa. Por meio de uma especularidade que consorcia duas quadras, a referência ao mundo objectivo, contida na primeira, é rendibilizada como

matriz de uma metaforização ulterior. As andorinhas passam, deste modo, a figurar como objectivo correlativo dos olhos, inscrevendo textualmente a lembrança de um motivo de profusa comparência folclórica:

As andorinhas, voando,  
Cortam o azul com as asas,  
E ao beiral meigo das casas  
Acolhem-se emfim pousando.

São assim os olhos meus  
Em suas penas sòzinhas,  
Meus olhos, as andorinhas  
Do beiral dos olhos teus. (*IB*, 115)

A presença fontanal do texto popular, inferível desde logo a partir da utilização quase exclusiva da quadra, será, *Em País Lilás, Destêrro Azul*, absolutamente preponderante. Mas, como o próprio sujeito confia a propósito das suas canções, «não longe sente-se o povo / mas nelas quem está sou eu» (*PLDA*, 127). Porventura devido a este desígnio poético conciliante, só uma pronunciada labilidade de critérios permite que algumas destas quadras mereçam o qualificativo de populares. Com efeito, a estrutura invariante da quadra funciona agora como um paradigma formal que, por entesourar uma difusa valência popular, está apto a albergar géneros tradicionais, como o romance ou a balada, homogeneizando a disparidade estrófica recomendada pelas suas realizações paradigmáticas. Esta dinâmica de hibridação, que na quadra descobre o popular decantado e nela decide caldear múltiplos géneros tidos por tradicionais, encontra-se enunciada logo na composição de abertura «Á minha alma». Conquanto classificada como uma das «baladas para embalar a minha alma», a verdade é que os estilemas da «bela infantina» e das «meninas debaixo do laranjal» fazem ressoar uma indissimulada memória romancística, sendo que outras coplas, ainda, podem considerar-se recuperações dos descantes populares:

Oh minha alma, minha amada,  
tu és a bela infantina,  
tal uma antiga Menina  
em tôrre escura fechada.

E eu sou para ti, na dor  
de te amar, o cavaleiro  
saído do romanceiro  
com alto e fiel amor.

(...)

É só para ti que eu canto,  
para ti, único amor!  
que me consolas no pranto  
e que me afinas na dor. (PLDA, 15-16)

A concertação do joeiro lexical simbolista com o imediatismo retórico e a imagística transitiva do registo popular será ensaiada em várias das «Novas Canções de Saudade e Amor», comprovando a ágil confluência de poesia do povo e de poesia de autor. A canção V é ilustrativa desta tendência para a *folclorização* da estesia simbolista: se a formulação «concha do teu ouvido» poderia, sem grande esforço de imaginação, ter sido respigada no cancionero popular, já a agudeza e o engenho metafóricos de «um nácar de róseo oriente» dificilmente se podem dissociar do aprimoramento verbal de uma *écriture artiste*:

Na concha do teu ouvido,  
um nácar de róseo oriente,  
fui pôr um beijo perdido,  
um beijo longo e tremente.

Ás vezes ouves cantar  
e não sabes, minha dor,  
se é a voz longa do mar,  
se é o meu beijo de amor. (PLDA, 96)

Na trajetória lírica epigonal do autor, compendiada em *Onde a terra se acaba...*, reatam-se as coordenadas de sentido conformadoras do seu universo poético, mas tornam-se mais carregados os tons de flébil renúncia que se pressentem em diversos textos. Ainda aqui, todavia, se insiste na prosódia cancioneril, particularmente em alguns «Cantares dos Búzios». Os símiles inspirados na faina agrícola ou marítima,

ecoando os atávicos cantos de trabalho, são alvo de uma reinterpretação puramente subjectivizada, transpondo-os da reprodução figurativa do mundo externo para a reflexão intimista alusiva à circunstância pessoal. À convencional estrutura dicotómica da quadra parece agora suceder-se uma outra de factura bipartida, que, episodicamente, cancela o nexu lógico entre os dois conjuntos de pareados:

Lavrador do chão,  
Se semeio trigo  
Choro-me comigo  
E não colho pão.  
(...)  
Lavrador do mar,  
Se semeio espuma  
Colho e ceifo bruma  
Ponho-me a cantar! (*OTAMC*, 75)

Em «Griòlanda», o pitoresco linguístico da corruptela, comum na gíria piscatória, volve-se, a pretexto de uma quadra típica da Nazaré que se elege como epígrafe, em ponto de partida da glosa popularizante<sup>88</sup>. A emotividade interjectiva do refrão alia-se, na quadra, ao *trauteável* do paralelismo por permuta e da iteração progressiva: «onde está o meu amor / sôbre o mar, à varanda // sobre o mar à varanda / o meu amor se está rindo» (*OTAMC*, 101).

À semelhança do que se assinalou para a oscilação modulante do motivo do verde pinho, quase todas as quadras finais de *Onde a terra se acaba*, onde prepondera a ambientação marítima, cooperam semanticamente com a atmosfera lírica de derrota desistente associada aos temas nucleares – fantasmáticos e obsidiantes – do envelhecimento e da morte. Pelo arremedo de um tom popularizante se escamoteia, na realidade, uma funda e magoada indagação, amiúde investida de profundidade metafísica, em torno do irreversível fim de tudo. Os exemplos poderiam multiplicar-se:

---

<sup>88</sup> Partindo de uma epígrafe similar, a composição de Alberto Osório de Castro intitulada «Griolanda», incluída em *Cristais da Neve*, transforma-se em homenagem explícita da inventiva verbal de Lopes Vieira: «Feliz de quem muito amou! / Que lindo nome não é, / E esbelto sobremaneira! / Griolanda! – o dessa ondina, / Dessa marinha menina / Que Afonso Lopes Vieira / Das ondas desencantou!». Cf. «Griolanda», in Alberto Osório de Castro, *Obra Poética*, vol. II, p. 326-27.

Só tu, mar, só tu me ouviste  
a queixa que não tem fim,  
e se bem fundo a sentiste  
ficaste cheio de mim.

Deram suspiros de amor  
nessa hora os marinheiros,  
e lá do alto os gageiros  
gritaram: – Já vejo a Dor! (*OTAMC*, 111)

O reenvio paragramático para um cenário narrativo reminescente da *Nau Catrineta*, contido nesta última quadra, a par de tantos outros disseminados pela obra do autor, recomenda que inquiramos também a reciclagem temático-discursiva a que, na obra de Vieira, se procede do romanceiro tradicional. As motivações que compelem o autor a resgatar poeticamente os romances velhos não serão certamente de natureza muito dissimilar daquelas que o concitaram à frequência do cancionero tradicional. A curiosidade etnográfica pela origem, estabelecimento e irradiação do *corpus* romancístico tinha, na senda aliás daquela que havia representado uma tentativa pioneira de Garrett, sobretudo a partir de finais do século XIX, dado lugar à noção incontestável de que o seu estudo deveria erigir-se em múnus prioritário da filologia portuguesa. Os argumentos reeditavam, em larga medida, os que tinham instigado os românticos à recollecção empenhada dos romances velhos. Como nota A. Raúl Cortazar,

La valoración de lo popular, arcaico, legendario y tradicional produjo una doble consecuencia: llevó de nuevo al tope el gusto por los romances anónimos de viejo cuño y estimuló a los propios románticos a cultivarlos por su cuenta.<sup>89</sup>

Num claro prosseguimento da empresa romântica, em 1881, publica Leite de Vasconcelos os seus *Romances Populares Portugueses da Tradição Oral* – transcrevendo escrupulosamente as versões, tal como haviam sido colhidas junto dos informantes –, seguidos, cinco anos depois, de um *Romanceiro Português*; entre 1906 e 1909, vêm a lume os três volumes do *Romanceiro Geral Português* de Teófilo Braga;

---

<sup>89</sup> Augusto Raúl Cortazar, *Folklore y Literatura*, p. 60.

entre 1907 e 1909, Carolina Michaëlis edita os *Romances Velhos em Portugal*<sup>90</sup>. A este interesse erudito pelo Romanceiro português, que – até tomando em linha de conta as relações amistosas que alimentava com os seus adeptos – não escapou seguramente a Lopes Vieira, encontra-se subjacente uma parcela importante do seu programa de resgate estético.

A anónima voz impessoal da colectividade, personificada numa imemorial propagação jogralesca, o estilo formulístico e as possibilidades rítmico-musicais de uma notória tendência para a esticomitia, a «austeridad realista»<sup>91</sup> das antigas gestas, desembaraçada de qualquer adorno retórico espúrio – todas estas «persistências mediélicas»<sup>92</sup> terão concorrido para que Lopes Vieira optasse por reincidir na apropriação do estilo poético-narrativo do romance, tomando-o, em última análise, como uma espécie nacionalizada da balada<sup>93</sup>. Esta manipulação do *corpus* romancístico é congruente com a receptividade do género à transformação frutiva e com a sua disponibilidade para se fraccionar em múltiplas versões, tantas quantos os utentes textuais. Como nota Fernando Maués,

Reside aqui o segredo da vida longa dos romances: por um lado, o conteúdo ancestral, arquetípico, com significações depuradas por muitas gerações de cantores e ouvintes; por outro, a abertura textual, a obra sempre susceptível à atualização frente a novos contextos. A variante é tomada aqui, na verdade, como uma “forma criativa de permanência”.<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> Vd. J. David Pinto-Correia, *Romanceiro Tradicional Português*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, p. 78-80.

<sup>91</sup> A expressão é de Ramón Menéndez Pidal, *Flor Nueva de Romances Viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 26.

<sup>92</sup> Vd. J. Almeida Pavão, «Persistências mediélicas no Romanceiro popular», in *Caminheiros da Cultura. Estudos*, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1991, p. 207-14. De acordo com o autor, «(...) o conservantismo, o estático, o hierático e a permanência identificam-se, no caso do Romanceiro, nesse cunho arcaizante que chega a formar como que uma infra-estrutura e é marca quase de uma essencialidade». Cf. *art. cit.*, p. 208.

<sup>93</sup> A sobreposição dos géneros da balada e do romance não absolve, bem entendido, algumas discrepâncias entre ambos, aconselhadas pelo estudo contrastivo das suas actualizações canónicas. Frederico Laranjo, por exemplo, detecta «a existência de estreitas analogias e consideráveis discordâncias entre a balada e o romance». Se, em ambos os géneros, é verificável a «combinação do diálogo com a narração», a «sua natureza impessoal», o «gosto da repetição», por outro lado, «o romance difere da balada na ausência de côro, na forma métrica, na civilização que reflecte e na ausência de cunho nacional». Cf. Frederico Laranjo, «Subsídios para o estudo comparativo da balada inglesa e do romance popular português», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, Tomo IX, 2ª série, nº1 (1943), p. 83.

<sup>94</sup> Fernando Maués, «O Romanceiro de Garrett: um caso com a tradição ou um caso de traição?», in *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*, ABRALIP, Curitiba, 2003, p. 364.



Em certo sentido, Lopes Vieira dá livre curso, na transcrição proteiforme do Romanceiro, a esse estatuto dúplice de guardião do património tradicional e de seu legítimo acrescentador, uma posição intervalar que necessariamente se bifurca nos impulsos complementares da *mimese* e da *reescrita* do modelo romancístico. A relação do texto poético neo-romântico com o arquétipo do romance compreende, realmente, um flexuoso escopo modal<sup>95</sup>, que, nas suas matizes graduadas de incorporação, pode ser abundantemente exemplificado na obra do autor. São, como se pode comprovar pelas que J. C. Seabra Pereira aduz, múltiplas as razões desta redescoberta neo-romântica da retórica do romance:

Prevalendo-se da própria natureza do romance tradicional como estrutura narrativa aberta e da sua potencial liricização facilitada pela curta extensão que sempre o caracterizou, ou da já tradicional fragmentação de situações épicas em episódios propícios à exploração lírica de sentimentos amorosos e religiosos, familiares e patrióticos; preferindo sintomaticamente a redondilha comum ao Cancioneiro em detrimento do verso longo, em dois hemistíquios, oriundo da canção de gesta; explorando as suas conexões com momentos grados do calendário cristão, com momentos devocionais do dia, com costumes laborais ou festivos – o Neo-Romantismo procede a um diversificado aproveitamento paragramático do Romanceiro, com mais frequência na alusão ou citação e na reescrita deste ou daquele romance, mais raramente pela produção poética original mas que (até em subgéneros diferentes) assimila processos do romance.<sup>96</sup>

Assim será com Lopes Vieira. Logo em *Náufrago*, se, pelo seu ritmo narrativo, a composição «As Naus» reifica já a toada romancística, é numa outra, adequadamente intitulada «Romance», que a influência da matriz do Romanceiro é expressamente assumida em concomitância com um feixe de traços formais e elocutórios: a estrutura de dísticos monórrimos ou monoassonantes, a modalização subjectiva do narrador

---

<sup>95</sup> Como observa João David Pinto-Correia, ao sugerir uma tipologia da presença intertextual do género romancístico na literatura culta, «O aproveitamento intertextual dos romances tradicionais poderá assumir quatro modalidades: a primeira, a mais simples, será a alusão e a citação; depois, a reescrita, em que, a partir de um ou mais romances, se elaborará um texto novo, mas que segue de perto as características do género; em seguida, a produção poética original com assunto novo, moldado numa forma poética que, na arrumação do conteúdo e na organização da expressão, adopta os processos próprios do romance tradicional; e, por último, a reelaboração num enunciado situável noutra género, a qual consistirá na apropriação de um conteúdo romancístico (a intriga, por exemplo) e na sua adaptação a novos intracontextos, o que é conseguido muitas vezes com manutenção de papéis temáticos e mudança dos papéis figurativos». Cf. João David Pinto-Correia, *op. cit.*, p. 73-74.

<sup>96</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 530.

(evidente no recurso ao discurso indirecto livre), os insistentes paralelismos e reduplicações sintácticas. A dramaticidade recriada pela estrutura dialógica, sobretudo nas réplicas pronunciadas pela alegoria da morte, revela-se especialmente propensa à teatralização desta espécie de dança macabra. Em *O Poeta Saudade*, os nexos formais do «Romance do Rio das Mortas» com o paradigma discursivo do romance, aliás contraditando os indícios augurados pelo título, revelam-se substancialmente mais frouxos. Opta-se pela organização em quadras, tomando como versos de redondilha o que, na realidade, teria constituído hemistíquios de um verso mais longo<sup>97</sup>. Verdadeiro desfile processional das protagonistas femininas dilectas do autor (Inês, Mariana Alcoforado, Aónia ou Sta. Iria), privado de intriga, da retórica romancística nele se vai tão-só fazer perdurar a concatenação paralelística, à maneira de cantilena, bem como a estrutura circular. Em *Poesias Escolhidas*, a composição intitulada «Pedro Cru», que explicitamente se autoneia como romance, demonstra bem a flexibilidade da reconfiguração genológica que Lopes Vieira desenvolve. Os amores desditosos de Pedro e Inês são tematizados numa composição de tipologia híbrida, que acumula sugestões estruturais do poemeto dramático – um atalho poético por que, pouco depois, o autor irá repetidamente enveredar – e constrições mais declaradamente romancísticas. Deste modo, por intermédio da transcrição imaginosa das falas do rouxinol, da água do rio, do vento, do eco ou dos corações, se vai relatando, sempre com recurso a uma heterogeneidade oscilante de formas estróficas, a via-sacra dos desafortunados amantes. A sequência do «Entêrro» é, incontestavelmente, a única que, com alguma propriedade, poderia ser aparentada com a forma romanceada canónica:

(...)

Levam a rainha, o trono é o caixão,  
Depois de defunta beijaram lhe a mão.

Foi posta no trono, bella em podridão:  
Seus louros cabellos sempre louros são.

Seus olhos, seus olhos não mais olharão:

---

<sup>97</sup> Neste particular, dava Lopes Vieira continuidade a uma prática editorial corrente durante o século XIX e mesmo durante parte do século seguinte. Cf. J. D. Pinto-Correia, s. v. «Romance», in Helena Carvalhão Buescu (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p. 479-80.

Buracos vazios como a escuridão! (PE, 41)

(...)

Em *O Encoberto*, também o Coro entoará um romance, encaminhando por momentos, pela toada popularizante, o conjunto poemático para um momento de deflação estilística. A composição, ao rendibilizar procedimentos de iteração sistemática, não deixa de presentificar a função originalmente mnemotécnica destes, num género que, lembre-se ainda, procede da oratura:

Ó navegadores  
de galés doiradas,  
com môtos de amores  
nas vossas espadas,  
ah! para que dôres  
as levaes alçadas?  
Para que tristezas?  
Para que surpresas?

(...)

As naus lhe seguimos  
e ledas cantámos,  
as prôas cingimos,  
os lemes guiámos;  
com ellas partimos,  
com ellas voltámos  
num dia de gloria,  
cantando vitoria! (E, 48-50)

*Ar Livre* corresponderá a um breve interregno neste processo de assimilação intertextual do modelo facultado pelo Romanceiro, secundado aliás por um abrandamento na mimese da panóplia estética das formas tradicionais, denunciando a efêmera sedução do autor pela poética injuntiva dos apólogos socializantes ou dos epigramas reflexivos. Não obstante, a sintaxe romancística será reatada logo em *O Pão e as Rosas*. Aí, o «Romance das pérolas», epigrafado por um dito da tradição, segundo o qual «as lágrimas, caindo no mar, transformam-se em pérolas» – evidência aforismática do génio de criação poética espontânea do povo –, consiste, na realidade, numa

composição que, de modo meramente tangencial, actualiza as regras arquitectuais do género. Parecendo nele ressoar o pessoano «Mar Português», estribado como se encontra no paralelismo semântico posicional, o texto abdica de qualquer projecto de incremento noético. Por meio de um lirismo quase estreme («e o vento doido cavando, / cavando nas águas bravas, / põe-se rindo e assobiando / sôbre o mar ás enxadadas»; «As ondas brancas, quebrando, / são altas serras iradas», *PR*, 105-106), nele se opera uma irremediável dissolução da substância anedótica, ao ponto de já não ser possível *contar* o romance. Dir-se-ia que o fluxo diacrónico do romance-conto é, por momentos, rendido pela preensão estática do romance-cena. Análogo procedimeno se deduz da leitura da já mencionada «Dansa do Vento», de *Canções do Vento e do Sol*, cuja composição parte igualmente de uma citação do Romanceiro popular. O movimento narrativo e dramático, implicitado no dispositivo mimético das admonições do vento, instaura, de facto, uma gradação apenas simulada: ainda aqui, a notória prioridade é a de comunicar liricamente, pela intermediação de um pletórico repertório de imagens, a disrupção eólica do universo natural.

Em *Ilhas de Bruma*, a escolha de *Romanceiro* para denominar a primeira secção da colectânea não pode senão confirmar o emprego transigente do termo. A suspeição transmuda-se em certeza quando, na rubrica seguinte intitulada *Cancioneiro*, se integram textos expressamente catalogados como romances. Para Lopes Vieira, o critério singularizador da forma romancística parece ser de teor estritamente argumental, nela se fazendo entroncar qualquer aproximação poética a um motivo do repertório da história ou da mitologia nacionais. Embora múltiplos textos coligidos na obra, sobretudo tomando em consideração a lengalenga recitativa que supõem, denunciem a tentação do romance («Os dois sebastianistas», «S. Pero Gonçalves», «Rosas de Santa Maria», «Távola Redonda»), escassos são aqueles que dão provas efectivas de persistente coerência na *imitatio* do género. Destacaria dois. Em «Neve em Flor», o motivo do rei mouro e da princesa nórdica nostálgica da neve é de consabida extracção popular. Trata-se, pois, em boa verdade, de empreender a reescrita culta de um texto do Romanceiro, sendo esta norteada por um evidente intuito de essencialização lírica. O emprego da redondilha, o esquematismo da cena dialogada e a descarnação do enredo ao seu eixo elementar permitem reproduzir a singeleza desadornada do relato folclórico, sem, contudo, se exonerar o seu molde narrativo. No caso de «Romance», o parentesco, temático e até fraseológico, com o romancinho dobrado transmontano do «Lavrador da Arada» é, aliás, reivindicado pelo autor, que

escolhe destacar com aspas os versos pedidos de empréstimo ao hipotexto original («por cima damasco rôxo, / por baixo cambraia fina»), cujo encantamento verbal justificará a sua reutilização em *Brancaflor*. Verifica-se, não obstante, a translação da matéria que constituía «manifestação a um tempo do romance moralista e do romance maravilhoso»<sup>98</sup> do âmbito religioso para a esfera do metafísico, transformando o texto, nas palavras de J. C. Seabra Pereira, numa «variante psicologista da história exemplar da tradição oral»<sup>99</sup>. Com efeito, o relato do encontro entre um benfazejo lavrador e Cristo crucificado, aparentado com o género miraculístico, é agora transmutado no do poeta com a sua própria alma, também ela viandante irreconhecível, no termo de similar *via crucis*:

Por noite velha, truz truz  
bateram á minha porta.  
– Donde vens, ó minha alma?  
– Venho morta, quase morta.  
Já eu mal a conhecia  
de tam mudada que vinha;  
trazia todas quebradas  
suas asas de andorinha. (*IB*, 99)

A centralidade de que se reveste o colóquio íntimo de poeta-recitador e alma repercute-se numa lógica inclinação expressivista do texto que, de certo modo, neutraliza a emergência da enunciação impessoal por que alinha o género romancístico. O romance culto copia do seu congénere tradicional o procedimento de variação serial, evidenciado na insistência iterativa das ofertas com que o lavrador intenta confortar Cristo em disfarce de mendigo. No epílogo, todavia, aflora, uma vez mais, a releitura subjectivizante do género: a cantiga de embalar com que o poeta acalenta a sua alma é, surpreendentemente, rematada, numa espécie de orgulhosa assinatura autoral, pelo eco da divisa petrarquista e *ex-libris* de Lopes Vieira – *or piango, or canto*:

Mandei-lhe fazer a cama  
da melhor roupa que tinha:  
«por cima damasco rôxo,

---

<sup>98</sup> João David Pinto-Correia, *Romanceiro Tradicional Português*, p. 322.

<sup>99</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 517.

por baixo cambraia fina».

– Dorme, dorme, ó minha alma,  
dorme e, para te embalar,  
minha boca está cantando  
com vontade de chorar. (IB, 100)

Em *País Lilás, Destêrro Azul*, uma citação de Garrett alusiva à ama contadora de xácaras e solaus catalisa o tributo poético que Lopes Vieira dirige ao infatigável colector do *Romanceiro*, adoptando, no que parece representar uma inequívoca homenagem estilística, a forma romanceada. Em «Brizida»<sup>100</sup>, os protocolos de instauração vigorosa da fábula («Do Reino de Portugal / partiu Brizida sòzinha»), as reiterações enfáticas marcadas pela invariância formular («Onde te vais do teu Reino, / terra distante e marinha», «Onde te vais do teu Reino, terra distante e do mar»), os conectores de sequenciação («Um dia chegou às Ilhas», «Emfim, olhou o *menino*») ou o epílogo indeterminado, sem desenlace manifesto («E a Ama ia contando, / e Garrett ouvia, ouvia...») filiam o texto na linhagem da literatura romancística tradicional, com a originalidade de, neste caso, se alcandorar a contadora ao papel de protagonista do romance contado. Um mesmo fito de prorrogação imaginativa da tradição consignada parece encontrar-se subjacente a «Nau Catrineta», até pela coincidência de o *explicit* do romance marítimo tradicional constituir o *incipit* da composição de *País Lilás*. Na maior parte das versões, o romance terminara com os versos

Deu um estoiro no demónio, calmaram vento no mar.  
À noite, Nau Catrineta já estava em terra a varar.<sup>101</sup>

e o seu eco reverberante na quadra de abertura de «Nau Catrineta» é indiscutivelmente intencional:

Vem da fome e da procela  
e a nau vai emfim varar.  
Mas o gran capitão dela  
chega a terra, ei-lo a chorar. (PLDA, 53)

---

<sup>100</sup> Vd., *supra* p. 160-61, as considerações já expendidas em torno deste texto.

<sup>101</sup> Cf. João David Pinto-Correia, *Romanceiro Tradicional Português*, p. 369.

O antigo romance, que da empresa expansionista desocultava a vertente de lhanza pícaro, complementar da face de lustrosa euforia que Lopes Vieira lia na epopeia culta camoniana<sup>102</sup>, transforma-se agora em metáfora da marítima ansiedade do capitão da *Catrineta*, nostálgico da tormenta e das tentações do demo, deixando adivinhar que o real naufrágio é tão-só o do aventureiro apeado em terra. A justaposição de devaneio individual e de desígnio colectivo dos portugueses, um povo cuja gesta se encontra repassada de um congénito apelo diaspórico, é desenvolvida com meridiana clareza. Como muito bem viu, J. C. Seabra Pereira, «(...) a revivescência do romance da Nau *Catrineta* coloca a errância épica e trágico-marítima dos lusíadas sob o signo de uma *Sensucht* nacional (...)»<sup>103</sup>. Ainda em 1942, na *Historiazinha de Portugal*, de Adolfo Simões Müller, torna-se inequívoca essa superposição de romance marítimo e sina pátria, assim o convertendo em *exemplum* folclórico à clef:

Lembram-se daquela história da Nau *Catrineta*, cujos marinheiros deitaram sola de mólho para comer e cujo capitão tinha três lindas meninas debaixo dum laranjal? Pois a sola de mólho representa o sofrimento de todos os nossos mareantes. O capitão-general era o Infante D. Henrique, pai das três lindas meninas que andavam a aprender o «a-e-i-o-u» na sua escola de Sagres: A coragem, a perseverança e a ciência. E a Nau *Catrineta* era o próprio Portugal, que tem sempre muito que contar...<sup>104</sup>

Ora, foi temporã e duradoura a admiração de Lopes Vieira pelo romance da *Nau Catrineta*. Compreende-se porquê: romance «nacional por excelência», nele se cristalizou o reconto vívido da «faceta mais trágica da epopeia de todo um Povo»<sup>105</sup>. Incorporando decerto a memória de um incidente real, a xácara marítima demonstra a desenvoltura efabulatória do espírito criativo do povo e a obra desses «Camões de rua e de aldeia», a que Garrett aludira já no *Romanceiro*<sup>106</sup>. Ao autor teria certamente agradado «aquela maneira jogresca de vozear ao Povo para vir escutar uma estranha Aventura», e talvez também «o travor das maresias do mistério longínquo, dos

---

<sup>102</sup> Como nota Roberto Pontes, «esta xácara é considerada *Os Lusíadas* da poesia popular (...)». Cf. «No Balanço da *Nau Catrineta*», in *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*, ABRALIP, Curitiba, 2003, p. 913-21.

<sup>103</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 392.

<sup>104</sup> Adolfo Simões Müller, *Historiazinha de Portugal*, Lisboa, S. N. P., 1943, p. 64-65.

<sup>105</sup> Cf. João David Pinto-Correia, *O essencial sobre o Romanceiro Tradicional*, Lisboa, IN-CM, 1986, p. 24.

<sup>106</sup> Almeida Garrett, «A Nau *Catrineta*», in *Romanceiro*, ed. cit., p. 91.

naufrágios»<sup>107</sup> que os versos deixam transparecer. Tê-lo-ia ainda conquistado o diálogo contrapontístico que a modéstia narrativa do romance podia entabular com os relatos de naufrágios compilados na *História Trágico-Marítima* que, como se sabe, Lopes Vieira reputava como uma das magnas sínteses literárias da portugalidade. Por isso, num procedimento de obsidiante intertextualização tão ao gosto do autor, os versos da *Nau Catrineta* – e especialmente o dístico lapidar «a minha alma é só de Deus / O corpo dou eu ao Mar» – permearão os mais diversos terrenos genológicos, pontuando, à maneira de estribilho latente e compulsivo, toda a sua obra. Sintomaticamente, também em *Os Poetas Lusíadas*, Pascoaes considerara que estes mesmos versos «(...) exprimem toda a história religiosa e profana de Portugal»<sup>108</sup>. É, pois, nessa qualidade que, logo em 1905, eles surgem artificialmente engastados na fantasia sebástica de *O Encoberto*:

Cantam depois as sereias  
com vozes cheias de Longe...  
(...)  
Bem n'as oiço: ouvidos meus  
enchem-se deste cantar...  
Entrego a minha alma a Deus,  
entrego o meu corpo ao Mar... (*E*, 68-69).

Em 1912, na épica infantil *Bartolomeu Marinheiro*, especialmente na secção IV do poema, a disposição do texto como romance narrativo é amparada pela remissão, alusiva ou citacional, para o texto-fantasma que constitui a *Nau Catrineta*:

E Bartolomeu caminha  
pelas águas do alto mar;  
um dia, emfim, já não tinha  
nem almoço nem jantar,  
e deitou sola de mólho  
para se remediar,  
mas a sola era tão rija  
que a não puderam tragar...  
(...)

---

<sup>107</sup> Cf. Narciso de Azevedo, *A Nau Catrineta e Miragaia*, Porto, Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1956, p. 12.

<sup>108</sup> Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, p. 41.



Responde assim o marujo:

– «Ai, capitão, capitão,  
só vejo as ondas erguidas  
por entre esta cerração!»

– Acima, acima, gageiro,  
acima, ao tópe rial,  
vê se vê esse Gigante  
lá por entre o temporal,  
que eu jurei que só voltava,  
só voltava a Portugal,  
se vencesse este Gigante  
que a todos faz tanto mal!<sup>109</sup>

Já em apontamento anterior, tinha Lopes Vieira anotado o intento de conceber um livro para crianças que constituísse «um conto do mar (Nau Catrineta) – com sabor de ondas, gaivotas, penedos, etc...»<sup>110</sup>, de que *Bartolomeu* viria a representar a concretização. Mais tarde, no *Romance de Amadis*, não se inibirá de bisar, na recriação do ócio cantante dos marinheiros, alguns dos versos do romance:

Nas horas de folgança, com o vento a acompanhar nas enxárcias as vozes, os marinheiros cantavam:

*Renego de ti, demónio,  
que me estavas a atentar!  
A minha alma é só de Deus,  
o corpo, da água do mar...<sup>111</sup>*

Por nele se proceder ao enxerto directo de passos do *Romanceiro*, não é, com efeito, surpreendente que, na sintaxe do *Romance de Amadis*, consiga António Sérgio perscrutar um «gracioso boleio antigo (...) constantemente musical como um romance

---

<sup>109</sup> Afonso Lopes Vieira, *Bartolomeu Marinheiro*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1912, p. 32-34.

<sup>110</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 190, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 148.

<sup>111</sup> Afonso Lopes Vieira, *O romance de Amadis reconstituído por Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Livraria Bertrand, 4ª ed. Texto definitivo, s.d. [1942], p. 219.

popular»<sup>112</sup>. No *Conto de Amadiz de Portugal para os rapazes portugueses*, o dístico dilecto reaparece:

Nas horas de folga os marinheiros cantavam e, como tinham estado em Portugal, sabiam a *Nau Catrineta*, onde há os dois versos mais belos de tôda a poesia do mar sem fim:

A minha alma é só de Deus,  
e o corpo da água do mar...<sup>113</sup>

Em *Onde a terra se acaba e o mar começa*, dilata-se a influência do romance da *Nau Catrineta* como espaço propiciatório de ensaios hipertextuais. A casa de Moel, cujo estro, nesta lírica desistente, se agiganta como estância última da reminiscência pessoal, é agora a casa-nau, a *Casa Catrineta*<sup>114</sup>. Nela sacia o poeta-gajeiro um indomável anelo evasivo, vertido numa indomável vontade de dissolução na vastidão oceânica, subscrevendo, em voz própria, a entrega marítima a que aludia o dístico dilecto:

Casa Catrineta,  
desprende-te enfim do chão,  
entra-me pelo mar  
e lá ao largo vai naufragar  
para ir ao fundo com o meu coração. (*OTAMC*, 86)

---

<sup>112</sup> António Sérgio, «*O Romance de Amadis, Da reintegração dos primitivos portugueses* por Afonso Lopes Vieira», *Seara Nova*, nº22 (Abril-Maio 1923), in *Rememrança*, vol. II, f. 12v.

<sup>113</sup> Afonso Lopes Vieira, *O Conto de Amadiz de Portugal para os rapazes portugueses*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1938, p. 42.

<sup>114</sup> Cf. Cristina Nobre, «O espírito literário da casa de S. Pedro», in *III Colóquio sobre a história de Leiria e da sua região*, vol. II, Leiria, Câmara Municipal, 1999, p. 289-307. A autora destaca o protagonismo da casa-búzio de Moel quer enquanto «lugar de criação literária», quer como «criação simbólica, como se o local se tivesse também transformado em obra literária, a tal ponto que me parece se devia considerar esta casa como mais uma das obras do poeta (...)». Cf. *art. cit.*, p. 291. A este respeito, é eloquente o seguinte passo de uma carta, com a data de Junho de 1916, que Lopes Vieira dirige a Leonor Rosa: «(...) aqui anda tudo revolido com as obras de reparação da nau. (...) A casa teve de presente este ano um painel de azulejos – a *Nau Catrineta*, com dois versos de romance – e duas sobrepostas também de azulejo, que enriquecem a varanda, reforçando-lhe o estilo sebastianista. (...) P.S. Os versos do azulejo da *Nau Catrineta* são com efeito estes – A minha alma é só de Deus – e o corpo da água do mar. Está numa parede voltada para o mar e fica bem assim. As sobrepostas da varanda têm ao centro a Cruz de Cristo e aos lados as esferas. Ficou engraçado e dá uma bonita nota de cor». *Apud* Cristina Nobre, *passeio sentimental de Afonso Lopes Vieira*, Leiria, Câmara Municipal de Leiria-Comissão de Coordenação da Região Centro, 2003, p. 42.

Constitui certamente este um caso exemplar da regular «interferência psicologista do sujeito lírico *travesti* de “narrador” (...)»<sup>115</sup>, no processo de recontextualização, em clave egótica, do género. Em «Romance», apesar de, tanto a estrutura dialogada, que reproduz livremente as réplicas originais de capitão e marujo, como alguns ecos verbais («e na grande noite escura / vou agora enfim varar»), reconduzam ainda à *Nau Catrineta*, a metamorfose do *epos* do romance original torna-se incontestada: a protagonista é, como no texto homónimo inserto em *Ilhas de Bruma*, a alma naufragada que, na morte metaforicamente figurada na «noite escura», espera enfim encontrar apaziguamento:

Donde vens tu, ó minha alma,  
tão rôta de navegar?  
– Venho do amor, que é naufrágio,  
venho da dor, que é um mar;  
passei ânsias, passei fomes,  
todos me fizeram mal,  
e na grande noite escura  
vou agora enfim varar. (*OTAMC*, 103)

Um outro «Romance» ratifica, se bem que mitigando a dívida para com a elocução romancística, um análogo projecto de transcendência, no termo do qual se tem esperança de encontrar bálsamo para um «coração a penar». Distanciando-se deliberadamente da marcação estilística típica do género tradicional, o autor franqueia, uma vez mais, os limites que o separam do território do lirismo confitente:

Numa garrafa guardei  
meu coração a penar  
e na tormenta das dores  
atirei com ela ao mar.  
Quem a achar fique sabendo  
que houve um coração leal;  
reze-lhe uma Avè-Maria  
para ele se salvar,

---

<sup>115</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 530.

para que um dia perdôe  
a quem lhe fêz tanto mal. (OTAMC, 99)

Noutras duas composições, ainda designadas como «Romance», a confinidade com o modelo tradicional fica expressa na convocação de motivos canónicos ou de procedimentos formais assíduos no género romancístico. No primeiro caso, a alusão ao imaginário folclórico das «três lindas meninas / debaixo de um laranjal, / uma sentada a coser, / outra na roca a fiar» denuncia, de imediato, o universo simbólico de que o texto se pretende partícipe (v.g. o metaforismo dos números). A renovação, que impõe a renúncia a qualquer história, situa-se ao nível da imagística marítima, assente na homologia metafórica de *fiar* e de *fitar o mar*:

Ela é quem melhor cose,  
quem melhor sabe fiar,  
é esta que tem os olhos,  
os olhos postos no mar:  
fia na crista das ondas  
o seu formoso enxoval. (OTAMC, 95)

Na outra composição, o recurso à ordenação estrófica em dísticos, com variação poliptótica da palavra de rima, instaura um processo afim do mozdobre trovadoresco, conjugado, além do mais, com o encadeamento do *leixa-pren*. Na verdade, a despeito do título, o texto, devido ao modelo de gradação formal iterativa em que se encontra esteado, revela-se bastante mais próximo do paralelismo perfeito das bailias do que do andamento narrativo dos romances velhos:

Um búzio longo escutara,  
um búzio longo escutei.  
  
Êle cantara e cantara,  
com êle cantei, cantei.  
(...)  
Do meu amor lhe falara,  
do meu amor lhe falei. (OTAMC, 92)

A modalidade do romance-cena, de cunho dramático e fundada no diálogo puro, reminescente da tenção trovadoresca, é a que se elege na composição «Romance», publicada no *Diário de Notícias* de 1 de Janeiro de 1944, e nunca coligida em volume. Por meio de «versos raros de onze sílabas»<sup>116</sup> se dramatiza um colóquio entre pai e filha, sugerindo duas vias hipotéticas de leitura. Através da colação dos argumentos objectivos do primeiro com o esclarecimento metafórizante da segunda – onde o pai vê neve, vento ou chuva, descobre a filha o tempo, as saudades ou o pranto –, neste romance, como nos já mencionados de *Onde a terra se acaba...*, é verberada uma impendente intimação de mortalidade e uma resignada «previsão do fim»<sup>117</sup>:

- Filha, ora vai ver se lá fora cai neve,  
q. nos meus cabelos cuida q. nevou.
- Senhor pai, a noite está linda, isso deve  
de ter sido o tempo q. lá lha deitou.
  
- Filha, ora vai ver se lá fora faz vento,  
q. os meus pensamentos trementes estão.
- Senhor pai, a noite tem doce relento;  
hão-de ser saudades do seu coração.<sup>118</sup>

A edição póstuma de *Brancaflor*, um dos *dois piquenos poemas de amor*, vem corroborar esta capacidade apelativa do universo romancístico, sendo agora discernível um resolutivo abandono dos traços paradigmáticos do receituário folclorizante e a notória secundarização de uma preceptiva de mimetismo servil. Trata-se, como o próprio autor adverte na nótula proemial, de uma «novela de Cavalaria da nossa época», de um «conto de fadas», deliberadamente composto num registo misto, «entre verso e prosa, para poder *contar* sem trair a Poesia, (mas regido pelo ritmo imortal do Romanceiro)»<sup>119</sup>. Num aditamento inédito, as particularidades versificatórias de *Brancaflor* aparecem traduzidas por meio de um símile sugestivo<sup>120</sup>:

---

<sup>116</sup> Urbano Rodrigues, «Afonso Lopes Vieira. Grande Poeta e Grande Português», *Diário de Notícias*, 27 de Fevereiro 1947.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> Poemas e apontamentos diversos, «Romance», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 231.

<sup>119</sup> Afonso Lopes Vieira, *Brancaflor e frei Malandro*, Lisboa, Sá da Costa Editora, 1947, p. 11-12.

<sup>120</sup> Já muito antes, na nota posfacial acrescentada a *O Pão e as Rosas*, Lopes Vieira explicitava um idêntico projecto de concertação métrica, anunciando as núpcias de decassílabo e redondilha, os «dois

Era assim, nestes metros de original melodia, q. eu tencionava escrever êste meu poema. Concertei com fino amor subtil o casamento dos versos, e tal como a vide se enleia no ulmeiro, assim à robustez celeste do hendecassílabo, esse herói, enrolava-se a grácil redondilha essa zagala.

Em todo o poema, sob forma dramático-narrativa próxima da xácara, se empreende um *remaniement*, original e modernizado, dos componentes do romance de transmissão oral, subvertendo os parâmetros convencionais do género – e sobretudo o seu monismo didáctico, estribado num infalível dogma de justiça retributiva – em face dos novos imperativos do «Mundo por cima dos Muros Altos», regulado pela prevalência tirânica do princípio da realidade. Brancaflor e Quitéria são, com efeito, figuras recortadas do Romanceiro, em anacrónico descaso com o real. A primeira, até pelo cognome de «Real Princesa», descende em linha directa da plêiade de donzelas medievais mantidas em resguardo por uma prudente autoridade, paterna ou marital; a ama contadora de histórias («com seu juízo turbado / de sonhos e romanceiros (...) como se houvera brotado / da flor dos tempos heróicos» *BFM*, p. 48) é – em virtude dos seus assombrosos dons de efabulação e da impolida simplicidade que não exclui uma apurada faculdade de vidência na sua versão popularista de presságios e adivinhações – uma perfeita sucedânea da Brígida garrettiana. É, aliás, na transcrição do seu discurso que, de forma mais audível, se percebe a ressonância intersticial do texto romancístico, ocasionando curiosos excursos metadieéticos, constituídos por romances dentro do romance:

– Sim, deixe a Menina estar  
que eu cá nunca me enganei  
no que tenho futurado:  
em boa hora há-de ele ver  
torres do nosso Castelo  
e vir em vossa demanda  
na manhã de nevoeiro...

---

*metros* construtivos da língua»: «Iguamente vereis casados neste livro os dois *metros* construtivos da língua, que o feroz preconceito nunca deixára unir: o decassílabo, esta maravilhosa flôr grêga que atravessou vindo até nós um mundo de geladas convenções ficando môça, intacta, e tão humana na nossa linguagem que por si mesma se alicerça na prosa rítmica, na desprevenida fala; e a redondilha, essa outra flôr suprema, com tanta graça de Primitiva, e que tem por medida a respiração do homem». Cf. *PR*, 159.

Estava a Bela Infanta  
no seu jardim assentada,  
deitou olhos ao mar,  
viu vir uma grande armada... –

Brancaflor sonhava e ouvia (...). (*BFM*, 22-23)

As falas da tia Quitéria de Óbidos, repletas de alusões a um imaginário mediéxico de Romanceiro, e às quais não faltam sequer os correspondentes arcaísmos ou popularismos de dicção («nanja eu, pobre coitada !»; «e servisse de chacota aos paços e mai l'às aias?»; «la culpa tem de pagar») são tradutoras do tempo suspenso da expectativa núbil de Brancaflor, um tempo que, dando crédito aos vaticínios da ama, irá conhecer consumação, em versão cavaleiresca, num futuro próximo.

Esse «bocejo da História» comunica-se ainda à segunda parte do poema, resolvendo-se numa longa analepse explicativa do cativo da protagonista. As dúvidas mórbidas da população, que alimenta em torno da enigmática figura do avô um verdadeiro complexo de Barba-Azul, são pacificadas por Quitéria, agora pelo enxerto do romance de «moralismo franciscano»<sup>121</sup> do «Lavrador da Arada». Por meio de um curioso caso de imbricação sintáctica, que esbate as fronteiras entre a réplica da personagem citante e do romance citado, se legitima a austera misantropia do Senhor dos Muros Altos do qual, ainda assim, se faz ressaltar a generosidade caritativa:

– Parece-vos que é sòzinho  
e está na graça de Deus:  
ouvirá anjos no Céu  
mai las sereias no Mar...  
Ora alembrem-se vocês  
como ao lavrador da arada  
também por só o cuidavam  
e vai entra-lha pela porta  
Nosso Senhor Jesu Cristo.  
Mandou-lhe fazer a cama  
da melhor roupa que tinha,  
por cima damasco roxo,

---

<sup>121</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 531.

por baixo cambraia fina... – (BFM, 38-39)

O horizonte de expectativas preludiado pela presença de diversos marcadores genológicos do romance tradicional vai agora ser problematizado pela concessão retórica à dissonância prosaica e à modernização intrusiva. Exemplifico: a inflação mitificante em torno da figura daquele que se sabe agora ser Dom João de Malvoim redonda na indicação de ter ele desempenhado as burocraticamente escuras – mas modestamente heróicas – funções de «empregado na Junta de Crédito Público» (p. 44). A referência irónica à Sétima Idade, que Fernão Lopes menciona a propósito da nova ordem dinástica de Avis, dá conta da situação de mera suficiência financeira de quem era «puro descendente da nobreza mais pura do Reino»:

Com sua parca reforma  
e o pouco que lhe ficara  
como novo-pobre que era  
desde que o Mestre de Avis  
subira aclamado ao trono  
e fundara as novas Casas  
com os bens das Casas Velhas,  
apurou que lhe chegava  
para uma vida claustral  
tão retirada do Mundo  
que ele e o Mundo se não vissem,  
nem um do outro soubessem. (BFM, 46)

De igual modo, o motivo bíblico-mediéxico do *hortus conclusus*, de que o vergel amuralhado de Brancaflor é transparentemente evocativo, espelhando a mutação dos tempos, prorroga as suas ancestrais funções de salvaguarda de um estádio de beatitude inciente. Com os altos muros se procurava poupar Brancaflor ao princípio da realidade e resguardá-la de um mundo onde grassa a demente voragem mecânica e mercantilista:

Mandara subir os muros  
do jardim da velha casa  
que lhe alugaram barata,



a fim de que ele e a Menina  
não pudessem ver caminhos  
por onde circula o Mundo  
em máquinas empestadas  
que rolam e pisam tudo  
na montaria ao Dinheiro! (*BFM*, 47)

A visão arrebatadora de um moderno *prince charmant* automobilizado irá despoletar a transgressão do interdito e a contemplação do exterior e, por implicitação alegórica, a passagem da ignorância à ciência do mundo. Embora a sintomatologia da muito trovadoresca coita de amor de que Brancaflor padece seja ainda a das *artes amandi*, embora Quitéria repise a asseveração presciente do retorno do misterioso príncipe «parecido com o San Miguel / que está no altar da igreja» (p. 53), a verdade é que dele não ficará rasto. Descobre-se porquê pela voz do visconde:

– Esse rapaz do automóvel  
vermelho, não é rapaz,  
é rapariga, e, caramba!  
ao que se conta – terníssima.  
É o Chiquinho Belmarço,  
um dos escândalos chiques  
de Lisboa. Toda a gente  
sabe isto; só você não.  
Pois o Chiquinho deixou-nos  
há-de haver uma semana. – (*BFM*, 67)

O desvelamento grotesco de um príncipe emasculado, diminuído à condição de *escândalo chique*, fissura irreparavelmente a sagesa imemorial acrisolada no romance, rebaixando-o a uma confrangedora frivolidade de salão e despromovendo-o a ingrediente de comédia social, sintomas óbvios de urbanidade decadente. A vida de Romanceiro degrada-se, pois, no dissoluto turbilhão da vida moderna, cronicamente desavinda com os tempos de amor sublimado ou de gesta heróica. Nesse sentido, o epílogo de Brancaflor – que, no seu delírio *ante mortem* ainda «Sonha com o moço formoso (...) / que numa vermelha barca / chegou lá do mar sem fundo» (p. 72) – é o

destino iniludível de quem é coagido a cambiar o reconforto ético dos romances pelo conhecimento do mundo:

Assim morreu Brancaflor  
por ter espreitado o Mundo  
por cima dos Muros Altos. (*BFM*, 77)

Ponderando a presença medular da ironia disruptiva na fantasia escapista que constitui *Brancaflor*, extensiva aliás à «curva final da vida» do autor, sustenta Cristina Nobre que só ela «(...) permite sobreviver à dilaceração dos ideais amesquinhad»<sup>122</sup>. Falta talvez acrescentar que não é seguramente casual que tenha sido nos moldes improváveis do Romanceiro, pela retrospecção à inabalável perenidade da *fons e origo*, que Lopes Vieira confia a missão de traduzir esse olhar de desencantada lucidez, da qual não está distante uma disfórica antevisão do fim. Como se a melhor forma de prognosticar a derrocada de um mundo fosse pintá-lo na sua incoercível erosão, chamando um tempo – já remota paisagem desfocada – de naus Catrinetas em terra a varar e de belas infantas sob o laranjal.

---

<sup>122</sup> Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 79. A autora acentua que «os últimos 12 a 15 anos da vida de ALV foram fundamentais na revelação de uma faceta irónica, e crítica, documentada nas obras escritas durante esta fase, como as *Éclogas de Agora* (1935), *Onde a terra se acaba e o mar começa* (1940), *Brancaflor e Frei Malandro* (1947)». Cf. Cristina Nobre, ... *um longo ataque de melancolia mansa... Correspondência e autógrafos (1909-1945) de Afonso Lopes Vieira a Artur Lobo de Campos*, p. 137.

## 7. A rosácea falante: Pedro, Inês e a imaginação tristaniana

*Bele amie, si est de nus:  
Ne vus sans mei, ne jeo senz vus !*

*Marie de France*<sup>1</sup>

*Por que semelhante amor, qual elRei Dom Pedro ouve a dona Enes, raramente he achado em alguuma pessoa, porem disserom os antiigos que nenhuum he tam verdadeiramente achado, como aquel cuja morte nom tira da memoria o grande espaço do tempo. E se algum disser que muitos forom ja que tanto e mais que el amaram, assim como Adriana e Dido (...), respondesse que nom fallamos em amores compostos (...) mas fallamos daquelles amores que se contam e leem nas estorias, que seu fundamento teem sobre verdade.*

*Fernão Lopes*<sup>2</sup>

Por meio da reflexão que, na antecâmara deste capítulo, elejo como epígrafe, coloca o cronista de Avis os amores de Pedro e Inês sob o signo de uma sobre-humana excepcionalidade («raramente he achado em alguuma pessoa») outorgando-lhes, em concomitância, o crédito do aval historiográfico. Por isso, ela prognostica, em boa medida, aqueles que serão os seus subsequentes avatares literários, quase sempre tentados pela irradiação simbólica do mito ou pelo registo veraz da crónica. Acantonando o seu imaginário ora num, ora noutra destes dois pólos – a «dura verdade» e «los hilos áureos de la leyenda», como ele próprio afirmará mais tarde<sup>3</sup> – também desta bivalência se irá alimentar, em Lopes Vieira, o tratamento dos amores funestos de Pedro e Inês.

---

<sup>1</sup> «Chievrefueil», in Laurence Harf-Lancner (ed.), *Lais de Marie de France*, Paris, Lettres Gothiques-Le Livre de Poche, 1990, p. 266.

<sup>2</sup> Fernão Lopes, *Crónica de D. Pedro I*, Porto, Livraria Civilização, 1986, p. 199.

<sup>3</sup> Discursos e Conferências: «Doña Inés de Castro», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 383.

Os sinais de sedução pelo imaginário inesiano – como lembra Lía Rebaudi, um conto de morte e de amor rivalizando em perduração com os mitos gregos<sup>4</sup> – emergem desde cedo na sua obra e nela se inscrevem, tanto por via da teorização vulgarizadora confiada às conferências, como pela mediação das repetidas transmodalizações literárias, sejam elas de natureza lírica ou narrativa. Flório José de Oliveira circunscreve temporalmente esse influxo, notando que «(...) durante três décadas Afonso Lopes Vieira permaneceu românticamente fiel à própria paixão pelo drama da vida, paixão e morte dos nossos amorosos»<sup>5</sup>. Na amálgama dos seus apontamentos dispersos, vários são os que aludem explicitamente ao mito, sobretudo para dar conta de projectos literários, alguns deles cedo abandonados ou deixados inconclusos. Num deles, sublinha-se a vocação intrinsecamente musical do entrecho romântico: «O mito de *Inês* é já de si tódo compreensível no *sentido da música*. E a *Inês* está ainda por fazer. De resto, só um drama musical seria capaz de no-la dar...»<sup>6</sup>. Num outro, o discurso opinativo ganha força exortativa: «Os dois grandes assuntos musicais portugueses são a *Inês de Castro* e a *Menina e Môça*. Quando virá o nosso maestro de génio?»<sup>7</sup>. Outras nótulas, respondendo ao repto de que «Todo o poeta português deve fazer uma *Inês de Castro*»<sup>8</sup>, registam a sólida intenção de «contar, em prosa, a *lenda*» num «romance de Pedro e Inês»<sup>9</sup> ou a de «fazêr *Inês de Castro* (poema dramático)»<sup>10</sup>. Que esse poema dramático, nunca levado a bom termo, revestiria a forma de trilogia trágico-amorosa é-nos revelado pela indicação de que o drama de Inês seria acompanhado da história de amor e abandono protagonizada por Mariana Alcoforado. Um ponto de interrogação sinaliza a vacilação do autor relativamente ao terceiro episódio que integraria o

---

<sup>4</sup> Lía N. Uriarte Rebaudi, «Inês de Castro, mártir y mito», in Patrícia Botta (ed.), *Inês de Castro. Studi. Estudios. Estudios*, Ravenna, Longo Editore, 1999, p. 28.

<sup>5</sup> Flório José de Oliveira, *Dom Pedro e Dona Inês (Ensaio de crítica histórica)*, Lisboa, Edições Pórtico, 1948, p. 42.

<sup>6</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 204, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 106.

<sup>7</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 202, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 106. Refira-se, a propósito, a estreia, em 1943, de uma ópera, da autoria de Ruy Coelho, intitulada *Inês de Castro*.

<sup>8</sup> Um outro apontamento insiste na mesma ideia: «LINDA INÊS – Disse Heine q. todo o poeta alemão devia escrever um Fausto. Todo o poeta português deve escrever uma Inês de Castro». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 318, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 155.

<sup>9</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 294, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 153.

<sup>10</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 179-180, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 128.

tríptico<sup>11</sup>. No rol de tópicos cogitados para conferências, a associação, sob o tema congregante de Amor português, dos nomes de D. Pedro I, Crisfal e Soror Mariana, poderá, porventura, suprir o elo da cadeia em falta<sup>12</sup>. Por fim, previsivelmente com vista à sua inclusão no *Jornal dum Poeta*, acaso num capítulo relativo a impressões de Alcobça, regista-se a «despedida de D. Pedro, na rosacea do seu tumulo»: «Até a fim do mundo»<sup>13</sup>.

Recorrendo às palavras de Jorge de Sena, de modo algum se encontrava Lopes Vieira desamparado em matéria de «Inezices de Castro»<sup>14</sup>, e isto tendo em vista o notável impacto do fenómeno do inesismo no *Zeitgeist* neo-romântico. Como nota J. C. Seabra Pereira, «(...) o “velho tema” da lenda inesiana constitui-se em motivo predilecto da literatura lusitanista, como paradigma da feição amorosa lusitanista e, a nível neo-romântico mais lato, como modelar réplica pátria do mito amoroso fundacional na cultura europeia mediéfica»<sup>15</sup>. A história da *mísera e mesquinha*, dando continuidade, enquanto «mito fluvial»<sup>16</sup>, a um imaginário ofélico de gosto simbolista-decadentista, conectava-se com o surto historicista e a leitura rectificativa do passado nacional encetada pelos nacionalismos primonovecentistas<sup>17</sup>. Em 1913, Alberto de

---

<sup>11</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 182, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 128.

<sup>12</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 143, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 145.

<sup>13</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 238, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 150.

<sup>14</sup> Jorge de Sena, «Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa de 1901 a 1950», p. 70.

<sup>15</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 326. Bem mais recentemente, lembra Maria Leonor Machado de Sousa que «pese embora o facto de ter sido a história de Pedro e Inês a mais divulgada e de manter ainda hoje uma vitalidade como inspiração literária que todas as outras perderam, não há nela realmente qualquer ineditismo português (...). Isto acontece porque o mito que ela consubstancia corresponde afinal a uma ânsia universal do homem, desejando vencer a morte, por um lado, e, por outro, recuperar um bem – neste caso um objecto de amor». Cf. Maria Leonor Machado de Sousa, «Pedro I de Portugal e Inês de Castro», in Yvette Kace Centeno (coord.), *Portugal: Mitos Revisitados*, Lisboa, Edições Salamandra, 1993, p. 61.

<sup>16</sup> Como observa Luciana Stegagno Picchio, «Formalmene, poi, e per altri elementi strutturali che sorreggeranno nei secoli la costituzione del mito, la dolorosa storia di Inês, uccisa alla presenza dei figlioletti a Coimbra, sulle rive del Mondego, in quella Quinta dos Amores dove dal pianto delle ninfe del fiume sgorgherà la Fonte das Lágrimas, si colloca fra quei miti fluviali che un filosofo come Bachelard raggrupperà sotto il nome e il simbolo de Ofelia». Nesse sentido, o episódio de Inês de Castro deu origem a um mito aquático «come quello dell’Ofelia shakespeariana, flutuante sulle acque fra corone di fiori. Ma l’elemento acquatico del mito di Inês è originariamente rappresentato dal fluire delle lacrime». Cf. Luciana Stegagno Picchio, «Inês de Castro: radiografia di un mito», in Patrizia Botta (ed.), *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Ravenna, Longo Editore, 1999, p. 20-21. Maria do Amparo Tavares Maleval sublinha que «(...) a transformação das lágrimas, expressão de sentimento, em fonte, sua concretização material, sua perenização na Natureza, não deixa dúvidas quanto ao parentesco com os mitos e lendas primordiais». Cf. Maria do Amparo Tavares Maleval, «Inês de Castro: insignias de um palimpsesto», *Agália*, nº 35 (outono 1993), p. 297.

<sup>17</sup> J. C. Seabra Pereira classifica, por exemplo, o soneto «Medievo», inserto em *Boa Nova*, de Ângelo César, como uma «uma variante inesiana do mito de Ofélia». Cf. *O Neo-Romantismo na Poesia*

Oliveira, numa antevisão entusiástica da publicação do romance inesiano de Antero de Figueiredo, assinalava:

Os assumptos autenticamente bellos da historia ou da lenda, por mais que a arte os utilize, não envelhecem nem se gastam. A inspiração que delles brota para o artista é inexgotável. Veja-se a lenda de Tristão e Isolda que em nossos dias deu origem, pelo menos, a tres obras-primas, o poema e a opera de Wagner e o romance perfeito de Joseph Bédier. Os amores de Ignez de Castro são outro desses *motivos* eternos cuja luminosidade, lembrando a do radium chegou intacta até nós rompendo as camadas opacas do tempo e do espaço. Não ha litteratura que não tenha interpretado esses amores.<sup>18</sup>

Num ciclo inaugurado pelo poema dramático «Constança», de Eugénio de Castro, simbolicamente dado à estampa no derradeiro dia de 1899 – onde o núncio do Simbolismo ilumina o «outro lado do mito»<sup>19</sup>, devolvendo a espessura psicológica atavicamente sonogada à figura crepuscular da esposa traída –, as explorações do filão inesiano, ora de dominância historiográfica e feição restitutiva, ora de pendor mais ficcional, reincidem nas obras de Faustino da Fonseca (*Ignez de Castro*, 1900), de Antero de Figueiredo (*D. Pedro e D. Inês*, 1913), de Marcelino Mesquita (*Pedro o Cruel*, 1915), ou de António Patrício (*Pedro o Cru*, 1918), para elencar apenas os nomes mais destacados<sup>20</sup>. Como salienta Aníbal Pinto de Castro, «(...) só com o Neo-Romantismo, a breve trecho fecundado pela morbidez sentimental de decadentistas e simbolistas, a figura e a lenda de Inês de Castro voltam ao palco ou à ficção (...)»<sup>21</sup>.

---

*Portuguesa (1900-1925)*, p. 1358. Transcrevo, a título exemplificativo, as duas quadras iniciais da composição: «A noiva leva sôbre os peitos nus / Açucenas e lírios desfolhados / E sôbre os lírios brancos uma cruz / Que mal prendem seus dedos afilados // Vai a chorar o velho remador, / Olhando as águas mansas da corrente / Que mormuram um cântico de amor / Roçando-se no barco, tristemente...». Cf. «Medievo», in Ângelo César, *Boa-Nova*, Coimbra, Lumen Editora, 1921, p. 43.

<sup>18</sup> Alberto d'Oliveira, *Pombos Correios (Notas Quotidianas)*, Coimbra, F. França Amado Editor, 1913, p. 336-37.

<sup>19</sup> Vd. Maria de Fátima Marinho, «Constança ou o outro lado do mito», *Diacrítica*, nº6 (1991), p. 85-99. A autora acolhe a sugestão de Narciso de Azevedo, de acordo com a qual «o tema do poema tem a sua origem nos *lais* de Marie de France e em lendas alemãs medievais, acentuando o tópico da mulher que renuncia aos seus direitos para que o marido e a amante possam ser felizes». Cf. *art. cit.*, p. 91. Em 1922, integrado em *Cravos de Papel*, dá Eugénio de Castro a lume o poema «O Entêro de Inês de Castro», dedicado precisamente a Afonso Lopes Vieira.

<sup>20</sup> Para um repertório exaustivo das obras de temática inesiana do período, podem consultar-se, com proveito, as monografias de Maria Leonor Machado de Sousa, *Inês de Castro na literatura portuguesa*, Lisboa, ICLP, 1984, e *Inês de Castro. Um tema português na Europa*, Lisboa, Edições 70, 1987.

<sup>21</sup> Aníbal Pinto de Castro, «Inês de Castro: da Crónica à Lenda e da Lenda ao Mito», in João Gouveia Monteiro, Aníbal Pinto de Castro, Pedro Dias, *O Reencontro de D. Pedro e D. Inês*, Coimbra, Associação para o Desenvolvimento do Turismo da Região Centro, 1999, p. 39.

Ainda que, do ponto de vista cronológico, elas não representem os afloramentos inaugurais do temário inesiano na sua obra, é nas conferências de Lopes Vieira que, decerto, a intenção programática que lhes subjaz adquire carácter desenvolvidamente explícito e são, nessa qualidade, merecedoras de discussão atenta. As duas longas conferências que o autor consagra àquela que reputa ser a suprema síntese mitológica da paixão nacional permitem inteligir as constâncias do seu olhar crítico, no âmbito do esquema simbólico inesiano, bem como a especificidade do enfoque hermenêutico a que o subordina. Em 1913, «Inês de Castro na poesia e na lenda» explana, com delonga, os lugares genealógicos do mito – firmando um cânone do seu tratamento literário que inclui Fernão Lopes, Garcia de Resende, António Ferreira e Camões –, convertendo em reflexão teórica o que já na obra poética se implicara. O título, ao sugerir a bissecção da matéria inesiana nas sendas paralelas da poesia e da lenda, aponta, desde logo, o dúplice desígnio da história dos infelizes amores do monarca português com o *colo de garça*: amores imortalizados pela palavra, é certo, mas igualmente eternizados na mitografia nacional colectiva como consequência da continuada lendarização transfigurante; amores com a certidão da história, mas também treslidos pela acumulação diacrónica das ficções em que se viram enleados. A sua abordagem pode, portanto, estribar-se, quer numa postura historiográfica, que intenta apurar a substância factual insuspeita, quer num desiderato artístico, que recolhe alento criativo da intemporalidade de uma matéria-prima sumamente poética:

(...) a história de tal modo se emaranha na lenda que impossível se torna já ao certo saber onde a história se acaba e onde a lenda começa, onde os factos que a tradição nos legou foram poetizados pelas scismas do povo ou pelo génio dos poetas (*DG*, 67).

Também a Lopes Vieira parecia que, com efeito, «todo o episódio de Inês de Castro foi construído para que o mito tomasse corpo e desprezasse a sua raiz histórica»<sup>22</sup>. Para ele reivindicando o epíteto de «supremo conto de amor» (*DG*, 39), o autor assenta, desde o início, o flagrante paralelismo que congloba as histórias amorosas de Pedro e Inês e a de um outro par mítico, este sim perpetuado por via da mera existência de papel: Tristão e Isolda. A homologia entre os amantes lusos e os seus antepassados bretões é, ademais, autorizada pelo refrão de um célebre cantar de D.

---

<sup>22</sup> Maria de Fátima Marinho, *art. cit.*, p. 85.

Dinis, que Lopes Vieira irá tomar como epígrafe poética ou reproduzir citacionalmente em vários dos seus escritos<sup>23</sup>:

A tragédia de D. Pedro e Dona Inês é na poesia e na lenda portuguesas o supremo conto de amor. Numa das suas trovas diz o grande poeta el-rei D. Denis:

... o mui namorado  
Tristan sei bem que nom amou Iseu  
quant'eu vos amo...

Mas bem melhor que o avô o neto o poderia ter dito do seu amor a Inês, porque eles são o *Tristan e Iseu* da Paixão nacional; e bem como os heróis do poema bretão, – que é o poema de todos os poemas, o romance de todos os romances – Pedro e Inês beberam o mágico Filtro que para sempre torna um do outro os que o beberam, e que ao mesmo tempo que os livra de toda a responsabilidade e absolve toda a culpa (por mais culpados que pareçam) os converte em vítimas de uma fatalidade irresistível, mantendo-os isolados e unidos entre as cruezas do destino e a felonía dos homens; êsse Filtro, que sendo a imagem mais subtil da própria essência do mistério amoroso, conduz inevitavelmente à Morte, da qual é irmão o Amor. (*DG*, 39-40)

Este passo permite escandir as suposições que sustentam o que aqui designo como o imaginário tristaniano de Lopes Vieira<sup>24</sup>, assim apelidando a construção

---

<sup>23</sup> Trata-se da cantiga de amor «Senhor fremosa e de mui loução» (B 522 / V 115), que, a par da menção tristaniana, inclui também referência ao romance de Flores e Brancaflor. O texto, que recorre à estrutura do tipo «atá-finda», tem sido considerado singular, justamente pela presença destes símiles: «Su referencia a amantes célebres, como las parejas Flores y Blancaflor y Tristán e Iseo se remontan a la tradición provenzal, pero son raras en la lírica gallego-portuguesa por su tendencia a la expresión abstracta y la falta de símiles y referencias de la experiencia sensible». Cf. Carlos Alvar, Vicente Beltrán (eds.), *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Editorial Alambra, 1989, p. 370. Como observam Santiago García e Pilar Gradín, «A inmensa celebridade acadada polo sobriño de Marco e a súa namorada reflectese nas alusións da propia lírica galego-portuguesa, que, por dúas veces, menciona a Tristán e Iseo como paradigmas de amor apaixonado: a primeira, en *Ben ssabia eu, mia señor* de Afonso X e a segunda en *Señor fremosa e de mui loução* do seu neto, o rei Don Denis». Cf. Santiago Gutiérrez García, Pilar Lorenzo Gradín, *A literatura artúrica en Galicia e Portugal na Idade Média*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2001, p. 71-72. Segundo Jorge Osório, «D. Dinis deixa transparecer uma concepção mais geral da cultura cortês, quando faz apelo à competência dos seus ouvintes no domínio da matéria da narrativa de cavalaria, citando por exemplo nomes de figuras dessa literatura de ficção erótico-guerreira, como Brancaflor, Flores, Tristam e Isolda, o que constitui uma atitude rara nos trovadores galego-portugueses, mas existente em Afonso X». Cf. Jorge A. Osório, «D. Dinis: o Rei, a Língua e o Reino», p. 29.

<sup>24</sup> Referindo-se à conferência pronunciada no Serão de Arte em Alcobaça, salientava já Augusto Rosa que «um dos pontos mais interessantes e novos d'essa conferencia é a evocação e a aproximação dos amores de *Tristão e Isolda*, os namorados imortaes, dos amores de D. Pedro e D. Inês. Afonso Lopes Vieira trabalha n'um poema em prosa em que o conto medieval é singelamente narrado, no genero do celebre livro de Bedier, *le roman de Tristan et Iseult*, e oxalá não nos demore este trabalho, cujo plano acabo de



imaginário-argumentativa que procura ver em Pedro e Inês um traslado nacionalizado do “mito nocturno”<sup>25</sup> de Tristão e Isolda, representando esta última a narrativa fundadora, a partir da qual a primeira pode ser relida. No complexo de princípios reguladores da evolução do mito literário discernidos por Robert Baudry, o autor enuncia aquela que designa como a *lei da osmose ou da simbiose*, sublinhando justamente a tendência revelada por diferentes regimes lendários para a sua recíproca *contaminatio*, ocasionando a fusão interdialogica de múltiplos caudais míticos<sup>26</sup>. O efeito desta mesma lei se intui no subtexto tristaniano do mito nacional, uma vez que, como já notou J. C. Seabra Pereira, o autor empenha-se num sistemático programa de «nacionalização do mito de Tristão e Isolda, em paralelo ou em intersecção com o mito autóctone de Pedro e Inês»<sup>27</sup>. Em 1929, na conferência inédita «Doña Inés de Castro», pronunciada em Sevilha por ocasião da Exposição Hispano-Americana, insiste-se, ainda outra vez, nesse parentesco mítico:

La tragedia de Don Pedro de Portugal y de Doña Inés de Castro es uno de los supremos cuentos de amor que han conmovido el corazón de los hombres y inspirado la literatura y el arte universales.

Por la fatalidad que lo domina, por el dolor que lo traspasa, por la leyenda que lo prolonga, diríase que Doña Inés es la nueva reina Iseo de su Tristan – Don Pedro.<sup>28</sup>

São, realmente, insofismáveis os pontos de contacto entre ambas as fábulas amorosas: os mitemas da paixão triangular, inflacionada pelo obstáculo e conduzida à margem das instituições<sup>29</sup>, da «experiência do amor como categoria da morte»<sup>30</sup>, do enamoramento como «(...) aspiration vers la pureté, une amorce de l’amour divin»<sup>31</sup>, da

---

referir». Cf. Augusto Rosa, «Um Serão de Arte no Mosteiro de Alcobaça», in *Memórias e Estudos*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1917, p. 71-72.

<sup>25</sup> «Face à l’ordre culturel, social, littéraire, Tristan reste lié à une part nocturne. Son histoire conteste les lois humaines; mais plus profondément, elle attaque, elle fait violence à la raison, à la culture, au langage même. Et c’est dans cette violence qu’elle trouve sa vie». Cf. Richard Robert, *Premières leçons sur le mythe de Tristan*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 10.

<sup>26</sup> Robert Baudry, *Graal et littératures d’aujourd’hui*, p. 355.

<sup>27</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 386.

<sup>28</sup> Discursos e Conferências: «Doña Inés de Castro», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 381.

<sup>29</sup> Como nota Jacqueline Thibault-Schaefer, esse interdito é, no caso de Tristão, triplo: «Au moment où Tristan place, de sa propre volonté, entre Iseut et lui, le triple interdit du mariage, de la loyauté vassalique et de l’affection “filiale” qui l’unit à son oncle, c’est le destin, ou la nature, qui prend les deux jeunes gens dans un lien indissoluble». Cf. Jacqueline Thibault-Schaefer, s.v. «Tristan», in Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988, p. 1388. Denis de Rougemont destaca o carácter transgressor e revolucionário do modelo erótico proposto pelas versões da lenda tristaniana de Béroul e Thomas, e as suas palavras trazem, inevitavelmente, à lembrança um D. Pedro

desestabilizante sobreposição de *fin'amors* e conjugalidade, da bipolaridade entre o amor eterno contrariado e o martírio político – todos, sem exceção, se encontram *in nuce* nos mitos tristaniano e inesiano<sup>32</sup>. Descendo ao nível do pormenor, uma série de coincidências irmana, por exemplo, Isolda e Inês. Em 1935, comentando o retrato que da heroína nacional esboçara Antero de Figueiredo, anotava Unamuno a semelhança entre este e o da Isolda do *Don Tristán* castelhano:

El retrato de la figura de Inés de Castro, que Figueiredo traza, recuérdame otro retrato literario que el autor portugués dudo mucho conozca y es el que de Iseo, la Isolda, la de Tristán, se hace en un libro de caballerías castellano del siglo XV, el *Don Tristán de Leonís* (...).<sup>33</sup>

Com efeito, Isolda e Inês são ambas personagens portadoras de um nimbo fádico, anunciado pelo louro sortilégio dos cabelos, ambas damas de linhagem, ambas oriundas de um país estranho, ambas mulheres estigmatizadas por uma irresolvida ambiguidade, de modo que a sua conduta é merecedora de apreciações oscilantes – de mitificação hagiográfica ou denegrecimento condenatório – conforme quem ajuíza<sup>34</sup>.

---

perjuro, que não hesita em quebrar a promessa, feita em vida do pai, e diligenciar o escambo dos algozes de Inês: «As primeiras versões de Tristão glorificavam uma forma de amor não só oposta ao casamento, como só podendo existir fora dele. Elas “justificavam” em nome desse novo Amor toda uma série de acções consideradas como crimes: astúcia blasfematória de um juízo de Deus distorcido, violação repetida das alianças da fê jurada, profanação do sagrado feudal e dos sacramentos católicos, falsos juramentos, feitiçaria, magia negra». Cf. Denis de Rougemont, *Os Mitos do Amor*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 38.

<sup>30</sup> Vasco Graça Moura, «Tristão e Isolda: dois marginais?», in *Várias Vozes*, Lisboa, Editorial Presença, 1987, p. 45.

<sup>31</sup> Claude Goret, «Essai de lecture symbolique du *Tristan* de Bérout», in Jean Bessière (org.), *Mythe, Symbole, Roman. Actes du Colloque d'Amiens*, Paris, Université de Picardie-Presses Universitaires de France, 1980, p. 27.

<sup>32</sup> Luciana Stegagno Picchio traça, nos seguintes termos, uma «radiografia» do mito de Inês de Castro: «Fin dall'origine, il mito di Inês de Castro conteneva comunque i mitemi della potenza dell'amore contro ogni convenzione sociale e matrimoniale; della gioventù e bellezza e fragilità muliebre su cui si abbatte la cieca crudeltà degli uomini; della giusta collera del figlio vendicatore contro il padre e i cortigiani rei di un delitto fra i più atroci; della vendetta portata fino alle estreme conseguenze come prova di un animo nobile e fedele; della rivalsa sociale con la proclamazione postuma della regalità dell'amata (...); del macabro di una cerimonia di incoronazione del cadavere “desenterrado”, cui i sudditi devono baciare, sfilando in corteo, la mano; ed infine del valore esemplare di una giustapposizione *ad aeternum* dei due tumuli regali sotto le volte del tempio della nazionalità». Cf. Luciana Stegagno Picchio, *art. cit.*, p. 20.

<sup>33</sup> *Apud* Norbert von Prellwitz, «Bosquejos inesianos de Miguel de Unamuno», in Patrizia Botta (ed.), *op. cit.*, p. 256.

<sup>34</sup> Como, a propósito de Isolda, nota Claude Goret, «Elle est présentée sous un double aspect. Aux yeux des partisans du Mal, elle est la tentatrice, la complice du Mal. Elle est l'Eve marquée par l'idéologie chrétienne. Elle est rusée et menteuse. (...) Aux yeux des gens de bien, elle est la reine injustement accablée. Sa ruse passe pour d'intelligence. Sa beauté, la lumière qui l'auréole, suffisent à plaider en faveur de son innocence et de sa pureté». Cf. Claude Goret, *art. cit.*, p. 20. Segundo Suzanne Cornil, a glória póstuma de Inês, homóloga à de heroínas como Isolda ou Heloísa, é menos devida a uma

São, ambas ainda, acometidas de uma transcendente coragem – também, em ambas, gerada pela inocência –, quando se colocam à mercê da Lei, de que são paladinos emblemáticos, quer o rei Marco da Cornualha, quer Afonso IV:

Deante del-rei, Inês está serena porque é inocente e confia na justiça que à inocência se deve; do mesmo modo que Iseu, para fazer a prova do fogo deante do rei Marcos e da sua baronia, confia gentilmente na *cortesia de Deus*. (DG, 53)

Como muito bem compreendeu Lopes Vieira, a sublime *libido moriendi*, essa «economia mórbida»<sup>35</sup>, encarnada pelos pares míticos de Tristão e Isolda ou de Pedro e Inês, funciona como um verdadeiro palimpsesto, disponível para repetidas rasuras e reescritas. Comentando a plasticidade do mito, refere Richard Robert,

Son histoire d’amour et de mort se prête à tous les fantômes: à la manière de ce qu’au Moyen Âge on nommait un palimpseste, elle est comme recouverte des récits et des commentaires qui sans cesse la récrivent.<sup>36</sup>

A recuperação assídua da lenda tristaniana, especialmente assinalável a partir do século XIX, concomitante com o crescente apreço romântico pela sensibilidade proscrita e pela ruptura desordenadora, não é incidental:

(...) desde el momento en que los marcos sociales, culturales y mitológicos de Occidente se derrumban en pleno siglo XIX, la pareja sublime resurge después de que el romanticismo reabriera las puertas de cuerno del sueño: Mathew Arnold en la época preraphaelita, Swinburne en el simbolismo, Wagner en la ópera, Thomas Mann algo más tarde, Charles Morgan en pleno siglo XX, beben en esta fuente y,

---

personalidade vincada do que à tragicidade que rodeia o seu decesso: «Inês allait connaître une gloire posthume extraordinaire; ses amours tiennent dans la littérature ibérique la place de celles d’Iseut ou d’Heloïse; mais c’est moins sa personnalité, si rayonnante soit-elle, qui la hausse à ce rang, que sa mort tragique, sa réhabilitation et la vengeance du roi». Cf. Suzanne Cornil, *Inês de Castro. Contribution à l’étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1952, p. 36.

<sup>35</sup> A expressão é de Richard Robert, *op. cit.*, p. 42.

<sup>36</sup> *ibidem*, p. 1. Por seu turno, Jacqueline Thibault-Schaefer observa que «la multiplicité des versions modernes atteste la vitalité du mythe. De nos jours encore, la conjonction tristanienne continue d’exercer son étrange magie. A l’homme d’argile, englué dans l’accoutumance et l’isolement, le mythe de Tristan offre l’ultime tentation de l’exaltation partagée avec un autre soi-même». Cf. *art. cit.*, p. 1398.

en sus diferentes interpretaciones, le proporcionan decorados e mundos de reserva, en los que encuentra sin cesar una vida renovada.<sup>37</sup>

Nestas errâncias transtemporais, como, no seu polémico *O Amor e o Ocidente*, colocou em evidência Denis de Rougemont, «o mito de Tristão e Isolda já não será só o Romance, mas o fenómeno que ele ilustra e cuja influência não cessou de prolongar até aos nossos dias»<sup>38</sup>. É seguramente essa perenidade do mito, enquanto entesouramento imemorial e sempre válido das paixões humanas – «la passion, nimbée d'un éclat morbide, n'a plus jamais cessé d'habiter nos rêves», recorda Richard Robert<sup>39</sup>, – que cativa Lopes Vieira. Mas é, em simultâneo, um inestimável álibi ideológico que dele o autor irá exaurir. Regressemos ao passo da conferência proferida em Alcobaça: aí se concede uma ênfase indisfarçável ao episódio tristaniano do filtro de amor que, involuntariamente, os amantes teriam bebido, colocando-se doravante à mercê de um destino que nenhum deles escolheu e cujo ónus lhes não pode, em justiça, ser imputado. Nas versões medievais, a demência erótica, induzida pela triaga mágica, constitui um signo de fatalidade e uma escusa para a paixão, sendo, na realidade, «o que permite aos amantes infelizes dizer: “Bem vedes que não é culpa minha, bem vedes que é mais forte do que eu”»<sup>40</sup>. Figurando a natureza humana defectiva, marcada pela pecha da falta original, o erotismo excessivo e letal deste Tristão adâmico e desta Isolda évica, que nasce e se engrandece a contracorrente da sua vontade, fá-los, é certo, descobrir o pecado. Mas, para além de assinalar a tradução romanesca do fardo pecaminoso do homem, a beberagem não deixa de se encontrar afectada por uma sintomática ambivalência, porque, na realidade,

(...) elle symbolise non seulement une théologie du péché auquel l'homme est enchaîné contre son gré mais aussi une sorte de grâce qui lui permet d'accéder à une véritable vie: cette grâce fait de la passion des amants une haute aventure humaine.<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> Michel Cazenave, «El amor imposible», in AA. VV., *El arte de amar en la Edad Media*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 2000, p. 71-72.

<sup>38</sup> Denis de Rougemont, *O amor e o Ocidente*, Lisboa, Vega, 1989, p. 20.

<sup>39</sup> Richard Robert, *op. cit.*, p. 111.

<sup>40</sup> Denis de Rougemont, *O amor e o Ocidente*, p. 42.

<sup>41</sup> Claude Goret, *art. cit.*, p. 23.

Por isso, no *Tristan und Isolde*, magnificando, sob a égide do pessimismo de Schopenhauer, os temas do sofrimento e da renúncia dos amantes – renúncia aos solitários limites do eu que, pela paixão, demanda a outridade<sup>42</sup> –, Wagner faz o amor preexistir ao filtro, sendo a própria Isolda quem admite ter preparado a calamitosa poção<sup>43</sup>. Deste modo, no *Eros* trágico e no morbo místico protagonizado pelas personagens do drama wagneriano, o filtro resume-se a um «elemento superficialmente irresponsabilizante», a um «revelador opaco», que «fornece uma explicação socialmente plausível e aceitável para os bons costumes, mas que não explica absolutamente nada»<sup>44</sup>.

Não será assim em Lopes Vieira: como de modo frisante alega, é precisamente o filtro que «livra [Tristão e Isolda] de toda a responsabilidade e absolve toda a culpa (por mais culpados que pareçam) os converte em vítimas de uma fatalidade irresistível» (DG, 40). Na conferência inédita «O Cid e Amadis», estribado na convicção de que o trágico tristaniano promana da «fatalidade material» do filtro, não pode o autor senão inocentar as vítimas desse «amor culpado». A paixão coerciva do *Tristão* (em que o filtro se lê como metáfora da necessidade) situa-se, pois, nos antípodas da eticamente superior devoção em liberdade que Amadis vota a Oriana:

Referi-me ao romance de *Tristão*. Neste poema da paixão suprema, e q. é também a epopeia do amor adúltero, o achado maravilhoso do primeiro poeta q. o concebeu foi o *filtro*, ou bebida amorosa, q. une no amor, para sempre, até à morte, os q. o beberam. Porém, Amadis não bebeu filtro algum, e é tão fiel, e até mais fiel do q. Tristão. O q. na alma dêste obedece á fatalidade, por assim dizer material, de uma beberagem mágica, na alma do outro é regido pelas forças espirituais da alma, livre e pura. O poema do Tristão é a sublimação ardentíssima do amor culpado, e q. todavia deixa de ser culpado porq. a influencia bruxa do filtro tira aos amantes a responsabilidade do crime q. cometem.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Como observa Richard Robert, «(...) la mystique wagnérienne, dressée contre les valeurs bourgeoises et individualistes du siècle, salue dans l'amour un moyen d'échapper au mal. L'être atteint le salut en sortant de lui-même, en s'anéantissant dans la fusion des âmes». Cf. *op. cit.*, p. 113.

<sup>43</sup> Aliás, como com acerto refere Françoise Rétif, «il est difficile, quand on évoque le mythe de Tristan, d'échapper à la vision qu'en a donnée l'opéra de Wagner, dans lequel l'amour-passion est indissociablement lié à la mort, la mort apothéose de l'amour». Cf. Françoise Rétif, «Affleurement d'un mythe: Tristan chez Simone de Beauvoir et Ingeborg Bachmann», *Revue de Littérature Comparée*, n°3 (Juillet-Septembre 1989), p. 357.

<sup>44</sup> Vasco Graça Moura, *art. cit.*, p. 45.

<sup>45</sup> Discursos e Conferências: «O Cid e Amadis», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 350-51.

Contornando, portanto, a inconcludente ambiguidade no que respeita à autodeterminação de ambos os amantes na aniquiladora escalada amorosa a que se abandonam, Lopes Vieira repisa a sua inocência, consequência natural de um servo-arbítrio, avassalado pelas inescapáveis leis de *Eros*. A reiteração redundante deste argumento não pode deixar de reforçar a sua importância quando, por via translaticia, ele é adjudicado ao *casus* amoroso de Pedro e Inês – tal como Tristão e Isolda, eles mais não foram que joguetes desprevenidos ao serviço dos inexoráveis caprichos do coração. Se, em Alcobaça, se advogara já que Afonso IV «também foi vítima consentindo em ser algoz, tolhido pela razão de Estado que os conselheiros e a própria consciência lhe impunham – pobre juguete nas mãos divinas do Destino» (*DG*, 70), na conferência de Sevilha, essa convicção será retomada de modo redobradamente assertivo: «(...) ninguno de sus protagonistas es culpable y todos tienen razón, siendo la fatalidad quien los domina, a estos el amor y a Don Afonso Cuarto la razón de Estado que le imponía el deber de salvar su reino»<sup>46</sup>. Com efeito, como observa Suzanne Cornil, a propósito da culpa legitimamente imputável a Pedro e Inês,

Ce qui nous paraît le plus étonnant dans le destin des amants, c'est ce mélange de fatalité d'un amour singulièrement ardent et charnel, avec les éléments d'un merveilleux chrétien mystique. Même dans les chroniques et dans le romanceliro, les auteurs sont frappés par l'ardeur de la passion qui poussa Pedro vers Inès, et tous s'accordent à attribuer à Inès une beauté telle, qu'elle rend presque irresponsable le prince rebelle et infidèle; car la légende donne à Pedro l'absolution et lui accorde le pardon de cet amour terrible. Et l'on ne peut s'empêcher de penser à Tristan et Iseut, unis par le philtre enchanté, qui se cherchent et s'unissent malgré l'honneur et la religion, et dont la folie trouve son excuse dans la magie. Mais le poème d'Inès met face à face une femme belle et un homme ardent, qui lient leur vie malgré un royaume, une épouse, un père.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Discursos e Conferências, «Doña Inés de Castro», p. 383.

<sup>47</sup> Suzanne Cornil, *op. cit.*, p. 121. Defende a autora que «il est fort possible que la légende de Tristan ait influencé les récits portugais. Leur passion mutuelle unit Pedro et Inès malgré les obstacles, comme elle unissait Tristan et Yseult, dont l'histoire était connue à la cour de Portugal, et leur réunion après la mort se rapproche de celle des amants de Cornouailles. L'influence du cycle breton a été plus forte au Portugal qu'en Espagne». Cf. *ibidem*, p. 122. A essa influência, bem como ao rasto da temática tristaniana no Romanceliro, se refere Teófilo Braga no seu *Tristão o Enamorado. Quadros de conjunto do Romanceliro Popular Português*, Porto, Renascença Portuguesa, 1914, de que existe um exemplar no espólio da BMALV com a cota [3346-Z-1]. No parecer de Teófilo, o contacto com a lenda dos amantes bretões ter-se-á intensificado sobretudo a partir do reinado de D. Dinis, dando origem, numa curiosa demonstração dos insondáveis poderes da literatura, a uma série de desvairados amorosos: «Esses temas dos amores ilícitos e criminosos não podiam agradar á rainha D. Isabel, que perdoava os erotismos do esposo; o

A insistência no enfeudamento tristaniano dos amores de Pedro e Inês é acompanhada, de perto, pela atenção enlevada que Lopes Vieira consagra ao «gran poema escultórico»<sup>48</sup> representado pelos túmulos de Alcobça. Também neste aspecto particular, repercute a obra do autor os «propósitos fascinados do nacionalismo literário, para o qual Pedro e Inês foram um inesgotável motivo», nela ressoando ainda, nas palavras de Jorge de Sena, a «(...) literatice quase ridícula que, no primeiro quartel do século, se abateu sobre os túmulos (...)»<sup>49</sup>. Arrolando, com deliberada ponderação, os magistrais exemplares de tumulária medieval na cadeia dos testemunhos literários da tragédia amorosa, Lopes Vieira substancia a tese de que a iconografia dos necrotérios – e, muito especialmente, as edículas que integram a rosácea da cabeceira do túmulo de D. Pedro, «la página suprema del gran poema»<sup>50</sup> – materializa, sob espécie icástica, uma narrativa elegíaca, que, por afinidade com o *modus legendi* reclamado pela arte verbal, deve ser *lida* no seu virtuosismo plástico e lírico. Não é apenas a homologação de arquitectura tumular e imagística de raiz literária que se torna tópico corrente – é, como adiante se verá, da narrativa figural, entalhada nos túmulos, que Lopes Vieira extrai a sugestão para algumas das estratégias compositivas agenciadas no projecto romanesco de *A Paixão de Pedro o Cru*<sup>51</sup>. Os termos em que os «sepulcros falantes» aparecem descritos nas conferências apoiam a sua consideração como poema epigráfico:

... a poesia mais lírica, mais trágica e mais misteriosa que sôbre tema jãmais foi criada, se encontra nos túmulos que êste mosteiro guarda como joias enormes (...).  
(DG, 65)

---

Infante Dom Affonso de Portugal, irmão insubmisso de D. Diniz, influiu na elaboração de uma Novella amorosa por João Lobeira, o *Amadis de Gaula*, que pela candura da sua paixão pela princeza Oriana, contrastava com a desenvoltura de *Tristão e Yseult*. Parece que obedecia a uma delicada influencia para dominar o effeito do *Livro de Tristão*, que então se redigia em prosa portugueza, cuja vulgarisação é accusada pelo protesto do Arcipreste de Hita, de 1342, e na *Chronica de Afonso Onceno*, de Rodrigo Eanes, celebrando a victória do Salado em 1350. Á influencia d'esse *Livro de Tristão*, que se guardou na Bibliotheca do rei Dom Duarte, se poderá mesmo attribuir o delirio amoroso do rei D. Pedro, quando principe, por sua prima D. Inez de Castro, entre o rei D. Fernando e sua irmã consaguinea D. Beatriz, os amores de D. Pedro Niño, e a desgraçada catastrophe de Fernando Affonso por amar D. Brites de Castro a sobrinha neta da misera e mesquinha». Cf. *op. cit.*, p. 54-55.

<sup>48</sup> «Doña Inês de Castro», p. 385.

<sup>49</sup> Jorge de Sena, *Inês de Castro ou literatura portuguesa desde Fernão Lopes a Camões, e história político-social de D. Afonso IV a D. Sebastião, e compreendendo especialmente a análise estrutural da Castro de Ferreira e do episódio camoniano de Inês*, Lisboa, Edição da Revista “Ocidente”, 1967, p. 204.

<sup>50</sup> «Doña Inês de Castro», p. 385.

<sup>51</sup> Suzanne Cornil observa que «des tombeaux d'Alcobça se dégage une fiction si puissante, si vraie dans ses détails, qu'elle se mêla à l'histoire jusqu'à devenir historique et fit fleurir au cours des siècles, les détails gracieux et émouvants qui restent plus vivants dans la mémoire des hommes que les faits de la chronique». Cf. Suzanne Cornil, *op. cit.*, p. 117.

Pero a pesar de que los poetas, los historiadores, los artistas, en sus versos, en sus crónicas, músicas ou pinturas, evocaban este suceso, la más patética de las revelaciones de la tragedia hallábase en las propias tumbas del monasterio de Alcobaça. Sólo allí se puede admirar la suprema poesía del cuento encantador e terrible, y de este modo son esas tumbas, a la par que esculturas de valor universal (...) preciosos documentos del Lirismo portugués, la epopeya de la *Saudade* amorosa (...).<sup>52</sup>

Como legitimamente se deduz, os túmulos, por conservarem, em estado petrificado, a idiosincrasia amorosa do povo português, erigem-se em poderoso argumento patriótico. E aqui, recorrendo a um fecundante diálogo interdisciplinar já entabulado noutras ocasiões, Lopes Vieira acolhe, em sede criativa e como abonação ancilar, os subsídios da erudição. Em 1910, vem a lume um decisivo ensaio interpretativo da iconografia das arcas tumulares de Alcobaça, subscrito por Manuel Vieira Natividade, e intitulado *Ignez de Castro e Pedro o Cru perante a iconographia dos seus tumulos*<sup>53</sup>. Este estudo abria duas sendas de leitura inovadoras: por um lado, interpretava a rosácea do túmulo de D. Pedro como incluindo quadros figurativos ou historiados dos seus amores trágicos (e atipicamente seculares) com Inês, representando, portanto, uma espécie de autobiografia escultórica póstuma; por outro, propunha a leitura da controversa legenda que aí se encontra como «até a fin do mundo», tomando-a como expressão suprema da morte derrotada pelo amor, graças à promessa escatológica de reunião dos amantes. Como, em rectificação posterior, observa Reinaldo dos Santos, esta interpretação, proporcionando «sob o ponto de vista epigráfico uma leitura duvidosa», foi sobretudo «apreciada pelos poetas que logo sentiram o patético dêsse adeus admirável»<sup>54</sup>. Compreende-se, pois, que ela tenha seduzido Lopes Vieira.

---

<sup>52</sup> «Doña Inés de Castro», p. 384.

<sup>53</sup> Lopes Vieira possuía, na sua biblioteca, um exemplar autografado da obra de M. Vieira Natividade, *Ignez de Castro e Pedro o Cru perante a iconographia dos seus tumulos*, Lisboa, Typ. A Editora, 1910 [3807-F-10]. À abordagem seminal de Vieira Natividade, vieram juntar-se, em 1927, um artigo de Reynaldo dos Santos, publicado na *Lusitânia. Revista de Estudos Portugueses*, fasc. 1, (Janeiro de 1924) e, no ano seguinte, António de Vasconcelos dá à estampa *Inês de Castro. Estudo para uma série de lições no Curso de História de Portugal*, Porto, Edições Marques Abreu, 1928. Desta última obra, que Jorge de Sena considera como «que o termo final, entre literário e erudito, deste meio-século de Inês de Castro», existe no espólio da BMALV um exemplar autografado com a cota [3640-Z-7]. Cf. Jorge de Sena, *op. cit.*, p. 205-206, n. 35.

<sup>54</sup> Reynaldo dos Santos, *art. cit.*, p. 83-88. Como nota Maria Leonor Machado de Sousa, «no âmbito das criações inspiradas nos túmulos ressalta a mensagem contida na legenda da rosácea, que tem sido utilizada um sem número de vezes como título de obras literárias e plásticas. Ela foi lida inicialmente como “até a fin do mundo” e, embora António de Vasconcelos, baseado em normas científicas, a tenha



Combinado com os problemas adstritos à sua leitura iconográfica, prolongava-se o aceso debate em torno da nacionalidade do artífice dos túmulos. Rebatendo denodadamente a autoria francesa, sustentada por exemplo por Reinaldo dos Santos<sup>55</sup>, Lopes Vieira arvorar-se-á em aguerrido advogado da tese da nacionalidade portuguesa do escultor alcobacense, lançando mão de um trunfo de validade incontroversa. Trata-se de uma carta – reproduzida parcialmente no capítulo sobre Alcobaça, que subscreve no volume II do *Guia de Portugal*, e, mais tarde, em nota final a *A Paixão de Pedro o Cru*<sup>56</sup> – datada de Março de 1926, enviada por Émile Mâle, especialista de sólida reputação no domínio da iconografia medieval, a José de Figueiredo. Nesta carta – que Lopes Vieira assegura a Jaime Cortesão ser «importantíssima»<sup>57</sup> –, o erudito francês, embora condescendendo no tocante à inspiração francesa do conjunto iconográfico, faz ressaltar as particularidades de figuração e o domínio um pouco *gauche* da arte de lavrar a pedra que daquela se afastam, concluindo que «l’artiste qui a travaillé à ces tombeaux était initié à l’art et à l’iconographie françaises, mais il ne m’est pas prouvé que ce fût un français»<sup>58</sup>. Não se pode, aliás, deixar de registar o impacto das investigações

---

interpretado como “aqui espero a fim do mundo”, os artistas não abdicaram da enorme carga poética da primeira leitura, que a posição pés contra pés com que os frades tentaram disfarçar as mutilações, veio sublinhar». Cf. Maria Leonor Machado de Sousa, «Inês de Castro no século XX», in Patrícia Botta (ed.), *op. cit.*, p. 263-64. Jorge de Sena acentuou o tristanianismo wagneriano implícito nesta última interpretação: «Isto [a inscrição tumular] já foi lido de várias maneiras: “este é a fim do mundo” (Fr. Fortunato de São Boaventura), “até a fim do mundo” (quase toda a gente, no dizer de António de Vasconcelos), “aqui espero a fim do mundo” (leitura deste último), etc. A primeira leitura era a dos que não pensavam românticamente em Inês de Castro; a segunda é dos que viram na frase o mote do Amor Eterno; a última, mais prudente, concilia a assimilação à lenda de Tristão e Iseu (que, wagnerianamente, é subjacente a todo o simbolismo e todo o esteticismo de que decorrem os nacionalismos literários da viragem do nosso século), com o Juízo Final em que os amantes wagnerianos não acreditam». Cf. Jorge de Sena, *op. cit.*, p. 216.

<sup>55</sup> Para uma resenha exaustiva da questão da autoria dos túmulos alcobacenses, vd. Francisco Nuno Ramos, *Os túmulos de D. Inês de Castro e D. Pedro I*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1993, p. 457-75.

<sup>56</sup> Vd. Afonso Lopes Vieira, «Mosteiro de Alcobaça», in *Guia de Portugal*, vol. II, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1927, p. 621-22 e *A Paixão de Pedro o Cru*, texto definitivo, Lisboa, Livraria-Editora Sá da Costa, 1943, p. 301-302.

<sup>57</sup> A referência encontra-se num bilhete postal, datado de Junho de 1926, enviado a Jaime Cortesão, onde se acertam pormenores relativos à participação de Lopes Vieira no *Guia de Portugal*: «Obsequiar-me hia enviando-me para aqui as provas do *Guia* (Moel e Alcobaça), p[ara] poder fazer uma revisão muito cuidada. Em ambos os artigos há coisas novas p[ara] introduzir, e uma delas importantíssima – a carta do Male. Depois novas provas». *Apud* Luís Prista, *Para a edição do Guia de Portugal*, p. 155.

<sup>58</sup> Afonso Lopes Vieira, *A Paixão de Pedro o Cru*, texto definitivo, p. 302. A essa carta se refere Lopes Vieira, em 1929, na conferência de Sevilha: «Antes de pasar adelante, anticipo com gran satisfacción que estas joyas de arte deben ser obra de un artista portugués. Hasta hace muy poco tiempo estaban atribuidas a un escultor francés, y semejante opinión llegó a considerarse en Portugal como indiscutible. La hipótesis de un escultor castellano fue deshechada por los criticos de este país, aunque la influencia española se revela en la disposición musulmana de algunos arcos en forma de herradura. Fue el Dr. José de Figueiredo, eminente director del Museo de Arte Antiguo de Lisboa, quien sugirió la hipótesis nacionalista de las tumbas. Y es curioso que esta opinión, al mismo tiempo que parecía absurda a bastantes portugueses, la estimase como probable el profesor Mâle, que es sin duda la mayor autoridad en problemas de iconografía de la edad media. Según el profesor Mâle, las tumbas “se resienten de la

pioneiras de Émile Mâle, coligidas na sua monumental tese de doutoramento vinda a lume em 1898, sob o título *L'art religieux du XIIIe siècle en France*. Balanceado entre as vocações de académico e de poeta, como observa Elizabeth Emery<sup>59</sup>, concedendo primazia confessa à análise iconográfica – uma orientação especificada no subtítulo *Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration* –, ao estudo de Mâle subjaz o conceito da catedral como *speculum* enciclopédico da mundividência cristã medieval, repescando o académico francês, desse modo, a metáfora romântica da catedral como livro de pedra e do gótico como estilística sublimada da ordem, da fé e da harmonia espiritual anterior à vertigem mercantilista. Se, na óptica de Mâle, na catedral se encontrava esculpido o espírito da Cristandade, em nenhum outro país, como em França, tinha ele alcançado superior quilate artístico<sup>60</sup>. A força dos argumentos transforma uma dedução (abusiva) em truísmo – a catedral é, por excelência, o monumento nacional:

---

tradición, de la estética y de la iconografía francesas, pero no le parecen de la mano de un maestro francés”. Lo que parece evidente es que ese artista extraordinario recibió la propia inspiración de Don Pedro, siendo lo más natural que para sentir e expresar en la piedra semejante inspiración, la nacionalidad del escultor fuese la misma que la del rey. Y notemos, como muy importante indicación, que la inscripción única de las tumbas no está redactada en latín conforme el uso, sino en la lengua nacional. Lo que es cierto es que Don Pedro y su artista crearon una obra para cuya iconografía se buscaría en vano otro ejemplo entre la escultura de la época; esto es: en monumentos religiosos, destinados a quedar en una iglesia, fueron labrados los recuerdos de la Tierra y las memorias del amor profano, rompiéndose para esto con los cánones que imponían a la iconografía tumular los preceptos de la religión y del amor divino». Cf. Discursos e Conferências: «Doña Inés de Castro», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 384-85.

<sup>59</sup> Refere a autora que «Mâle's work, while dealing primarily with the ways in which the cathedral reflects the symbolism of the Middle Ages, produces a fascinating blend of erudition and praise. Mâle was both a "lettré" and "poète" and his obvious admiration for the cathedral shines through the work in claims such as "When shall we understand that in the domain of art France has accomplished nothing greater?" or "It is not only the genius of Christianity which is revealed, but the genius of France"». Cf. Elizabeth Emery, *Romancing the Cathedral*, p. 146-47. O influxo das investigações de natureza histórico-artística de Mâle pode rastrear-se na criação literária de vários autores finiseculares, nomeadamente na de Huysmans e Proust: «Mâle's approach, his erudite and heartfelt analysis of the interwoven symbolism of each Gothic cathedral, found favor with many Symbolists, including Huysmans who reviewed the book positively, and Maurice Denis, who quoted and borrowed liberally from Mâle in his own essays (...) Proust relied heavily on Huysman's and Mâle's concept of the "soul" of cathedrals in composing "La mort des cathédrales". Although glossing over the religious importance of churches, he would borrow liberally from Mâle's argument and would cite verbatim the three pages of *L'art religieux du XIIIe siècle* dedicated to the symbolism underlying the Catholic mass». Cf. Laura Morowitz, Elizabeth Emery, «The Gothic Cathedral in Fin-de-Siècle France: From *Gesamtkunstwerk* to "French Genius"», p. 19.

<sup>60</sup> Cf. as seguintes palavras retiradas do prefácio da obra de Mâle: «Mais nous avons acquis aussi la certitude que, nulle part, la pensée chrétienne n'a été exprimée avec autant d'ampleur et de richesse qu'en France. Il n'y a pas, dans l'Europe entière, un ensemble d'oeuvres dogmatiques comparable, même de bien loin, à celui que nous présente la cathédrale de Chartres. C'est en France que la doctrine du Moyen Âge a trouvé sa forme parfaite. La France du XII<sup>e</sup> siècle fût la conscience de la Chrétienté». Cf. Émile Mâle, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Librairie Armand Colin, 1948, p. 16.

Et ce n'est pas seulement le génie de la Chrétienté, c'est le génie de la France qui éclate ici. (...) Seule, elle a su faire de la cathédrale une image du monde, un abrégé de l'histoire, un miroir de la vie morale. (...) Les autres cathédrales du monde chrétien, qui toutes sont postérieures aux nôtres, n'ont pas su dire tant de choses, ni les dire dans un si bel ordre. Il n'y a rien en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre, qui puisse se comparer à Chartres. Nulle part on ne trouve une pareille richesse de pensée. (...)

Quand donc voudrions-nous comprendre que, dans le domaine de l'art, la France n'a jamais rien fait de plus grand ?<sup>61</sup>

Esta amálgama de historiografia artística e propaganda de encarecimento nacionalista não podia ser mais consonante com a vis analítica de Lopes Vieira. Não é destituído de ironia o paradoxo de as conjecturas de Mâle sobre a autoria dos túmulos subservirem, quer a causa patriótica francesa, quer o (antagónico) interesse português: ao invalidar a tese da origem francesa do artífice, Mâle avoca a imperfeição técnica do detalhe escultórico, ressaltando que a arte funerária francesa, artisticamente incensurável, «est alors d'une pureté, d'une noblesse incomparables»<sup>62</sup>; ao abrir caminho à plausibilidade de ser o artista oriundo de terras nacionais, passa a ser legítimo qualificar como extremamente portuguesa a inspiração da qual brotou o inimitável poema de pedra<sup>63</sup>. A conjectura transforma-se, para Lopes Vieira, em certeza inabalável, convocando como abonação um estudo posterior de Lourenço Chaves de Almeida, mestre ferreiro de Coimbra. Nele, o autor relaciona o *sentimento* exarado nos sarcófagos reais com a Escola de Coimbra, assim certificando a naturalidade portuguesa dos obreiros que se ocuparam dos monumentos funerários<sup>64</sup>. Numa alocução proferida

---

<sup>61</sup> Idem, *ibidem*, p. 715-16.

<sup>62</sup> Afonso Lopes Vieira, *A Paixão de Pedro o Cru*, texto definitivo, p. 301.

<sup>63</sup> Esta ironia não escapou a Jorge de Sena que, também ironicamente, se lhe refere: «Os túmulos que D. Pedro mandou fazer para si e para Inês de Castro em Alcobaça são obras-primas da escultura funerária da Idade Média. Todos concordam nisto, embora os críticos de arte franceses que deles se ocuparam, ciosos da superioridade do que é francês, e da inferioridade do que não possa categoricamente demonstrar-se que o seja (...), tenham acentuado neles seu quê de incipiência e de rudeza, que os salvou de terem atravessado os Pirenéus das imaginações, e que a crítica portuguesa, agradecida, aceitou que eles tinham, como parte integrante que essa incipiência humilde é do portuguesismo de tudo que se queira que “é” português...». Cf. Jorge de Sena, *op. cit.*, p. 204.

<sup>64</sup> O estudo, à data ainda inédito, a que Lopes Vieira alude, em nota final à versão definitiva de *A Paixão de Pedro o Cru*, intitula-se *Os túmulos de Alcobaça e os artistas de Coimbra*, Lisboa, Junta de Província da Estremadura, 1944. Em recensão posterior ao trabalho de Lourenço Chaves de Almeida, datada de Agosto de 1944 e intitulada «Os Túmulos de Alcobaça», Lopes Vieira revela, por exemplo, que «Fui eu quem pedi a José de Figueiredo para obter do professor Mâle uma carta em que êle expusesse as suas opiniões e foi essa mesma carta que publiquei inédita no volume II do *Guia de Portugal*». *Apud* Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 375.

no mosteiro de Alcobaça, em 1929, Lopes Vieira enuncia já como dado praticamente incontestado a origem portuguesa do «trovador de pedra» (PPC, 248):

Todos nos recordamos de que o escultor dos túmulos foi sempre considerado francês, e esta noção parecia indiscutível, até o ponto em que o meu querido e eminente amigo Dr. José de Figueiredo formulou a hipótese de que êsse mestre escultor era de nacionalidade portuguesa. (...).

Todavia, essa hipótese foi combatida, às vezes com mau humor, por diversos portugueses que insistiam pela naturalidade francesa do grande imaginário.(...)

Foi assim que, em extraordinário contraste com essas opiniões dos portugueses, surgiu o parecer do homem, incontestavelmente, mais autorizado em assuntos de iconografia da Idade-Média, o criador, pode-se dizer, dessa ciência: o professor francês Eduardo (sic) Mâle. O professor Mâle esteve em Alcobaça, e mais tarde, quando interrogado àcerca da nacionalidade do escultor, escreveu estas palavras, que traduzo rigorosamente:

«O sentimento que lhe exprimi àcerca dos dois túmulos de Alcobaça, é o mesmo que senti diante dos originais. Ressentem-se da tradição, da estética e da iconografia francesas, mas não me parecem da mão dum mestre francês.» (...).

Dêste modo, excluída como foi, pelos próprios críticos espanhóis, a hipótese da nacionalidade espanhola do escultor, resta-nos a esperança, tão bem fundamentada, se não a quási certeza, de que estas prodigiosas obras de arte tenham provindo do génio dum artista nacional. (NDG, 70-71)

A assimilação romanesca destes novos informes trazidos à luz pela investigação não se faz esperar, demonstrando como elucubrações eruditas se podem metamorfosear em instigação criativa. Em 1939-40, na primeira edição de *A Paixão de Pedro o Cru*, à luz das teses de Mâle, fora assim retratado o artesão dos mausoléus reais:

O mestre português colhera na grande arte das catedrais da Ilha de França a mais formosa flor da sua época, mas deixava ali, sem o pensar ou querer, sinais de que não era francês o escultor que tais túmulos lavrara.

Saído muito novo de Alcobaça, em cujas terras nascera, educado desde mocinho no Mosteiro, cujo arquitecto o tinha empregado nas obras por lhe admirar o génio natural, e recomendado pelos monges portugueses aos seus irmãos de Cister no país onde a Ordem se criara, o escultor, regido pelos mestres da estatuária, recebera a pura lição das abadias, dos claustros, dos portais, dos túmulos da Ilha de França,

mas guardara no sangue o ressaibo nacional que traía agora a naturalidade das suas obras.<sup>65</sup>

Três anos mais tarde, o texto definitivo do romance consagra, sem reбуço, a figura do artífice de Coimbra, incorporando as novas aporlações entretanto apuradas pela historiografia artística dos túmulos:

Colhera de longe na grande arte das catedrais a mais formosa flor da sua época, mas deixava ali, sem o pensar ou querer, sinais de que não era francês o escultor que tais túmulos lavrara.

Educado na escola de Coimbra, cujo génio as pedreiras macias e fecundas despertavam, o escultor recebera a pura libação das abadias, dos claustros, dos portais, dos túmulos da Ilha de França, mas, por mais que quisesse inspirar-se nos modelos, estava-lhe no sangue o ressaibo que traía a naturalidade das obras.<sup>66</sup>

Desses «minúsculos fantasmas medievos» que ornam os túmulos, da inscrição tumular de esperançada agonia que assevera o reencontro no *fim do mundo*, da disposição dos túmulos que permite que, logo após a ressurreição esperada, os olhos dos amantes se encontrem, ressuma uma pungência lírica que faz dos amores de Pedro e Inês um mito «tão belo como os mais belos do poema de *Tristan*» (DG, 72).

Em 1929, Lopes Vieira encerrava a sua peroração sobre Inês de Castro, afirmando que «en este momento es preferible sentir toda la poesia del misterio que intentar discutirlo»<sup>67</sup>. Em certa medida, as suas abordagens poéticas do tema constituem respostas a este desafio, situando-se declaradamente mais do lado do mito do que da história. Seja como for, sublinhe-se que às repetidas incursões poéticas por terrenos inesianos – uma assiduidade que, segundo Maria Leonor Machado de Sousa, faz de Lopes Vieira «um caso único, o verdadeiro poeta de Inês»<sup>68</sup> – não é estranha nenhuma das dileções investigativas do autor do *Amadis*. Na verdade, questões como a decifração da legenda tumular, a disposição dos sarcófagos pés contra pés ou a

---

<sup>65</sup> Afonso Lopes Vieira, *A Paixão de Pedro o Cru*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1939-40, p. 240-41.

<sup>66</sup> Idem, *A Paixão de Pedro o Cru*, texto definitivo, p. 245-46.

<sup>67</sup> Discursos e Conferências: «Doña Inês de Castro», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 387.

<sup>68</sup> Maria Leonor Machado de Sousa, *Inês de Castro. Um tema português na Europa*, p. 418. De modo um pouco excessivo, acrescenta ainda a mesma autora que o *Cancioneiro de Coimbra*, organizado em 1918 por Lopes Vieira, «resulta sobretudo em mais uma antologia poética sobre Inês, inseparável de qualquer evocação da cidade do Mondego». Cf. Idem, *Inês de Castro na literatura portuguesa*, p. 36.

entronização da amada-mártir após a morte, ressurgem agora transfiguradas pela precedência de um radical lírico, que delas se apropria, não enquanto áreas de inquirição historiográfica erudita, mas reconhecendo nelas esteios simbólicos de excepcional sugestão poética.

Logo em *O Meu Adeus*, a revalorização do pitoresco estudantil – a que não serão alheias as saudades prematuras da existência amena no cenário medievo da cidade universitária – faz o sujeito assimilar as tricanas de Coimbra a descendentes «d’uma tricana antiga / Chamada Ignez de Castro, e que princesa foi» (*MA*, 28), retratando-a como heroína trágica, desonrada em vida e esquecida na morte:

Ó mais santa que Ignez, ó doce, ó Esquecida!  
De que o simples Fernam nos conta a triste sorte,  
Ó alma de mulher calumniada em vida,  
Para ficar, depois, olvidada na morte! (*MA*, 22)

No ano seguinte, no «Romance do rio das Mortas», Inês, acolitada por outras protagonistas de histórias de erotismo trágico, é retratada em versão ofélica, flutuante e aquática, imiscuindo-se no quadro a indispensável impressão de osmose vegetalista:

Lá vae Ignez, a rainha  
Que fôram apunhalar;  
Salgueiros fazem-lhe cama  
Para nela se deitar. (*PS*, 23)

Em 1904, o romance «Pedro Cru», coligido nas *Poesias Escolhidas* e já discutido em ocasião anterior<sup>69</sup>, justapõe, em andamento narrativo, vários instantâneos da biografia amorosa do monarca, adotando sempre a sua perspectiva, desde a macabra execução dos verdugos de Inês, até à trasladação e entronização da amada morta, passando pelos seus festejos insones com a turba e a construção do *memento mori* dos túmulos. Todo o políptico é travejado de modo a gerar um efeito de ressonante polifonia, que resulta do entrecruzamento da voz régia com múltiplas outras linhas enunciativas, processo que, aliás, consegue sugerir notável dramatismo elocutório. O comprazimento na pintura minuciosa do macabro e do corpóreo degenerescente revela-

---

<sup>69</sup> Vd. *supra*, p. 460.

-se, na verdade, singular, sobretudo se confrontado com a delida idealização lírica que prepondera nos tratamentos posteriores do episódio:

Oh! acabarem-se as vidas  
Se esquatejadas!  
Dôces dentadas, brutas dentadas!  
Mordidas e remordidas,  
E gaguejadas  
Nos corações!

– Tirai-lhos p'las costas!...  
Devagarinho... devagarinho... devagarinho!...  
Parti-os em postas  
Regai-m'os com vinho! (PE, 39)

Conquanto estas aflorações episódicas confirmem a precocidade da presença, tanto no imaginário como na poética do autor, do filão inesiano, apenas em *Ilhas de Bruma* ele será objecto de consumação cabal, instituindo-se como nó górdio da mitopoética da nação de que a obra ambiciona constituir o breviário. Nela desaguardam os *loci* líricos e os módulos imagísticos que, por meio de obsidente reiteração, passarão a condensar o imaginário mítico que envolve Pedro e Inês. Em «Iseu», a reconversão lusitanista do imaginário tristaniano demonstra a sua vitalidade como chave hermenêutica das nacionais singularidades amatórias. A epígrafe, extraída da «velha trova» de amor em que D. Dinis declara sobrepujar Tristão em entrega amorosa devotada, deixa perceber que o argumento não é de agora e, mais ainda, se encontra «seu ritmo sempre em nós perpetuado» (IB, 14). Por ter o filtro de Iseu engendrado a «nossa dor / e a nossa Arte de amar», para sempre consorciando paixão e morte, o amor e a poesia conhecem, em versão lusa, consumações de inultrapassável pungência e predestinação. A trágica rainha bretã é, pois, apresentada como fundadora de uma populosa linhagem de amantes conluiados poeticamente. É o caso de Crisfal e Maria, é também o de Pedro e Inês:

Madrinha trágica e suave, o brando  
e áspero beber filhou-nos fundo.  
Por ti, lá estão os mortos esperando

*até ao fim do mundo...*

(...)

Por ti, Iseu,  
se refloriu e encheu  
de Graça toda a nossa Poesia,  
e em Portugal se ama melhor e mais;  
por ti, Crisfal, só pôde amar Maria,  
por ti o roussinol morreu aos ais... (*IB*, 12-13)

A estrutura circular do poema, que na coda repesca os versos dionisíacos que serviram de epígrafe, mimetiza o eterno retorno do mito que, à força de ritualmente se hipostasiar em cada indivíduo particular, ascende à categoria de emblema colectivo, sugerindo ainda a perenização intemporal da trova:

E em nosso coração eis se renova,  
por milagre de herança, a velha trova;  
cada um de nós reviveu  
seu ritmo sempre em nós perpetuado,  
e assim suspiro e clamo:  
– o mui namorado  
Tristam sei bem que não amou Iseu  
quanto eu vos amo... (*IB*, 14)

Em «Aos Cabelos de Inês», as conotações solares e auríferas do cabelo louro abrem caminho a uma dinâmica sacralizante, ao mesmo tempo que se consolida o sincretismo mítico com a lenda tristaniana e a linhagem emotiva que se socorre da coincidência figural de Inês e de Isolda, que, aliás, a paronímia dos nomes de ambas as heroínas só vem acentuar:

Oiro tam loiro e tam doce,  
de Amada, Santa e Rainha...  
– Não serão os de Iseu, que uma andorinha  
por maravilha no biquinho trouxe? (*IB*, 26)



O mesmo tema, impregnado de similares ressonâncias hagiográficas, havia, de resto, já constituído, em 1909, tema para uma composição inédita<sup>70</sup>, na qual se imaginava D. João VI, de «gordos dedos», contemplando uma madeixa do «adorado tesoiro loiro» de Inês, antes de um insondável sopro (do amante cioso?) ter feito esvoaçar os cabelos pelos ares.

No pórtico do «Tríptico de Sonetos», três epígrafes apontam, por meio de um intencional reenvio catafórico, para outras tantas prefigurações da matéria lírica glosada por cada texto individualmente considerado. A própria disposição do tríptico, em que as composições relativas a Pedro e Inês ladeiam o poema central consagrado aos túmulos, é clara insinuação figurativa da famigerada colocação dos corpos, tal como se encontram no descanso póstumo. Seja como for, o primeiro, «Linda Inês», recupera, pelo motivo – a lamentação da morte de Inês pelas Mondágides – e pela fraseologia – «posta em sossêgo» – a lição do episódio camoniano, insistindo na reverberação eternizante do *exemplum* amoroso, e confirmando o panegírico nobilitador e quasi-hagiográfico da protagonista: «Santa entre as santas pela má ventura / Rainha, mais que todas que reinaram» (*IB*, 81)<sup>71</sup>. O soneto intitulado «Os Túmulos», adoptando como epígrafe a incontornável inscrição «Até ao fim do mundo», desenvolve o motivo da «Pedra de sonho e dor» que «Guarda a saudade que jàmais acaba» (*IB*, 83), fazendo contrastar, no augurado reencontro *in fine*, a placidez dormente dos amantes com o insustível aluimento do mundo:

E no fragor do mundo que desaba,  
Hão de acordar, sorrindo eternamente,  
Os olhos um no outro emfim pousando! (*IB*, 83)

No soneto «Dom Pedro», a citação da crónica homónima de Fernão Lopes relembra o passo em que o historiador de Avis lança sobre o monarca o anátema do perjúrio, por ter afiançado sobre os Evangelhos ter desposado Inês de Castro. Este incidente, longe de enturvar a memória do «grande Namorado», é argumento para a sua

---

<sup>70</sup> Poemas e apontamentos diversos: «Os cabelos de Inês», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 247.

<sup>71</sup> Como, a propósito deste texto de Lopes Vieira, muito oportunamente assinalou J. C. Seabra Pereira, ao invés do dolorismo de sinal católico que se surpreende em vários poetas lusitanistas, «o que está em causa é um paralelo laico, em mitogenesia poética, da canonização; e o que aqui é glorificado, sempre no quadro do pitoresco histórico, é o sofrimento do amor impossível, a passionalidade exclusivista e fiel». Cf. *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 1136.

absolvição, dada a circunstância mitigante da insanidade em que faz incorrer toda a paixão indomável. Inversamente, essa «ideal fidelidade» metamorfoseia-se em conduta modelar da raça:

Ó grande namorado, em ti a Raça  
Admiro, e a tua ideal fidelidade,  
Portugal da minha alma e minha graça.

Disseste, por amor, o eterno adeus,  
E por amor viveste de saudade,  
E por amor juraste falso a Deus! (*IB*, 85)

«Bom filho de Tristam e Iseu» (*IB*, 85), D. Pedro ingressa, acamaradando com Camões, Crisfal ou Binmarder, na comitiva dos «fala-sós da Arte e da Quimera» (*IB*, 31): ele corporiza agora, mais do que o émulo camoniano do artista incompreendido e inconforme, envilecido pela própria ingratidão pátria, a figura do amante que voluntariamente se aniquilou na prossecução de um amor quimérico. Esfumando os limites de vida e literatura, não deixa de ser curioso observar como Lopes Vieira equipara os destinos individuais de personagens reais com os de criaturas de papel, fazendo Tristão ou Crisfal ombrearem com D. Pedro e Camões.

Ainda em *Ilhas de Bruma*, as composições «Fonte dos Amores» e «No fim do Mundo» tematizam, por seu turno, um erotismo de sinal eufórico, seja ele propiciado, ainda em vida terrena, pelo fugidio idílio dos incautos namorados, que, amorosamente, enviam missivas pela água, «já como Tristam fazia / quando escreva a Iseu» (*IB*, 121)<sup>72</sup>, ou porque, numa espécie de devaneio escatológico, se prediz o renovo do amor de ambos, no justo momento em que tudo acaba:

Soa a hora desejada,  
chega o Juízo final!  
Dom Pedro de Portugal  
olha emfim a sua amada.

---

<sup>72</sup> Num artigo intitulado «Pedro, Inês e a Fonte dos Amores», publicado no número camoniano da *Lusitânia*, Carolina Michaëlis chamava a atenção para o facto de que «o cano, como condutor de mensagens de amor, lembra (demasiadamente?) as varinhas de faia, com runas entalhadas, dos amores fatais de Tristão e Isolda. Deve ser de origem literária». Cf. *Lusitânia. Revista de Estudos Portugueses*, vols. V e VI (1925), p. 179.

Naquela hora divina  
amam-se e esquecem a dor.  
Entanto o mundo termina  
– e êles sorriem de amor. (IB, 124)

Em *País Lilás, Destêrro Azul*, a composição intitulada «O Filtro» retoma o motivema tristaniano da poção encantatória. O sujeito lírico escrutina agora os imponderáveis mistérios dessa «beberagem de lume (...) / suave e medonha» (PLDA, 39) que torna o amor eterno. Como *insatiabilis satietas* – «Porque êsse filtro era a fonte / da eterna sêde candente: quanto mais bebe, mais sente / que lhe faz sêde essa fonte!» (PLDA, 41) –, esse amor-dor é, por natureza intrínseca, de impossível pacificação. Exposto o *casus* exemplar dos amantes bretões, a última quadra adjudica a todos os apaixonados o ancestral legado dessa sede insaciável, recebido das mãos de Tristão e Isolda:

Ai de quem bebeu a dor,  
tal Tristan e a Loira Iseu,  
que fez com que o mesmo amor  
em si a sêde bebeu!... (PLDA, 41)

Uma das «Baladas Lunáticas» apresenta o quadro nocturno de uma confraria imaginária de «amorosos pares»: Flores e Brancaflor, Viviana e Merlim, Tristão e Isolda, Pedro e Inês. Esta procissão de trágicos amantes mais não faz que tomá-los como *ersatz* emblematicamente intermutáveis – a uni-los, a insígnia da voracidade devastadora da paixão:

E à luz dêste bruxo astro,  
antes que rompa a manhã,  
Iseu dá a mão a Castro,  
Dom Pedro fala a Tristan. (PLDA, 173)

Publicado em 1940 e, numa segunda edição que o autor considerou o texto definitivo três anos mais tarde<sup>73</sup>, o romance *A Paixão de Pedro o Cru* representa o ponto culminante do itinerário inesiano de Lopes Vieira, tanto do ponto de vista da adesão afectiva, como do esclarecimento erudito das questões nele enleadas. A delineação do projecto, sabe-se pela correspondência com Leonor Rosa, precedeu consideravelmente a sua concretização. Já em carta de Junho de 1916, Lopes Vieira confessava o desejo de «escrever *O Romance de Pedro e Inês*, como o de *Tristão e Isolda* – sem erudição aparente, sem notas históricas – o conto contado na sua simplicidade e grandeza góticas»<sup>74</sup>. Dois aspectos merecem destaque nesta declaração de intenção: em primeiro lugar, a dívida assumida relativamente à refundição empreendida por Bédier dos dispersos testemunhos tristanianos; em segundo, o repúdio da *erudição aparente*, isto é, daquela alardeada por um dilatado aparato explicativo ou pela discussão ociosa de minudências colaterais<sup>75</sup>. Avulta, em todo o caso, uma precoce consciência do programa narrativo-ideológico e da bitola estilística a aplicar ao ensaio romanesco de teor inesiano. Anteposta ao manuscrito autógrafa de *A Paixão de Pedro o Cru*, datado de Agosto-Outubro de 1939, uma folha de rosto preservou pormenores de planificação e da *intentio operis* a que o autor esperava conceder fisionomia narrativa. Dela se pode inferir a sua vacilação no tocante ao título a atribuir ao romance, surgindo, a par da possibilidade depois eleita, outras provavelmente rejeitadas em apreciação ulterior: é o caso de *A dor de Pedro o Cru* e *Amor e dor de Pedro o Cru*. Em todos estes títulos, no entanto, inclusivamente no que, em definitivo, o julgamento do autor acabou

---

<sup>73</sup> Como já anotou Cristina Nobre, «a colação das duas edições presta-se a uma análise de variantes que poderá ser um precioso auxiliar no estudo sobre o trabalho de reescrita em ALV, por fazer». Cf. *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 370, n. 60. Não sendo ainda este o momento azado para proceder ao confronto, todas as citações do texto se reportam à segunda edição, expressamente classificada pelo autor como texto definitivo

<sup>74</sup> *Apud* Cristina Nobre, «O espírito literário da Casa de S. Pedro», p. 297.

<sup>75</sup> Note-se que a desconfiança que o autor manifesta relativamente à integração explícita de informes eruditos na trama do romance não exclui a consulta diligente de uma abundante bibliografia que versava aspectos vários do caso de Pedro e Inês. Sem prejuízo de todas aquelas que, já de seguida, ainda merecerão referência, constam da biblioteca pessoal do autor as seguintes obras de temática inesiana: Ernesto Korrodi, *Monumentos de Portugal. Alcobaca – Estudo Histórico-Archeológico e Artístico da Real Abbadia de Santa Maria de Alcobaca*, Porto, Litografia Nacional-Edições, 1929 [2626-F-5]; *Ignez de Castro. Episódio estraido do Canto Terceiro do Poema Epico Os Lusíadas de Luiz de Camões*. Edição em quatorze linguas, Lisboa, Imprensa Nacional, 1873 [2329-T-9] (Livreria Rodrigues Cordeiro); Julio de Castilho, *D. Ignez de Castro. Drama em cinco Actos e em verso*, Rio de Janeiro, B. L. Garnier Livreiro-Editor, 1875 [1582-M-7] (Bibl. Rodrigues Cordeiro); M. Vieira Natividade, *Ignez de Castro e Pedro o Cru perante a iconographia dos seus tumulos*, Lisboa, Typ. A Editora, 1910 [3807-F-10]; Artur Augusto, *Romance de Inês de Castro*, Lisboa, Edições Momento, 1934 [4288-A-7]; Faustino da Fonseca, *Historia e Lenda de Ignez de Castro*, Lisboa, Guimarães & C<sup>a</sup> Editôres, 1910 [5052-B-8]; Marcel Dany, *Inês. Chronique rimée de la plus belle histoire d'amour*, Coimbra, Tip. da Coimbra Editora, 1937 [6142-D-6]; Barata Feyo, *A escultura de Alcobaca*, Lisboa, Edições Ática, 1945 [1623-M-9].

por consagrar, se pode ratrear uma das originalidades maiores do tratamento do tema de Inês de Castro em Lopes Vieira: com efeito, é indesmentível o protagonismo acordado à figura de D. Pedro, esse «epileptico sublime»<sup>76</sup> que, mais do que Inês, dramatiza a condição de homem impotente para apaziguar em si os apelos do rei e do amante, inapto para ajustar os imperativos da paixão ao interesse nacional, a felicidade pessoal ao compromisso patriótico. Ora, como, com abundantes exemplos, demonstrou Maria Leonor Machado de Sousa,

(...) a localização do interesse em D. Pedro fora uma das linhas de actuação românticas, facilmente explicável pela caracterização do Rei, apaixonado, violento, infeliz, cruel, personagem real sobreponível ao estereótipo do herói – melhor talvez, anti-herói – romântico.<sup>77</sup>

Não terá sido apenas o aliciamento sub-romântico de uma personagem histórica, cuja vida foi, sem margem para dúvidas, conduzida sob o signo do excesso, que terá determinado a ênfase actancial que o romance opta por deslocar para a figura régia. Em carta datada de 16 de Outubro de 1937, dirigida a Agostinho de Campos, confidenciava o autor: «Cá estou no eremitério e vou construindo uma *Inês de Carasto* em q. o Cru acaba por dizer – meu pai tinha razão!...»<sup>78</sup>. Na verdade, parece claro, tanto no rascunho que consta do espólio, como no próprio romance, que é um propósito rectificativo o que, em primeira instância, perseguiu Lopes Vieira. Essa releitura do episódio adopta a prerrogativa de que «Todos tem razão – o que faz as tragédias»<sup>79</sup>. Nesse sentido, elege-se como «centro da obra» a «repulsa pela memória a Inês, que o [a Pedro] levou quasi à traição», arguindo-se, para tanto, que «o falso casamento teve um fim político – e sobretudo os tumulos» e que D. Pedro «quere-a [a Inês de Castro] rainha para garantir a sucessão no caso de D. Fernando morrer», sempre ciente, apesar das aparências, de uma «Razão de Estado em final»<sup>80</sup>. Para Inês, «perigo de Espanha, o perigo único e sempre vivo», «delicioso e danado instrumento de traição», reserva-se a penumbra dos deuteragonistas, sendo a rainha morta intimada a participar no teatro da história apenas

---

<sup>76</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço III, fr. 163, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 87.

<sup>77</sup> Maria Leonor Machado de Sousa, «Inês de Castro no século XX», in Patrizia Botta (ed.), *op. cit.* p. 260.

<sup>78</sup> Cf. Luís Amaro, «Correspondência inédita de Afonso Lopes Vieira», *Colóquio/Letras*, nº 5 (Janeiro de 1972), p. 40.

<sup>79</sup> *A Paixão de Pedro o Cru*, esboço manuscrito do romance, BMALV.

<sup>80</sup> *ibidem*.

na justa medida em que permite ao monarca sair, incólume e vitorioso, da tentadora provação. À parte de D. Pedro, os reais vencedores «são Pero Coelho e Álvaro Gonçalves, que o dominaram moralmente»<sup>81</sup>. Na versão definitiva do romance, o narrador, em atitude interpelante, que lembra a do jogral que se dirige ao seu auditório, não se coíbe de coonestar os destinatários potenciais nesse trabalho de premente reexame da matéria de facto e de persistir na reposição de uma verdade que ele julga silenciada pelas leituras tradicionais da história:

Começa agora a longa expiação com que Dom Pedro há-de pagar os erros de louco amoroso que mais amara uma mulher que Portugal.

Onde os outros têm visto saudades e testemunhos de amor e têm gastado o tempo em discursos, vejamos nós cuidados de Rei em cuja consciência arde a febre da redenção. Senhores, nesta alma leal e formosa a dor vai trabalhar como obreira bemdita.

Não é dor de namorado suspiroso; é dor, mas dor de Rei, dor heróica – maior dor do que a dor dos namorados! (PPC, 187-88)

A hegemonia de que desfruta este entendimento revisionista e a contestação correctiva da História não são, naturalmente, isentas de consequências no plano da representação diegética. Maria de Fátima Marinho, no sumário balanço a que procede do romance histórico de orientação nacionalista que prolifera nas primeiras décadas do século XX, destaca justamente que os seus autores, entre os quais arrola Lopes Vieira,

(...) escolhem para heróis dos seus livros personagens referenciais de primeiro plano (reis, rainhas) com todas as consequências que tal tomada de posição acarreta – um menor interesse na diegese, que em traços largos já é conhecida, e uma menor liberdade de efabulação e de caracterização das personagens.<sup>82</sup>

Realmente, a repercussão mais imediata do escopo argumental retomado por Lopes Vieira percebe-se ao nível da própria sintaxe da narrativa. Estruturada, de modo

---

<sup>81</sup> *ibidem*.

<sup>82</sup> Maria de Fátima Marinho, *O romance histórico em Portugal*, p. 47. Relativamente aos romances de temática inesiana, surgidos na primeira metade de Novecentos, Rosa Pais Ribeiro sustenta ter, ao longo do período considerado, conquistado terreno o enfoque historiográfico, distinguindo-se «uma primeira fase em que a fantasia se sobrepõe à verdade histórica dos factos e uma segunda em que o rigor histórico afirma o interesse dos autores em recuperar o verdadeiro passado da História de Portugal». Cf. Rosa Maria Pais Ribeiro, *Inês de Castro na literatura, no cinema e nas outras artes*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, p. 121.

genérico, em torno da colagem paratáctica de quadros – um pouco à maneira da rosácea tumular que fixa, em suspensão cronológica concêntrica, a biografia dos amantes, ou de uma tapeçaria medieval<sup>83</sup> –, a intriga tende para a concentração económica de todas as cenas anteriores à execução de Inês, distendendo, em especial, os acontecimentos que sobrevêm à morte do *colo de garça*. Compreende-se porquê: é no decurso do tumultuoso rescaldo da tragédia que o carácter do Justiceiro de facto se revela, e são as acções praticadas durante esse período as que, necessariamente, requerem uma mais habilidosa defesa. Por isso, mais de metade do romance – precisamente a partir do capítulo intitulado «Dor! Furor!» – versa factos ocorridos após o assassino da Castro: a insurreição do príncipe contra Afonso IV, o escambo de prisioneiros, a questão da legalidade do casamento e o falso juramento, a edificação dos túmulos e as disposições testamentárias do monarca.

À parte de consequências atinentes ao foro estrutural, o desígnio de reexame crítico da história, levado a cabo em *A Paixão de Pedro o Cru*, transparece nas opções genológicas e nas práticas técnico-discursivas colocadas ao seu serviço. Que a obra participa de convenções tipificadoras do romance histórico – tomando o género, em sentido lato, como «tout récit romanesque dont l'action se situe à une époque nécessitant pour son auteur un relais historiographique»<sup>84</sup> – parece difícil de contestar. Mas, se tomarmos o romance histórico como um *macrogénero* que, na órbita evolutiva que percorre, desde a sua prototeorização romântica até à pulverização contemporânea das suas modalidades, fez emergir *microgéneros* (como o romance histórico romântico ou a metaficção historiográfica pós-moderna, para nomear apenas dois)<sup>85</sup>, será possível, pela indagação de traços distintivos, arriscar uma aproximação mais lúcida da específica modulação das propriedades arquitectuais do género. Pela relevância que nela assumem os excursos interpretativos e as inferências moralizantes do narrador, a obra de Lopes Vieira parece actualizar algumas das convenções semântico-pragmáticas do romance histórico de tese<sup>86</sup> ou até do romance de aprendizagem<sup>87</sup>. Todavia, a arrumação

---

<sup>83</sup> «Et la légende se développe en tableaux évoqués simplement mais d'une intensité extraordinaire, comme une tapisserie médiévale, qui se déroule au gré du conteur». Cf. Suzanne Cornil, *op. cit.*, p. 113.

<sup>84</sup> André Peyronie, «Note sur une définition du roman historique suivie d'une excursion dans *Le Nom de la Rose*», in Dominique Peyrache-Leborgne, Daniel Couégnas, *Le Roman Historique. Récit et Histoire*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000, p. 280.

<sup>85</sup> Vd. sobre o assunto, Celia Fernández Prieto, *Historia y Novela: Poética de la Novela Histórica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1998, p. 167.

<sup>86</sup> O romance histórico de tese «refuerza la autoridad del narrador omnisciente y potencia su función interpretativa ideológica para imponer una determinada lectura de la novela». Cf. Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, p. 103.

prevalecentemente diacrónica do relato, a focagem num lapso temporal restringido a um caso histórico pontual e a preocupação com o documento conferem-lhe a fisionomia de uma pseudocrónica<sup>88</sup>, que na *ars narrandi* do correspondente género historiográfico se inspira para, a partir dele, decalcar uma sua versão literária.

Na verdade, à primeira vista distanciado de um propósito de fiel recomposição romanesca da cor temporal, o autor evita, ainda assim, colidir com a enciclopédia histórica e cultural que o público-leitor certamente detém sobre os sucessos historiados do reinado de D. Pedro. Consciente das restrições semântico-pragmáticas que decorrem da presença coerciva de um quadro histórico referencial (isto é, da intercalação sistemática de embraiadores realistas que funcionam como “marcadores de comparação”<sup>89</sup>) e que tolhem a livre transcrição da fábula, comprometido com uma base factual documentada, Lopes Vieira irá fazer incidir o olhar revisionista naquelas «*áreas oscuras* de la história, es decir, a aquello que la historia no ha recogido»<sup>90</sup>. Deste modo, reconstituindo escrupulosamente as acções historicamente verificáveis de Afonso IV ou de D. Pedro, o autor transfere para a esfera privada destas personagens a interpretação subjectiva dos seus gestos, encenando narrativamente a sua intimidade e guindando-a ao mesmo plano ontológico das acções por elas efectivamente praticadas. De certo modo, por constituírem ambos discursos apofânticos, no romance parece ter

---

<sup>87</sup> Com efeito, a encenação romanesca da aprendizagem diz respeito tanto a Pedro que, em plena maturidade régia, sopesa retrospectivamente os efeitos do que agora considera ter sido um capricho inconsequente de juventude, como a do próprio Afonso IV que «sentira, pela primeira vez, e em idade em que o que de novo se aprende só serve para transtornar o que já se sabia, que há sinas que aferram os homens sem que eles se possam corrigir e sem que por isso sejam culpados» (*PPC*, 114).

<sup>88</sup> Esta designação é proposta por Kurt Spang que, com o termo de pseudocrónica, pretende designar o género da crónica literária, distinguindo-o, deste modo, da crónica historiográfica. Vd. Kurt Spang, «Apuntes para una definición de la novela histórica», in Kurt Spang, Ignacio Arellano, Carlos Mata (eds.), *La Novela Histórica. Teoría y Comentarios*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1995, p. 53. O género da pseudocrónica apresenta semelhanças flagrantes com o romance histórico documental (*documented historical novel*), tal como o define Joseph Turner. Trata-se, na realidade, de um discurso-limite entre a ficção e a historiografia, apresentando rasgos ficcionais, mas evidenciando processos de escrita e selecção heurística afins dos utilizados pelo historiador. Cf. Pilar Andrade Boué, «Algunos problemas de la novela histórica documentada: el ejemplo de *Les Peregrines* y *Les compagnons d'éternité*, de Jeanne Bourin», in José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo, Mario García-Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 1996, p. 135-42. Vd. também Maria de Fátima Marinho, *O romance histórico em Portugal*, p. 25-26.

<sup>89</sup> A expressão é de Michel Vanoosthuyse: «(...) la date, le nom propre et l'événement historique inscrits dans le monde fictionnel fonctionnent comme des *marqueurs de comparaison*: le lecteur est expressément invité à rapporter les énoncés à deux objets dont l'un est posé comme possible et l'autre comme réel. Ils orientent délibérément le lecteur vers les savoirs qui règlent et définissent le monde de l'histoire échue». Cf. Michel Vanoosthuyse, *Le Roman Historique. Mann, Brecht, Döblin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 60.

<sup>90</sup> Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, p. 186.



lugar um operoso trabalho de sutura entre história e ficção<sup>91</sup>. *A Paixão de Pedro o Cru*, porque se quer história mas se auto-representa como ficção (tornando problemáticos juízos absolutos do tipo «en la novela histórica la historia está siempre en situación ancilar respecto a la ficción novelesca»<sup>92</sup>), reclama, pois, um pacto de leitura ambigualmente híbrido, que espelhe, no fundo, a defracção da pragmática ficcional do romance e de um sintagma narrativo saturado de reenvios referenciais e de múltiplas estratégias de “produtividade referencial realista”<sup>93</sup>: datas, nomes próprios, topónimos. Aquele que Michel Vanoosthuyse considerou representar o “dilema normativo”<sup>94</sup> do romance histórico – o de obedecer a Calíope ou a Clio, o de pender para a ficcionalidade ou para a facticidade – agudiza-se, sem se resolver, no âmbito do trabalho de historicização da ficção, desenvolvido por Lopes Vieira. Por isso mesmo, ao intentar uma aproximação à tipologia da obra, refere Flório José de Oliveira que «nesse livro não é só a descrição romanceada dum acontecimento histórico de projecção nacional que impressiona e seduz o leitor; ele é interessante como ensaio histórico e, poderia até dizer-se, histórico-filosófico»<sup>95</sup>. E remata o autor: «Daí a dificuldade que, por vezes, temos em destrinçar a ficção do ensaio»<sup>96</sup>. Como se tentará demonstrar, essa instabilidade genológica é produto de deliberação intencional e, o que é mais, constitui um trunfo por meio do qual se espera inculcar uma leitura profundamente ideologizada do episódio histórico de Inês.

Ora, é indesmentível que, por um lado, é diversificado o aparato narrativo produtor de historicidade, através do qual, por mais do que uma vez, ressaltam as afinidades entre os protocolos da enunciação romanesca e os que reenviam para o género limítrofe do ensaio ou da crónica historiográfica. Dele participa, enquanto estratégia compositiva destacada do romance, a categoria do narrador e, em necessária implicação, a do autor. No caso da narrativa em apreço, revelam-se particularmente justas as palavras de Celia Prieto, a propósito do romance histórico, quando defende que

---

<sup>91</sup> Para Kate Hamburger, por exemplo, o romance histórico engendra um processo de ficcionalização, isto é, de translação de dados do mundo possível, apresentado como real, da narrativa da História para o mundo possível da ficção. Advoga a autora que «même les romans historiques qui s'en tiennent autant qu'un document à cette vérité historique transforment le personnage historique en figure fictive, non historique; ils font basculer d'un système de réalité possible dans un système de fiction». Cf. Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 110.

<sup>92</sup> Kurt Spang, «Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica», in Kurt Spang, Ignacio Arellano, Carlos Mata (eds.), *op. cit.*, p. 35.

<sup>93</sup> A terminologia é de Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, p. 204.

<sup>94</sup> Cf. Michel Vanoosthuyse, *op. cit.*, p. 16.

<sup>95</sup> Flório José de Oliveira, *op. cit.*, p. 43.

<sup>96</sup> Idem, *ibidem*, p. 46.

«la presencia y el dominio autorial en la novela histórica son totales de manera que es el presente el que está leyendo el pasado, creándolo para el lector y acercándolo a través precisamente de su palabra»<sup>97</sup>. À maneira dos cronistas medievais, que abriam o relato pela consolidação de uma vocalidade credível, estribada na sua *auctoritas* de testemunhas presenciais ou numa onisciência outorgada por via transcendente, o narrador de *A Paixão de Pedro o Cru* assume, desde o início, a postura narrativa de contador abalizado que afanosamente persegue a verdade. Exibindo uma ágil onisciência, por exemplo na narrativização da intimidade e no desvelamento das motivações secretas dos protagonistas através da transcrição simulada do discurso da sua consciência<sup>98</sup> – o que não exclui a presença episódica das fórmulas modalizantes da conjectura histórica<sup>99</sup> –, o narrador abeira-se da figura do *histor*, entendido como

(...) a repository of fact, a tireless investigator and sorter, a sober and impartial judge – a man, in short, of authority, who is entitled not only to present the facts as he has established them but to comment on them, draw parallels, to moralize, to generalize, to tell the reader what to think and even to suggest what he should do.<sup>100</sup>

Manipulando, por antecipadamente conhecer o seu desenlace, o curso da história, não é difícil inteligir a sub-reptícia colagem da mitologia pessoal do autor à vocalidade adoptiva deste contador. Nos excursos seguintes, por exemplo, o louvor da cândida psicologia expressa pela *vox populi*, bem como da poesia lendária ou do pitoresco etnográfico, gerados no seu seio, tornam insuspeita a real identidade de quem se oculta por detrás da máscara de cronista:

---

<sup>97</sup> Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, p. 93.

<sup>98</sup> Entre muitos exemplos possíveis, atente-se na reprodução, próxima do monólogo interior, do ditado íntimo da consciência de D. Pedro: «A dor mais aguda fôra, porém, a do homem escarnecido, desrespeitado, roubado! § Inês era *sua*. E tinham-se-lhe atrevido, a-pesar-de que era dêle!... § Esta dor do orgulho espedaçado quási sobrepujava a outra de perder Inês, ou, pelo menos, as duas dores eram iguais e misturavam-se. Tinham-lhe faltado ao respeito, a êle, à sua casa, ao seu senhorio!» (*PPC*, 144)

<sup>99</sup> O dom de vidência proléptica, recursivamente exercido por este narrador, é, em várias ocasiões, contrariado por uma focalização manifestamente restritiva, que apenas viabiliza uma história especulativa e conjectural. Cf. o relato da entrevista entre Afonso IV e Inês de Castro, que precedeu a ordem de execução: «Como o teria ela recebido? Cheia de alvoroço, de medo daquele homem tão severo, tão pronto em reprovar amores não abençoados, que todavia se lhe mostrava agora com feição que ela lhe não conhecia. (...) Que teriam êles ditto? § De-certo el-rei lhe suplicou que deixasse o infante, que o não estorvasse mais nos deveres de futuro Rei (...)» (*PPC*, 112)

<sup>100</sup> R. Scholes, R. Kellogg, *The Nature of Narrative*, Oxford, Oxford University Press, 1966, p. 266. Segundo aos autores, «the narrator as *histor* is a primary narrative ingredient of such novels as *Tom Jones*, *The Red and the Black*, *Vanity Fair*, *War and Peace*, and *Nostramo*». Cf. *op. cit.*, p. 266.

O nosso povo, tão amigo de amar quem lhe fôr doce, logo lhe quisera como a amparo que lhe viera por Deus; semelhante comovida ternura fazia-lhe aproximar da sua humildade a Rainha e até venceu a lonjura do tempo.

Ainda hoje, em terras do *Pinhal do Rei* sôbre o mar, o povo crê que foi a Rainha Santa quem, por suas próprias mãos, semeou dunas tão altas e bravas, tirando do regaço as sementes criadoras de pinheiros que haviam de ser navios sagrados da nossa história. (PPC, 42)

Assim se criou nas províncias do norte aquela injúria que lá ficou vibrando: – *És uma Inês de Carasto!* – atirada de mulher para mulher como pedrada. (PPC, 92-93)

E, se dúvidas subsistissem, elas dissipar-se-iam definitivamente em face do presencialismo intrusivo deste narrador que se confessa autor, até na coincidência flagrante de, também ele, possuir um relicário contendo uma madeixa de «alguns cabelos da cabeça de sol»:

Neste relicário estou vendo, tão vibrantes à luz como quando se enrolavam em tranças ou alisavam em bandós, alguns cabelos da cabeça de sol, que pintam, êles sós, a inteira formosura. (PPC, 60)

O estilo narrativo, pontuado por fórmulas de intenção fática e marcas elocutórias reminiscentes do relato oralizante da canção de gesta, visa justamente certificar a probidade do narrador-históriógrafo, pelo recurso a uma tópica exordial, onde parece ressoar o discurso do prólogo de uma crónica medieval:

Senhores, quero contar como o requiere tal tragédia (sei que é vão o desejo) a Paixão de um homem que muito sofreu porque muito amou e, sobre-tudo, porque muito errou. (...)

Foi dêsse quadro de pedra que êste livro nasceu, e o seu terrível segrêdo o que eu busquei desvendar. (PPC, 13-14)

Noutras ocasiões, as interferências narrativas, não raro situadas estrategicamente em posição de início ou fecho de capítulo, salientam emotivamente a matéria relatada, ora dando conta da adesão empática ou do repúdio do narrador relativamente a um acontecimento ou personagem, ora preludiando cataforicamente a diegese, ora

averbando ditos sentenciosos e apotegmas, deduzidos a partir da história contada, ora, enfim, interpelando e esgrimindo razões com um auditório virtual:

E Inês? Senhores, lá o diz o nosso clássico: «não há feitiço mais eficaz para ser amado, que amar». Não acusemos o *Colo de Garça*, nem até porque atraícoava a sua senhora e amiga. Pois que mulher teria resistido a mal que para ela era tamanho bem? (*PPC*, 65)

A dor, que sempre espreita as criaturas, vai agora partir corações inocentes, –, porque ides vendo como todos estão inocentes e apenas é culpado o destino cruel. Labutam uns pelo amor que sentem, pelejam outros pelos deveres que lhes cabem. Senhores, todos têm razão e todos morrem de a ter! (*PPC*, 119)

Agora vereis Dom Pedro faltar à palavra jurada, trair a sua fé de cavaleiro, romper com leis de humanidade, Vê-lo-eis enxovalhar a dignidade de Rei, vender homens confiados na sua honra como os marchantes nas feiras trocam gado.

Mas não o acusemos, senhores.

Que não fará um coração que endoideceu? Pobre de tal coração! Mais há-de sofrer depois. (*PPC*, 163)

– Bem sei, senhores: estais pensando que Dom Pedro já perjurara quando traíra a confiança de el-rei seu pai para se vingar dos conselheiros dêle.

Mas considerai que o fizera ardendo no lume louco do rancor, e que era infante quando jurara com secreto ânimo de perjurar. (*PPC*, 201)

Um outro tipo de incursão digressiva do narrador cumpre a incumbência de dilucidar questões de heurística e de tratamento de fontes<sup>101</sup>. Embora Lopes Vieira, como foi referido, aspirasse a amenizar, por meio da sua ficcionalização, o substrato erudito do romance, a verdade é que não se escusará de, numa evidente asserção de fidedignidade metodológica, apresentar o elenco das fontes compulsadas. De entre elas, avulta, naturalmente, a cronística de Fernão Lopes:

---

<sup>101</sup> Como observa Celia Prieto, «la novela histórica (...) al construir su diégesis ficcional a partir de materiales ya codificados, de versiones históricas anteriores ya conocidas, afronta toda una serie de problemas compositivos que, desde sus textos iniciales, tematizó e integró el discurso, a menudo a través de la instancia enunciativa que explica, justifica o cuestiona el intento de reconstruir el pasado, comenta la crónica que le suministra la información o reflexiona sobre la relación entre escritura y realidad, entre la historia oficial y otras historias». Cf. Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, p. 190.

Porém Dom Pedro perdeu o recato: começou a ter com Inês *novos jeitos*.

Assim o diz o nosso mais antigo narrador que destes casos deixou breves, mas seguras notícias. Sabei que foi com êsse, e com outro, castelhano, do tempo da tragédia, bem como com os documentos da época – e mais que tudo com o túmulo do Rei – que me aconselhei para contar esta história, sem me importar com os que vieram depois para a enfeitar e mentir. (PPC, 77-78)

Quási um século depois dêste horrendo negócio a mão do grande Cronista, que conhecera el-rei Dom João I e escrevia por conta de um Rei que era neto de Dom Pedro, ainda tremeu de pasmo indignado; e a alma forte e gentil de Fernão Lopes declara que, depois do *escambo*, não mais há-de louvar Rei que tal praticou: – *nossa tenção é não o louvar mais, pois, contra seu juramento, foi consentidor em tão feia cousa como esta*.

– Notai aqui, senhores, como é honroso e belo para a consciência Portuguesa êste horror do cronista Real à traição que Dom Pedro cometeu. Não fôra em vão que o Reino de Portugal se criara com as leis populares que eram as mais antigas da Europa e cujo espírito regia as Côrtes – o espírito dos Concelhos onde os vilãos eram também pessoas e onde a escravidão feudal nunca pegara. (PPC, 176-77)

Dom Pedro pressentia que o seu casamento jurado causara espanto e dúvidas no Reino, aquelas dúvidas que o nosso grande Cronista atribui aos mais atilados, aos que *não receberam aquilo em seus entendimentos, parecendo-lhe de todo ser muito contra razão*. (PPC, 223)

Como se vê, a admissão da dívida contraída com a obra historiográfica do cronista de Avis é secundada pela frequente intertextualização de passos da *Crónica de D. Pedro* com função corroboradora, transformando a história ficcionada no palco onde, graças a um poliperspectivismo crítico, distintas versões concorrentes do mesmo facto se digladiam. A figura do cronista insubmisso, em relação a um poder cuja biografia estava incumbido de historiar, constitui ainda pretexto para, em comentário metatextual, rememorar a utopia governativa da democracia real, vigente nos concelhos medievos e já convocada a propósito de Gil Vicente<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Para além do ideal sociopolítico da democracia real, *A Paixão de Pedro o Cru* respiga, aliás oferecendo testemunho de um afã recolector muito caro a Lopes Vieira, alguns mitos pessoais do autor: o mito dionisíaco e o motivo do pinhal do rei («o grande Rei Dom Denis fôra o primeiro a escutar a tentadora canção; bem o podemos ter por adivinho das Navegações, como o primeiro que deitou olhos ao além e entreviu futuras naus no *verde pinho* que semeara e cantara.», PPC, 18-19); a interferência

Lopes Vieira segue de perto a visão que a crónica régia de Fernão Lopes difundira, no tocante a pormenores decisivos da carreira política e amorosa do Justicheiro: a concepção do amor como enfermidade da vontade<sup>103</sup>, as dúvidas lançadas sobre a legitimidade do casamento<sup>104</sup>, o escambo dos prisioneiros com o Cru de Castela, a execução dos algozes e, antecedendo a sua morte, a remissão final do monarca pelo balanço positivo do seu reinado. No romance, o tabelião Vasco Anes é o porta-voz da apreciação sumular que, na crónica, compete ao cronista: «(...) de vós dirá o povo que dez anos como estes em que reinastes nunca houve em Portugal!». Este balanço benevolente do exercício esforçado do poder régio e da administração competente da justiça compagina-se, num reenvio futurante, com o entendimento integralista da realeza legítima. Como observa Olga Ferreira,

É este o sentido que Vieira dá ao comprido poder absoluto de que usou D. Pedro. Não era tirania, mas autoridade de pai de uma grande família, que para ser regida em paz, precisava de obedecer àquele que mais que nenhum queria o seu bem.<sup>105</sup>

A ética historiográfica, baseada na apologia da *clara certidão da verdade* e na rejeição liminar da *afremosentada falsidade*, a mesma que movia Fernão Lopes a inspeccionar as versões trivializadas da história, expurgando-as das patranhas propaladas por historiadores de duvidosa idoneidade, será a de que, séculos volvidos, o cronista de *A Paixão de Pedro o Cru* se arrogará como legítimo continuador. É uma mesma certidão estribada na probidade investigativa – na nota final, apensa à primeira edição do romance, o autor assegurava que «tôdas as afirmações de carácter histórico

---

reparadora de Afonso IV no enredo amoroso do Amadis («É certo que no tempo da sua mocidade se desfadara a ouvir o trovador João de Lobeira; lera-lhe êste o romance do cavaleiro Amadis, o que amara com perfeito amor Oriana a Sem-Par. Mas como entendera Afonso o Bravo, então infante, o perfeito amor de Amadis o Namorado? Exigindo que João de Lobeira consolasse as pênas da desatendida Briolanja, fazendo-lhe Amadis dois filhos de um só ventre», *PPC*, 21) e a *aemulatio* franciscanista visível no modelo de santidade professado pela Rainha Santa Isabel («Tudo isto lhe tinha pegado aquêlo mendigo e trovador nascido na Úmbria italiana, e cuja nova inspiração cristã refrescara de graças nunca vistas a feia face do mundo», *PPC*, 45).

<sup>103</sup> «Nem Dom Pedro podia, por mais que a êle-mesmo o ditasse em cada dia por lei, disfarçar o que já o agarrara todo como peste deliciosa da alma e o lavrava na fervura do sangue». (*PPC*, 66)

<sup>104</sup> Flório de Oliveira acusa precisamente Lopes Vieira de, a julgar pela postura reticente que adopta em relação ao casamento celebrado entre D. Pedro e D. Inês, se ter deixado «influenciar pela dialectica aristotelica do Cronista»: «Pois, apesar do indiscutível valor probatório do documento em questão [dispensa papal que autorizava D. Pedro a casar com D. Inês], Afonso Lopes Vieira, seguindo na esteira de Fernão Lopes – mas, certamente não inspirado nas razões que o cronista naturalmente teria para deliberadamente suscitar a dúvida sobre o celebrado casamento – contesta a sua celebração». Cf. *op. cit.*, p. 70.

<sup>105</sup> Olga Ferreira, «O Inesismo nas correntes nacionalistas e tradicionalistas de fins de séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX», *Munda*, nº5 (Maio 1983), p. 53.

nêles contidas são exactas»<sup>106</sup> – que impede Lopes Vieira de acolher pormenores vários da *histoire romancée* que Antero de Figueiredo urdira no seu *D. Pedro e D. Inês*: os vícios privados de D. Pedro, entregue a «mancebias grosseiras com achavascadas rascoas», a ideia inicial de ter o monarca cogitado um túmulo único onde repousassem ambos os amantes, a encomendação diária da alma de Inês de Castro de que, supostamente, teriam sido incumbidos os frades de Alcobaça<sup>107</sup>. A refutação destas versões da história significa, sobretudo, uma censura à ilegitimidade do seu retoque ficcional, num autor que, como ele, se queria radicalmente comprometido com um intransigente programa de verdade historiográfica. Por isso, independentemente da justeza da apreciação, dificilmente, suponho, Lopes Vieira teria subscrito o parecer de ter sido o seu romance composto «à maneira poética de Figueiredo»<sup>108</sup>. Um breve apólogo, recolhido entre as notas avulsas do autor, dá a justa medida da dificultosa (se não impossível) missão do cronista, empenhado em joeirar os testemunhos discordantes da História e perseguindo a utopia de apurar uma verdade irredutível:

Um historiador inglês, prêso na Torre de Londres, trabalhava uma longa História. Havendo uma desordem debaixo das janelas, ouviu-a contar aos companheiros da prisão com tantas variantes quantos os narradores. Queimou os manuscritos. E nunca mais escreveu História.<sup>109</sup>

Note-se que Fernão Lopes não facultou a Lopes Vieira exclusivamente as peças em falta do *puzzle* inesiano – mais importante, legou-lhe um modelo de *estória*, emprestando-lhe, ainda, os rudimentos de uma retórica do contar que, em alargamento romanesco, o autor não deixará de capitalizar como formulário estilístico. O constante

---

<sup>106</sup> *A Paixão de Pedro o Cru*, 1ª ed., p. 292.

<sup>107</sup> Antero de Figueiredo, *D. Pedro e D. Inês*. «*O Grande Desvayro!*». 1320-1367, Lisboa, Livraria Ferreira, 1913, p. 224 [3443-Z-3]. As tergiversações históricas de Antero de Figueiredo, que parecem não colher a aprovação de Lopes Vieira, encontram-se assinaladas com um ponto de exclamação ou com um preceptivo «Não!». Transcrevo alguns exemplos: «D. Pedro queria que a alma da rainha fôsse diariamente, até ao dia do Juízo, sufragada pelos frades, e que o seu corpo repousasse num túmulo magnífico (...)» (p. 171); «E o rei cogitava como havia de sêr. Então, sua fantasia, só pelo seu coração guiada, arquitetou um amoroso e aconchegado túmulo, um só em que ambos, Inês e Pedro, pousassem juntos, sob suas estátuas coroadas, dando-se as mãos leais – os dois dormindo a par, sob o olhar de deus, o longo sono da morte, até o Dia de Juízo – até a fim do mundo!» (p. 172); «O rei velava pelos sufrágios da alma da sua amada, no que punha o mais imaculado carinho espiritual; o que não impedia que enchesse os intervalos destes dias de pureza, gastando-se em mancebias grosseiras com achavascadas rascoas, e, peor, pervertendo os seus nervos doentes em sensualidades que não faz minguá relatar, ou, para depor semelhantemente com o cronista, – “das que se não devem aqui dizer”» (p. 224).

<sup>108</sup> Maria Leonor Machado de Sousa, *Inês de Castro. Um tema português na Europa*, p. 398.

<sup>109</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 97, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 99.

colóquio com o narratário, instigante da sua cumplicidade participe na judicação da história – instaurando um «presencialismo contemplativo»<sup>110</sup> e um simulacro de convivência temporal entre narrativa e narração –, é claramente decalcado da *Crónica de D. Pedro*. Estas frases directivas de ligação, utilizadas por um narrador-cicerone – que, segundo Mário Martins, o próprio Fernão Lopes terá recebido, em segunda mão, da *ars narrandi* dos romances de cavalaria<sup>111</sup> –, constituem, numa primeira abordagem, estratégias de deshistorização porque, ao reenviarem para a *ordo artificialis* do relato, apontam o dedo à sua natureza ficcional. No entanto, dado que recriam estilemas abonados pela prática narrativa da historiografia medieval, transformando este narrador-cronista em émulo de Fernão Lopes, funcionam, inversamente, como mais um procedimento certificador da sua *auctoritas*, que pode, assim, explorar a mais-valia do regresso às fontes originais.

É altamente plausível ter a utilização sistemática destas frases-charneira sido sugerida pela renovação da «incomparable epopée de l'amour»<sup>112</sup>, empreendida por Joseph Bédier, no seu *Le Roman de Tristan et Iseut*<sup>113</sup>. Nela aplaudindo, quer a «imaginação simpática», quer a «erudição paciente» que, aliás, Gaston Paris já salientara no seu prefácio, a tentativa do medievalista francês é pelo autor do *Amadis* considerada modelar a vários títulos. Uma vez que a questão da influência da «reconstituição orgânica»<sup>114</sup> de Bédier, nas tarefas de reescrita restitutiva de Lopes Vieira, será reexaminada a propósito da incursão amadisiana do autor, limito-me, por agora, a anotar a flagrante aproximação entre os protocolos do *incipit* do *Tristan* e os de *A Paixão de Pedro o Cru*, ou ainda a interferência esporádica de um análogo narrador-

<sup>110</sup> Vd. Mário Martins, «Frasas de orientação nos romances arturianos e em Fernão Lopes», *Itinerarium*, nº 95 (1978), p. 18.

<sup>111</sup> «O cronista coloca-se na mesma posição de recitador que não se esquece dos ouvintes, sublinha com um dedo dirigido à atenção do público um ou outro acontecimento, transita de um assunto para outro mediante um aviso (...). É como se Fernão Lopes nos levasse pela mão, no tempo e no espaço, ora fazendo-nos voltar atrás, ora seguindo para diante, largando aqui uma personagem para depois a encontrar de novo, orientando-nos, mais do que nunca, nas curvas dos acontecimentos». Cf. Idem, *ibidem*, p. 3-15. Conclui o autor que «(...) devemos admitir, de facto, ao menos como bastante provável, a influência directa e indirecta da *Demanda do Santo Graal* na maneira de escrever de Fernão Lopes, tanto no estilo da narrativa como nas frases de transição e recolagem». Cf. *ibidem*, p. 24.

<sup>112</sup> Joseph Bédier, *Le Roman de Tristan et Iseut*, Paris, L'Édition d'Art H. Piazza, 1965, p. VII.

<sup>113</sup> Constam do espólio da BMALV três edições da obra: *Le roman de Tristan et Iseut. Renouvelé par Joseph Bédier*, Paris, H. Piazza Éditeur, 1918, 71<sup>éd</sup> [1328-K-5]; *Le Roman de Tristan et Iseu. Renouvelé par Joseph Bédier*, Paris, L'Édition d'Art H. Piazza, 1924, 137<sup>éd</sup>. [2703-F-7]; *Le Roman de Tristan et Iseut. Renouvelé par Joseph Bédier*, Paris, L'Édition d'Art H. Piazza, 199<sup>éd</sup>. [3838-X-7]. Para além da versão modernizada de Bédier, Lopes Vieira possuía, na sua biblioteca, uma edição do texto original de Béroul, *Le Roman de Tristan, Poème du XIIIe siècle*, édité par Ernest Muret, Paris, Honoré Champion, 1922 [2625-F-5].

<sup>114</sup> Joseph Bédier, *Le Roman de Tristan et Iseut*, p. IV.



-jogral, que pretende acicatar o auditório ou sujeitar ao escrínio crítico as versões discordes da história:

Seigneurs, vous plaît-il d'entendre un beau conte d'amour et de mort? C'est de Tristan et d'Iseut la reine. Écoutez comment à grand joie, à grand deuil ils s'aimèrent, puis en moururent un même jour, lui par elle, elle par lui.<sup>115</sup>

Écoutez, seigneurs, une venture douloureuse, pitoyable à ceux qui aiment.<sup>116</sup>

Les conteurs prétendent ici que Brangien n'avait pas jeté dans la mer le flacon de vin herbé, non tout à fait vidé par les amants; mais qu'au matin, après que sa dame fut entrée à son tour dans le lit du roi Marc, Brangien versa dans une coupe ce qui restait du philtre et la présenta aux époux; que Marc y but largement et qu'Iseut jeta sa part à la dérobee. Mais sachez, seigneurs, que ces conteurs ont corrompu l'histoire et l'ont faussée. S'ils ont imaginé ce mensonge, c'est faute de comprendre le merveilleux amour que Marc porta toujours à la reine.<sup>117</sup>

Suzanne Cornil, notando que, com *A Paixão de Pedro o Cru*, terá Lopes Vieira intentado «reprender la légende d'Inês et de Pedro à la manière d'un conteur médiéval»<sup>118</sup>, não deixa de acentuar que, para o efeito, procurou o autor remontar «à la source médiévale»<sup>119</sup>. A tendência para replicar os argumentos históricos e os módulos estilísticos característicos da prosa de Fernão Lopes consubstancia, em suma, um processo por intermédio do qual se acrescenta a credibilidade textual do contador de Lopes Vieira. A análise das marcas de leitura exibidas pelo seu exemplar pessoal da *Crónica de D. Pedro*, constante da biblioteca do autor<sup>120</sup>, permite, graças à eloquência

---

<sup>115</sup> Idem, *ibidem*, p. 1.

<sup>116</sup> Idem, *ibidem*, p. 215.

<sup>117</sup> Idem, *ibidem*, p. 52-53. Não será demais insistir no modo crucial como o romance de Bédier modelou para a posteridade os avatares do mito tristaniano. Como defende André Dabezies, «notre mythe de Tristan et Iseut, au XX<sup>e</sup> siècle, sort, pour l'essentiel, du *Roman* de Bédier. (...) Notre image idéale de Tristan, au XX<sup>e</sup> siècle, doit sans doute une bonne part de sa fascination symbolique un peu ambiguë au récit magistralement récrit par Bédier (...)». Cf. André Dabezies, «Tristan “fin de siècle”», in Gwenhaël Ponnau (org.), *Fins de siècle. Terme, évolution, révolution*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 377-80.

<sup>118</sup> Suzanne Cornil, *op. cit.*, p. 113.

<sup>119</sup> Idem, *ibidem*, p. 133.

<sup>120</sup> Trata-se da *Chronica del Rey D. Pedro I deste nome, e dos de Portugal o oitavo cognominado o Justiceiro. Na forma em que a escreveo Fernão Lopes, primeiro Chronista Mòr deste Reyno pelo Padre Jozé Pereira Bayam. Acrescentada de um «supplemento a esta Chronica del Rey D. Pedro I. Dos successos de sua vida, e acções suas antes de ser Rey, e outras cousas notaveis, de que o Author della*

dos sublinhados, deduzir um interesse selectivo centrado justamente nas secções do relato historiográfico que se ocupam de aspectos atinentes à governação do Justiceiro ou ao caso memorável dos seus amores com Inês de Castro: os capítulos XVI (danças e folguedos do rei), XXXII (escambo), XXXIII (Diogo Lopes Pacheco) ou XLVI (trasladação de Inês) ostentam abundantes sinais de haverem sido diligentemente compulsados e não é, portanto, dado irrelevante serem os mesmos que, em grau variável, vieram a ser intertextualmente absorvidos pela transposição romanesca.

Todavia, a par do desvelo historiográfico, *A Paixão de Pedro o Cru* socorre-se de uma tendência persistente para a novelização da História, adentrando-se – em alguns casos resolutamente – pela coutada da ficção. Denunciando algumas inconsistências factuais ou ilações ilegítimas de Lopes Vieira, objectara Flório de Oliveira que «o objectivo histórico foi fortemente influenciado pela alma poética do escritor»<sup>121</sup>. Em boa verdade, nem de outro modo poderia ser. Embora concedendo prioridade à ingente tarefa de desenredar a história das incontáveis ficções que a adulteram, o autor não exonera a ficção que a História, em si própria, também é, demonstrando que aquela pode facultar uma chave decifradora desta. Assim ocorre com a matriz literária tristaniana, sistematicamente convocada pelo narrador como *analogon* do caso histórico romanceado. Em certo sentido, os *amores compostos* de Tristão e Isolda tornam, pelo recurso ao didactismo da ficção, translúcidas as insondáveis razões do coração que conduziram ao desvairo amoroso o monarca e a aia galega – como se, na realidade, fosse apenas à contraluz da ficção que a história revelasse um insuspeitado sentido. Sustentando um curioso efeito de antecipação temática por *mise en abyme*, à figura (historicamente abonada, como defendera Teófilo) de um D. Pedro leitor do *Tristão*, procurando, na literatura, serenar as inquietudes amorosas, associa-se, de novo, o *Leitmotiv* dos efeitos devastadores do filtro:

E lembrava-se do romance que lera, e viera entre os pergaminhos do avô, em que um homem inocente bebe a beberagem do amor e da morte, e nunca mais tem descanso. Êsse sacrificara amizades sagradas, penando a dor horrível de o fazer; andara pelos reinos distantes e nunca perdera o desejo daquela mulher, por quem, por fim, lhe apetecera a morte.

Teria êle bebido alguma beberagem encantada? (*PPC*, 62)

---

*não trata. Pelo Padre Jozè Pereira Bayaõ*, Lisboa, Officina de Pedro Ferreira, Impressor da Muito Augusta Rainha, 1760. A obra, integrada na Biblioteca de Rodrigues Cordeiro, possui a cota [156-B-8].

<sup>121</sup> Flório José de Oliveira, *op. cit.*, p. 46.

Gerando um efeito tautológico de eco, como se de um estribilho dissimulado se tratasse, o mesmo símile é reiterado perto do desfecho do romance, tendo D. Pedro calcorreado a via-sacra do remorso e da expiação, implicitando a convicção de que ele não foi mais que indefenso instrumento de um destino caprichoso e irrevogável, nascido sob o mesmo signo aziago de Tristão. Porque abrem o discurso da história à contextura poética, as ressonâncias do intertexto mítico tristaniano constituem uma rendosa estratégia de lyricização:

E na bôca ficara-lhe o gôsto dos beijos em que bebia a encantada beberagem, de-certo semelhante àquela do romance que viera entre os pergaminhos do avô Dom Denis, em que um homem inocente, depois de beber uma igual, nunca mais tem descanso até à morte. (PPC, 230)

O mito tristaniano reemerge ainda, por contaminação alusiva, no *refram* da célebre cantiga do avô D. Dinis, cuja verdade imemorial, graças a um entendimento do amor de experiência feito, o infante pode finalmente alcançar:

Pedro lia e relia as trovas de amor e achava-lhes o sentido do que êle próprio quereria dizer a quem amava.

Lá cantara o avô Dom Denis:

*... o mui namorado*

*Tristão sei bem que não amou Iseu*

*quanto eu vos amo... (PPC, 64)*

Comentando o improficuo plano – um «piedoso ardil», assim o qualifica o narrador (PPC, 225) – ideado por Constança que, ao fazer Inês madrinha do infante recém-nado, lograva colocar entre ela e Pedro o embargo do parentesco espiritual, alude o cronista ao episódio da espada que, na áspera floresta do Morois e custodiando uma esforçada castidade, Tristão interpusera entre si e Isolda:

Talvez Constança pensasse com ânimo puro que, juntando-os na igreja diante do menino, ambos sentissem, com o carinhoso amor ao filho e afilhado, o respeito da mãe que o dera à luz. De aqui viria estôrvo semelhante àquela espada nua dos

romances, a qual, deitada entre homem e mulher, lhes ordenava por sua límpida presença que contivessem os desejos maus.

Mas nem ténue fio de sêda seria mais frágil do que êste ardil! (*PPC*, 70-71)

Para além da convocação da memória intertextual tristaniana, que sub-repticiamente inscreve a ficção na história, a própria concepção do romance como *passionário* de D. Pedro parece consubstanciar a intenção explicitamente literária do autor. Com efeito (e é o próprio narrador que no-lo afiança), o itinerário histórico e diegético de D. Pedro terá de ser lido, em especial a partir da sua contrição reabilitante, como martírio sacrificial e expiatório, sendo cada etapa tomada, como se averba no índice, como um dos «passos da paixão»<sup>122</sup>. Paixão e *passio* tornam-se, portanto, uma e a mesma coisa, no interior do projecto que encaminha a narrativa para o relato agónico da «longa expiação com que Dom Pedro há-de pagar os erros de amoroso que mais amara uma mulher que Portugal» (*PPC*, 187). Esta conceituação da obra como crónica do martírio de um monarca penitente, culpado de ter-se entregue a um «errado amor» (*PPC*, 274), repercute-se, de modo evidente, na flexuosa concepção da personagem. Em D. Pedro, encontrou Lopes Vieira matéria-prima para uma verdadeira anatomia de carácter. Em carta de Abril de 1940 dirigida ao autor, Mário de Albuquerque detectava na obra a conjugação harmoniosa de um «goticismo puramente estético, puramente emocional» com «uma penetração psicológica toda moderna»<sup>123</sup>. Desvelando a natureza torturada de um monarca com «alma tão melindrosa e tão atreita a pelear com ela-mesma» (*PPC*, 226), o narrador, por meio de um minudente escrutínio psicológico, detém-se muito menos na queda atribuível a uma «mocidade imprudente» (*PPC*, 258) do que na dolorosa redenção pelo remorso. Nesse sentido – como, aliás, o título já renunciara –, a figura régia polariza hegemonicamente a atenção narrativa, relegando todas as restantes personagens – Inês incluída – para a crepuscular condição de comparsas.

A reinterpretção que Lopes Vieira propõe do mito inesiano socorre-se da densificação patética da personagem de D. Pedro, insistindo na funda desmesura que separa a sua flébil humanidade da superior missão patriótica que, como governante, lhe foi acometida. Propenso, enquanto infante, às «fábulas de poesia» (*PPC*, 20), a seu

---

<sup>122</sup> A equiparação alegórica da trajectória histórica de D. Pedro e do martírio cristico da Paixão aparecia já explicitamente enunciada em «Inês de Castro na Poesia e na Lenda»: «É êste, pois, entre os Passos da paixão de D. Pedro, o mais admirável, o mais comovedor». (*DG*, 47)

<sup>123</sup> *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, vol. XIII, BMALV.

respeito se assevera que «não nascera com gostos de guerreiro» (PPC, 55) e que era «sensível à poesia» (PPC, 95). É este temperamento de um D. Pedro «com alma receosa como de menina» (PPC, 64), atreito a um lirismo emasculante e apaixonado, que o fará soçobrar aos «feitiços de fêmea» (PPC, 214) e render-se a um amor calamitoso, conduzindo-o ao alheamento das suas superiores obrigações de monarca. O carácter de Afonso IV, assoberbado pelo pragmatismo político do «rei pastor a cuja guarda se acolhe o povo inteiro»<sup>124</sup>, situa-se nos antípodas do de D. Pedro. No romance de Lopes Vieira, talvez por se saber investido de uma missão que, em muito, transcende a paixão volátil, nenhuma contenda interior faz Afonso IV vacilar na determinação de executar Inês. Como observa Olga Ferreira, «a omissão desta cena, de que outros autores tiraram efeitos dramáticos, pode significar na linha do pensamento histórico integralista, a consciência nítida por parte do “interesse nacional”»<sup>125</sup>.

O resgate da personagem inicia-se no justo momento em que, por se esquecer de si, fica disponível para emprestar o seu corpo ao destino colectivo da pátria que governa:

Até ali tivera cuidados de homem; cuidados de namorado, de amante, de vingador, cuidados de tôda a gente.

Julgara que a vida lhe tinha ensinado, com as dores que padecera, o que mais custa aprender; e a-final só agora sabia o que eram verdadeiros cuidados – os cuidados de Rei. (PPC, 192)

A esta nova luz – isto é, atendo-nos à absoluta supremacia do interesse da «portuguesa casa, debruçada no mar e enamorada dêle» (PPC, 218) – somos convidados a reler as acções, ideologicamente controversas, de D. Pedro, nomeadamente a «maravilhosa mentira» (PPC, 223) do casamento e o posterior perjúrio e legitimação dos bastardos. Lendo *A Paixão de Pedro o Cru* como uma espécie de fábula política<sup>126</sup> hipotecada à doxa integralista – e aproximando-a, portanto, do romance histórico de tese

---

<sup>124</sup> Olga Ferreira, «O Inesismo nas correntes nacionalistas e tradicionalistas de fins de séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX», p. 50.

<sup>125</sup> Idem, *ibidem*, p. 50.

<sup>126</sup> Já em carta de 25 de Março de 1940, destacava Reinaldo dos Santos o enfoque eminentemente político da leitura inesiana de Lopes Vieira: «(...) Admiro muito a audácia e independência de espírito com que o Afonso, que encarnou um dos grandes écos da lenda, veio agora renovar um ponto de vista que deixou de ser puramente literário, para ser político. Político no largo sentido da interpretação dos factos, à luz dos interesses da Nação (...)». Cf. *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, vol. XIV, BMALV.

–, Olga Ferreira salienta que a paixão de D. Pedro, isto é, o itinerário de reparação findo o qual o interesse patriótico sobrepuja a fortuita felicidade pessoal, assinala, em última instância, a tentativa de re-angariar a legitimidade monárquica desbaratada pelos atentados de lesa-pátria que consistiram em ter pactuado com a ingerência dos Castro nos assuntos do reino, ou em ter-se aliado a Pedro o Cru na guerra contra Aragão. Sublinha a autora que

Para os integralistas só é legítimo o soberano que no exercício do seu direito dinástico realiza e conserva o aumento da comunidade a cuja cabeça se encontra. Não basta ao rei a legitimidade de pessoa. Quer dizer, o rei pode ser dinasticamente legítimo, mas essa legitimidade não lhe permite atentar contra a integridade da Pátria.<sup>127</sup>

Hábil e delongadamente preparada pelo narrador, a conversão requalificante da personagem atinge o seu momento paroxístico no decurso das exéquias fúnebres – a que outrora fora o *colo de garça* é agora revezada por um irrisório fantasma: «Como eu errei a vida por causa do pobre corpo que aqui vai!» (PPC, 258). A remissão do monarca é chancelada pela visão beatífica dos algozes, sobre os quais exercera a sua vindicta irada e a quem agora pede perdão:

Perdoavam-lhe...

Perdoavam-lhe e tinham vindo, a hora da sua morte, assegurá-lo da amizade que êle agora lhes merecia, depois que fôra bom Rei, que mostrara amar Portugal mais que tudo no mundo – mais até que a salvação eterna! (PPC, 288)

A enumeração circunstanciada das estações da *via crucis* percorrida pelo monarca tem como contrapartida a presença esfumada de Inês que, na realidade, nunca chega a exceder a condição estaticamente miniatural de «figurinha de vidraça pintada» (PPC, 232). As sortes diegéticas e o juízo histórico com que são agraciadas as duas personagens são inversamente proporcionais: é no exacto momento da inflexão axiológica de Pedro que se inicia o trajecto de anatematização de Inês. Mesmo a condenação sumária da *misera e mesquinha* como «avantesma enleadora» (PPC, 175), «mensageira de remorso» (PPC, 195), «formoso e danado instrumento de traição,

---

<sup>127</sup> Olga Ferreira, *art. cit.*, p. 50.

perigo de morte para Portugal» (PPC, 295) é veiculada por interposta focalização do amante contrito, o mesmo amante que agora repudia a sua memória pela consciência de que «tudo o que lhe vinha dela tinha o travo do remorso – o remorso de a ter amado mais que o Reino» (PPC, 235). Para Inês – assim parece deduzir-se do discurso espectral que, de além-túmulo, a rainha lança ao mundo –, reserva-se a perenidade imorredoura dos mitos, e o mesmo é dizer a eternidade da ficção, num tempo para além da história:

– Nenhum de vós está tão vivo como eu estou dentro do caixão em que me levam por estes caminhos adiante, aqui dentro onde vai a minha formosura arruinada, de que apenas se salvaram os meus cabelos de sol; nenhum há-de viver vida tão comprida como a minha e tão mimosa da lisonja dos homens, das lágrimas piedosas das mulheres; vida de Rainha mais Real que as outras tôdas, as que subiram aos tronos, mas não como eu, depois de morta; Rainha a quem não coube apenas a coroa da Realeza, mas essa-outra quanto mais duradoura do meu romance de amor e de morte!... (PPC, 254-55)

Estas palavras parecem ecoar outras, de Unamuno, para quem apenas no mundo das lendas trágicas poderia Inês encontrar refrigério para uma vida, também ela conduzida sob o signo do excesso trágico. Resta-lhe, remata o pensador basco, ser «reina com Iseo la de Tristán; reina com Francesca, la de Paolo; reina com Isabel, la de Diego»<sup>128</sup>.

Em 1945, estreia, no São Luís, o filme de Leitão de Barros *Inês de Castro*, uma co-produção luso-espanhola, em cuja ficha técnica o nome de Lopes Vieira consta na qualidade de revisor dos diálogos. Parece certo, todavia, que a colaboração do autor ter-se-á estendido à concepção literária, tendo desempenhado, como informa Félix Ribeiro, um papel determinante na ideação do conjunto do filme. «Afonso Lopes Vieira», afirma, «prestou a maior colaboração literária; foi um colaborador muito decisivo na estrutura cinematográfica do filme»<sup>129</sup>. É impossível não descortinar a chancela de

---

<sup>128</sup> Miguel de Unamuno, «Alcobaça», in *Por tierras de Portugal y de España. Andanzas y visiones españolas*, México, Editorial Porrúa, 1983, p. 53.

<sup>129</sup> M. Félix Ribeiro, *Filmes, figuras e factos da história do cinema português. 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, p. 511. Que esse papel interveniente exorbitou, em muito, a mera revisão dos diálogos parece claramente deduzir-se do relato que Leitão de Barros apresenta de um episódio ocorrido com o poeta, durante a produção de *Inês de Castro*: «Uma dia mandei-lhe de Madrid, para ele dialogar, a cena da minha “Inês de Castro”, em que os conselheiros de Afonso o Bravo o procuravam na Alcáçova de Lisboa, para lhe exigirem as cortes que decidiriam o “Caso de Estado” (que os amores

Lopes Vieira no argumento de *Inês de Castro* e é, por certo, tentador reconhecer em *A Paixão de Pedro o Cru* um guião cinematográfico virtual<sup>130</sup>. Concedendo, aliás como o romance, insofismável protagonismo à personagem de D. Pedro<sup>131</sup>, o filme recicla a estrutura de passionário, alegoria que já naquele vertebrava o conjunto. Na película, a intriga amorosa inicia-se *in ultimas res*, com um grande plano dos sepulcros alcobacenses<sup>132</sup>, pontuando o pano de fundo documentalista com o discurso de uma *voz off*. Nas suas intervenções, parece entreouvir-se a voz do mesmo narrador-*histor* de *A Paixão de Pedro o Cru*:

Viajante que chegades a Alcobaca vindo de qualquer banda deste mundo, passai pelo portal do séc. XII, entrai na Igreja de Cister mais vasta desta Europa toda, do mais puro estilo, que foi o berço de Portugal menino, onde o espírito pátrio foi criado, e quedai-vos nestes túmulos de Pedro O Justiceiro e Inês Colo de Garça, considera longamente na presença dos anjos que acarinhos com tão suave jeito estas estátuas, os túmulos que o rei mandou esculpir por portuguesas mãos para neles cantar seu amor, sua dor. O túmulo de um homem que amou tanto e que tanto sofreu e aqui mandou lavar não a paixão de Cristo mas a sua paixão. (...) Vamos contar a história dessa eterna saudade. Amor tão belo e fundo não pôde caber cá nesta terra e prometeu ser fiel, ser feroz e ser doce neste supremo adeus. Até ao fim do mundo.<sup>133</sup>

---

adulteros do Príncipe continham em si). Depois de os ouvir, Afonso IV continuava a tratar em silêncio os falcões na sua torre de S. Jorge. (...) A rubrica da minha folha de texto dizia, para marcar a indecisão do “Rei”: “Afonso IV encolhe os ombros e continua a tratar do falcão”. Ao lado, escreveu Afonso Lopes Vieira, na sua inimitável caligrafia, a lápis, com todas as letras, na folha de papel que tenho na minha frente: “Não concordo. O final é pífio. A não ser que V. queira fazer do “Bravo” um “chéché” como o sr. Teixeira de Sampaio. Af.”. Ele era assim». Cf. Leitão de Barros, «Afonso Lopes Vieira e *Os Corvos*», *Diário de Lisboa*, supl. “Vida Literária”, 17 de Agosto 1961.

<sup>130</sup> É essa a opinião de José M<sup>a</sup> Folgar de la Calle, que considera que «por la estructura de su relato y el encabezamiento de sus capítulos» o romance representa «el embrión del guión cinematográfico de la película, en especial de la versión portuguesa (...). Cf. José M<sup>a</sup> Folgar de la Calle, «Inês de Castro vista por J. Leitão de Barros», *Espacio/Espaço Escrito*, números 15-16 (1998), p. 220. Advogando opinião semelhante, faz notar Rosa Ribeiro que «a relevância dada à personagem D. Pedro I neste filme é constante e marcante, tornando-se um filme de personagem, característica esta que o aproxima de um dos seus textos literários de base, *A Paixão de Pedro o Cru* (1940) de Afonso Lopes Vieira (...)». Cf. Rosa Maria Pais Ribeiro, *Inês de Castro na literatura, no cinema e nas outras artes*, p. 479.

<sup>131</sup> Nota Bruce Williams que «the female figures in *Inês de Castro* occupy surprisingly little screen time for a film bearing the name of a female protagonist. Dom Pedro indisputably functions as the film’s center of attention, and a good deal of emphasis is placed on his desire for revenge following the death of Inês». Cf. Bruce Williams, «Mrs Bates, I Presume?... Or Decomposing Identification in Leitão de Barros’ *Inês de Castro*», *Scope. an on-line journal of film studies*, <http://www.nottingham.ac.uk/film/journal/articles/ines-de-castro.htm>, p. 4.

<sup>132</sup> O filme é, sintomaticamente, dedicado à memória de Vieira Natividade, «o primeiro que leu nos túmulos de Alcobaca a tragédia de amor e o adeus imortal. Até ao fim do mundo».

<sup>133</sup> *Inês de Castro* (guião dactiloscrito do filme de Leitão de Barros), Lisboa, Cinemateca Portuguesa, s.d., p. 1-2.



A estrutura episódica do filme – que adquire força coesiva graças a «esa visión ‘externa’, como si fuera la de un cronista que relata unos hechos»<sup>134</sup>, a essa «extra-diegetic authoritarian voice of the male»<sup>135</sup> – recapitula os quadros da paixão que o romance comprazidamente pintara, exacerbando, através dos efeitos de «chiaroscuro lighting and penchant for affective excess»<sup>136</sup>, as potencialidades cenográficas de algumas sequências<sup>137</sup>. No filme, por exemplo, a sedução de Inês é, com benefício dramático, anunciada pela cantiga dionisiaca do verde pinho que a dama de companhia galega entoa à desgarrada com Pedro, não sem antes esclarecer que «na minha terra da Galiza as raparigas costumam cantá-la quando os noivos andam no mar»<sup>138</sup>. De igual modo, a entronização *post mortem* e o beija-mão tétrico são eleitos como culminância trágica e antecedem imediatamente o desfecho do filme.

Contudo, o enviesamento ideológico do mito é afinal, indisfarçavelmente, o de Lopes Vieira. A centralidade acordada às intervenções dos conselheiros do rei, representantes lúcidos do princípio da realidade e emissários de um inquebrantável ânimo patriótico, naturaliza a admissão de Pedro de que «Meu pai tinha razão»<sup>139</sup>. É, aliás, Álvaro Gonçalves quem, na presença de Afonso IV, profere *verbatim* palavras que

---

<sup>134</sup> José M<sup>a</sup> Folgar de la Calle, *art. cit.*, p. 225.

<sup>135</sup> Bruce Williams, *art. cit.*, p. 4. Em recensão a *Inês de Castro*, publicada na *Acção*, Domingos Mascarenhas considerava «bastante precária a construção cinematográfica do filme. Sobretudo em mais de metade da fita – a contar do princípio – a acção é *contada* como poderia ser numa novela, em vez de ser *vivida* como deve ser num romance... ou num filme. (...)». *Apud* M. Félix Ribeiro, *op. cit.*, p. 513-14.

<sup>136</sup> Bruce Williams, *art. cit.*, p. 1.

<sup>137</sup> A espectacularidade cinemática da adaptação de Leitão de Barros foi acentuada, em uníssono, pela crítica. Domingos Mascarenhas observa que «com o seu agudíssimo sentido estético Leitão de Barros brinda-nos ao longo de toda a fita com imagens transbordantes de expressão plástica que impõem, sem dúvida alguma, – um grande espectáculo – um dos seus maiores espectáculos. Por isso se pode dizer que “Inês de Castro” é o seu melhor espectáculo cinematográfico». Cf. Domingos Mascarenhas, «Inês de Castro», *Acção*, n<sup>o</sup>209 (Abril 1945), *apud* Rosa Maria Pais Ribeiro, *op. cit.*, p. 480. Em recensão ao filme, publicada na *Seara Nova*, Roberto Nobre notava que «Leitão de Barros (...) não quer, positivamente não quer, com plena consciência, fazer propriamente cinema, mas sim “espectáculo” a que dá uma significação genérica. De facto Leitão de Barros tem uma tendência, que cultiva com entusiasmo, para o espectacular. Um filme histórico ou não, para ele não é uma expressão de arte (...). É apenas uma ressurreição “espectacular” da história, uma variante em celulóide, sempre vistosa e decorativa, dum cortejo histórico, que tenha personagens centrais, ou duma peça de teatro de aparatosa montagem». Cf. Roberto Nobre, «Inês de Castro», *Seara Nova*, n<sup>o</sup>923 (21 de Abril 1945), *apud* Rosa Maria Pais Ribeiro, *ibidem*, p. 480-81.

<sup>138</sup> Bruce Williams, *art. cit.*, p. 5. «Dada la ascendencia de Inés, está justificado el empleo de una poesía gallego-portuguesa, de uso frecuente entonces en las cortes peninsulares. Inés canta una canción de amigo de Don Dinis de Portugal, para aminorar la melancolía de Constanza, a la que acompaña. Las tres estrofas, modificadas ligeramente con relación al original, se cantan escalonadamente: primero, Inés, sola; luego, junto con Constanza, y a la última se les une Pedro, que además introduce la “variación” de Coimbra. La cámara subraya esa variación, y acompaña la mano de Pedro que se coloca sobre las de Inés que tocaba un arpa. Con el plano detalle de las manos, que señala el inicio de la relación entre los protagonistas, se cierra esa secuencia». Cf. José M<sup>a</sup> Folgar de la Calle, *art. cit.*, p. 228.

<sup>139</sup> *Inês de Castro* (guião dactiloscrito do filme de Leitão de Barros), p. 26.

já lhe haviam sido atribuídas no romance: «Senhor, sêde como o cirurgião que corta as carnes podres para salvar a vida de um enfermo. Morra Inês para salvação de Portugal»<sup>140</sup>. Na esteira da narrativa literária, também na transposição filmica todos têm razão e ninguém é culpado, porque, como num quase oráculo se memora pela voz da própria Inês, «não somos livres para escolhermos a nossa felicidade. É o destino que nos leva por um caminho ou por outro. Só podemos fechar os olhos e deixarmo-nos levar por ele»<sup>141</sup>.

Aquilatando a revisitação ideologicamente renovadora do imaginário inesiano, testemunhada por *A Paixão de Pedro o Cru*, como «ligeiramente diferente da convencionalmente atribuída ao célebre par», Maria de Fátima Marinho, conclui que

Reflectindo uma certa moral que corresponde a determinada visão do mundo e dos sentimentos, traduzida na releitura do discurso da História, Afonso Lopes Vieira consegue sugerir uma nova forma de encarar um episódio que, à força de repetição, já se tornou mítico, mas que continua aberto a *todas* as versões, por mais heterodoxas que nos pareçam.<sup>142</sup>

A menor das heterodoxias do autor não foi seguramente a de, nas palavras de Amorim de Carvalho, fabricar em torno do *caso triste e dino de memória* uma «tese despoetizadora e negra»<sup>143</sup>. De acordo com ela, o mais que dúbio carácter de Inês confina perigosamente com o feminino pérfido; Pedro é avassalado pelo pesadume da contrição, forçado como se encontra a arcar com o dilacerante remorso de um desvairo juvenil, redibindo a memória de um amor de perdição; os algozes são exalçados a paladinos da ética patriótica. Como, já em 1913, declarava o próprio Lopes Vieira a propósito dos caminhos imponderáveis percorridos pelo mito inesiano, «história e lenda enleiam-se sem que possível seja pôr entre elas limites de extrema» (*DG*, 71). E, não se cansa de mostrá-lo o autor, é identicamente imponderável a fortuna da História, bem como a da moral incerta que nela tempo se encarrega de desocultar.

---

<sup>140</sup> *ibidem*, p. 26. É o seguinte o passo homólogo do romance: «Seja, pois, el-rei como o cirurgião que corta as carnes podres a-fim-de salvar a vida do enfêrmo. (...) Morra Dona Inês para Portugal viver». (*PPC* 131, 134)

<sup>141</sup> *Inês de Castro* (guião dactiloscrito do filme de Leitão de Barros), p. 8.

<sup>142</sup> Maria de Fátima Marinho, *O romance histórico em Portugal*, p. 126.

<sup>143</sup> Amorim de Carvalho, «A Paixão de Pedro o Cruel por Inês de Castro. Como este amor é interpretado por três poetas: Marcelino Mesquita, António Patrício e Afonso Lopes Vieira», *O Cronista*, nº57 (3 de Novembro 1956).

## 8. O Cavaleiro dos Búzios: a imaginação cavaleiresca

### 8.1. Pródromos arturianos

*Los libros de caballerías no son literatura, sino condensaciones de energía. En ellos se nos pinta la vida de hombres que viven para la dama de sus pensamientos y para el honor de su espada, en permanente olvido de sí mismos.*

*Ramiro de Maetzu*<sup>1</sup>

*A pena é espada. A única espada, infelizmente, que rebrilha na sombra. Todas as outras dormem nas bainhas ou se embaciam nas revoluções.*

*Carlos Malheiro Dias*<sup>2</sup>

No volume X das *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, conserva-se um enigmático texto avulso, não subscrito e de caligrafia que não se confunde com a do autor, que consigna os estatutos de uma denominada *Ordem do Graal*<sup>3</sup>. A sua leitura, que parece indiciar a criação de uma espécie de confraria ascético-maçónica, autoriza a fantasia de ter o autor, em indeterminada companhia e em algum momento, ideado a composição de um cenáculo de artistas e intelectuais, apaixonadamente mancomunados numa «vasta e profunda campanha de bom gosto em pró da Arte, da Beleza e do Amôr». Fosse por sigilo intencional, ou mais simplesmente por ter redundado em tentame abortado, desta confraria parece, afinal, não ter remanescido qualquer outro vestígio na obra do autor. Tratar-se-ia de uma sociedade

---

<sup>1</sup> Ramiro de Maetzu, «Pareceres: Libros de caballerías», *El Sol*, 29 de Mayo 1923, in *Rememrança*, vol. II, f. 34.

<sup>2</sup> «O nosso inquerito às tendencias intelectuais modernas. O depoimento do ilustre Escritor Carlos Malheiro Dias», *Voz de Coimbra*, nº46, 1925, in *Rememrança*, vol. II, f. 14.

<sup>3</sup> O texto, ao qual se atribuiu no referido volume o número 131, encontra-se reproduzido em anexo. Vd. *infra*, p. 843.

análoga à que, em 1888, instituíra «Sâr» Joséphin Péladan (1858-1918), baptizando-a com o título altissonante de «Ordre de la Rose-Croix, du Temple et du Graal»<sup>4</sup>? A pertença a esta «confrérie de charité intellectuelle»<sup>5</sup> preenchia o desígnio de restaurar uma medievalidade esotérica, colocando-a sob o pontificado simbólico de Parsifal. Segundo o corifeu da Ordem, «l'artiste devrait être un chevalier en armure, engagé dans la quête symbolique du Saint Graal, un croisé perpétuellement en guerre contre la bourgeoisie»<sup>6</sup>. A práxis multivalente da «acção poética, literaria, artistica e científica» do grémio idealizado por Lopes Vieira, bem como a graduação iniciática dos seus neófitos e a indumentária e as insígnias distintivas, parecem tornar o alvitre razoável. Não obstante, e deixando de parte aquela que não é senão uma sedutora conjectura, é, para o que aqui me ocupa, prioritário sobrelevar o modo como neste texto, que o puro acaso parece ter poupado ao extravio, se encontram exemplarmente esboçados os lineamentos de uma imaginação de teor cavaleiresco, outra das bissectrizes que cruzam o universo medievalista de Lopes Vieira que, para si próprio, reclamava o cognome de *O Cavaleiro dos Búzios*<sup>7</sup>. Nesta afeição ao elmo e à espada é discernível muito de inclinação epocal. Como, muito justamente, assinalou Seabra Pereira, no agregado de tropismos poéticos de ascendência neo-romântica lusitanista coexistem, em dissídio latente ou em compensação precária,

---

<sup>4</sup> Vd. Isabelle Cani, «Gaal et Décadence – avortement d'un mythe», p. 214. Tratava-se de uma sociedade iniciática que se reclamava da fé católica, embora não enjeitasse um ecumenismo doutrinário e mágico-ritual, que mesclava elementos hebraicos, helenísticos, romanos e celtas. Péladan transforma-se no prosélito deste novo culto, que pretendia estender a sua influência à literatura, à pintura e à música, inspirando-se nos modelos de Huysmans e Barbey d'Aureville, de Wagner e dos pré-rafaelitas. Cf. Robert Baudry, *Gaal et littératures d'aujourd'hui*, p. 60-62. O manifesto artístico da Ordem, dado à estampa no *Figaro*, em 1891, divulgava o seu programa, descrevendo-o como «une manifestation de l'art contre les arts, du Beau contre le laid, du rêve contre le réel, du Passé contre le présent infâme». Os Estatutos desta «Chevalerie du Graal», publicados em 1893, previam um espectro multivário de actividades como «des auditions de musique sublime. Et des conférences propres à éveiller l'idéalité des mondains». Apud Janine R. Dakyns, *The Middle Ages in French Literature 1851-1900*, p. 214-15. Como sublinha Robert Baudry, a inspiração wagneriana desta ritualística é iniludível: «Un autre fêru de Wagner fut Joséphin Péladan. Frappé par la magie de Bayreuth, il introduisit la légende du Graal non seulement en littérature par *le Mystère du Graal* (1893) et par un *De Parsifal à don Quichotte* (1893), mais aussi en peinture avec ses *Salons de la Rose-Croix* qui s'ouvraient par le prélude de *Parsifal*, et également dans les fraternités ésotériques puisqu'il fonda l'Ordre de la Rose-Croix du Temple et du Graal. § Si discutable qu'ait pu être ce personnage assez extravagant, on ne peut nier qu'il fit beaucoup pour diffuser en France une certaine image du Graal». Cf. Robert Baudry, «Un nouveau cycle du Graal en France», in *Gaal et Modernité. Colloque de Cerisy*, Paris, Éditions Dervy, 1996, p. 213.

<sup>5</sup> Claude Foucart, *Le mythe du Moyen Âge dans la littérature française à la fin du dix-neuvième siècle*, p. 155.

<sup>6</sup> Antoine Faivre, «Présence du Graal dans les courants ésotériques du XX<sup>e</sup> siècle», in *Gaal et Modernité. Colloque de Cerisy*, p. 85.

<sup>7</sup> Assim se autodenominava, em carta de 25 de Julho de 1925, dirigida a Leonor Rosa. Vd. Cristina Nobre, *passeio sentimental de Afonso Lopes Vieira*, p. 42.

(...) o paradigma bélico ou dominial da heroicidade e o apego à tranquilidade mediana, os clangores da milícia ou os horizontes da navegação e a fixação pacífica e laboriosa, o apelo da errância e da aventura e o aconchego da estabilidade ruralista ou da acomodação burguesa, o nacionalismo prospectivo ou de ambição épica e o conservadorismo patriarcal, com as suas gratificações de idílio campestre.<sup>8</sup>

Se vários dos motivos líricos já inspeccionados se conluíam na formulação da fantasia medievalista como *homecoming*, articulando-se em torno de uma sensibilidade nostálgica do idílio doméstico pré-capitalista e ruralizante, a isotopia épico-cavaleiresca, deslumbrada pela imponderabilidade da aventura e pelo aparato da milícia e da conquista tenaz, desvela a faceta da extroversão medievalista, onde se caldeiam tanto intuito comemorativo dos fastos da história nacional, como a tentativa de, graças à impulsão epicizante, revigorar um corpo social extenuado.

Tanto a reconstituição dos hábitos de frequência dos seus livros, como os vestígios que deles (e neles) subsistem, prognosticam o fascínio de Lopes Vieira pela matéria arturiana, território, por definição, apetente para a façanha cavaleiresca. Como aliás se verificara para outros vezos imaginativos, esse interesse constituía, antes de mais, um pretexto de investigação aprofundada e um desafio para indagação erudita. Por isso, muito naturalmente, não faltam, na sua biblioteca, todos os textos fundacionais da literatura arturiana<sup>9</sup>, como por exemplo os monumentais cinco volumes consagrados aos romances da Távola Redonda, editados sob os auspícios de Paulin Paris<sup>10</sup>. Ainda assim,

---

<sup>8</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 1261.

<sup>9</sup> Apresento o elenco das principais: *La Queste du Saint Graal. Translatée des manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle*, par Albert Pauphilet, Paris, Les Éditions de la Sirène, 1923 [2910-G-2]; André Mary (trad.), *Erec et Enide. Le Chevalier au Lion. Traduits de Chrétien de Troyes*, Paris, Boivin & C<sup>ie</sup> Éditeurs, s. d. [3664-Z-6]; Paulin Paris (ed.), *Les Romans de la Table Ronde mis en nouveau langage et accompagnés de recherches sur l'origine et le caractère de ces grandes compositions*, s. l., Leon Techener Librairie, 1868 [1334-K-5]: (Tome Premier: *Joseph d'Arimathie, Le Saint-Graal*; Tome Deuxième: *Merlin*; Tome Troisième: *Lancelot du Lac*; Tome Quatrième: *Lancelot du Lac (Deuxième partie)*; Tome Cinquième: *Lancelot du Lac (Troisième et dernière partie)*, Artus; Marie de France, *Six Lais d'Amour modernisés en regard de l'original avec une notice historique sur l'auteur et ses ouvrages par Philéas Lebesgue*, Paris, E Sansot & C<sup>ie</sup>, 1913 [3727-X-1]; Édouard Schuré, *Les Grandes Légendes de France*, Paris, Librairie Académique Didier Perrin et C<sup>ie</sup>, 1917 [2654-F-6]; Jacques Boulenger, *L'Histoire de Merlin l'Enchanteur. Les Enfances de Lancelot*, Paris, Librairie Plon, 13<sup>ed</sup>, 1922 [3797-X-5].

<sup>10</sup> Como, a propósito da reconstituição de Paulin Paris, observa Charles Ridoux, «Paulin Paris eût le constant souci de faire partager à un large public cultivé tout le plaisir qu'il avait à lire les récits du Moyen Âge; les cinq volumes consacrés aux *Romans de la Table Ronde* publiés de 1868 à 1877 frappent par la liberté que prend l'auteur en mélangeant traduction, adaptation et commentaire (...)». Cf. Charles Ridoux, «Le Moyen Âge des médiévistes: évolutions et renouvellements autour de 1900», in *Le Moyen Âge en 1900, Ateliers* n<sup>o</sup>26 (Cahiers de la Maison de la Recherche), Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2000, p. 30.

em carta datada de Setembro de 1918, Lopes Vieira solicitava a Carolina Michaëlis um «resumo recente dos poemas da Tavola Redonda», um «resumo do S. Gral (sic) com o desenvolvimento das acções de Galaad», adequado para complementar a resenha lacónica facultada por Gaston Paris, no seu compêndio sobre a *Littérature française au Moyen Âge*<sup>11</sup>. A mitofilia arturiana, no caso de Lopes Vieira, vem, portanto, confirmar também que «les travaux érudits avaient une influence non négligeable sur les versions littéraires modernes de l'ancienne légende»<sup>12</sup>.

O ciclo bretão, com as proliferantes aventuras do Rei Artur e do cortejo de cavaleiros em demanda, congraçados sob o seu pontificado, é um dos temas que Lopes Vieira regista para futura investigação e considera para possível conferência<sup>13</sup>. Nos seus apontamentos avulsos, anota-se a sugestão, de resto nunca levada a bom termo, de escrever «O Livro das Tres Damas / Salomé, Viviana, Chiarina / dos Tres Cavaleiros / Tristan, Amadis, Merlin»<sup>14</sup>. Em anotação subsequente, deixa-se exarada a intenção de compor «três poemas de amor (Salomé-Viviana-Brancaflor)»<sup>15</sup>. Do projecto de «Contos renovados do *Nobiliário do Conde D. Pedro*», constam três argumentos de temática explicitamente arturiana: o «José de Arimateia», a «Morte do Rei Artur» e «O Graal»<sup>16</sup>.

É escusado repisar a densidade simbólica que o autor inculca no imaginário arturiano da demanda do Graal. A simples circunstância de o ter eleito para crismar as suas compilações de textos de conferências e de intervenção cultural constitui abonação expressiva desse papel de simbólico denominador comum que, no interior da sua multifacetada criação, o motivo da *quête* assume. Que a crítica foi sensível a essa

---

<sup>11</sup> Vd. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 17.

<sup>12</sup> Jean-Louis Backès, «Le Graal», in Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 685.

<sup>13</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 143, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 145.

<sup>14</sup> Esboços – Poemas e apontamentos diversos, fr. 33, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 238. Entre os livros arrolados na BMALV, encontra-se um curioso «acto em verso», da autoria de Cacilda de Castro, onde pontificam as personagens de Viviana e Merlim. Cf. Cacilda de Castro, *Merlim e Veviana. Acto em Verso*, Cernadas & C<sup>a</sup>, Lisboa, 1911 [4857-B-5]. As figuras de Viviana (figuração arquetípica da mulher fatal) e Merlim, provavelmente em virtude da influência de algumas composições integradas nos *Idylls of the King*, de Tennyson (v.g. «Merlin and Vivien»), tornam-se, sob polimórficos disfarces, presenças assíduas na literatura finissecular e primonovecentista. Vd., sobre o assunto, Isabelle Cani, «Viviane ou l'invention de la difficulté d'aimer. Réinterprétation de la figure de Viviane dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle», *Revue de Littérature Comparée*, n<sup>o</sup> 4 (octobre-décembre 2001), p. 497-510.

<sup>15</sup> Esboços – Poemas e apontamentos diversos, fr. 38, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 243.

<sup>16</sup> Esboços – Poemas e apontamentos diversos, fr. 34, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 239.

constância isotópica percebe-se, por exemplo, nos termos em que Ricardo Jorge recenseia a colecção de escritos de *Em Demanda do Graal*:

Na tavola do rei Artur havia um só lugar de distinção, mas a cadeira estava devoluta... á espera do cavaleiro eleito que tinha de conquistar o Santo Graal – o vaso sagrado em que José de Arimateia recolhera o sangue de Cristo. Estes cavaleiros, catadores do Graal, foram romanceados á ufa. Galaaz, filho do Lançarote, é desses o mais façanhudo e epepeizado. Lia-o na preciosa versão portuguesa aquele que de moço em sonhos ardorosos queria ganhar-lhe o denodo, a valentia e a temeridade, aquele que fez da redenção da patria o Graal de Galaaz – o Santo Condestabre Nunalvares. Nos tempos de agora, em que o prosaísmo nos amoleceu e degenerou, um poeta fervente de febre portuguesista, Afonso Lopes Vieira, terçou espadas flamejantes de idealidade *Em Demanda do Graal*.<sup>17</sup>

Em 1920, na alocução intitulada «À “Ressurreição”», essa mesma deriva intérmina do *homo viator* é alcandorada por Vieira a condição humana universal:

Uma das novelas da Távola-Redonda conta-nos a demanda do Graal, a taça mística e maravilhosa onde foi recolhido o sangue de Jesus Cristo e cuja conquista confere a posse do supremo heroísmo. *A Ressurreição* vai partir em demanda do Graal, que todos buscâmos – e nós hoje saúdâmos os novos cavaleiros. (*DG*, 185)

Um soneto inédito expande o vector ideotemático da busca da «Taça ideal», identificando-a, agora explicitamente, com uma «demanda espiritual», auspiciada pela presença tutelar do sentimento pátrio:

Parti um dia em demanda do Graal  
E busquei-o através da selva escura;  
Por êle ansiou minha alma e heróica e pura  
Subiu nessa demanda espiritual.

Lilás exílio azul de Portugal,  
Por ti morrendo fui na guerra dura;  
Visão q. resplandece e as almas cura,

---

<sup>17</sup> Ricardo Jorge, «A Nova Tavola Redonda de Londres», *Diário de Notícias*, 21 de Novembro 1930, in *Rememoração*, vol. II, f. 76.

Quis encontrar, por ti, a Taça ideal.<sup>18</sup>

Já em 1914, a pretexto da conferência «A poesia dos painéis de São Vicente», Lopes Vieira tinha discreateado em torno das motivações do ancestral fascínio exercido pelo brumoso imaginário arturiano, assim como pelas criações vinculadas ao ciclo bretão, sublinhando a sua constitutiva conformidade com o génio nacional – ingenuamente lírico – que, em larga medida, transformava os portugueses nos mais lídimos herdeiros de Artur. Em *A Campanha Vicentina*, reforça-se a crença de que a «floração maravilhosa da Tavola-Redonda» imprimiu «um formoso vinco indelevel na alma nacional» (CV, 203). Em contraste, a primazia do influxo da matéria antiga do ciclo carolíngio em terras castelhanas explica o apego espanhol à *prouesse* épica e à beligerância industriosa:

Citei a Távola Redonda e Portugal foi em verdade a segunda pátria do espírito heróico e amoroso que ela imortalmente exprimiu, ao passo que em Castela se sentiu e assimilou o espírito Carlíngio, porque assim como ao nosso temperamento convinha o lirismo que entenece as criações bretãs, ao carácter castelhano calhava a acção que anima os feitos do Imperador e dos seus Doze Pares. (DG, 99)

Em seguida, recapitulando as estações do roteiro arturiano nas letras e na história pátrias – de D. Dinis ao *Romanceiro*, do Condestável Nuno Álvares Pereira a Fernão Lopes e D. Duarte –, Lopes Vieira releva o ineditismo ideológico e sentimental, postulado pela erótica poetizada de extracção bretã, que consiste em celebrar uma modalidade de idealismo amoroso que, no próprio amor, encontra a sua teleologia. Esta noção do *amor amoris* irá revestir, como oportunamente se verá, importância capital na conceptualização do amor-adoração amadisiano. É precisamente no *Amadis de Gaula* que vão reunir-se os múltiplos afluentes arturianos, pelo que, na novela quinhentista, é ainda possível reconstituir essa idiossincrática afectividade lusa em estado sublimado:

Impossível se torna compreender a alma nacional no período em que ela mais nos interessa, na época da sua bela actividade, sem considerar quanto o seu idealismo se inspirou nos poemas do ciclo arturiano, em que o Amor aparece concebido como divina fatalidade, achando em si mesmo a causa e o fim.

---

<sup>18</sup> Esboços – Poemas e apontamentos diversos, fr. 47, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 248



Logo D. Denis, êsse grande poeta, em seus versos se irmana a *Tristan*, e fala de *Iseu*, de *Flores* e *Brancafrol* como de personagens que lhe são queridas e familiares. Com D. João I a formosa sugestão arturiana aquece e ilumina as almas, num Portugal bem comparável a uma Bretanha em guerra e em que os anglo-saxões vinham a ser os castelhanos invasores de Nunálvares diz o seu cronista que «auia gram sabor e vsaua muyto de ouuir e leer liuros destorias: especialmente vsaua leer a estoria de Gallaaz em que cõtinha a soma da Tauolla Redõda».(...)

Na livraria de el-rei D. Duarte existia um poema do *Tristan* em português, de cujo texto se encontram vestígios no romance de *Dona Ausenda*, onde há uma fonte cuja água contém o poder genésico, semelhante ao Filtro amoroso; e no do *Conde Nilo*, onde êste por um «bel cantar» se revela à princesa, e em que das sepulturas dos dois amantes brotam um cipreste e um laranjal cujos ramos se vão enlear de amor. (...)

É bem certo que o Filtro de *Iseu* embriagou também a alma portuguesa, que de tanto sentir esta poesia, de algum modo a refez e tornou a criar, produzindo a novela do *Amadis de Gaula*, cujo texto devia de existir na livraria de D. Affonso V e exerceu nas literaturas da Europa uma influência decisiva. (DG, 99-102)

Lopes Vieira não resiste à tradução poética de alguns destes sinais de incorporação do *ethos* arturiano. Em 1914, num Serão de Alcobaça, o autor esboçava o seguinte retrato do fundador da dinastia de Avis:

(...) D. João I foi o rei ditoso q. mais ledó viu bailar o povo à sua roda, exprimindo no ritmo dos seus bailados a ingenua alegria do amor da sua terra e do rei q. êle elegêra e nomeára seu defensor. – moço rei Artur rodeado de moços seus pares, numa Cavalaria da Tavola-Redonda em cuja vanguarda rebrilhava o estandarte místico de Galaaz, rubra do sangue de Cristo.<sup>19</sup>

Compreende-se, pois, que a «deliciosa anedota sucedida entre D. João I e os seus cavaleiros no cêrco de Cória» (DG, 100)<sup>20</sup>, tenha desafiado imaginativamente Lopes

---

<sup>19</sup> Discursos e Conferências: «Palavras para abrir o Serão», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 299.

<sup>20</sup> A propósito deste episódio, comenta António Sardinha: «O entusiasmo pela Tavola-Redonda coincide com o alvoroço nacionalista que mais tarde põe no trono o Mestre de Avis. A disputa ciosa do cêrco de Cória, tão saborosamente relatada por Fernão Lopes, e que na ingenuidade das suas castiças redondilhas Afonso Lopes Vieira despertou ultimamente para a vida, demonstra-nos como os cavaleiros do rei Artur se tomavam por modelos de honra e valentia, sem que nisso houvesse afectação ou cortezania palaciana». Cf. António Sardinha, «Significado do “Amadis” I», *Nação Portuguesa. Revista de Cultura Nacionalista*, 2ª Série, nº9 (Março 1923), p. 405. Edgar Prestage, no estudo que consagra à cavalaria em Portugal,

Vieira como argumento de reescrita poetizada. Dela oferece testemunho a composição intitulada «Távola Redonda», de *Ilhas de Bruma*. Adoptando como epígrafe o passo que, na *Crónica de D. João I*, de Fernão Lopes, antecedia o relato do episódio correspondente, procede-se, no corpo do poema, à livre intertextualização da versão cronística. Na *estória* de Fernão Lopes, o Mestre de Avis socorre-se da *similitudo* dos cavaleiros da Távola Redonda, tendo como fito a depreciação irónica da infrutuosa incursão militar do seu exército. Servindo-se de idêntica arma retórica, a réplica de Mem Rodriguez de Vasconcelos, aparentando o Mestre a um rei Artur *manqué*, funciona como caixa de ressonância daquela que tinha vindo a revelar-se a carreira anti-heróica de um surpreendentemente desajeitado fundador da dinastia de Avis. Não obstante, no relato de Fernão Lopes – manietado por uma escrita de encomenda –, cabe ao Mestre a última palavra: «Ell Rey, vemdo que o avião por injuria, respomdeo emtão e dise: *Nem eu esse não tirava afora, ca asy era companheiro da Tavola Redomda, como cada huñ dos outros*»<sup>21</sup>. Lopes Vieira, por seu turno, prorrogando o sabor arcaizante dos discursos, suprime aquela que, na crónica, constituía, sem dúvida, uma saída airosa do monarca, transformando o leal cavaleiro no indiscutível campeão destas justas retóricas:

Mem Rodrigues de Vasconcelos,  
de vivo olhar e esperta língua,  
diz: – Esses cavaleiros belos  
ora não nos fizeram minguá!

---

refere-se-lhe como prova irrefutável do influxo do imaginário arturiano no universo mental da época: «The influence of the Arthurian legends, evident in the *Livros da Linhagem* (sic), and in the life of Nuno Alvares, is also seen in an incident at the siege of Coria. John I, dissatisfied with the conduct of some of his followers, said half in jest: “We had great need to-day of the good knights of the Round Table, for surely, if they had been here, we should have taken the place”. On hearing these words Mem Rodrigues de Vasconcelos could not restrain himself and naming some of his friends who were as brave as Galahad, Tristram, and Lancelot, he declared that what they needed was King Arthur, who knew good servants and bestowed many favours on them, so that they might seek to serve him well». Cf. Edgar Prestage, «Chapter VI. The Chivalry of Portugal», in Edgar Prestage (ed.), *Chivalry. A Series of Studies to Illustrate Its Historical Significance and Civilizing Influence*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1928, p. 154-55. Existe uma separata autografada deste capítulo da obra de Prestage no espólio da BMALV, com a cota [5165-B-9]. Jaime Cortesão, comentando o episódio relatado pelo historiógrafo de Avis, interroga-se, perplexo: «com esta liberdade de expressão falavam então ao seu monarca os cavaleiros portugueses?». Cf. Jaime Cortesão, *O humanismo universalista dos portugueses*, p. 27. Não constituirá este episódio a mais cabal demonstração da «bela e humana democracia Real portuguesa» (NDG, 224), de raiz medieval, tão recorrentemente exalçada por Lopes Vieira?

<sup>21</sup> Fernão Lopes, *Crónica de D. João I*, II volume, Porto, Livraria Civilização Editora, 1990, p. 188. O episódio encontra-se no capítulo LXXV, da segunda parte da *Crónica de D. João I*, correspondendo-lhe a epígrafe «Como el rei combateo e çidade de Coira e das rezõis que dise Mem Rõiz».

Joam Fernandez tem o valor  
de Lançarote, e o mesmo faz;  
Mem Vasquez da Cunha, senhor,  
é tam bom como Dom Gallaz.

(...)

Senhor, procurai pois alhur  
a razão por que mal andámos;  
fomos nós, senhor, que chorámos  
a falta do bom rei Artur!... (*IB*, 70)

Bastante antes, ainda em fase de primeiros ensaios líricos, tenteava já o autor sendas cavaleirescas, que apontavam então uma espécie de ponto de fuga, situado num tempo de glórias pretéritas. A animá-lo, a esperança de remissão do patológico enlanguescimento da vontade que corroía o espírito industrioso de toda uma geração. Em *Náufrago*, constata-se, com impotente desalento, que «Somos navegadores e cavalleiros / Sem mar, sem fê, sem braços p'ra uma espada» (*NVL*, 6), para, logo depois, o poeta se imaginar, no recolhimento retraído na sua despojada cela de estudante, como o sucessor de «Um cavalleiro da leal Cavallaria, / Que as partidas do mundo andasse» (*NVL*, 10). «Magriço» tematiza, de modo exemplar, esse impetuoso entusiasmo cavaleiresco, onde se transfundem volição evasiva, dilecção histórico-descritivista e arrebatamento místico-patriótico:

Cavalleiro ideal de amorosas empresas,  
Flôr de Aventura aberta ao sol de Portugal.  
Heroe ingenuo a defender Damas inglezas,  
Ó sempre Puro, cavalleiro sempre leal!

(...)

Ah! não ser eu um d'esses Dôze vencedores!  
E em campo raso ou estacada, (linda morte...)  
Brilhar á luz a minha espada, numa chamma! (*NVL*, 63)

Do mesmo modo, em *O Meu Adeus*, o epigonismo da raça – de que a dessorada academia coimbrã e as suas exânimes hordas estudantis constituem a figuração sinédouca – é, em cotejo deceptivo, confrontado com o extinto lustro de um «tempo

quasi igual ao da Cavallaria», com uma «Edade-media que passou ha só instantes» (MA, 11). Num esdrúxulo assomo de vitalismo resgatador, o sujeito poético, «armado cavalleiro, em nome da bellesa», declara: «A Paysagem defendo e bato-me por ella!» (MA, 23).

Essa afeição cavaleiresca consuma-se ainda num notório aproveitamento intertextual do mito de Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda: em observância à mesma lei da osmose mítica, por intermédio da qual se haviam já consorciado as histórias tristaniana e inesiana, o filão lendário onde pontificam o Rei Pescador e o Graal tornar-se-á, por via de idêntico processo, coincidente com o profetismo sebástico, fundamente implantado na fisionomia imaginária da pátria e, sobretudo a partir da década de 90, objecto de obsessivas retomas literárias<sup>22</sup>. Esta simbiose, sufragada pela que se reputava constituir uma ímpar persistência nacional de um primitivo fundo céltico<sup>23</sup>, tende a identificar na figura de D. Sebastião uma atávica reencarnação do messianismo arturiano – e do mito celta do rei encoberto –, retratando-o, à semelhança de Oliveira Martins, como uma espécie de extemporâneo rei-cavaleiro, vítima de um desacerto dramático com o seu tempo<sup>24</sup>. O jovem monarca malogrado corporiza, deste modo, o paradigma do «cavaleiro medieval messiânico, que encarna uma aspiração unânime da Nação»<sup>25</sup>. A partir de finais do século XI, assistira-se à crescente propagação da crença de que Artur não morrera e regressaria um dia, das brumosas ilhas

---

<sup>22</sup> Cf., a este respeito, as palavras de Sérgio Campos Matos: «Desde os anos 90, o mito de D. Sebastião está no cerne da problemática da (re)definição dos heróis nacionais. Da *História de Portugal* de Oliveira Martins à *Mensagem* de Fernando Pessoa, muitos são os poetas, romancistas e historiadores que valorizam a figura do Desejado (Junqueiro, António Nobre, Antero de Figueiredo, Pascoaes, Lopes Vieira, António Sardinha, etc.). São múltiplas e contraditórias as variantes do mito, prolongando-se aliás pela mitogenia sebastianista (...). Cf. Sérgio Carneiro Campos Matos, *História, Mitologia e Imaginário Nacional – uma prospecção nos manuais dos liceus (1895-1939)*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1988, p. 238.

<sup>23</sup> António Quadros aponta como componentes célticas do mito sebástico «a manhã de nevoeiro, a ilha encoberta, a pureza do príncipe, o ideal romanesco». Cf. António Quadros, *Poesia e filosofia do mito sebastianista*, Lisboa, Guimarães Editores, 2001, p. 259.

<sup>24</sup> Cf. Jean Subirats, «Les sequelles du Sébastianisme portugais au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles», in *Études Ibériques*, III, Centre d'Études Hispaniques, Université de Rennes, 1968, p. 33-41.

<sup>25</sup> Cf. Sérgio Carneiro Campos Matos, *op. cit.*, p. 243.

de Avalon, para reclamar o seu reino<sup>26</sup> – e essa mesma esperança retornista reactivar-se-á, séculos mais tarde, com o Encoberto<sup>27</sup>.

Na *Arte de Ser Português*, salientava Teixeira de Pascoaes que «a lenda do Rei Artur pode aproximar-se da lenda sebastianista; mas há uma diferença entre elas. O sebastianismo representa mais um facto de natureza religiosa (...)»<sup>28</sup>. Por seu lado, António Sardinha defendia que «o *Encoberto* não é mais que a personificação das tendências anónimas e ainda avulsas que já no *Amadis* se revelavam»<sup>29</sup>. E Fernando Pessoa anunciará D. Sebastião como um «Galaaz com pátria», encerrando o poema «O Desejado», de *A Mensagem*, com a aparição espectral do monarca redivivo, moldado à imagem de Artur:

Mestre da Paz, ergue teu gládio unguido,  
Excalibur do Fim, em jeito tal  
Que sua Luz ao mundo dividido  
Revele o Santo Gral!<sup>30</sup>

Ora, nesse «molde do Encoberto»<sup>31</sup> transvasou, também, Lopes Vieira a sua mitologia pessoal, explorando o que, no cadinho imaginário da lenda sebástica,

---

<sup>26</sup> Vd. Michel Zink, «Arthur», in Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 182. No tomo primeiro da edição de *Les Romans de la Table Ronde*, de Paulin Paris, constante do espólio da BMALV, Lopes Vieira sublinha justamente o passo em que se alude ao degredo de Artur em Avalon: «Après avoir tué son neveu, il est lui-même mortellement blessé, et de là transporté dans l'île d'Avalon, où Geoffroy nous permet de supposer, sans le dire expressément, que les fées l'ont guéri de ses plaies et le tiennent en réserve pour la future délivrance des Bretons». Cf. ed. cit., Tome Premier, p. 60-61.

<sup>27</sup> No seu *O Encoberto*, Sampaio Bruno detém-se, em capítulo homónimo, nas clarividentes analogias que aproximam o degredo de Artur em Avalon e o retiro insular do monarca português: «Não morrerá, porque o seu símbolo vivo não morrerá também; a sua encarnação heróica conseguira salvar-se, afinal, da desesperação sanguinosa da batalha perdida. Mas, se não morrerá, onde estava então, que não volvia ao seu suspiroso país? (...) Não morrerá, como não morrerá Artur, que estava em Avalon». Cf. Sampaio Bruno, *O Encoberto*, Porto, Lello & Irmãos, 1983, p. 127. Segundo Maria Leonor Machado de Sousa, terá sido Dryden quem, na sua tragédia *Don Sebastien* (1690), pela primeira vez aludiu ao parentesco entre os mitos arturiano e sebástico: «Este interesse de Dryden, autor de uma ópera intitulada *King Arthur*, pela figura do Encoberto, tem grande significado do ponto de vista cultural e literário, pois deve ser a primeira aproximação entre ele e o rei bretão, figura central de um mito que se tem considerado determinante na origem do Sebastianismo». Cf. Maria Leonor Machado de Sousa, «Encoberto sim, mas Desejado?», in *Mito e criação literária*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985, p. 29-30.

<sup>28</sup> Teixeira de Pascoaes, *Arte de Ser Português*, p. 19.

<sup>29</sup> António Sardinha, «Sebastianismo e Quixotismo», in *A Aliança Peninsular*, p. 123.

<sup>30</sup> Fernando Pessoa, «O Desejado», in *Mensagem*, ed. de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000, p. 74.

<sup>31</sup> Como muito bem observa António Machado Pires, «o Sebastianismo não é só o de D. Sebastião: é o mito messiânico em si mesmo, funcionando como um “molde” (o “molde do Encoberto”, já o disse António Sérgio), enchendo-se com expectativas corporizadas em *salvadores* que surgem conforme as circunstâncias e quando a crise aperta». Cf. António Machado Pires, «A decadência, ou interrogações de um Portugal hamletiano», *Prelo*, nº15 (Abril-Junho 1987), p. 16.

indesmentivelmente acusava a sua gestação cavaleiresca. A delimitação do conceito de Sebastianismo consciente, força-motriz de um nacionalismo proactivo, alude à contiguidade mítica (que é também acicate patriótico) entre os dois encobertos – o rei Artur e D. Sebastião:

O que valem como sugestão vital estas inspirações nacionalistas e um mito poético, está a dizer-lo ao mundo êsse fremente país de Irlanda, cuja resistência épica não é mais que um episódio da luta, tantas vezes secular, do génio céltico contra a dominação saxónia; e quem comanda e anima os irlandeses, combatendo com êles, tão vivo como quando cavalgava à frente dos *sinn-feiners* do seu tempo, é êsse outro mais remoto *Encoberto* chamado Rei Artur... (DG, 183)

Na conferência «O Mito do Encoberto», Lopes Vieira, tecendo considerações sobre a «beleza poética da lenda sebastianista, «essa religião da Esperança-sem-fim»<sup>32</sup> considera-a, neste particular, irmanada com o mito arturiano. Mais uma vez se acentua que Artur e Sebastião são personagens consorciadas por flagrantes afinidades, especialmente no tocante à sua trágica lendarização *post mortem*:

D. Sebastião foi o heróico sobrevivente de si-mesmo, e sobrevivente imortal. Rei Artur do Ocidente, a sua lenda sagrou-a para sempre a dor e a esperança da Nação, do mesmo modo q. os Bretões, vencidos pelos Saxónicos, sagraram o chefe da Tavola-Redonda, jamais querendo acreditar q. êle morrera vítima da traição q. tão tristemente encerra o heróico ciclo, e fazendo-o ingressar no reino das fadas, depois de haver lançado a sua espada às águas de um lago, onde ainda jaz.<sup>33</sup>

Ratificadas as irrecusáveis analogias míticas, não se coíbe o autor de ressaltar, subscrevendo um elogio implícito ao sincerismo luso, que «o q., porém, nos romances arturianos era ficção poética, foi, neste país, espantoso drama vivido pela alma colectiva»<sup>34</sup>. Porque se guinda o misticismo sebastianista à condição de mito nacional intransmissível, em *Ilhas de Bruma*, a composição intitulada «O Encoberto» secunda o asserto de António Quadros, segundo o qual «não raro surgem sincretismos significativos, por exemplo o da Saudade e o do Sebastianismo, unido pois sentimento e

---

<sup>32</sup> Discursos e Conferências: «O Mito do Encoberto», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 317.

<sup>33</sup> *ibidem*, p. 318.

<sup>34</sup> *ibidem*, p. 319.

mito (...)»<sup>35</sup>. A imagística de inspiração arturiana é, com efeito, objecto de uma retoma reconfigurante em variante nacionalista: se o monarca por cujo regresso se anseia é o «Cavaleiro do Sonho e do Desejo» (*IB*, 37), um «Místico Cavaleiro alucinado» (*IB*, 38), no «gral» que ele persegue se conserva «o sangue de Portugal». Por outro lado, as «Ilhas Encantadas», para onde o cavaleiro se exilou e onde vagueia antes de messianicamente reemergir da névoa, metaforizam «a nossa alma sem fim» (*IB*, 38), o que empresta ao culto sebástico – perpetuado pela imaginação esperançosa e fideísta do colectivo – o estatuto de fantasia *in mente*. Em *País Lilás, Destêrro Azul*, «O Encanto», sob pretexto da legenda poética que reproduz uma citação de Herculano acerca do insolúvel enigma do desaparecimento do monarca, desenvolve a conjectura imaginosa de se encontrar o Desejado em prolongado cativo de amor, infligido por sedutoras mouras encantadas nas Ilhas de Bruma. A descoberta extática da fruição sensual – émulo de Galaaz, o cavaleiro era «virgem» e «ignorava o Beijo» (*PLDA*, 24) – tolhe o seu projecto de «evadir-se, voltar / à sua Espada, ao seu Povo!» e «o Quinto Império fundar» (*PLDA*, 24). O estro arturiano do jovem monarca luso é reiterado ainda em «A Noiva», por meio da denominação perifrástica do Desejado como «Rei que as brumas levaram / e tem por Estados – Exílios!» (*PLDA*, 60), bem como em «O Encoberto», composição em que a geografia fantasmática das ínsulas bretãs – as «Ilhas Empoadas»<sup>36</sup> – se torna inteligível no seguinte passo:

Vieram anjos de Deus  
e levaram-no, a cantar,  
à Ilha do seu Encanto,  
que fica no fim do mar... (*PLDA*, 79)

Finalmente, ainda em sintonia com um análogo vezo imagístico, num passo de *Em Demanda do Graal*, torna-se o profetismo críptico das trovas do Bandarra homólogo à oracular vidência de Merlim<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Cf. António Quadros, *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos*, p. 132.

<sup>36</sup> Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 312, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 154.

<sup>37</sup> O símile encontra-se no texto «Marco Tullio Catizoni», integrado na secção denominada «Páginas soltas e folhas de Diário»: «Afigura-se-me possível que aquêl misterioso Marco Tullio Catizoni, reconhecido em Veneza por D. João de Castro, o comentador do nosso Bandarra-Merlim, e outros portugueses, perseguido pela Senhora da Sereníssima República e entregue depois pelo Medicis de Florença aos espanhóis – fôsse na realidade el-rei D. Sebastião». (*DG*, 322)

Arauto lendário da remissão da pátria, Sebastião é um irmão púbere de Artur. Mas não se esgota neste par a consanguinidade mítica: filho retardatário do rei bretão, Amadis de Gaula será o protagonista eleito para dar corpo ao imaginário erótico-cavaleiresco que Lopes Vieira, munido da vigilante perseverança de filólogo e artista, tentará urdir em seu torno. É, na realidade, indiscutível que «o mesmo meio que criou o *Amadis* criou mais tarde o mito sebástico»<sup>38</sup>. Mas, não o esqueçamos, «*Amadís de Gaula*, on which, directly or indirectly, are modelled all the sixteenth-century romances of chivalry, is neo-Arthurian»<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Susana Soares da Silva Rocha Relvas, *António Sardinha e as suas relações culturais com Espanha. «Pacto de Quinas y de Flores de Lis» entre os «Semeadores de Nacionalidades»*. *Recolha e Análise de Correspondência*, p. 141. Nota Paulo Archer de Carvalho, a propósito da distinção entre Sebastianismo e Quixotismo formulada por António Sardinha: «O lirismo saudoso dos portugueses transfigurou *Amadis* em *Sebastião* e no sebastianismo, conceito ao mesmo tempo *experimental* e *místico*, que correspondia plenamente à sentimentalidade dos Cancioneiros, imbuída do espírito céltico e da visão das ilhas afortunadas e credora de uma ética, de uma regra do sentir e do pensar». Cf. Paulo Archer de Carvalho, «Ao princípio era o verbo: O eterno retorno e os mitos da historiografia integralista», p. 241.

<sup>39</sup> Daniel Eisenberg, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, p. 27.



## **8.2. A neurastenia amadisíaca: do texto como miragem**

*É indispensável condensar, resumir, obter as linhas primitivas. Emfim, nesta empresa ganharei uma neurastenia amadisíaca!*

*Afonso Lopes Vieira*<sup>40</sup>

### **8.2.1. Uma *ars amandi* lusa: lirismo e amor-adoração**

No momento em que se encontrava já afanosamente a braços com a condensação romanesca do *Amadis* – «Amadis super omnia!», confienciava então, com tenaz determinação, Lopes Vieira em carta a Carolina Michaëlis<sup>41</sup> –, *País Lilás Destêrro Azul*, dedicando duas composições ao perfeito cavaleiro enamorado, deixa anteler o mito amadisiano em gestação. Uma das «Baladas Lunáticas» recria a entrevista amorosa de Elisena e Perion, na noite em que, sob a bênção do signo lunar, Amadis é concebido. Em «Amadis», elege-se a lhanza das quadras para veicular um manifesto lírico que pretende reclamar o cavaleiro trânsfuga para o terreno da lusitanidade, devolvendo à pátria o herói exilado, como se encontrava, «no castelhano verboso / da tradução da novela» (*PLDA*, 21). Várias linhas de sentido, confluentes em potência neste texto, tenderão a acerbar-se em argumentos que o autor não se cansará de esgrimir a propósito da «questão Amadis»: as menções à novela no *D. Quixote* e a decisão de se poupar a obra de Montalvo ao auto-de-fé a que se sentenciam todos os livros de cavalarias, a autoria portuguesa e a inequívoca colaboração de um Lobeira na redacção do original («E Lobeira, o trovador, / pôs em ti amor tão fundo, / que tu embriagaste o mundo / num filtro de amor», *PLDA*, 19), a vizinhança de Amadis e Tristão, quanto ao seu estatuto dividido de protagonistas de histórias de erotismo heróico («Oh Tristan de Portugal,

---

<sup>40</sup> «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 18.

<sup>41</sup> Trata-se da carta datada de 15 de Fevereiro de 1922. Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 20.

/ Tristan sem Filtro e tão fiel / como o outro que em Tintagel / amou por bem e por mal»), a aliança entre o espírito amadisiano e o «Lirismo em flor» (sinedoquicamente preludiado pelas palavras-tema *saudade* e *beijo*). O epílogo da composição, colocando em diálogo os universos imaginários do *Amadis* e do *Quixote*, apresenta a ficção de Cervantes que, acolitado pelo cura, abençoa o enlace do herói com Oriana:

Do *D. Quixote* o bom cura  
servirá de sacristão,  
que um padre de imensa Altura  
vos quis casar por sua mão.

E ao sol que inunda os espaços  
e a marcha nupcial entoa,  
Oriana estende-te os braços,  
Cervantes vos abençoa! (*PLDA*, 22)

Na conferência inédita «Portugal e o Amor-Adoração», aclara-se o conceito anunciado no título que, na qualidade de arte amatória declaradamente nacional, aparece encarnada por Amadis. Prerrogativa imprescindível desta argumentação é, logicamente, a aceitação incontrovertida da autoria portuguesa da obra porque, adianta o autor, insinuando uma forjada unanimidade, «hoje (...) ninguém nega em Espanha a origem portuguesa deste romance»<sup>42</sup>, razão pela qual «o espírito nacional transparecia através das alheias linguagens. Era sempre o Amor-Adoração»<sup>43</sup>. A prodigiosa criação deste paradigma de sensibilidade amorosa, que, legado à posteridade, se albergou ileso no livro de cavalarias quinhentista, representou um quinhão crucial do superior legado de Portugal ao mundo (da «grande missão apostólica de Portugal na História»<sup>44</sup>), que, por vocação e de modo expedito, o assimilou. Entroncando numa ancestral genealogia

---

<sup>42</sup> Discursos e Conferências: «Portugal e o Amor-Adoração», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 328. Na conferência «O Cid e Amadis», a autoria portuguesa é igualmente apresentada como dado incontestado: «Podemos hoje, sem contestação ou dúvida, ter por bem nossa esta criação do génio nacional. Se algum merecimento teve a reconstituição q. publiquei, além do admirável Prefácio, de tão alto sentido nacionalista, q. para o meu livro escreveu a senhora D. Carolina Michaélis de Vasconcelos, de quem eu tanto me orgulho em haver sido grande amigo e discípulo humilde, – se algum valor o meu trabalho encerra, é o de ter assinalado, depois de uma questão literária q. durou mais de quatro séculos, a atitude dos mais ilustres escritores espanhóis contemporâneos, q. todos reconhecem a origem e o carácter nacional, português, do *Amadis*». Cf. Discursos e Conferências: «O Cid e Amadis», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 350.

<sup>43</sup> «Portugal e o Amor-Adoração», p. 331.

<sup>44</sup> «Portugal e o Amor-Adoração», p. 327.

lírca, perscrutável já nos cantares galego-portugueses, reencontra-se esse amor à portuguesa nas fundações do movimento romântico, porquanto constituiu ele «o alimento de paixão q. iria desabrochar no tumultuoso movimento europeu começado nos ímpetos de Saint-Preux e nos soluços de Werther suicida»<sup>45</sup>.

De acordo com os termos algo erráticos em que Lopes Vieira delimita as extremas conceptuais do amor-adoração, nele parecem congraçar-se a primazia do elemento lírico no carácter e na arte nacionais – «O q. caracteriza a Poesia Portuguesa é o seu lirismo, e é também o lirismo que se reflecte na nossa Arte»<sup>46</sup> –, bem como uma fidelidade sem brechas, impreterível no «puro amor», que assim se metamorfoseia em verdadeiro culto religioso do eterno feminino:

O q. porém nessa novela lhe conferia o singular encanto, o q. era novo para as almas, era o q. nela havia persistido do amor português, *del amor-adorante*, e foi tal elemento nacional q. impôs ao mundo êste Livro, um dos mais lidos e amados q. jamais os homens conheceram.

É q. a Europa, q. havia lido e se tinha fatigado com os romances cavaleirescos da Bretanha e de Carlos Magno, aspirou nêstoutro romance uma nova arte de amar.

Arte ao mesmo tempo a mais viril e delicada. Era a ternura mais profunda unida à bravura mais heróica. Era a fidelidade absoluta do homem q. ama à mulher amada – fidelidade q. não provém, como em Tristão, duma bebida mágica, mas, o q. é mais belo e raro, da sua própria natureza do amor. Por isso o ilustre Menendez y Pelayo chamou ao *Amadis* a epopeia da fidelidade amorosa.

Era, em-fim, um mixto singular de sensualidade espiritualizada e de devoção sensual (...)<sup>47</sup>.

Em contravenção à amoral desrazão do erotismo de raiz tristaniana, cujo epítome é materialmente representado pelo filtro mágico que condena os amantes ao furor demente da paixão inelutável<sup>48</sup>, o amor nutre-se, no *Amadis*, de si próprio – e esse

---

<sup>45</sup> «Portugal e o Amor-Adoração», p. 332. Jaime Cortesão subscreve a convicção numa reemergência diacrónica e cíclica dessa nova modalidade de convivência erótica, fazendo remontar a sua genealogia primitiva ao reinado de D. Dinis. É, acrescenta o autor, «desde então que um novo conceito do amor, pela primeira vez expresso num romance de Cavalaria – o *Amadis*, e na lenda de D. Pedro e D. Inês, vai lentamente formar-se até à sua definição por Jorge Ferreira de Vasconcelos e às sublimes expressões de Bernardim Ribeiro e de Camões». Cf. Jaime Cortesão, *O humanismo universalista dos portugueses*, p. 23-24.

<sup>46</sup> «Portugal e o Amor-Adoração», p. 327.

<sup>47</sup> *ibidem*, p. 329.

<sup>48</sup> A transmutação, no *Amadis de Gaula*, do paradigma amoroso de matriz tristaniana de que aquele representa uma modalidade epigonal, continua, aliás, a ser um tópico crítico de comparência infalível nas

*amor amoris* que, mesmo no calor entusiasmante da refrega, faz o cavaleiro invocar «antes do nome de Deus, o nome da bem-amada» é considerado o âmago de uma sensibilidade passional medularmente lusa. A imarcescível fidelidade do herói quinhentista, que destoa do donjuanismo volúvel de outros cavaleiros andantes – veja-se, no interior do próprio romance, o caso de Galaor ou Florestán –, constituirá, para Lopes Vieira, a contraprova irrefutável desse conjectural psiquismo pátrio, alojado no Amadis. No opúsculo «Significado do Amadis», publicado em 1923 na *Nação Portuguesa*<sup>49</sup>, António Sardinha vinca a singularidade da concepção amorosa plasmada na obra de Quinhentos, claramente admonitória do adultério, tão corrente na erótica cortês credora da tradição bretã<sup>50</sup>. Mais uma vez, essa tendência para uma laicização morigerada da instituição cavaleiresca é, em extrapolação analítica, interpretada como inclinação psicológica geral de uma facção peninsular que nada tem de castelhano:

De facto, se dentro da concepção amorosa divulgada pelo romance de Cavalaria, o *Amadis* rompe com a apologia do adultério, oferecendo-nos o exemplo tocante da

---

leituras mais recentes. Juan Bautista Avalle-Arce observa que «Amadís y Tristán nacen al mundo de la caballería en análogas circunstancias y bajo la misma estrella, la del heroísmo y del amor. Pero Tristán y Iseo son arrastrados impetuosa e irremisiblemente por su pasión amorosa hasta la muerte. Frente a esto el texto de Montalvo canta unos amores felices, y su novela termina con unas bodas generales por el estilo de las comedias del siglo XVII». E conclui: «(...) hasta el momento de la habilísima intervención de Garcí Rodríguez de Montalvo, que desfiguró la novela para siempre, el *Amadís de Gaula* fue la española efectiva y originalísima del mito de Tristán e Iseo». Cf. Juan Bautista Avalle-Arce, *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 132 e 171. No mesmo sentido, assinala James Donald Fogelquist que são perceptíveis, no *Amadis*, «una serie de elaboraciones y cambios del concepto del amor heredado principalmente de las grandes narraciones de la materia de Bretaña. En primer término, se halla imitada en el *Amadís* la idea del servicio de amor, con el hecho de que el protagonista lleva a sus últimas consecuencias las posibilidades de su vasallaje, manteniendo una lealtad perfecta a su amada. En segundo término, en el *Amadís* ocurre un cambio significativo de los personajes del triangulo amoroso tal como se da en las obras artúricas más conocidas. Los amantes de la obra de Montalvo ya no viven bajo el peligro de la ira celosa del marido de la amada, sino bajo el del sentido de honra y de justicia del padre de ella. Es decir, el marido de la amada de las narraciones artúricas es reemplazado por el padre en nuestra historia fingida. Por esta razón, en la obra de Montalvo, el amor del protagonista, aunque ilícito, deja de ser un amor adúltero en el sentido estricto de la palabra». Cf. James Donald Fogelquist, *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982, p. 103.

<sup>49</sup> Uma versão que reúne as duas secções do artigo original foi republicada em *Á Sombra dos Pórticos. Novos Ensaíos*, Lisboa, Livraria Ferin, 1927, p. 191-263.

<sup>50</sup> Este aspecto de domesticação do erotismo incontinente por meio do exclusivismo da conjugalidade levou, por exemplo, Gonçalves Rodrigues a advogar que «Atravez da sua clarividência visionária, o Amadis excede os estritos limites de simples acontecimento literário dentro da Península, para atingir um significado mais universal de reacção contra a perversão romântica dos costumes mediévicos, que divinizavam o adultério e toda a desordem sentimental do coração humano. § A feição universalista do nosso génio mostra-se, ali como nunca, cheia daquela “sêde insensata de Absoluto” de que Moniz Barreto falava. E dêste modo, o Amadis representa mais um vôo de altura religiosa para mais perto de Deus, na ascensão mística do nosso lirismo sebastianista». Cf. A. Gonçalves Rodrigues, «Afonso Lopes Vieira, Libertador», *Estudos. Revista Mensal de Cultura e Formação Católica*, Ano III, nº36 (Abril de 1925), p. 712, in *Rememoração*, vol. II, f. 39.

fidelidade de dois namorados que se reúnem alfim, – dentro da psicologia geral dos povos peninsulares, êle é igualmente uma excepção inconfundível, que denota desde logo como não são do centro da Península os seus antecedentes e mais condições da sua génese.<sup>51</sup>

No monumental estudo *Orígenes de la Novela*, de Menéndez Pelayo, que Lopes Vieira possuía na sua biblioteca e consultou diligentemente<sup>52</sup>, a classificação lapidar do *Amadis* como «epopeia da fidelidade amorosa» concorre para substanciar a sua adscrição a uma sensibilidade exclusivamente portuguesa. Esta suposição, que se transmuda em valioso argumento psicológico em abono da autoria pátria, insiste na inexistência desse espírito refinadamente lírico e dessa sentimentalidade recatada e dolente nas letras castelhanas<sup>53</sup>. Depois de considerar o *Amadis* como a manifestação inaugural da novela idealista moderna, o filólogo espanhol, espraçando-se em rebuscadas ilações etnoliterárias, contrapõe-lhe a historicidade irrefragável e a hombridade épica que tornam, à luz do psiquismo espanhol, excêntrico esse herói *un poco llorón*. O passo seguinte, que se encontra sintomaticamente destacado no exemplar de Lopes Vieira, e que será, como diagnóstico abalizado, citado uma e outra vez, constitui o remate sumular da argumentação expendida pelo mestre espanhol:

A pesar de lo mucho que el Amadís conserva de la literatura caballeresca anterior, puede decirse que con él empieza un nuevo género de caballerías. El ideal de la Tabla Redonda aparece allí refinado, purificado y ennoblecido. Sin el vértigo amoroso de Tristán, sin la adúltera pasión de Lanzarote, sin el equívoco misticismo de los héroes del Santo Graal, Amadís es el tipo del perfecto caballero, el espejo del valor y de la cortesía, el dechado de vasallos leales y de finos y constantes amadores, el escudo y amparo de los débiles y menesterosos, el brazo armado

---

<sup>51</sup> António Sardinha, «Significado do “Amadis” I», p. 403.

<sup>52</sup> D. M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela*, Tomo I (Introducción. Tratado histórico sobre la primitiva novela española), Madrid, Bailly Bailliére é Hijos Editores, 1905. A obra, que possui a cota [3616-Z-7] da BMALV, ostenta inúmeras passagens sublinhadas, sobretudo no apartado em que se ocupa do *Amadis*.

<sup>53</sup> O carácter inovador do singular temperamento amoroso revelado pelo Amadis, herói no qual se casam virilidade belicosa e «uma alma de menina», transparece no retrato que dele traça, por exemplo, António Sardinha no «Soneto a Amadis»: «Fez-te o Senhor com alma de menina, / mas deu-te um coração de cavaleiro, / em tudo irmão da tua espada fina, / de golpe tão rasgado e tão certo! // Nada te vence, nada te domina, / em armas e mais prendas o primeiro, / senão um claro corpo de infantina, / – um corpo de que és dono e prisioneiro! // Vejo deserta a mesa da bravura, / – e nas ciladas desta noite escura / fanou-se há muito a flor da gentileza! // Por tua dama, a quem celebro e louvo, / vem, Amadis, vem ensinar de novo / a lei do Amor à gente portuguesa!». Cf. António Sardinha, «Soneto a Amadis», in *Pequena Casa Lusitana. Sarcasmos, Esperanças & Elegias*, p. 55-56.

puesto al servicio del orden moral y de la justicia. Sus ligeras flaquezas le declaran humano, pero no empañan el resplandor de sus admirables virtudes. Es piadoso sin mogigatería, enamorado sin melindre, aunque un poco llorón, valiente sin crueldad ni jactancia, comedido y discreto siempre, fiel y inquebrantable en la amistad y en el amor. A las cualidades de los personajes heroicos de gesta junta una ternura de corazón, una delicadeza de sentir, una condición afable y humana, que es rasgo enteramente moderno. Por eso su libro adquirió un valor didáctico y social tan grande: fue el doctrinal del cumplido caballero, la epopeya de la fidelidad amorosa, el código del honor que disciplinó a muchas generaciones (...).<sup>54</sup>

Ao insistir, em assertiva vinculação, no elo entre o «O Cid e o Amadis: o mesmo é dizer: Castela e Portugal»<sup>55</sup>, as palavras de Lopes Vieira vão no sentido de dicotomizar um bipsiquismo ibérico, que, no seu parecer, se podia deduzir da obra do mestre espanhol<sup>56</sup>. Esta inspecção minudente daquela que se alega constituir uma fisionomia heróica sem precedentes – estranha ao *ethos* castelhano, por nela se proceder à transfusão conciliadora de *proeza e cortezia*, de *amor e militia* – induz, ademais, o autor de *Orígenes de la novela* à inferência de que, apenas na orla ocidental da Península, teria esse génio lírico encontrado guarida congenial. Na Castela do Cid, galvanizada pelos conseguimentos da gesta bélica, a bizarria do carácter «enervante y muelle» do perpétuo enamorado não podia deixar de despertar certa incompreensão exasperada:

---

<sup>54</sup> Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. CCXII. António Sardinha, comentando esta apreciação de Menéndez Pelayo, é também da opinião de que «na circunstância de *Amadis* ser tão “llorón” está a característica luziada da grande novela, tão diversa das do tronco britónico em que se inspirava, como das lendas e temas heróicos que os *Cantares de Gesta* haviam espalhado, de castelo em castelo, de mosteiro em mosteiro, pelas outras monarquias da Península. Tocamos assim no traço predominante do *Amadis*, – no que lhe confere nacionalidade provada e indisputável, para lá dos objectivismos secos e exclusivistas dos críticos». Cf. António Sardinha, *art. cit.*, p. 405-406.

<sup>55</sup> Discursos e Conferências: «O Cid e Amadis», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 347.

<sup>56</sup> A tese lusitanista de Menéndez Pelayo, abusivamente explorada pelas hostes nacionalistas, terá que ser colocada em perspectiva, sobretudo porque, como ressalva Fidelino de Figueiredo, «ao discutir um problema de historia litteraria, Pelayo dava-lhe sempre uma extensão muito ampla, a que o conceito da civilização iberica abarcava: toda a península iberica e a sua expansão colonial. Não havia, por isso, para elle uma litteratura castelhana, uma litteratura portuguesa, uma litteratura catalã e uma litteratura gallega; havia, sim, uma litteratura peninsular (...). As litteraturas parcellares seriam só diferenças linguisticas e regionaes, características locais que cada povo consigo levára ao separar-se para a vida autonómica, mas que é necessário considerar e integrar para reconstituir o complexo do genio litterario hispanico». Cf. Fidelino de Figueiredo, «Menendez y Pelayo e os estudos portugueses», in *Estudos de Litteratura. Artigos, discursos e conferencias, Terceira Série (1918-1920)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1921, p. 13-14.

Domina en él un idealismo sentimental que tiene de gallego o portugués mucho más que de castellano: la acción flota en una especie de atmósfera lírica que en los siglos XIII y XIV sólo existía allí. No todo es vago devaneo y contemplación apasionada en el *Amadís*, porque la gravedad peninsular imprime su huella en el libro, haciéndole mucho más casto, menos liviano y frívolo que sus modelos franceses; pero hay todavía mucho de enervante y muelle que contrasta con la férrea austeridad de las gestas castellanas. Todo es fantástico, los personajes y la geografía. El elemento épico-histórico no aparece por ninguna parte, lo cual sería muy extraño en un libro escrito originalmente en Castilla, donde la epopeya reinaba como soberana y lo había penetrado todo, desde la historia hasta la literatura didáctica.<sup>57</sup>

Esta clivagem das dominantes literárias, que não faz mais que refractar as propensões étnicas essencialmente dissimilares de Castela e Portugal – um assunto ao qual regressarei a propósito da tradução prosificada que Lopes Vieira empreenderá do *Poema do Cid* –, conhecerá uma ampla fortuna crítica e será erigida em baluarte inatacável dos partidários da tese da autoria portuguesa do *Amadis*. Em 1922, Aubrey Bell considerava o *Amadis* indiscutivelmente mais sintonizado com o temperamento luso do que com a alma castelhana<sup>58</sup>. Três anos mais tarde, Jaime Cortesão notava ainda:

O Amadis, como é sabido, entronca na “materia da Bretanha” e já um illustre americano Henry Osborn Taylor, na sua notavel obra “The mediaeval mind”, fez esta judiciosa observação: “O desenvolvimento do grande ciclo de Artur representa, por excellencia, a entrada da feminilidade na literatura de cavallaria”. A

---

<sup>57</sup> Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. CCIX. Não deixa de ser irónico que, já em 1853, o hispanista Eugène Baret, cuja obra Lopes Vieira conhecia e cita repetidamente, apontasse argumentos em tudo semelhantes para corroborar a tese exactamente contrária. Insistindo na prioridade castelhana na redacção do *Amadis* e na sua conformidade com o espírito francês, que lhe teria sido comunicado por via da literatura trovadoresca provençal e da tradição arturiana («C’est la France qui a fourni le canevas sur lequel le génie castillan a bordé le riche tissu qui a si longtemps charmé l’Europe»), concluía o autor: «Sans doute il convient d’attribuer au progrès même de la civilisation cet adoucissement des mœurs, cette politesse des sentiments; (...). On incline à penser toutefois que ces nobles sentiments, qui sont de l’essence du caractère français, avaient aussi avec le génie espagnol une particulière affinité, en les voyant reproduits si tard, et avec une évidente prédilection, dans une composition qui jouit en Espagne d’une popularité immense. § Ce génie se révèle dans l’*Amadis* à beaucoup d’autres traits: le mysticisme dans l’amour, la gravité noble qui préside aux rapports des deux amants; le soin attentif de l’auteur à sauver les droits de la morale, et à racheter par le repentir les faiblesses de son héroïne, pardessus tout le zèle de la religion (...).» Cf. Eugène Baret, *De l’Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et la littérature au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle avec une notice bibliographique*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (réimpression de l’édition de Paris, 1873), p. 148-49.

<sup>58</sup> Aubrey F. G. Bell, *Portuguese Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1922, p. 67.

criação, pois do “Amadis” em Portugal representa segundo cremos, a fixação definitiva e a sublimação desse novo thema moral e literario no romance medieval, pela divinização da Mulher e do Amor.<sup>59</sup>

Em 1937, Philéas Lebesgue reincidia ainda na atestação de que «c’est dans l’*Amadis* que se trouve définie et mise en scène, pour la première fois, cette forme spiritualisée de l’Amour que l’on a désignée depuis lors sous le nom d’*Amour-adoration* et qui est d’essence *particulièrement lusitanienne*»<sup>60</sup>. Mas Alberto Xavier, no cuidado estudo crítico que dedica à reconstituição amadisiana de Vieira, ainda que resguardando de censura o estimável esforço literário do autor, não se absterá de pôr a descoberto a falaciosa fragilidade desse argumento psicológico:

Parece-nos, pois, infundada a afirmativa de que a versão mais antiga do Amadis é portuguesa “pelo caracter lírico da novela, portuguêsmente lírico”, porquanto, sendo o Amadis um romance de cavalaria desde as origens, o amor nêle pintado possui os predicados líricos de todos os romances similares. “Amor adoração”, “amor obstinado”, “amor fiel”, “amor rendido” são outras tantas expressões do amor cortês da literatura cavaleiresca do ciclo arturiano, das suas derivações e imitações. Evoquem-se os romances da Távola Redonda; evoquem-se, principalmente, os episódios do típico amor de Lançarote e de Genebra: que se irá verificar? Certamente verificar-se-á que as diversas manifestações desse amor são idênticas às apontadas por D. Carolina Michaëlis e Lopes Vieira como argumentos psicológicos, básicos, da tese da origem portuguesa do primitivo Amadis.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Jayme Cortezão, «O Pensamento e a Arte em Portugal. Dois livros de Amor de Portugal», *O Jornal*, [1925], in *Rememoração*, vol. II, f. 37v.

<sup>60</sup> Philéas Lebesgue, *La matière de Bretagne et l’Amadis de Gaule*, Lisbonne, Institut Français au Portugal, 1937, p. 14.

<sup>61</sup> Alberto Xavier, «O Romance de Amadis», in *O Romance. Alguns aspectos da sua evolução na literatura europeia*, Lisboa, Livraria Ferin Editora, 1934, p. 110-11. A reacção de Lopes Vieira a este reparo terá sido amistosa, a julgar pela carta que endereçou ao autor e que este reproduz parcialmente em «*D. Quixote*» (*Análise crítica*), num apêndice que reúne várias reacções críticas à sua obra anterior. Reza assim o passo da carta de Lopes Vieira a Alberto Xavier: «Esta obra, *O Romance*, de que o volume II me chegou com generosíssimas palavras de V. é daquelas, quanto raras!, saídas entre nós que nos enchem de respeito; – respeito pela soma de longo e puro trabalho que encerram e pela nobre dedicação às letras que traduzem, num país ingrato a essas tarefas excepcionais. § Colhi esta impressão logo no 1º volume e reforço-a agora ao acabar a leitura de êste, onde encontrei com verdadeiro gôsto as admiráveis páginas consagradas a Rodrigues Lôbo e que formam, quanto a mim, o mais equilibrado e lúcido ensaio sôbre o grande Poeta. Todos os capitulos dedicados às pastorais romanescas, de tão capital interêsse para nós, nos ensinam, com crítica forte e subtil, muitas cousas que não estavam até aqui colocadas nos seus planos exactos. § Bastariam essas páginas para conferir ao livro um valor de todo o ponto excepcional; e se as destaco do tão vasto panorama da obra é porque as considero de primeira grandeza para o interêsse nacional. É, porém, no seu pleno horizonte que semelhante obra deverá ser considerada, verdadeiramente



Era seguramente contrária a imperturbável convicção de Lopes Vieira que, escudado na probidade erudita e assistido pelo meticoloso amparo filológico de Carolina Michaëlis, se propõe desencarcerar do «gorduroso texto de Montalvo»<sup>62</sup> a obra portuguesmente lírica dos Lobeiras, e o mesmo é dizer alforriar a alma nacional. E não restam dúvidas de que, na quixotesca empresa, colocou todo o seu vigor e engenho – mesmo que, para nós hoje, pareça ter, mais à semelhança do cavaleiro manchego do que do extreoso *Namorado*, partido no encaço de uma miragem.

---

no horizonte europeu...». Cf. Alberto Xavier, «*D. Quixote*» (*Análise crítica*), Lisboa, Livraria Portugália, s.d., p. 323-24 [3693-Z-9].

<sup>62</sup> António Sardinha, «Significado do “Amadis” I», p. 456.

### 8.2.2. Uma campanha filológica: o *Amadis* português

*Mas creio também q. o problema de alta Literatura, desde o aspecto nacionalista ao filológico, torna cativante êste caso do Amadis.*

*Afonso Lopes Vieira*<sup>63</sup>

*La philologie est amour du logos avant d'être science des racines.*

*George Steiner*<sup>64</sup>

Em Agosto de 1917, Lopes Vieira partilhava com Carolina Michaëlis o projecto de «escrever um resumo do *Amadis*, buscando através dos acrescentamentos posteriormente feitos, o fio primitivo da Novela portuguesa, na sua simplicidade gotica e nacional»<sup>65</sup>. Desta nebulosa declaração de intenções até à primeira edição de *O romance de Amadis*, em 1922<sup>66</sup>, o câmbio epistolar com a insigne romanista permite reconstituir uma história exemplar de fértil interpenetração de investigação erudita e criação literária, ou, noutros termos, acompanhar o modo como a literatura se pode alimentar da sua própria ciência. A reescrita do *Amadis*, pelas discrepantes conjecturas filológicas a que a obra tinha dado ensejo, assim como pelas querelas nacionalistas que tinha inflamado, perfilava-se como uma tarefa de profunda abrangência patriótica. Lopes Vieira sabia-o.

À época em que o autor se decide entregar à restituição depurada da copiosa obra de Montalvo, «o reabilitar da questão do *Amadis* é acolhida pela ala tradicionalista da

---

<sup>63</sup> «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 24.

<sup>64</sup> George Steiner, *Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1978, p. 72.

<sup>65</sup> «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 18.

<sup>66</sup> Como se depreende de uma nota, registada na portada do exemplar do *Amadis de Gaula* de Montalvo, compulsado por Lopes Vieira, a redacção da novela foi realizada entre 1918 e 1922: «O meu Amadis durou de 1918 a Agosto de 1922. Laus Deo!».

intelectualidade portuguesa, espanhola e brasileira»<sup>67</sup>. Um quinhão importante da argumentação em prol da autoria portuguesa do texto tinha sido compendizado, em 1873, por Teófilo Braga, na sua *Historia das novellas portuguezas de cavalleria*, que aí contendia com as teorias de Eugène Baret ou de Pascual de Gayangos que tinham arguido a precedência da versão castelhana. A prospecção exaustiva dos informes documentais e das menções à obra e ao seu autor em fontes portuguesas, a sua congruência com o génio lírico nacional<sup>68</sup>, bem como os lusismos que, à força, nela pretende identificar<sup>69</sup>, conduzem Teófilo à presunção da propriedade portuguesa do *Amadis*. Reflectindo sobre o embaraçoso impasse entre atribuir a obra a Portugal ou a Castela, confrontado com argumentos de monta esgrimidos de parte a parte, ajuíza o autor:

Dá-se aqui como nas questões de direito; é preciso distinguir entre a *propriedade* e a *pósse*, sob pena de por um simples equívoco decair da acção; a fôrma do *Amadis* mais antiga que existe é a hespanhola de Montalbo de 1510, – eis o facto material da pósse; porém a concepção do original saiu dos sentimentos e do gosto da sociedade portugueza do seculo XIV, está em harmonia com o nosso genio das expedições cavalleirescas, justifica-se com titulos authenticos, mas em quanto se não descobrir o manuscrito portuguez, convém tornar inabalavel o facto moral da propriedade<sup>70</sup>.

Ainda que trabalhos posteriores tenham rebatido convincentemente parcela substancial da argumentação teofiliana, a conclusão permanecia, *mutatis mutandis*, a

---

<sup>67</sup> Susana Soares da Silva Rocha Relvas, *op. cit.*, p. 145.

<sup>68</sup> Numa antecipação clara daquele que viria a consubstanciar-se como o argumento psicológico de Menéndez Pelayo, Teófilo Braga, referindo-se à persistência nos romances populares de uma «vaga tradição bretã», notava que «os amores do Conde Niño caracterizam-nos essa epoca sentimental, de vaporosas paixões, de *fidelidade* a toda a prova, de sacrificios extraordinarios, como o de um cavalleiro portuguez pela rainha D. Maria mulher do Afonso XI, como os de Dom Pedro por Dona Ignez de Castro, como os de el-rei Dom Fernando pela formosa Dona Leonor Telles; era uma doença nacional, que se tornou a nossa feição; e que outro povo poderia desenvolver com mais interesse os triumphos da fidelidade de *Amadis*?». Cf. Teófilo Braga, *Historia das Novellas de Cavalleria. Formação do Amadis de Gaula*, Porto, Imprensa Portugueza-Editora, 1873, p. 151.

<sup>69</sup> Para Teófilo, «um argumento forte sobre a nacionalidade do *Amadis* são esses *portuguezismos*, a que Montalbo no fim do seculo XV chamava *antigo estilo e palavras superfluas*». De entre eles avulta, sublinha Teófilo, a palavra *saudade*: «A palavra *saudade*, que já no primeiro quartel do seculo XV era analysada por el-rei Dom Duarte, como exprimindo um sentimento de pesar e deleite resultante da ausencia e da lembrança, encontra-se a cada passo no *Amadis de Gaula*. Para el-rei Dom Duarte discutir tão minuciosamente e com processos psychologicos a palavra *saudade*, era necessario que fosse muito empregada na linguagem escripta; ora antes do *Leal Conselheiro*, quaes são os escriptos aonde ella se usa? Nenhum, à excepção do *Amadis*». Cf. *op. cit.*, p. 218-19.

<sup>70</sup> Teófilo Braga, *op. cit.*, p. 228.

mesma. De um lado, a falange castelhana brandia o intorneável argumento material da reelaboração de Montalvo, assim como as mais antigas referências à obra; do outro, as hostes portuguesas contavam apenas com as menções de autoria de Zurara ou de Miguel Ferreira, débeis, na ausência do original, para atestar decisivamente a prioridade do texto português. Com Menéndez Pelayo, ficara, em definitivo, demonstrada a conformidade do espírito da obra com a sensibilidade luso-galaica. Todavia, o debate erudito mais positivista tinha trazido a terreiro outros pontos de dissensão, todos eles reconduzíveis à autoria do hipotético texto português primitivo. É incontestável que Afonso Lopes Vieira acompanhou a controvérsia e, o que é mais, afeiçoou a forma e a substância da sua reconstituição a um evidente *parti pris* filológico. E, por isso, não será despropositado inventariar, em linhas forçosamente gerais, os principais argumentos em jogo na “Questão Amadis”.

Sabia-se, por declaração proemial do próprio Garci Rodríguez de Montalvo, que, em finais do século XV, este se tinha limitado a refundir «estos tres libros de Amadís (...) y enmendando el libro cuarto con las Sergas de Esplandián su hijo»<sup>71</sup>. Faltava encontrar o autor deste material primitivo, amalgamado pelo exercício de *rifacimento* levado a cabo pelo Regedor de Medina del Campo, sendo que, no seu caso, refundir «terá significado, decerto, acomodar língua, redacção, ideologia, a padrões necessariamente diversos dos que haviam sido os originais de *Amadís*»<sup>72</sup>. Uma persistente tradição atribuía, na esteira de Gomes Eanes de Zurara, o texto a Vasco de Lobeira, um cavaleiro activo no reinado de D. Fernando e cuja investidura, em 1385, já em idade avançada, teria fornecido a motivação novelesca para o episódio de Macandón no *Amadís*<sup>73</sup>. Este argumento esbarrava, não obstante, com menções mais antigas à obra, rastreáveis em autores castelhanos. Em 1880, a edição integral do *Cancioneiro Colocci-Brancuti* revelou à luz do dia um providencial lais em galego-português, atribuído a João de Lobeira, cuja tradução se intercala no capítulo LIV do Livro II do *Amadís*, aparecendo aí rotulada como *villancico*. Como nota May Simon, cujo estudo

---

<sup>71</sup> Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, vol. I, edición de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991, p. 224.

<sup>72</sup> Isabel Almeida, «*Amadís de Gaula*», in Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, p. 50.

<sup>73</sup> Como sintetiza May Simon, «in summary, it may be stated that the theory which designated Vasco de Lobeira, a Portuguese nobleman, as the author of the *Amadís de Gaula*, was initiated about the middle of the fifteenth century by a statement attributed to Gomez Eanes de Zurara in his *Chronica*. It was destined to become one of the principal theories regarding the authorship of the *Amadís* and the subject of much controversy and debate. Nevertheless, it persisted through five centuries». Cf. May K. Simon, *A History of the Controversy Relative to the Date and Authorship of the Amadís*, Department of Romance Languages, Case Western Reserve University, 1974, p. 167.

resenha exhaustivamente a controvérsia em torno da autoria do *Amadis*, este dado inédito veio reorientar, em princípios do século XX, uma corrente filológica «toward the acceptance of the claim for Portuguese authorship which was strengthened by the discovery of new documentary evidence», fazendo a polémica aceder a uma etapa de maturidade científica, fértil na formulação de novas hipóteses, em estreita relação com os avanços da pesquisa documental e os progressos filológicos<sup>74</sup>. O enigma parecia, pois, deslindado: por ser figura de superior reputação, a obra teria corrido sob o nome de Vasco, que, na realidade, se limitara a retomar a composição iniciada pelo seu familiar João de Lobeira, acrescentando-lhe, provavelmente, um terceiro livro e, a coberto da legitimidade de tratar-se o *Amadis* de uma empresa familiar, chamando a si, para a posteridade, os louros da autoria. No ano seguinte à descoberta, Teófilo Braga, concedendo que o novo achado não constituía prova irrefragável da precedência da redacção portuguesa, considerava-o, não obstante, um indicador seguro de que a obra devia remontar à época dionisiaca<sup>75</sup>. Carolina Michaëlis tenta prover fundamento à identificação do autor do *villancico* e da redacção primitiva com um João de Lobeira, vassalo do irmão bastardo de D. Dinis – o Infante D. Afonso de Portugal –, de existência documentalmente confirmada na segunda metade do século XIII. Em 1904, na sua edição do *Cancioneiro da Ajuda*, conjecturava, ainda tentativamente, a propósito do *lais-bailada* de Lobeira:

Se as apparencias não mentem, a cantiga que graciosamente principia com o refram:

Leonoreta,  
fin roseta,  
bela sobre toda fror,  
fin roseta,  
non me meta

---

<sup>74</sup> May K. Simon, *op. cit.*, p. 175. A autora distingue, nos embaraçados meandros da polémica, um estágio inicial, que se estende da época medieval ao período neoclássico, um estágio romântico e, finalmente, um estágio moderno, que compreende «the twentieth century and the last two decades of the nineteenth (beginning exactly with the year 1880)». Cf. *ibidem*, p. 254.

<sup>75</sup> «Esta canção ou vilancico, segundo o denomina Montalvo, não constitui, por si só, um argumento irrefutável e decisivo em favor da origem portuguesa do *Amadis*. Mas é um indicio de muita força. Os versos são, possivelmente, dos fins do século XIII, ou de princípios do XIV. Nenhuma poesia do *Canzonere* atinge menor antiguidade. Não pode suspeitar-se interpolação, tanto porque os versos veem trazidos pelo entrecho da novela, quanto pelo olvido profundo em que jazia, no tempo de Montalvo, a vetusta escola dos trovadores galécios e portugueses. A consequência mais óbvia que de tudo parece deprender-se é que na época de D. Dinis, já existia um *Amadis* português em prosa». Cf. Teófilo Braga, *Questões de Literatura e Arte Portuguesas*, Lisboa, 1881, p. 118, *apud* May K. Simon, *op. cit.*, p. 60.

en tal coita vosso amor,

foi ideada como intermezzo lírico da primeira e da principal imitação peninsular das novellas de Tristan, Lancelot e Graal. Dirigindo-a ostensivamente á pequenina irmã da amada – segundo o systema tantas vezes recommendado pelos trovadores – Amadis falla no texto *sub rosa* com Oriana, a sem-par, que amava a furto. Infelizmente, o CB carece de rubrica explicativa que pouco mais ou menos podia ter dicto o seguinte: *Este lais ou esta cantiga fez Amadis à Infanta Leonoreta, filha do rei Lisuarte da Gran-Bretanha, quando por mandado de Oriana, ella lhe pediu que a servisse.*<sup>76</sup>

No prefácio que redige para *O romance de Amadis*, a prudência modalizante, que por ora se intui nestas palavras da romanista, dará lugar a uma mais categórica defesa da autoria<sup>77</sup>. À parte da coincidência do estribilho, as discrepâncias entre o lais de Lobeira e o *villancico* do *Amadís* eram, sem embargo, flagrantes, no que respeitava à sua forma, estilo e língua. A cantiga galego-portuguesa era constituída por três estrofes e obedecia à estrutura da *cantiga de refram* (estribilho, mudança, volta); o texto castelhano, incluído na edição de 1508, conservava apenas as duas últimas, em ordem invertida e com omissão do último verso. Estas mudanças traduzem, como mais recentemente viu Vicente Beltrán, «un intento consciente de adaptar la forma ya extinta de la *cantiga de*

---

<sup>76</sup> Carolina Michaëlis de Vasconcelos (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, p. 511. Em 1918, no opúsculo intitulado «O lais galego-português *Leonoreta, Fin Roseta!* e as origens do adjectivo “fin”», publicado na *Lusa* de Viana do Castelo, Carolina Michaëlis formulava, ainda com reservada cautela, aquilo que, à época, reputava constituírem hipóteses plausíveis: «(...) E não sendo parte intrínseca da Novela, embora torne a aparecer (II 12, II 19), claro que tanto o Episodio como tôda a figura de Leonoreta podia ser um *intermezzo postico*. G. S. Williams que há pouco (1909) se ocupou criteriosamente do *Problema do Amadis* (em *Revue Hispanique* XXI, pág. 1-167) inclina-se a supor que Montalvo criou a figura com o fim de se servir dela no Livro IV (vid. Cap. 37, 38, 40 e 42), fazendo-a *emperatriz de Roma* (exactamente como, na opinião dêle, criou Briolanja, Esplendião e Leonorina). Mas confesso que a escolha, por entre as mil e setecentas cantigas do Cancioneiro galego-português, que ninguém possuía e lia no tempo de Montalvo, de *uma* das sete que possuímos de João Lobeira fica para mim misteriosa. Além disso sou da opinião que a poesia *Leonoreta fin roseta* – de 1285 ou a mais tardar de 1359 – deve ter-se referido a qualquer aventura, quer do romance, quer da vida do próprio poeta». Cf. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, «O lais galego-português *Leonoreta, Fin Roseta!* e as origens do adjectivo “fin”», *Lusa. Revista de Viana do Castelo*, vol. II (1918), p. 7, nota 18 [6646-E-1]. Como nota Mendes dos Remédios, é neste opúsculo que D. Carolina demonstra o erro de leitura que tomava *sin* por *fin*, corrigindo, por exemplo, a lição adoptada por Teófilo Braga. Cf. Mendes dos Remédios, *D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra, Coimbra Editora, 1926, p. 15.

<sup>77</sup> Isso mesmo já sublinhou Erilde Reali: «Studiando poi i *Lais de Bretanha* contenuti in B. la Michaelis sembrò tornare su posizioni riflessive, indicando Lobeira come “auctor do lais de Leonoreta e por isso mesmo suspeito de auctor do primeiro *Amadis*” (...); ma nella prefazione a *O romance de Amadis* la Michaelis riassume e conferma la sua tesi in favore di una primitiva redazione portoghese: “Derivado, há mais de seis séculos, de lendas bretónicas, cantadas por trovadores anglo-franceses, o *Amadis* chegara a Portugal na mocidade del-rei D. Denis, nacionalizado por um meigo trovador desta costa ocidental [João de Lobeira], o qual, impulsionado acaso por atavismos célticos, talvez já tivesse redigido outros *Lais de Bretanha*, traduzindo e imitando *Tristan e Lançarote...*». Cf. Erilde Reali, «*Leonoreta / Fin Roseta* nel problema dell’*Amadís de Gaula*», *Annali dell’Istituto Universitario Orientale*, VII (1965), p. 240.

*refram* a la vigente de la canción cortés cuatrocentista en castellano»<sup>78</sup>. No parecer da filóloga alemã, a versão original da canção teria sido composta por João Pires de Lobeira que, após redigir o *Amadis* original em português, decidiu engastar no tecido narrativo várias composições da sua lavra, semelhantes ao *lais* de Leonoreta. Este ter-se-ia entremetido primeiro no romance e, posteriormente, em versão adaptada, no *Cancioneiro*.

Um outro argumento intrínseco, baseado na análise de um episódio relatado no texto de Montalvo, acerava os ânimos filológicos e conseguia concitar, em inícios do século XIX, a curiosidade de um Walter Scott<sup>79</sup>. Tratava-se da referência ambígua a um D. Afonso de Portugal que, tornando-se momentaneamente partícipe na trama novelesca, manifestava, no próprio acto de criação, o seu desacordo e, nas palavras de Cacho Bleuca, «obliga a conducir la novela por otros derroteros narrativos»<sup>80</sup>. Com

---

<sup>78</sup> Vicente Beltrán Pepió, «La Leonoreta del *Amadis*», in Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, PPU, 1988, p. 189. A crítica recente é praticamente unânime em considerar o *lais* de Leonoreta como uma interpolação tardia, estranha, no seu estilo e estrofismo, à tradição poética galego-portuguesa, e, portanto, não atribuível a João de Lobeira, mas antes criação do próprio Montalvo. Já Erilde Reali defendera, contrastando a estrutura atípica do texto com a natureza conservadora do restante *corpus* poético de Lobeira, que a cantiga teria sido adaptada pelo trovador português, a partir da versão transmitida pelo *Amadis* castelhano. Cf. *art. cit.*, p. 253-54. Já mais recentemente, e estribando as suas conclusões na análise codicológica de B e na transcrição irregular do *lais* naquele *cancioneiro*, A. Ferrari corrobora o carácter espúrio do texto. Cf. Ana Ferrari, «Formazioni e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Bracuti)», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV (1979), p. 27-142, *maxime* p. 31-33. Juan Bautista A Valle-Arce, por seu turno, considerando o estribilho como sendo da autoria de Lobeira, defende que o resto da composição constitui criação original de Montalvo: «Según mi interpretación, Montalvo heredó de la tradición una poesía y el nombre personal allí contenido, y procedió a dar desarrollo próprio a la poesía y al personaje. No hay que insistir en la originalidad del villancico, com excepción del estribillo, que es de Lobeira. Todo el villancico, inclusive su designación corresponde a un escritor del tardío siglo XV, comienzos del siglo XVI, a un Montalvo, en suma». Cf. Juan Bautista A Valle-Arce, *op. cit.*, p. 240. Vicente Beltrán revisita a questão, em artigo posterior, relacionando a cantiga *Senhor genta* com os géneros epigonais da lírica trovadoresca, nomeadamente o *lai* lírico. Avança ainda a hipótese de ter o texto sido produzido no âmbito da corte de Afonso XI e sugere que Leonoreta pode ser identificada com Leonor de Guzmán, a quem a composição seria dedicada. Como, na sequência desta conjectura, remata o autor: «Establecida la filiación castellana del poema y la falsedad de su atribución a Joan de Lobeyra, desaparece el único argumento consistente de la teoría portuguesa (...)». Cf. Vicente Beltrán, «Tipos y temas trovadorescos. *Leonoreta / Fin Roseta*, la corte poética de Alfonso XI y el origen del *Amadis*», in Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, p. 124.

<sup>79</sup> Walter Scott pronunciara-se sobre o episódio de Briolanja, em artigo vindo a lume, em 1803, na *Quarterly Review*, considerando-o prova inofismável de que a versão portuguesa não constituía o *Amadis* original: «It seems to us clear, from this singular passage, that the work upon which Lobeira was busied, under the auspices of the infant Alfonso his patron, must necessarily have been a translation, more or less free, from some ancient authority. If *Amadis* was mere creature of Lobeira's fancy, the author might, no doubt, be unwilling in compliance with the whimsical compassion of his patron for the fair Briolanja, to violate the image of ideal perfection pictured in his hero, to which fidelity was so necessary an attribute; but he could in no sense be said to interpolate *what actually was written*, unless he derived his story from some authority, independent of the resources of his own fancy». *Apud* May. K. Simon, *op. cit.*, p. 23-24.

<sup>80</sup> Juan Manuel Cacho Bleuca, *Amadis: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa Editorial, 1979, p. 13.

feito, no capítulo XL do Livro I, o dito infante, condoído com a imerecida sina de Briolanja, mal amada por um Amadis cegamente devotado a Oriana, solicita uma benévola rectificação do enredo, fazendo Amadis corresponder-lhe a contragosto, e forçando-o, deste modo, a conceber «un hijo y una hija de un vientre»:

(...) mas esto sabido por Amadís, dio enteramente a conocer que las angustias y dolores con las muchas lágrimas derramadas por su señora Oriana, no sin gran lealtad las pasaba, ahunque el señor infante don Alfonso de Portugal, aviendo piedad desta fermosa donzella, de otra guisa lo mandase poner.<sup>81</sup>

Mais do que a excêntrica imiscuição do infante, a crítica aplicou-se a desvendar a sua identidade enigmática, por, na sua dilucidação, entroncar a espinhosa questão da cronologia do texto primitivo<sup>82</sup>. Se, na esteira do Soneto 34 de António Ferreira, ele havia tradicionalmente sido identificado com Afonso IV<sup>83</sup> – conquanto, como nota Costa Marques, se mostrasse o pedido «pouco compatível com o que sabemos da vida moral e afectiva»<sup>84</sup> desse monarca –, Carolina Michaëlis irá adiantar a suposição de se tratar, não do filho primogénito, mas antes do irmão do rei D. Dinis, uma vez que apenas este sempre fora distinguido com o título nobiliárquico de infante. Tendo em mente que João de Lobeira era vassalo ao serviço deste infante D. Afonso, estaria justificada a alteração do episódio de Briolanja a que alude Montalvo: é altamente verosímil que Lobeira tenha, a pedido expresso do suserano a cujo serviço se encontrava, emendado o seu próprio texto<sup>85</sup>. Que todo e qualquer argumento podia ser

---

<sup>81</sup> Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, vol. I, p. 612. Montalvo alude a quatro versões distintas deste episódio e será ele a facultar a quinta e, na sua opinião, a mais fidedigna. Observa Juan Bautista A Valle-Arce que «las distintas versiones del episodio de Briolanja que conoció Montalvo son testimonio de otras tantas refundiciones». Cf. *op. cit.*, p. 163.

<sup>82</sup> Até porque, como muito bem viu Cacho Blecua, «la referencia a don Alfonso demuestra que ambas redacciones se interinfluyen. En último término, un autor castellano traduce o retoma un original donde hay una intervención portuguesa». Cf. Juan Manuel Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, p. 363.

<sup>83</sup> É, por exemplo, o caso de Baret: «Cependant l'infant D. Alfonse de Portugal, fils naturel de Jean 1<sup>er</sup>, prince lettré, d'humeur courtoise et galante, se fit le champion de Briolanie délaissée. Indignée de l'insensibilité d'Amadis, il exigea que Lobería; dont il était le patron, modifiât ce passage du vieux roman, et rendît le bonheur à la belle princesse au prix de l'infidélité d'Amadis». Cf. Eugène Baret, *op. cit.*, p. 34. Como resume Martín de Riquer, «Por lo común los críticos descartan que este infante don Alfonso de Portugal sea el nacido en 1263 y muerto en 1312, hijo de Alfonso III, y lo identifican con el que luego fue Alfonso IV, nacido en 1290 y rey de 1325 a 1357». Martín de Riquer, «Agora lo veredes, dixo Agrajes», in *Estudios sobre el Amadís de Gaula*, Barcelona, Sirmio, 1987, p. 29.

<sup>84</sup> F. Costa Marques, *Amadís de Gaula. Notícia histórica e literária, selecção, tradução e argumento*, Coimbra, Atlântida, 1972, p. 11.

<sup>85</sup> Em artigo, que Carolina Michaëlis subscreve em co-autoria com Teófilo Braga, admite-se ainda a possibilidade de que o pedido de alteração formulado pelo infante «was attached to the existing text as a



reconvertido para demonstrar a paternidade portuguesa da novela prova-o a artificiosa interpretação que do episódio irá architectar António Sardinha, rematando que «de nada mais se precisava para autenticar o *Amadis* como o desabafo duma alma portuguesa»:

Se meditarmos um pouco no caso, acharemos sem custo que este episódio,— tão nosso, tão de Portugal! — marca a transparente *humanidade* do nosso lirismo, em contraposição ao *amor fatalidade*, ao *amor-perdição* de Tristão e Iseu. Porque ha *sensibilidade* no pedido ingénuo do principe de Portugal! Pois que Briolanja nunca seria esposa do *Donzel do Mar*, que o seu grande desespero se consolasse na ventura relativa de ser mãe! Com um delicado artifício, em que se respira a frescura das emoções nativas dos nossos Cancioneiros, tudo se congraça: — *Amadis* permanece fiel a sua senhora Oriana e ainda, por obediência a ela, apazigúa momentaneamente o tormento de Briolanja. Em todo o episódio, apalpa-se a condição *social*, e não *egotética*, da poesia do Amor em Portugal e, consequentemente, a conformidade do nosso Romantismo literário com o nosso génio de povo.<sup>86</sup>

Assim, em 1909, num extenso estudo publicado na *Revue Hispanique*, cuja leitura aliás D. Carolina aconselha vivamente a Lopes Vieira quando este assenta abalançar-se na empresa amadisiana, Grace Williams aduzia uma súmula dos argumentos, que o escrutínio filológico tinha conseguido apurar, a favor da autoria portuguesa. Estes eram, à época, os seguintes:

The priority in Portugal of attribution of authorship, which attribution, alone out of the many made, has persisted. The existence in Montalvo's rifacimento of a statement as to an Infante Affonso of Portugal having demanded a change in the story. The existence, also in the rifacimento, of a little song, a Portuguese version

---

note and later combined with the text. The change must have been requested before 1304, as the Prince then left Portugal for exile in the Court of Castile. Therefore, the *Amadis* must have been in existence before 1304 and may be dated even as early as the end of the thirteenth or very beginning of the fourteenth century». Cf. May K. Simon, *op. cit.*, p. 63. E. B. Place propõe ainda uma terceira identidade para o infante Afonso, identificando-o com o jovem que, em 1490, desposou a infanta Isabel, filha dos Reis Católicos. Fran Paxeco refere ainda a hipótese de se tratar do bastardo Afonso Sanches, que viveu entre 1282 e 1329. Cf. *art. cit.*, p. 29. Em 1982, resignava-se J. D. Fogelquist: «Nosotros creemos que la poca precisión de la referencia al infante don Alfonso en el *Amadis* de Montalvo no nos permite identificarlo en forma definitiva. En realidad, no se puede descartar ninguna de las posibles identidades que se han sugerido, sin dejar algún lugar a duda. O sea, no resulta totalmente imposible que dicho infante fuera el hermano de don Dinis, o Alfonso IV, hijo de Dinis, o el joven principe del siglo XV». Cf. J. D. Fogelquist, *op. cit.*, p. 198.

<sup>86</sup> António Sardinha, «Significado do “Amadis” II», *Nação Portuguesa. Revista de Cultura Nacionalista*, 2ª série, nº10 (Abril de 1923), p. 457.

of which exists in the Cancioneiro Colocci-Brancuti, where it is attributed to a João Lobeira.<sup>87</sup>

A conclusão da investigadora, longe de pender manifestamente para qualquer das teses em contenda – autoria portuguesa, castelhana ou francesa –, é antes formulada com cauteloso comedimento: «Of all the theories we can say simply this: that any one of them may be proved – perhaps – but every one of them remains to be proved, and that with the evidence now at our disposal is impossible»<sup>88</sup>. No prefácio que, em 1922, Carolina Michaëlis redige para anteceder a primeira edição de *O romance de Amadis*, de Afonso Lopes Vieira, os argumentos em abono da autoria nacional subsistem inalterados – a conclusão será, em todo o caso, substancialmente mais favorável à causa portuguesa.

A história da génese algo atribulada deste prefácio, reconstituível a partir da farta correspondência trocada entre a estudiosa e o escritor, confirma a funcionalidade que nele se delegava como estratégia nodal de legitimação da *reductio* artística levada a cabo pelo autor. De facto, como já amplamente demonstrou Cristina Nobre, Lopes Vieira não só encaminha *pro domo sua* – por vezes muito pouco subtilmente, acrescente-se – o teor do proémio, como acaba por não se manifestar (pelo menos, num primeiro momento) agradado com o resultado final, fazendo-o sentir a D. Carolina, em termos que se adivinham terem sido pouco amenos<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> G. S. Williams, «The *Amadis* Question», *Revue Hispanique*, Tome XXI, nº59 (Septembre 1909), p. 31.

<sup>88</sup> Idem, *ibidem*, p. 38-39.

<sup>89</sup> Eis alguns dos marcos epistolares que pontuam o longo percurso de composição do prefácio. Em 7 de Fevereiro de 1922, Lopes Vieira solicita a Carolina Michaëlis «um prefácio de *curtas paginas*, correspondente ao de Gaston Paris para o Tristan de Bédier, e em q. mostrasse o caracter da *empresa lirica* por mim tentada». Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 19. Em carta, datada de 22 de Agosto de 1922, a romanista promete-lhe uma «introdução eruditamente critica, como manda a minha sina – mas ainda assim escrita com alma». Cf. *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, vol. VI, BMALV. Provavelmente em Setembro do mesmo ano, Lopes Vieira disponibiliza-se para explicar «sucintamente a intenção e o processo seguidos, com breves anotações a cada um dos 19 capitulos. Ponho isto a peito, a fim de q. V. E. possa imediatamente ver, sem perder tempo em leituras cavaleirescas, q. a Novela não foi em nada *falsificada*». Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», p. 22. Em 31 de Outubro, Lopes Vieira manifesta o seu desagrado em relação ao termo *volumito* que a professora alemã usara para se referir à reconstituição do *Amadis*: «Diz V. E. “volumito” – e sei bem q. esta expressão traz um sentido carinhoso – em italiano diz-se *libriccino*, como o ouvi uma vez em Florença a um professor de Dante q. me deu algumas lições – mas para o público o vocábulo não poderia parecer um pouco desdenhoso? De resto, o volume ficará na regular dimensão de uma novela de 200 páginas». Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», p. 24. Em 20 de Novembro de 1922, D. Carolina, desculpando-se do atraso no envio do prefácio encomendado, dá conta daquela que parece constituir uma mudança de rumo no seu processo de redacção: «O meu plano era terminar aquelas duas empresas, antes de passar *com amore*, ao *Amadis*. Na mente, claro que volvia já um estudo exhaustivo sobre ele, tendo relido os tratados de Braunfels, Baist, Braga, Williams, Thomas e sobretudo quanto eu até hoje disse a respeito dele. § Mas o

Contrariamente ao que parece ter sido o seu primeiro intento, D. Carolina não contorna no prefácio a *vexatio quaestio* da nacionalidade do *Amadis*, considerando-a, aliás, «uma das polémicas literárias mais prolíficas que conheço», uma controvérsia «complicada e atraente, tanto pelo aspecto nacional e psicológico, como pelo lado literário e filológico» (RA, XXXI). Começa, assim, por integrar a «síntese artística» de Lopes Vieira na cadeia de sucessivas refundições da obra: uma primeira, a de João de Lobeira, ainda tosca e primitiva, ocorrida em tempos de D. Dinis; uma segunda que a acomoda ao «idealismo da ínclita geração», empreendida por Vasco de Lobeira; a terceira, amplificada e em castelhano, da lavra de Montalvo e, finalmente, a quarta, a que mete ombros Lopes Vieira, que diligencia a «recondução do texto, por duas vezes renovado, à sua forma primitiva, verdadeiramente portuguesa» (RA, XVII). Dos quatro livros em que a obra se encontra organizada, apenas os dois primeiros, «pela sua graça e ingenuidade», teriam sido compostos em solo nacional. E, para corroborar esta suposição, D. Carolina socorre-se, naturalmente, dos argumentos ciclicamente reciclados pelo debate filológico coetâneo. Deste modo, considerado prova residual dessa redacção primeira em dois livros, o lais de Leonoreta constitui «a parcela mais autêntica e antiga de toda a Novela» (RA, XIX). Do mesmo modo, o episódio da

---

tom, o estilo, o formato da sua linda reconstituição lembrou-me a tempo que não deve ser senão um *Prefacio* curto, íntimo, comovedor, entusiasta, relativo a Afonso Lopes Vieira e sua obra de arte, em que só de leve se toque na Questão do Amadis e em factos literarios». Cf. *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, vol. VI, BMALV. Em carta enviada dois dias depois, comentando provavelmente a inflexão de D. Carolina no tocante ao conteúdo do prefácio, Lopes Vieira faz-lhe notar: «O q. V. E. diz do Prefacio parece-me justo como *proporção*, sómente será indispensavel dar em resumo as razões da *nacionalidade* do Romance, as quais servirão de solida base a futuros prefacios de edições estrangeiras (das quais a francesa está meio contratada, em versão de Ph. Lebesgue.) A este propósito recordo (para mim mesmo e não a V. E., q. tudo sabe tão bem) aquelas decisivas e admiraveis palavras de Menendez y Pelayo – “Havia na Peninsula Hispanica alguma raça mais preparada q. a de Castela para receber o influxo do Amadis de Gaula? Só uma existia, afastada nas regiões ocidentais, cujos poetas deram carta de naturalização pela primeira vez entre nós aos nomes de Tristan e Iseu.” Esta questão da nacionalidade com a hipótese das duas redacções de João e Vasco, peço a V. E. não deixe de tratar com algum desenvolvimento, embora sintetizando, como artisticamente lhe sugere o estilo e o *formato* da obra». Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», p. 25. De inícios de Janeiro de 1923, será possivelmente a carta em que Lopes Vieira se penitencia pela reacção negativa ao prefácio que lhe fora enviado por D. Carolina: «Fui *estupido e mau* qdº. me referi ao Prefacio – e perdê-me! Mas é q. só depois de o haver lido *composto* avaleiei bem das suas qualidades. (tendo-o mandado à pressa pª a tipografia.) § Tudo nele me contenta – a erudição sem peso, a lição clara e o forte nacionalismo. E na parte q. se me refere V. E. foi bem generosa e bem amiga. Por isso tudo eu beijo as suas mãos com a *enternecida* gratidão e afeição q. V. E. merece pelas suas altissimas bondades e meritos altissimos». Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», p. 27. Em 22 de Janeiro de 1923, alude-se, de novo, ao incidente: «Desde q. a *carta dos meus remorsos* chegou às mãos de V. E. sinto-me mais aliviado. V. E. não lhe faz referencia directa, mas sinto q. a recebeu. O Prefacio realiza – repito-o – *inteiramente*. a minha aspiração, e enriquece e consagra a minha tentativa do Amadis. Torno a agradecê-lo do fundo da minha alma e V. E. bem sabe todo o affecto, toda a admiração excepcional e toda a gratidão q. ha tanto me merece, como sendo uma das mhªs raras devoções». Cf. *ibidem*, p. 27.

rectificação do destino de Briolanja, a pedido do Infante D. Afonso, oferece um indício indisputado de que o vassalo a quem a admoestação do monarca fora endereçada só poderia ser João de Lobeira. A ingerência do monarca teria sido registada pelo Lobeira «à margem do seu autógrafo (...); e nos traslados, onde posteriormente ela foi intercalada no texto passando à redacção de Montalvo» (RA, XXXIII). Da segunda redacção, persiste a personagem do velho escudeiro Macandon, que a filóloga crê, com efeito, ter sido decalcada da figura histórica de Vasco de Lobeira. É, por imperativo lógico, da terceira redacção, a única materialmente conservada, que Lopes Vieira irá «extrair a matéria-prima portuguesa» (RA, XXIII).

Para além destes argumentos externos ou positivos, é bem verdade que D. Carolina, acatando escrupulosamente a recomendação de Lopes Vieira, explana o argumento psicológico, glosando o carácter de «idealismo amoroso» da novela, a propósito do qual reproduz os *dicta* que, a propósito do *Amadis*, foram imortalizados por Cervantes, Goethe e, afinando pelo mesmo diapásão, embora em versão erudita, por Menéndez Pelayo. Considerando acima de qualquer suspeita essa «suave melancolia e sentimentalidade meiga» (RA, XXVII), a prefaciadora não deixa, ainda assim, de se reportar às conclusões entretanto trazidas a terreiro pelos mais recentes estudos académicos, conduzidos por especialistas «de minucioso saber e critério penetrante» (RA, XL), ressaltando que aqueles

(...) chegaram a uma forma mais dubitativa ainda para Portugal do que os críticos precedentes:

Talvez português a princípio, o *Amadis* passou a ser castelhano cerca de 1500 ou anteriormente. – Resultado que, apesar de tudo, não alterou nem creio alterará a fé dos que, como Afonso Lopes Vieira, procuram e encontram nos primeiros Livros do *Amadis* a alma portuguesa, o lirismo racial. (RA, XLI)

Por meio da modalização de alcance desiderativo – *talvez* português... –, que decerto não passaria despercebida a Lopes Vieira, D. Carolina reequaciona o problema da prioridade do texto português, transmudando-o numa questão de *fé*, e, portanto, insinuando – a estratégia retórica da *insinuatio*, tão frequente no discurso do prólogo medieval, é, também aqui, habilmente manipulada – que a recuperação do núcleo textual elementarmente português é equiparável à perseguição de uma miragem. É sintomático que Lopes Vieira seja considerado como «poeta de lirismo nativo e poeta

capaz de se identificar, por afinidades naturais ou electivas, com o trovador João de Lobeira (...) e com o cavaleiro Vasco de Lobeira» (RA, XLI): se, por um lado, o investe de uma legitimidade atávica, esse estatuto de *medium* transforma-o, como é bom de ver, no fautor da transliteração moderna de uma obra puramente conjectural.

Considerando o exercício arqueológico de Lopes Vieira como o «trabalho de um artista que é também um filólogo» (RA, XVII), a autora transita, de seguida, para o catálogo das alterações introduzidas pela reescrita restitutiva de Vieira, em busca da «matéria-prima portuguesa» (RA, XLII). O renovador entrega-se, então, a uma monda esmerada, com vista ao desbravamento do frondoso texto de Montalvo, expungindo-o dos «excursos moralizadores do filosofante Regedor de Medina del Campo» (RA, XLII-XLIII), simplificando a proliferação paroxística de subintrigas colaterais, episódios redundantes, aventuras cíclicas e a quantiosa intrusão do elemento maravilhoso. Chegou-se assim, assegura a romanista numa formulação que traz a memória as palavras de Poe a propósito da unidade de efeito alcançada pelo conto, a uma «redacção tão condensada e atraente que, num serão, um bom leitor pode abranger o conjunto» (RA, XVIII). A esse aglomerado primitivo de aventuras decantadas adita o autor, esperando que funcionem como marcadores temporalmente sincréticos de portugalidade, alusões intertextuais respigadas na *História Trágico-Marítima*, na écloga *Crisfal*, no romance da *Nau Catrineta* ou numa quadra popular. Finalmente, redobra a ênfase do carácter «portuguêsmente lírico» da novela, na sua faceta de «amor-adoração à portuguesa, de modo algum mole e derretido, antes obstinado como expansão incoercível das forças de carácter (...)» (RA, XLV). No termo desta transmutação alquímica, espelhará o texto desentranhado por Lopes Vieira o original dos Lobeiras? A resposta de D. Carolina é, ainda e sempre, cordatamente evasiva:

Igual à *Novela* de João Lobeira e Vasco Lobeira?

Exactamente, com certeza que não. Mas quanto possível.

Sendo dos Lobeiras, é também de Afonso Lopes Vieira o *Romance de Amadis*, pelo que o viveu e sentiu com apaixonada devoção. E como a construção, assim a linguagem é toda dele. (RA, XLIV)

Nada foi, portanto, adulterado em relação ao arquétipo primitivo conjectural – as mudanças repercutem-se, exclusivamente, ao nível da escala em que já nele compareciam combinados os ingredientes originais, ou seja, «alterando apenas as

proporções entre os feitos do cavaleiro e o idealismo amoroso» (RA, XLV). Nesta apreciação epilodal, parecem ecoar as palavras com que, em várias das cartas que dirigira a D. Carolina, Lopes Vieira caucionava a autenticidade da reconstrução textual desenvolvida: «(...) a Novela não foi em nada *falsificada*», «Sei q. esta *construção* em q. apresento o romance se me afigura lógica e viva, fremente de lirismo», «Estará o meu Amadis perto daqueloutro q. o Lobeira ou os Lobeiras delinearam? Certo q. o não sei também, mas uma cousa sinto – e é q. foi o lirismo q. encantou Cervantes neste precioso conto de fadas para crianças grandes!»<sup>90</sup>. É, com efeito, iniludível que «a leitura do Prefácio do RA, à luz desta correspondência particular, mostra-nos que D. Carolina seguiu grande parte das indicações explícitas e implícitas de ALV»<sup>91</sup>, mas, no interior do que teria seguramente constituído uma genuína tentativa (parcialmente gorada, como se viu) de ir ao encontro da *intentio operis* ideada pelo autor, não deixa de, subtilmente é certo, insinuar-se como era resvaladiço o caminho artístico-filológico trilhado: de modo ardiloso, infiltram-se as dúvidas sobre a nacionalidade do autor e da obra, dúvidas que, necessariamente, alastram à fidedignidade do texto reconstruído.

---

<sup>90</sup> Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 22-23.

<sup>91</sup> Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 395.

### 8.2.3. Uma *paráfrase de artista*: sob o signo de Bédier

Os bastidores da redacção de *O romance de Amadis*, vislumbrados através da correspondência mantida com D. Carolina, possibilitam a avaliação do empenho erudito de Lopes Vieira, traduzido num aturado trabalho preparatório de actualização bibliográfica sobre a questão Amadis. O diálogo epistolar permite reconstituir o elenco das leituras de retaguarda que o autor ia desenvolvendo com diligência: a romanista aconselha-lhe, por exemplo, a consulta do «estudo crítico sobre as origens e a evolução do livro de cavalarias» de G. S. Williams, bem como a leitura da «versão abreviada» de Southey<sup>92</sup>. O autor revela ainda conhecer o estudo de Eugène Baret, ao qual alude, tanto na correspondência, como nas conferências inéditas «Portugal e o Amor-Adoração» e «O Cid e Amadis»<sup>93</sup>, assim como o opúsculo de Carolina Michaëlis em torno do lais de Leonoreta<sup>94</sup>. Este lastro de informação erudita, indispensável num trabalho que se

---

<sup>92</sup> Em 19 de Maio de 1918, D. Carolina menciona o estudo de Grace Williams, publicado na *Revue Hispanique*, acrescentando: «E indispensavel que V. E. o conheça. § Enviar-lh'o-ei logo que V. E. me disser que lê inglês com facilidade. § E se porventura não for *anglofluente* far-lhe-hei um resumo em português dos diversos capítulos do estudo entitulado *The Amadis Question*». Em 12 de Fevereiro de 1922, alvitra «Talvez fosse bom conhecermos ambos a versão abreviada de Southey?», acrescentando num cartão não datado: «A excelente tradução abreviada do Amadis, feita por Southey apareceu em Londres 1803 e novamente 1842 na colecção da *Library of Old Authors*. § Edgar Prestage que está actualmente em Londres – Ford's Hotel- Manchester Street W1 – poderia procurar e adquirir um exemplar com mais facilidade e rapidez do que qualquer livreiro cá. Quer V. E. que eu lhe escreva? Ou tem relações com ele?». Cf. *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, vol. VI, BMALV. Quanto ao resumo prometido do estudo de G. S. Williams, sabe-se, por carta de Lopes Vieira datada de 22 de Novembro de 1922, que ele foi, efectivamente, enviado, embora dele não subsista rasto no espólio da BMALV: «Recordo com enternecida lembrança e tenho diante de mim aquelas 13 grandes folhas q. V. E. me enviou ha quatro anos (Julho de 1918) com o resumo, tão cristãmente elaborado, do estudo de Williams. E, relendo a carta de hoje, agradeço a Deus q. me permitiu q. alguma coisa caminhasse desde então». Quanto à tradução inglesa de Southey – não abreviada, como julgava a mestra de Coimbra, mas alongando-se em três tomos –, Lopes Vieira encomenda-a, com sucesso, a Edgar Prestage. Em postal de 24 de Março de 1922, relata a D. Carolina: «Levei na mala o Amadis de Southey, q. o Prestage amavelmente mandou, mas não tive ocasião de o entregar em casa de V. E. e de aqui o enviarei qdº V. E. disser q. tem tempo e interesse para o ler. A sedução deve ser quasi nula porq. ocupa 3 grossos volumes, q. mal folheei ainda». Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 25, 21.

<sup>93</sup> Em postal, datado de 15 de Dezembro de 1922, refere o autor: «Só agora me chegou o ensaio de Baret, *De L'A. de G. et de son influence sur les moeurs et la litterature...* – É pela origem castelhana, o q. a data do estudo (186...) explica, mas traz notas mtº. curiosas, como a opinião de Lope de Vega q. atribui a autoria do romance a Santa Teresa!». Cf. *ibidem*, p. 26.

<sup>94</sup> Em carta de 1919, Lopes Vieira agradece a D. Carolina o envio da separata contendo o artigo e declara tencionar reproduzir o texto do lais, com a versão corrigida proposta pela romanista, na novela em preparação: «Este lais de Leonoreta, q. V. E. me manda como “saudação amadisiaca”, sempre me encantou na lição de V. E., e esta terei a honra de incluir no meu arranjo da Novela, a seu tempo. Já eu

deseja criticamente esclarecido, deverá assistir à exaustiva operação de *inutilia truncat* a exercer sobre o fadigoso texto castelhano. A propósito das distintas posturas da crítica filológica em torno do texto patrimonial antigo, enumera Hernâni Cidade três possíveis:

Ou a atitude do *Humanista de tipo clássico*, que põe o empenho sobretudo no respeito integral da substância e da forma (e, se esta for traduzida, na adequação o mais possível literal ao original que se traduz);

Ou a atitude do *Humanista-artista*, capaz de sentir toda a sedução estética da obra em que toca, mas comunicando-a sem a mínima deformação, e com todo o poder impressionante;

Ou, finalmente, a atitude do *Artista-humanista*, acima de tudo ao serviço de alto interesse espiritual ou em busca de pura emoção estética, e só respeitoso da ingenuidade do texto, no grau em que ela possa satisfazer um e outro objectivo ou, pelo menos, não prejudicar a nenhum.<sup>95</sup>

Aparentando o *Cid* de Menéndez Pidal com a primeira destas atitudes e integrando o *Roman de Tristan et Iseut* na segunda, Hernâni Cidade aponta a obra de Lopes Vieira como um caso modelar da terceira delas. Na «ressurreição moral», levada a cabo por Bédier, acrescenta-se, «a sua arte não excedeu o seu escrupulosíssimo saber»; ao invés, em Lopes Vieira, «a pena de Poeta (...) aqui e além estremeceu na incontida alegria do movimento criador»<sup>96</sup>. Ora, sem escamotear essa faceta de criação individual, no plano gizado por Lopes Vieira para a obra, nunca ela deixaria de posicionar-se sob a tutela do exame filológico. E, portanto, se, no deve e haver de liberdade criativa e fidedignidade restituiva, o produto final parece ter beneficiado o primeiro dos pólos, o horizonte de intenções inicial insistia, pelo contrário, no segundo. A este respeito, é esclarecedor que seja a ingente tarefa de *abbreviatio* do texto de Montalvo aquela que o autor mais reiteradamente avoca para dar conta do seu labor de restituição, secundarizando visivelmente a criação *ex novo*, de modo a conferir mais expressiva visibilidade a uma sistemática operação de des-escritura<sup>97</sup>. Restaurar a «alma

---

guardára especialmente o nº da *Lusa* em q. este estudo viera – e melhor o estimo agora na *Separata*. Muito e muito agradecido, minha Senhora». Cf. *ibidem*, p. 18.

<sup>95</sup> Hernâni Cidade, «Afonso Lopes Vieira – o Poeta-Humanista», in *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, p. 107.

<sup>96</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 107-108.

<sup>97</sup> Em carta enviada a Carolina Michaëlis, de Outubro de 1922, Lopes Vieira alude ao *dictum* de Flaubert para descrever o seu labor restitutivo: «Il m'a fallu *désécrire*, dizia Flaubert». Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 22.



essencial do Conto, despida das incomensuráveis trapalhadas com q. a mascararam», «condensar, resumir, obter as linhas primitivas», discernir a «linha simplificada e *pura*» da novela, elaborar uma « *síntese apertada*» – eis algumas formulações descritivas, constantes dessa poética da refeitura *in actu* que Lopes Vieira delineia ao cartear-se com D. Carolina<sup>98</sup>.

Embora Hernâni Cidade destrince meridianamente as operações de reescrita conduzidas por Bédier e por Lopes Vieira, o poeta português declara, por mais de uma vez, ter sido o propósito de emulação do inultrapassável conseqüimento do *Tristan* que o encorajou a ousar a restituição do *Amadis*. Que a obra de Bédier representou, para Lopes Vieira, um horizonte de expectativas ideal não deixam de o corroborar as inúmeras analogias (e algumas dissemelhanças) que o autor divisa entre a tarefa de «reconstituição orgânica» de Bédier e a sua própria tentativa de reintegração da obra, transviada no seu idioma e exilada da sua pátria original. Em Janeiro de 1919, Lopes Vieira confessa que «O meu *Amadis* caminha lentamente». E acrescenta, sem disfarçar algum esmorecimento da vontade inicial: «Ah! O Bédier trabalhou sobre um tema único – sobre o Poema! Mas espero conseguir alguma cousa»<sup>99</sup>. Em *post scriptum* a uma carta endereçada a Carolina Michaëlis, datada de 31 de Outubro de 1922, o autor anota a coincidência, pelo menos parcial, da sua tarefa com a do eminente discípulo de Gaston Paris: «Devo confessar (se o não fiz ainda) q. o inspirador do meu trabalho foi o de Bédier ao “renovar” o *Tristan*, embora os casos fôssem até certo ponto opostos, inda q. ambos – êle com mingua de material, eu com sobêjo dêste –, procurássemos a linha *primitiva e viva*»<sup>100</sup>. Em entrevista concedida em 1923, já no rescaldo da publicação de *O romance de Amadis*, a similitude com a empresa de Bédier é, de novo, recordada:

---

<sup>98</sup> *ibidem*, p. 16, 18, 20, 22.

<sup>99</sup> *ibidem*, p. 18. Na seqüência desta asseveração da excelência poética do argumento tristaniano, não deixa de se revelar curioso o pormenor de ter sido João Barreira, o mesmo autor dos imponderáveis *estudos e phantasias* que coligiu em *Gouaches*, a traduzir, décadas mais tarde, o “arranjo” de Bédier para português. Cultor apaixonado da forma nascente do poema em prosa, não teria ele reconhecido, em alguns passos do *Roman de Tristan*, uma realização ímpar do gênero? Algumas das palavras que apresenta no proêmio à sua tradução (v.g. a referência pictural à «miniatura de antifonário») parecem autorizar a congeminação: «Foi com estes elementos dispersos, membros de um grande todo poético, que o erudito Joseph Bédier fez uma reconstituição cujo sabor de linguagem nos transporta aos cândidos poetas medievais, revelando-se não apenas um erudito, mas um autêntico poeta, e isto tanto pela simpleza do pensar como pela escolha das expressões de uma voluntária mas saborosa ingenuidade (...). Daí a dificuldade e também o êxito de Bédier fazendo-nos assistir a uma peça medieval num tablado de comédias, com a declamação arcaica e os gestos rígidos duma miniatura de antifonário que nos evoca na ingenuidade verbal o nosso Gil Vicente». Cf. *Tristão e Iseu. Traduzido do arranjo de J. Bédier por João Barreira*, Lisboa, Edições Excelsior, s.d. [195?], p. 8-9.

<sup>100</sup> «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 25.

- O meu trabalho do *Amadis* foi-me sugerido pelo que, como artista e filólogo, Bédier fizera com o *Tristan et Isent* (sic). Sómente, os casos eram totalmente diferentes. Bédier tinha material a menos, e teve de procurar. Eu tinha material a mais, e tive de reduzir.
- Eliminando tudo o que lhe parecesse castelhano?
- Sim, tudo que o redactor de fora acumulára ás primitivas redacções portuguesas dos dois *Lobeiras*, nos seculos XIII e XIV.<sup>101</sup>

Em «O Romance», texto coligido entre a *varia* de *Em Demanda do Graal*, Lopes Vieira amplia as razões que o levam a aplaudir, de forma irrestrita, a obra-prima daquele que reputa – numa combinação de termos absolutamente desusada na sua poética pessoal – como um «filólogo de génio»:

Bédier entrou na Academia «pela mão de *Iseut-la-Blonde*». (...)

Bédier é um exemplo raríssimo, em França como algures, do sábio que se desdobra no artista; a mentalidade de um mestre professor, prolongando-se para a sensibilidade de um belo poeta. E a sua «renovação» do Romance é uma maravilha de originalidade, não sendo mais que uma adaptação de textos alheios. Todavia, se a loira Iseu teve de penetrar na Academia a fim de aí conduzir o seu cantor, que saudades a Adorada havia de ter sentido, não já dessa outra Academia do Rei Artur, mas até dos mais duros dias passados na floresta do Morois! (*DG*, 307-308)

E, em *Nova Demanda do Graal*, complementa-se o retrato desse híbrido genial de «erudito artista», provando-se que, em ocasiões de excepção, a filologia pode exonerar a árida escarpelização de minudências e cooperar, num trato de harmoniosa cumplicidade, com a arte:

Bédier foi o caso magnífico do erudito artista da sua língua. Aquêlê *Tristão* sublimou a Filologia. Emfim a Filologia nos deu uma obra de arte! (*NDG*, 293)

---

<sup>101</sup> Alves Martins, «O romance de Amadis e as tradições literarias da raça portuguesa. Um código de honra e um evangelho de amor», 19 de Fevereiro 1923, in *Rememoração*, vol. II, f. 9. Estas palavras são coincidentes com a apreciação posterior que Aquilino Ribeiro apresenta da tarefa reconstrutiva de Lopes Vieira: «Não sei se Lopes Vieira se deixou contagiar, ao de leve que fosse, pelo êxito de Joseph Bédier com *Tristan et Iseut*. É possível. Bédier tinha tudo a seu favor: o largo ciclo duma literatura copiosa e succulenta onde forragear; uma intriga dobrada à volta dum dos problemas mais emocionais da vida; céu e terra à farta para fundo de seus cenários. Lopes Vieira não dispunha mais que duma lição anacrónica, um álgido interlúnio». Cf. Aquilino Ribeiro, «Afonso Lopes Vieira e a evolução do seu pensamento», in *Camões, Camilo, Eça e alguns mais (Ensaio de crítica histórico-literária)*, p. 294-95.

Ora, se com Joseph Bédier, e o seu *Roman de Tristan et Iseut*, se facultava aos medievistas um paradigma inovador, estribado na compatibilização de idoneidade filológica e criação transitiva e antielitária – uma «alliance rare entre le sérieux philologique et la grâce communicative»<sup>102</sup> –, também no caso de Lopes Vieira, o autor parece, desde o início, abraçar, como desiderato, o compromisso feliz entre a erudição estreme fertilizada pela sensibilidade intuitiva de poeta<sup>103</sup>. Com efeito, são bastantes mais as afinidades programáticas, e até periodológicas e contextuais, a unir o académico e o poeta do que as circunstâncias que apartam os criadores do *Tristan* e do *Amadis*. Porque, no fundo, ambos ilustram «exemplairement le conflit entre science et poésie qui est le lot de la critique littéraire et de la philologie (...)»<sup>104</sup>.

Efectivamente, no *Tristan* como no *Amadis*, nos encontramos em presença do que G. Genette designou, algo rebarbativamente, como hipertexto hipotextificado, uma modalidade de escrita segunda, em que obra restaurada e arquétipo (fantasmático) se tornam criações plenamente sobreponíveis. Se, como refere Alain Corbellari, «le texte de Bédier a réellement occulté, pour bon nombre de lecteurs modernes, les textes les plus anciens de la légende tristanienne»<sup>105</sup>, o mesmo pode, sem reservas, ser observado acerca da restituição amadisiana de Lopes Vieira. Por outro lado, adjacente ao processo de redução e sutura textual, dinamizado por ambos os autores, destaca-se a noção agregadora de reconstituição-reintegração. Edward J. Gallagher sustenta que a *translatio* orgânica da matéria tristaniana de Bédier pode, com rigor, ser aproximada de uma «reconstituição à Viollet-le-Duc»:

(...) Viollet-le-Duc's definition of *restauration* can aptly be applied to Joseph Bédier's work on the legend of Tristan and Iseut: "Restaurer un edifice, ce n'est

---

<sup>102</sup> Alain Corbellari, *Joseph Bédier. Écrivain et Philologue*, Genève, Librairie Droz, 1997, p. 281.

<sup>103</sup> Isso mesmo salientava, aliás, Manuel Múrias, interrogando-se, a propósito da personalidade bifronte do autor: « (...) Filólogo de profunda educação científica? Pode pensar-se assim do ilustre discípulo de José Leite de Vasconcelos, mas quere-nos parecer, no entanto, que em Afonso Lopes Vieira existe principalmente admirável intuição, maravilhoso instinto da índole inconfundível da nossa linguagem». Cf. M[anuel] M[úrias], «Na feira das letras. *A Diana* de Jorge de Montemor, em português de Afonso Lopes Vieira», *Nação Portuguesa. Revista de Cultura Nacionalista*, 3ª Série, nº4 (1925), in *Rememrança*, vol. II, f. 38.

<sup>104</sup> Alain Corbellari, *op. cit.*, *ibidem*, p. 565.

<sup>105</sup> Alain Corbellari, «Entre philologie et wagnérisme: *Le Roman de Tristan et Iseut* de Joseph Bédier à la croisée des mouvements littéraires», in *Le Moyen Âge en 1900, Ateliers* nº26 (Cahiers de la Maison de la Recherche), Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2000, p. 39.

pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné.<sup>106</sup>

*O Roman de Tristan et Iseut*, publicado em 1900, era «du double point de vue de la philologie et de la littérature une fiction»<sup>107</sup>, dado que, na verdade, recobrar, na lenda dispersiva e lacunar, uma unidade genesíaca, vertendo-a, ainda por cima, em francês moderno, implicava reordenar, recompor, recriando um texto plausível mas conjectural, e, portanto, indesligável da contingência da especulação. Na impossibilidade de encontrar o romance primitivo, Bédier oferecia, com a sua versão do texto possível, o substituto fantasmático de um romance primitivo. Com o *Amadis* de Vieira, a situação não é, em substância, dissimilar, porque nos situamos, outra vez, no plano da miragem e na prossecução quimérica do texto original. Porque se move no reino penumbroso da reificação das origens e faz fê na ilusão de um arquétipo, o romance de Lopes Vieira representa, na feliz formulação de Fernando Cabral Martins, o «fac-símile de um desejo»<sup>108</sup>. Não é pormenor despiciendo que, tanto o próprio autor português, como diversos comentadores da sua obra, convoquem, com assinalável frequência, a homologia metafórica da restauração arquitectónica para dar conta do processo criativo que radica na sua génese. Em carta de 20 de Abril de 1923, Alberto de Oliveira asseverava ao autor de *O romance de Amadis*:

V. fez muito mais, e muito melhor, que o José de Figueiredo e o Luciano Freire aos painéis de Nuno Gonçalves. § Eles limpam da crôsta dos seculos (...) as tábuas famosas.

V. fez tudo isso, mas fez mais ainda: reescreveu o poema illegível, ressuscitou o poema morto e separou da ganga hespanhola todo o oiro portuguez de lei que elle continha.

Joseph Bédier, no seu perfeito Tristão não conseguiu mais – apesar de percorrer caminho explorado e não a matta secular que V. teve de desbravar primeiro.<sup>109</sup>

A mesma comparação com os mentores do restauro do políptico de Nuno Gonçalves ressurgiu num artigo subscrito por Júlio Brandão:

---

<sup>106</sup> Edward J. Gallagher, «Une Reconstitution à la Viollet-le-Duc: More on Bédier's *Roman de Tristan et Iseut*», *Tristania*, VIII, 1 (autumn 1982), p. 26.

<sup>107</sup> Alain Corbellari, *Joseph Bédier. Écrivain et Philologue*, p. 193.

<sup>108</sup> Cf. Fernando Cabral Martins «Introdução. O Coração e a Espada», in *Romance de Amadis*, Lisboa, Ulmeiro, 1984, p. 5.

<sup>109</sup> Cf. *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, vol. VI, BMALV.

O eminente poeta fez uma ressurreição maravilhosa – semelhante de algum modo á dos painéis de Nuno Gonçalves. Mas desta vez o caso era mais arriscado, porque sob as camadas sobrepostas de tinta, era ainda preciso adivinhar o texto inicial, arrancar-lhe todas as divagações, e tudo que não fôsse bem português e humano. Era preciso criar.<sup>110</sup>

Por assentar as suas fundações na elisão da personalidade do autor, que se remete ao silêncio para deixar falar a voz histórica perpetuada na obra do passado, refazendo o estádio primitivo de um *Ur-text* virtual<sup>111</sup>, o conceito de reintegração, explanado na conferência «Da reïntegração dos primitivos portugueses», a propósito da Escola de Pintura Portuguesa, revela, com efeito, evidentes pontos de contacto com a «restituição à Viollet-le-Duc» de Bédier<sup>112</sup>. Um crítico, partindo do cotejo – que, decerto, Lopes Vieira não desdenharia – com o restauro da traça original de uma catedral, considera que a engenhosa recomposição do *Amadis* inegavelmente a sobrepuja em complexidade de procedimentos:

O trabalho infinitamente delicado das duzentas e tantas paginas do seu livro é muito mais do que a restituição d'uma velha cathedral ás linhas nobres da sua primitiva fabrica; porque para recompôr o *Amadis*, Affonso Lopes Vieira não tinha

---

<sup>110</sup> Júlio Brandão, «O Romance de Amadis», *Primeiro de Janeiro*, 55º ano, nº76, in *Rememrança*, vol. II, f. 12. O mesmo confronto entre os painéis de S. Vicente de Fora e *O romance de Amadis* reaparece num artigo de Gonçalves Rodrigues: «É sempre para mim extremamente difícil pensar neste caso das ressurreições literárias sem que à lembrança me acuda, irresistivelmente, o nome sagrado do Primitivo, o Nuno Gonçalves dos painéis evocadores. § É que se dá com os velhos livros esquecidos na erudita poeira das bibliotecas, o mesmo que se deu com os trípticos da epopeia joanina. § Uns e outros fôram retirados de entulho secular que os tinha ocultos; uns e outros trazidos hoje à luz do dia, restaurados e reintegrados por mestres a quem sobeja agudo senso estético e delicadeza de sensibilidade». Cf. A. Gonçalves Rodrigues, «Afonso Lopes Vieira, Libertador», *Estudos. Revista Mensal de Cultura e Formação Católica*, Ano III, nº36 (Abril de 1925), p. 710, in *Rememrança*, vol. II, f. 39.

<sup>111</sup> No tocante à problematização da doutrina romântica das origens, Hans Aarsleff coloca em paralelo as rupturas epistemológicas operadas pelo bédierismo e pelo darwinismo: «It is justified to see certain large similarities between Darwin's and Bédier's roles in science and humanistic studies. Both of them were deeply indebted to the traditions they revolutionized, both fought current theories about origins and faced the companion problem of essentialism, and both used a sort of alluring rhetoric to attain their ends». Cf. Hans Aarsleff, «Scholarship and Ideology: Joseph Bédier's Critique of Romantic Medievalism», in Jerome McGann (ed.), *Historical Studies and Literary Criticism*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, p. 95-96.

<sup>112</sup> Referindo-se a essa impostergável abdicção da subjectividade, Vitorino Nemésio salienta que «são necessários sacrificio e amor da língua, um escritor que o seja, para tratar estas letras de retôrno em que se abdica do presente emotivo, se ladeia o que ha de proprio nosso a escrever, para direito se cuidar das sensações delidas ou mortas, ficadas em repregas de fólhos». Cf. Vitorino Nemésio, «O Romance de Amadis. Reconstituição portuguesa de um texto. Eça de Queiroz e Afonso Lopes Vieira», *Diário de Lisboa*, 28 de Março 1923, in *Rememrança*, vol. II, f. 11.

nem uma pedra do edifício original: tinha apenas a sua maravilhosa intuição de artista.<sup>113</sup>

A refacção textual, tal como Lopes Vieira a concebeu para o *Amadis*, desdobrava-se em múltiplas operações. A tripla reconstrução, discernida por Alain Corbellari para o *Roman* de Bédier, encontra-se flagrantemente próxima da dinamizada pelo *Romance* de Lopes Vieira:

(...) All the work – literary and philological – that Bédier accomplished on the legend of Tristan should be understood in the dialogue of three reconstructions: that (philologically solid) of the fragmentary text of Thomas with the aid of versions derived from it, a principal proof of the edition of 1903-5; that (more doubtful and inscribed at the heart of the Bédierist obsession with origins) of the so-called archetypal text from which all known written versions followed; and that (in which philological strictness gave place to more strictly artistic considerations) which was the *Roman* of Bédier himself.<sup>114</sup>

Por outro lado, ambos os projectos de ressuscitar obras excêntricas ao repertório literário canónico concretizavam, em Bédier como em Lopes Vieira, um ideário concertado de apologia nacionalista. No caso francês, a frequentação renovada das obras do passado literário nacional funcionava, no rescaldo do conflito franco-prussiano, como retrospectiva terapêutica em tempos de crescente germanofobia. Sob o impulso da edição pioneira de Bédier, a vulgarização da lenda tristaniana conseguiu reconquistar «for France what had come, through Wagner and the German versions of Gottfried and Eilhard, to be perceived as a German work»<sup>115</sup>. A França, arrebatada por um surto de «Wagnermania aguda»<sup>116</sup>, redescobre, com um misto de assombro e

---

<sup>113</sup> Annibal Soares, «Uma grande obra. O Romance de Amadis composto por Afonso Lopes Vieira», *Correio da Manhã*, 24 de Fevereiro 1923, in *Rememoração*, vol. II, f. 10.

<sup>114</sup> Alain Corbellari, «Joseph Bédier, Philologist and Writer», in R. Howard Bloch, Stephen G. Nichols (eds.), *Medievalism and the Modernist Temper*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 275.

<sup>115</sup> R. Howard Bloch, Stephen G. Nichols, «Introduction», in R. Howard Bloch, Stephen G. Nichols (eds.), *Medievalism and the Modernist Temper*, p. 16. Notam os autores que «throughout the nineteenth century, a pattern emerges according to which military defeat and wounded nationalistic pride gave rise to the urge to recover the medieval past as a means, first, of compensating for loss and then, eventually, of refashioning territorial claims that potentially result in renewed military clash». Cf. *op. cit.*, p. 13-14.

<sup>116</sup> A expressão é de Alain Corbellari, «Joseph Bédier, Philologist and Writer», p. 274. Refere ainda o mesmo autor: «À une époque où la wagnéromanie envahit la France et où la *Tétralogie* y développe sa propre tétralogie, Bédier fait donc, sans aucun doute, œuvre patriotique. D'un point de vue scientifique, philologique, il rappelle que les légendes arthuriennes sont d'abord originaires de France, et la préface de

perplexidade, as origens nacionais da lenda imortalizada pelo compositor germânico. Como refere Per Nykrog,

By a twist of faith, the Tristan story had become a German heirloom; what Bédier did was to reclaim it for France, first with a beautiful piece of uniquely successful vulgarisation (“exterminating” Wagner), then with a most singular and unusual – and therefore probably significant – piece of reconstructive scholarship.<sup>117</sup>

A denúncia do furto wagneriano, que a *vulgata* bédierista vem pôr a nu é, de certo modo, correlata da tentativa de restituir o *Amadis*, alienado pela usurpação castelhana de Montalvo e, além disso, «aumentado e deturpado pela facúndia truculenta do tradutor quinhentista»<sup>118</sup>. Reencaminhar para a sua pátria legítima o livro de cavalarias, abduzido por Castela, e expungi-lo da secular matéria espúria não se restringe a ser tarefa de puro desvelo filológico, mas implica, ao invés, um imperioso compromisso com a reposição de justiça e com a devoção patriótica. Como notava António Sardinha, o regresso do *Amadis* à terra natal era requisito indispensável «para que nesta hora de eclipse patriótico se sinta como em nenhuma outra, quão profunda e inapagável se afirmou em todo o mundo a nossa influência moral e social de pequeno povo»<sup>119</sup>. João de Castro Osório, apresentando a figura de *Amadis* como o patrono emblemático de uma casta de artistas que busca no húmus cultural da nação um bálsamo para um declinante ideal patriótico, considera Lopes Vieira o «centro e o animador desta geração»:

Nascida em meio da desgraça de ser português por muito amôr a Portugal e muita tortura do momento: nascida logo a seguir á geração do *Desejado*, a quem preside fremente e dôce a figura de Antonio Nobre; a geração do *Amadiz* compensa com o heroico amôr, com a admiravel reacção do lirismo, da profundidade lirica das almas o drama em que nascera. Destino verdadeiramente digno de *Amadiz*, o

---

Gaston Paris au *Roman de Tristan et Iseut*, où l’adjectif revient comme un leitmotiv, est assez explicite de ce point de vue. Mais la défense ne suffit pas, encore faut-il procéder à l’illustration; convaincu que le philologue est à part entière un écrivain, Bédier s’attache à la reconstruction d’un qu’il revivifie linguistiquement. Contre Wagner, Bédier s’attache à conjurer un double éloignement, esthétique-historique d’abord (il faut préférer les versions plus anciennes à leurs remaniements), socio-géographique ensuite (il faut préférer les textes français à leurs copies allemandes)». Cf. Idem, *Joseph Bédier. Écrivain et Philologue*, p. 159.

<sup>117</sup> Per Nykrog, «A Warrior Scholar at the Collège de France: Joseph Bédier», in R. Howard Bloch, Stephen G. Nichols (eds.), *Medievalism and the Modernist Temper*, p. 288.

<sup>118</sup> «*Amadis de Gaula*», *A Monarquia*, 1918, in *Rememrança*, vol. I, f. 125.

<sup>119</sup> António Sardinha, «Significado do “*Amadis*” I», p. 409.

abandonado das águas, o nascido entre dôres e criado entre torturas, vencedor afinal por heroica afirmação de valôr e amôr, erguendo sobre a *Ilha Firme* o seu poder e a sua felicidade. A evolução desta geração nascida sob o signo de Amadiz e de que ele é a mais alta invocação, repete (...) o longo e belo drama do Amadiz.<sup>120</sup>

Imerso nesta atmosfera de nacionalismo fogueiro<sup>121</sup>, compreende-se que Lopes Vieira tome a sua reconstituição como sintomática de uma vontade legítima de devolver o seu a seu dono<sup>122</sup>. É esta a ideia de que se encontram repassadas as suas palavras, colhidas numa entrevista concedida pouco após a publicação do *Romance*:

- É o *Amadis*, pois, indubitavelmente português?
- A opinião da senhora D. Carolina Michaëlis é decisiva. Mas como agora aparece, pela primeira vez, na nossa língua, este facto abstraindo de que fui eu que o reescrevi, alegra-me como um factor de ordem nacional, tão importante para os que adoram a nossa terra.
- O que representa este *Romance* para a sua sensibilidade?
- Uma canção heroica, um código de honra e um idílio encantador. Todo o perfume da nossa poesia e da nossa tradição se reflete nele.<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> João de Castro Osório, «Sob o signo de Amadiz», *A Tarde*, 2 de Março 1926, in *Rememrança*, vol. II, f. 40v.

<sup>121</sup> Que leva, por exemplo, António de Cértima (que subscreve o artigo sob o pseudónimo de João de Meira) a asseverar: «Depois dos *Luziadas* (estou a ver o carão atónito dos borborigmas da critica indigena!) *O Romance de Amadis* pode considerar-se como o mais nobre instrumento de valorização e fixação do idioma nacional». Cf. João de Meira, «Figuras do Dia. Afonso Lopes Vieira», *Portugal*, 24 de Agosto de 1926, in *Rememrança*, vol. II, f. 44.

<sup>122</sup> É importante registar que a apropriação de Castela era considerada ilegítima e a tradução de Montalvo sentida como um furto literário. É, pois, em termos de reparação de um dano histórico que é perspectivado o resgate textual iniciado por Lopes Vieira. Em artigo publicado n' *O Paiz*, de 29 de Maio de 1926, conferia-se a Lopes Vieira o título de «libertador do Amadis de Gaula», acrescentando-se: «Filho do talento do escriptor medieval portuguez João de Lobeira, o “Amadis de Gaula” era uma obra pequenina, que depois um outro Lobeira, Vasco de Lobeira, acrescentou, sem o desnaturar, conservando-lhe o lusitanismo por onde o moderno cavalleiro, com a penna por espada, o devia reconhecer. Foi Amadis acorrentado em Hespanha pela prosa eloquente de Montalvo, e ahi ficou prisioneiro seculos e seculos, pois que nem Miguel Cervantes o libertou, dando-lhe a morte, que é tambem uma libertação. (...) Pela Patria, Oriana, a Sem-Par, é que anda na literatura alheia libertando donas e cavalleiros portuguezes, Affonso Lopes Vieira, Amadis de Portugal, libertador do Amadis de Gaula». Cf. «Amadis de Portugal», *O Paiz*, 29 de Maio de 1926, in *Rememrança*, vol. II, f. 43v. No discurso que profere na Academia Brasileira de Letras, por ocasião da entrega da edição nacional d' *Os Lusíadas* a Washington Luís, Presidente da República Brasileira, Coelho Neto refere-se ao «rauso» do Amadis abusivamente perpetrado por Castela, a que se sucede um remate eufórico: «Sahistes então, snr. Affonso Lopes Vieira, como cavalleiro poeta, de lança alta, a restituir ás letras de vossa Patria o “Romance de Amadis”, poema heroico e delicado, que canta a mulher e o heroísmo». Cf. «Affonso Lopes Vieira no Brasil. O poeta do “Pão e as Rosas” entrevistado – a edição dos “Lusiadas” e as palavras de Coelho Neto», *O Commercio do Porto*, 1 de Agosto de 1928, in *Rememrança*, vol. II, f. 60.

<sup>123</sup> Alves Martins, «Livros Novos. *O Romance de Amadis* e as tradições literárias da raça portuguesa. Um código de honra e um evangelho de amor. Fala Afonso Lopes Vieira», 19 de Fevereiro 1923, in *Rememrança*, vol. II, f. 9.



Dando mostras de comungar de um conceito igualmente lábil de literatura nacional, Georges Le Gentil aponta como meta desejável a refundação disciplinar de uma história literária de índole revisionista, em consonância com a qual as obras constantes do património literário fossem elencadas, não em função de um critério idiomático, que tomasse em consideração exclusivamente a língua em que foram preservadas, mas antes a nacionalidade dos respectivos autores. Salientando, no *Amadis*, o rasto indelével da literatura arturiana francesa, o autor não deixa de ratificar como intrinsecamente lusitana a propensão para a idolatria amorosa que confere à novela uma tonalização singular no concerto das suas congéneres. A elegância estilística por que se pauta a restituição de Vieira é considerada como lógica defluência de um gosto literário que medrou em plena voga simbolista, resultado de uma combinatória harmoniosa de atavismo arcaico e centelha de modernidade:

On peut même concevoir une histoire littéraire qui, au lieu de s'appuyer sur la langue, se fonderait sur la nationalité des auteurs. D'où la très légitime tentation de revendiquer des œuvres qui, sous une forme espagnole, ont enrichi la littérature universelle. Déjà Menéndez y Pelayo constatait dans l'*Amadis* la présence d'un élément ethnique portugais. Nous ne croyons pas qu'il soit sans mélange. Le nom de Beltenebros trahit une origine française. D'autre part le réalisme de certains épisodes – on en trouverait maint exemple dans le *romanceiro* – contraste avec cet idéalisme sans tache dont on voudrait faire la règle absolue du primitif roman chevaleresque. Il n'en reste pas moins que la théorie de l'amour-adoration contenue en germe dans le rôle du protagoniste, apparaît, si on la rapproche de *Crisfal* et des lettres de la *Religieuse*, comme spécifiquement nationale. Et le mérite de M. Lopes Vieira est précisément d'en fournir la preuve, dans un ingénieux travail de simplification, de concentration, qui fait de la version encombrée de Montalvo une œuvre sympathique, en son élégance délicate et svelte, aux tendances d'une génération éduquée par le symbolisme.<sup>124</sup>

Relegando para segundo plano a inscrição periodológica da sua obra e do seu autor, Lopes Vieira enfatizará, de modo prioritário, a vocação restitutiva da escrita do *Amadis*, em face da qual a asserção da sua singularidade de escritor, acolhida pela

---

<sup>124</sup> Georges Le Gentil, «Bulletin bibliographique. Camões – *Os Lusíadas*», *Bulletin des Études Portugaises*, n.ºs. 1-2 (Janvier-Mai 1931), p. 83-90, in *Rememrança*, vol. II, f. 77v.

poesia lírica, perde em valia artística e relevância patriótica. O poeta posterga, de bom grado, a assunção da sua voz pessoal para se transmudar no *medium* hospitaleiro, lugar onde se reconstroem os elos literários que, por esbulho ilegítimo, foram suprimidos da memória cultural activa da nação:

Minhas poesias? Minhas poesias não valem nada. Não tenho noticia de que hajam concorrido para o argumento do territorio moral da minha Patria. Outro tanto não quero porem dizer do *Romance de Amadis*, porque, com elle sim, dei a Portugal o que lhe fora tomado. Fiz, realmente, com que tornasse á posse de meu paiz o celeberrimo romance de que se não conhece o texto portuguez, que certamente existiu, mas se teria extraviado. Essa perda, não ha quem o ignore, levou os hespanhóes durante seculos a duvidarem do portuguezismo de Amadis, negando-o mesmo. Ahí tem o motivo por que entre os meus livros é esse o que me dá maior satisfação. Depois de publicada a minha reconstituição, as duvidas e negações, por signal muito attenuadas nos ultimos tempos, desapareceram completamente, e a tal ponto que o sr. Manendez Pidel (sic), illustre Presidente da Real Academia Hespanhola, declarou num prefacio ainda inedito, escripto para um livro meu, que o Amadis é portuguez.<sup>125</sup>

Num artigo, datado de 1925, assinado por João Castro, o encómio dirige-se à equanimidade esclarecida do autor, por ter logrado o reaportuguesamento de uma obra que se julgava irreparavelmente deformada pela imiscuição descaracterizante de um génio forasteiro:

O novo lirismo particular á península nasceu dos nossos trovadores; o teatro peninsular parte de Gil Vicente; o romance de cavalarias é em Portugal (no maravilhoso Amadiz) que se transforma em romance lírico; e é ainda na nossa alma diferente, anti-europeia, atlantica, que as frias pastorais se transformam nos primeiros romances de paixão, com nenhum mais interesse que a paixão.

Mas desta esplendorosa criação, desta perpetua criação, perdeu-se sempre a gloria porque estrangeiros a tomaram, e perdeu-se grande parte do efeito do interno encadeamento de valores porque em outras linguas escrevemos (...).

Depois realizou Afonso Lopes Vieira a reconstituição do *Romance de Amadis*, tão português de alma e de acção e que a lingua e prolixidade castelhanas

---

<sup>125</sup> Horacio Cartier, «Portugal contemporaneo e a edição dos “Lusiadas”», *O Jornal*, 28 de Junho de 1928, in *Rememrança*, vol. II, 55v.

abafaram. Gaston Paris emprega para defenir o trabalho maravilhoso de Joseph Bedier na reconstituição do *Tristan et Yseut*, as expressões da “imaginação simpática” e “erudição paciente”; e eu devo repeti-las, para defenir o trabalho de Afonso Lopes Vieira no “Romance de Amadiz”. Mas a sua ressurreição implicava uma nacionalização e portanto um trabalho mais grave ainda. E é preciso que a alma do poeta seja profundamente, genialmente portuguesa para conseguir reaportuguesar a obra dos “Lobeiras” com a beleza, a identidade de alma, a segurança com que o fez.<sup>126</sup>

A superior incumbência que Lopes Vieira enfaticamente confiava ao *Amadis* tem, portanto, que ver com o que, na sua óptica, constituía a condensação do seu «interesse nacional». Rebatendo, em carta aberta, uma apreciação demeritória da novela, o autor denega energicamente a classificação do trabalho literário efectuado sobre o texto de Montalvo como tradução, frisando ter antes reconstruído a «primeira curta novela portuguesa». Não deixa de ser eloquente que, dissentindo da inépcia analítica da crítica doméstica, tenha sido a *intelligentsia* espanhola – mesmo se subitamente desapossada de um trunfo maior do seu pecúlio literário – a admitir o fundo alcance nacionalista da sua empresa:

Do ilustre escritor sr. dr. Afonso Lopes Vieira recebemos a seguinte carta:

“Sr. doutor e meu prezado amigo:

Na cronica acêrca de “Cultura”, no seu numero de ante-ontem, li estas palavras: “O sabor do “Amadis”, a graça, a conduta da sua musicalidade verbal são intransponíveis para a nossa linguagem de hoje. Passá-lo através da linguagem de hoje é obra de restaurador bric-a-braqueiro”. Ao passo que, em Portugal, um critico julga haver eu feito a “tradução” do “Amadis”, em Espanha sabe-se muito bem qual foi o meu trabalho de “restituição”, em construção e linguagem, conforme o testemunho da sr<sup>a</sup> D. Carolina Micaelis, no seu admiravel prefacio. Em Espanha sabe-se que, através do longuissimo texto castelhano, busquei o que imagino haver sido a primeira curta novela portuguesa. Isto mesmo o reconheceu, com nobreza, entre outros ilustres escritores espanhóis, o sr. D. José Maria de Cossío, dizendo que eu, “buscando las líneas esenciales de la sustancia lírica que se disfraza bajo un tan enorme tumulto caballeresco” escrevi “un Amadís de tan buena cepa

---

<sup>126</sup> João Castro, «As ressurreições literarias de Afonso Lopes Vieira», *Diário de Lisboa*, 17 de Março 1925, in *Rememrança*, vol. II, f. 28.

portuguesa como el primitivo”. Pedindo a publicação destas linhas, atendo ao valor “nacional” que o meu livro contém e me cumpre ter a honra de defender. Grato camarada e admirador. Afonso Lopes Vieira”.<sup>127</sup>

Sabe-se, porque Lopes Vieira repetidamente o alega, que *O romance de Amadis* passará doravante a ser distinguido como o seu filho literário dilecto. Isso mesmo se deduz da dedicatória aposta à primeira edição<sup>128</sup>, assim como de depoimentos do próprio autor, como aquele que se pode ler no seguinte passo de uma entrevista concedida em Março de 1932:

– Foi aí [S. Pedro de Moel] que redigi em pouco mais de um mês a obra cujo estudo me ocupou quatro anos – o *Romance de Amadis* – que é, dos meus livros, o que mais estimo.

– A razão de tal preferência?

– O motivo desta preferência é não pessoal, mas puramente *nacional*. O *Amadis* – obra essencial das nossas letras, criadora de um ciclo novelístico europeu, influidora nos próprios costumes sociais da Europa – continuava espanhol a-pesar das reivindicações já feitas.<sup>129</sup>

O cotejo da titulação flutuante das sucessivas edições de *O romance de Amadis*, particularmente as alterações introduzidas da primeira edição, de 1922, para a edição dada à estampa em 1926<sup>130</sup>, autoriza uma estimativa das oscilações da consciência

---

<sup>127</sup> «Sobre o “Amadis”», in *Rememrança*, vol. II, f. 40 v. Numa das notas avulsas, destinadas a integrar o *Memorial de um construtor de nuvens*, alude-se a este incidente: «*Amadis* – a critica caracteristica não foi a dos q. celebraram com generoso entusiasmo a tornada do Herói à sua terra. Foi a de um escritor q. rebaixou a obra até o nivel de uma *tradução*. (Contraste com os Espanhóis.) Este escritor passava, para muitos, por não ter o comum senso sem o qual se infunde piedade. Mas era polemistico e, de uma vez, numa polemica, desculpou-se perante o adversario de não haver trasladado correctamente certos documentos pela razão de estes haverem sido copiados por sua filha mais velha...» Cf. Esboços: *Memorial de um construtor de nuvens*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 203-204.

<sup>128</sup> A meu Pai § Do pouco que fiz, / Creio que é isto o melhor. / Eis porque o ofereço a quem, / Por sua ternura, / De longe preparou / As possibilidades de eu o fazer» (*RA*, IX).

<sup>129</sup> «Letras. Como trabalham os nossos escritores», 20 de Março de 1932, in *Rememrança*, vol. II, f. 84.

<sup>130</sup> Os títulos que ostentam as quatro edições da obra são, respectivamente: *O romance de Amadis: composto sobre o Amadis de Gaula de Lobeira por Affonso Lopes Vieira*, Sociedade Editora Portugal-Brasil, 1922; *O romance de Amadis: reconstituição do Amadis de Gaula dos Lobeiras: séc. XII-XIV por Affonso Lopes Vieira*, nova ed., Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, 1926; *O romance de Amadis reconstituído por Afonso Lopes Vieira*, 3ª ed. corrigida, Lisboa, Bertrand, 1935; *O romance de Amadis reconstituído por Afonso Lopes Vieira*, 4ª ed., texto definitivo, Lisboa, Bertrand, [1942]. Que o título mereceu a ponderação de Lopes Vieira pode deduzir-se de um passo de uma carta a Carolina Michaëlis, onde o autor manifesta a sua indecisão: «Sempre e enquanto ao Amadis, hesito muito nos dizeres da capa, tão importantes no caso; e provisoriamente tenho estes: – “O Romance de Amadis, reconstituição da Novela portuguesa do seculo XIII, original de Lobeira, por A. L. V., com um Prefácio de D. C. M. de V.»

autorial no tocante à erradicação imperativa da livre efabulação romanesca (e daí o *distinguo* entre *compor* e *reconstituir*), deixando ainda epigrafada a prioridade da redacção portuguesa, assim como a pacífica atribuição do texto original aos Lobeiras, tornando ambas as teses consensuais. O aparato paratextual visa, pois, apresentar como filologicamente insuspeita a *dispositio* proposta pela recriação, dirimindo hipotéticos equívocos entre o texto verdadeiro que, enfim, se dá a lume e a falsificadora refundição castelhana de Montalvo. Trata-se, por conseguinte, de um exercício de reescrita que, ao invés de concorrer para a identidade em relação ao original de que parte, insiste na sua alteridade substantiva e cumpre, portanto, uma função rectificativa. Como nota Maurice Domino, a propósito desta modalidade de reescrita:

Reste la réécriture qui modifie, c'est-à-dire, partant aussi d'un texte premier, accepte l'altération et tend vers l'altérité: sans doute peut-elle être correctrice de l'écrit antérieur mais la modification qu'elle propose n'a pas pour effet et pour vertu la fidélité à un déjà-là textuel, mais plutôt son amélioration, sa visée est un texte second «meilleur». (...) Sa règle n'est pas conformité au texte premier ou au modèle prescrit par des modèles fixés, mais satisfaction d'une exigence virtuelle, réalisation d'un projet en train de s'élaborer.<sup>131</sup>

Acresce que Lopes Vieira não se apropria do plurívoco rótulo de *Historia* que o subtítulo da edição por ele manuseada ostenta<sup>132</sup>, preferindo a não menos ambígua nomenclatura de *romance*. Por um lado, esta prática classificatória parece chancelar a intenção ficcional inerente ao exercício de *conjointure*, usual nos protocolos narrativos do romance arturiano, um género com o qual o *Amadis* mantém íntima conexão.

---

– Lobeira – Vasco de – ou João – seculos XIII ou XIV – eis duas pontas de hesitação». Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 20. O subtítulo da tradução francesa de Philéas Lebesgue, de 1924, – *Le Roman d'Amadis de Gaule. Reconstitution du roman portugais du XIII<sup>e</sup> siècle par Affonso Lopes-Vieira* – assimila como dado indiscutível a autoria portuguesa da obra, consagrando «definitivamente no mundo a origem nacional da novela». Cf. «Le Roman d'Amadis de Gaule», *Lusitânia*, fasc. I (Janeiro de 1924), p. 152. Anote-se, a título de curiosidade, que o próprio Bédier mudou, por três vezes, o subtítulo do seu romance. Cf. Alain Corbellari, «(D)'écrire la passion: l'écriture et la fortune du *Roman de Tristan et Iseut*», in Michèle Gally (éd.), *La trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, PUF, 2000, p. 108.

<sup>131</sup> Maurice Domino, «La Réécriture du texte littéraire. Mythe et Réécriture», in Thomas Aron (coord.), *La Réécriture du texte littéraire*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 15.

<sup>132</sup> O exemplar do *Amadis de Gaula* castelhano de que Lopes Vieira se serviu, profusamente anotado e com diversas observações marginais, encontra-se arrolado no espólio da BMALV. Trata-se da seguinte edição: *Amadis de Gaula. Historia de este invencible caballero, en la cual se tratan sus altos hechos de armas y caballerías*, 4 tomos, Barcelona, Por D. Juan Oliveres, Impresor de S. M., 1847 [1331-K-5].

Embora, de facto, Lopes Vieira revisite uma tradição terminológica abundantemente atestada nas letras medievais – v. g. *Roman de Renart*, *Roman de la Rose* –, em cujo âmbito o termo retém sobretudo a sua memória etimológica de produção em língua vulgar, a verdade é que o deslocamento contextual desse marcador genérico o torna anacronicamente assimilável ao conceito moderno de romance. Por outro lado, não são de enjeitar as eventuais reminiscências que o termo conserva da literatura do *Romanceiro* tradicional, acrescentando-se-lhe, pois, a acepção de género de transmissão oral, de cariz dramático-narrativo.

Curiosamente, o *Amadis* de Lopes Vieira, tomando em linha de conta tanto o critério externo da sua extensão, como a unicidade e fechamento diegéticos e a tensão sintagmática aliada à intensão semântica dos episódios, que travejam a sua armadura narrativa, parece acercar-se mais do género da novela. Essa dissolução de limites estanques entre as formas narrativas do conto, da novela e do romance não deixa de assomar nas menções genológicas com que se escolhe designar a obra: se o título consagra a classificação de romance, noutras ocasiões referir-se-lhe-á o autor como novela ou mesmo conto<sup>133</sup>.

De modo a desligar-se do relato castelhano que lhe serve de matriz, Afonso Lopes Vieira começa por instituir e credibilizar uma voz narrativa propositadamente diversa da de Montalvo e que, supõe-se, reeditaria a do primevo Lobeira. Como já notou J. Fogelquist em relação à presença de Montalvo, «nunca le perdemos de vista dentro de la narración. Está siempre presente como comentador de su próprio relato, y como crítico e reconciliador de los textos antiguos»<sup>134</sup>. Compreende-se, então, que o autor português tenha elidido o (seminal) prólogo do refundidor castelhano, apresentando a

---

<sup>133</sup> Numa anotação incluída no *Memorial de um Construtor de Nuvens*, Lopes Vieira regista, com um misto de júbilo e nostalgia: «Os dias de encanto, da composição do *Amadis*. Oh! q. saudades de esses dias ... (De repente a *novela* apareceu-me logica e vi as suas figuras)». Cf. Esboços: *Memorial de um Construtor de Nuvens*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira – A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 204. Em entrevista concedida a Alves Martins, em 1923, o autor descreve o *Amadis* como «um dos mais adoráveis *contos* de amor». Cf. Alves Martins, «O romance de *Amadis* e as tradições literarias da raça portuguesa. Um código de honra e um evangelho de amor», in *Remembrancha*, vol. II, f. 9. Terá sido a desconcertante flutuação terminológica que explica que Carolina Michaëlis, no seu prefácio, se tenha prudentemente eximido de destrinçar as fronteiras desta constelação de géneros de narrativa breve, ao considerá-los quase permutáveis: «O Romance, Novela, História, Livro ou Conto, escrito por Afonso Lopes Vieira, nobre arauto e mantenedor do Lirismo da alma portuguesa e evocador das suas mais puras manifestações, não é invenção nova, individual dele» (*RA*, XV).

<sup>134</sup> James Donald Foguelquist, *op. cit.*, p. 173.

obra não como fruto de um labor de *compilatio*, mas como texto original, resgatado por um insuspeito narrador-editor<sup>135</sup>:

Senhores, ouvide o Romance de Amadis, o *Namorado*. Escreveu-o um velho trovador português, mas depois um castelhano, trocando-lhe a língua e o jeito, da nossa terra o levou. Porém as mais nobres mentes de Espanha já por nosso o dão.  
(...)

Ao começar o Romance, invoco a memória do cavaleiro-poeta que o compôs, para que me alumie. Invoco a alma do Portugal que aprendeu com Amadis a ser gentil e forte e a prezar a flor da Honra. (RA, 4)<sup>136</sup>

Na realidade, Montalvo e Lopes Vieira não percorrem caminhos, em essência, divergentes: se o regedor quinhentista «cortó, suprimió, cambió, añadió y trasplantó personajes y episodios *ad libitum*, y algo de todo esto se fundamenta en sus admisiones personales», exactamente o mesmo pode ser sustentado acerca do autor português. Em todo o caso, a operação retórica que norteia o programa de reescrita que Lopes Vieira desenvolve do antecedente quinhentista é, invariavelmente, a *abbreviatio*, que contradita, de maneira frontal, a vocação da matéria cavaleiresca para a amplificação digressiva<sup>137</sup>. Se o mecanismo generativo cíclico do *roman* arturiano assentava na

---

<sup>135</sup> Em certa medida, a diferença entre Montalvo e Lopes Vieira é a que, em termos medievais, separava as tarefas do *compiler* e do *auctor*. Cf. as seguintes palavras de Roland Barthes: «Au moyen âge le *scriptor* copiait sans rien ajouter. Ce que le *compiler* ajoutait ne venait jamais de lui. Si le *commentator* mettait du sien dans le texte tuteur, c'était à la seule fin de le rendre intelligible. L'*auctor* enfin, risquait bien ses propres idées, mais en leur donnant toujours l'appui de ce qui s'était pensé hors de lui». *Apud* Maurice Domino, «La Réécriture du texte littéraire. Mythe et Réécriture», p. 16.

<sup>136</sup> Todas as citações de *O romance de Amadis* se reportam à quarta edição, explicitamente considerada pelo autor como texto definitivo. Um primeiro balanço da colação das distintas edições – que aguarda ainda um estudo sistemático – encontra-se em Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 392-95. A autora observa, por exemplo, como «(...) a substituição de “Invoco o par para sempre enlaçado e vivo de Tristan e Iseu, que morreram de amor e dor ambos os dois” [RA:4] por “Invoco a alma do Portugal que aprendeu com Amadis a ser gentil e forte, e a prezar a flor da Honra” [RA, 2ªed.: 4] – mostra como houve uma deslocação da focalização do amor-adoração-fatalidade para o amor de Portugal, firme e honrado, como se a própria concepção lírica de ALV tivesse sofrido uma reinterpretação». Cf. *op. cit.*, p. 393. Na realidade, nenhuma outra obra do autor documenta tão exemplarmente essa tendência para uma auto-reescrita compulsiva, tradutora da «perseguição do texto ideal». Cf. *op. cit.*, p. 394. Sem caber nos limites que este trabalho se impôs, o cotejo das distintas edições – não esquecendo o volume do *Amadis de Emendas*, bem como a *Cópia dos acrescentamentos do Amadis*, constantes do espólio da BMALV – permitirá iluminar dimensões desconhecidas da oficina do escritor e constitui ponto de partida indispensável para uma edição genética.

<sup>137</sup> Segundo Susana Gil-Albarellos, «la extensión de las novelas [caballerescas] está relacionada, por un lado, con el propósito que persiguen los autores de las mismas, es decir, deleitar y entretener; por otro lado, la configuración de un mundo que pretende ser global y totalizador necesita para estructurarse esa extensión. De ahí que los autores prolonguen y amplifiquen una y otra vez las aventuras, que introduzcan gran cantidad de personajes o demoren la acción cuando eso puede causar placer al lector.» Cf. Susana Gil-Albarellos, *Amadis de Gaula y el género caballeresco en España*, Valladolid, Universidad de

dilação de aventuras paratáticas e na «fecundidade episódica»<sup>138</sup>, *O romance de Amadis*, pelo contrário, aposta na miniaturização diegética das cenas excisadas do «amontoado caótico de episódios»<sup>139</sup> que povoava o texto de Montalvo, acolhendo, ainda outra vez, o paradigma de romance fechado, cujo corolário era o *Roman de Bédier*.<sup>140</sup> O próprio Lopes Vieira afiança que «a edição espanhola do *Amadis* de 1847, (ultima aí publicada e sobre a qual trabalhámos) contém, até ao terceiro livro, 822 cheias páginas. As minguadas duzentas do *Amadis* português não contam 20 linhas *traduzidas* daquelas»<sup>141</sup>. Em paralelo, o cordial contador de *O romance de Amadis* adverte:

Senhores, não nos demoraremos nos primeiros feitos do Donzel do Mar. Se me pusesse a contar todas as acções do herói, a história alongava-se tanto quanto se encurtava a vontade de a ouvir.

Quando me decidi a contá-la, logo pensei em a não fazer comprida, a fim de que a escutásseis de boamente e eu próprio sentisse gosto em a contar. (*RA*, 68)

Que a retórica da brevidade conforma medularmente o texto é facto desde logo indiciado pelo laconismo epigramático dos títulos que abrem cada capítulo (v. g. «O

---

Valladolid, 1999, p. 128. Como nota J. D. Fogelquist, «El resultado del empleo de la “amplificatio” a la composición de la “novela caballescica” viene a ser (...) la agregación que hacen los varios autores y refundidores de innumerables episodios sin otra preocupación que la de no apartarse excesivamente del núcleo de la narración. Se multiplican así las pruebas que separan al caballero del premio que desea, ya sea el del galardón de la amada en el *Lancelot* de Chrétien y las versiones posteriores del *Lancelot* en prosa, la iluminación mística en la *Queste del Saint Graal* de la Vulgata y sus refundiciones, o el casamiento de Amadis con Oriana en la obra de Montalvo». Cf. *op. cit.*, p. 115. Cacho Blecua chama a atenção para o facto de, no *Amadis*, se narrativizar um conflito dialéctico entre os princípios retóricos da *abbreviatio* e da *amplificatio*: «Por um lado, las estructuras narrativas se han ido conformando a base de sucesivas amplicaciones. Por otra parte, el narrador hace gala de la abreviación como procedimiento utilizado para contar algunos episodios». Embora distenda a narrativa primitiva, sobretudo pelo recurso à *amplificatio verborum*, estudos vários têm demonstrado que Montalvo abreviou alguns episódios do original ou originais que refundiu. Cf. Juan Manuel Cacho Blecua, *Amadis: heroísmo mítico cortesano*, p. 366.

<sup>138</sup> A expressão é de Mario Vargas Llosa. Cf. «Viejos y nuevos libros de caballerías», in Alan Deyermond (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. I (Edad Media), Barcelona, Editorial Crítica, 1980, p. 362.

<sup>139</sup> António Sérgio, «O Romance de Amadis; Da reintegração dos primitivos portugueses por Afonso Lopes Vieira», *Seara Nova*, n.º22 (Abril-Maio 1923), p. 173-74, in *Rememrança*, vol. II, f. 12v.

<sup>140</sup> As seguintes palavras de Alain Corbellari, a propósito da condensação da matéria lendária desenvolvida por Bédier, podem, sem alterações de monta, aplicar-se ao caso de Lopes Vieira: «(...) le trait le plus saillant de la refonte de Bédier est indiscutablement le *résumé*: critiquant implicitement le “verbiage” (...) du texte médiéval, Bédier classicise l’expression, il condense, résume, réduit les reduplications synonymiques et autres procédés apparentés, supprime les digressions et aboutit à un texte concis et dynamique, tendu vers ses péripéties principales; en un mot il fait un *roman* dans le sens à la fois précis et informulé que ce terme possède dans la conscience de tout lecteur “moderne”». Cf. Alain Corbellari, *Joseph Bédier. Écrivain et Philologue*, p. 201.

<sup>141</sup> «A propósito de Amadis», *América Brasileira*, Julho de 1924, in *Rememrança*, vol. II, f. 28v.



Donzel do Mar», «O Primeiro Beijo», «A Espada e a Guirlanda»), em nítido contraste com as espreiadas epígrafes explicativas do texto de Montalvo, preludiando a transição do primado do *tour de force* cavaleiresco para um regime narrativo mais propenso à condensação simbólica. Do mesmo modo, Lopes Vieira procede à simplificação da «selva exuberante de episodios y personajes secundarios»<sup>142</sup> e à elisão da persistente *digressio* moralizante de Montalvo<sup>143</sup>. Diversas anotações, registadas pelo autor no exemplar do *Amadis de Gaula* que compulsou, dão conta de uma vigilante contenção da reescrita, disciplinada pelo cuidado de enxugar a «adiposa refundición»<sup>144</sup> de Montalvo<sup>145</sup>. Algumas alterações são ditadas pelo cuidado em resguardar a *bienséance* da intriga: no capítulo VIII, «Dardan não se suicida com tanto luxo de sangue, mas é morto» e, no capítulo X, «Arcalaus não deixa cair Oriana por terra, mas Amadis arrebatá-lha dos braços»<sup>146</sup>. A drástica redução do elemento sobrenatural ilustra exemplarmente este procedimento, por meio do qual se pretende abrandar o efeito de estranhamento decorrente da introdução de *miracula* e *mirabilia* na ordem empírica do quotidiano, fazendo sobressair, nas palavras de Lopes Vieira, a «sequência lírica do tema»<sup>147</sup>. No universo diegético do *Amadis* castelhano, a assiduidade da interferência do maravilhoso e da magia, em episódios onde pontificavam Arcaláus, *el Encantador*, e Urganda, *la Desconocida*, correspondia à actualização de um parâmetro de composição essencial na gramática narrativa cavaleiresca<sup>148</sup>. No seu exemplar da obra de Montalvo,

---

<sup>142</sup> James Donald Fogelquist, *op. cit.*, p. 118.

<sup>143</sup> Como nota José Maria de Cossío, «buscando las líneas esenciales de la sustancia lírica que se disfraza bajo un tan enorme tumulto caballeresco, se han decepado los discursos moralizadores, tan gratos a nuestro carácter tan didáctico como antipedagógico; se han suprimido aventuras y hazañas que poco significan ante la constante heroicidad sentimental; se han dado con cautela gotitas tan solo de lo maravilloso; se ha eliminado toda una mediana humanidad de figuras secundarias. Tudo quedó sacrificado al amor del caballero, a sus rendidos, inenarrables deliquios (...)». Cf. José Maria de Cossío, «El *Amadis* y la *Diana* en portugués de Affonso Lopes Vieira», *Lusitânia. Revista de Estudos Portugueses*, fasc. VIII, vol. III (Dezembro de 1925), p. 290.

<sup>144</sup> Juan Bautista Avalle-Arce, *op. cit.*, p. 427.

<sup>145</sup> No tomo I, p. 17, o autor exclui um extenso passo porque, como explica na margem, «C. Michaelis diz q. estes discursos tem um caracter castelhano». Na p. 119, anuncia: «dispensó este luxo de sangue». Na p. 288, observa que «Seria lindo fazer aqui uma ecloga num Morois idílico, mas é impossível sem falsear o romance como eu o quero».

<sup>146</sup> O elenco das «incidentais modificações» que, segundo o autor, «em nada alteram a *autenticidade* da obra» é apresentado por Lopes Vieira em carta a Carolina Michaëlis. Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 22-23.

<sup>147</sup> *ibidem*, p. 22.

<sup>148</sup> Sobre a função narrativa e ideológica do elemento maravilhoso no *Amadis de Gaula*, vd., por todos, Rafael M. Mérida Jiménez, «Fuera de la orden de natura». *Magias, milagros e maravillas en el «Amadis de Gaula»*, Kassel, Edition Reichenberger, 2001. Ponderando a relevância das representações da esfera sobrenatural, conclui o autor: «Esta importancia se ha revelado significativamente en tres niveles fundamentales: en primer lugar, en un plano genérico, pues, de acuerdo com la clasificación que el regidor mendinense brinda en su prólogo inicial (...), conviene recordar que se erige como uno de los

Lopes Vieira regista na margem o seguinte comentário «Rejeito mais aparições de Urganda – apenas a feita a Gandales»<sup>149</sup>. Com efeito, é fortuita a profecia cifrada de Urganda, segundo a qual Amadis será a «flor de Cavalaria» e «o espelho do Perfeito Amor» (*RA*, 42), transcrita no capítulo intitulado «O Donzel do Mar», e esta aparição espúria da feiticeira não será objecto de reincidência ao longo do sintagma narrativo. Deflacionando a bizarría da *merveille*, Lopes Vieira opta, ainda assim, por não omitir um exemplo de bestiário teratológico na figura do Endriago, nem truncar sequências-chave de profetismo divinatório ou prefigurações oníricas. Neste último caso, encontra-se a decifração alegórica que o ermitão da Penha Pobre faculta do sonho de Amadis e que Lopes Vieira transcreve:

– Bom filho, posto que ideias do mundo não devam de andar-me na mente, ora ouvireis como entendo o que diz este sonho: era a câmara negra o cuidado; as donzelas, amigas vossas que trabalham por vosso bem; aquele raio do Sol, bom mandado que recebereis, e o fogo que cercava a vossa amiga é a pena em que ela arde por vós. (*RA*, 144)

---

pilares de la definición e identificación de la obra en tanto que historia fingida, que alberga “las cosas admirables fuera de la orden de natura”; en segundo lugar, en un plano estructural, su importancia radica en el vertebramiento y la dinamización del desarrollo de la trama, tanto a través de la materia onírica y de las profecías, como de diversas pruebas mágicas que propician su continuidad. Por último, en un plano vinculado a la tradición cultural, resulta incuestionable que certifica también un emplazamiento de los cuatro libros amadisianos en el sendero abierto por las trayectorias de la materia de Bretaña y de las leyendas troyanas en suelo hispánico». Cf. *op. cit.*, p. 393. Cf., sobre o mesmo assunto, Mónica Nasif, «Aproximación al tema de la magia en varios libros de caballerías castellanos con referencia a posibles antecedentes literarios», in Lilia de Orduna (org.), *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Kassel, Edition Reichenberger, 1992, p. 137-87. Susana Gil-Albarellos refere que «La materia caballeresca hispánica integra lo maravilloso y lo fantástico como elementos estructuradores del relato, y por tanto, como elementos definidores de género. (...) La novela de caballerías presenta (...) un modelo de mundo ficcional no verosímil, en el que abundan los personajes con poderes sobrenaturales y hechos maravillosos que por su condición sobrepasan los límites de lo posible». Cf. Susana Gil-Albarellos, *op. cit.*, 1999, p. 110, 114. Paul Zumthor observa que, no relato cavaleiresco, *merveille* e *aventure* constituem o binómio indivisível por que se pauta o modelo de mundo nele plasmado, porque é, com efeito, o espaço ignoto da primeira que engendra a segunda: «C’est ainsi que le chevalier vit l’espace où il chemine, et n’est pas seulement entouré et conditionné par lui. D’où la place que tiennent dans le roman les épisodes merveilleux: personnages, objets, lieux enchantés, nains et géants, arbres illuminés, vaisseaux sans nautoniers, îles mouvantes... L’espace inconnu engendre les merveilles en même titre que les périls et les peurs. Merveilles imprévisibles, distribués au jour le jour le long du chemin comme des bornes milliaires. Par là nous est révéle que l’errance parcourt un nouveau Monde, que le chevalier a la tâche gigantesque d’assimiler et, à terme, de rendre identique au nôtre». Cf. Paul Zumthor, «De Perceval a Don Quichotte. L’espace du chevalier errant», *Poétique*, n°87 (septembre 1991), p. 265.

<sup>149</sup> A anotação encontra-se no capítulo III, p. 27, da ed. cit.

Para a sua síntese novelesca, Lopes Vieira retomou, em especial, matéria dos Livros I (ou não fosse este «el más arcaico y el menos refundido por Montalvo»<sup>150</sup>) e II do *Amadís* quinhentista, como, aliás, a frequência decrescente das anotações e dos sublinhados constantes do seu exemplar de uso pessoal deixam perceber. Do Livro III, aproveita, para a redacção dos capítulos XIX e XX, o relato da embaixada do imperador romano para pedir a mão de Oriana em casamento e subsequente partida para Roma, o assalto às embarcações romanas chefiado por Amadis, a libertação da Sem-Par e o regresso do Par Perfeito à Ilha Firme<sup>151</sup>. Do IV Livro, acrescentado por Montalvo e, em consequência, considerado apócrifo por Lopes Vieira, colhe-se inspiração para ténues apontamentos de cor local<sup>152</sup>. Em qualquer caso, porque se opta por conceder tematização destacada, emprestando-lhe força enfática, ao substrato portuguesmente lírico da novela, verifica-se um propositado deslocamento focal no processo de selecção narrativa, que da proeza cavaleiresca assimila unicamente aquilo que referenda a concepção de amor-serviço em que se escora a *ligansa* de Amadis e Oriana. Como observa Cacho Blecua, «Amadís se comporta respecto a Oriana como un leal servidor, dentro de una concepción claramente cortés donde el amor se convierte en una metáfora de unas relaciones *vassaláticas* propias de una época feudal»<sup>153</sup>. Desse modo, das três isotopias narrativas que, no *Amadís* castelhano, se encontravam entretecidas no discurso da aventura – a familiar, a amorosa e a político-cortesã –, apenas a vertente dessa religião do erotismo – «ao mesmo tempo adorava Deus e Oriana» (*RA*, 64), diz-se do herói – merecerá uma consistente e continuada representação no plano narrativo.

É verdade que, até ao relato da investidura que ocorre no capítulo VII, intitulado «Amadis de Gaula», a diegese de *O romance de Amadis* obedece a uma sintaxe temporal de cariz pseudobiográfico<sup>154</sup>, que compreende a cadeia de provas de

---

<sup>150</sup> Susana Gil-Albarellos, *op. cit.*, p. 44.

<sup>151</sup> Segundo Menéndez Pelayo, cujo diagnóstico Lopes Vieira destaca sublinhando-o no exemplar da obra do consagrado hispanista, «también el libro tercero carece de la variedad de incidentes y rapidez de acción que son timbre característico del primero. Hay quien supone que en este libro comienza ya la invención de Montalvo, fundándose en que la historia del nacimiento de Esplandián parece imaginada para justificar las *Sergas* que luego escribió el buen regidor de Medina. Esta historia es, a la verdad, muy extravagante, y ofrece síntomas de degeneración». Cf. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, p. CCXVII.

<sup>152</sup> Na portada deste livro, anota Lopes Vieira: «Aproveitar daqui o pormenor do palafrem, presente de Lisuarte; e os “palacios e tesouros” da Ilha Firme e também a tristeza de Lisuarte».

<sup>153</sup> Juan Manuel Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, p. 170.

<sup>154</sup> Como nota José Enrique Ruiz-Domenèc, à organização do *Amadís* preside um projecto biográfico do herói: «Rodríguez de Montalvo interviene en más de una ocasión para insistir que la historia que narra es la de Amadís, y que los demás personajes son el necesario decorado para configurar sus aventuras. Es una indecisión más de su estrategia novelesca. Pero, sin duda, esta larga obra es una biografía de un caballero

capacitação do cavaleiro e incide sobre o itinerário narrativo, por meio do qual irá conquistar o seu nome e a sua linhagem:

Senhores, aqui o amor não foi crime ou vergonha; foi o amor de um rapaz por uma menina, e para alcançar por mulher essa princesa é que ele, que não tinha nome, ambicionou ser ilustre. (RA, 54)

Os primeiros capítulos, organizados em função da cronologia biográfica a que constrange a tipologia do romance de personagem, relatam, em evocação analéptica *ab initio*, a genealogia do herói, envolvendo-o, tanto pela ascendência nobre como pela predestinação, num verdadeiro halo hierofânico. Amadis constitui, assim, o ponto de charneira que permite salvaguardar a unidade narrativa das subintrigas exploradas nos primeiros capítulos: os amores ilícitos de Perion e Elisena e o seu nascimento ilegítimo, o seu abandono e resgate por Gandales, a admissão na corte de el-rei Languines e a investidura. A marcha do relato é, pois, ritmada pelas formas elementares da estrutura imaginária que P. Zumthor distingue na cosmovisão cavaleiresca, numa congruente diacronia que se estende de Perceval a Dom Quixote: a horizontalidade e a deriva; a abertura a descoberta; a ilimitação e a imprevisibilidade<sup>155</sup>. A errância de um «héros qui vaine l'espace»<sup>156</sup> enforma a sintaxe narrativa, na medida em que as suas deambulações, por entre uma topografia a um tempo real e fantástica, aparecem investidas de um sentido e de uma coerência que lhes são outorgados pelo móbil superior que é a demanda do objecto amoroso. Como muito bem viu Cacho Blecua, «el amor por Oriana es también la aventura de encontrarse a sí mismo»<sup>157</sup>. Exacerbando a linha ideológica já vigorosamente explorada no arquétipo castelhano, a dialéctica narrativa da novela de Lopes Vieira, sobretudo a partir do episódio da investidura de Amadis, é catalisada pela obstinada ultrapassagem dos entraves que separam o herói da posse ansiada do objecto amoroso, sejam eles a carência de linhagem, a ausência de fama ou a desavença dos amantes. O argumento da inquebrantável fidelidade que Amadis vota a Oriana, crucial para os causídicos da tese portuguesa, será ficcionalmente traduzido por Lopes Vieira, ao acordar uma inequívoca preponderância às vicissitudes amorosas e aos exuberantes

---

errante». Cf. José Enrique Ruiz-Domenèc, *La novela y el espíritu de la caballería*, Barcelona, Grijalbi Mondadori, 1993, p. 118.

<sup>155</sup> Paul Zumthor, *art. cit.*, p. 261.

<sup>156</sup> Idem, *ibidem*, p. 261.

<sup>157</sup> Juan Manuel Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, p. 177.

delíquios a que o cavaleiro se mostra propenso. Amadis transforma-se assim, por particularização antonomásica, no *Namorado*<sup>158</sup>:

Era ali que estava Oriana: e o *Namorado* tanto a queria ver que se arreceava também de a encontrar. Só por ela viera, como só por ela vivia; e agora, sabendo-a tão perto, quase quisera partir, morrendo de a não ter visto, gozando a sua saudade, saboreando esta morte... (RA, 82)

A sugestiva polinómia do protagonista – baptizado alternadamente, nesta macro-sequência inicial que incide sobre a sua qualificação cavaleiresca, como Amadis Sem Tempo, Donzel do Mar e Amadis de Gaula – que, de resto, ressurgirá durante o degredo expiatório da Penha Pobre, com a adopção do *nomen-numen* de Beltenebros, constitui outra das convenções que Lopes Vieira replica a partir do arquitecónio constituído pelo livro de cavalarias<sup>159</sup>. Em Amadis, o cavaleiro que, algo paradoxalmente, só existe enquanto amante, identidade e amor (amor-adoração, acrescentaria Lopes Vieira) encontram-se, portanto, indestrinçavelmente combinados.

Embora, como se viu, seja sob o signo da concentração económica que o autor reescreve o texto quinhentista, é, ao contrário, um inquestionável propósito de ampliação enfática o que subjaz à representação diegética dos argumentos avocados para amparar a tese da nacionalidade portuguesa do texto e do seu autor. De certo modo, Lopes Vieira metamorfoseia os factos da contenda filológica em matéria de ficção, numa clara demonstração de como a substância erudita pode aclimatar-se a uma reciclagem artística ou, noutros termos, de como o texto pode incorporar o seu metatexto. A preocupação, que Alain Corbellari assinala no *Tristan* de Bédier, de abolir «toutes les traces de l'échafaudage philologique»<sup>160</sup>, *naturalizando*, em sede ficcional, o substrato erudito, e transferindo para o sintagma narrativo a incumbência do aparato crítico, é também sistemática em Lopes Vieira. Deste modo, no *explicit* de *O romance*

---

<sup>158</sup> Com efeito, «diferente de Galaaz, Amadis é um perfeito cavaleiro amante e sentimental que vive na atmosfera do “serviço cortês”. Caracteriza-se pela obsessiva dedicação à bem-amada, Oriana, com o intuito de conseguir seus favores, o que torna esse traço medieval equilibrado com a tendência sensualista tomada pelo romance. (...) Esta novela caracteriza-se por apresentar personagens mais humanizadas e aponta para a transição do género da novela de cavalaria para a busca do indivíduo, característica do Renascimento». Cf. Tania Maria Antonietti, «A configuração do herói cavaleiresco e suas refigurações paródicas em narrativas portuguesas dos séculos XIX e XX», *Boletim do Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena*, nº 19/20 (Janeiro 2001 a Dezembro 2002), p. 198-99.

<sup>159</sup> Nota Cacho Bleca, a propósito de Amadis, que «sin ningún género de dudas debemos relacionar su nombre con el amor, de manera que en su propia denominación lleva la esencia de su comportamiento». Cf. Juan Manuel Cacho Bleca (ed.), *Amadis de Gaula*, vol. I, p. 145.

<sup>160</sup> Alain Corbellari, *Joseph Bédier. Écrivain et Philologue*, p. 197.

de *Amadis*, assume-se como inequívoca a naturalidade portuguesa do cavaleiro-poeta que primeiro relatou a história e consideram-se apócrifos, e portanto indignos de crédito, os acrescentos de Montalvo:

Senhores, aqui se acaba o Romance de Amadis. Se vos disserem que ele continua, não o queirais crer, pois o trovador português não contou mais. Da história que se enreda em outras muitas histórias tirei e vivi o que ela tem tão nosso – uma heróica e amorosa canção. E foi esta que o cavaleiro-poeta por minha voz cantou. (RA, 229)

A canção de Leonoreta, à qual se consagra todo um capítulo, é, por outro lado, reproduzida, não na variante de *villancico* que dela figura no texto de Montalvo, mas como *lais* galego-português, da autoria de João de Lobeira, adoptando as particularidades de fraseologia e estrofismo da lição transmitida pelo apógrafo da Biblioteca Nacional<sup>161</sup>. Lopes Vieira apresenta a infantinha e o seu coro entoando os versos num contexto de festividade áulica<sup>162</sup>, esclarecendo que a verdadeira destinatária do *senhal* trovadoresco da *fin roseta* era, na realidade, a Sem-Par. Do mesmo modo, confessa o autor não ter resistido «à tentação de autenticar o infante de Portugal, e no diálogo imaginado entre êste e o cavaleiro-poeta, meti a sugestão dos sonetos na antiga língua, de Ferreira»<sup>163</sup>. Com efeito, no capítulo XI, ficcionaliza-se a imiscuição do infante D. Afonso de Portugal no rumo diegético, solicitando ao autor que, por misericórdia, Amadis cedesse à investida amorosa de Briolanja. Afastando-se do *telling* especulativo que hegemonizava o texto de Montalvo, Lopes Vieira opta pela maior vivacidade do *showing*, conjecturando o hipotético diálogo ocorrido entre o infante –

---

<sup>161</sup> Em anotação marginal no seu exemplar, Lopes Vieira averba a intenção de recorrer à edição do texto de Carolina Michaëlis: «A canção de Leonoreta (p<sup>a</sup> depois da Espada e a Guirlanda). § C. Michaelis», Cf. ed. cit., tomo I, p. 129.

<sup>162</sup> Na carta já mencionada a D. Carolina, em que o autor apresenta o elenco das principais alterações introduzidas pela reescrita, Lopes Vieira refere, a propósito da canção de Leonoreta, que «os versos passaram para uma festa na côrte e parece-me q. bem», solicitando, em *post scriptum*: «Peço também a V. E. q. esclareça no Prefácio o caso da Canção de Leonoreta (Senhor genta = senhora gentil), dando por sua a reintegração q. vai no romance, o q. evitará uma nota em livro onde as não desejaria, minhas. § Espero q. a V. E. dê gosto ver a *viver* a linda Canção q. tão preciosamente ressuscitou». Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 23.

<sup>163</sup> *ibidem*, p. 23. No seu exemplar da obra, Lopes Vieira transcreve na margem os versos de António Ferreira onde colheu inspiração: «Mais porque vós fezestes a fremosa / Briolanja amar endoadado... / Cá eu hei grã dó de a ver queixosa, / por sa gran fremosura...» Antonio Ferreira. Cf. ed. cit., tomo I, p. 311.

que ele parece furtar-se agora a identificar com o futuro Afonso IV<sup>164</sup> – e o trovador-cavaleiro. A colação das desencontradas versões da história e a aferição da sua respectiva fidedignidade – considerações já expendidas pelo narrador quinhentista – reflectem a *contaminatio* do discurso romanescos pelos hábitos da oficina historiográfica que, frequentes no *Amadís de Gaula*, lhe conferiam o estatuto genológico híbrido de *historia fengida*<sup>165</sup>. Apostado na confirmação ideológica da excepcionalidade da erótica amadisiana, a retoma *in extenso* do episódio de Briolanja proporciona novo ensejo para aludir ao *topos* da sua morigeração antitristaniana<sup>166</sup>:

O amor de Briolanja, que ele não quer, quer a Amadis com mais amor, a que se acresce a gratidão que lhe tem, senhora do seu reino como é já. E tanto se dói de lhe querer que o senhor infante Dom Afonso de Portugal se amerceou da linda princesinha e, por piedade dela, até se esforçou por pôr neste romance um passo de sua feição.

Bem podemos cuidar que ao trovador de Amadis dissera o senhor infante, dando mostras talvez de fino coração, porém de entendimento rude:

– Amigo, hei grã sabor dos feitos de Amadis e de tudo o que haveis bem contado. Mas por minha fé juro que, por sua grande bondade e formosura, não há-de ser Briolanja assim tratada!

– Senhor – tornara-lhe sério o cavaleiro-poeta –, vossa mercê bem sabe que até à morte será fiel Amadis à sua senhora Oriana!

– Pois, amigo, cobremos o remédio, e isto mudai na história que vos fará sempre louvado dos que vos agora lêem e lerão adiante. (...)

Mas, ah! senhores, é outra a verdade. Não entendeu o infante ao trovador. Se tal cousa se pusesse na história, ir-se-nos-ia o grande encanto dela. Pois não é o amor de Amadis o mais fiel de quantos se conhecem e sem que ele tivesse tomado beberagens de ervas mágicas? (*RA*, 120-22)

---

<sup>164</sup> Provavelmente influenciado pela argumentação que D. Carolina aduzira no seu prefácio, Lopes Vieira renuncia gradualmente à identificação do enigmático infante como o primogénito de D. Dinis. No seu exemplar do *Amadís de Gaula* castelhano, regista à margem do episódio: «Dois filhos de um só ventre – é bem de Afonso IV!». Cf. ed. cit., tomo I, p. 319. Em 1926, na segunda edição do romance, o infante é ainda apresentado como «filho do Rei-trovador, e que depois foi tão belo cavaleiro no Salado», «o mesmo que, mais tarde, havia de sangrar ao ter de ser cruel para o *Colo de Garça*» (*RA*, 2ª ed., 113-14).

<sup>165</sup> A expressão é utilizada por Montalvo no seu prólogo ao *Amadís de Gaula*. Sobre o modo como o modelo da prosa historiográfica, expresso na sua vocação didáctica ou na adopção de protocolos discursivos específicos, permeia um género que se reclama tanto dele como da ficção, vd. James Donald Fogelquist, *op. cit.*, p. 9-27.

<sup>166</sup> Já largamente glosado por Don Menéndez Pelayo: «Profundamente inmoral es la historia de Tristán e Iseo; pero hay en ella una grandeza de pasión, una fatalidad sublime, que en el *Amadís* no se encuentra. En *Amadís* el amor aparece como reglamentado y morigerado de un modo didáctico y algo pedantesco». Cf. *Orígenes de la novela*, p. CCXIII.

Deste mesmo intuito de sobredeterminação filológico-doutrinária da intriga participa o episódio do escudeiro grego Macandon, retomado em «A Espada e a Guirlanda». Ora, dado que «Macandón es personaje episódico del segundo libro del *Amadís de Gaula*, de características decididamente cómicas, al punto que provocan la risa de los circunstantes»<sup>167</sup>, tanto o protagonismo como a reconversão, em sentido não burlesco, da personagem encontram, de novo, justificação à luz da sua relevância filológica. Já Teófilo sustentara que «a allusão da novella a *Mocandon*, armado cavalleiro com mais de *sessenta annos*, parece referir-se á situação de [Vasco] Lobeira, nas versões posteriores»<sup>168</sup> e Carolina Michaëlis repisará, no seu prefácio, que «esse Lobeira, Vasco Lobeira, foi armado cavaleiro antes da batalha de Aljubarrota, talvez em circunstâncias tão essenciais como as do velho escudeiro Macandon» (*RA*, XXI). A convocação do velho escudeiro, mesmo na ausência da indicação expressa de poder ele tratar-se de um *ersatz* de Vasco de Lobeira, recupera mais um dos indícios portugueses reminiscentes do texto primitivo<sup>169</sup>. Seria, do mesmo modo, ingénuo considerar puramente arbitrária a persistência com que o termo *saudade* aflora no discurso do Amadis recriado por Vieira. Na verdade, do herói se diz estar «gozando a sua saudade» (*RA*, 82) e de Beltenebroso que tomou o «caminho da soledade» (*RA*, 134). Asseverando-se a sua fidelidade, afirma-se que, pela anamnese saudosa, se presentifica o objecto amado: «E sem nunca ter novas de Oriana, teve-a sempre presente na alma porque sempre houve nela – a Saudade» (*RA*, 201). Ora, um dos argumentos de Teófilo Braga em abono da autoria portuguesa do *Amadis* – de resto, objecto de convincente refutação posterior por parte de Menéndez Pelayo – baseava-se, justamente, no «uso frequente da palavra *soledad* no sentido de *saudade* e não de soledade»<sup>170</sup>. E era ainda o mesmo Teófilo quem chamara a atenção para a presença, no *Amadis*, de «uma innumera

---

<sup>167</sup> Juan Bautista Avalle-Arce, *op. cit.*, p. 73.

<sup>168</sup> Teófilo Braga, *Historia das novellas portuguezas de cavalleria. Formação do Amadis de Gaula*, p. 222.

<sup>169</sup> Não deixa de ser irónico que quase todos os episódios seleccionados por Lopes Vieira em função da sua maior antiguidade, integrando supostamente a primitiva redacção portuguesa, sejam os mesmos que a crítica mais recente tem considerado como acrescentos resultantes de refundições posteriores. Avalle-Arce, por exemplo, defende que «(...) hay episodios que la crítica tradicional ha considerado partes constitutivas del texto primitivo, y que yo rechazo enérgicamente. A destacar son el episodio de Briolanja con todos sus adherentes y el personaje de Florestán, con todas sus aventuras e incidencias, ambos del libro I (...). Del libro II descarto del *Amadís* primitivo la *Ínsula Firme*, con todos sus encantamientos y desarrollos ulteriores, la penitencia de Peña Pobre y el viejo escudero Macandón con sus objetos mágicos (...)». Cf. Juan Bautista Avalle-Arce, *op. cit.*, p. 429.

<sup>170</sup> Teófilo Braga, *op. cit.*, p. 228. No seu exemplar do texto castelhano, Lopes Vieira traduz, na margem, «la gran soledad», registando «*soydade* em Lobeira». Cf. *ed. cit.*, p. 19.



cópia de locuções e imprecações portuguesas como: *Santa Maria! val (...)*», atestada já no vernáculo de cronistas como Fernão Lopes. É, não casualmente, um traslado dessa fórmula interjectiva que Lopes Vieira interpola como litania obsessiva, quando Amadis, depois de Oriana ter sido abduzida por Arcalaus, o encantador, se apressa em seu socorro:

– Ai! Santa Maria, valei-me!

Corre Amadis em busca do seu bem! Mas para onde, se os ladrões da sua alma não deixaram sinal do horrendo feito?

– Ai! Santa Maria, valei-me!

Interroga no chão o rasto dos cavalos, cuida achar uma traça e segue-a até que a perde e descorço e julga mais adiante ir já por ela...

– Santa Maria, valei-me! (RA, 108)

Na obra de Lopes Vieira, a instância narrativa é – e, neste particular, *O romance de Amadis* não escamoteia a linhagem literária de que provém – de importância nodal. Desde a proposição do *incipit*, se argui a absoluta dissociação entre o «velho trovador português» e um castelhano [que], trocando-lhe a língua e o jeito, da nossa terra o [o *romance de Amadis*] levou». Se o medinês se apresentava como «corregidor», «enmendador» e «trasladador»<sup>171</sup>, este narrador autocaracteriza-se como emissário, distante mas idóneo, da história genuína, elo abalizado de uma cadeia transmissiva de que se reclama continuador:

Ao começar o Romance, invoco a memória do cavaleiro-poeta que o compôs, para que me alumie. Invoco a alma do Portugal que aprendeu com Amadis a ser gentil e forte e a prezar a flor da Honra.

E vós que amais com amor heróico e fiel, que amais o amor, ouvide a história como eu a senti. (RA, 4)

Activando a memória prestigiosa do cantar épico e do seu débito oral, ou recorrendo mesmo a um critério de ordenação historiográfica, este narrador lança mão de um diversificado sistema de remissões intratextuais de sentido retrospectivo e

---

<sup>171</sup> Cf. Susana Lidia Tarzibachi, «Sobre el “autor” y el “narrador” en *Amadís de Gaula*», in Lilia de Orduna (org.), *op. cit.*, p. 23-39.

prospectivo<sup>172</sup>, cujo efeito fático, sustentado por uma retórica injuntiva da *interpellatio* ou da *captatio benevolentiae*, pode ser apreciado nos casos seguintes:

El-rei Perion, que obedecia também ao mando de Deus para que tudo sucedesse como adiante ouvireis, pôs a mão na cruz da sua espada e jurou. (RA, 17)

Partindo el-rei Perion da terra da Piquena Bretanha, como já se vos contou, quanta saudade sentia da sua senhora Elisena! (RA, 39)

Ora, senhores, decerto vos lembrais daquele anel que Perion, de dois iguais que trazia, deu a Elisena no tempo dos seus amores. (RA, 73-74)

Ouvide a traição que ele fez, e que a graça do Senhor seja connosco. (RA, 94)

A braços com o apoucamento da realidade, desvirtuada pela palavra insuficiente, é essa consciência frustrada do inexprimível que impele o narrador a exortar um abstracto auditório a tornar-se imaginativamente partícipe do encantamento de Amadis ao rever Oriana:

E eis que, erguendo os olhos, Amadis vê Oriana!...

Ah! senhores, podeis sentir tudo, tudo o que estas palavras guardam?

Amadis viu Oriana! (RA, 86)

Mesmo multiplicando os nexos internos (no plano do texto) e externos<sup>173</sup> (endereçoados a esse sujeito tacitamente cúmplice que é o leitor<sup>174</sup>), o narrador de *O romance de Amadis* não deixa de debater-se, à semelhança dos seus congéneres

---

<sup>172</sup> Segundo Cacho Blecua, por intermédio do recurso a essas fórmulas de sentido anafórico ou catafórico, consegue o narrador atingir três efeitos: «1º Destaca la importancia del fragmento narrado en esos momentos, y por medio de la indicación lingüística posibilita que el lector oyente le reste una mayor atención para su retención memorística. 2º Crea dos espacios interrelacionados; el relato de uno de ellos y la mención del anterior o posterior conectará ambas situaciones. 3º Se manifiesta la articulación trabada de los materiales narrativos, que obedecen a unos diseños previos». Cf. Juan Manuel Cacho Blecua (ed.), *Amadís de Gaula*, vol. I, p. 106-107.

<sup>173</sup> A terminologia é de Frida Weber de Kurlat que distingue, no interior deste sistema de reenvio intra e extratextual, nexos internos e nexos externos. O primeiro, de extracção historiográfica, «resuelve el problema de las acciones simultáneas o sucesivas de los distintos personajes y marca también desplazamiento local»; o segundo «pone en relación el plano del relato o el relator con el del lector u oyente». Cf. Frida Weber de Kurlat, «Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*», *Revista de Literaturas Modernas*, tomo V (1966), p. 34-35.

<sup>174</sup> Cf. Aída Amelia Porta, «*Amadís de Gaula*. El “llamado” al lector», in Lila de Orduna (org.), *op. cit.*, p. 63-80.

medievais, com a espinhosa questão dos desencontros entre *ordo naturalis* e *ordo artificialis* ou, para empregar a fórmula consagrada por Fernão Lopes, com o problema da *boa ordenança*. Pelo recurso ao expediente técnico-compositivo do entrelaçamento<sup>175</sup>, uma espécie de *leixa-pren* narrativo de emprego corrente nos livros de cavalarias, consegue mitigar-se o efeito da inestancável concomitância dos sucessos. Até porque o foco da narração tem amiúde de repartir-se pelos dois espaços de convergência que são a corte do Rei Lisuarte e a Ilha Firme, a sintaxe alternada constitui, a par de uma rendosa estratégia de suspensão narrativa e de tensão novelesca, solução cómoda para gerir um relato multilinear. Na sugestiva imagem de Avalor-Arce, os fios do reconto, em incessante cruzamento, compõem uma tapeçaria narrativa<sup>176</sup>. Deste modo, o narrador de Lopes Vieira não deixa de sinalizar interrupções e retomas e recriar o simultaneísmo diegético, desocultando para o ouvinte, em breves adendas auto-reflexivas, a laboriosa contextura do relato:

Enquanto estes casos se passavam, Lisuarte, grande cavaleiro e rei da Grã Bretanha, aportava ao reino de Escócia, com sua mulher Brisena, e na corte de el-rei Languines eram recebidos com muita honra. (RA, 53)

Ora, enquanto Oriana atea no coração injusta sanha, ouvide, senhores, como Amadis padecia por lhe ficar fiel até à morte. (RA, 119)

Enquanto Beltenebroso e o ermitão iam de longada, chegava à corte de el-rei Lisuarte o muito nobre senhor que andava jornadeando naquele reino. (RA, 135)

---

<sup>175</sup> O entrelaçamento, que o *Amadís* parece ter herdado da literatura arturiana, consiste «en la interrupción y reanudación más tarde de un episodio, y así sucesivamente con otros, creando una narración densa en que diferentes hilos narrativos se mantienen en pie al mismo tiempo y se tejen en una unidad multiforme». Cf. Susana Gil-Albarellos, *op. cit.*, p. 76. Cacho Bleuca refere que «mediante la técnica del entrelazamiento o alternancia los autores tratan de resolver el problema que se les presenta cuando tienen que hablar de varios protagonistas cuyas acciones transcurren generalmente en distintos espacios pero suceden al mismo tiempo. El entrelazamiento consiste, pues, en el relato de una, dos o más historias pertenecientes a personas diferentes y ocurridas en distintos espacios, en la mayoría de las ocasiones en tiempos simultáneos, contada – contadas – interrumpidamente, para ser recogida – recogidas – en la detención siguiente». Cf. Juan Manuel Cacho Bleuca (ed.), *Amadís de Gaula*, vol. I, p. 178. Marian Rothstein destaca a função mnemónica da sintaxe narrativa entrelaçada, referindo que «an interlaced narrative invites readers to respond to echoes by creating the mental intercourse of textual passages that do not cohabit on the page, generating combinations that enrich the affective qualities of the text». Cf. Marian Rothstein, *Reading in the Renaissance. Amadis de Gaule and the Lessons of Memory*, Newark, University of Delaware Press, 1999, p. 71.

<sup>176</sup> Cf. Juan Bautista Avalor-Arce, *op. cit.*, p. 182.

Para além de zelar pela disciplina diegética, este narrador desempenha, em acumulação, um evidente papel magisterial, actualizado num didactismo de teor mais ou menos directivo. Não se isentando de uma atenta judicção, adoptando um tom ora empático ou admonitório, encetando a apologia de valores ou expendendo generalizações moralizantes, é indiscutivelmente no discurso deste narrador-comparsa que se torna mais fácil intuir o prolongamento reverberante do autor. A contradição insanável que Alain Corbellari atribui à posição intersticial de Bédier é, penso, em tudo análoga ao impasse com que se irá debater Lopes Vieira: «(...) immérgé dans le Moyen Âge, mais irrémédiatement enfant de la modernité, il se dévoile en même temps qu'il endosse totalement la défroque du jongleur»<sup>177</sup>. Relativamente à sombra de suspeição moral que se abate sobre a união de Perion e Elisena, celebrada por *verba de praesenti*, observa-se:

Cresceram então os temores, e não sem grande razão, porque naquele tempo era lei que não escapasse à morte, por maior que fosse seu estado ou senhorio, mulher que cometesse culpa.

Culpa não a cometera Elisena, pois o que el-rei Perion jurara sobre a cruz santificava para Deus o amor de ambos; mas isso era para Deus, não para os homens. E durou essa lei cruel até à vinda do mui virtuoso Rei Artur, que a revogou ao tempo em que matou Floyan em batalha, às portas de Paris. (RA, 30-31)

No usufruto de uma absoluta omnisciência, consegue o narrador aceder às pulsões absconditas das personagens, comunicando, em partilha solidária, esse vislumbre de intimidade ao leitor:

E o ilustre cavaleiro Beltenebroso, que não tirava o elmo, foi saudar el-rei e a rainha, levando pela mão a dama rebuçada...

(– Ah! senhores, como Oriana tremia!) (RA, 180)

Contudo, a ponderação do peso a conceder ao mimetismo arcaizante da reconstituição, e a conciliação de substrato medieval e adstrato moderno, não se queda pela recuperação das inflexões jogralescas desta voz narrativa. Tornava-se também prioritária a busca de um idiolecto literário repassado de uma ancianidade transitiva,

---

<sup>177</sup> Alain Corbellari, *Joseph Bédier. Écrivain et Philologue*, p. 249.

que, reactivando a memória ancestral das palavras, fizesse ressair a sua vibrátil modernidade. Já em 1838, num estudo sobre o *Amadis de Gaula* publicado n' *O Panorama*, intuíra Herculano que «o estilo em que está escrito é o de uma velha crónica do século XV, e notamos nele uma grande semelhança com os escritos do pai da nossa história, o singelo cronista de D. João I, Fernão Lopes, que tantas vezes se mostra mais poeta que muitos que se arrogam este título»<sup>178</sup>. O sortilégio estilístico de *O romance de Amadis*, aliás consensualmente enaltecido pela crítica<sup>179</sup>, reside, com efeito, na convocação criteriosa da ressonância arcaizante, que, em nenhum caso, estorva o imediatismo comunicativo. Como, em arguto comentário, se fazia notar numa recensão,

<sup>178</sup> Alexandre Herculano, «Amadis de Gaula», in Jorge Custódio e José Manuel Garcia (orgs.), *Opúsculos V*, Lisboa, Editorial Presença, 1986, p. 54.

<sup>179</sup> Jaime de Magalhães Lima, por exemplo, interrogando-se sobre os segredos da fórmula encantatória do *Amadis*, menciona o vocabulário: «Será o vocabulário?... O vocabulário, só por si, não daria semelhante beleza. Auxilia-a, para ela contribue, evidentemente, é português cristalino, depurado de todos os resíduos opacos das rarezas, antiguidades, novidades e preciosidades, mas não é coisa que outros não usem ou não sejam capazes de usar sem alcançarem iguais efeitos de comoção». Cf. Jaime de Magalhães Lima, «A propósito duma obra. A grande Arte em literatura e o livro *Amadis de Gaula* de Afonso Lopes Vieira», *Diário de Lisboa*, 10 de Abril 1923, in *Rememrança*, vol. II, f. 11. António Sérgio, por seu turno, assinala que «as palavras de que se serviu são as do vocabulário permanente que frisa por igual com todas as épocas: o texto não faz tropeçar em estranhezas, porque não emprega um arcaísmo; não salta para fóra do ambiente arcaico, porque não depara um neologismo. A sintaxe adopta, sem exagêro, um gracioso boleio antigo, e é constantemente musical como um romance popular. O conto, poderíamos dizer, está não só belo, mas certo, – o que se explica, além do talento, pela adequação do ideal escolhido com o temperamento do escritor». Cf. António Sérgio, «O Romance de Amadis; Da reintegração dos primitivos portugueses por Afonso Lopes Vieira», *Seara Nova*, nº22 (Abril-Maio 1923), in *Rememrança*, vol. II, f. 12v. Gonçalves Rodrigues dedica à criteriosa reconstituição idiomática de Lopes Vieira uma apreciação encomiástica, ressaltando o que nela se perscruta de Fernão Lopes e valorizando o casticismo isento de estrangeirismos: «É uma prosa simples, levíssima, tôda alma: tem a frescura primaveril que só a emoção, intimamente religiosa, lhe pode dar. Orgulhosa e nobremente portuguesa, com ela conseguiu o Poeta atingir aquele “estado de graça” medievo a que já Malheiro Dias se referiu e que é o mais elevado grau de pureza intelectual a que um escritor pode aspirar. É o estado de graça de Fernão Lopes: a expressão simples, de aristocrático recorte, que não precisa de roçar pelo banal para manter um cunho saboroso de originalidade no dizer. É a natural e espontânea selecção dos termos que, mais profundamente nossos podem vir dar-nos a expressão mais sensível da alma do povo que os criou... Prosa que lembra, no boleio da frase, o líquido murmúrio dum poema; livre de pompas trezandantes a gongorismo (o eterno gongorismo dos Gôngoras de todos os tempos...); pura de mestiçagens suspeitas e francezias cosmopolitas que levem a adulterar a beleza nativa da palavra». Cf. A. Gonçalves Rodrigues, «Afonso Lopes Vieira, Libertador», *Estudos. Revista Mensal de Cultura e Formação Católica*, Ano III, nº36, (Abril de 1925), in *Rememrança*, vol. II, f. 39. A preocupação em depurar a linguagem do romance, evitando a intrusão de barbarismos ou estruturas estrangeiradas é tornada evidente num postal enviado a D. Carolina, em 15 de Março de 1923, em que o poeta se congratula, referindo: «O Dr. Leite de Vasconcellos não achou galicismos na minha prosa – o q. me encantou sobremaneira!». Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 29. Ainda comentando o apuro verbal do *Amadis*, salienta Horácio Cartier: «Realmente, Affonso Lopes Vieira, manteve, philologo que é, e primoroso prosador, na restituição que fez ás letras portuguezas, a nobreza do nosso idioma, porque o Romance de Amadis está tão isento de archaismos como de vocabulos modernos, e nelles se enthesouram todas as bellezas immutaveis da linguagem, que são por isso mesmo de todos os tempos, embora a construcção ou syntaxe vapore uma rescendencia antiga que torna o livro mais captivante ainda (...)». Cf. Horacio Cartier, «Portugal contemporaneo e a edição dos “Lusiadas”», *O Jornal*, 28 de Junho de 1928, in *Rememrança*, vol. II, f. 55v.

O auctor apartou na linguagem moderna, n'aquella que nós usamos, se não os termos comuns ao portuguez do fim do seculo XIII, pelo menos um vocabulario bastante encanecido para dar á sua obra a «patine» dos tempos: um contemporaneo de Fernão Lopes leria já sem estranheza este volume, que qualquer esticado frequentador de «Garrett» levaria por seu turno de ponta a ponta sem abrir o *Elucidario* de Viterbo...<sup>180</sup>

Auscultando, em comunhão atenta e cúmplice, os textos medievais, Lopes Vieira recorre a um léxico e a um ritmo de fraseado que, conquanto mantendo o travo arcaico, não deixam instalar-se uma impressão de alteridade fracturante em relação à língua do presente. Como, à época, observava Aníbal Soares, Lopes Vieira esforça-se por «usar a narração n'uma linguagem que condissesse com o caracter da historia e com a sua idade, sem ao mesmo tempo cobrir na construcção e no vocabulario archaicos – erro grosseiro em que incorrem frequentemente os que escolhem velhos temas ou velhas eras para a acção das suas obras de phantasia litteraria»<sup>181</sup>.

Procurando forjar artisticamente uma espécie de interlíngua – réplica desse «idioma centauro» de que fala Joaquín Rubio Tovar<sup>182</sup> – era nos termos seguintes que Bédier se pronunciava pelo recurso comedido ao arcaísmo, nas restituições de textos medievais:

Il n'y a pas d'artifice plus dangereux et moins artistique que celui-là.  
Rien ne meurt sans quelque raison, et s'il est naturel de créer un mot nouveau pour une pensée ou un sentiment nouveau, rien de plus imprudent que de chercher, pour exprimer cette pensée nouvelle, un mot qui a disparu, précisément parce qu'il exprimerait une pensée usée; [...] il résulte de l'emploi de l'archaïsme une sorte de bigarrure extrêmement choquante et les vrais écrivains – comme Labruyère (sic) – ont pu s'amuser à dresser des listes de vieux mots qui leur semblaient beaux et regrettables – mais en sont prudemment restés à ce regret et ne les ont pas employés.<sup>183</sup>

---

<sup>180</sup> Aníbal Soares, «Uma grande obra. O Romance de Amadis composto por Afonso Lopes Vieira», *Correio da Manhã*, 24 de Fevereiro 1923, in *Rememrança*, vol. II, f. 10.

<sup>181</sup> *ibidem*, f. 10.

<sup>182</sup> Joaquín Rubio Tovar, «Consideraciones sobre la traducción de textos medievales», in Juan Paredes, Eva Muñoz Raya (eds.), *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Granada, Universidad de Granada, 1999, p. 58.

<sup>183</sup> *Apud* Alain Corbellari, *Joseph Bédier. Écrivain et Philologue*, p. 275.

Nem será preciso insistir na afinidade electiva de Lopes Vieira com esta estirpe de estilistas da língua, como La Bruyère, rendidos ao sortílego encantamento da dicção primeva. Todavia, contrariamente ao que Bédier assevera acerca do moralista francês, Lopes Vieira não resiste a empregá-la – discretamente, é certo – em várias passagens de *O romance de Amadis*. Alguns termos e expressões (como o eufemismo «ser alumiada» ou o diminutivo «tamanina»), engrossando já as listas do léxico pitoresco extraído de textos antigos<sup>184</sup> (decalcados, respectivamente, de Vasco Fernandes de Lucena e de Fernão Lopes) ocorrem na vizinhança de outros de estudado efeito anacrónico («rocas») ou, mais frequentemente, na companhia de vocábulos que, tendo perdurado modernamente, foram entretanto afectados por um processo de evolução divergente ou de especialização semântica («galardão», «agasalhado», «brial», «mercê», «sanha», «sirgo», «calma», «felonia», «defensão», «detença», «donairosos», «veloso»). Em qualquer caso, Lopes Vieira, como Bédier, «préfère toujours le mot classique dont le léger déphasage avec la réalité linguistique de son temps lui est suffisant dépaysement»<sup>185</sup>, fazendo depender este *medievalês* menos da pura inventiva do que da perícia em dosear o desvio em relação ao estado de língua moderno. No interior deste cadinho idiomático, destaca-se a recursiva comparência do estilo formular trovadoresco, deixando perceber o seu influxo estilístico decisivo nesta arte combinatória que está na origem do idiolecto de *O romance de Amadis*. Que o arquétipo lírico galego-português provia os rudimentos de um discurso amoroso, reciclado pela erótica cavaleiresca em seu proveito, não é desmentido pela adopção de fórmulas verbais que podiam figurar na radiografia poética da coita transmitida por um qualquer cantar de amor:

E, prometendo-lho Darioleta, disse-lhe Perion que vivera até ali sem haver empregado o coração que andava costumado a correr aventuras, mas não a penar cuidados; que em forte hora olhara Elisena, pois tão cuidadoso estava que se julgava a ponto de morrer, e enfim que morria se não achasse algum remédio. (RA, 15-16)

Até que se sentiu grávida, e perdeu o comer e o dormir e a formosa cor. (RA, 30)

– A mercê que vos peço não é para meu descanso: – é que me deixeis servir-vos e viver só para vós! (RA, 90)

---

<sup>184</sup> Vd. *supra*, p. 312-13.

<sup>185</sup> Alain Corbellari, «(D’)écrire la passion. L’écriture et la fortune du *Roman de Tristan et Iseut*», p. 111.

– Ai! – gemia Oriana. – Porque se foi Amadis e me deixou sòzinha, ele, o lume das coitadas? (RA, 206)

O efeito logrado é, precisamente, o de uma «vernaculidade modernizada»<sup>186</sup>, em que o *pastiche* arcaizante do discurso não deixa de relembrar a natureza hipertextual que parece caracterizar toda a ficção de argumento histórico<sup>187</sup>. Como Bédier, Lopes Vieira detinha, desde a mais precoce etapa de composição, consciência de que o sucesso do *Amadis* dependia, em larga medida, de uma apurada intuição idiomática que, impedindo a saturação do texto de jargão medievalizante, por outro lado, não o desvirtuasse deixando que nele se insinuasse uma modernização desconveniente. Em 1922, confidenciava desencantado a Carolina Michaëlis, provavelmente em pose retórica de afectação de modéstia, não ter conseguido engendrar, para o *Amadis Sem Tempo*, uma expressão que, à imagem e semelhança do herói que descrevia, fosse, ela própria, sem tempo: «Quanto a *linguagem*, queria eu q. ela fôsse tão literária q. parecesse a de uma velha ama a contar um conto,— e patinada sem um arcaísmo, e moderna sem um passo em q. a novela se vestisse à moda... Tudo isto – bem o sei eu! – não o alcancei, – mas busquei-o com a mais pura, lial e decidida vontade»<sup>188</sup>. Na tradução inglesa do *Amadis*, que nunca chegou aos prelos, realizada por Aubrey Bell, é nítido o cuidado em veicular a pátina da língua de partida, como se pode apreciar a partir da versão em verso proposta da canção de Leonoreta:

Oh lady fair  
With such despair  
Love of thee my heart tortureth  
That all despair  
Of other care  
Its powerless and nothing saith,  
But love of thee will be my death.

---

<sup>186</sup> «A Nossa Estante. *Em demanda do Graal*, por Afonso Lopes Vieira», *Epoca*, in *Rememrança*, vol. II, f. 1v.

<sup>187</sup> A propósito do anacronismo verbal no romance histórico, nota Celia Prieto que «la arcaización sostenida del lenguaje del narrador o de los personajes provoca un efecto de *pastiche*, acentúa la hipertextualidad de la novela histórica, su juego intelectual y estilístico con el pasado, y su carácter artificioso». Cf. Celia Fernández Prieto, «El anacronismo: Formas y funciones», in Maria de Fátima Marinho (org.), *Literatura e História – Actas do Coloquio Internacional*, vol. I, Porto, Faculdade de Letras, 2004, p. 256.

<sup>188</sup> Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, Afonso Lopes Vieira. *A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 23.



Fair Leonore,  
Rose, lovely more  
Than is the fairest flower that blows,  
Fair rose no more,  
I thee implore,  
Love of thee pierce me with such throes.<sup>189</sup>

Embora avesso à modernização abusiva do «precioso conto de fadas para crianças grandes»<sup>190</sup>, é inegável que *O romance de Amadis* parece, por vezes, hesitante entre continuar livro de cavalarias ou tornar-se novela simbolista. Pactuando, por constrição programática, com a mimese do antigo, consumando, como em Bédier, o projecto de «marier l’authentique récit médiéval et la mentalité moderne»<sup>191</sup>, a obra não deixa, ainda assim, de se revelar permeável a uma estética alusiva de ressaibo simbolista<sup>192</sup>, tornando o texto, de certo modo, inclassificável à luz do mostruário convencional de formas literárias. Desse modo, o discurso de dominância mimético-narrativa desliza regularmente para um nítido realismo poético, atento, em concomitância, ao exotismo historicista e propenso à liricização do romanesco, como se a apologia da originalidade nacional do amor-adoração carecesse de sólida ancoragem numa peculiar estilística do relato. O traço mais frisante consiste, à boa maneira da prosa poética simbolista, na ágil dinamização da técnica do *Leitmotiv*<sup>193</sup>, religando episódios por via da convocação recursiva, reiterando simetricamente palavras-tema, estribilhos verbais ou similicadências, constituindo uma rede densa de

---

<sup>189</sup> *Amadis of Gaul* [texto policopiado], trad. Edgard Prestage, s. l. [193?], 35 f., trad. inglesa do Amadis de Gaula publicado em português em 1923, p. 27 (espólio da BMALV). Embora tivesse sido remetida ao autor por intermédio de Edgar Prestage, a tradução foi, na realidade, realizada por Aubrey Bell, como se conclui da análise da correspondência trocada.

<sup>190</sup> Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, Afonso Lopes Vieira. *A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 23.

<sup>191</sup> Alain Corbellari, «Le Symbolisme et le renouveau médiéval. Lisibilité et musicalité du Moyen Âge», *Equinoxe. Revue Romande de Sciences Humaines*, 16 («Lire le Moyen Âge»), (automne 1996), p. 72.

<sup>192</sup> Justificando a contenção imagística e a sobriedade expressiva da prosa simbolista, fundada na alusão e no implícito, Maria da Graça Carpinteiro refere que «a prosa do simbolismo só vale na medida em que escapa ao que de mais vincado nesse movimento pode haver; pode chegar a uma altura real e transfiguradora (...), mas não devido à decadente imagística da escola – antes apesar dela, a despeito dela (...)». Cf. Maria da Graça Carpinteiro, «A prosa poética do Simbolismo do fim do século XIX à geração do Orpheu», *III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, vol. I, Lisboa, 1959, p. 520.

<sup>193</sup> A propósito do emprego do *Leitmotiv*, no *Roman de Tristan et Iseut*, observa Alain Corbellari que «en ce qui concerne la technique romanesque, le procédé peut se transposer en une structuration du récit par la récurrence de mots-clés renvoyant eux-mêmes aux unités les plus significatives (caractéristiques d’un personnage, objet, sentiment particulier) de la narration: or c’est là très exactement ce qui se passe dans *Le Roman de Tristan et Iseut*. (...) Le roman de Bédier est construit comme un opéra de Wagner». Cf. Alain Corbellari, *Joseph Bédier. Écrivain et Philologue*, p. 269.

sobredeterminação simbólica que confedera personagens e objectos (v.g. a função identificadora do anel ou da espada)<sup>194</sup>. Nessa mestria em empregar, ao sabor da correnteza da prosa, o subtil efeito de *ritornello* ou da *tornada* provençal, lembra Lopes Vieira, segundo Nemésio, o Eça das *Lendas de Santos*. E aponta exemplos:

Para afirmar os contactos entre este estilo e o de Eça, feitos por acaso e com nobreza, eu lembro o como refrão suavissimo que se encontra em *Amadis*. O V capitulo começa: «Partindo el-rei Perion da pequena Bretanha, como já se vos contou, quanta saudade de sua senhora havia!». O capitulo IV começara: «Com que saudade e dôr Elisena ficou do seu amigo!». E remata assim o VII: «Bem fizeram seu pai e sua mãe pelo deter, mas Amadis pensava em Oriana – senhores, com que saudades!». Quando Amadis entrou no castelo de Miraflores – «ficou preso num beijo á bôca da bem-amada!». Esse beijo, decorridas paginas tantas, volta a florir no estilo.

Tal compreensão da torna medieval, ou *ritornello*, que em Eça de Queiroz é uma maravilha quase imperceptível, por isso mesmo redobrada, em Afonso Lopes obedece ao canon provençal e ás regras do ciclo oïl, como convem a quem *serve* a memoria dos trovadores e se arroga o papel de restituidor – que proba!<sup>195</sup>

Fazendo emergir uma lembrança subtextual do tema nuclear de que o texto se pretende demonstrativo, a dissecação meticulosa da sintomatologia erótica, por exemplo, nele se propaga à maneira de refrão reverberante:

É que o efeito do amor, em alma que fora tão isenta, ia lavrando com dobrado lume. (*RA*, 13)

Bem se pode dizer que acordara, porque o verdadeiro amor, ao encher coração de homem, de tal sorte o eleva e apura que o livra do peso do mundo. (*RA*, 25)

---

<sup>194</sup> Fernando Cabral Martins detecta, n' *O romance de Amadis*, uma «re-união atenta» dos símbolos de ascendência arturiana já constantes da obra original «que se pode dizer que foi a sua concatenação mesma que o escritor manteve como estrutura – deles que emergem estremes da profusão dos pormenores e peripécias, fixos e irradiantes como núcleos. Cito como exemplo o sistema que estabelecem a *arca* em que Amadis é lançado ao rio com a *espada*, e o *coração* (que mais tarde quer que enviem a Oriana)». Cf. Fernando Cabral Martins, «Introdução. O Coração e a Espada», p. 9.

<sup>195</sup> Vitorino Nemésio, «*O Romance de Amadis*. Reconstituição portuguesa de um texto. Eça de Queiroz e Afonso Lopes Vieira», *Diário de Lisboa*, 28 de Março 1923, in *Rememoração*, vol. II, f. 11.

Só por ela viera, como só por ela vivia; e agora, sabendo-a tão perto, quase quisera partir, morrendo de a não ter visto, gozando a sua saudade, saboreando esta morte. (RA, 82)

– O meu amor – pensava ele, ao passo que a luz desfalecia – é como a sombra: *quanto vai sendo mais tarde, tanto vai sendo maior.* (RA, 127)

Mas o amor não tem fim, se é belo o amor; ou, se o tem, tem-no em si mesmo, porque o amor ama o amor. (RA, 229)

Como justamente refere Fernando Cabral Martins, a diligente concreção diegética perseguida por Lopes Vieira conforma, em cada sequência narrativa, «(...) vitrais, ou breves iluminuras, que apelam em contínuo para uma leitura criadora de imagens (...)»<sup>196</sup>, reproduzindo, no seu conjunto, uma espécie de friso iconográfico. Nesse sentido, as gravuras que encimam cada capítulo, inspiradas na iluminação do manuscrito original, recordam o papel absolutamente fundador de uma imaginação icástica, convertendo o texto como que numa didascália dilatada da imagem.

No epílogo do seu importante estudo sobre Joseph Bédier, escritor e filólogo, Alain Corbellari refere:

La leçon de cette oeuvre, finalement, c'est que tout grand critique est un créateur, et que les catégories qui font la charpente de sa pensée sont, avant d'être des entités logiques, les émanations d'un imaginaire qui lui est propre.<sup>197</sup>

Comprometido com a sanção legitimadora da filologia, mas cedendo, a cada passo, à tentação da literatura, *O romance de Amadis*, de Afonso Lopes Vieira, constitui o reflexo exemplar da criação iluminada pela crítica. Ou, recuperando as palavras da epígrafe de Steiner, a prova concludente de como ambas não são, no fundo, senão amor do *logos*.

---

<sup>196</sup> Fernando Cabral Martins, «Introdução. O Coração e a Espada», p. 8.

<sup>197</sup> Alain Corbellari, *Joseph Bédier. Écrivain et Philologue*, p. 568.

#### **8.2.4. Um livro de cavalarias *ad usum delphini*: O Conto de Amadiz de Portugal para os rapazes portugueses**

*Le Moyen Âge des livres d'enfants n'a rien d'une époque, c'est un pays.*

Cécile Boulaire<sup>198</sup>

Em 24 de Julho de 1923, António Ferro dirige uma missiva de felicitações a Lopes Vieira, assegurando-lhe que «Na leitura do Amadis armarei cavaleiros todos os meus filhos...»<sup>199</sup>. É impossível saber se esta alusão terá sido interpretada como repto pelo poeta: a verdade é que, no Natal de 1938, vem a lume *O Conto de Amadiz de Portugal para os rapazes portugueses*. O diagnóstico pessimista que, em 1879, a Condessa de Pardo Bazán traçava da produção literária para a infância em Espanha não se encontrará muito distante da que era a realidade portuguesa coetânea e posterior – praticamente limitada à tradução de textos estrangeiros, a fecunda tradição medieval do maravilhoso ibérico era abandonada ao olvido para dar voz a personagens fantásticas pedidas de empréstimo a mitologias forasteiras:

En España no existe una colección de cuentos para la infancia que reúna el carácter nacional, la acabada maestría de la forma y la enseñanza alta y pura (...) por lo que toca a narraciones, a novelas y a leyendas infantiles, vivimos de prestado dependiendo de Francia y de Alemania, que nos envían cosas muy raras y opuestas a la índole de nuestro país, y en vez de nuestras clásicas *brujas, hadas, gigantes y encantadores* nos hacen trabar conocimientos con *ogros, elfos* y otros seres de la mitología y demonología septentrional.<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> Cécile Boulaire, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants 1945-1999*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 111.

<sup>199</sup> Cf. *Cartas e outros escritos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, vol. VI, BMALV.

<sup>200</sup> *Apud* Rebeca Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, p. 333-34. Que a mesma penúria do panorama literário infanto-juvenil era extensiva ao caso nacional provam-no o célebre texto queirosiano, incluído nas *Cartas de Inglaterra*, ou o diagnóstico que, em 1876, apresentava D. Carolina, afirmando que se «a literatura alemã oferece às crianças riquezas inesgotáveis. Os contos são inesgotáveis, como são inúmeros os livros ilustrados... Contam-se aos milhares os livros para crianças e adolescentes», em Portugal «pouco ou nada está feito». *Apud* Fernando Gomes Marques do Vale, *A*

Compreendida à luz desta imperiosa nacionalização do maravilhoso infantil, e atendendo à sua superior valia como instrumento de pedagogia patriótica, a composição de um *digest* do livro de cavalarias, vocacionada para um auditório infanto-juvenil, dispensa justificação adicional. Desenvolvendo a tarefa, não a partir do *Amadis de Gaula* quinhentista, mas baseando-se, pelo contrário, na versão reconstituída de *O romance de Amadis*, pode, em rigor, afirmar-se que Lopes Vieira apresenta n' *O Conto de Amadiz* o produto de uma retextualização operada em dois tempos. Tal como acontecera no livro de cavalarias para adultos, é inegável, neste caso de modo ainda mais evidente, que «le travail d'adaptation (...) consiste davantage en réductions, altérations, filtrages destinés à surmonter les difficultés liées pour le jeune lecteur à l'ancienneté du texte»<sup>201</sup>. A reconversão do texto, em ordem a ajustá-lo ao grau de maturidade intelectual e urgências formativas do leitor jovem, levantou, naturalmente, uma série de questões, de que Lopes Vieira dá conta na correspondência que mantém com Leonor Rosa: «(...) Estou escrevendo o *Conto de Amadis* para os piquenos Portugueses, o q. encerra dificuldades, mas vencíveis. (...)»<sup>202</sup>. A leitura comparativa de *romance* e *conto*, e o elenco das modificações introduzidas, permitem inferir os fundamentos do exercício de transformação, desde logo evidente na rotulação genológica. Com efeito, a substituição da forma romanesca pelo subgénero do conto implica não apenas uma mais austera economia diegética, mas parece enfeudada no preconceito de elementaridade ética do real representado, sempre reconfortantemente bicolor e maniqueu<sup>203</sup>, afim do modelo de mundo construído pelo conto tradicional<sup>204</sup>.

É, antes de mais, iniludível a diferença da amálgama verbal empregue agora, que claramente pretere a *patine* arcaizante da linguagem do romance adulto, em benefício de

---

*Literatura Infantil em Portugal. João de Deus – um pioneiro?*, Lisboa, Escola Superior de Educação João de Deus, 1991, p. 6-7.

<sup>201</sup> Cécile Boulaire, *op. cit.*, p. 249.

<sup>202</sup> BML, A125, n°33785, *apud* Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 494.

<sup>203</sup> Como conclui Cécile Boulaire, a partir da análise de um vasto *corpus* de literatura infanto-juvenil de ambientação medieval, «à chaque personnage positif correspond un double obscur. Les personnages positifs se caractérisent par la noblesse (de rang, ou de comportement), le mépris pour la matière, la valorisation de démarches esthétiques; au contraire les mauvais font preuve de bassesse, de matérialisme, et mènent une existence dominée par la laideur. La société qui compose ce Moyen Âge réinventé pour la littérature enfantine n'est donc pas plus complexe que sa géographie». Cf. Cécile Boulaire, *op. cit.*, p. 50.

<sup>204</sup> Cf. «Le roman moyenâgeux n'existerait pas sans les contes. Il prolonge leurs univers, en donnant vie, une nouvelle fois, à ces incarnations archétypales des peurs enfantines: le loup, la sorcière à l'inquiétante marmite, l'ogre. Plus largement, il déploie ses intrigues dans un monde régi, comme le conte, par un système simple et lisible de répartition des pouvoirs: aux roi et princesse intemporels des contes merveilleux, le récit moyenâgeux substitue par simple glissement un seigneur féodal et une jeune châtelaine nubile». Cf. *ibidem*, p. 112.

um coloquialismo correntio, e mesmo popularizante, no *Conto de Amadiz*. Atente-se no registo do seguinte diálogo, travado entre Amadiz e um lavrador que armava laços para capturar passarinhos, e conclua-se da sua implausibilidade no programa estilístico de *O romance de Amadis*:

– Olhe lá! Para que são êsses laços que vocemecê anda aí a armar? – perguntou-lhe Amadiz, parando o cavalo à beira do caminho.

– Ora para que hão-de êles ser!? – respondeu o lavrador, carrancudo. – São para apanhar êsses ladrões que me roubam o que tanto me custa a granjear!

– Pois, amigo – retorquiu Amadiz –, tenha paciência que eu diga que vocemecê é tolo.<sup>205</sup>

Por outro lado, se é regularmente simulada a proximidade vocal do narrador, ele encontra-se, desta feita, ciente da audiência infantil à qual se dirige, e é bastante menos um trovador *medium* dos Lobeiras do que uma presença paternalmente vigilante e um interpretante afectuoso da matéria que relata:

Meus amigos, ouçam a horrível maldade que o Gigante fez. (CA, 10)

E quantas vezes, pensando nêle, lhe vinham as lágrimas aos olhos! (Imaginem vocês que os tinham roubado a suas mãis...). (CA, 17)

Ouvindo tais palavras, o traidor Arcalaus (já adivinharam, meus amigos, que o falso mercador era êle, o feiticeiro!), o traidor Arcalaus, que servia o traidor Barsinão, começou a arrepelar os cabelos. (CA, 32)

É, além disso, um narrador que se coloca numa posição de deliberada cercania temporal, cúmplice com os seus leitores-ouvintes, e que, longe de disfarçar o estatuto ulterior da narração, prefere rendibilizar as vantagens que dele decorrem:

Quando o Donzel do Mar fez quatro anos, deu-lhe o bom senhor Gandales um arco à sua altura, para aprender a atirar (pois bem sabem que naquele tempo não havia espingardas). (CA, 11-12)

---

<sup>205</sup> Afonso Lopes Vieira, *O Conto de Amadiz de Portugal para os rapazes portugueses*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1938, p. 18-19.

Esta maleabilidade elocutória, preocupada em captar a atenção de um público impreparado para frequentar o texto antigo, vai ser eficazmente coadjuvada por um sistemático aparato explicativo, em que as especificidades histórico-filológicas (como sejam a questão da prioridade da redacção portuguesa e o argumento psicológico do amor-adoração ou a errância como *modus vivendi* do cavaleiro andante) são apresentadas em versão rudimentar para principiantes:

Se a vida de Amadiz não se passa em Portugal, nem por isso Amadiz é menos português.

É que no tempo em que êste conto foi escrito os contos mais belos passavam-se todos em terras da Bretanha, porque era lá que os poetas os sabiam contar melhor.

De mais, os Portugueses foram-no sempre em tôdas as terras do mundo, e tôdas andaram depois que descobriram todos os mares.

Amadiz é de Portugal porque um antigo poeta da nossa terra escreveu a sua história, a qual, por minha vez, eu fiz lembrada; e, sôbre-tudo, Amadiz é português porque, graças a Deus, o seu feitio é *nosso*. (CA, 9)

Naquele tempo os homens mais honrados e valentes eram os *cavaleiros-andantes* – andantes porque andavam sempre em cata de aventuras em que brilhasse a maior honra e valentia. (O último e o mais infeliz desses cavaleiros foi o famoso Dom Quixote de la Mancha, que sempre dizia que o seu mestre era Amadiz de Portugal). (CA, 15)

Com a simplificação retórica condiz um didactismo, não raras vezes puerilmente directivo, que, por encontrar-se descomprometido com a verosimilhança histórica, converte a fábula cavaleiresca em pretexto apologal. É certo que o núcleo sentimental da intriga, que constituía a linha de força obsessiva do romance, é, ainda e sempre, retomado; contudo, à exploração incipiente de que é merecedor não são estranhos óbvios constrangimentos prescritos pelo decoro:

Quando o Donzel do Mar viu Oriana a sem Par sentiu uma coisa que até ali nunca tinha sentido: – sentiu que era tão amigo dela e teve tanta vontade de lhe agradecer em tudo o que pudesse, que se pôs a dizer consigo mesmo:

– Todo o bom cavaleiro há-de ter a sua dama. A minha é esta e nunca terei outra!

Oriana também logo se tornou muito amiga dêle. (CA, 13)

Como, a propósito das adaptações dos textos arturianos para crianças, nota Raymond H. Thompson, uma tendência corrente consiste na rasura profiláctica de «all traces of sexual immorality». E conclui: «Considering the amount of illicit sexuality in arthurian tradition and how crucial it is to the meaning of certain key events, this effort to protect the innocence of young people cannot but rob the legend of much of its power»<sup>206</sup>. Ora, é precisamente este mesmo pudor e a consciência pedagógica que faz do texto infanto-juvenil um palco de edificação moralizante e de infusão axiológica, território do *docere* tanto como do *delectare*, que permitem esclarecer outras alterações do conto que se reescreve tendo em mente «os cidadãos imaculados»<sup>207</sup>. O nascimento de Amadis não é, como no arquétipo quinhentista ou no romance adulto de Lopes Vieira, fruto da relação ilegítima de Perion e Elisena, mas ocorre após o casamento de ambos. A cena pungente do abandono do herói pela própria mãe, forçada a lançá-lo nas águas, é suprimida para dar lugar à solução artificiosa de um Gigante que abduz o menino com a espada paterna que, mais tarde, funcionará como talismã identificador. Deste modo, se contorna o embaraço dos amores ilícitos que maculam a progenitura do herói<sup>208</sup>, adoptando uma ética narrativa apropriada à sensibilidade de um público em

---

<sup>206</sup> Raymond H. Thompson, *The Return from Avalon. A Study of the Arthurian Legend in Modern Fiction*, Westport, Greenwood Press, 1985, p. 13.

<sup>207</sup> Assim designa Lopes Vieira o público infantil. Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 166, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 146. Como observa Cécile Boulaire, o relato cavaleiresco destinado a um público infanto-juvenil propõe uma verdadeira educação sentimental, à qual, naturalmente, não é alheia a aprendizagem do decoro social: «(...) le message de ces romans programmatiques est clair: dans son chemin vers la chevalerie, c'est à dire vers son destin d'homme, le petit garçon doit se dépouiller de toute sensiblerie. Il doit s'astreindre à dissimuler la nature de ses sentiments, apprendre à en refréner la violence, renoncer aux gestes spontanés et s'habituer à ne se livrer qu'à travers une gestuelle codifiée, faite de circonstances rares et de paroles pesées». Cf. *op. cit.*, p. 108.

<sup>208</sup> À semelhança de Bédier – em cujo romance, como refere André Dabezies, «les épisodes moralement discutibles finissent par s'harmoniser en une sorte d'histoire édifiante dans laquelle des amoureux parfaits apparaissent comme les victimes de persécuteurs acharnés à leurs trouses» –, a tentativa de zelar pelo decoro na recriação da atmosfera algo amoral do *Amadis* esteve sempre presente no espírito de Lopes Vieira. Cf. André Dabezies, «Tristan “fin de siècle”», p. 377. Disso mesmo constituem eloquente testemunho duas cartas enviadas ao autor por Ana de Castro Osório, com quem, supõe-se, teria discutido a necessidade de censurar a relação adúltera de Perion e Elisena e o subsequente nascimento de Amadis. A escritora tenta, consabidamente sem efeito, dissuadi-lo de trincar os episódios julgados pouco adequados à faixa etária juvenil. Em 17 de Junho de 1929, escreve: «(...) Deu-me muita alegria a notícia do *Amadis* em edição popular para as crianças. Quanto lho agradecerão. Não se preocupe com a explicação do facto tão natural e humano, do nascimento do herói. As crianças não precisam de explicações. Para elas tudo é natural e maravilhoso. (...) § A alma da criança é muito mais simples e muito mais pura do que os grandes imaginam, e mesmo nas suas curiosidades não ha o segundo sentido que lhe querem dar. Se elas tem essas curiosidades às vezes *espertezas* que os grandes frisam subveladamente, no fundo só ha segundo sentido quando lho querem dar estupidamente. (...) § O *Amadis* pode aparecer como e quando quizer, que será aceite pelas crianças Portuguesas e por todas as crianças do mundo como uma verdadeira maravilha o é (...)». Em 22 de Junho do mesmo ano, volta ao assunto: «Tenho a certeza que as crianças compreendem perfeitamente a necessidade de engeitar o Principezinho



formação e compendo uma versão asséptica do passado<sup>209</sup>. É idêntica vigilância ética que explica a obliteração de qualquer referência à consumação erótica da paixão de Amadis e Oriana, sendo que a reunião final dos amantes na Ilha Firme se dá com a salvaguarda da legalidade conjugal:

E Amadiz liberta e leva Oriana a Sem Par para a Ilha Firme, onde os dois vão casar. (CA, 44)

É provavelmente ainda a opção pela pedagogia enraizada num horizonte de referência familiar que explica que a contrafeita Oriana seja agora cortejada pelo vizinho infante de Castela e não por um longínquo imperador de Roma. Além de se encontrar, presumivelmente, mais acostumado com a atávica animosidade luso-castelhana – «*De Espanha nem bom vento nem bom casamento!...*», relembra-se a dado passo –, ao público juvenil é ministrada ainda uma lição acrescentada do claro-escuro da psicologia ibérica, vincando-se a impopular soberba e a belicosidade sanguinária do infante requestador, em oposição declarada à afectuosa bonomia de Amadis:

Na côrte não engraçavam com o real senhor castelhano; achavam-no os cavaleiros muito pomposo nas falas, mas julgavam-no mais capaz de palavras que de acções. Além disto, tinha gostos esquisitos. – Uma vez dois cães da matilha de el-rei começaram a morder-se com fúria; antes que os moços do canil viessem separá-los já estavam cheios de sangue – e o infante de Castela olhava a luta muito divertido dum janela do paço. (CA, 39)

Também a reconfiguração do elemento maravilhoso, crucial como se viu na economia imaginária da ficção cavaleiresca, toma em consideração a singularidade do distinto público-leitor. Ameniza-se, em traços gerais, a sua interferência. Suprime-se,

---

com toda a magna da coroação da mãe. É a necessidade de o salvar de perigo maior. Veja V. Ex<sup>a</sup> se algum de nós protestou jamaes com a dolorosa cêna do Menino Moisés, ha milhares de anos confiado ás aguas correntes do Nilo, para que fosse salvo, como o Amadis, e cumprisse o seu destino de maravilha. O que pode ferir as crianças é o mau resultado, se o fim fôr bom tudo é bom! (...) § Que o querido *Amadis* venha depressa e mesmo *engeitado*, será recebido em triunfador pelas nossas crianças que tanto necessitam delle para serem no futuro os heróis das maiores Histórias (...). Cf. *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, vol. IX, BMALV.

<sup>209</sup> Rebecca Barnhouse rastreia, em vários autores de ficção infanto-juvenil de fundo medievalista, a tendência para incorrerem em falácias anacrônicas, sobretudo por soçobrarem à tentação de deixarem «(...) their own moral sense to take precedence over historical accuracy», acrescentando que «to sanitize the past is to do an injustice to it and to condescend to the present». Cf. Rebecca Barnhouse, *Recasting the Past. The Middle Ages in Young Adult Literature*, Portsmouth, Heinemann, 2000, p. ix.

por exemplo, a figura de Urganda a Desconhecida, bem como o seu discurso sibilino, e transforma-se Arcalaus num encantador amável e cortês. Por outro lado, concede-se destaque à animização do universo objectual, como acontece com a cantilena das ondas antropomorfizadas, que embalam o menino à deriva no mar, ou com o surpreendente rasgo inovador de uma espada tagarela:

Então a espada pôs-se a falar de modo que só o Donzel a ouvia, e disse assim ao novo cavaleiro:

– Foi comigo que, a bem dizer, nasceste e juntinhos andámos no mar. Pois nunca mais nos deixaremos, agora que a nossa amizade vai ser mais que nunca fiel. Serei na tua mão um raio de sol, visto que só me farás brilhar para fazer justiça e espalhar bondade! Ó meu dono e senhor, que bem me sinto na tua mão para ser o verdadeiro braço da tua alma!... (CA, 15)

A transformação mais significativa afecta, inevitavelmente, a figura do protagonista. Negligenciando a demanda do nome e da linhagem – «Eu só quero valer pelo que fôr e não pelo que herdar!», afiança –, Amadis desvincula-se da condição arquetípica de *Namorado* arrebatado e de guerreiro indómito e transforma-se num *exemplum* de civilidade e num incansável evangelizador das boas acções<sup>210</sup>. Não estamos, pois, muito longe do paradigma de heroísmo que radicava na mitogenia do Condestável<sup>211</sup>. De certo modo, a figura é agora o móbil que permite enunciar uma doutrinação convictamente injuntiva, validando comportamentos modelares e acoimando os malfeitores. A literatura infanto-juvenil dá, desta forma, corpo – à luz, bem entendido, do que à época se acreditava constituir a sua indeclinável missão formativa – ao projecto de metaforizar um rito de passagem. Como muito bem explica Cécile Boulaire, *tornar-se cavaleiro* transforma-se, nesta gramática do imaginário, no objectivo correlativo de *tornar-se adulto*, fazendo da aventura cavaleiresca o cenário perfeito para um *Bildungsroman* de capa e espada:

---

<sup>210</sup> Pela subalternização das macro-sequências recorrentes, o *Conto de Amadiz* contraria, pois, a estrutura padronizada dos relatos cavaleirescos destinados a um público infanto-juvenil que, na sua forma paradigmática, «concernent tous la destinée, on pourrait même dire la carrière, d'un chevalier. Adoubement (...), tournoi, bataille, prise de château: voilà le parcours que, chaque fois, le récit moyenâgeux tente de faire suivre à son lecteur». Cf. Cécile Boulaire, *op. cit.*, p. 75.

<sup>211</sup> A analogia com Nuno Álvares Pereira é, aliás, explicitamente convocada pelo narrador com um propósito de diluição pedagógica a partir da realidade conhecida: «O Leão de Irlanda era naquele tempo para o reino de Gaula a mesmo que o Leão Espanhol foi para nós em Aljubarrota. Por isso as cantigas do nosso povo diziam do condestável Nun'Álvares: Livrou as ovelhinhas § do Leão de Castela!». (CA, 17)

Cette thématique essentielle du récit pour enfants, *devenir grand*, donne donc naissance à une déclinaison moyenâgeuse tout à fait adéquate: *devenir chevalier*. En effet, raconter l'accession (pénible, il va sans dire) du jeune héros à la chevalerie, c'est, sous une forme à peine métaphorique, évoquer sa découverte de lui-même, la construction de son identité, et son accession, finalement, à un ordre constitué d'hommes faits. Le récit procède par étapes. Celles-ci reflètent, sous une forme romanesque, les phases successives du développement psychique de l'enfant (...).<sup>212</sup>

Esta essência didática é, desde logo, objecto de explanação no credo deste novo cavaleiro andante que depõe as armas e as táticas de amante e demonstra trocá-las pelo apostolado cívico:

Foi então que o Donzel do Mar teve esta lembrança: desejou ser armado cavaleiro para ir correr mundo, levando consigo a espada com que fôra achado no mar. Correr mundo para quê? Para defender as Boas Causas e combater por elas: – pelos inocentes contra os culpados, pelos leais contra os traidores, pelos oprimidos contra os tiranos – e pela Pátria contra os inimigos! (CA, 13)

As aventuras cavaleirescas são agora as da defesa intransigente da natureza (árvores, aves), de modo a poupá-las à cegueira destrutiva do homem. Enceta-se, portanto, a apologia esclarecida da harmonia ecológica, no âmbito da qual não é infrequente que o discurso deste Amadis preceptor assumia a tonalidade de explícita ensinância:

Então vocemecê não sabe que, matando os pássaros, mata os mais cuidadosos dos criadinhos que o servem? São êles que lhe comem a bicharia que, se tôda vivesse, lhe faria da terra uma charneca. Sem a ajuda das aves nada cresceria do que semeia com tanto trabalho. (CA, 19)

O louvor do estudo e do saber acumulado alinha, como habitualmente, por um conceito de erudição prática, jamais divorciada da realidade que deve ajudar a iluminar criativamente:

---

<sup>212</sup> Cécile Boulaire, *op. cit.*, p. 92.

Amadiz era muito sabedor do que aprendia em belos livros, e era por isso que os seres da natureza, – os animais, as árvores, as plantas, até as pedras, as quais tanto falam da história do mundo a quem as sabe entender, – era por isso que os seres que via e ouvia tinham para ele vida muito mais curiosa que para tantos que não sabem nem ver nem ouvir a beleza e o segredo do mundo. (CA, 21)

É ainda um similar programa formativo de partilha de conhecimento que subjaz, por exemplo, à leitura desmistificadora da fábula da cigarra e da formiga que Amadis, em acesa arguição entomológica entretida com Gandalim, contrapõe ao sentido parabolar que a tradição eternizou. Neste caso, o argumento científico encontra-se ao serviço de uma revisão ética, reabilitando a poesia, simbolizada pela cigarra, sobre a qual impende um injusto estigma secular:

– A fábula foi feita pelos inimigos da cigarra, que é poeta, para nos ensinar a ser formiga, êsse usurário. Mas como quem fez a fábula não conhecia a vida dos insectos, tudo o que lá pôs é mentira. É mentira que a cigarra sofresse fome no inverno porque não há cigarras no inverno; morrem no outono, ao mesmo tempo que a luz para que são criadas; morrem tôdas quando vêm as geadas e as chuvas. É mentira que a cigarra pedisse grão ou semente porque as cigarras não comem isso. (CA, 22-23)<sup>213</sup>

Salienta Rebecca Barnhouse que, no âmbito da ficção infanto-juvenil de argumento medieval, o didactismo omnipresente implica a frequente redução das personagens a «vetriloquists' dummies, speaking the writer's words (...)»<sup>214</sup>. Dificilmente se encontraria obra que fornecesse melhor testemunho desta alegação do que *O Conto de Amadiz*. Escudado por um infrene pedagogismo, o autor transfere, sem

---

<sup>213</sup> Esta reinterpretação *a contrario* da fábula da cigarra e da formiga fora já desenvolvida, anos antes, nas parábolas poéticas «Deus e a Cigarra» e «História Trágica duma Formiga», de *Ar Livre*, demonstrando que os conteúdos éticos literariamente veiculados permanecem, em essência, os mesmos, independentemente do público para o qual a obra se encontra prioritariamente vocacionada. No nº4 do semanário infantil, *O Gaiato*, de 1935, Lopes Vieira fizera também publicar «A Cigarra e a Formiga – Fábula Mentirosa e Fábula Verdadeira». Como refere Cristina Nobre, terá sido sob a influência das investigações no campo da entomologia, desenvolvidas por Jean-Henri Fabre, que o autor terá colhido a inspiração de reescrever a verdadeira história da cigarra. Vd. Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 496-97. Com efeito, regista o autor em anotação que «Fabre destroe a fábula da Cigarra e da Formiga. A verdade é q. é a Cigarra q. mata a sêde às formigas, abrindo no tronco do arbusto onde canta uma fonte de suco, furada com o seu ferrão. →». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 270, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 152.

<sup>214</sup> Cf. Rebecca Barnhouse, *op. cit.*, p. 11.

disfarce, consabidos mitos pessoais para o discurso alógeno do narrador ou das personagens. A sensibilidade naturista e animalista<sup>215</sup>, o elogio da manufatura artesanal e a exortação ao uso da matéria-prima nacional<sup>216</sup>, a cruzada paladinesca em prol da língua<sup>217</sup>, o repúdio visceral da «estupidez doutora»<sup>218</sup>, o encarecimento da tradição autóctone da democracia real<sup>219</sup> – todos estes traços são, em boa verdade, tão conformadores da visão do mundo deste Amadis como da de Lopes Vieira.

Talvez porque, em ambos os casos, estas cavalarias para consumo juvenil fundam um país utópico, à margem do tempo, mas que, bem vistas as coisas, é bastante mais presente do que passado.

---

<sup>215</sup> «O cavalo, que era muito inteligente como todos os animais (porque não há animais estúpidos e aqueles que o parecem são inteligentes a seu modo), o cavalo ia correndo e pensando (...)». (CA, 33)

<sup>216</sup> «O largo onde essas árvores tão belamente tinham crescido era aquele em que na vila se fazia o mercado, e aí se vendiam os barros dos oleiros e os panos tecidos em casa das famílias – coisas tão bonitas por tanto nos falarem da terra onde se fazem e por serem feitas à mão. § Amadiz parou ao-pé duma destas árvores que ensombavam aquele terreno e enfeitavam a entrada da ponte que ali andavam a fazer e, por sinal, não era de pedra (havendo tão belas pedreiras naquele país!) mas dum pó cinzento que depois se tornava duro e que, sendo muito bom para certas obras, naquela e em quantas outras obras era êrro e fealdade». (CA, 19)

<sup>217</sup> «– Só uma coisa me dá cuidado. É que aquele que escreve, como aquele que fala, deve estimar tanto a sua língua que não pratique certos erros que lhe preparam a morte. A terra em que se nasce começa a perder-se quando se atraiçoa a língua que nela se criou. Ah! Gandalim, eu também queria ser o cavaleiro da Linguagem!... ». (CA, 23)

<sup>218</sup> «Ouvia Amadiz o que êste homem dizia e pensava que o matador de belas árvores era muito mais estúpido que o pobre lavrador que armava laços aos alegres criadinhos que o serviam de graça. O lavrador fazia o que sempre ouvira dizer que era verdade e ninguém lhe ensinara que era engano; mas êste inimigo das árvores era já todo bem-falante e dizia tolices com muita autoridade. Então, diante da estupidez doutora, Amadiz não foi tão paciente como o fôra diante da estupidez inocente (...)». (CA, 20)

<sup>219</sup> «– Senhores, Deus fez-me rei para eu servir o povo, e quanto melhor o servir, mais digno sou de ser rei. Falai, pois, para bem de todos e proveito da terra, que eu vos ouvirei como pai» (CA, 31). «Naquele reino, como no de Portugal, falava-se claro aos reis; por isso, quando el-rei Lisuarte perguntou a razão porque o queriam deixar, os leais cavaleiros responderam (...)». (CA, 41)



### 8.3. O outro rosto da Ibéria: o Cid e a hombridade épica

*España con el histórico poema de su Cid tiene una ventaja peculiar sobre otras muchas naciones; es éste el género de poesía que influye más inmediata y eficazmente en el sentimiento nacional y en el carácter de un pueblo. Un solo recuerdo como el del Cid es de más valor para una nación que toda una biblioteca llena de obras literarias hijas únicamente del ingenio y sin un contenido nacional.*

*Friedrich Schlegel*<sup>1</sup>

*(...) por una parte la traducción suprime las diferencias entre una lengua e otra; por la otra, las revela más plenamente: gracias a la traducción nos enteramos de que nuestros vecinos hablan y piensan de un modo distinto al nuestro.*

*Octavio Paz*<sup>2</sup>

Em Agosto de 1923, ainda no rescaldo da publicação do *Amadis*, Lopes Vieira participa a Carolina Michaëlis ter-se aventurado em nova empresa de arqueologia literária, desta feita tentando a «redução em prosa do Mio Cid»<sup>3</sup>. E, em nota posterior, remata com animosa expectativa: «Faço o trabalho com relativa facilidade, porq. em verdade tenho estes ritmos no meu sangue. O processo é igual ao do *Amadis* – mtº. mais facil porq. a redução será mtº. menor e o texto, posto q. acrescentado, mantem unidade no caracter. Parece-me q. não haverei errado muito no q. fiz, e V. E. julgará pela *Lusitânia*»<sup>4</sup>. Na realidade, antes de, em 1929, ser dado à estampa em volume único, *O*

---

<sup>1</sup> *Apud* Ramón Menéndez Pidal (ed.), *Poema de Mio Cid*, Madrid, Ediciones de “La Lectura”, 1913, p. 113-14 [3577-Z-6].

<sup>2</sup> *Apud* Joaquín Rubio Tovar, «Consideraciones sobre la traducción de textos medievales», in Juan Paredes, Eva Muñoz Raya (eds.), *op. cit.*, p. 46.

<sup>3</sup> Vd. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 32.

<sup>4</sup> *ibidem*, p. 32.

*poema do Cid* será sequencialmente publicado, em serialidade folhetinesca, nos fascículos da *Lusitânia* aparecidos entre Janeiro de 1924 e Outubro de 1927.

Conquanto sejam obras aparentadas pela contiguidade cronológica, pelo projecto de busca da palavra fundacional e pelo esforço de concisão económica, só indevidamente pode a operação translativa, que se encontra na base de *O poema do Cid*, ser equiparada à mais exigente restauração, mobilizada pela reescrita do *Amadis*, ou à tradução idiomática, exemplificada por *A Diana de Jorge de Montemor*, saída dos prelos no Natal de 1924. Reconhecendo-lhes a interdependência completiva de tríptico, nem por isso João da Silva Correia deixa de as estremar com nitidez:

O sr. dr. Afonso Lopes Vieira (...) concluiu nesta obra (...) o formoso triptico de obras-primas que quis doar ao sentimento e à admiração nacional, e em que o *Amadis*, texto reconstituído, ocupa o centro, e os lados são preenchidos pela *Diana de Montemór*, texto restituído, e pelo *Cid* medieval, texto trasladado.<sup>5</sup>

Com o *Amadis*, a pressurosa defesa de propriedade enreda-se num melindre nacional-filológico acrescido, por nela se encontrar implicada a denúncia da alegada fraude literária de Montalvo. De facto, trata-se, no caso vertente, de conclamar a procedência autóctone de um texto sobre o qual pairavam insolúveis dúvidas, no tocante à sua nacionalidade, data de composição e autoria, e cujo exemplar remanescente conservava uma desfigurada contrafacção castelhana. A *ressurreição* de *A Diana*, por seu turno, assenta numa *fluidica* «transposição espiritual do texto, condensando-lhe a alma muito mais que vertendo as palavras em que ela se exprimia» (*DJM*, XXX), e isto por se revelar a obra pastoril, na segura apreciação de Lopes Vieira, «castelhana por fora e por dentro portuguesíssima (...)» (*NDG*, 341)<sup>6</sup>. Procura-se, portanto, neutralizar os efeitos da distorção idiomática induzida pelo castelhano, uma vez que a estranheza da

---

<sup>5</sup> João da Silva Correia, «Bibliografia. Livros e Revistas nacionais. *O poema do Cid*», *Revista Escolar*, ano IX, n.º9 (Novembro de 1929), in *Rememrança*, vol. II, f. 70.

<sup>6</sup> Anos mais tarde, sustentará João de Castro Osório, na introdução ao *Florilégio das Poesias portuguesas escritas em castelhano e restituídas à língua nacional*: «Assim, mesmo quanto às obras em si, o restituí-las à língua nacional é recriá-las para que alcancem tôda a beleza que virtualmente possuíam. Responsabilidade gravíssima para quem o empreende. Porque não basta uma *tradução*, embora esta também recrie às vezes a obra original. É preciso reviver o momento da criação e repensar a obra no verbo que corresponde ao seu espírito. § Gravíssima responsabilidade do restituído. Obra difícil, mas compensadora. § Na verdade, quando se lêem as obras de autores portugueses escritas em espanhol (...) sente-se a língua nacional em que foram pensadas. E assim, mesmo na poesia, cuja tradução é diminuidora das qualidades originárias, quando de obras estrangeiras, a sua íntima força e a sua língua verdadeira, oferecem-nos naturalmente a tradução, que, em vez de trair, aumenta a sua beleza». João de Castro Osório, *Florilégio das Poesias portuguesas escritas em castelhano e restituídas à língua nacional*, Lisboa, Editorial Império, 1942, p. 29.



língua cancela a sensibilidade constitutivamente lusa do texto. Deste modo se espera devolver a voz genesíaca de Jorge de Montemor, um autor que «pensara em português o que em castelhano escrevera» (*NDG*, 341)<sup>7</sup>. Ora, como nota João de Castro Osório, no caso do *Amadis*, o escopo substancialmente mais lábil da reconstituição autoriza a liberdade do refacimento, razão pela qual se não deve interpretar o exemplar exercício arqueológico empreendido por Lopes Vieira como mera recondução idiomática, mas antes como verdadeira reescrita renovadora:

O problema do «Amadis de Gaula» é absolutamente diferente. Não se trata de um texto escrito por um português, mas por um espanhol, possivelmente, naturalmente mesmo, sugestionada esta obra por uma outra anterior, portuguesa.

Perdeu-se a obra portuguesa, visto que tudo indica que ela existiu. Podemos supô-la em parte ou totalmente traduzida por Garci Ordoñez de Montalvo.

Era possível reconstituí-la, e essa obra é muito bela, de reconstituição, devemos-la a Afonso Lopes Vieira. Mas tôda a obra de reconstituição é, necessariamente, uma obra pessoal de quem a faz, tanto ou mais que do seu primeiro autor.<sup>8</sup>

Por serem intrinsecamente dissimilares a operação hermenêutica e a postura filológica solicitadas por ambas as obras, aquilo que no *Amadis* de Vieira representava legítima, e mesmo desejável, participação do reconstituído, sustenta Castro Osório, redundará, na *Diana*, em mutilação abusiva do texto:

A primeira [o *Amadis*] considero-a uma obra perfeita de restituição dentro das qualidades que exijo para assim as considerar e, de entre as primeiras, o respeito não só pelo espírito, mas pela letra da obra original. O mesmo não pode dizer-se do seu trabalho sobre a «Diana», de Montemor, embora ela seja uma bela obra literária. Entendo que a restituição dessa obra tem de a reverter integralmente. E se

---

<sup>7</sup> É curioso registar que, em prefácio à sua recente tradução da *Diana*, Nuno Júdice avoque ainda o argumento psicológico da «sensibilidade portuguesa» para justificar a inclusão da obra de Montemor no cânone nacional: «Pertence Jorge de Montemor ao grupo de escritores que, ao longo do século XVI, cultivaram o bilinguismo português e castelhano nas suas composições (...) e talvez isto explique que a sua obra seja posta fora da literatura portuguesa quando, de facto, quer a sensibilidade quer as referências o colocam, sem contestação, dentro dela». Cf. Jorge de Montemor, *Diana*, tradução e prefácio de Nuno Júdice, Lisboa, Editorial Teorema, 2001, p. 7. A subjugação redutora do artificioso modelo pastoril italianizante a uma conjectural alma lírica nacional tornam, à luz de um moderno programa filológico, muito discutíveis as opções tradutológicas de Lopes Vieira. Com efeito, a sua versão «põe a tónica num lirismo “nacional” anulando completamente a complexidade formal e o conceptualismo estilístico do original». Cf. Idem, *ibidem*, p. 9.

<sup>8</sup> João de Castro Osório, *Florilégio das Poesias portuguesas escritas em castelhano e restituídas à língua nacional*, Lisboa, Editorial Império, 1942, p. 31.

a supressão de alguns episódios da novela (alguns dos mais belos e de maior influência nas literaturas europeias, precisamente) já é prejudicial, inadmissível é a supressão de toda a parte poética feita na medida nova, pelo preconceito, baseado num erro grave mas tão comum, de lhe recusar carácter nacional. E são precisamente algumas dessas poesias as mais belas e as mais portuguesas de Jorge de Montemor.

(...) A diferença entre as duas obras é absoluta e não admite a aplicação do método usado em relação à primeira para a integração na nossa literatura da segunda. É integralmente que ela deve ser dada a ler aos portugueses, como uma das grandes obras da sua literatura. É isto que penso hoje e lealmente rectifico de um elogio que, em tudo o resto, mantenho.<sup>9</sup>

Um outro caso é, ainda, o da gesta do Campeador. Embora, como acentua Francisco da Cunha Leão, com a tradução do *Cid* acasale Lopes Vieira o *Amadis* com «o seu irmão de Castela, enlaçando assim numa grinalda duas raças complementares na Geografia e no Espírito»<sup>10</sup>, a verdade é que, atendendo àquela que é a indisputada autoria castelhana do texto, não está em causa reivindicar um património alienado pelos imponderáveis da história. Pretende-se, mais modestamente, propor uma *versão*, moderna e prosificada, de um «Cantar épico e belo cujo som Portugal escutou no berço e cuja alma é também Portuguesa (...）」<sup>11</sup>. A tradução de *O poema do Cid* concretiza, na verdade, uma dupla manobra discursiva, a um tempo de transposição idiomática (vertendo o castelhano para o português) e de *transfert* expressivo (transformando o verso épico assonante em prosa narrativa). Mas, como muito bem lembra Fernando Carmona, «el traductor del texto medieval está condenado a ser intérprete», e isto porque, tanto a deriva semântica da palavra, como o apagamento do referente induzido pelo hiato temporal, inviabilizam «un proceso de *transcodificación* entre la lengua medieval y la moderna y surge la necesidad de *reexpresar* el texto»<sup>12</sup>. Este jogo ponderativo de liberdade e literalidade redundante, por força, na assunção da natureza hermenêutica e interpretativa de todo o acto de tradução<sup>13</sup>. Ora, como adiante se verá,

---

<sup>9</sup> Idem, *ibidem*, p. 34-35.

<sup>10</sup> Francisco da Cunha Leão, «O “Poema do Cid”», *Política. Órgão da Junta Escolar de Lisboa do Integralismo Lusitano*, 15 de Agosto de 1929, in *Rememoração*, vol. II, f. 67v.

<sup>11</sup> Afonso Lopes Vieira, *O poema do Cid. Versão em prosa da gesta castelhana do século XII “Cantar de mio Cid”*, Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, 1929, p. XV.

<sup>12</sup> Fernando Carmona, «Traducir en la Edad Media y traducir la Edad Media», in Juan Paredes, Eva Muñoz Raya (eds.), *op. cit.*, p. 162.

<sup>13</sup> Embora condicionantes de todo o exercício translatoivo, as dimensões da subjectividade, historicidade e funcionalidade revelam-se circunstâncias particularmente determinantes do grau de fidelidade na tradução

escudada num aparente literalismo, nem por isso a tradução de Lopes Vieira se absterá de incidentais rectificações do original, fazendo uso de um critério de base assumidamente ideológica. Como observou Ramiro de Maetzu, ao verter o *Poema del Cid*, Lopes Vieira não pretendia «aproximarse al pasado com los ojos muertos de un erudito, sino (...) verlo desde dentro, com la intuición creadora»<sup>14</sup>.

À eleição do *quid heroicum* do Cid por Lopes Vieira não é, de igual modo, alheio o peso da ideologia. A proposição ao canto, de recorte jogralesco, que, n' *O poema do Cid*, abre a récita narrativa, não deixa dúvidas quanto aos propósitos da tradução:

Quando êste Cantar se ouviu, estava Portugal para nascer. Porém o Hispano herói que o Poema celebra e recebeu as armas na Sé de Coimbra, tão vivo se ergueu na gesta que ainda vibra. Entoando por minha vez o Cantar épico e belo cujo som Portugal escutou no berço e cuja alma é também Portuguesa, eu, jogral de hoje faço como fizeram os meus irmãos de outrora: – ressurjo o que digo com palavras que sinto. (*PC*, XV)

O «Hispano herói» devém, assim, testemunha de uma Ibéria unificada, com existência anterior à sua pulverização em desconjuntos reinos peninsulares. A biografia épica do Cid representa, assim, a quintessência psicológica do *homo hispanus* que, antes de ser castelhano, é distintivamente ibérico. É essa mesma hispanidade, na qual evidentemente se encontra miscigenada uma não despicienda quota-parte de génio português, que Lopes Vieira, no decurso da conferência «O Cid e Amadis», faz ressair na figura modelar de Rui Dias de Bivar:

O Poema do Cid, sôbre o qual o eminente filólogo espanhol, o senhor professor Menéndez Pidal fêz estudos completos, foi escrito no século XII, por um grande poeta cujo nome não se conhece, e pouco antes de Portugal se constituir como nação soberana. Sob êste aspecto, esta grande canção de gesta é também nossa,

---

de um texto medieval. Por subjectividade entende-se a implicação do sujeito tradutor no processo de tradução, tendo em vista, nomeadamente, as suas competências linguística e extralinguística; a historicidade diz respeito à influência do entorno histórico, sobretudo em virtude da clivagem temporal que separa original e tradução; a funcionalidade depende do contexto e do dinamismo da equivalência da tradução, variável segundo o tipo de texto, os objectivos perseguidos, as limitações da língua e o público-alvo da tradução. Cf. Eva María Gálvez Domínguez, «Las traducciones francesas de una *canso* de la Comtessa de Dia», in Juan Paredes, Eva Muñoz Raya (eds.), *op. cit.*, p. 297-98.

<sup>14</sup> Ramiro de Maetzu, «Pareceres. La fe en el pueblo», *El Sol*, 1 de mayo de 1923, in *Rememrança*, vol. II, f. 33.

portuguesa, pois q. Rui Dias de Bivar, o Cid, foi o herói nacional da Península medieva q. lutou desesperadamente e acabou por vencer o vastíssimo poder muçulmano. No poema do Cid figuram portugueses, entre êles o ilustre Martim Muñoz, o q. governou Montemor, nos campos de Coimbra escapos ao domínio dos Árabes. Nêle figura também o Conde D. Henrique, a quem coube, por seu matrimónio, o condado portugalense. E o heroico sangue de Rui Dias penetrou na casa real portuguesa da primeira dinastia com uma filha de el-rei D. Afonso VIII de Castela, em 1208, o qual era descendente do Campeador.<sup>15</sup>

A circunstância de ter o Campeador sido armado cavaleiro na Sé de Coimbra<sup>16</sup>, aliada ao facto de ser um seu acólito de armas, Martim Muñoz, de naturalidade portuguesa constituem, na óptica do tradutor, vestígios indissimuláveis dessa portugalidade germinal, indelevelmente entalhada na vetusta sobriedade épica do poema. Paradoxalmente, ao mesmo tempo que se esclarece a especificidade da realidade geofísica peninsular coetânea do Cid – com o território cindido ainda não em reinos, mas com a Espanha bimebrada num sector cristão e numa facção arabizada<sup>17</sup> – e se aceita Afonso VI como *imperator Hispaniae*, faz-se (anacronicamente) ressaltar o protagonismo português no xadrez ibérico. Mesmo na carência de suporte histórico abonatório, algumas alusões do poema são, assim, alcandoradas à condição de factos incontroversos. É o que acontece com a menção a Martim Muñoz, «o que mandou em Montemor» (PC, 29), que integra a *mesnada* de cavaleiros oriundos de outros reinos hispânicos, arregimentada pelo Cid durante o seu desterro. Com efeito, «todo parece indicar que en los momentos cumbres de la conquista y ocupación de Valencia, Martín Muñoz se encontraba por tierras de Castilla y Portugal, y bien poco tuvo que ver con la

---

<sup>15</sup> Cf. Discursos e Conferências: «O Cid e Amadis», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 347.

<sup>16</sup> Já num texto de 1921, intitulado «Arco de Almedina» e coligido entre os textos de *Em Demanda do Graal*, Lopes Vieira reclamava, com desencantada ironia, a intervenção do Cid a fim de evitar o atentado arquitectónico que ia ser perpetrado na cidade do Mondego, justamente por ter sido na sua Sé Velha que o Campeador foi armado cavaleiro: «– Meu Deus: fazei com que o Cid Campeador, que foi armado cavaleiro na Sé Velha, mais uma vez desperte no seu túmulo e volte a pelejar, – como si fuera imposible, lá diz o seu Romanceiro! Que o grande cavaleiro dê umas voltas pela cidade e as suas armas façam brava justiça nêsses novos Infiéis quanto mais danosos que os outros que êle venceu para glória de Cristo!...». (DG, 293)

<sup>17</sup> Esclarece o autor: «Para nos reportarmos ao tempo dêste poema é forçoso abandonarmos tôdas as noções q. hoje possuímos sôbre a Península hispânica. Se abirmos um mapa q. reproduza as condições políticas da época, veremos q. a Península é quási tôda árabe. A cidade e a provincia onde estamos pertenciam ao reino mouro de Badajoz. Apenas no norte, do Mondego para cima, se alargava até ao Aragão e à Catalunha o Reino de Afonso VI. Coimbra era cristã. E a terra dos Portugaleses chegava de aí até Braga, numa estreita facha onde o heroísmo já florescia e donde ia florescer sem fim». Cf. «O Cid e Amadis», p. 347.

aventura del héroe de Vivar»<sup>18</sup>. Pouco importa: a mera convocação do seu nome é prova irrefutável de que, ainda antes de serem nação, os portugueses existiam já como *anima* epopeica solidária na cruzada contra o Islão. José Díaz Fernández advoga que esta colaboração activa dos cavaleiros portugueses na Reconquista terá constituído uma das motivações cruciais para a tradução de Lopes Vieira:

Esta participación ha influido probablemente en el poeta y erudito portugués Alfonso Lopes Vieira para decidirle a trabajar en la revisión portuguesa del “Poema del Cid”, que acaba de publicarse con un prólogo de D. Ramón Menéndez Pidal. (...)

Claro que cuando se escribió el “Poema” no existía aún la nacionalidad portuguesa, que surgió poco después con un ímpetu que no sintiera ninguna de las porciones peninsulares. Pero si la presencia de Portugal se percibe en el monumento de la épica castellana, se echaba de menos el libro del Cid en un idioma de tradición tan ilustre. La obra, pues, del señor Lopes Vieira no es un simple episodio bibliográfico, sino un hecho de viva estimación en el orden de las relaciones peninsulares.<sup>19</sup>

É, pois, em virtude desta faceta conjuntiva da epopeia castelhana, que oferece um ímpar testemunho da proto-história da lusitanidade, que Lopes Vieira decide anexar o *Poema del Cid* ao seu cânone pessoal de restituições. Não terá sido esta, porém, a única razão.

José Manuel Dasilva nota que, para além de ter intuído a pertinência da tradução – constituindo o *Cid* um monumento inigualável das letras espanholas que, até à época,

---

<sup>18</sup> Luis Rubio García, *Realidad y Fantasía en el Poema de Mio Cid*, Murcia, Universidad de Murcia, 1972, p. 109. Na edição do *Poema de Mio Cid*, levada a cabo por Menéndez Pidal e compulsada por Lopes Vieira, a referência do filólogo espanhol a Martín Muñoz foi sublinhada pelo autor. Cf. Ramón Menéndez Pidal, *Poema de Mio Cid*, Madrid, Ediciones de La Lectura, 1913, p. 20 [3577-Z-6]. O próprio Menéndez Pidal, após trazer à colação um acervo documental que atesta a historicidade do cavaleiro português, reconhece a improbabilidade de se encontrar este ao serviço do Campeador, no início do seu desterro, embora dê como certa a sua presença durante a conquista de Valência: «*Martín Muñoz, el que mandó a Mont Mayor* (v. 738), fue un caballero que gobernó efectivamente esa ciudad portuguesa con el título de alguacil, y luego fue nombrado por Alfonso VI conde de Coímbra. Ejerció este alto cargo de 1091 a 1094, año en que le sustituye el conde don Ramón de Galicia, yerno del Rey: acaso tal sustitución fue violenta, pues el nombre de Martín Muñoz no figura más en los documentos reales, y sólo volvemos a saber de él en 1111, en que pasa de Aragón a Castilla para guerrear a la reina Urraca, la viuda del citado conde don Ramón. Podemos suponer, en vista de esto, que, enojado con el Rey por su destitución, se fue en 1094 con el Cid a Valencia, aunque no es fácil que se hallase con el héroe castellano al comienzo de su destierro; pues entre 1080 y 1091 servía en Portugal». Cf. Ramón Menéndez Pidal, *En torno al Poema del Cid*, Barcelona, E. D. H. A. S. A., 1963, p. 14.

<sup>19</sup> José Díaz Fernández, «Cartas de Portugal. El Cid y los judíos», *El Sol*, 16 de Agosto de 1929, in *Rememrança*, vol. II, f. 67v.

não tinha merecido qualquer versão portuguesa –, Lopes Vieira a teria ideado como «una especie de aventura idiomática com la que intentaba cubrir una laguna importante de la historia literaria portuguesa en su fase más remota, cuya lengua aparecía especialmente dotada para la poesía épica y con nula presencia en el cultivo del género épico, al contrario de lo que sucedía en la historia literaria española»<sup>20</sup>. Pretendia-se, então, não só incorporar no património canónico nacional uma obra literária estrangeira, que era hispânica, antes de ser castelhana, mas também, graças a um exercício estilístico compensatório, demonstrar a prodigiosa ductilidade do idioma luso, umbilicalmente afeito ao lirismo, mas nem por isso menos competente para a expressão épica. A necessidade de comprovar esta labilidade multivalente explicaria a opção do autor pelo literalismo da tradução, admitindo escassas reformas em relação ao texto original. É justamente esse nacionalismo que persevera num «regresso à fonte moral» que Joaquim de Carvalho, em carta de 29 de Agosto de 1929, dirigida ao autor, aprecia na versão portuguesa da epopeia de Castela:

A beleza literaria da versão é admiravel. Os seus períodos curtos, dissimulando pequenas estrofes, transmitem-nos com frescura, sem a mínima pecha de preciosismo no vocabulário, a ingenuidade sentimental desta gesta todo o ideal de uma época. Nem romantismo, nem classicismo, nem espectáculo, nem colorido: a forma flue com a simplicidade dos próprios sentimentos, que não conhecem complicações. Foi o aspecto estético, que me dominou. Nacional, sem dúvida, pelo regresso à fonte moral, que deu consistência à Pátria; mas de um nacionalismo há muito superado e cuja ideologia tem o encanto das irreflexões primitivas. Ao meu espírito acudiu o contraste com a modernidade, e confesso que éticamente a modernidade me apareceu incomparavelmente mais valiosa.

Seja como fôr, está reintegrada na língua e no espírito a gesta heróica dos nossos tempos.<sup>21</sup>

Mas, se a Lopes Vieira terá impressionado o que de português se conseguia já inteligir no sáfaro iberismo do Campeador, não é menos verdade que a gesta castelhana lhe terá permitido trazer à liça a intransmissível singularidade dos dois povos

---

<sup>20</sup> José Manuel Dasilva, «Alfonso Lopes Vieira y su *Poema do Cid* vernáculo: un caso ideológico de traducción», in Leandro Félix Fernández, Emilio Ortega Arjonilla (coords.), *II Estudios sobre Traducción y Interpretación. Actas de las II Jornadas Internacionales de Traducción y Interpretación de la Universidad de Málaga*, Tomo II, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1998, p. 463.

<sup>21</sup> Cf. *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, vol. IX, BMALV.

peninsulares. Equacionando esse diferencial de mundividência em moldes contrastivos, o autor firma um explícito vínculo argumentativo, coligando *epos* (expressão modal ingénita) e *ethos* (consciência nacional). Logo na conferência «O Cid e Amadis», se advoga, como premissa introdutória, condensarem as duas obras emblemáticas «o espírito das nacionalidades onde surgiram como imortais florações das suas almas – o Cid e Amadis: o mesmo é dizer: Castela e Portugal»<sup>22</sup>. Se, como se viu, no *Amadis* se perscrutava, por detrás da verbosidade desfigurante de Montalvo, uma muito lusa disposição lírica, acumeada por um singularíssimo amor-adoração, no *Cid* domina a austera hombridade épica de Castela<sup>23</sup>. Com o Cid, sinopse mítico-simbólica da alma castelhana, fica assim completa a psicologia biface da Ibéria<sup>24</sup>. Lopes Vieira destaca, em primeiro lugar, o forte *realismo* da gesta espanhola, um traço que deflui da sua escrupulosa historicidade:

O poema do Cid é, pois, a epopeia da Reconquista Cristã encarnada no herói magnífico de esforço batalhador, de fé perfeitamente histórica, cujos passos principais da vida se conhecem e os quais, se foram poetizados na gesta q. o celebra, nem por isso perderam o mais forte sabor de realidade, por vezes quasi prosaica, como é próprio do génio castelhano, realista no seu misticismo.<sup>25</sup>

Em virtude da sua fidedignidade testemunhal, implantada numa espécie de grau zero da ficcionalidade, parece acercar-se o *Poema del Cid* mais da história do que da

---

<sup>22</sup> Cf. Discursos e Conferências: «O Cid e Amadis», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 347.

<sup>23</sup> Já Eugène Baret, sublinhando a primazia castelhana do género épico, contrastava a discreta moral conjugal do *Cid* com o exuberante refinamento erótico do *Amadis*: «L'attachement du Cid pour Chimène y porte un caractère de simplicité rustique et de gravité qui, s'il n'exclut pas la tendresse, n'a cependant rien de commun avec cet amour inquiet, respectueux, délicat, dont la nuance raffinée est un des côtés les plus nouveaux, les plus originaux de l'*Amadis*. Nulle trace de la suprématie morale de la femme». Cf. Eugène Baret, *De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et la littérature au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle avec une notice bibliographique*, p. 80.

<sup>24</sup> Mais recentemente, Eduardo Lourenço revisita, num estimulante ensaio, esse «mito crítico-cultural» que se nutre da conceituação dicotómica de ambas as sensibilidades ibéricas, contrastando as primícias líricas nacionais com a pulsão épica que atravessa a literatura do povo vizinho. Perspectivada como «código genético», conformador das respectivas culturas, essa bipolaridade mental converteu-se, numa linha que se estende de Teófilo Braga a Gaspar Simões, num dogma de leitura crítica que tem funcionado, segundo o ensaísta, como «un Tratado de Tordesilhas decretado por Dios». Visto impulsionar um entendimento reducionista das identidades nacionais, condenando fatalmente qualquer indagação à «parálisis hermenéutica», Eduardo Lourenço propõe que essa partição peninsular de épico e lírico seja revezada pela mais produtiva circunscrição das tradições literárias às esferas do realismo e do onirismo. Cf. Eduardo Lourenço, «De España y de Portugal como literatura», *Revista de Occidente*, nº163 (Diciembre de 1994), p. 5-18.

<sup>25</sup> Cf. Discursos e Conferências: «O Cid e Amadis», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 347.

literatura, e é justamente este selo realista que autonomiza a tradição épica castelhana da sua congénere francesa, bem mais célere na poetização fabulosa da façanha bélica:

O traço mais profundo da verdadeira personalidade do Campeador é aquela q. o grande poeta anónimo do século XII recompôs, cercado-a do ambiente de Castela da guerra, da devoção, do realismo, ambiente tão vivo q. a esta distância de oito séculos o podemos respirar e lhe sentimos a influência.

Tudo neste Poema é forte e sóbrio, palpitante, simples no grandioso. E se quisermos comparar a grande gesta castelhana com a grande gesta francesa, a *Chanson de Roland*, glória do ciclo de Carlos Magno, veremos então quanto a verdade, a palpitação nua, a realidade épica do Cid sobrelevam á fantasia quimérica do, aliás tão belo, poema francês. Na *Chanson de Roland* a geografia é fantástica e as suas personagens são-no também às vezes. O som da trompa de Roldão ouve-se a trinta léguas de distância. Os heróis perdem a realidade: assim Roldão, com a cabeça fendida e os miolos a saírem-lhe pelos ouvidos, combate ainda bravamente. Cinco franceses matam quatro mil sarracenos.

No Poema do Cid não existe o maravilhoso: é a verdade q. é grandiosa, e às vezes histórica.<sup>26</sup>

Através desta consideração do *Poema del Cid* como breviário da castelhanidade, revisita Lopes Vieira o cânone crítico que, ao longo do primeiro terço do século XX, os estudos de filólogos como Marcelino Menéndez Pelayo e, sobretudo, o seu discípulo Ramón Menéndez Pidal<sup>27</sup> tinham consolidado, ao ponto de a tradição interpretativa por eles desenvolvida ter granjeado «una hegemonía casi completa en los medios de

---

<sup>26</sup> *ibidem*, p. 347-48.

<sup>27</sup> As semelhanças desta tese com a argumentação avançada por Menéndez Pidal, no estudo que antecede a sua edição do *Poema*, são indisfarçáveis: «La geografía de la Chanson es fantástica; sus personajes son a menudo imaginarios o monstruosos como los paganos de Micenes e cabeza enorme y cerdosos cual jabalíes. La acción de estos fantasmas es también imposible. (...) Muy al contrario, el juglar del Cid no quiere ostentar su imaginación; la emplea sólo en hacer aparecer ante nosotros la realidad misma; no nos presenta un cuadro de la España del siglo XI, sino que nos transporta a ésta y nos hace asistir a los acontecimientos. Los personajes están pintados con las convenientes medias tintas». Cf. Ramón Menéndez Pidal, *Poema de Mio Cid*, p. 57-58. Segundo Esperanza Ortega, «esta carencia de amparo sobrenatural es la que diferencia al Cid de otros héroes épicos como Roldán, Arturo o Sigfrido. Si ellos nacieron para cumplir una misión, el héroe castellano no tiene destino que cumplir; si ellos habían de recorrer un camino trazado previamente, el Cid tendrá que inventarse su propio camino. Por eso las relaciones de los héroes de la épica europea son verticales, ya que se comunican directamente con lo sagrado. El Cid, en cambio, abandonado a la soledad del destierro, tenderá a establecer relaciones horizontales con el mundo». Cf. Esperanza Ortega, «Amigo y enemigo en el *Poema de Mio Cid*», in Gonzalo Santonja (coord.), *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001, p. 206.



divulgación»<sup>28</sup>, monopolizando a recepção filológica específica do texto<sup>29</sup>. Absorvida tanto através da leitura directa dos seus escritos, como, mais difusamente, por interposição de alguns dos seus “interpretemas”, isto é, «de fragmentos de una interpretación, que flotan en el aire»<sup>30</sup>, a cidofilia pidaliana constitui um ubíquo filtro mediador<sup>31</sup> da tradução de Lopes Vieira. E importa, por isso, esboçar uma breve panorâmica dos lugares-chave da crítica cidiana no período considerado.

Logo em 1891, no prólogo que compõe para o segundo volume da *Antología de poetas líricos castellanos*, Menéndez Pelayo, numa reacção anti-romântica à visão exuberantemente idealizada da Idade Média, enfatiza aquela que defende ser a desconcertante historicidade realista da épica castelhana, dissentindo claramente das arbitrariedades imaginativas frequentes na tradição da gesta francesa. No caso particular do *Poema del Cid*, Pelayo inventaria, pela primeira vez, os aspectos que concorrem para instaurar esse singular efeito de real, destacando, quer a coincidência entre as acções do herói mítico-lendário do cantar e a personagem histórica de Rodrigo Díaz de Bivar, quer a verificabilidade referencial do itinerário poeticamente cartografado do protagonista. Por outro lado, porque se refuta o influxo da herança francesa, reforça-se, paralelamente, o entendimento da gesta do Campeador como símbolo do espírito da nação concebida como *communitas* espiritual. Na figura do Cid, explicitamente considerada pelo autor como «símbolo da nacionalidade»,

(...) se juntan los más nobles atributos del alma castellana, la gravedad en los propósitos y en los discursos, la cortesía ingenua y reposada, la grandeza sin énfasis, la imaginación más sólida que brillante, la piedad más activa que contemplativa, el sentimiento sobriamente recatado y limpio de toda mácula de sofistería o de bastardos afectos, la ternura conyugal más honda que expansiva, el

---

<sup>28</sup> Luis Galván, *El Poema del Cid en España, 1779-1936: Recepción, mediación, historia de la filología*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2001, p. 303.

<sup>29</sup> Vd. a recensão de Rus Solera López à obra de Luis Galván, citada na nota anterior, publicada em *Rilce*, 18. 1 (2002), p. 158-64.

<sup>30</sup> Luis Galván, Enrique Banús, «“Seco y latoso”, “Viejo y venerable”: El *Poema del Cid* a principios del siglo XX o del cambio en la apreciación de la literatura», *Rilce*, 15. 1 (1999), p. 129.

<sup>31</sup> Comentando o poder determinante que, no processo de comunicação literária, detêm as múltiplas instâncias de mediação que se interpõem entre o leitor e o texto medieval, assinalam A. Laurie Fink e Martin B. Schichtman que «contemporary readers never experience medieval texts directly, unambiguously, or ahistorically. Their reading is always mediated in highly complex ways by the scholarly activities that make these texts accessible: the editions, glosses textual notes, manuscript facsimiles, transcriptions, and translations through which medieval literature is filtered and transmitted». Cf. A. Laurie Fink e Martin B. Schichtman, «Introduction. Critical Theory and the Study of the Middle Ages», in A. Laurie Fink e Martin B. Schichtman (eds.), *Medieval Texts & Contemporary Readers*, Ithaca, Cornell University Press, 1987, p. 1.

prestigio de la autoridad doméstica y del vínculo militar libremente aceptado, la noción clara y limpia de la justicia, la lealtad al monarca y la entereza para querellarse de sus desafueros, una mezcla extraña y simpática de espíritu caballeresco y de rudeza popular, una honradez nativa, llena de viril e austero candor.<sup>32</sup>

Este catálogo de virtudes passará, desde então, a conformar o «repertorio crítico del poema y a definir el carácter del hombre hispano medieval»<sup>33</sup>. Intrinsecamente conectada com o valor nacionalista arquetípico do Poema e dele dependente, encontra-se a apologia do seu primitivismo estético, genuíno e espontâneo, depurado de atavios formais postíços. Desse modo, ilustrando o poder da pulsão criativa da *Naturpoesie*, o *Poema del Cid* não se encontra ainda minado pela afectação degenerescente e pela viciação erudita da poesia culta, e, por ser criação candorosamente inconsciente dos seus processos generativos, encontra-se na fronteira entre vida e arte. Como observa Luis Galván, com esta despromoção do artifício em literatura, insinua Pelayo que «las nuevas tendencias del cambio de siglo no son la única forma de entender la literatura; frente a ellas, hay otras – realistas, naturales, populares – más afines a la moralidad y al “alma castellana”»<sup>34</sup>. O Cid resume-se, para o filólogo, a

(...) poesía vivida y no cantada, producto de una misteriosa fuerza que se confunde con la naturaleza misma, y cuyo secreto hemos perdido los hombres cultos. La persona del poeta, juglar ou rapsoda, nada importa (...). Su asunto le domina, le arrastra, le posee enteramente, y pone en sus labios el canto no aprendido, indócil muchas veces a la ley del metro y al yugo de la rima. Ve la realidad como quien está dentro de ella, la traslada íntegra, no por vía de representación, sino por vía de compenetración con ella, y alcanza así la plena efusión de la vida guerrera y patriarcal, tanto más sana y robusta cuanto más se ignora a sí propia.<sup>35</sup>

É supérfluo repisar o facto de esta aferição da excelência artística do poema, estribada num notório sobrepujamento da vida em detrimento da literatura – um juízo

---

<sup>32</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. 11, Madrid, Perlado, Páez y Cía, 1903, p. 316.

<sup>33</sup> Irene Zaderenko, *Problemas de autoría, de estructura y de fuentes en el Poema de Mio Cid*, Alcalá de Henares-Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, p. 25.

<sup>34</sup> Luis Galván, *El Poema del Cid en España, 1779-1936*, p. 211.

<sup>35</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, p. 315.

crítico que, aliás, Lopes Vieira bem conhece através da obra de Pidal<sup>36</sup> – se revelar essencialmente concorde com um dos mitos pessoais do autor, segundo o qual se antepõe a experiência directa do mundo ao seu pálido reflexo literário.

Mas será Ramón Menéndez Pidal a, nas palavras de Peña Perez, desempenhar as funções de «auténtico artífice del apogeo cultural del Cid»<sup>37</sup>. Na esteira do seu mestre, com um afã investigativo acendrado pelo que considerava ser a urgente prioridade de restauração do espírito do povo, entre 1910 e 1929, persevera Pidal numa laboriosa inquirição do *Poema del Cid*, que, em grande medida, retoma e aprofunda as intuições de Pelayo<sup>38</sup>. Contestando a tese individualista das origens épicas de Bédier<sup>39</sup>, relevando, nos seus reiterados estudos e edições cidianas, o verismo histórico da epopeia

---

<sup>36</sup> Na sua introdução ao *Poema*, Pidal reproduz a apreciação de Menéndez Pelayo, que, por seu turno, Lopes Vieira sublinhará no exemplar que possui da obra: «En fin, el crítico de más delicado gusto que España ha tenido, Menéndez Pelayo, caracteriza el Poema en hermosas paginas. “Lo que constituye el mayor encanto del Poema del Cid y de canciones tales es que parecen poesía vivida y no cantada, producto de una misteriosa fuerza que se confunde con la naturaleza misma y cuyo secreto hemos perdido los hombres cultos”». Cf. Ramón Menéndez Pidal, *Poema de Mio Cid*, p. 65. Além disso, Lopes Vieira traduz ainda o mesmo passo no decurso da sua conferência sobre «O Cid e Amadis»: «O grande mestre da crítica espanhola, Menendez e Pelayo, a quem tanto ficaram devendo igualmente as letras portuguesas, caracteriza dêste modo essa gesta castelhana: “O q. constitui o maior encanto do Poema do Cid, e o das canções do seu género, é q. parecem poesia vivida e não cantada, produto duma força misteriosa q. se confunde com a própria natureza e cujo segredo nós, os homens cultos, havemos perdido. O Poema do Cid assinala-se pelo seu ardente sentido nacional, q. vivifica o conjunto. O herói é aí o símbolo da sua Pátria, e isto provém, não da grandeza descomunal dos feitos cantados, como na *Chanson de Roland*, mas do próprio herói, em cuja alma se juntam as mais nobres qualidades da alma castelhana: a qualidade nos propósitos e nos discursos, a nobre e familiar lhaneza, a imaginação mais sólida q. brilhante, a piedade mais activa do q. contemplativa, a ternura conjugal mais funda q. expansiva, e a lealdade ao rei, cujas injustiças a não abalam». Cf. Discursos e Conferências: «O Cid e Amadis», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 348.

<sup>37</sup> F. Javier Peña Perez, *El Cid Campeador. Historia, leyenda y mito*, Burgos, Editorial Dossoles, 2000, p. 15.

<sup>38</sup> A cidofilia pidaliana traduziu-se, com efeito, num extenso rol de publicações, as primeiras das quais vindas a lume ainda na última década do século XIX: em 1892, o autor compõe uma gramática e glossário do *Poema del Cid*, premiados em concurso na Real Academia, e em 1898 publica uma edição crítica do *Poema*. Estes dois trabalhos, ampliados e reunidos, compõem a monumental edição do *Poema*, em três volumes, aparecida entre 1908 e 1911. Em 1909, uma série de conferências, proferidas nos Estados Unidos, está na origem do estudo *La épica castellana a través de la literatura española*. Em Espanha, continua a publicação de artigos de divulgação sobre o Cid em 1904, 1910 e 1913. Neste mesmo ano, dá a estampa a primeira edição do *Poema* de carácter popular, antecedida por um desenvolvido estudo prefacial, que sintetiza as suas conclusões sobre a epopeia do Campeador.

<sup>39</sup> No seu estudo sobre *Les légendes épiques* (1908-1913), Joseph Bédier postulava a teoria individualista sobre as origens da epopeia medieval, sustentando que os poemas franceses foram compostos em data muito posterior aos feitos relatados e sublinhando a relação entre a geografia neles representada e as vias de peregrinação e lugares de culto, bem como o cariz fictício ou anacrónico da quase totalidade das personagens que neles comparecem. Na óptica de Bédier, «la épica medieval no es, por tanto, “poesia natural”, popular y objetiva, como quería el romanticismo, sino obra de un autor culto que la elabora personalmente». Cf. Luis Galván, *El Poema del Cid en España, 1779-1936*, p. 226. As teses neotradicionalistas de Menéndez Pidal rebatem, ponto por ponto, as convicções bédieristas. Para o filólogo espanhol, inversamente, o *Poema* foi composto, por um jogral, a partir da tradição oral, em data vizinha à da vida do herói e em local afastado dos pólos de cultura. A maioria das personagens encontra-se historicamente atestada, sendo inquestionável a coincidência entre o Cid histórico e o Cid poético.

castelhana<sup>40</sup>, que lhe advém de uma quase coetanidade com os factos relatados e que a converte em importante fonte histórica, bem como a sua eloquência primitiva e sobriedade estilística, Pidal preconiza, na realidade, um ideal de hispanidade (ou, mais rigorosamente, de castelhanidade<sup>41</sup>) que, de novo, contraria a hipótese de nele se encontrarem amalgamados elementos forâneos, nomeadamente franceses. Como, em análise crítica das teses pidalianas, salienta Irene Zaderenko,

---

<sup>40</sup> Pidal divide a matéria narrativa do *Poema* em três classes: o veraz, o inexacto ou inventado, com apoio na realidade, e o puramente fictício, inspirado em fontes literárias. Nas duas primeiras categorias, encontram-se incluídos todos os episódios nucleares da trama (o desterro, as batalhas, as bodas), ao passo que da terceira constam apenas factos acessórios. Pidal considera, assim, o *Poema del Cid* como produto da escola verista que «aspiraba a una íntima aproximación entre la poesía y la verdad histórica, pues cuanto más la ficción corra dentro de los márgenes de la realidad que en otro tiempo existió, tanto más vigor y eficiencia tendrá lo imaginado» Cf. Ramón Menéndez Pidal, *En torno al Poema del Cid*, p. 77. Consolida-se, pois, a prerrogativa de que a qualidade artística do poema é proporcional ao seu peso histórico, valorando positivamente o conceito de verismo, apanágio da escola épica castelhana. Como nota Francisco López Estrada, «en el fondo esta calificación de la épica procede de la aplicación a este género del concepto estético del “realismo español”, presente en el arte y las letras españolas como una característica predominante. Menéndez Pidal filtra así esta amplia corriente decimonónica que otorga al arte español la condición de realista». Cf. Francisco López Estrada, *Panorama crítico sobre el Poema del Cid*, Madrid, Editorial Castalia, 1982, p. 100. O reconhecimento do carácter intrinsecamente ficcional de todo o texto literário, mesmo do confirmado pela chancela documental, levou a crítica cidiana posterior a Pidal a perspectivar com cepticismo essa “ilusão historicista” e a matizar fortemente o conceito de realismo épico. Como sublinha Christoph Rodieck, «se considera hoy en día indiscutible que los elementos argumentales más importantes de la epopeya no proceden de hechos históricos. Frente a la exactitud histórica defendida por R. Menéndez Pidal (verismo), muchos investigadores entienden hoy por ‘historicidad épica’ del *PMC* más bien la aparente (no verdadera) fidelidad histórica generada por finalidades poéticas». Cf. Christoph Rodieck, *La recepción internacional del Cid*, Madrid, Editorial Gredos, 1995, p. 61-62. López Estrada, por seu lado, refere que «*Verismo* (...) más que atadura a una realidad histórica, significa este aire de credibilidad con que aparecen los hechos sin que el poeta se valga de las cotas más altas de libertad inventiva que le ofrece el género épico; los hechos bien pudieran haber ocurrido así y su entramado literario muestra la condición de un héroe que lo es al tiempo que se manifiestan otros rasgos de su identidad humana». Cf. Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 101-102. Comentando a suposta objectividade histórica da epopeia castelhana, María Eugenia Lacarra observa ainda que «en efecto, ninguno de los cantares o leyendas conocidas, en ninguna de sus versiones, apoyan la tesis de la historicidad de la épica castellana. Todas ellas muestran la activa manipulación de la historia en lo que se puede comprobar por medio de la documentación ajena a los mismos textos literarios. Dada la innegable ficción de toda la épica, parece menos arriesgado afirmar que uno de sus objetivos, lejos de ser el de la información de los hechos, podría haber sido el de presentar la historia no como fue sino como ciertos grupos querían que fuera percibida». Cf. María Eugenia Lacarra, «Consecuencias ideológicas de algunas de las teorías en torno a la épica peninsular», in Giuseppe Bellini (ed.), *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzone Editore, 1980, p. 664.

<sup>41</sup> Na verdade, o pensamento de Pidal, claramente hipotecado ao ideário unitarista da Geração de 98, identifica sistematicamente Espanha e Castela. Como nota Luis Galván, para Pidal, «el *Poema del Cid* es nacional porque se hace equivalente de Castilla y de la forma en que esta asume el ideal hispánico y toma en él la delantera; y porque recoge la participación de todos los reinos peninsulares en la empresa reconquistadora cidiana». Cf. Luis Galván, *El Poema del Cid en España, 1779-1936*, p. 219. Os trabalhos cidianos de Pidal expõem uma defesa intransigente da unidade de Espanha. Como explica Peña Perez, a castelhanização plena da figura mítica do Cid será concomitante com a sua apropriação por parte do estado franquista, surgido da catástrofe da guerra civil, que a reciclará na qualidade de tática autolegitimadora e de antídoto contra os nacionalismos periféricos emergentes. Como, em 1919, referia Pidal «Castilla no es la totalidad de España, pero su espíritu es la totalidad de España. Siempre ha sido así desde su aparición histórica». *Apud* F. Javier Peña Perez, *op. cit.*, p. 240. Sublinhe-se que Pidal exalta a unidade territorial e política da nação espanhola «en un momento en que la unidad española era fuertemente discutida en el entorno político, ya que los nacionalismos eran tendencias políticas vivas en el primer tercio de siglo, en Cataluña y el País Vasco sobre todo». Cf. Luis Galván, *op. cit.*, p. 294.

Su negación de la influencia latina y francesa, que reconoce en otros aspectos de la vida hispana pero no en la epopeya, sólo puede entenderse dentro del marco de un nacionalismo romántico que pretendía encontrar en “lo popular” la esencia pura de los orígenes. La batalla por el castellanismo de la poesía épica era mucho más que un intento por definir los parámetros y orígenes de la literatura española. Era, en verdad, un intento por definir la españolidad misma.

Não surpreende, pois, que essa hispanidade fosse fixada, em sede de criação épica, pela negativa, isto é, destacando aquilo que, iniludivelmente, a distanciava da gesta de Carlos Magno, perenizada na *Chanson de Roland* francesa. Essa originalidade era, aliás, enfatizada, em unísono, por alguma crítica além-Pirenéus. Mérimée, por exemplo, cotejando os criadores do *Roland* e do *Cid*, notava: «Le Français est déjà un poète de salons, tandis que l’Espagnol a vécu de la vie sauvage qu’il décrit»<sup>42</sup>. Esse carácter inartificial e rudimentar, inferível, entre outros aspectos, a partir da indisciplina métrica do cantar, reforçava os liames do *Cid* com um veio poético popular, ao mesmo tempo que constituía inconfundível timbre da raça, pedra de toque de um «nacionalismo menos enérgico, pero más amplio que el patriotismo militar del *Roland* (...)»<sup>43</sup>. Se Pelayo isolara, no poema nacional, os «mais nobres atributos da alma castelhana», Pidal prossegue na senda do escrutínio axiológico do Campeador, nele surpreendendo os rasgos morais (extraliterários, portanto) extrapoláveis para o conjunto da nação espanhola. Desse perfil ético fazem parte

(...) el amor a la familia, que anima la ejecución hasta de las más altas y absorbentes empresas; la fidelidad inquebrantable; la generosidad magnánima y altanera aun para con el rey; la intensidad del sentimiento y la leal sobriedad de la expresión. Es hondamente nacional el espíritu democrático encarnado en ese “buen vasallo que no tiene buen señor”, en ese simple hidalgo, que, despreciado por la

---

<sup>42</sup> Apud Harry Redman, Jr., *The Roland Legend in Nineteenth-Century French Literature*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1991, p. 105. A gesta francesa foi, à semelhança da castelhana, objecto de um investimento ideológico de cariz nacionalista, demonstrando que o herói francês «had continued to be remembered and resurrected in moments of national triumph or crisis as the decades succeeded one another (...)». Cf. *ibidem*, p. 218.

<sup>43</sup> Ramón Menéndez Pidal, *En torno al Poema del Cid*, p. 64.

alta nobleza y abandonado de su Rey, lleva a cabo los más grandes hechos, somete todo el poder de Marruecos y ve a sus hijas llegar a ser reinas.<sup>44</sup>

Ao enaltecer a fidelidade que o caudilho burgalês vota ao seu senhor e à pátria, a sua mesurada civilidade, tão apartada das paixões elementares e do *furor belli* dos seus pares épicos<sup>45</sup>, a sua ambição enérgica e o seu invicto arrojo bélico, temperados por um apurado sentido de justiça, a sua firme religiosidade, Pidal forja a imagem de um outro Cid, distinta tanto da personagem histórica como da figura literária, convertendo-o na figuração modelar, miticamente magnificada, de uma raça e de uma nação<sup>46</sup>. Ora, como, desde logo, adverte María Eugenia Lacarra, «es anacrónico el pretender imponer a una figura del siglo XI sentimientos nacionales cuando todavía no existía el concepto de nación tal como lo tenemos en la actualidad y que empezará a esbozarse a partir del siglo XIII»<sup>47</sup>. É ainda indubitável que o elenco de qualidades que se arrola como peculiar ao povo espanhol incorpora traços genéricos que, bastante mais do que um pretenso nacionalismo localista, atestam a abrangência universal do *Poema*. Por outro lado, Pidal perfilha uma perspectiva a-histórica desse abstracto carácter nacional, tido,

---

<sup>44</sup> *Apud* Luis Galván, *El Poema del Cid en España, 1779-1936*, p. 219. Pidal sobreleva o carácter democrático das relações sociais representadas no *Mio Cid*, ilustrativo da dinâmica de mobilidade social e equidade jurídica que parece caracterizar o chamado espírito de fronteira e que dá conta das aspirações e da mentalidade dos cristãos que compartiam as zonas limítrofes com os muçulmanos. Em data bastante mais recente, Francisco Marcos Marín veicula opinião coincidente, referindo que «la épica castellana no parece ser, a juzgar por los escasos testimonios que nos ha dejado, y a diferencia de la francesa, una poesía de la clase dominante, sino de los grupos sociales en expansión, infanzones, caballeros pardos, nobles medios». Cf. Francisco Marcos Marín (ed.), *Cantar de Mio Cid*, Madrid, Editorial Alhambra, 1984, p. 20. Questionando a crença pidaliana no cariz “democrático” e antinobiliário da epopeia castelhana, María Eugenia Lacarra salienta que «en este poema hay una indudable movilidad social, típica de la sociedad fronteriza, que permite a los peones que se unieron al Cid para la conquista de Valencia transformarse en caballeros villanos. Sin embargo, el gobierno del Cid en Valencia presentado en el *Poema* es tan autoritario y jerárquico como el del rey Alfonso en Castilla y la separación jurídica entre los tres estamentos tan iniquívoca». Cf. María Eugenia Lacarra, «Consecuencias ideológicas de algunas de las teorías en torno a la épica peninsular», p. 662.

<sup>45</sup> A moderação do herói é, aliás, a virtude mais assiduamente encarecida na viragem de século. Como nota Luis Galván, «a finales del siglo XIX y principios del XX, la recepción crítica de la antigua poesía cidiana y la recreación literaria del personaje presentan un rasgo común: la insistencia en la virtud de la medida, el respeto». Cf. Luis Galván, «El Cid Campeador: Tradición heroica y fin de siècle», in Enrique Banús, Beatriz Elío (eds.), *Actas del V Congreso “Cultura Europea”*, Pamplona, Aranzadi, 2000, p. 750.

<sup>46</sup> Através de um conspecto crítico dos testemunhos literários conservados em torno da figura do Cid, Alberto Navarro demonstra a dinâmica dissociativa que afasta a personagem histórica da sua perenização mítica, notando que «el Cid ya no solo es aquel Rodrigo Díaz de Vivar que campeó victorioso a finales del siglo XI, sino que también es una criatura mítica que mucho debe al pueblo español de los posteriores siglos y que ha logrado saltar las fronteras nacionales». Cf. Alberto Navarro, «El Mito del Cid», *Atlántida: Revista del Pensamiento Actual*, vol. II, nº 7 (enero-febrero 1964), p. 5.

<sup>47</sup> María Eugenia Lacarra, «La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista», *Ideologies & Literature*, vol. 3, nº12 (March-May 1980), p. 103

em substância, como imutável, desde a Idade Média ao presente<sup>48</sup>. Todavia, nem a inexactidão histórica nem a falácia essencialista e generalizante embargam o papel ideologicamente mobilizador deste Cid que, por acrisolar as virtudes topicamente castelhanas, se transforma em precoce guardião da identidade e da unidade pátrias<sup>49</sup>.

A copiosa bibliografia de Menéndez Pidal desempenhou, portanto, papel crucial na cristalização do mito político-nacionalista cidiano, mercê do qual a história medieval se transmuda em psicodrama moralizante. Como lembra López Estrada, a publicação de *La España del Cid*, em 1929 – por coincidência, o mesmo ano em que Lopes Vieira publica *O poema do Cid* –, «obtuvo indudablemente un eco que podemos denominar “político” por establecer un enlace entre el poema medieval y las situaciones contemporáneas que se iban sucediendo de manera cada vez más veloz e imprevista»<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> As linhas de força dessa personalidade heróica são assim resumidas por Pedro Ojeda Escudero: «Lo considerado como normal en la tradición literaria sobre el Cid consiste en presentarlo como buen guerrero, fiel vasallo, excelente cristiano y mejor padre de familia: el castellano ejemplar, en suma, una especie de quintaesencia de la nación castellana en la que no faltan tampoco su pizca de argucias (...) o presunción, especialmente en la etapa juvenil». Cf. Pedro Ojeda Escudero, «El Cid, santo, místico y político regeneracionista. Notas sobre formas de mirar a don Rodrigo en la literatura modernista en español», en plural. *Cuadernos burgaleses de cultura*, nº2 (1.er Semestre 1999), p. 26-27.

<sup>49</sup> Procedendo ao balanço crítico da leitura pidaliana do Cid, Julio Valdeón Baruque põe em evidência o seu enraizamento ideológico num nacionalismo romântico, que o conduz a revisitar o passado épico, nele solicitando os elementos que mais cabalmente sirvam a causa da reconstrução nacional. Observa o autor: «No vamos a negar méritos al ilustre filólogo e historiador. Pero es evidente que la pasión que sentía por el protagonista de su obra, así como las propias circunstancias de la vida española del primer tercio del siglo XX, contribuyeron a dar un cierto sesgo a su investigación. No resulta, por ejemplo, sospechosa la contraposición que establece entre el monarca Alfonso VI, al que Menéndez Pidal nos lo presenta como mezquino y envidioso, y el Cid, prototipo por excelencia del guerrero castellano medieval, ejemplar en su vida privada y modelo de fidelidad a su rey, pese al duro trato que éste le prodigó?». Cf. Julio Valdeón Baruque, «El Cid en su contexto histórico», in Gonzalo Santonja (coord.), *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, p. 44. Na mesma linha se integram as reflexões de Peña Perez, a propósito das limitações metodológicas da obra de Pidal: «Menéndez Pidal se manifiesta incapaz de sustraerse al influjo de la concepción moralizante del quehacer intelectual e histórico dominante en su época, al proponer a la figura histórica de Rodrigo como portadora de valores ‘eternos’, actualizables y aprovechables en cualquier momento, en lo que suele ser un ejercicio de proyección mental inverso al declarado: esos valores ‘eternos’ son los que se consideran necesarios para superar las incertidumbres existenciales del ‘presente’, y su ausencia o posicionamiento secundario en la escala de valores del momento resulta mucho más lamentable desde el momento en que su supuesta – meramente imaginada – ancestral vigencia avalaría su potencial balsámico para neutralizar los males ‘actuales’. Este conservadurismo intelectual resulta particularmente llamativo no tanto por su recurrencia obsesiva al pasado para rescatar de su memoria las soluciones para cada tiempo ‘actual’, sino, sobre todo, por su frecuente manipulación del ‘ayer’ para convertirlo en trasunto idealizado del desasosegado ‘hoy’». Cf. F. Javier Peña Perez, *op. cit.*, p. 19.

<sup>50</sup> Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 288. As reacções críticas à obra de Pidal acentuam justamente a superior lição patriótica condensada nas suas investigações históricas. Azorín resenhou a obra, observando que «el final del libro, dedicado a sacar las consecuencias psicológicas y morales de la vida del Cid, es una magnífica lección de patriotismo. Que finura y qué sobriedad! Qué actualidad tan viva y esplendente!». Cf. *ibidem*, p. 288. A apreciação de C. Sánchez Albornoz destaca igualmente o valor nacionalista desse Cid redivivo nas páginas da obra de Pidal: «Servicio difícilmente recompensable por España el de Pidal. Porque no es sólo el estudio de un siglo de acción decisiva en nuestra historia el que su esfuerzo ha brindado a nuestro pueblo: de un siglo tenebroso e incógnito, de estudio extraordinario, complicado y difícil. Le debemos también la vivificación de un héroe nacional, por muchas razones símbolo propicio de Castilla y de España... Es el Cid redivivo el que como Atenea de la cabeza de Júpiter,

A exaustiva monografia de Pidal, objecto de consulta assídua por numerosos autores, teve mesmo direito a transposição romanesca e cinematográfica<sup>51</sup>. Em data anterior, em 1898, no mesmo ano em que Pidal dá à estampa a sua primeira edição do *Poema*, a Espanha era desapossada das suas derradeiras colónias. Desentranhando a memória lendária sublimada das glórias do Cid, aspirava Pidal a reanimar o espírito colectivo e exortar à solidariedade gregária, através de uma «lección de energía»<sup>52</sup> perene sobre a história nacional em clave regeneracionista. Assim, nas primeiras décadas do século, «la principal función social del *Poema del Cid* va a ser precisamente “compensatoria”»<sup>53</sup>, uma vez que, como gesta fundacional, se converte, em face da ameaça crescente dos particularismos territoriais, em instrumento de defesa da unidade histórica e espiritual de Espanha, em verdadeiro breviário da castelhanidade, capaz de, nas palavras de Pidal, «intimar con la esencia del pueblo a que pertenecemos» e «robustecer la cohesión social»<sup>54</sup>.

É, pois, natural que, em razão do potencial pedagógico encarnado pela imagem do Campeador pidaliano, ela tenha sido simbolicamente rendibilizada, tanto pelos ‘nacionais’, durante a Guerra Civil, como pela ditadura militar de Franco que, nos desígnios imperiais e no espírito de cruzada de uma Castela medieval paradoxalmente democrática, assim como na política triunfalista de Afonso VI, fabricava, em proveito próprio, um modelo legitimador<sup>55</sup>. Assim se preconizava implicitamente o regresso a uma idealizada e a-histórica comunidade medieval, cujos sustentáculos – família, municípios e grémios – vertebravam eficazmente a democracia orgânica franquista.

A tradição interpretativa pidaliana documenta, em síntese, a «tendencia prolongada de la filología española a reforzar el nacionalismo español», especialmente porque, como argumenta Luis Galván, se o *Poema del Cid*

---

sale hoy armado de todas sus armas del libro comentado...». *Apud* María Eugenia Lacarra, «La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista», p. 107.

<sup>51</sup> Vd. Christoph Rodieck, *op. cit.*, p. 418.

<sup>52</sup> Leo Spitzer, *apud* María Eugenia Lacarra, «La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista», p. 105.

<sup>53</sup> Luis Galván, *El Poema del Cid en España, 1779-1936*, p. 288.

<sup>54</sup> *Idem, ibidem*, p. 318.

<sup>55</sup> Como observa María Eugenia Lacarra, «evidentemente, para los militares franquistas resultaba fácil hacer la transferencia entre el caudillo militar medieval y el caudillo actual. El Generalísimo Franco, ni criticable ni criticado, era para ellos el ejemplo más insigne de la fidelidad a la patria y el artífice de la unidad nacional. (...) El Cid, como Franco, héroe tan neta y genuinamente español, hubiera estado también muy lejos de las influencias del “comunismo internacional” y de las “hordas judeo-masónicas” que con tanto ahinco acechaban a la España del siglo XX». Cf. María Eugenia Lacarra, «La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista», p. 114. Refira-se, a título de curiosidade, que, em 1921, se procede à transladação dos restos mortais do Campeador, como se de relíquias de santo se tratasse, para a catedral de Burgos. Cf. F. Javier Peña Perez, *op. cit.*, p. 322.



(...) ha funcionado como fuerza conformadora de la historia, respondiendo a las necesidades de legitimación, de autoestima, de cohesión que se han ido percibiendo desde mediados del siglo XIX hasta el primer tercio del XX, ello ha venido dado, más que por la historia narrada o por los rasgos del personaje, por el hecho de que ciertos autores han visto las posibilidades de simbolizar en él la nación, y así lo han propuesto numerosas mediaciones.<sup>56</sup>

A correspondência trocada entre Lopes Vieira e Menéndez Pidal, contemporânea da decisão de traduzir a gesta castelhana, acumeada pelo elogioso prólogo do filólogo espanhol para acompanhar a edição, em 1929, de *O poema do Cid*, permite avaliar como, em larga medida, a leitura interpretativa que da epopeia desenvolve o autor leiriense é devedora das teses do filólogo de *La España del Cid*. Para além de, durante o estágio preparatório de leitura, se mostrar disponível para facultar ao poeta português os seus estudos seminais sobre o *Cantar*<sup>57</sup>, Pidal, que aliás já saudara a restituição do *Amadis* de Lopes Vieira, reage, em carta de 20 de Março de 1924, de modo similarmente entusiástico à publicação da primeira parte de *O poema do Cid*, no fascículo da *Lusitânia*, aplaudindo, em particular, a versão dos episódios de maior intensidade lírica:

---

<sup>56</sup> Luis Galván, *El Poema del Cid en España, 1779-1936*, p. 340.

<sup>57</sup> Cf. a esse propósito a carta de Menéndez Pidal, datada de 7 de Setembro de 1923: «Que un tan eximio escritor portugués como V. trate, renueve el gran poema castellano, no puede menos de ser un hecho de alta significación para cuantos sientan un ideal hispánico. § Estoy a su disposición para cualquier cosa en que pueda ayudarle. ¿Le envié un estudio mio sobre *El Cid en la Historia*? Tiene Vd. a mano los tres tomos sobre *Gramática, Vocabulario y Texto del Poema del Cid*? § Con mucho gusto enviaré a V. cualquier cosa que puede interesarle. *El Cid en la Historia* es un avance de biografía del Cid, y refutación de la deformada figura trazada por Dozy. Si no se lo envié, tengo aun ejemplares y le enviaré uno. § Nadie sé que actualmente trabaje en algo semejante a lo que V. se propone. La traducción de A. Reyes, es animada y viva, cumpliendo bien su objeto de poner la obra al alcance de aquellos a quienes repele el lenguaje arcaico, para quienes las ligeras faltas de exactitud no son apreciables. Si no la tiene Vd. y tiene V. alguna curiosidad de conocerla, se la puedo enviar también». Cf. *Cartas e outros escritos dirigidos a Afonso Lopes Vieira*, vol. VI, BMALV. Em postal de Outubro de 1923, dirigido a Carolina Michaëlis, Lopes Vieira refere que «Menéndez Pidal, a quem escrevi, enviou-me m<sup>o</sup>. gentilmente os seus belos estudos sobre o *Cantar* e declarou-se encantado com a minha ideia». Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 33. Com efeito, da biblioteca de Lopes Vieira constam várias obras de Pidal, com dedicatória do autor: *Poema de Mio Cid*, Ediciones de “La Lectura”, 1913 [3577-Z-6]; *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, 3 volumes, Madrid, Imprenta de Bailly-Bailliére, 1911 [3615-Z-7]; *Mio Cid el de Valencia*, Valencia, Universidad Literaria de Valencia, 1943 [6226-D-8]; *El Cid en la historia*, Madrid, Jiménez y Molina Impresores, 1921 [6140-D-6]. Encontram-se ainda aí arroladas outras obras de temática cidiana, com marcas visíveis de haverem sido compulsadas pelo autor: A. Keller (ed.), *Romancero del Cid*, Stuttgart, A. Liesching y Comp., 1840 [1327-K-5] (Biblioteca Rodrigues Cordeiro); Alexandre Arnoux, *La légende du Cid Campeador d’après les textes de l’Espagne ancienne*, Paris, H. Piazza-l’Édition d’Art, 1923 [3799-X-5]; Wilhelm Giese, *Cuadros de la Cultura en la época del Cid*, Madrid, Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, 1926 [2953-G-2].

Leo com gran avidez su *Poema do Cid*. Siento una emoción desconocida y grata al oír los viejos versos, tan familiares para mí, vueltos en el lenguaje de Martin Muñoz el que mandó a Montemor. Su versión de Vd. reúne la sencillez y la eficacia; la breve muestra que aparece en este primer número, nos da admirablemente tratados dos episodios que sirven bien de prueba: la niña burglesa y la despedida de Cardeña.<sup>58</sup>

Na impossibilidade de ser este subscrito, como inicialmente previsto, por Carolina Michaëlis, entretanto desaparecida<sup>59</sup>, o prólogo da autoria de Menéndez Pidal, que acompanha a edição de *O poema do Cid*, preenche uma finalidade de caução erudita, muito próxima da que já se reconheceu ter desempenhado o importante prefácio que, anos antes, a lusófila alemã tinha composto para o *Amadis*. Na verdade, num caso como no outro, a sinopse histórico-filológica por que ambos os estudiosos enveredam se, numa primeira leitura, subserve o registo de sólido ensaio académico, funciona realmente, pela sua colocação liminar em relação ao texto que acolita, como uma fiança da sua credibilidade, atestada tanto no plano erudito como artístico. Pidal começa por resenhar as suas consabidas teses do realismo e da originalidade estilística da gesta castelhana, destacando, mais uma vez, como pedra angular do carácter do Campeador, a moderação da rudeza épica do *Roland* francês e a apologia da fidelidade vassálica irrestrita. Avocando o seu «carácter más histórico», a procura de «una superior verdad artística abarcando las complejidades de la vida entera» e o «abandono en la forma»

---

<sup>58</sup> Cf. *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, vol. VIII, BMALV.

<sup>59</sup> Com a publicação de *O poema do Cid*, projectava Lopes Vieira, desde o início, homenagear D. Carolina que, antes do seu desaparecimento, em 1925, se tinha prontificado a redigir uma introdução. Em 27 de Agosto de 1923, escrevia a romanista alemã a Lopes Vieira: «Que boa ideia! O *Poema del Cid*, na sua singela e varonil nobreza épica, é bem digno de ser lido. E V., artista da palavra, encontrará no vocabulário português os termos cheios e as proposições certas – concisas – com q. possam reviver os velhos Cantares... E se no fim desejar nova Introdução, de boa vontade a farei». Cf. *PC*, 151. Em carta datada do dia seguinte, refere Lopes Vieira: «As boas palavras de V. E, deram-me excelente alegria. E quanto agradeço a gentilíssima oferta de nova Introdução, q. *encantadoramente* aceito! Publicarei no 1º nº da *Lusitânia* a mhª interpretação de cêrca de 400 versos do Cantar. E a V. E. peço autorização para lhe dedicar este meu trabalho, vindo a dedicatória no excerto e passando depois para o volume, se este se publicar. Tantos e tão altos são os obséquios q. a V. E. devo, q. dêste modo não mostrarei senão q. me lembro deles sem os poder retribuir!». Cf. «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 32. Em postal de Outubro de 1923, volta a insistir: «Como disse a V. E. logo no princípio do trabalho, um dos motivos dêste, – e dos mais fortes –, é dar um presente a V. E., a quem tanto devo, pª mostrar q. sou grato, embora haja de ficar para sempre devedor!». Cf. *ibidem*, p. 33. Na verdade, a versão da gesta castelhana é, em tributo póstumo, dedicada «à memória de Dona Carolina Michaëlis de Vasconcelos, espírito sapientíssimo e gentilíssima alma, cujo labor forte e formoso segurou, dilatou o património lusíada: em penhor de gratidão indelével, por lembrança de afecto e saúde, o Cid português é consagrado».

(PC, VII), o *Mio Cid* antefigura aquelas que virão a ser as características da comédia espanhola. Embora considerando a tópica ditologia lirismo *versus* epopeia como radical de um bipsiquismo ibérico, Pidal repete com Lopes Vieira (ou Lopes Vieira com ele) o interesse da gesta de Castela para Portugal, num tempo em que ambos sobreviviam como reinos em situação de indivisa gemelidade:

Cuando en el siglo XII ese poema se cantó por España, Portugal nacía como Estado aparte; antes no existía políticamente sino unido al reino mismo donde se alzó el Campeador de Vivar, y éste fue admirado por los portugueses a la par que por los castellanos (...).

El Cid del poema, lo mismo que el de la realidad, no es un héroe cerradamente castellano, sino hispánico, a cuyo lado se denodaban y glorificaban los caballeros de Aragón y los de Portugal, lo mismo que los de Castilla la gentil. (PC, XII-XIII)

Pidal considera ainda Lopes Vieira, poeta-filólogo com sobejas provas dadas «en la secular reanimación de los temas poéticos» (PC, VIII), especialmente capacitado para verter o *Poema del Cid* numa língua, por vocação, mais propensa à expressão lírica. Se, como nota o hispanista, Lopes Vieira procedera, até à data, como um digno herdeiro da escola galego-portuguesa onde pontificava o Rei Sábio, ensaiando liricamente temas de índole narrativa, a singularidade retórica da gesta castelhana coagi-lo-á a uma verdadeira inflexão idiomática, tornada possível pela regressão mnésica do autor moderno à sua condição de aedo primitivo:

El vocabulario portugués no se ejercitó durante la Edad Media en la narración heroica (...) El Sr. Afonso Lopes tuvo que crear en gran parte la expresión que hacía falta, tuvo que trabajar no poco para hacerla ingenua, afectuosa, como primitiva; sobria, robusta, como heroica; elegante, fluida, como moderna. En su traducción sabe reunir la fidelidad obligada con la necesaria libertad, para que la frase vieja castellana produzca, en los oídos portugueses de ahora, efectos artísticos algo análogos a los que producía en los coetáneos del juglar; en todo momento quiere el poeta moderno compenetrarse activamente con el primitivo: «ressurjo o que digo com palavras que sinto». (PC, X)

Por isso, declara Lopes Vieira «busquei ser fiel ao impregnar-me do espírito que anima o *Cantar*» (PC, 151). Se, ao percorrer o itinerário da tradução portuguesa, o autor

português palmilhava, com efeito, território virgem, já o mesmo não pode ser dito acerca do projecto de modernização, a que, em data anterior, tinham metido ombros o escritor mexicano Alfonso Reyes e o poeta Pedro Salinas<sup>60</sup>.

Em todo o caso, às dificuldades de recriar, numa outra língua, a cor épica acresciam outras, atinentes à reprodução do travo arcaizante do verso antigo, drasticamente esmaecido pelo prosaísmo moderno<sup>61</sup>. Nesta medida, e tal como Lopes Vieira a concebeu, a versão portuguesa do Cid não era produto de um puro exercício de translação linguística, mas, antes pelo contrário, tornava inadiável um conjunto de operações do foro editorial. Este entrosamento das práticas de tradução e edição é, como nota Carlos Alvar, uma consequência intorneável na abordagem filológica do texto medieval:

El esfuerzo del traductor va más allá de la comprensión de un texto – y en esto debería ser considerado a la par que un editor – o de hacerlo inteligible; en muchas ocasiones, y de forma muy especial cuando se trata de originales de épocas más o menos remotas, el traductor se convierte en intérprete del texto y trasvasa a su versión la experiencia de lector especializado: el peligro es obvio, pues a veces se fuerza al texto a decir cosas que no decía el original. (...)

Así el trabajo del traductor se puede considerar una labor filológica tan meticulosa, por lo menos, como la del editor, con el esfuerzo adicional de haber llevado a cabo una lectura minuciosa y detallada del original, con el compromiso adquirido ante el posible lector de hacer comprensible el texto en su conjunto.

---

<sup>60</sup> Em 1919, publica Alfonso Reyes uma prosificação moderna do *Poema* que Lopes Vieira possuía na sua biblioteca: *Poema del Cid*. Texto y traducción (prosificación moderna del poema hecha por Alfonso Reyes), Madrid-Barcelona, Calpe, 1919 [1313-K-4]. O poeta Pedro Salinas, por seu turno, elabora, em 1926, uma versão modernizada da gesta em versos hexadecassílabos. Note-se que, na realidade, Lopes Vieira, ao prosificar o *Poema do Cid*, procede à maneira dos cronistas medievais que intercalavam excertos prosificados do Cantar nas suas obras.

<sup>61</sup> Essas mesmas dificuldades são longamente discutidas por Joseph Bédier, no prólogo que antecede a sua tradução modernizada da *Chanson de Roland*, uma obra de que se encontra um exemplar no espólio da BMALV. Por ser a sua pertinência extensiva ao caso particular de Lopes Vieira, aqui transcrevo parcialmente essas reflexões: «On est inexact, et de la pire des inexactitudes, du seul fait que l'on transcrit en prose un ouvrage de la poésie. Privée de la forte cadence des décasyllabes, la strophe du vieux trouvère n'est qu'un moulin sans eau. Que de fois, au cours de mon travail, me suis-je remémoré, avec mélancolie, certain chapitre, très sage, de la *Défense et illustration* de Joachin du Bellay ! Il est intitulé: «De ne traduire les poètes». À vrai dire, il devrait s'intituler: «De ne traduire, poète ou prosateur, aucun bon écrivain». Car, prose ou poésie l'art d'écrire réside tout entier dans la convenance de l'idée et du sentiment au rythme et au nombre de la phrase, au son, à la couleur et à la saveur des mots, et ce sont ces rapports subtils, ces harmonies, que tout traducteur dissocie nécessairement et détruit, puisqu'il est l'esclave de la littéralité et qu'il peut bien rendre en son propre langage la pensée, mais non pas cette petite chose, le style. Dès lors, on peut presque dire qu'il n'est guère de bons traducteurs que des médiocres écrivains». Cf. *La Chanson de Roland, publiée d'après le manuscrit d'Oxford et traduite par Joseph Bédier*, Paris, H. Piazza-L'Édition d'Art, 1922, p. XIV-XV [3677-Z-9].

Constituindo um evidente «caso ideológico de traducción», no decurso do qual Lopes Vieira exorbita as funções de simples tradutor, ajustando-se-lhe antes a cognominação de *alter auctor*<sup>62</sup>, as opções técnico-compositivas adoptadas n' *O poema do Cid* tendem a emprestar uma factura novelesca ao *Cantar primitivo*<sup>63</sup>, renunciando à sua organização em séries épicas assonantes e procedendo à redistribuição sintagmática das estrofes, em função da suficiência narrativa que se julga deterem as diversas sequências. Como bem registou, na advertência prefacial, Menéndez Pidal, Lopes Vieira viu-se, deste modo, forçado a, ocasionalmente, disseminar pelo poema breves fórmulas com finalidade aditiva (do tipo, «O mouro continuou»), que asseguram a coesão paratáctica e o enlace causativo inter-sequencial. Por outro lado, omite-se, no trecho do epílogo primitivo, a muito debatida menção ao *escrividor* (autor? jogral? copista?) da gesta do Campeador, que, num convencional gesto de assinatura, se autodenomina Per Abbat antes de rematar, no códice de Madrid, o seu reconto. Vale a pena cotejar o *explicit* do *Mio Cid* com a transposição modernizada que dele se encontra em *O poema do Cid*:

Estas son las nueuas de myo Çid el Canpeador,  
En este logar se acaba esta razon.  
Quien escriuio este libro del Dios parayso, amen!  
Per Abbat le escriuio enel mes de mayo,  
En era de mill y C.C.X.L.V. años el romanz  
Es leydo, dat nos del vino, si no tenedes dineros, echad  
Ala vnos peños, que bien vos lo dararan sobrelos.<sup>64</sup>

Estes são os feitos do Cid Campeador, e aqui se acaba o poema. (PC, 148)

Claramente simpatizante da tese neotradicionalista pidaliana, segundo a qual o *Poema* teria resultado de criação jogralesca colectiva e anónima, ao invés de ser obra atribuível a autor clerical ou culto, Lopes Vieira parece também comungar da opinião de

---

<sup>62</sup> Vd. José Manuel Dasilva, *art. cit.*, p. 458.

<sup>63</sup> Que, em todo o caso, o texto primitivo já prefigurava, levando, por exemplo, George Northup a considerar que «The Poem of the Cid is not only an epic but Spain's first novel» e que «it may therefore be helpful to reread it for the picture it presents of mediaeval life in Spain, just as one might read a Balzacian novel for a view of 19<sup>th</sup> century France». Cf. George Tyler Northup, «The Poem of the Cid Viewed as a Novel», *Philological Quarterly*, XXI. I (January 1942), p. 17.

<sup>64</sup> Ramón Menéndez Pidal (ed.), *Poema del Cid. Edición anotada*, Madrid 1900, p. 113.

que «la aparición de este nombre concreto es un episodio secundario en la historia literaria del *PC*»<sup>65</sup>. Para nomear cada um dos três cantares em que se desdobra o relato épico, são decalcados os títulos que a edição de Pidal consagrara e na qual eles haviam sido baptizados de «O Destêrro do Cid», «Cantar das bodas das filhas do Cid» e «A afronta de Corpes»<sup>66</sup>.

As fecundas potencialidades dramáticas, propiciadas por este emparcelamento em tríptico, não teriam escapado a Lopes Vieira. Com efeito, as vacilantes modulações tonais que, por seu intermédio, se consegue sugerir – «El primer Cantar es patético y bélico; el segundo, aparatoso y triunfal; el tercero, violento y dramático», notava Edmund de Chasca<sup>67</sup> –, procrastinando a distinção nobilitante do herói e suspendendo a resolução definitiva do *agon* épico, aproximam-na dos três actos sucessivos de uma representação teatral. Justapondo a extroversão político-militar do protagonista (sobretudo na secção relativa ao desterro do Cid, instigado pela *ira regia*, a tomada triunfal de Valência e a reconciliação de senhor e vassalo) com a narrativização do intimismo doméstico e familiar (ilustrado pelas bodas das filhas do Cid, a afronta de Corpes e pelo resgate final, assinalado pelas núpcias com os reis de Espanha) abre-se caminho a um regime de heroísmo misto, comutativamente feudal-cavaleiresco e cortesão, cuja tematização etápica, como muito bem anota Francisco López Estrada, «implica ritmos poéticos distintos»<sup>68</sup>.

Tal como no *Poema del Cid*, também na versão portuguesa a figura de Rui Dias de Bivar descreve uma trajectória ascensional de heroicização, que apenas sai avigorada

---

<sup>65</sup> Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 29.

<sup>66</sup> Pidal segue, ao estabelecer a tripartição da epopeia, a sugestão de Milá y Fontanals, que tinha considerado equivalentes, no *Poema*, os termos *gesta* e *cantar*, que ficaria assim subdividido em três cantares ou secções, estrategicamente delimitadas pelo *incipit* e pelo *explicit* do segundo cantar. Alguns autores, salientando que essa coincidência sinonímica não se encontra documentada na tradição épica medieval, dissentem desta proposta de divisão estrutural. Para Alan Deyermond, por exemplo, as três secções previstas pela edição de Pidal não correspondem, na economia da epopeia, a divisões ideotemáticas ou narrativas significativas. Mais provavelmente, estas corresponderiam a unidades de recitação, facultando aos jograis secções fraccionadas que estes conseguissem executar oralmente num intervalo de tempo. Nota Deyermond: «Si miramos la verdadera estructura, sin embargo, en vez de la aparente, percibimos que es claramente bipartita, gracias al tema fundamental. (...) la primera mitad del poema trata de los esfuerzos del Cid para recobrar su honra política, y la segunda, de la afrenta a su honra familiar y de su vindicación. Hay, por lo tanto, un doble proceso de pérdida y restauración de la honra, o sea una curva duplicada de caída y ascenso». Cf. Alan Deyermond, *El «Cantar de Mio Cid» y la épica medieval española*, Barcelona, Sirmio, 1987, p. 30.

<sup>67</sup> Edmund de Chasca, *Estructura y Forma en «El Poema de Mio Cid»*, México, Editorial Patria, 1955, p. 51.

<sup>68</sup> Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 59. Ainda nas palavras de Edmund de Chasca, «Cada cantar tiene su propio *tempo*: el correspondiente a una rápida marcha militar en el primero, el de una marcha triunfal en el segundo, y, en gran parte del último, el de una trágica cabalgata». Cf. Edmund de Chasca, *op. cit.*, p. 52.

das tentativas de reparação jurídica, exigidas pela perfídia caluniosa dos privados de Afonso VI, ou pelo ultrajante agravo à honra perpetrado pelos infantes de Carrion. À semelhança do que já acentuara Pidal, a carreira militar do Campeador é esclarecida por um excepcional sentido de equânime moderação que, contrapontuando a desmesura beligerante de outros protagonistas épicos, o converte no perfeito epítome do ideal tópico de *fortitudo et sapientia*<sup>69</sup>. Nesse sentido, o Cid deverá funcionar como incensurável arquétipo heróico, apto a infundir a vontade de *aemulatio* admirativa. Se, como observou López Estrada, já o poeta primitivo, de molde a manter intocada a medida do protagonista, se viu forçado a «limar las aristas agudas de la estricta verdad histórica»<sup>70</sup>, a investigação pidaliana prolongou, como imperativo nacionalista, esse tratamento rectificativo da figura do Campeador. Todas as investigações cidianas de Pidal, como observa Alberto Navarro, obedeciam ao propósito de demonstrar que «las diferencias entre el Cid histórico y el Mito sobre él levantado son mucho menores que las que pretendieron ver “los malvados poetas” del Siglo de Oro y posteriores críticos»<sup>71</sup>. Não é, portanto, surpreendente que, ao abrigo da cidofilia do filólogo espanhol, Lopes Vieira enverede pelo retrato de um herói sem mácula, dissociando-o, sem sombra de dúvida, da figura de sórdido mercenário com a qual correria o risco de ser confundido<sup>72</sup>.

O episódio fictício dos judeus prestamistas Raquel e Vidas é especialmente elucidativo deste enviesamento revisionista<sup>73</sup>. Compendo um entremez que lança mão da comicidade épica, baseado no motivo folclórico do *dupeur dupé*, a burla dos judeus

---

<sup>69</sup> Sobre a o carácter estruturante que o *topos* assume no *Poema del Cid*, vd. a seguinte conclusão de Thomas R. Hart: «(...) the formula *fortitudo et sapientia* may have served the poet of the *Poema* as a schema for constructing all the principal figures in the poem». Cf. Thomas R. Hart, «Characterization and Plot Structure in the “Poema de Mio Cid”», in Alan Deyermond (ed.), *«Mio Cid» Studies*, London, Tamesis Books, 1977, p. 63-72. Também neste aspecto, o *Poema del Cid* se aparta da tradição da gesta francesa, como assinala Alan Deyermond: «Todo héroe de un poema épico es fuerte y valiente, pero no todos son prudentes. A veces la división entre *fortitudo* y *sapientia* es explícita, como en la *Chanson de Roland* (...) En algunos poemas, en cambio, *fortitudo et sapientia* no constituye una polaridad sino una fusión de cualidades complementarias». Cf. Alan Deyermond, *El «Cantar de Mio Cid» y la épica medieval española*, p. 25-26. Vd., ainda sobre o mesmo tema, as reflexões apresentadas por Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 117-18.

<sup>70</sup> Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 116.

<sup>71</sup> Alberto Navarro, «El Mito del Cid», p. 18.

<sup>72</sup> Vd., a propósito da oscilante judicção valorativa da conduta político-militar do Cid, a advertência de Peña Perez: «(...) ni la figura del buen vasallo ni la del sórdido mercenario dan cuenta cabal del significado real de la trayectoria existencial del Campeador». Cf. F. Javier Peña Perez, *op. cit.*, p. 216.

<sup>73</sup> Menéndez Pidal chamara, desde cedo, a atenção para o carácter novelesco e não histórico do episódio: «Otro episodio ficticio es el de las arcas llenas de arena que el Cid deposita en casa de dos judíos burgaleses, diciéndoles que están henchidas de oro, para obtener de ellos un préstamo a cuenta de tal depósito». Cf. Ramón Menéndez Pidal, *Poema de Mio Cid*, p. 33. Este passo foi destacado, no seu exemplar, por Lopes Vieira.

pelo dolo das arcas de areia só abusivamente pode ser lida como libelo anti-semita, repercutindo, antes, um *cliché* de larga fortuna na literatura medieval, que consorciava a figuração do judeu e o vício da usura<sup>74</sup>. Na prosificação do *Poema de Mio Cid*, levada a cabo na *Crónica de veinte reyes*, os autores refundiram o episódio, porque «no consideraban apropiado que un héroe cristiano negociara y aún menos que engañara a unos judíos»<sup>75</sup>, fazendo intervir um enviado do Cid que, a seu expresse pedido, terá procedido à liquidação da dívida pendente. Como, na sua edição do *Poema*, salientara Pidal, o *Romancero* preservou as assidasas palavras do Campeador:

Estas nobles palabras, ajenas a todo antisemitismo, son las mismas que más brillantemente redacta el Romancero:

rogarles heis de mi parte  
que me quieran perdonar,  
que con acuita lo fice  
de mi gran necesidad;  
que aunque cuidan que es arena  
lo que en los cofres está,  
quedó soterrado en ella  
el oro de mi verdad.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Analisando detidamente o episódio de Raquel e Vidas, Nicasio Salvador Miguel relaciona-o com a literatura dos *exempla*, destacando que, sob a capa da sua amenidade narrativa, se pretende veicular uma injunção moralizante, no caso a condenação da avareza. Não sendo despiciendo o pormenor de serem dois judeus as vítimas do engano, o autor considera ser aqui prevalecente um anti-semitismo socioeconómico que equacionava a figura do judeu com a ganância desenfreada: «[El *Cantar*], por tanto, explota el antisemitismo, todavía fundamentalmente socioeconómico, en función de su audiencia, cotidianamente lacerada por la usura judía. Su diseño satírico de Rachel y Vidas expresa, así, lo que desea su auditorio de caballeros, infanzones y labradores, que escucha complacido cómo un héroe castellano consigue burlar a quienes, desde su punto de vista, son profesionales del engaño. (...) Los judíos, en consecuencia, aparecen ante el auditorio no sólo burlados, sino como personas poco inteligentes que, por concentrar su pensamiento en las ganancias usurarias, olvidan hasta los engaños cotidianos practicados de forma similar». Cf. Nicasio Salvador Miguel, «Reflexiones sobre el episodio de Rachel e Vidas en el *Cantar de Mio Cid*», *Revista de Filología Española*, LIX (1977), p. 183-224. Como nota Christoph Rodieck, «de ninguna manera pueden juzgarse según los criterios morales actuales la artimaña con la que el Çid, necesitado, trampea dinero a dos judíos para pagar la soldada a su ‘mesnada’ y para alojar a su mujer e hijas en un monasterio. El que a Raquel e Vidas no se les devolviera sus “seis cientos marcos” (v. 135) y a lo sumo se las calmara con una mera promesa de Minaya puede explicarse, por un lado, como que un cristiano no está en absoluto obligado a devolver deudas monetarias a un judío; por otro, los prestamistas de dinero deben ser sancionados con una pérdida financiera por dudar de la integridad del héroe épico». Cf. Christoph Rodieck, *La recepción internacional del Cid*, p. 69.

<sup>75</sup> Cf. Irene Zaderenko, *op. cit.*, p. 145-46.

<sup>76</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Poema de Mio Cid*, p. 37.



Em aditamento marginal, Lopes Vieira regista, no seu exemplar, a seguinte nota: «acrescentado por mim no meu texto». Tanto em *post scriptum* apenso ao número X da *Lusitânia*, no qual é publicado o epílogo do *Cantar*, como na nota final inclusa na versão integral de 1929, Lopes Vieira justifica, com efeito, os ajustes a que procedeu no episódio dos judeus – o acrescento dos versos rectificativos do *Romanceiro* e a supressão de uma tirada em que os prestamistas se lamentavam do embuste e rogavam ao Campeador serem devidamente ressarcidos –, aludindo à interpretação de Pidal e legitimando, mais uma vez, a sua prática editorial à luz da defesa do integrismo origenista do texto:

Pois que sempre busquei ser fiel ao impregnar-me do espírito que anima o *Cantar*, devo indicar as duas alterações que me permiti introduzir-lhe. Ambas respeitam aos judeus Raquel e Vidas, e não creio que no original do Poema se encontrassem nem a omissão nem o acrescentamento que se acham na cópia única que do mesmo se possui (...). (*PC*, 151)

No prólogo, Pidal não deixa de apor o seu *nihil obstat* filológico à reformulação proposta por Vieira. Assim se aligeirava o grosseiro cómico anti-semite e se emendava uma inexactidão – ao ter elidido qualquer menção do pagamento da dívida contraída pelo Cid, teria o jogral incorrido em compreensível lapso de memória, deixando passar em claro aquilo que, sendo por demais óbvio, dispensava a referência explícita:

El juglar viejo, después de contar cómo el Campeador obtiene dinero en préstamo de dos judíos de Burgos, se olvida luego decirnos cómo les satisface su deuda; sólo hace constar una promesa, cuando los judíos piden el pago: «por lo que habeis hecho tendréis buen galardón»; después ya no se vuelve a hablar del asunto. Pero basta esta frase para que nunca se pueda ver en la omisión cometida por el juglar un rasgo antisemita, un desprecio de la deuda contraída para con los dos hebreos. Esa omisión es del mismo carácter que otras en que incurre el juglar y en que incurren todos los autores de largos poemas; pero el Sr. Afonso Lopes Vieira ha hecho muy bien en subsanar el olvido, siguiendo al Romancero. (*PC*, XII)

Com efeito, ainda no decurso do «Cantar do Destêrro», acumulado o esbulho da guerra, Lopes Vieira coloca na boca deste herói recto e magnânimo as palavras de reparação que lhe eram atribuídas na tradição romancística<sup>77</sup>:

Continuou o Cid:

– Eis-aquí uma bota-alta cheia de ouro e prata fina: pagareis mil missas em santa Maria de Burgos. O que sobrar será para minha mulher e minhas filhas, as quais rezem dia e noite por mim. Se Deus me der vida, serão donas abastadas. Pagareis aos judeus Raquel e Vidas, e dir-lhes heis que as arcas estavam cheias do ouro da minha palavra. (PC, 32)

Não só pelo que alterou, mas também pelo que escolheu conservar do *Poema* original, é possível compreender o exercício dúplice implicado na *translatio* de Lopes Vieira que, ao mesmo tempo que põe a nu a alteridade ibérica, chama a atenção para a subterrânea homologia que coliga ambos os povos hispânicos. Para ela concorrem as espúrias aflorações líricas que, uma vez por outra, se infiltram no universo varonil da epopeia. Realçados o amor conjugal e a devoção filial, a impressão de «hieratismo icónico»<sup>78</sup> que se desprende do guerreiro intrépido e do vassalo abnegado – lapidarmente comunicada pela fórmula «Deus! que bom vassalo se houvesse bom senhor!...» (PC, 4) – será, no perfil do Cid, matizada pela imagem de humaníssimo *pater familias*. Embora abolindo a liricização por repetição de séries assonantes gémeas, Lopes Vieira não rasura os episódios, epicamente pouco rendosos, da separação familiar (traduzindo, aliás, literalmente o celebrado símile que descreve os circunstantes «separados uns dos outros como a unha da carne», PC, 16) ou da *prière épique* de Ximena, como se a estes coubesse inscrever na gesta a memória de uma portugalidade ancestral, bastante mais inclinada a exprimir a imperscrutável matiz emotiva do que a exuberante proeza bélica.

Estes intervalos líricos aparecem naturalmente coonestados com convenções mais claramente relacionáveis com a ortodoxia épica, até porque, na realidade «este es un cantar de gesta en que los hechos dicen más que las palabras»<sup>79</sup>. Por um lado, Lopes Vieira esquadrinha a cartografia rigorosa das andanças do Campeador (como se viu,

---

<sup>77</sup> Não casualmente, entre as suas anotações, Lopes Vieira deixa registada a lembrança: «V. último canto do “Romancero del Cid”». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 75, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 97.

<sup>78</sup> Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 121.

<sup>79</sup> Edmund de Chasca, *op. cit.*, p. 127.

índice incontestado da sua historicidade), fazendo proliferar as menções toponímicas que enraízam a escrita no real. Por outro, recorre-se à fraseologia binária e à dicção formular, presentes na epopeia primitiva<sup>80</sup>, através da profusão de epítetos designativos, formas apositivas ou expressões laudatórias: o Cid é nomeado como «o que nascera em boa-hora» (*PC*, 11), o «da barba formosa» (*PC*, 12) ou «o que em boa-hora cingira espada» (*PC*, 20). Finalmente, replicam-se fidedignamente os índices da vibrátil dramaticidade da gesta castelhana, por meio de uma postura enunciativa de filiação jogralesca, lembrando que «tradition-based epics such as the *Poema del Cid* stand at the juncture of orality – language heard – and literacy – language seen and accordingly preserved»<sup>81</sup>. Contrariamente ao especioso exercício de simulação retórica que idêntica estratégia assumia no *Amadis*, trata-se agora apenas de perpetuar no texto de chegada, como que em surdina, as reminiscências performativas que se encontravam já na obra medieval. Estas fórmulas, de sentido fático ou com finalidade de organização diegética, exprimem a sinuosidade elocutória do débito jogralesco e encontram-se, regra geral, aliadas ao emprego do presente histórico que empresta maior vivacidade narrativa. Muito frequentemente, documentam a implicação simpática do contador no relato que endossa, porque nele inesperadamente se imiscui o aparte dialogante ou um incontido desabafo apreciativo:

Já a alva esclarece, a manhã vem, e rompe o sol.

Oh! Deus, que formoso nascia! (*PC*, 18)

Que dura mágoa, senhores, é a míngua de pão, e ver morrer á fome mulheres e filhos! (*PC*, 48)

Já não é tempo de arrepender-se: – estão casados! (*PC*, 107)

Oh! que ventura seria se agora aprouvesse a Deus que ali aparecesse o Cid Campeador!... (*PC*, 112)

Na genealogia que esboçam da posteridade literária cidiana, G. Martin e A. Niderst argumentam que o mito do Campeador «n'a jamais été révolutionnaire, mais

---

<sup>80</sup> Sobre a importância destes ingredientes retórico-estilísticos no discurso épico, vd. Colin Smith, *The Making of the Poema de Mio Cid*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 180-206.

<sup>81</sup> Thomas Montgomery, *Medieval Spanish Epic. Mythic Roots and Ritual Language*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1998, p. 150.

toujours plus ou moins profondément réformateur»<sup>82</sup>. Enquanto *exemplum* ibérico de trânsito social, legitimado pelo exercício da proeza e do mérito, e paradigma da nobilitação informada pela valia moral intrínseca do indivíduo, Lopes Vieira não podia deixar de manifestar a sua adesão projectiva à figura – a histórica e a mítica – de Rui Dias de Vivar, nela reconhecendo o rosto outro da Ibéria – onde nós, mais rigorosamente, descobrimos, ainda e sempre, o dele próprio.

---

<sup>82</sup> G. Martin, A. Niderst, «Cid», in Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988, p. 336.

## **9. Amadis do Céu, D. Quixote de Cristo: a imaginação hagiográfica**

### **9.1. Neo-flos-sanctorismo: nos passos do Poverello de Assis**

*A essência da santidade não difere com os tempos; e a alma dum santo que viva, neste ano da Graça de 1892, no fragor e na fumaraça de Londres, é ainda idêntica, nas suas qualidades melhores, à alma de um Santo Antão no seu deserto, ou de um S. Francisco de Assis.*

*Eça de Queirós<sup>1</sup>*

*A santidade, significando desprendimento das riquezas e humildade da vida externa, nunca foi menos apetecida do que em nossos dias. Houve tempos em que abundavam guerreiros e heroes, acabando monges e ermitas; hoje, o heroísmo, depois de se revestir de medalhas, acaba rico e obeso, com boas e chorudas rendas, creadagem basta, regalos de toda a especie.*

*Jaime de Magalhães Lima<sup>2</sup>*

Indagando as motivações da ofensiva antimaterialista de fim-de-século, Túlio Ramires Ferro chama a atenção para o desvio da rota estético-ideológica que o Eça das *Lendas de Santos* e o Antero das *Tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX* pareciam anunciar, sustentando que, «embora de géneros diferentes, estas (...) obras reflectem um mesmo espírito e revelam uma mesma intenção»: a de revalorizar um «idealismo subjectivista análogo ao que impregnará a literatura da

---

<sup>1</sup> Eça de Queirós, «Um Santo Moderno», in *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Livros do Brasil, 2000, p. 175.

<sup>2</sup> Jaime de Magalhães Lima, *Vozes do meu lar*, Coimbra, Typographia França Amado, 1902, p. 275.

geração seguinte»<sup>3</sup>. A esta geração do desamparo, espectadora do desmoronar das sólidas fundações naturalistas e da deflação da confiança cientista-positivista<sup>4</sup>, pertence Lopes Vieira. Porque este renovo espiritualista e a tentação da santidade – fosse esta equacionada no plano ético e filosófico, ou retomada como sugestão colhida no hagiológico pré-rafaelita e «expressão translata de um idealismo estético»<sup>5</sup>, configurasse ela um mito cultural, ou a expressão de uma sincera intranquilidade religiosa<sup>6</sup> –, assimilados pelo imaginário neo-romântico, são, em larga medida, credores da nostalgia de um misticismo das origens de inscrição finissecular, não será desaproveitada, para o que aqui me vai ocupar, uma sumária averiguação dos seus contornos.

Na série de artigos vindos a lume, em 1890, na *Revista de Portugal*, Antero, alardeando fé incoercível na perfectibilidade moral da consciência humana por via de um espiritualismo idealista, instigante da abdicação e da apologia intransigente do Bem, arguia o seu conceito de santidade, destino colectivo e fatal corolário desse caminho de virtude:

Se pois só a perfeita virtude, a renúncia a todo o egoísmo, define completamente a liberdade, e se a liberdade é a aspiração secreta das coisas e o fim último do

---

<sup>3</sup> Túlio Ramires Ferro, «Sobre as tendências da literatura portuguesa no final do século XIX», *Vértice*, vol. X, nº84 (Agosto 1950), p. 73.

<sup>4</sup> Hans Hinterhäuser inventaria os sintomas intelectuais e sociais da renovação espiritual de fim-de-século, destacando «el despertar de inquietudes metafísicas y de corrientes irracionales en la filosofía o el movimiento anti-naturalista en literatura. A eso habría que añadir la moda del ocultismo y del espiritismo, por medio de los cuales esperaban ponerse en contacto con lo sobrenatural, hombres “sin fe”, en sentido estrictamente religioso. También se tienen noticias de las diversas oleadas de conversiones de poetas al catolicismo, así como la sed de milagros que se manifestó en amplios sectores populares (...)». Cf. Hans Hinterhäuser, *Fin de Siglo. Figuras y Mitos*, p. 16-17.

<sup>5</sup> Cf. Maria João Reynaud, «“A Tentação de São Macário” e “La Légende de Saint Julien l’Hospitalier”: Uma abordagem intertextual», *Revista da Faculdade de Letras do Porto. Línguas e Literaturas*, II série, vol. VIII (1991), p. 70. Este recrudescimento, em finais do século XIX e nas primeiras décadas do século seguinte, do interesse pela narrativa hagiográfica é anotado pela autora que aponta, para além de Eça, os casos de Eugénio de Castro (*A Tentação de São Macário*, 1922), Raul Brandão e Júlio Brandão (*Vidas de Santos*, 1891) e António Correia de Oliveira (*Tentações de S. Frei Gil*). Cf. *art. cit.*, p. 63, n. 3. Também Isabel Cristina Mateus assinala a «recorrência da temática do Santo presente em autores portugueses, directa, ainda que diferentemente, envolvidos nessa renovação finissecular». Cf. Isabel Cristina Mateus, «Tentação de S. Macário: da alegoria ao símbolo», *Diacrítica*, nº9 (1994), p. 196.

<sup>6</sup> A interrogação sobre a natureza e a consistência da religiosidade finissecular, formulada por Hans Hinterhäuser, parece-me particularmente pertinente: «Fue realmente una pose, una moda o “dilettantismus” la innegable inquietud religiosa de aquellos años, como se ha venido afirmando una y otra vez? Fueron los mitos de aquella época, de índole religiosa, meros “mitos culturales”? O fueron más bien signos de una auténtica renovación religiosa? Nosotros diríamos que ambas cosas: elementos culturales renovados y síntomas del esfuerzo por lograr una comprensión más profunda del mundo y del destino humano». Cf. Hans Hinterhäuser, *op. cit.*, p. 120.

universo, concluamos que a santidade é o termo de toda a evolução e que o universo não existe nem se move senão para chegar a este supremo resultado.<sup>7</sup>

Se, como já notara Feliciano Ramos, Antero nunca deixou de ser um «monge da Idade Média em potência»<sup>8</sup>, as exumações hagiológicas do último Eça participam, de igual modo, da voga que, no limiar do novo século, conhece a «surda reacção espiritualista contra o materialismo dos tempos», irresistivelmente seduzida por essa «vaga religiosidade literária, derradeira emanção do romantismo, que está hoje levando os artistas e os poetas a tomarem por temas preferidos as lendas cristãs e as vidas dos santos»<sup>9</sup>. Com efeito, em 1892, Eça dava conta, em carta a Eduardo Prado, da sua leitura deslumbrada de «genealogias e agiologios»<sup>10</sup> e, no ano seguinte, trocava confidências com Oliveira Martins sobre a composição de uma *hagiofantasia*<sup>11</sup>, protagonizada por Santo Onofre:

(...) interrompi o S. Frei Gil, para me devotar a Santo Onofre. Não creio que conheças este ilustre solitário – porque não há bem a certeza de que ele jamais existisse. Não da sua vida, que a não tem, mas dos agiologios, consegui extrair umas cem páginas, uma pequena *plaque*, para ir acostumando o público a este *neo-flos-sanctorismo*.<sup>12</sup>

Vários dos textos congregados nas *Notas Contemporâneas* permitem refazer alguns dos rumos geracionais pelos quais seguia esse apelo da santidade, que, no fundo, não era, como o próprio admitia, senão sintoma manifesto da moderna «necessidade do divino»<sup>13</sup>. Correspondendo, decerto, a uma inflexão do *Zeitgeist* finissecular, essa tendência «espiritualista, simbolista, neocristã e místico-socialista»<sup>14</sup>, esse «socialismo

---

<sup>7</sup> Antero de Quental, *Tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX*, organização, apresentação e notas de Leonel Ribeiro dos Santos, Lisboa, Editorial Comunicação, 1989, p. 84.

<sup>8</sup> Feliciano Ramos, «Um clima de ideias no limiar do século XX», in *Estudos de História Literária do Século XX*, Lisboa, Ocidente, 1958, p. 9.

<sup>9</sup> Eça de Queirós, «O Bock Ideal», in *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Livros do Brasil, 2000, p. 247-48.

<sup>10</sup> Carta a Eduardo Prado de 29 de Maio de 1892, in Guilherme de Castilho (coord.), *Eça de Queirós. Correspondência*, 2º vol., Lisboa, IN-CM, 1983, p. 237.

<sup>11</sup> O termo foi cunhado por António Braz de Oliveira, «São Cristóvão, sonho e sentido da Geração de Setenta. Notas para uma re-leitura da hagiografia queirosiana», in Elza Miné (org.), *150 Anos com Eça de Queirós*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses, 1997, p. 83-112.

<sup>12</sup> Carta a Oliveira Martins de 17 de Abril de 1893, in Guilherme de Castilho (coord.), *Eça de Queirós. Correspondência*, 2º vol., Lisboa, IN-CM, 1983, p. 256.

<sup>13</sup> Eça de Queirós, «Positivismo e Idealismo», in *Notas Contemporâneas*, p. 191.

<sup>14</sup> Idem, *ibidem*, p. 193.

evangélico ou católico»<sup>15</sup> foi encorajado pela frequência assídua, em tradução francesa, da novelística russa e pelo beneplácito fervoroso que, à época, o socialismo cristão de Tolstoi, adepto da cartilha proudhoniana, mereceu por parte das elites intelectuais. Subscrevendo, no prefácio ao seu estudo de 1886, consagrado ao romance russo<sup>16</sup>, um manifesto neocristão, o Visconde Melchior de Vogüé (1848-1910) – para quem Eça, na crónica «O Bock Ideal», reserva o apodo escarninho de «neo-Chateaubriand»<sup>17</sup> – torna-se o arauto deste neo-evangelismo catolicizante, que congutina um crescente número de correligionários deste idealismo cristão. Ao alegar, a propósito do elogio póstumo do Cardeal Manning, a sua tese da santidade do laico, Eça apregoa, nas palavras tornadas célebres de António Sérgio, o advento do «Santo paladino da Revolução Social», de «um S. Paulo enxertado num Carlos Marx»<sup>18</sup>. Na realidade, acrescenta ainda Eça, os constrangimentos da época moderna não deixam à santidade outra probabilidade de manifestação a não ser a sua «*forma social*, única que poderia ser compreendida nos nossos tempos, e produzir neles um bem visível»<sup>19</sup>. Ora, nestas e em tantas outras palavras de um autor socialmente perplexo, não é possível deixar de descobrir, em latência ressonante, o magistério de Tolstoi.

<sup>15</sup> Idem, «O Bock Ideal», p. 249.

<sup>16</sup> Em *Le roman russe*, Eugène-Melchior de Vogüé analisava «com admiração as obras de quatro grandes mestres da ficção russos: Gogol, Turguenev, Dostoievski e Tolstoi. O autor, que fora durante sete anos embaixador da França na corte de S. Petersburgo, não escondia o propósito de contrapor a profundidade psicológica e moral do realismo russo ao que considerava ser o vazio estéril do naturalismo francês (...) Foi, na verdade, o estudo de Vogüé que abriu caminho nos círculos ocidentais ao conhecimento e estima pelos autores russos». Cf. Luís Machado de Abreu, «Jaime de Magalhães Lima na Escola de Leão Tolstoi», in *Percursos do Oitocentismo Português*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 1998, p. 116. Como refere Hans Hinterhäuser, «Fue Eugène Vogüé quien con su asombroso libro *Le roman russe* (1886) actuó de intermediario entre los modelos rusos y los países románicos». Cf. *op. cit.*, p. 20.

<sup>17</sup> Eça de Queirós, «Positivismo e Idealismo», p. 194. A diatribe que Eça dirige a Melchior de Vogüé deverá ser interpretada à luz da sua defesa de uma prática religiosa imune a toda a ingerência teocrática ou perversão clerical. Adepto convicto de um evangelismo antidogmático, o socialismo cristão de Eça é «bebido na lição evangélica, mas não na Igreja institucional, tantas vezes desfiguradora». Cf. Ofélia Paiva Monteiro, «Variações ecianas em torno da santidade», in *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Nacional de Queirosianos*, vol. I, Coimbra, Almedina, 2002, p. 55. Como muito bem ressalva Ângela Varela, «se o neo-evangelismo do autor enfileira nas correntes finisseculares (neo-romântica, neo-cristã, místico-socialista), delas se demarca contudo por insurgir-se não só contra todos os radicalismos sectários como contra qualquer doutrinação, pois esta, ao constituir-se como sistema torna-se normativa, desvirtuando a liberdade da consciência individual. Eça acredita assim, não exactamente no socialismo cristão, que poderá também degenerar numa forma de dogmatismo institucional, mas numa espécie, mais pragmática, de humanismo cristão». Cf. Ângela Varela, «A ascense da escrita queirosiana – do plano terreno à serra de Jacinto e ao céu de Cristóvão →», in *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Nacional de Queirosianos*, vol. II, Coimbra, Almedina, 2002, p. 366.

<sup>18</sup> António Sérgio, «Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queirós», in *Ensaio*, Tomo VI, Lisboa, Editorial Inquérito, 1946, p. 145.

<sup>19</sup> Eça de Queirós, «Um santo moderno», in *Notas Contemporâneas*, p. 176.



Na verdade, como, em 1910, lembrava Leonardo Coimbra, ajuizar o verdadeiro significado, para estas gerações, do ideário do mestre russo obriga a «encará-lo como filósofo, como artista e como santo»<sup>20</sup>. A herança do cristianismo democrático e filantrópico e da mensagem de evangelismo reformista, de que a sua obra se erige em militância activa, mobiliza uma quantiosa falange de autores, no interior da qual assume protagonismo um mais que devotado Jaime de Magalhães Lima – «o Vogüé português»<sup>21</sup> – que, em 1888, decide partir em peregrinação, no propósito de conhecer pessoalmente o profeta de Iasnaia Poliana e, quatro anos mais tarde, dá à estampa *As doutrinas do Conde Leão Tolstoi*<sup>22</sup> e ainda traduções da obra do pensador russo. No opúsculo sobre Tolstoi, propugnando um ideal de socialismo humanitário – zeloso sobretudo da «umanidade inquieta, incerta transviada e fraca»<sup>23</sup> – doesta-se a iníqua distribuição da riqueza e os clamorosos desequilíbrios sociais, censura-se o acomodaticio passivismo burguês e receita-se um programa de fraternidade altruísta e de abdicção do eu a favor da humanidade oprimida como caminho de redenção social. Inclínada à tematização destas fábulas de piedade moderna, a novelística russa oitocentista assume, assim, nas palavras de Margaret Ziolkowski, a fisionomia narrativa de uma verdadeira neo-hagiografia, no âmbito da qual se recontextualiza o temário e/ou as estratégias formalizantes agenciadas pelas *Vitae* medievais, à imagem da vida contemporânea:

In adapting hagiography to the expression of their own thematic interests, Russian writers took several approaches: they reworked specific legends, they exploited hagiographical devices to create new hagiography, and they adapted hagiographical themes and devices to wholly different purposes that may even be antithetical to the spirit of saints' Lives. Generally speaking, in the first instance an old story is given new meaning, in the second a new story is invested with an old meaning, and in the third a new story acquires its meaning through the idiosyncratic use of old devices.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Leonardo Coimbra, «Tolstoi», *Límia – Revista mensal ilustrada de letras, ciencias e artes*, nº3, Série 1ª (Dezembro 1910), p. 44.

<sup>21</sup> Túlio Ramires Ferro, *art. cit.*, p. 79.

<sup>22</sup> Jaime de Magalhães Lima contacta com a obra de Tolstoi precisamente através da leitura dos comentários apresentados em *Le roman russe* de Vogüé. Cf. Manuel J. G. Carvalho, *Nação, Nacionalismo e Democracia em Jaime de Magalhães Lima*, p. 25-26.

<sup>23</sup> Jaime de Magalhães Lima, «Da influência de Leão Tolstoi», *Límia – Revista mensal ilustrada de letras, ciencias e artes*, nº4, Série 1ª (Janeiro de 1911), p. 67.

<sup>24</sup> Margaret Ziolkowski, *Hagiography and Modern Russian Literature*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1988, p. 27.

Deste modo, a reciclagem das convenções hagiográficas, regulando-as pelos imperativos da modernidade, permitia não só rejuvenescer permanentes modelos de espiritualidade, aos quais um panteão de santos emprestava corpo e voz, como torná-los reconvertíveis em função de múltiplas preocupações morais, sociais ou políticas, advogando assim, como refere Jaime Cortesão, a propósito do *S. Cristóvão* queirosiano, um ideal religioso esteado numa «santidade civil»<sup>25</sup>. Compreende-se, então, que, no contexto desta apetência mística finissecular e primonovecentista, Tolstoi e Francisco de Assis compartissem de idêntica estima, como figurações exemplares de uma renovada – que não nova – forma de santidade. Em 1911, Jaime de Magalhães Lima, cuja obra constitui um documento exemplar dessa «estreita relação entre Tolstoi e S. Francisco de Assis»<sup>26</sup>, acentuava que ambos, santo medieval e santo moderno, tinham, em vida, abraçado um perene ideal de *sequela Christi*:

(...) todos os verdadeiros evangelistas, sem distinção de tempo e de lugar, um Tolstoi como um Francisco de Assis, serão apenas a essência preciosa com que de contínuo se alimenta a Luz do mundo que um dia teve a sua aurora ensanguentada e redentora nos montes da Judeia.<sup>27</sup>

E, ao cabo de um exaustivo estudo sobre *Santo António e o Franciscanismo*, António Cid concluía, na mesma linha, que

O franciscanismo foi uma revolução senão na ordem política, sem dúvida na ordem espiritual; um movimento profundo de ideias e sentimentos para cuja cabal compreensão, a tantos séculos de distância, temos de ir buscar aos nossos tempos

---

<sup>25</sup> Jaime Cortesão, *Eça de Queiroz e a questão social*, Lisboa, Portugália Editora, 1970, p. 206.

<sup>26</sup> Feliciano Ramos, «Um clima de ideias no limiar do século XX», p. 26. Também Luís Machado de Abreu observa, a propósito da obra de Jaime de Magalhães Lima, que, «com alguma frequência, são invocados em simultâneo os dois guias espirituais [Tolstoi e Francisco de Assis], como privilegiados reflexos do mesmo cristianismo evangélico». Cf. Luís Machado de Abreu, «Jaime de Magalhães Lima na escola de Leão Tolstoi», p. 120. Magalhães Lima publica, em 1908, o seu *Servo e Menor. S. Francisco de Assis e os seus evangelhos*, que posteriormente reformula em profundidade, tomando em linha de conta os reparos que lhe foram dirigidos por ter adoptado, em bloco, a leitura heterodoxa da vida do *Poverello* popularizada por Sabatier. A versão reescrita viu a luz apenas em 1956, já postumamente, sob o título *Divagações de um Terceiro. S. Francisco de Assis e a civilização que ele concebeu e professou*, Aveiro, Câmara Municipal de Aveiro, 1957.

<sup>27</sup> Jaime de Magalhães Lima, «Da influência de Leão Tolstoi», p. 66.

um paralelo no Tolstoísmo dos intelectuais da Europa e no presente Gandhismo do povo hindu (...).<sup>28</sup>

Se, em Tolstói, se adivinhava o evangelista em roupagens hodiernas, o Patriarca de Assis desempenhara, no século XIII, graças ao ministério da palavra e à singularidade da obra, idênticas funções de caudilho espiritual, pregando um reaccionário retorno<sup>29</sup> aos ideais do cristianismo apostólico primitivo, num gesto de clara «radicalidade evangélica»<sup>30</sup>. Como refere Annette Bossut Ticchioni, «sur le modèle de l'Évangile sine glosa, comme saint François, Tolstoï propose de comprendre l'homme sur terre et de favoriser le progrès social grâce à la justice et à la charité; il fait une synthèse entre la vie et son idéal (...) il est aussi lié au néo-christianisme, à une forme d'universalisme en matière de religion au-delà du catholicisme»<sup>31</sup>. E, portanto, dando resposta a interpelações ideológicas afins das intuídas naquela que era a «moda da Rússia»<sup>32</sup>, toma forma, com redobrado alento, um mito literário do franciscanismo. Se, com efeito, «San Francisco se presenta como portador de una riquísima personalidad, capaz de satisfacer por sus innumerables rasgos a intelectuales de muy diversa extracción ideológica»<sup>33</sup>, não é difícil compreender como o apostolado prático e itinerante do *Poverello* de Assis – ou as tresleituras a que ele dará ensejo – se compagina com as candentes inquietudes da época. Pontos de encontro constituem, seguramente, a exigência de uma fé comprometida, a afectuosa simbiose com o entorno natural e um entendimento moderno de liberdade evangélica<sup>34</sup>. Distanciando-se, nas palavras e nas acções, de um cenobitismo antinatural e alinente e do misticismo abstencionista professado por hordas de emparedados e estilitas, o proselitismo cristista

---

<sup>28</sup> António Cid, *Santo António e o Franciscanismo. Ensaio de reconstituição histórica*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, p. 117.

<sup>29</sup> Como nota Jacques Le Goff, «não há que esquecer que, afinal, o franciscanismo é reaccionário. Perante o século XIII, moderno, é a reacção não de um inadapto como Gioacchino ou Dante, mas de um homem que quer, perante a evolução, salvar valores essenciais». Cf. Jacques Le Goff, *S. Francisco de Assis*, Lisboa, Teorema, 2000, p. 85.

<sup>30</sup> Cf. Joaquim Carreira das Neves, «Vai, Francisco, repara a minha igreja», in *Francisco de Assis Nosso Irmão*, Braga, Editorial Franciscana, 1995, p. 218.

<sup>31</sup> Annette Bossut Ticchioni, *Le mythe de saint François dans les poésies francophones du début du XX<sup>e</sup> siècle*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, p. 46-47.

<sup>32</sup> A expressão é de Annette Bossut Ticchioni, *op. cit.*, p. 46.

<sup>33</sup> Vicente González Martín, *San Francisco de Asis en la literatura hispánica contemporánea*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1985, p. 174.

<sup>34</sup> Cf. Félix del Buey, OFM, «La imagen del Pobre de Asís en el arte moderno y contemporáneo», *Selecciones de Franciscanismo*, nº 51 (1988), p. 353-83.

franciscano faz deflagrar, nas palavras de Jaime Cortesão, «uma Revolução pela doçura»<sup>35</sup>. E acrescenta:

Ao velho espírito do Antigo Testamento que fazia de Deus um patriarca colérico e distante; do homem o filho sempre bastardo do pecado original; e da Terra o jardim venenoso, onde crescia a árvore do mal, opunham os franciscanos um Deus amável, uma Natureza em cuja formosura se reflectia a imagem divina – do mesmo passo que ascendiam o homem à comunicação familiar com a divindade e à fraternidade com o Universo.<sup>36</sup>

A *fraternitas*<sup>37</sup> ideada pelo Patriarca Seráfico, porque não concebia outra forma de convivência comunal que não fosse a partição democrática de tarefas e o nivelamento igualitário dos *frati*, rebatia veementemente as relações verticais de autoridade, aproximando esta demagogia ao divino de um socialismo utópico, ou até de um anarquismo *ante litteram*<sup>38</sup>. Como nota André Vauchez, S. Francisco, «muito mais próximo do mundo dos cavaleiros da Távola Redonda e dos trovadores que daquele dos juristas de Bolonha ou da escolástica parisiense»<sup>39</sup>, cultivava uma atitude de irremissível suspeição relativamente à cultura letrada e à ciência formal, opondo-lhe a salubre dignidade do trabalho manual. Na verdade, o fundador da ordem «não viu com benevolência nem os armazéns do saber nem as cabeças recheadas de instrução, nem a

---

<sup>35</sup> Jaime Cortesão, *Eça de Queiroz e a questão social*, p. 94.

<sup>36</sup> Idem, *O humanismo universalista dos portugueses*, p. 42-43.

<sup>37</sup> Como refere Éloi Leclerc, os primeiros companheiros de Francisco de Assis constituem «non pas un *Ordo*, mais une *Fraternitas*, avec la coloration anarchique du mot». Cf. Éloi Leclerc, *François d'Assise. Le retour à l'Évangile*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998, p. 97. Nas *Divagações de um Terceiro*, Magalhães Lima disserta sobre «aquele doce e sagrado anarquismo que palpita na alma franciscana», esclarecendo que «há um anarquismo que é apanágio da santidade, como outro há que é o sinal da perversão». E acrescenta: «Anarquista, enquanto profeta e crente, é aquele que aborreceu e renegou o governo dos homens e das nações e dele fugiu e se isentou quanto pôde, para obedecer somente ao governo de Deus e dos céus que em sua consciência se revelasse e a dominasse. E assim, na sua pureza, este anarquismo não é desobediência; pelo contrário, é unicamente o grau mais subido, supremo, da obediência. § Tal foi o anarquismo de S. Francisco de Assis e dos mais videntes e eleitos de sua estatura e sublimidade». Cf. *Divagações de um Terceiro. S. Francisco de Assis e a civilização que ele concebeu e professou*, p. 70.

<sup>38</sup> Essa analogia é assinalada por André Vauchez: «Confrontado com este regresso ao Evangelho que Francisco propunha a todos os seus ouvintes, quaisquer que fossem a sua condição ou o seu estado, o historiador sente-se tentado a falar de uma utopia franciscana, no sentido em que se fala dos socialismos utópicos do século XIX. A fórmula não tem nada de deslocado, se entendermos por ela não a expressão de um idealismo quimérico, mas antes uma concepção original e coerente da vida, certamente muito difícil de levar à prática, de tal modo se mostrava exigente e, sob certos aspectos, avançada para o seu tempo, mas que, no entanto, viria a exercer durante décadas e até mesmo séculos um profundo fascínio sobre muitos espíritos». Cf. *A espiritualidade da Idade Média ocidental. Séc. VIII-XIII*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995, p. 146-47.

<sup>39</sup> Idem, *ibidem*, p. 147.

petulância das escolas»<sup>40</sup>. Descrevendo-se como *simplex et idiota*, a pertinaz desvalorização do acúmulo de saber descendia do tronco comum do ideal de pauperismo e da humildade minorítica que, se, num primeiro momento, era *contemptus mundi*, deveria culminar, a seu tempo, no *contemptus sui*. Com o antimercantilismo e anti-intelectualismo ferozes casava-se a mais integral renúncia, única atitude por meio da qual era possível, em exaltante gáudio criacionista, contemplar com ingenuidade antiespeculativa o sublime espectáculo do mundo sensível. Uma insaciável paixão cósmica, um sempiterno assombro em face do mundo criado, um afecto transbordante por tudo o que existe encontram-se na génese da investigação, de timbre franciscanista, medularmente poética do universo, cuja beleza só pode ser apreendida se for o homem cooperante com o espírito de *fratellanza* que irmana todas as criaturas. Por isso, o cerne da mensagem franciscanista, bem como a glorificação literária do seu mentor como padroeiro da ecologia<sup>41</sup> e menestrel de Deus, são inseparáveis do lirismo celebratório e da incessante acção de graças poética, superiormente traduzidas pelo *Cantico di frate Sol*, que, por constituir enfática exaltação do ínfimo, se transmuda em emblema do seu criador. A linguagem mística de S. Francisco, o *Domini jocular*, tingida de sugestões extraídas do universo cavaleiresco ou do trovadorismo, é, em si própria, expressiva de uma missiologia de intento laudatório que não enjeita, mas antes retira vantagem, do contributo, mesmo se de fachada heterodoxa, das profanas artes de persuasão<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Joaquim Cerqueira Gonçalves, «Sabedoria e arte de ser franciscano», in *I-II Seminário. O Franciscanismo em Portugal. Actas*, Lisboa, Fundação Oriente, 1996, p. 79.

<sup>41</sup> Sobre esta faceta do Santo de Assis, vd. J. Cerqueira Gonçalves, «Pobreza franciscana e ecologia», in *Francisco de Assis Nosso Irmão*, Braga, Editorial Franciscana, 1995, p. 151-89.

<sup>42</sup> É conhecido o fascínio juvenil de S. Francisco pela matéria da Bretanha, tornado inequívoco ao crismar os seus companheiros de apostolado como cavaleiros da Távola Redonda, assim anunciando a cristianização do ideal de cavalaria e a emergência do *miles Christi*. Como refere Chiara Frugoni, Francisco lera com entusiasmo «les chansons de geste, les romans d'Arthur et des chevaliers de la Table Ronde. Ces récits exaltaient la valeur des combattants, l'amour désintéressé pour la belle dame, la loyauté, la générosité, la courtoisie, autant de vertus qui, idéalement, appartenaient alors aux nobles et aux chevaliers. Ils exercèrent, sur le jeune François, une impression profonde et durable (...)». Cf. Chiara Frugoni, *Saint François d'Assise. La vie d'un homme*, Paris, Hachette, 1999, p. 20. André Vauchez destaca igualmente as evidentes reminiscências da erótica trovadoresca e cavaleiresca, reconvertidas ao divino, na pregação franciscana, observando que Francisco de Assis «subit l'influence de l'idéal courtois véhiculé par les oeuvres littéraires – chansons de geste et poèmes d'amour – venues de France qui envahissaient alors l'Italie. Il fut profondément marqué par cette mode et, même après sa conversion, il continuera à chanter des poèmes en français et à évoquer les paladins de la *Chanson de Roland* et les *Chevaliers de la Table Ronde*. Cf. André Vauchez, «Saint François d'Assise», in Jacques Berlioz (coord.), *Moines et religieux au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 249. Para Jacques Le Goff, na permeabilidade do ideal religioso franciscanista a diferentes modalidades da cultura profana reside a sua modernidade: «Francisco transporta consigo para o seu novo ideal religioso a cultura e a sensibilidade cavaleirescas que ele adquiriu antes da sua conversão: a Pobreza é a sua Dama, Dona Pobreza, as Sagradas Virtudes são outras tantas heroínas cortesãs, o santo é um cavaleiro de Deus mais um trovador, um menestrel. Os capítulos da Porziuncula inspiram-se nas reuniões da Távola Redonda em redor de Artur. Estará aí a modernidade de S. Francisco em ter introduzido o ideal cavaleiresco no cristianismo, tal

É, aliás, nessa amálgama entre o ideal de santidade franciscano e a pulsação do mundo, concebendo-se o santo como sismógrafo da humanidade, que devem ser buscadas as causas da impressionante longevidade do seu legado, ao ponto de se criar, nos alvares do século XX, aquela que já foi cognominada a Quarta Ordem Franciscana – a dos franciscanófilos. É sobretudo à historiografia de finais do século anterior, e particularmente à obra ruptural de Paul Sabatier (1858-1928), que se deve o assinalável recrudescimento de interesse pela piedade franciscana e pelo seu mentor<sup>43</sup>. Aluno e admirador confesso de Renan<sup>44</sup>, devoto de um protestantismo ecuménico e liberal, Sabatier reaprecia o valor probatório de fontes tidas como incontrovertidas – nomeadamente a *Vita Prima* de Tomás de Celano –, reeditando a questão franciscana, ao pretender desentranhar dos lugares-comuns da acrítica hagiografia oficial a verdadeira efígie do Santo. E lastima: «Que les hagiographes ont tort de nous le montrer auréolé et nimbé dès le berceau!»<sup>45</sup>. Como muito bem observa Sandra Migliore, o procedimento da escrita biográfica do pastor protestante rege-se por uma duplicidade subordinante que, ao desembaraçar o percurso espiritual franciscano do ónus do imobilismo ortodoxo em que o cânone hagiográfico o havia enclausurado, lhe contrapõe a fisionomia humanizada do protagonista como fonte de emulação admirativa, fazendo assim «dell'uomo del Novecento una sorta di *alter Franciscus* capace di assumere su di

---

como os primeiros cristãos tinham introduzido o ideal desportivo antigo – o santo atleta de Cristo – e S. Bernardo o ideal militar da primeira cavalaria – a *Milícia de Cristo*?». Cf. Jacques Le Goff, *S. Francisco de Assis*, p. 82.

<sup>43</sup> Cf. Damien Vorreux, *François d'Assise dans les Lettres françaises*, Paris, Éditions Franciscaines / Desclé de Brouwer, 1988, p. 341.

<sup>44</sup> Como nota Giovanni Miccoli, o retrato que Sabatier apresenta de S. Francisco é filtrado «attraverso le suggestioni che gli provenivano dalla *Vie de Jésus* de Renan». Cf. Giovanni Miccoli, «La *Vie de S. François* di Paul Sabatier», in *Paul Sabatier e gli studi francescani. Atti del XXX Convegno internazionale*, Spoleto, Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 2003, p. 19. Como seria de esperar, Lopes Vieira possuía, na sua biblioteca, um exemplar da obra de Renan que, contudo, não apresenta quaisquer anotações: Ernest Renan, *Vie de Jésus*, Paris, Michel Levy Frères, Libraires Éditeurs, 1863 [124-B-6].

<sup>45</sup> Paul Sabatier, *Vie de Saint François d'Assise*, Paris, Librairie Fischbacher, 1899, p. VIII. Sabatier descreve a sua *démarche* biográfica desmistificadora, referindo-se à urgência pastoral de desenredar a história da lenda, de modo o desocultar a face humanizada do Santo: «Les historiens officiels de saint François ont fait pour sa biographie ce que Giotto avait fait pour le petit sanctuaire. La plupart du temps ils lui ont rendu un mauvais service. Ces embellissements qu'ils ont ajoutés à sa vie ont fait oublier le saint François de la réalité pourtant infiniment plus beau. Les auteurs ecclésiastiques ont, semble-t-il, grand tort d'orner ainsi la vie de leurs héros et de n'y signaler que les traits édifiants. Ils donnent par là occasion, même aux plus dévots, de suspecter leur témoignage. Puis, à force d'environner les saints de lumière, ils en font des êtres plus qu'humains qui n'ont rien de commun avec nous; ce sont des privilégiés marqués du sceau divin; ce sont, comme le chantent les litanies, des vases d'élection où Dieu a versé les plus doux parfums; leur sainteté s'est révélée presque malgré eux; ils sont nés saints, comme d'autres naissent rois ou esclaves, leur vie se détache sur le fond d'or des triptyques et non sur le fond sombre de la réalité (...). C'est donc faire œuvre pie que de rechercher l'histoire derrière la légende». Cf. *op. cit.*, p. XXVIII.

sé le contraddizioni dell'anima contemporanea e creare le premesse per un rinnovamento totale»<sup>46</sup>.

Retratando-o como um livre pensador carismático («ne devant rien à l'Église, ni à l'École, il fut véritablement théodidacte»<sup>47</sup>), cuja doutrinação primitiva, estada no centralismo evangélico e no proselitismo ecuménico, teria sido pervertida em sede institucional pela Cúria romana, na pessoa do cardeal Hugolino<sup>48</sup>, a biografia à thèse de Sabatier reduz a vida do fundador da Ordem Seráfica a um combate simplista entre liberdade e dogma, profetismo e sacerdócio, instituição e carisma<sup>49</sup>. Acentuando a vertente política e o alento reivindicativo da mensagem apostólica dos *minores*, é realmente justo afirmar que, com Sabatier por emissário, «Francisco de Assis catalisava a simpatia dos que sentiam uma certa dificuldade perante a Igreja»<sup>50</sup> e daqueles que reconheciam como inalcançável o apaziguamento da religião do coração e da religião da autoridade, da liberalidade da *fraternitas* e do formalismo constrangedor do *ordo*.

A publicação, em 1893, da sua *Vie de saint François* propunha instabilizar a figuração monolítica de Francisco como *vir catholicus*, pintando-o, em arrojada tridimensionalidade, como «le laïque, le poète, l'artiste»<sup>51</sup> e demorando-se no episódio das conturbadas relações do *Poverello* com Inocêncio III<sup>52</sup>. Na espiritualidade franciscana original, assinalava Sabatier, «les broussailles du dogme et de la scolastique en sont totalement absentes»<sup>53</sup>, e assim se explica que, quando colocados em confronto

---

<sup>46</sup> Sandra Migliore, «La *Vie* di Paul Sabatier. Pagine di una fortuna tra tensión ideali e moda letteraria», in *Paul Sabatier e gli studi francescani. Atti del XXX Convegno internazionale*, Spoleto, Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 2003, p. 245.

<sup>47</sup> Paul Sabatier, *op. cit.*, p. VIII.

<sup>48</sup> Como refere Carreira das Neves, «para Sabatier, Francisco deixou-se dominar pelo Papa Inocêncio III e Honório III, mas, sobretudo, pelo seu amigo cardeal Hugolino, que tinha por fim converter aquela torrente evangélica franciscana, cristalina e pura, na grande torrente institucional da Igreja, ao seu serviço e na sua dependência. Francisco teria sido utilizado e manipulado pela Igreja, para os fins da mesma Igreja modificando-o e esvaziando-o da sua novidade e do seu vírus contestatário. Francisco tem consciência disto mesmo e vive, por causa disso, com o coração e a carne triturados. No entanto, apesar de alguns assomos de rebeldia, submete-se e aceita, com lágrimas e sangue, a deformação das suas intenções. Nesta óptica, Francisco seria um precursor do livre exame e da Reforma do séc. XVI». Cf. «Vai, Francisco, repara a minha igreja», p. 195.

<sup>49</sup> Como nota Sandra Migliore, embora manifestando a intenção de apresentar Francisco de Assis como le «type idéal de toute une époque», a *Vie* de Sabatier «aveva finito col tracciare il ritratto di un modello eroico che – tra eroe romantico e superuomo nicciano – pareva incarnare l'idea romantico-decadente teorizzata da Carlyle, che la rigenerazione sempre discenda dall'ispirazione soggettiva e profonda del genio, cioè di un eroe in cui si manifesti al massimo grado la forza inconoscibile che preside al divenire del mondo (...)». Cf. *art. cit.*, p. 247.

<sup>50</sup> David de Azevedo, «Experiência humana de Francisco de Assis», in *I-II Seminário. O Franciscanismo em Portugal. Actas*, p. 29.

<sup>51</sup> Paul Sabatier, *Vie de Saint François d'Assise*, p. 353.

<sup>52</sup> Cf. o capítulo «Saint François et Innocent III», p. 100-116.

<sup>53</sup> Paul Sabatier, *op. cit.*, p. 147.

com ela, os modernos cultos organizados – o católico como o protestante<sup>54</sup> – se afigurem como meros arremedos fraudulentos. Desabafava o autor:

Que l'on est loin des vulgarités superstitieuses de la dévotion mécanique, de la thaumaturgie mensongère de certains catholiques; que l'on est loin aussi de ce christianisme bourgeois, satisfait, ergoteur, doctrinaire de certains protestants !<sup>55</sup>

Exclusivamente comprometido com os requisitos pastorais de uma *ecclesia spiritualis*, partidário de uma interpretação vivencial da lição escriturística e de um pietismo activo, é ainda o paradigma em extinção deste São Francisco exegeta de si próprio, gizado por Sabatier, que induz o historiador à asseveração de que «la théologie a tué la religion»<sup>56</sup>. Se, no ano seguinte à sua publicação, a heterodoxa biografia do historiador francês se encontrava já arrolada no *Index*<sup>57</sup>, esta circunstância em nada minorou o seu impacto junto das gerações coetânea e vindoura, uma popularidade de resto confirmada pelas inúmeras reedições e traduções, no conjunto das quais avulta a de Tolstoi para russo<sup>58</sup>. Por esta época, na esteira do estudo de Sabatier, e como argumenta Sandra Migliore, o poder galvanizante do argumento franciscano explica que nele sejam vertidas as mais desconcertadas ânsias e tensões:

(...) critica al dogmatismo curiale e soggettivismo religioso, ma anche ideali ascetici di vita individuale e carità filantropiche, fermenti di detemporalizzazione della Chiesa ma anche tradizione civile post-risorgimentale, ricerca scientifica delle fonti storiche, ma anche purezza linguistica delle origini.<sup>59</sup>

---

<sup>54</sup> Como, muito justamente, lembra André Vauchez, Sabatier foi, na realidade, «un des pères fondateurs de l'œcuménisme, dans la mesure où il chercha à établir autour de la figure de François un véritable dialogue inter-religieux et où il n'hésita pas à prendre parfois ses distances vis-à-vis de ses propres corréligionnaires». Cf. André Vauchez, «Conclusion», in *Paul Sabatier e gli studi francescani. Atti del XXX Convegno internazionale*, Spoleto, Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 2003, p. 487.

<sup>55</sup> Paul Sabatier, *op. cit.*, p. 166.

<sup>56</sup> Idem, *ibidem*, p. 320.

<sup>57</sup> Como refere Moreira das Neves, «Publicada a obra em 1893, era condenada por decreto da Congregação do Santo Ofício de 8 de Junho de 1894, por causa do radicalismo calvinista e dos ataques do autor contra Roma». Cf. Mons. Moreira das Neves, «Guerra Junqueiro e o Santo», in Adelino Pereira (org.), *Francisco de Assis (1182-1982). Testemunhos contemporâneos das letras portuguesas*, Lisboa, IN-CM, 1982, p. 358.

<sup>58</sup> Por altura da morte do autor, a biografia de Sabatier tinha atingido a 45ª edição. Cf. Patrick Cabanel, «Du protestantisme au modernisme: énigme et parcours de Paul Sabatier», in *Paul Sabatier e gli studi francescani. Atti del XXX Convegno internazionale*, Spoleto, Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 2003, p. 451-79.

<sup>59</sup> Sandra Migliore, «La *Vie* di Paul Sabatier. Pagine di una fortuna tra tensión ideali e moda letteraria», p. 224.



Francisco torna-se, deste modo, um santo *for all seasons*: herói do panteísmo, do orfismo ou do pacifismo, não é possível, em todo caso, dissociar a sua figuração caleidoscópica do perdurável ascendente exercido pelo livro de Sabatier. E é ainda o mesmo santo que, na retórica triunfalista do fascismo, irá ser crismado como «o mais italiano dos santos e o mais santo dos italianos»<sup>60</sup>.

O legado de Sabatier não deixou de frutificar nas letras portuguesas, cativados como foram múltiplos autores pelo seu reexame revolucionário da biografia do saltimbanco de Deus. A leitura da *Vie* parece ter produzido, por exemplo, funda comoção em Junqueiro, e Jaime de Magalhães Lima anuncia ter-se inspirado generosamente na obra do discípulo de Renan para a composição da sua primeira biografia do *Servo e Menor*<sup>61</sup>. Mau grado os reparos que lhe foram endereçados por alas mais ortodoxas (o que o terá compelido à revisão da obra e à redacção de uma segunda biografia), Magalhães Lima, longe de se retractar do prévio acatamento irrevogado das conclusões de Sabatier, dilata o caloroso louvor à sua leitura inovadora, no qual se entreouve um remoque às hostes católicas, tão expeditas na censura dos «excessos racionalistas» do autor quanto recalcitrantes em admitir «a sua primazia de propulsor moderno e felicíssimo mineiro dos estudos franciscanos»:

O S. Francisco que pisou cardos e penhascos com uma robustez varonil, e correu para o tumulto do mundo e o afrontou, como guerreiro, fora da sua repousada cela; o S. Francisco que venceu a rudeza dos homens e a dominou, o S. Francisco do Alverno, pelo suor do seu rosto e pelas mortificações sem desfalecimento erguido aos píncaros dos montes, para se aproximar de Deus e gravar no seu corpo as chagas de Cristo; o S. Francisco fundando na terra uma sociedade activa e uma nova civilização, regendo-a e praticando-a por si e pelas legiões de adeptos

---

<sup>60</sup> André Vauchez, «Conclusion», p. 490.

<sup>61</sup> As palavras proemiais de Jaime de Magalhães Lima revelam até que ponto o seu texto é tributário da lição da *Vie* de Sabatier: «Este livro não é meu (...). § Não fui eu, porém, que tracei ou descobri as paginas da piedosa e suprema verdade na qual renascemos do tormento, enfermidade e mágoas, das obsessões do orgulho envenenado, injusto e estéril, para a purificação, beatitude e gloria do amor. Esses thesouros, de que por fortuna minha partilhei, viéram-me da paciente e benéfica generosidade d'um companheiro e guia, d'esses muitos abençoados e queridos que os nossos olhos nunca, infelizmente, conheceram, mas cujas palavras nos chegaram e prenderam o nosso espirito, com affecto indissolúvel. § Quanto aqui tenho e deixo, colhi-o, quasi por completo, nas obras de Paulo Sabatier, desde a sua *Vida de S. Francisco d'Assis* até aos documentos preciosos que por aturado labor, n'uma consagração d'apostolo, desentranhou dos archivados historicos para a luz do dia, propagando-os e commentando-os com uma erudição e criterio, reconhecidos e applaudidos em todo o mundo culto». Cf. Jayme de Magalhães Lima, *Servo e Menor. S. Francisco d'Assis*, Coimbra, Typographia França Amado, 1908, p. V-VII. Acerca do franciscanismo de Magalhães Lima, vd. Jacinto do Prado Coelho, «Jaime de Magalhães Lima», in Adelino Pereira (org.), *Francisco de Assis (1182-1982). Testemunhos contemporâneos das letras portuguesas*, Lisboa, IN-CM, 1982, p. 179-82.

fervorosos que o seguiam, – esse S. Francisco, cuja armadura brilha aos olhos de todo o mundo actual, andava, de facto, esquecido quando Sabatier o foi procurar e libertar na floresta enredada de pequenezas em que o haviam prendido as preocupações políticas e eclesiásticas (...).<sup>62</sup>

Usufruindo de uma fortuna ideológica e de uma popularidade literária que, do fim-de-século ao primeiro quartel de Novecentos, justificam o seu ingresso na obra de incontáveis autores, o tema franciscanista dá acolhida a uma pluralidade de leituras que nele iluminam selectivamente, segundo as conveniências da argumentação, as vertentes mística-espiritual, estética-poética ou sociológica-utópica. Contrariando a santidade agonística que a época clássica valorizara no Santo, o tratamento pós-romântico da figura de Francisco de Assis prolonga, sobretudo, uma dinâmica de paulatina humanização<sup>63</sup>. Como sintetiza Frei Adelino Pereira,

Enquanto a idade clássica contemplou S. Francisco identificado com Cristo crucificado e admirou e cantou o prodígio da estigmatização do Alverne, o romantismo, como movimento cultural e literário que faz um regresso à natureza e acentua mais a problemática individualista, vê em S. Francisco o santo da Fraternidade universal e o cantor do Irmão Sol, o autor sublime do Canto das Criaturas. De um S. Francisco alcandorado ao divino desce-se para um santo, expressão máxima de humanismo.<sup>64</sup>

Como demonstrou Seabra Pereira, a divulgação neo-romântica do franciscanismo, propulsionada pelos seus antecedentes oitocentistas, processar-se-á em sentido ortodoxamente católico (segundo o modelo de Johannes Jørgensen<sup>65</sup>) ou «heterodoxamente cristão, panteísta ou humanitarista (impulsionado, após E. Renan e

---

<sup>62</sup> Jaime de Magalhães Lima, *Divagações de um Terceiro. S. Francisco de Assis e a civilização que ele concebeu e professou*, Aveiro, Câmara Municipal de Aveiro, 1957, p. 40.

<sup>63</sup> Nesta linha se inscreve já a visão socialista-cristã de um Eça, que, na crónica «Positivismo e Idealismo», reputava o *Poverello* de «santo incomparável» (p. 196), colocava na boca do hipercivilizado Fradique, nas palavras de Jaime Cortesão (*Eça de Queiroz e a Questão Social*, p. 98) «a concisão límpida dum versículo de evangelho franciscano», segundo o qual «Qualquer folha de olmo te ensina mais que todas as folhas dos livros», e decalcava das *Fioretti* o argumento do *Frei Genebro*. Cf. Eça de Queirós, *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 229.

<sup>64</sup> Frei Adelino Pereira, «S. Francisco de Assis na literatura portuguesa», in Adelino Pereira (org.), *Francisco de Assis (1182-1982). Testemunhos contemporâneos das letras portuguesas*, Lisboa, IN-CM, 1982, p. 418-19.

<sup>65</sup> O escritor dinamarquês (1866-1956), convertido ao Catolicismo, publicou várias obras de tema franciscano, de entre as quais uma biografia do Santo de Assis, amplamente traduzida (*Saint François d'Assise. Sa vie et son œuvre*, 1907) e um roteiro franciscano (*Pèlerinages Franciscains*).

Mathew Arnold, por Paul Sabatier, Biese e Thode)»<sup>66</sup>. Nesse sentido, o tema será unanimemente assimilado, em sentido libertário e subversivo, pelo repertório do neo-romantismo vitalista, inclinado ao «profetismo ético» e ao «moralismo laico»<sup>67</sup>, adaptar-se-á às tonalizações panteístas e ao sincretismo religioso do neo-romantismo saudosista ou será, em leitura católica tradicional, reabilitado pelo neo-romantismo lusitanista. Neste último caso, o tema franciscano faculta, quer uma moldura alusiva, quer uma matriz estrutural, atendendo a que «a sedução exercida pelo franciscanismo sobre a poesia neo-romântica lusitanista pode transparecer na própria referência directa a S. Francisco, ou a companheiros seus de Assis, ou a franciscanos posteriores, bem como pode motivar a glosa temática ou a imitação formal de cânticos franciscanos»<sup>68</sup>.

Num estudo intitulado «Epopéia Franciscana», António Sardinha, discreteando em torno da desafiante modernidade da mensagem franciscana, asseverava:

Não se perdeu no perfume dos séculos a sua acção salutar. Do túmulo de Assis S. Francisco preside à revoada espiritualista do nosso tempo. Já Renan se comovera diante da sua excelsa figura, pondo uma pausa no cepticismo dissolvente que o autor da *Vie de Jesus* cultivara com sabor e guloseima. É depois o protestante Sabatier. Cria-se quási um renascimento intelectual do franciscanismo, porque, novamente a alma, raquitizada pela tristeza contemporânea, procura resgatar-se na cavalaria ardente do Espírito. Os *Fioretti* voltam a ler-se, traduzem-se e multiplicam-se em edições amadas e sentidas. (...) E a aureola do *Poverello* aviva-se cada vez mais, com mais vigor. É a condessa de Pardo Bazan, é Arvede Barine, é Lafemestre, é Bailly, é Johannes Joergensen, de cuja pena saiu o melhor estudo sôbre S. Francisco de Assis. (...) Na sua essência, eis o franciscanismo, – admirável par de azas que salva a sociedade medieval e promete um repouso à nossa, tão desconjuntada também.<sup>69</sup>

De Eugénio de Castro a Teixeira de Pascoaes, de Augusto Gil a Jaime Cortesão, de Jaime de Magalhães Lima a Leonardo Coimbra, de Mário Beirão a Silva Gaio, de

---

<sup>66</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 749, n. 243.

<sup>67</sup> Idem, *ibidem*, p. 742.

<sup>68</sup> Idem, *ibidem*, p. 1166. Em todo o caso, e como muito bem assinala David Mourão-Ferreira, o influxo do franciscanismo nas letras portuguesas salda-se bastante mais na inspiração doutrinária do que no mimetismo formal das fontes. Com efeito, «não é de raiz literária, *textual*, o franciscanismo português: antes à própria intimidade *humana* do *Poverello* vai ele haurir a sua inspiração». Cf. David Mourão-Ferreira, s.v. «Franciscanismo», in Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura*, 2º volume, Porto, Figueirinhas, 1984, p. 351.

<sup>69</sup> António Sardinha, «A Epopeia Franciscana», in “*A Prol do Comum...*”, p. 125-28.

António Corrêa d'Oliveira e Fausto Guedes Teixeira, terão sido bem poucos os autores que permaneceram imunes ao que, na dissonante voz de Pessoa, se reduzia à «pieguice fruste e asiática de S. Francisco de Assis, um dos mais venenosos e traiçoeiros inimigos da mentalidade ocidental»<sup>70</sup>. Afonso Lopes Vieira, que aliás o mesmo Pessoa ironicamente cognominou de «S. Francisco de Assis da Livraria Ferreira»<sup>71</sup> não foi, seguramente, um deles. Como, num artigo de 1912, observava Chaves de Almeida:

A sua beleza é uma beleza cheia de ternura e de delicadeza. E é assim, porque Lopes Vieira é um filho de S. Francisco de Assis. Teria sido seu companheiro se vivesse no seu tempo. A sua arte é puramente franciscana e tão franciscana que dos seus livros e do seu pensamento ella se estende á sua vida comesinha de todos os dias.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Fernando Pessoa, «Nós os de Orpheu», in *Crítica. Ensaios, artigos e entrevistas*, ed. de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000, p. 523.

<sup>71</sup> Idem, «Naufrágio de Bartolomeu», in *ibidem*, p. 78.

<sup>72</sup> Chaves de Almeida, «Ao acaso», *Povo*, Abril de 1912, in *Rememoração*, vol. II, f. 78.

## 9.2. Um santo de fogo: entre Cristo e Apolo

*J'aime beaucoup mieux savoir que François a commis quelques fautes. Il n'en devient que plus humain et plus cher à ceux qui l'aiment, et son mérite n'en peut que s'accroître. Mais j'ai toujours préféré les saints de feu (...) aux saints de glace que la tentation n'effleura seulement pas. Que saint François d'Assise soit tombé nous rend espoir. Le voilà tout proche et tout vivant. Vive Dieu, il a péché comme nous !*

*Julien Green*<sup>73</sup>

*Eu, no fundo, sou um franciscano primitivo, desgraçadamente falhado n'esta época.*

*Afonso Lopes Vieira*<sup>74</sup>

Que Lopes Vieira comungou do tumulto espiritual do seu tempo parece indubitável, sobretudo se se considerar a profusa reflexão de cariz religioso que, conquanto frequentemente vertida em nótulas apressadas, permite reconstituir os lineamentos de um peculiar modelo de devoção. Diga-se, a bem da verdade, que quase tudo nele se harmoniza com o retrato espiritual da época que antes se traçou. Vários apontamentos sublinham, não raramente com ardência protestativa antidogmática, a custosa coabitação da genuína espiritualidade com o formalismo postiço do culto organizado em formato eclesial:

As religiões formalistas são sobretudo um hábito. Nada mais comodo do q. crêr no q. nos ensinaram, sem buscar ouvir o q. a rasão independente nos diria. A velha

---

<sup>73</sup> Julien Green, *Journal V. Le Revenant (1946-1950)*, in *Oeuvres Complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1975, p. 1104.

<sup>74</sup> Carta de Afonso Lopes Vieira ao Padre João Antunes, *apud* Aníbal Pinto de Castro, «Coimbra no pensamento e na obra de Afonso Lopes Vieira», p. 21.

expressão – *crenças de nossos paes*, é a representação desta preguiça espiritual, com q. muita gente ainda hoje mascára a sua indolencia ou a sua inconsciencia.<sup>75</sup>

Iniquamente enleada na cupidez argentária e nos mundanais jogos de poder, rebaixando a experiência da fé à condição de atavismo apassivante, a Igreja Católica – a «ferocidade feita Estado»<sup>76</sup> – não é poupada à inclemente dicacidade do autor:

O Catolicismo (a Igreja) é a sífilis romana. § é a mancêba dos ricos e dos poderosos.<sup>77</sup>

A Igreja gosta tanto de dinheiro, q. haveria talvez um meio de apressarmos a sua perda: – comprar-lha.<sup>78</sup>

Os frades de hoje – tristes caricaturas de frate Egidio e de Savaronola.<sup>79</sup>

A Igreja Católica parece querer dar-se pelo braço aos bolchevistas e atira para o lastro os nacionalistas. A Igreja corta e cabelo e encurta as saias!<sup>80</sup>

Por isso, transcreve Lopes Vieira, no seu breviário existencial, o cepticismo lúcido exarado nas palavras de Schiller: «Que religião professo eu? Nenhuma. / Por quê? Por verdadeira religião»<sup>81</sup>. Natural defluência desta repulsa das constrações institucionais da hierarquia e do dogma constitui, evidentemente, a proclamação de uma fé desornada dos artificios eclesiásticos e fundada na intimidade do culto privado. Porque, antes de mais, «Deus é Ser»<sup>82</sup>, o colóquio religioso assemelha-se a um «tête-à-

---

<sup>75</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço II, fr. 32, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 69.

<sup>76</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço II, fr. 36, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 70.

<sup>77</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço II, fr. 20, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 68.

<sup>78</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço II, fr. 40, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 70.

<sup>79</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 5, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 137.

<sup>80</sup> Esboços: Poemas e apontamentos diversos, fr. 23, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 232.

<sup>81</sup> Esboços: *Sôbre a Vida e a Arte*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 175, nº3.

<sup>82</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço II, fr. 48, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 70.

-tête com Deus»<sup>83</sup>, no qual o autor chega até a divisar a fisionomia proletária de um «Deus operario»<sup>84</sup>. Este ideal revolucionário de uma divindade sóbria é paradigmaticamente assumido pelo pauperismo crístico<sup>85</sup>:

Se Jesus montasse um corcel quando entrou em Jerusalem, na Pasqua, talvez o cristianismo não tivesse conquistado os corações dos contemporaneos aflitos, porq. a imagem do fundador, assim deformada, não inspiraria aos simples a confiança e a esperança.

Mas Jesus montou a jumenta q. os Galileus lhe trouxeram e lhe albardaram com suas próprias vestes – e nunca Jesus me pareceu tão cristão como quando entra na cidade sacerdotal e flamejante de padres da Lei, rodeado de seus ingenuos burriqueiros, seguido da esperta cria q. a mãe ainda amamenta, e com as pernas bamboleantes da andadura do animal.<sup>86</sup>

Neste anseio de viver à letra o Evangelho e na nostalgia da pureza do cristianismo primitivo pressente-se a voga do misticismo vulgarizado pelo romance russo, e, em especial, do ideário tolstoísta, que, em acoplagem geracional ao anarquismo panfletário de Kropotkine, angariou a adesão efêmera de Lopes Vieira. Na verdade, é indissimulável a admiração do autor pelo *genio Russo*:

O genio Russo. Dostoievski, Tolstoi, Nekrassov, Kropotkine, Bakounine, Herzeu, os vlavofilos, os nihilistas...

– ah! quanto a gente medita a vida d'estes homens e a compara com o nosso sacrificio de esquina, a nossa retorica saudade...

O genio russo é pensamento e acção – a forma mais nobre do sacrificio humano.<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 7, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 137.

<sup>84</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 92, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 141.

<sup>85</sup> Vd., a este propósito, Hans Hinterhäuser, «El retorno de Cristo», in *op. cit.*, p. 15-39.

<sup>86</sup> Esboços: *Jornal dum Poeta*, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 167.

<sup>87</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço, fr. 157, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 59. A dolorosa experiência do artista exilado na sua própria pátria aparenta, segundo Lopes Vieira, o génio russo da sensibilidade portuguesa: «Dostoievski diz (*Journal*) q. os Russos de espirito nascem todos – emigrados. O mesmo fenomeno dá-se connosco – uma ordem mediocre de tragedia caseira, sem a Sibéria, mas com amargura igual... Nós Portugueses nascemos *expatriados*». Cf. *ibidem*, fr. 156, p. 59. A correspondência de Lopes Vieira com o editor França Amado demonstra que, dos seus hábitos de leitura regular, fazia parte a ficção russa. Cf. Aníbal Pinto de Castro, «Coimbra no pensamento e na obra de Afonso Lopes Vieira», p. 35-36. Por outro lado, a consulta do catálogo da BMALV confirma a existência, entre os volumes constantes da biblioteca pessoal do autor, de várias

A defesa da utilização pastoral da santidade e de uma piedade militante («A piedade moderna, é a justiça»<sup>88</sup>) e a crença numa revolução pela via do afecto social («Revolucionario, é o homem q. tem o poder de amar os outros homens com mais amor q. os outros seus semelhantes»<sup>89</sup>) não cancelam uma consciência essencialmente pessimista acerca da natureza humana. Com Dostoievski, crê Lopes Vieira que «no mundo tudo é inocente, excepto o homem»<sup>90</sup>, sem deixar de contra-argumentar que «um fundo de bondade nata existe em todo o homem, em propoprções diversas. Qdº domina uma natureza, é o santo. Qdº se canaliza na familia, é o pae»<sup>91</sup>.

Ora, como acontecia com tantos outros intelectuais da sua geração, no moralismo laico de um Ruskin ou de um Tolstoi antevia Lopes Vieira a «ressureição do espirito franciscano»<sup>92</sup>. Com efeito, resistindo às mudáveis idiosincrasias sociais e políticas e ao oscilante ideário estético do autor – e testemunhando, por isso, a deposição do entusiasmo emancipalista dos primeiros anos do novo século, em favor da reconversão lusitanista –, o rasto do franciscanismo é, na obra de Lopes Vieira, de aparecimento precoce e de permanente efeito e justifica-se, antes de mais, pela estreita congenialidade que une o santo e o poeta. Em Janeiro de 1908, por ocasião da morte de D. João da Câmara, contava-se sobre o autor de *O Pântano*: «(...) Tinha a doçura tolerante, q. nos crentes da sua crença é tão rara. Era bom. Mendigo e príncipe. – Falamos muito, na vespera da sua doença, de Francisco de Assis, e elle disse-me: – É um assunto para ser feito, *sem filosofias*, por um poeta como você»<sup>93</sup>. Que o desafio foi aceite prova-o a colectânea de versos que, nesse mesmo ano, Lopes Vieira dá à estampa e que escolhe crismar com um muito franciscano título – *O Pão e as Rosas*<sup>94</sup>.

---

obras de E. M. de Vogüé (*Jean d'Agreve, Le maître de la Mer, Nouvelles orientales*), embora não se encontre rasto do seu célebre estudo sobre o romance russo.

<sup>88</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 118, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 101.

<sup>89</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 96, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 142.

<sup>90</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 242, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 132.

<sup>91</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço I, fr. 207, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 63.

<sup>92</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 159, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 127.

<sup>93</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 127, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 125.

<sup>94</sup> Em carta de 27 de Abril de 1908, agradecia Fialho de Almeida a Lopes Vieira a oferta do exemplar de *O Pão e as Rosas*, descrevendo-o como «o evangelho d'uma alma fina, ensimesmada n'um sonho de solitario pantheísmo». Cf. Andréa Rocha, «5 cartas inéditas de Fialho de Almeida para Afonso Lopes Vieira», *Colóquio/Letras*, nº85 (Março de 1985), p. 66.



O socialismo cristão e filantrópico, apregoado pelo Pobrezinho de Assis, a minorítica objurgação da posse e o convite à abdicação solidária<sup>95</sup>, a animosidade perante as agudezas da erudição, as subtilezas doutrinárias e a soberba endinheirada, a prédica vagante em confraternização com a natureza: em suma, aquilo que o Santo propalava como *sancta novitas*, vazado num misticismo solar e optimista, extático em face da pletórica multiplicidade da Criação, preconiza uma vivência espiritual renovada que, por se encontrar em natural sintonia com a moral estética perfilhada pelo autor do *Amadis* – sobretudo o seu *estoicismo afectuoso* –, não podia deixar de nele encontrar incondicional hospitalidade<sup>96</sup>. E mesmo que, como frontalmente assume Lopes Vieira em entrevista posterior, a sua situação de aristocrático desafogo só lhe permita exercer um «franciscanismo de setima classe»<sup>97</sup>, é frisante o influxo estético e doutrinário do magistério do *Poverello* na sua obra.

Em primeiro lugar, o apostolado de Francisco de Assis incita à rectificação do ideal hagiográfico da virtude predestinada e sem mácula («Ser cruel como os Santos, inumano como êles!...»<sup>98</sup>, afirma Lopes Vieira) e, portanto, inexequível para a humana fragilidade<sup>99</sup>. À santidade triunfalista dos santos de gelo – aludo à epígrafe de Julien

---

<sup>95</sup> Transcrevo, a este propósito, a reflexão de Lopes Vieira ao contemplar um fresco de Giotto – provavelmente *La Rinuncia agli averi*, na Basílica de Assis –, que representa S. Francisco no episódio, incontornável em todos os ciclos picturais, em que o Santo se desnuda, assim rompendo com o mundo para se consagrar ao serviço da Igreja: «Impressão do fresco de S. Francisco – nu – q. o regresso à origem (despindo-se dum fato – despiu-se da convenção). A conquista da liberdade de amar...». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 227, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 131.

<sup>96</sup> Como se deduz pelos seus apontamentos dispersos, ao Santo planeava Lopes Vieira dedicar uma conferência. Vd. Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 143, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 145.

<sup>97</sup> Trata-se de uma entrevista, concedida ao *Diário de Lisboa*, depois de anunciar a intenção de legar a sua biblioteca à cidade de Leiria: «É um acto fácil, simples, de quem não tem filhos. (...) Quando as pessoas se despojam em vida, à franciscana, inda se pode ter o prazer da oferenda. O que faço não passa dum franciscanismo de setima classe... creia!». Cf. «O Legado de um poeta. A preciosa biblioteca de Afonso Lopes Vieira para a cidade de Leiria; a sua casa de S. Pedro de Moel Sanatório dos Filhos dos Pescadores», *Diário de Lisboa*, 15 de Abril 1939.

<sup>98</sup> Esboços: Bloco de Notas, fr. 6, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 207.

<sup>99</sup> Como nota Milena Mikhaïlova, a necessária diferenciação qualitativa entre o santo e os fiéis repousa, no caso da hagiografia medieval, na concomitância paradoxal de dois movimentos. Sugere a autora: «Ce saint se démarque par son côté exceptionnel, mais il vient du milieu des humains. Le personnage du saint respire aussi une odeur d'ordinaire, de quotidien (...). Il en résulte un mouvement de rapprochement/éloignement entre l'homme ordinaire et la figure sacrale. La sainteté a besoin de son contraire, elle a besoin d'une odeur de quotidien pour s'affirmer». De modo a fazer nascer no fiel uma aspiração de emulação admirativa, a distância entre este e o santo não pode ser intransponível: «Le rapprochement-éloignement du saint permet de concevoir la sainteté à la fois comme réalité et fiction, comme relevant du registre du possible. Ce rapport ambigu permet à l'homme, tout en se reconnaissant dans le saint; de le vénérer plus encore. Il donne lieu à l'identification fantasmagorique des fidèles avec le saint: la sainteté devient une vocation à laquelle on peut aspirer par l'imitation». Cf. Milena Mikhaïlova,

Green que abre este capítulo – Lopes Vieira prefere caucionar a humaníssima (e, por isso, claudicante) santidade dos santos de fogo, os mesmos que lhe merecem a seguinte observação: «Pensar q. as almas convizinham com os excrementos nos nossos corpos! Pensar q. os Santos, os heróis, foram sacos de excrementos – como nós!... E Cristo, na sua humanização terrena...»<sup>100</sup>. «The human face divine»: o verso do *Paradise Lost* de Milton, que, sintomaticamente, Lopes Vieira conserva entre os seus apontamentos<sup>101</sup>, podia eleger-se como mote sumular desta devoção desdivinizada para consumo privativo. Saliente-se a coincidência deste ponto de vista com a defesa que Paul Sabatier enceta, na sua obra, de uma desmistificadora santidade varonil, em antipodal desacordo com o hagiológico emasculado que enxameia nas igrejas:

Rien de plus faux, historiquement, que les saints qui ornent nos églises avec leur attitude mignarde, leurs airs contristés, ce je ne sais quoi d'anémique, et émacié, on dirait presque d'émasculé, qu'il y a dans tout leur être; ce sont de pieux séminaristes (...), ce ne sont pas de saints, c'est-à-dire des violents qui ont forcé les portes du ciel.<sup>102</sup>

Ora, demarcando-se da centração dolorista no Calvário e na Cruz ou do emparedamento cenobítico – que é, no fim de contas, misantropia desdenhosa do século<sup>103</sup> –, o proselitismo do Santo de Assis quer-se multitudinário e popular. Híbrido de Santo, Jogral e Cavaleiro<sup>104</sup>, émulo seráfico do Amadis e do Cid, o humilíssimo profeta da Porciúncula – o «Buda pagão, o Amigo de Tudo»<sup>105</sup>, «o mais artista dos

---

«Le mensonge de l'hagiographe», in Jean R. Scheidegger (org.), *Le Moyen Âge dans la modernité. Mélanges offerts à Roger Dragonetti*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 351-52.

<sup>100</sup> Esboços: Bloco de Notas, fr. 9, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 207.

<sup>101</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 57, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 96. Trata-se do verso 44, do Livro III, do *Paradise Lost*.

<sup>102</sup> Paul Sabatier, *op. cit.*, p. 215.

<sup>103</sup> *A fuga mundi*, reclamada pela religião do ermitério e do martírio, é, contudo, parcialmente justificada pelo autor, numa nota destinada ao *Jornal dum Poeta*: «Ouvi hoje caluniar e acusar gente inocente, espancar animaes... O individuo é ainda desamavel! Só a Especie vista do alto é interessante. Compreendo porq. os primeiros santos e misticos se isolavam dos homens nos desertos. – Era para os podêrem amar». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 10, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 117.

<sup>104</sup> Afirmar Sabatier: «Tracer le portrait d'un chevalier idéal au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, c'est tracer le portrait même de François avec cette différence que, ce que les autres faisaient pour leur Dame, lui le faisait pour la Pauvreté. (...) On a écrit une vie de saint François comme troubadour, on aurait pu l'écrire encore mieux comme chevalier, car c'est l'explication de toute sa vie et comme le cœur de son cœur». Cf. Paul Sabatier, *op. cit.*, p. 144-45.

<sup>105</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 25, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 94.

santos e o mais poeta dos homens» (DG, 156) – fundava, pela diferença da sua palavra e da sua obra, uma religião que era também poesia. Na raiz da apologética lírica franciscanista, encontra-se a admiração como postura religiosa por excelência. Na realidade, quando Lopes Vieira acentua que «Francisco de Assis repete sempre: *Louvae o Senhôr*, o q. quer dizêr: Admirae! Elle foi o maior Santo, porq. foi o homem q. mais admirou»<sup>106</sup>, é difícil não entreuoir nestas palavras a ressonância daquelas outras que, em mais do que uma ocasião, utilizou para aclamar a moralidade estética de Ruskin. Esta necessidade expressa que a espiritualidade franciscana verbera de um contínuo deslumbramento cósmico – artisticamente transposto no hino e no canto<sup>107</sup> – explica, por outro lado, o interesse de Lopes Vieira pelos poetas da Ordem e, em particular, pelas *Laude* de Jacopone da Todi<sup>108</sup>, que caracteriza como híbrido de Diógenes cristão e poeta popular<sup>109</sup>.

Comentando a versão criativa do *Cântico das Criaturas* levada a cabo por Lopes Vieira, Cardoso Gonçalves celebrava a moderna pertinência da mensagem do Santo, condensando aquele que, porventura, constituiria, à época, o paradigma de leitura mobilizado para decifrar os seus ensinamentos:

S. Francisco d' Assis é uma das maiores figuras da Historia. No mysticismo exaltado, que o levava a protestar em pleno seculo XIII contra o relaxamento dos costumes e a pugnar por um christianismo puro, que fosse despido de todas as honrarias terrestres e se mantivesse abraçado á Pobreza, o genial illuminado teve

---

<sup>106</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 58, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 96.

<sup>107</sup> Sobre a preeminência pastoral da música na doutrinação franciscana, notava Paul Sabatier, numa formulação que evoca a *religion de la musique* de Mauclair: «Les émotions trop douces ou trop profondes pour pouvoir être exprimées dans la langue ordinaire, l'homme les chante; la musique est cependant à cet égard supérieure au chant: elle est par excellence la langue de l'ineffable. Le chant atteint presque sa valeur lorsque les paroles ne sont là que pour soutenir la voix». Cf. *op. cit.*, p. 71. Na conferência «O Canto Coral e o Orfeão de Condeixa», Lopes Vieira alude, aliás, à «encantadora tradição», segundo a qual teria sido o *Poverello* o iniciador do canto coral: «(...) foi São Francisco de Assis, que imaginou reunir os seus primeiros companheiros, belos cavaleiros de uma nova Távola-Redonda, e cantar com êles pelas províncias da Itália adeante o seu *Hino ao Sol* ou *Cântico das Criaturas*, cujas estrofes celebram Deus na natureza; e tendo previamente combinado com os ouvintes que êstes se comprometeriam a pagar o preço da canção, no fim de a haverem cantado apenas exigiriam do seu público que êste promettesse ser bom, amando-se cristãmente. Se me refiro a esta encantadora tradição, cheia da mais alta poesia, da vida do *Poverello*, é porque ela exprime melhor que nenhuma outra cousa o fundo de sociabilidade e de simpatia comunicativa que o canto coral encerra, podendo-se dizer que um orfeão é a melhor maneira de os homens se sentirem irmãos» (DG, 156).

<sup>108</sup> Encontram-se referências aos poetas franciscanos e a Jacopone da Todi em Esboços: Notas Diversas – Maço II, fr. 65, p. 75; Maço III, fr. 166, p. 87; Maço III, fr. 6, p. 77; Maço IV, fr. 262, p. 110; Maço V, fr. 167, p. 127, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II.

<sup>109</sup> Acerca da figura de Jacopone da Todi e do carácter popularizante do seu laudário, vd. Georges Mounin, «Poésie franciscaine et poésie populaire», *Cahiers du Sud*, n°44 (1957), p. 163-170.

um rasgo sublime: desviar o olhar da contemplação extática, tão bellamente representada na architectura das cathedraes goticas, e desceu-o á terra prégando o amor pelos humildes parias, pelos animais domesticos, pelos vermes que rastejam no solo, pelas aves que sulcam os ares, pelas fontes, pelas estrelas, pelo sol – emfim, pela Natureza.

Pela primeira vez, depois da civilização grega, o Homem encontrava a Natureza e idealisava-a como manancial de todas as riquezas e consolações!

Dando a liberdade ás andorinhas e quedando-se embevecido na contemplação do seu vôo gracioso; fallando ás feras, nos seus antros; cantando a alegria, que traz a *Senhora Irmã Pobreza*: Francisco é o revolucionario supremo, que prepara o grandioso movimento da Renascença.<sup>110</sup>

Na mesma linha, arregimentando o Santo de Assis como influência maior no caudal lírico nacional, Lopes Vieira descreve-o, na conferência «O Povo e os Poetas Portugueses», como mentor de um profetismo visionário, que, de uma absconsa Idade Média, oferece à posteridade a semente revolucionária da sua *mystica cordis*:

(...) ninguém poderá entender a sensibilidade da Europa medieval, a partir do seculo XIII, se não cuidar na vinda daquêle que nasceu numa cidade da Itália ombriana, á qual, segundo Dante, se devia chamar Oriente, visto o Sol ter lá nascido – São Francisco de Assis. O poeta supremo do *Cântico do Sol*, o espôso led e fiel da *Senhora Pobreza* coroada de flores, foi quem mais decisivamente influiu nos destinos do povo europeu, donde êle próprio saía. O homem do Amor e, por isso, o maior dos homens, conseguiu iluminar, durante momentos inesquecíveis, a sombria e confusa Europa da sua época, ajuntando-a numa unidade espiritual que só em o nosso tempo, e por via também da simpatia, única força fecunda, se começa a elaborar. (DG, 15)

Concretizando, como vem sendo habitual, um programa de diligência investigativa, também as leituras franciscanistas de Lopes Vieira foram abundantes: da sua biblioteca, constam os afamados estudos dos católicos Jørgensen<sup>111</sup> e G. K. Chester-

---

<sup>110</sup> Cardoso Gonçalves, «Logares Selectos», [1910], in *Rememrança*, vol. I, f. 48v.

<sup>111</sup> Johannes Joergensen, *Saint François d'Assise. Sa vie et son œuvre*, Paris, Librairie Perrin et C<sup>ie</sup>, 1918 [1373-K-7]; Johannes Joergensen, *Pèlerinages Franciscains*, Paris, Perrin et C<sup>ie</sup> Libraires-Éditeurs, 1919 [2720-F-7].

-ton<sup>112</sup>, a primeira biografia que Magalhães Lima dedicou ao Santo<sup>113</sup>, uma monografia de pesquisa musicológica de Silva Pinto<sup>114</sup>, duas antologias franciscanas<sup>115</sup>, uma história da Ordem Seráfica<sup>116</sup>, duas edições das *Fioretti*<sup>117</sup>, um estudo sobre o naturalismo franciscano<sup>118</sup>, bem como roteiros turísticos de Assis<sup>119</sup>. Aí se encontram ainda arroladas as duas obras que, a ajuizar pelos fartos sublinhados e anotações que ostentam, mais frisante marca parece terem deixado na consolidação da sua imagem pessoal de Francisco de Assis: a *Vie de S. François d'Assise*, de Paul Sabatier<sup>120</sup>, e *San Francisco de Asís (siglo XIII)*, de Emilia Pardo Bazán<sup>121</sup>.

Datada, provavelmente de 1907, uma anotação de Lopes Vieira dá voz, ainda no rescaldo da leitura da biografia de Sabatier há pouco concluída, a um sincero encantamento pela obra do teólogo protestante: «O livro de Sabatier (S. Fr. de Assis) é um poema admirável. Acabei hoje a leitura»<sup>122</sup>. Nesse mesmo ano, do selecto rol de livros volantes, que acompanhavam o autor quando estanciava em S. Pedro, faziam parte as obras de Sabatier e de Pardo Bazán<sup>123</sup>. Do ano seguinte, um assento na portada do exemplar da *Vie de S. François* recorda: «Este volume fez comigo a romaria a Assis, em Julho de 1908. Afonso»; e não será pura coincidência o facto de o poeta leiriense, durante essa peregrinação aos lugares do Santo<sup>124</sup>, escolher hospedar-se no Hotel

<sup>112</sup> G. K. Chesterton, *Saint François d'Assise*, Paris, Librairie Plon, 1925 [2727-F-7].

<sup>113</sup> Jayme de Magalhães Lima, *Servo e Menor. S. Francisco de Assis*, Coimbra, Typographia França Amado, 1908 [2723-F-7].

<sup>114</sup> Alfredo Pinto (Sacavem), *S. Francisco d'Assis (Estudo d'Arte Musical)*, Lisboa, Livraria Ferin, 1927 [4808-B-4].

<sup>115</sup> *Anthologie Franciscaine du Moyen Âge*, traduite et annotée par Maurice Beaufreton, Paris, Les Éditions G. Crès et C<sup>ie</sup>, 1921 [2737-F-7]; Lucien Roure, *Figures franciscaines. Saint François d'Assise. Sainte Claire d'Assise. Saint Antoine le Padouan*, Paris, Librairie Plon, 1913 [Z-7-3612].

<sup>116</sup> Vigo Olivieri, *Appunti critici di storia capuccina e francescana*, Como, 1924 [5787-E-7].

<sup>117</sup> R. Fornaciari (ed.), *I Fioretti di San Francesco* (secondo l'edizione di A. Cesari), Firenze, G. Barbèra Editore, 1902 [2589-F-4]; *I Fioretti di Sancto Francesco*, Illustrati da Attilio Razzolini, Firenze, Sancasciano Val di Pesa, 1924 [2663-F-6].

<sup>118</sup> Ferrand Pimentel d'Almeida, *S. Francisco de Assis. Poeta da Natureza*, Coimbra, Alves & Mourão, 1929 [B-B-9-v. 46].

<sup>119</sup> Adolfo Venturi, *La Basilica di Assisi*, Roma, Casa Editrice de L'Arte, 1908 [2729-F-7]; *Guide-souvenir d'Assise et de ses environs*, Assisi, Tipografia Metastasio, 1929 [2734-F-7].

<sup>120</sup> Paul Sabatier, *Vie de S. François d'Assise*, 29<sup>ème</sup> ed., Paris, Librairie Fischbacher, s. d. [1893] [1372-K-7].

<sup>121</sup> Emilia Pardo Bazán, *San Francisco de Asís (siglo XIII)*, Tomo I, Madrid, Librería de D. Miguel Glamendi, 1882 [1370-K-7]. Falta, no espólio da BMALV, o segundo tomo da obra.

<sup>122</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 1, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 117.

<sup>123</sup> Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 2, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 117.

<sup>124</sup> A essa peregrinação alude Lopes Vieira no texto «Preghiera pela Itália em perigo», escrito uma década mais tarde e coligido em *A Demanda do Graal*. A pretexto do bombardeamento de Pádua pela Alemanha (o «Monstro horrendo do Norte»), o autor apresenta uma pungente reminiscência da paisagem italiana e da visita à cidade do Taumaturgo: «Relembro, nesta hora que me punge, os dias que na velha cidade vivi, e na minha alma floresce a saudade da minha peregrinação nêsse Junho luminoso e azul em que fui,

Subasio, em Assis, o mesmo onde Sabatier tinha passado longas temporadas<sup>125</sup>. Não é difícil apurar, a partir da análise dos sublinhados e da *marginalia* saída do punho do autor, os motivos pelos quais a obra de Sabatier foi tão solícitamente adoptada por Lopes Vieira como *vade mecum* franciscano. Depois de destacar as considerações preliminares do biógrafo sobre o tempo das catedrais, coetâneo da mendicância revolucionária de Francisco de Assis, Lopes Vieira elege, ao longo da que seguramente constituiu a sua leitura criticamente activa da biografia, as linhas de força do apostolado franciscano que, plausivelmente, mais funda impressão lhe deixaram: a imagem do Santo como *alter Christus*<sup>126</sup>, a contemplação admirativa da natureza como instrumento da fé<sup>127</sup>, o intransigente antimercantilismo e a ética do trabalho e da pobreza professada pelos *minores*<sup>128</sup>, a figuração alegórica de uma cavalaria mística, remanescente do arquétipo arturiano<sup>129</sup>. Releva ainda a inesperada similitude que aproxima um dito do Santo de um outro de Wagner – a frase que Sabatier atribui a Francisco de Assis («Vous

---

romeiro de Santo António, colher à cidade *del Santo* a flor da grande tradição do Português que encheu de maravilha a Idade-Média, levando à Cavalaria espiritual do Poverello o ímpeto moço de um novo idealismo combativo e uma luminosa ciência da Escolástica». (DG, 249)

<sup>125</sup> O Hotel Suabsio era, como informa Stanislao da Campagnola, um «locale con vista panoramica, situato in via frate Elia, 2, via che dal fondo della piazza inferiore della basilica di S. Francesco, scende solitaria verso porta S. Francesco». Cf. Stanislao da Campagnola, «La presenza di Paul Sabatier nell'Umbria», in *Paul Sabatier e gli studi francescani. Atti del XXX Convegno internazionale*, Spoleto, Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 2003, p. 393. Num guia da Basílica de Assis, conservado no espólio da BMALV, anotou Lopes Vieira na portada: «Oferecido por Oreste Rossi, proprietário do Hotel Subasio em Assis». Em *Santo António. Jornada do Centenário*, o autor refere-se ao «hotel espiritual» e à amizade com o proprietário que havia privado com Paul Sabatier: «O meu quarto no Subasio tem um balcão que deita para o encantador vale umbriano. Tam singular é Assis que até aqui se encontra um hotel espiritual. Na sua livraria, cujas janelas se abrem para o grande adro da Basílica, acham-se as principais obras publicadas sobre S. Francisco, oferecidas, com afectuosas dedicatórias dos autores, ao antigo proprietário, de quem também fiquei amigo depois da minha primeira vinda aqui, e de quem guardo como lembrança um volume de Venturi que me ofereceu. Oreste Rossi, êsse estalajadeiro excepcional, bom letrado e sempre atento ao bem-estar dos seus hóspedes – entre os quais se contara a rainha Margarida de Itália – era amigo de Paulo Sabatier, ocupava-se em estudos franciscanos e tinham-no por sábio no folclore da sua província». (SAJC, 121-22) No proémio a *Frei Malandro*, atribui-se ao proprietário do Subasio a autoria da *florzinha franciscana* que o autor relata em segunda mão: «Talvez ma contasse Oreste Rossi, o estalajadeiro de Assis, em cuja livraria figuravam, com honrosas dedicatórias dos autores, as obras dos principais franciscanistas, seus hóspedes, e de cuja mão conservo, in *ricordo dell'Albergo Subasio*, o livro de Venturi sobre a Basílica de S. Francisco». (BFM, 82)

<sup>126</sup> «Il est vrai qu'il a cru et voulu imiter Jésus, mais ce que nous savons sur le Christ est trop peu de chose pour enlever à la vie de saint François son caractère d'originalité. La persuasion d'être un imitateur a eu pour résultat de le préserver de toute apparence d'orgueil. Elle lui a permis de prêcher ses idées avec une force incomparable, sans avoir l'air de se prêcher lui-même». Cf. Paul Sabatier, *op. cit.*, p. 31.

<sup>127</sup> «Croire c'est regarder; c'est un regard attentif, sérieux et prolongé, un regard plus simple que celui de l'observation, un regard qui regarde, et rien de plus; regard naïf, regard d'enfant, regard où toute l'âme se porte, regard de l'âme et non de l'esprit, regard qui ne prétend pas décomposer son objet, mais le revoir tout entier dans l'âme par les yeux». Cf. *ibidem*, p. 64.

<sup>128</sup> «Travailler était la règle». Cf. *ibidem*, p. 138; «Le vœu de pauvreté est un vœu de liberté». Cf. *ibidem*, p. 179.

<sup>129</sup> «Rien à cet égard ne raconte mieux les intentions du Poverello que la vie de frère Égide, un de ses plus chers compagnons, celui dont il disait en souriant: "C'est un des paladins de ma Table-Ronde". Cf. *ibidem*, p. 139.

verrez qu'un jour je serai adoré par le monde entier») sugere a Lopes Vieira uma outra do compositor de *Parsifal*, que não resiste a registrar na margem: «A pouco e pouco e pouco, todo o mundo me amará». Parece, por fim, subscrever a opinião de Sabatier que, no alfofre poético franciscano, distingue o prelúdio da arte dos Primitivos, inspiração matricial dos influentes pré-rafaelitas:

François est devenu l'initiateur du mouvement artistique qui a précédé la Renaissance, l'inspirateur de cette nuée de Préraphaélites, dessinateurs maladroits, parfois grotesques, auxquels nous retournons aujourd'hui avec une sorte de piété, trouvant à leurs saints disgracieux une vie intime, une expression morale que nous cherchons en vain ailleurs.<sup>130</sup>

A utopia franciscana consuma-se, *sub speciae* lírica e no seu expoente sublimado, na figura e na obra do poeta Jacopone da Todi<sup>131</sup>, agraciado por Lopes Vieira com a distinção de «poeta de génio da ideia Franciscana, o q. precede a obra de Dante»<sup>132</sup> e «o mais genial e o mais doido dos *jograis de Deus* na Poesia» (*BFM*, 81). Mas, mais importante, encontra-se, em Sabatier, já uma injunção declarada à *imitatio Francisci*, formulando-se a experiência mendicante em termos de poderoso antídoto capaz de contraverter a vertigem degenerativa do presente. Sobre a descendência espiritual da obra franciscana, interrogava-se, em atitude retórica interpelante, o autor da *Vie de saint François d'Assise*:

Qui sait si personne ne se lèvera pour reprendre son oeuvre? (...) N'y en a-t-il pas beaucoup parmi nous qui s'aperçoivent que le luxe est un trompe l'œil ? qui si la vie est un combat, elle n'est pas une tuerie où des bêtes féroces se disputent une proie, mais qu'elle est la lutte avec le divin, sous quelque forme qu'il se présente, vérité, beauté ou amour ? qui sait si ce dix-neuvième siècle agonisant ne se

---

<sup>130</sup> Cf. *ibidem*, p. 203.

<sup>131</sup> Sobre o laudário de Jacopone da Todi, vd. María Hernández Esteban, «El franciscanismo polémico de Jacopone da Todi: notas sobre su difusión en España y Portugal», in *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, tomo II, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1997, p. 803-811.

<sup>132</sup> Paul Sabatier, *op. cit.*, p. 329. Lopes Vieira acrescenta ainda a seguinte nota, que dá testemunho da justa medida da sua admiração pelo poeta das *Laude*: «O único retrato conhecido de Jacopone está na catedral de Prato (Toscana). Escola de Giotto, e supõe-se de 1400. Fui a Prato expressamente para o ver. Figura esquelética q. enfrenta conosco, olhando-nos com olhos de brasa. Por baixo, esta legenda: § Ke farai frate Jacopone § hor se'giunto al paraone».

soulèvera pas de son suaire pour faire amende honorable et léguer à son successeur une parole de foi virile ?<sup>133</sup>

A «biografía novelada»<sup>134</sup> da Condessa de Pardo Bazán (1851-1921), por seu turno, saída dos prelos em 1882, converte-se, desde logo, numa «espécie de guía para muchos intelectuales de su época en el gusto por la estética italiana»<sup>135</sup>. Entre estes leitores afeiçoados, contavam-se, por exemplo, Unamuno e Menéndez Pelayo, que, aliás, redigiu o prólogo para a segunda edição da obra (1885). Como sublinhou Vicente Martín, com a empresa de uma crónica espiritual do Patriarca de Assis, que se desejava mais esclarecida pela fé do que pela erudição, ambicionava a autora galega avigorar a Igreja e a fé católicas, fragilizadas pela crescente ameaça das doutrinas ultramontanas. Por outro lado, através dela se dava voz a uma confessa sedução pela Idade Média, aliás unanimemente compartilhada pela Geração de 98<sup>136</sup>. Encarrilando, a espaços, no encarecimento digressivo do alvorecer medieval e, em particular, do apoteótico século XIII – em que a catedral constitui a cristalização sublime da unidade do elemento cristão medieval – não se estará longe da verdade se se afirmar que, do *San Francisco*, é possível deduzir as linhas mestras de uma teoria do medievalismo. Se bem que revelando um evidente enfeudamento sub-romântico<sup>137</sup>, a prospecção dos tempos medievos que a autora propõe dá já mostras de uma prudência metodológica de acento realista:

No fueron los siglos medios edad de oro, épocas patriarcales y venturosas; importa declararlo, evitando el riesgo de embellecer y modernizar la Edad Media, y desfigurar su fisonomía histórica. Lejos de fingir una Edad Media al uso de nuestros días, conviene que para entenderla retrocedamos y aprendamos a vivir en ella; arte de pocos practicado.<sup>138</sup>

---

<sup>133</sup> Paul Sabatier, *op. cit.*, p. 211-12.

<sup>134</sup> Assim a caracteriza Rebeca Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, p. 294.

<sup>135</sup> Vicente González Martín, *San Francisco de Asís en la literatura hispánica contemporánea*, p. 11.

<sup>136</sup> Idem, *ibidem*, p. 12-13.

<sup>137</sup> Como, aliás, é também nítido em Sabatier, visto que os traços da época em que vive o santo «sono ancora chiaramente romantici. Il XIII secolo rappresenta i vent'anni del Medioevo, quelli della giovinezza, quando gli slanci più contraddittori si incrociano e si mescolano in un insieme indistinto e seguendo spinte le più estreme: “c'est un moment d'ivresse diabolique ou divine”». Cf. Giovanni Miccoli, «La *Vie de S. François* di Paul Sabatier», p. 12.

<sup>138</sup> Emilia Pardo Bazán, *San Francisco de Asís (siglo XIII)*, vol. I, Madrid, Pueyo, 1941, p. 21.



Se, na sua qualidade de ser no tempo, o Santo representa, na óptica de Pardo Bazán, o epítome do homem medieval, pelo contrário, a «idea de San Francisco de Asís es inmortal», por se ter libertando da sua contingente concreção histórica:

Por su carácter caballeresco, por sus inclinaciones de trovador, por su novelesca fantasía poblada de combates, empresas y torneos, San Francisco pertenece a cualquiera de los siglos cristianos.

Na senda de Pardo Bazán, Lopes Vieira irá, com efeito, também fazer ressaltar a irradiação universalista da ideologia, que cedo se desagrega das balizas temporais entre as quais se desenrola a vida do homem que primeiro a professou. Os seus comentários marginais à obra da escritora sancionam as considerações por esta alinhadas a propósito do comunismo franciscano – que ele advoga constituir «tendencia também principal no Santo»<sup>139</sup> –, dissentindo, em congruência com o posicionamento enunciado noutras ocasiões, do imperativo apostólico da negação de si próprio para seguir a Cristo. Nesta dissolução da pessoalidade na dogmática conglomerante de um credo, reside, acrescenta ainda, «o êrro christão»<sup>140</sup>. Da previsível predilecção de Lopes Vieira deveria ser o capítulo «San Francisco y la poesía», no decurso do qual o profeta da Úmbria é descrito como o supremo poeta do divino, na figura do qual, ademais, se verifica a coincidência romântica de génio e santidade, e cuja mestria consegue eclipsar a dos coevos trovadores profanos, acompanhado, de perto, pelo discípulo Jacopone da Todi. Claramente deslumbrada pela vida e obra do néscio *Jacobo*, é bem possível que a obra de Pardo Bazán, tivesse, em larga medida, contribuído para que esse fascínio contagiasse o autor do *Amadis*<sup>141</sup>. Basta notar como, na sumária apreciação da autora

---

<sup>139</sup> Idem, *San Francisco de Asís (siglo XIII)*, p. 51. A propósito da orientação comunista da Ordem Seráfica, acrescenta a autora: «No ha de entenderse en este caso la palabra *comunismo* en el sentido restringido que hoy tiene, sino en el general y filosófico. El comunismo existe latente en todos tiempos; pero en unos arrecia más que en otros, y se manifiesta en distintos terrenos, según las épocas. Siempre que la multitud solicita que se distribuya entre la mayoría un bien que posee la minoría, hay petición comunista; pero el bien apetecido puede ser de muy diverso género». As opiniões de Pardo Bazán sobre o socialismo cristão de S. Francisco podem ter sido moldadas na leitura da obra de Vogüé, com quem a autora chegou a privar. Segundo informa Hans Hinterhäuser, «en el invierno de 1885-86, Emilia Pardo Bazán había pasado una temporada en París, donde había tenido ocasión de conocer *Le Roman russe* de Vogüé y también al propio autor. A comienzos del año 1887 dio en el Ateneo de Madrid un ciclo de conferencias sobre Rusia y la literatura rusa contemporánea, en las cuales seguía a Vogüé hasta rayar casi en el plagio y que publicó a continuación en un volumen titulado *La Revolución y la novela en Rusia*». Cf. Hans Hinterhäuser, *op. cit.*, p. 27.

<sup>140</sup> Emilia Pardo Bazán, *San Francisco de Asís (siglo XIII)*, p. 66.

<sup>141</sup> Ao lapidar *dictum* de Jacopone da Todi «Choro porque o amor não é amado», incluído entre as notas soltas de Lopes Vieira, é concedido assinalável destaque pela escritora galega: «Como San Francisco, no quiso pasar de lego, y rehusó el sacerdocio; como él, vagaba por el campo, abrazaba los árboles y las

galega que a seguir se transcreve, a *sancta simplicitas* das *Laude* se conecta com a supremacia do popular, um ponto de vista que Lopes Vieira não hesitaria em secundar:

(...) hay en Jacopone una vena de inspiración límpida, popular y espontánea, que no encontramos en los poetas cultos que le precedieron. Si los mil trovadores italianos hubiesen sentido con el calor y eficacia que de tal suerte inflama el alma religiosa de Jacopone, tendríamos una poesía menos docta y artística, pero más popular y sincera.<sup>142</sup>

Produto do encontro dialético de disposições epocais com a espiritualidade reflexiva do autor, cedo se afirma, na obra de Lopes Vieira, um lastro de cristianismo crítico-reformista, em roupagens que, mesmo não sendo inicialmente franciscanistas, acabam por entroncar ou incorporar subliminarmente a herança original do Assisiata. As reflexões de Sandra Migliore, sobre a amálgama primonovecentista de sestro tolstoísta e inspiração franciscana, poderiam, de forma semelhante, descrever a cartografia da jornada espiritual de Lopes Vieira, na primeira década da centúria nascente:

Tolstoismo, misticismo e pauperismo evangelico vengono così a inizio secolo a costituire come lo sfondo sul quale prendono vita programmi di militanza culturale e laica, che alla formazione sulla pagina mistica francescana o francescanamente ispirata (...) accompagnano la volontà di un vissiuto francescano spesso risolto in un sociologismo filantropico e perbenista, espresso nelle forme esteriori di opere caritative nei quarteri poveri della capitale o in lacrimevoli racconti a sfondo edificante.<sup>143</sup>

Em 1903, em momento de irrestrita adesão vitalista, no excêntrico tentame novelesco intitulado *Marques (Historia d'um perseguido)* irá vazar-se o legado do libertarismo à Kropotkine, cuja obra aliás Lopes Vieira traduz no ano seguinte<sup>144</sup>, e o

---

rocas, derramaba copioso llanto, y si le preguntaban por qué, respondía: – “Lloro porque no es amado el amor”». Cf. *op. cit.*, vol. II, p. 307.

<sup>142</sup> Idem, *ibidem*, vol. II, p. 308.

<sup>143</sup> Sandra Migliore, «La *Vie* di Paul Sabatier. Pagine di una fortuna tra tensión ideali e moda letteraria», p. 232.

<sup>144</sup> Em 1904, Lopes Vieira traduz o opúsculo de Kropotkine, *Á Gente Nova*, cujas cópias subsistentes, em retraction posterior, o autor tentou recolher. Este incidente, que o autor assume, mas claramente desvaloriza, é justificado, em termos paródicos, por Lopes Vieira: «Não tenho que me envergonhar. De resto, essa brochura explica-se ainda por uma paixoneta que tive pela sobrinha de Kropotkine que conheci em Paris. Não me arrastou ela até Londres? § – Mas repudiou o tal folheto *Á Gente Nova*? § – Deixei de o considerar como digno de atenção, tanto mais que não era eu o seu autor». Cf. Aquilino Ribeiro, «Afonso

humanitarismo tolstoiano<sup>145</sup>. Aquilino sintetizou, com argúcia certa, as influências nucleares acusadas pela novela, nela reconhecendo «uma sombra tolstoiana mudando do casacão do Fialho para o capindó do Brandão»<sup>146</sup>. Mais tarde, João Gaspar Simões aludirá ao autor de *Marques* como um «anarquista de tipo humanitarista, muito perto da linha ideológica do autor da *História Dum Palhaço*»<sup>147</sup>. Na realidade, os termos em que Lopes Vieira confessa ter franqueado «a portela anarquista» são expressivos da profissão de fé nessa utopia filantrópica, numa «fórmula ardente» socialista e cristã, que se consubstanciaria num culto religioso do humano:

- (...) Mas, franqueza, franquezinha, Afonso amigo, coração leal de Amadis: também passou pela portela anarquista...?
- Como toda a gente que se preza. É a forma protoplásmica da generosidade mental. O nosso coração, na mocidade da vida, precisa duma fórmula ardente e ofereciam-nos aquela. Que admira! Depois, com o tempo, despimos as roupagens absurdas da utopia, e fica apenas a essência, o humano. Desta maneira, continuo a ser anarquista.<sup>148</sup>

Um halo de difuso evangelismo é, de facto, discernível nos acólitos noctívagos do protagonista de *Marques*: o poeta Bemvindo, com barbas reminiscentes «dos santos jovens em telas de primitivos» (*M*, 62), e Roldão, cujos lances vociferantes de ateísmo anti-especulativo («num bêbedo, está quasi sempre um theologo», *M*, 85) não são

---

Lopes Vieira e a Evolução do seu Pensamento», in *Camões, Camilo, Eça e alguns mais. Ensaios de crítica histórico-literária*, p. 303. O panfleto de Kropotkine, no propósito explícito de agremiar obreiros para levar a bom termo a «revolução social» através do exercício de um socialismo altruísta, denunciava a falência da utopia cientista na reposição da equanimidade social, desqualificava o conhecimento que não fosse colocado ao serviço da redenção colectiva, fustigava o «feudalismo capitalista», postulando a abolição da propriedade individual e a redistribuição da riqueza. No plano estético, chamava a atenção para a decadência das formas de arte modernas, desprovidas de uma «ideia revolucionária» que as inspirasse, rematando com uma exortação: «Vós poetas, pintores, músicos, escultores, se compreendestes a própria missão e a da vossa arte, ponde ao serviço da revolução as pennas, os pinceis, os cinzeis, – a inspiração». Cf. Kropotkine, *Á Gente Nova. Versão de Afonso Lopes-Vieira*, Lisboa, Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso, 1904, p. 18.

<sup>145</sup> Detive-me, mais longamente, sobre esta questão no estudo intitulado «Aspectos da modernidade em *Marques (Historia d'um perseguido)* de Afonso Lopes Vieira», in Maria Saraiva de Jesus (coord.), *I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas-Universidade de Aveiro, 2001, p. 45-54.

<sup>146</sup> Aquilino Ribeiro, «Afonso Lopes Vieira e a Evolução do seu Pensamento», p. 307.

<sup>147</sup> João Gaspar Simões, *Perspectiva histórica da ficção portuguesa. Das origens ao século XX*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, p. 730.

<sup>148</sup> Aquilino Ribeiro, «Afonso Lopes Vieira e a Evolução do seu Pensamento», p. 303. Por volta de 1907, escreveu Lopes Vieira, entre as suas notas: «Os anarquistas (bomba) podem dizer como Prometeu – Qual foi o meu crime? amar de mais os homens!». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço V, fr. 271, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 134.

inconciliáveis com o olhar embevecido perante a «augusta immensidade da Criação» (M, 85) e com a benevolência caritativa para com os desvalidos. É, de resto, esta angulação compassiva, que nitidamente se encontra do lado dos *minores* e dos párias, que dá o tom às parábolas de Bemvindo, incrustadas, em deliberada articulação especular, na diegese primária. No «Conto do Natal», que se diria constituir ilustração apologal do ideário anarquizante de Kropotkine, o desagravo miraculístico de um Cristo, em disfarce de mendigo, representa uma redenção duvidosa, abrindo caminho a um modelo alternativo de santidade assente na *caritas* cristã, o único que sobrevive na aridez espiritual e no frenesi capitalista do presente. Em «A Pobre», a deformação quase expressionista dos traços fisionómicos da pedinte pontua um quadro narrativo que, discrepando da lenda dourada da mendicante deambulação franciscana, escarpeliza o rosto esqualido da indigência e da solidão urbanas. Nos dois casos, o prosaísmo sombrio do quotidiano parece compor o cenário dilecto da intercessão teofânica. Por isso, no devaneio onírico a que se entrega no epílogo da novela, em que decorre a evocação eufórica de uma utopia ruralista, alicerçada na exclusiva lei do amor entre homens que «não tinham patrias nem tinham leis» (M, 148), não pode Marques deixar de conjurar um Deus apeado do altar e partícipe, em comunhão panteísta, na criação:

E mesmo Deus, que abandonára tedioso os remotos templos e altares, era agora divinamente esparso na Terra: nas luzes dos soes e nos ramos das arvores, no pão que crescia e nas ondas do mar. (M, 148)

É ainda o mesmo «revolucionário balanceado entre Bakounine e S. Francisco de Assis»<sup>149</sup> que, em 1905, dá à estampa um perturbador *Conto do Natal*. Num extenso fresco narrativo, Cristo, em versão mendicante, vai suplicando pousada: uma vez repellido, na «alcateia das casas»<sup>150</sup> da Cidade, por um Rico, advogado de um impiedoso catecismo plutocrático, parte para o Campo («(...) aonde / Inda a Doçura mora e não se esconde»), auspiciando aí encontrar «o irmão risonho e amigo / Que, p'la doçura do seu Verbo antigo, // Das parábolas dôces se lembrasse / E, por ellas feliz, o agasalhasse» (CN, 11). Também a miragem de uma agrária bem-aventurança se desvanece, no entanto: vítima de multissecular espoliação e, portanto, inapelavelmente tolhido na que outrora fora a proverbial inclinação dos humildes para a caridade esmoler, o Cavador,

---

<sup>149</sup> Aquilino Ribeiro, «Afonso Lopes Vieira e a Evolução do seu Pensamento», p. 306.

<sup>150</sup> Afonso Lopes-Vieira, *Conto do Natal*, Lisboa, Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso, 1905, p. 6.

surpreendentemente exímio na catequese libertária, traça o quadro apocalíptico de uma atávica condição de subserviência e desamparo. Ao invés dos seus antepassados, que encontravam eficaz lenitivo na promessa evangélica de uma justiça retributiva e no dolorismo redentor, o Pobre de hoje, a braços com o irreparável aluimento da sua fé, esta só, à mercê da sua dor:

Mas sou mais pobre e desgraçado, eu!

Porque sofro – e duvido do teu ceo!... –

– Sofro e duvido do teu ceo, Senhor!

O Pobre de hoje crê na sua dôr!...

(...)

Somos, oh Christo! a mesma e mais suada

E escura multidão estrangulada:

– *Os Pobres!* – Mas mais triste, mais, Senhor!

Duvidâmos do ceo! Cremos na Dôr!... (CN, 18-20)

Material e espiritualmente delapidado, não pode o Cavador acudir a um Cristo em quem deixou de acreditar, assim fazendo implodir aquela que se esperava viesse a ser uma solar moralidade de parábola<sup>151</sup> e transformando o Pobre – representado em sintonia com uma dinâmica de despersonalização hagiográfica – na síntese alegórica do «homem varado pela dúvida e não saciado pelos frutos do combate social»<sup>152</sup>.

Em *Ar Livre*, na audácia disruptiva e imprecatória – que lembra irresistivelmente o Herculano de «A Cruz Mutilada» – do poema «Á Cruz», tornam-se redobradamente legíveis as fundações de um pensamento religioso anticultural, acirrado sob signo vitalista. Com a «rígida durêza» (AL, 81) da idolatria cruciforme, obcecada com o martírio e a expiação, faz-se contrastar a sã «alegria de admirar, / de vêr, sentir,

---

<sup>151</sup> Essa reversão contratextual do substrato parabolar (cataforicamente anunciado pelo título pacificador) foi já posta em evidência por J. C. Seabra Pereira que, no *Conto do Natal*, detecta intencionais infiltrações irónicas: «*Conto do Natal* arranca de uma certa ironia, ao centrar-se numa figura de pobre vagabundo típica da literatura finissecular, mas para lhe inverter a situação – de termo da jornada em (re)início dela – e para depois a sujeitar a experiências revéis ao espírito daquela literatura. A desenvolvimento ideotemática do poema organizar-se-á sobre o encadeamento de idênticos processos de ironia, ora mais remetidos à relação interna de momentos do mesmo poema, ora implicando o todo do poema na correlação com estruturas histórico-culturais». Cf. José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 817.

<sup>152</sup> Idem, *ibidem*, p. 811. Vd., ainda do mesmo autor, «*O Conto do Natal* de um Lopes Vieira quase esquecido», in *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, p. 73-86.

compreendêr, amar!» e a «gratidão fraterna de Vivêr» (AL, 83)<sup>153</sup>. O epílogo, intransigente na demolição da fé obscurantista do calvário e determinado em revezá-la por uma crença jubilatória no afecto, constitui já um indisfarçável aceno franciscanista:

Se não pódês sêr árvore, sêr trave,  
tecto de casa ou poiso duma ave;  
se não pódem florir teus braços hirtos  
e, amansados emfim, darem abraços;  
se não pódês dar fruto, deitar flôr,  
não sêr cruz, mas sêr coisa, igual ao amôr;  
se não pódês, tão áspera e tamanha,  
ser vêrde ou sêr humana ou amar tambem:

despedaça-te emfim: e vai sêr lenha  
na lareira dos pobres que a não têm!... (AL, 85)

É a mesma vis protestativa, raiando o herético, refractária a uma arraigada cultura religiosa do sacrifício, que se ouve na apologia dessacralizante de «Jesus»:

Com a pressa infadada de quem pena  
deixou a terra, p'ra vivêr com Deus.  
Melhor fôra que amasse a Madalena,  
e os apóstolos fôssem bebês seus. (AL, 200)

Como já notou J. C. Seabra Pereira, «alheia, e oposta até com veemência, à restauração de todas as coisas em Cristo, a poesia de *Ar Livre* não deixa por isso de manifestar heterodoxamente uma propensão à sensibilidade franciscana (que na obra ulterior de Afonso Lopes Vieira se acentuará e gradativamente chamará a si valores também da espiritualidade franciscanista)»<sup>154</sup>. Essa sensibilidade franciscana conecta-se, em diversas ocasiões, com um racionalismo panteísta de ascendência espinosista,

---

<sup>153</sup> Cf. as seguintes palavras de J. C. Seabra Pereira: «Confluindo com uma visão sectária do Catolicismo como instituição do terror inquisitorial sobre os espíritos e da flagelação dos corpos por razões obscurantistas e sacrificiais, o repúdio naturista pelo culto da Transcendência e o repúdio vitalista pela piedade ascética ou penitencial ditam no *Ar Livre* de Afonso Lopes Vieira irascíveis ataques à religião católica, aos seus símbolos e às suas práticas cultuais». Cf. *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 812.

<sup>154</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 750.

caldeando, numa uniforme sensibilidade lírica, os magistérios harmonizados do santo e do filósofo. A propósito de *Ar Livre*, frisava Câmara Reis que a obra parecia destilar «um pantheísmo mystico, uma absorta contemplação da natureza, uma ancia de compreender, de alcançar, sob as aparencias ephémeras, mudaveis, o *verdadeiro sentido* da existencia»<sup>155</sup>. Embora já Junqueiro tivesse afiançado que «Spinosa e Schopenhauer entender-se-iam muito bem com S. Francisco de Assis»<sup>156</sup>, a verdade é que, discernindo em todas as coisas a onipotência de Deus, só impropriamente se pode conceber o naturalismo franciscanista como uma subespécie de panteísmo<sup>157</sup>.

«Âme franciscaine nourrie de spinozisme délicat», nas palavras de Philéas Lebesgue<sup>158</sup>, são várias as composições deste Lopes Vieira, rendido a um pleno entusiasmo emancipalista, que atestam a intersecção dos dois filões doutrinários. Em «Deus e a Cigarra», a exemplaridade inversa da fábula, ao apresentar um Deus «grave e amigo» (*AL*, 73), que decide desatender a petição da laboriosa formiga e dispensar antes a Sua bênção magnânima à cigarra, sublinha a bonomia humanizada da divindade, mesmo se neste caso ainda intocada pelo «bom génio de Spinoza»:

(Inda não tinha  
um judeu-português feito na Holanda  
o seu livro, em que Deus se evaporava  
e, feito Naturêza, nella ondeava...). (*AL*, 69)

---

<sup>155</sup> Luiz da Câmara Reis, «Affonso Lopes Vieira. *Ar Livre*», in *Rememrança*, vol. I, f. 38.

<sup>156</sup> *Apud* Mons. Moreira das Neves, «Guerra Junqueiro e o Santo», in Adelino Pereira (org.), *Francisco de Assis (1182-1982). Testemunhos contemporâneos das letras portuguesas*, Lisboa, IN-CM, 1982, p. 359. Aliás, numa carta não datada, dirigida a Lopes Vieira, afirmava Junqueiro: «Cantar é sinónimo de amor. O maior dos poetas chamou-se S. Francisco de Assis. O nosso santo, não é verdade?». Cf. Frederico José Peirone, «*Cartas e outros escriptos dirigidos a Afonso Lopes Vieira*», *Novidades*, nº44 (22 de Janeiro de 1956).

<sup>157</sup> O criacionismo franciscanista, que já foi qualificado como a «armadilha do panteísmo franciscano» não pode, em rigor, ser aparentado com o panteísmo espinosano: faltam-lhe, naturalmente, a negação da imaterialidade, transcendência e personalidade da alma, bem como a negação de Deus e da Criação do mundo. Como nota Vicente González Martín, a filosofia de S. Francisco advoga o «contacto con Dios a través de sus criaturas, en una especie de panteísmo sublimado y carente de toda connotación paganizante». Cf. Vicente González Martín, *op. cit.*, p. 174. Em «A Epopeia Franciscana», já António Sardinha rebatera o lamentável equívoco dos escoliastas «que no naturalismo franciscano nada mais contemplaram senão uma forma mística de panteísmo. Responde-lhes Johannes Joergensen: – “Nada mais falso que reputar o santo como um panteista: nunca S. Francisco confundio com a natureza nem a Deus nem a si mesmo; e foi-lhe sempre estranha a alternativa de embriaguês orgiaca e de desespero pessimista, tal como o panteísmo a produz. (...)». Cf. António Sardinha, «A Epopeia Franciscana», in “*A Prol do Comum...*”, p. 128.

<sup>158</sup> Philéas Lebesgue, «Lettres Portugaises», in *Rememrança*, vol. II, f. 62.

No díptico «Almas Suprêmas», congraça-se a *religião religiosa* de S. Francisco de Assis, fundada na única «lei do amôr», (AL, 123), com o Deus-Natureza de Spinoza que, tendo sobrevivido incólume ao escrínio do «vento da Razão», é afinal «o único imortal» (AL, 124)<sup>159</sup>. Como, comentando este texto, notou Luís Machado de Abreu, «dir-se-ia que Lopes Vieira se move por entre a sedução que nele exerce o Deus sublime de Spinoza e a delicada cumplicidade de um deus bucólico»<sup>160</sup>.

Um apontamento disperso do autor esclarece-nos sobre o parentesco que ele estava ciente de diferenciar entre esses *dois caminhos*: «F. de Assis e Spinoza: O Santo tudo entende, porq. tudo ama; o filósofo tudo chêga a amar, porq. tudo chêga a intendêr»<sup>161</sup>. Pela mesma época, numa recensão a *Ar Livre*, Francisco Carrelhas salientava as mais decisivas e perduráveis influências da obra poética de Lopes Vieira (justamente o franciscanismo e o espinosismo), discorrendo sobre o íntimo entrosamento de ambas:

Essas influencias foram exercidas por Spinosa e S. Francisco de Assis. Deu-lhe o philosopho a concepção pantheista do universo e inspirou-lhe o santo o amor de todo o creado. E vejam, embora a igreja tenha um no index e o outro no altar, como Spinosa e S. Francisco de Assis, se completam e se integram: para o judeu portuguez nascido na Hollanda (muito agradecido senhor rei D. Manuel!) o universo é Deus, e para o filho do rico mercador d'Assis, é elle motivo de amor pelos dons do mesmo Deus, como elle agradece no primeiro dos seus tres cantos espirituaes.<sup>162</sup>

Outras anotações não deixam dúvidas acerca da instigante curiosidade intelectual que, em Lopes Vieira, despertaram a vida e o pensamento – particularmente o monumental edificio da sua reflexão ética – do filósofo de Amesterdão:

---

<sup>159</sup> Entre os seus apontamentos, registara Lopes Vieira idêntica reflexão: «Spinosa – o seu Deus é o único imortal». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço II fr. 113, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 74.

<sup>160</sup> Luís Machado de Abreu, «A recepção de Spinoza em Portugal», in Luís Machado de Abreu (coord.), *Sob o olhar de Spinoza. Actas do Seminário Luso-Hispânico sobre Spinoza*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 1999, p. 77.

<sup>161</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço III, fr. 1, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 77

<sup>162</sup> Francisco Carrelhas, «A vida portugueza. A alma do poeta Affonso Lopes Vieira», in *Rememrança*, vol. I, f. 29v.



A obra de *Spinoza* realizou a síntese do Epicurismo, do Estoicismo, do Misticismo e do Naturalismo na ideia de Razão compreendendo a eterna necessidade da Naturêza, ou Deus, e achando neste conhecimento a Beatitude, – a felicidade perfeita.<sup>163</sup>

A moral do grande Epicuro entra na síntese de Spinoza – O q. o grêgo chama “voluptuosidade” (e q. os romanos adulteraram em mau sentido) e o q. Spinoza chama *Beatitude* – o estado de suprêma serenidade da consciencia ante o universo, ou a consciente absorção da alma no Tôdo...<sup>164</sup>

Como é evidente, esta releitura da mensagem franciscanista, à contraluz da primazia do *Deus sive natura* espinosano, rasura a que fora a sua gênese ortodoxa e eclesial, valorizando sobretudo a sua vertente de «fraternidade cósmica»<sup>165</sup> que, com mais apetência, se consorcia com o imanentismo naturista do «dôce judeu português»<sup>166</sup> (PR, 157). Os seguintes versos de «Amôr eterno» são eloquentes a este respeito:

Como este mundo é lindo, o mundo inteiro:  
o fruto, a ave, a água dum ribeiro...

---

<sup>163</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço III, fr. 65, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 81. No decurso das reflexões que, em *A Nova Geração*, dedica à obra de Lopes Vieira, demora-se Veiga Simões na explicitação dos fundamentos da filosofia spinozista, em termos muito semelhantes a estes. Curioso é ainda o facto de se colocar a fusão spinozista de misticismo e naturalismo na descendência da *devotio moderna* postulada pela *Imitação de Cristo*, de Tomás de Kempis: «Ha em Spinoza uma fusão de misticismo e naturalismo que quero lembrar, falando deste poeta. § Esse judeu de Amesterdam, filho dum século em que os grandes systemas especulativos dominavam, confundiu pelas necessidades do seu espírito o naturalismo e o misticismo. Nascido séculos antes, elle teria sido o suave *Poverello* de Assis. § Da especulação da *Ethica*, producto natural do tempo, erguem-se os conflictos da vida, reflectidos vividamente da natureza. E vida natural e vida humana se confundem, perfumando e alando a fôrma rígida da philosophia. Sam as ideias e os sentimentos acasalando e confundindo as paixões do espírito com causas naturaes. Este philósopho, que por igual ocupa um lugar na história da philosophia e na história da arte, veiu trezentos annos depois fazer em critérios scientificos essa obra de alto espiritualismo que Thomaz de Kempis adivinhára na sua *Imitação*. A um tempo naturalista e mystico, realista e idealista, se o seu realismo já não preocupa os philósophos, o seu idealismo abraça os artistas nessa comunhão de natureza e homem de que nos dâm exemplo os livros de Lopes-Vieira». Cf. Veiga Simões, *A Nova Geração. Estudo sobre as tendencias actuaes da literatura portuguesa*, p. 172-73.

<sup>164</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 236, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 108.

<sup>165</sup> José Ayres, «*Ar Livre* de Affonso Lopes Vieira», in *Rememrança*, vol. I, f. 27.

<sup>166</sup> A leitura que Lopes Vieira desenvolve do pensamento de Spinoza parece esquecer que a fórmula *Deus sive natura* não erradica toda a distinção entre Deus (Natureza naturante) e as criaturas (Natureza naturada). Na esteira de Goethe, por exemplo, Lopes Vieira «só retém uma expressão naturalista da ontologia espinosista, evocando o panteísmo estóico, e por este o *hilozoísmo* antigo, para o qual tudo o que na natureza existe, é vivo, animado, divino». Cf. Joseph Moreau, *Espinosa e o Espinosismo*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 92.

E ao ar livre, no mundo, os olhos meus  
sentem que se embriagam dêsse Deus  
que está na naturêza, é sua ideia,  
e, que, sendo ella própria, em tudo ondeia. (AL, 176)

Nesse sentido, é, em particular, essa «precedência emancipatória da solidariedade amorosa com todas as criaturas»<sup>167</sup>, de preceituação franciscana, que lança, na textura poético-ideológica de *Ar Livre*, as bases de um compromisso ético que, como à época fazia notar José Ayres, deixa de ser restritivamente humanitário para se alcandorar à escala cósmica:

Para Lopes Vieira também a fraternidade deve deixar de ser humana para se tornar universal, o homem deve identificar-se com a alma sofredora de todos os seres, a bondade suprema deve espalhar-se pela natureza dimanando de si o mesmo consolador effluvio para tudo quanto na vida palpita e sofre, a Justiça deve ser uma forma cega applicavel a toda a criação, e só assim, realizada esta suprema aspiração de Igualdade e de Amor irmanados os seres pelo menos na communhão da dôr e do soffrimento, a vida será bella e digna de ser vivida.<sup>168</sup>

Por isso, proliferam as ilustrações apologais de um empático afecto animalista («O burro e o bêbado», «Deus e a cigarra», «O burro moribundo», «A vida e a obra duma borbolêta», «Moral das aves», «História trágica duma formiga») que, se, por vezes, demonstram preferir a suposta elevação racional do homem à inocente benignidade das criaturas, noutras ocasiões facultam, pelo recurso a um bestiário metafórico, *similitudines* transparentes da condição humana («A coleira», «A asa»). Por outro lado, essa unificante simbiose cósmica desagua, com frequência, numa espécie de minimalismo lírico que vive da fruição do ínfimo ou do instantâneo, descobrindo, nessas manifestações de fugidia insignificância, preciosos *exempla* de docência vital. Esta humildade naturalista, exemplarmente consumada no ciclo de «Contos» («Um veio de água», «Uma erva», «Um raio de luz»), ou nas sequências de «Poesia das coisas», não pode deixar de tornar inadiável a renovada ponderação da dignidade poética de um temário que, em virtude do seu convencional prosaísmo, tinha sido irradiado dum

---

<sup>167</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 750.

<sup>168</sup> José Ayres, «*Ar Livre* de Affonso Lopes Vieira», in *Rememoração*, vol. I, f. 27.

selectivo lirismo do sublime. Como refere Vicente Martín, o olhar franciscano é poético, na justa medida em que «enseña a los artistas a pensar que todo en el mundo es susceptible de ser tratado poéticamente» e que «no habrá ya realidades, por feas, inferiores o repulsivas que parezcan, que no puedan generar una válida creación poética»<sup>169</sup>. Porque assim é, compreende-se que, em ilação tropológica, a áspera sinceridade do tojo saia vitoriosa do cotejo com a dissimulada roseira:

As almas verdadeiras  
não são como as roseiras.  
A flôr não esconde o espinho.

Lindo tójo silvestre:  
fôssemos nós assim!

Dás flôr, e és rude. És mestre. (AL, 60)

Por isso, também no alegorismo dialógico de «A rosa e a couve», se propõe uma transgressão da escala valorativa costumada, antepondo agora a generosa utilidade social da couve – a sua *sancta simplicitas* – à infecunda beleza da rosa, postergando, em certa medida, a consabida iconofilia franciscanista:

A rosa:  
Eu infeito e perfume. Sou belêza.  
E tu?

A couve:  
Eu faço o caldo da pobrêza;  
e a pobrêza, moída, á noite, vem  
e dá graças a Deus porque me tem. (AL, 205)

Prognosticando o fechamento de um ciclo, em *O Pão e as Rosas*, se bem que perdurem veios temáticos e estilísticos oriundos da etapa vitalista, é, na verdade, irrefutável que «se fortifica o essencial franciscanismo dos livros ulteriores»<sup>170</sup>, que

---

<sup>169</sup> Vicente González Martín, *op. cit.*, p. 175.

<sup>170</sup> José Carlos Seabra Pereira, «O Conto do Natal de um Lopes Vieira quase esquecido», p. 75.

alastra da ética (o pão) à estética (as rosas), assim se erguendo «o pendão da indissociabilidade neo-romântica do Bem e do Belo (...)»<sup>171</sup>. É, pelo menos, o que parece poder concluir-se da quadra que, em colocação liminar, esclarece a cifra simbólica do título:

Homem que passas, sombra de tristêza,  
lavradôr da roseira e da seara:  
colhe na terra da tua alma clara  
pão de Bondade, rosas de Belêza. (PR, 11)

A dar crédito a uma nota explicativa de Lopes Vieira é, de facto, um programa de síntese – ou, nas suas palavras, de «Amôr integral» – que parece subjazer aos ventos de mudança vaticinados por *O Pão e as Rosas*:

*O Pão e as Rosas* – (título q. explica a dualidade, cada vêz mais característica, no nosso tempo, do amôr da Fôrma e do amôr da Justiça, – inconscientemente revelado já por mim no *Encoberto* e no *Ar Livre*. Esses dois amôres, aspirações para o Amôr integral, não se combatem em mim: tendem a *confundir-se*, e a hesitação entre um e outro é às vezes dolorosa, tendo sempre, num momento dado, uma ou outra predominancia ideal. *Santo Apolo* será a fusão ideal dos dois sentimentos polares...<sup>172</sup>

É, ademais, significativo que, na nota posfacial a *O Pão e as Rosas*, Francisco de Assis e Ruskin sejam avocados sob o signo redentorista de uma antidogmática filosofia da admiração, que, no santo como no esteta, se faz assentar na natureza, perspectivada como infindo manancial de deslumbramento:

O Budha pagão cujo sentimento da Naturêza o aparta para tão longe de todos os dogmas quanto ás aves suas amadas são indiferentes os cardiaes romanos; o mendigo sublime que criou estes versos para sêrem cantados ao ar livre e retribuidos com a promessa de os ouvintes se amarem uns aos outros, está mais vivo que nunca nas almas religiosas. Nesta crise tremenda da consciência humana,

---

<sup>171</sup> Idem, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 493.

<sup>172</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 27, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 94.

a nossa anciosa simpatividade necessita a arte de que fala Ruskin: – tôda a grande arte é adoração. (PR, 157)

Na medida em que se fomenta o enlace doutrinário de franciscanismo e ruskinismo, é legítimo, na verdade, afirmar-se, como o fez Cristina Nobre, que «a leitura que Afonso Lopes Vieira fez de Ruskin pode considerar-se uma leitura franciscana»<sup>173</sup>. Não foi ele, aliás, o primeiro a distinguir uma suposta afinidade espiritual entre o santo medieval e o filósofo vitoriano: no estudo *Ruskin et la religion de la beauté*, Sizeranne, depois de relatar um curioso sonho de Ruskin no qual este tomara o burel de *frate* franciscano, sustenta ter o Patriarca de Assis sido eleito patrono natural do autor de *The Stones of Venice*<sup>174</sup>.

O que, na colectânea de 1908, se canta é, como antes, o desamparo dos simples («O fumo dos lares», «Canção da almotolia», «A velhinha e o gato», «Canção da candeia acesa»), mas parece ter-se, definitivamente, pacificado a virulência combativa dos libelos poéticos precedentes, como se, até mesmo ao resignado desvalimento dos humildes, presidisse um superior desígnio de equilibrante compensação social. Como observa Seabra Pereira,

Afonso Lopes Vieira é talvez o principal responsável pela difusão dessa poesia de louvor do singelo e do humílimo na vida carinhosamente intercomunicante da Criação e, em particular, no quotidiano dos homens, no seu comércio com os animais, os vegetais e os minerais, na sua utilização dos utensílios caseiros, na exploração ou na contemplação dos elementos da natureza – sobretudo quando

---

<sup>173</sup> Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 204. Também Elisa Furtado destaca a linhagem interpretativa ruskiniana da mística franciscanista em Lopes Vieira: «A sua [de Afonso Lopes Vieira] religiosidade não procura o dogmático, o severo, mas antes, o que da religião se pode extrair do poético: o sentimento contemplativo do belo, as aves, a ternura pela natureza, as dádivas de Deus, tudo isto de mãos dadas com um forte sentido humano e uma delicada sensibilidade. Numa palavra: uma religião poética cuja grande inspiração foi sem dúvida São Francisco de Assis e que de certo modo se pode relacionar também com Ruskin». Cf. Maria Elisa Corrêa Bessa Furtado, *A Poesia de Afonso Lopes Vieira*, p. 112.

<sup>174</sup> Cf. Robert de la Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, p. 85. Comentando a devoção franciscana de Ruskin, notava Sizeranne: «Il ne pouvait mieux choisir son patron, et nous ne pouvons l'assimiler à un plus pur modèle. Comme saint François, Ruskin fit de jolis miracles. Il fit écouter sa philosophie non des oiseaux à la vérité, mais des femmes du monde, – ce qui est peut-être plus difficile. Il ne fit pas pousser des roses sur la neige, mais il mit dans les froides âmes britanniques ces fleurs vermeilles de l'enthousiasme qu'on est maintenant surpris d'y rencontrer. Il ne commanda pas aux saisons, mais un jour qu'il avait demandé que les peintres fissent des pommiers en fleurs, toutes les murailles de l'Academy se couvrirent de pommiers en fleurs». Cf. *op. cit.*, p. 85-86.

aparecem como socorro piedoso ou mimo modesto para a humanidade condenada à pobreza ou dela fazendo voto.<sup>175</sup>

Mesmo no âmbito deste «franciscanismo *light*»<sup>176</sup>, o homem é ainda elo dessa mesma cadeia de interdependência cósmica – enfeudada num certo pampsiquismo –, que se salda numa «dívida de amor e de alegria» (PR, 72) – v.g. «As lágrimas das Coisas», «O luar e o Sol» –, e, portanto, participe desse encantamento do irrisório. A série de poemas, congregada sob a titulação diminutiva de «Murmurinhos», revela ainda como essa «estesia da simplicidade e da humildade»<sup>177</sup> facilmente se coaduna com uma poética que «enceta a jornada de retorno à orientação lusitanista dos seus inícios»<sup>178</sup>. É, todavia, no conjunto de oito poemas que integram os «Amôres de Francisco de Assis» que, logo desde a abonação do título, episódios histórico-lendários da vida do Santo – e já não apenas a sua difusa espiritualidade – darão o mote a uma espécie de anedotário poético-edificante, recuperando o modelo de breves vinhetas narrativas, tributário das anónimas *Fioretti* trecentistas, ou inscrevendo intertextualmente a dicção das loas franciscanas. Compulsando as notas inéditas de Lopes Vieira, confirma-se que este ciclo poético, que ele desejava de «uma simplicidade pré-rafaelita»<sup>179</sup>, glosa alguns daqueles que, na sua opinião, constituíam os episódios-chave do «panteísmo franciscano»:

Pontos capitaes do Panteismo Franciscano: (nota: na idade média pertence aos monges a glória do amor da natureza)

Lavando-se, o Santo cuidava em não turbar a corrente; pediu aos lavradôres q. aliviassem a carga dos bois; pediu a um mocinho as andorinhas q. ele levava – e soltou-as; disse ao companheiro, subindo um monte entre o canto das aves: – Temos de parar aqui, pois q. os irmãos passarinhos se alegram tanto de vêr-nos; o sermão às aves; desafio de canto entre o Santo e um Roussinol (pagina admiravel) o Roussinol vence; pouca simpatia p<sup>a</sup> as formigas; o Santo e o Lôbo; mandava às abêlhas, nos invernos frios, o mel e o vinho gostôso; em dia de Natal mandou q. os lavradôres deitassem sementes nos campos, p<sup>a</sup> as aves; pôs, num presepio, o boi e a

---

<sup>175</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 1181.

<sup>176</sup> Idem, *ibidem*, p. 1185.

<sup>177</sup> Idem, *ibidem*, p. 1181.

<sup>178</sup> Idem, *ibidem*, p. 1114.

<sup>179</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 215, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 107.

mula, vivos; na noite em q. morreu, voaram sobre elle, cantando, as cotovias. O Santo e as ovelhas: ternura especial por ellas.<sup>180</sup>

O Santo, no transcurso do políptico, é conduzido a teatralizar poeticamente consecutivas estações da sua espiritualidade prática, algumas das quais – o caso dos célebres episódios do sermão às aves ou do amansado lobo de Gúbio<sup>181</sup> – amplamente difundidas pelo folclore franciscanista. Como notou Seabra Pereira, prorrogando na metamorfose franciscanista a memória da poética da insurreição e do estro emancipatório de *Ar Livre*, alguns destes textos «dissimulam ainda uma ou outra sequela da vertigem acrata»<sup>182</sup>. Mas, em compensação, uma já convencional celebração do lema franciscano da *paupertas cum laetitia*, que vai de par com o enaltecimento de uma sageza abdicante, é pretexto para a efusão lírica de «A pobrêza e as flores», tomando como epígrafe um verso de Jacopone da Todi que, em versão expandida, desempenhará análoga função em *Rosas Bravas*.

Se alguns destes «Amôres de Francisco de Assis» se quedam pela evocação de gestos do Santo, esquiçando instantâneos de estilizada singeleza poética («A Água», «O Inverno»), outras composições neles incluídas são já prenunciadoras de um regime narrativo que as coloca, de pleno direito, no território do microconto hagiográfico («Andorinhas», «O Lobo», «O Roussinol»). Mesmo se alguns textos optam pela diegese mista (com um foco narrativo externo no qual se delega a função de introduzir o diálogo dramático), outros limitam-se à transcrição *ex abrupto* do imaginado evangelismo animista do Santo, como acontece num incontornável «Sermão às aves»:

Vêde, irmans, que deveis tanto  
á nossa mãe Naturêza:  
deu-vos as asas e o canto,  
nos campos vos pôs a mesa;  
(...)

---

<sup>180</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 206, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 106.

<sup>181</sup> Onde, segundo Sabatier, repousava, na íntegra, o querigma franciscano: «L'imagination populaire a raison: ce qu'il faut retenir d'un homme, c'est le regard dans lequel il s'est mis tout entier, c'est un cri du coeur, c'est un geste qui a exprimé la personnalité. Tout Jésus n'est-il pas dans les paroles du dernier souper ? Et tout saint François, dans son allocution à frère loup, et son sermon aux oiseaux ?». Cf. Paul Sabatier, *op. cit.*, p. CXI.

<sup>182</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 1157. Refere o autor: «Primeiro, insinua-se nos “Amores de Francisco de Assis”, quer no eco do tema anarquista do sistema judicial como instrumento de prepotência classista (...), quer na justificação simbólica da violência social como tentativa de resposta à opressão e à miséria».

Ah, sêde gratas, ó aves,  
sim, sêde gratas, – cantando! (PR, 141)

A sequência encerra com uma versão livre – ou *criadora*, o termo com que Lopes Vieira qualifica a adaptação do *Cântico dos Cânticos* de João de Deus<sup>183</sup> – do «Cântico do Sol», cujo texto original é reproduzido num apêndice a *O Pão e as Rosas*, permitindo assim ao leitor aquilatar a liberdade desviante da reescrita. Compreende-se o fascínio de Lopes Vieira pela obra-prima lírica de S. Francisco, que o leva descrevê-la como «A poesia mais bela que se tem escrito. É a epopeia de Simpatia»<sup>184</sup>. De certo modo, como observa Manuel Laranjeira, em carta de Janeiro de 1911, o hino constitui tanto a insígnia poética do Santo de Assis, como a perfeita cristalização do ideário poético de Lopes Vieira:

No artifício sem artifício da sua arte (que eu diria trabalhada por um discípulo pagão d'esse lyrico supremo do pantheismo humilde, que se chamou Francisco de Assis e foi poeta e santo) ha qualquer coisa que me faz lembrar, não sei porque, a graça mystica e a simplicidade humilde do «Cantico das Criaturas».<sup>185</sup>

Às estrofes originais do *Cantico delle Creature*, que cumpriam aquele que tinha sido o desígnio soberano de exaltar os quatro elementos, compondo um verdadeiro *magnificat* da Criação, decidira o Santo, em momento posterior, adicionar uma que exortava à concórdia universal e, já prostrado pela enfermidade que havia de vitimá-lo, uma outra que bendizia a morte corporal. Esta loa *in fieri* documenta, pois, a paulatina sublimação da espiritualidade franciscana, que faz depender da fraterna simbiose com a Criação o hino exaltante do Criador. Conquanto o louvor franciscano se estenda à *nostra matre terra*, não é nele perceptível qualquer resquício de simpatia panteísta porque, «para o santo poeta as criaturas são sempre criaturas, segundas e dependentes em relação ao Criador, o único transcendente e Senhor de todo o criado»<sup>186</sup>. Não será

---

<sup>183</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço IV, fr. 99, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 99.

<sup>184</sup> A expressão aparece numa nota marginal no seu exemplar pessoal da obra de Paul Sabatier, *op. cit.*, p. 349.

<sup>185</sup> José Carlos Seabra Pereira, «Carta inédita de Manuel Laranjeira para Afonso Lopes Vieira», *Colóquio/Letras*, nº40 (Novembro de 1977), p. 59.

<sup>186</sup> Maria Joaquina Nobre Júlio, «Deus, Francisco de Assis e Vergílio Ferreira», in Adelino Pereira (org.), *Francisco de Assis (1182-1982). Testemunhos contemporâneos das letras portuguesas*, Lisboa, IN-CM, 1982, p. 311. A propósito do *Cântico das Criaturas*, notava G. K. Chesterton que «(...) bien loin d'être une résurrection du paganisme, la renaissance franciscaine fut une sorte de nouveau départ et de premier



assim na versão de Lopes Vieira, relativamente à qual acalentava o autor um orgulho confesso: «a melhor composição q. conheço sôbre o *Cântico*, é a minha, no *Pão e as Rosas*»<sup>187</sup>.

Adoptando o paradigma estrófico e a tautologia anaforizante da acção de graças que conforma o poema religioso franciscano<sup>188</sup> – que Chesterton considerava «aussi simple et directe qu'une ballade»<sup>189</sup> –, nela se irão infiltrar ainda, como já salientou Seabra Pereira, reminiscências das «ambiguidades panteístas ou deístas» e das «reduções imanentistas»<sup>190</sup>, em transfusão migratória da poesia vitalista. Com efeito, o objecto do encómio é, desta feita, a «mãe Natureza» e «tôdas as tuas criaturas» (*PR*, 149), substituindo-se a apologia do criacionismo divino pelo panegírico da fecundidade imanentista:

Louvada sêjas pelos teus amôres,  
pela irman madre terra e seus primôres,  
que nos ampara e oferta os seus produtos,  
árvores, frutos, ervas, pão e flôres.

(...)

Louvada sempre sêjas, mãe querida,  
porque és mãe, porque és bela, porque és forte.  
louvada pela irman Vida,  
louvada pela irman Morte. (*PR*, 150-51)

---

réveil après que le paganisme eut été oublié». Cf. G. K. Chesterton, *Saint François d'Assise*, Paris, Librairie Plon, 1925, p. 134.

<sup>187</sup> Trata-se de um acrescento saído do punho do autor, que se pode ler na obra de Paul Sabatier, *op. cit.*, p. 349.

<sup>188</sup> Assim descrevia Emilia Pardo Bazán o estilo do hino do *Frate Sole*: «el metro es rudimentario, prosa cortada, ritmo cojo e inexperto: unas veces sustituye la asonancia a la rima, otras se halla sólo al principio y fin de la estrofa». Cf. Emilia Pardo Bazán, *op. cit.*, vol. II, p. 289.

<sup>189</sup> G. K. Chesterton, *Saint François d'Assise*, p. 132. Esta associação entre o género franciscano da laude e a forma popular da balada não é destituída de fundamento. Como nota Georges Mounin, «la musique de ces *laudes* est toujours celle de la ballade: c'est-à-dire de la chanson pour danser. Maintes fois dans le texte, on trouve l'indication classique: *Se chante sur l'air de...* Suit la référence à quelque chant populaire très connu de l'époque. Et c'est un nouvel indice de cet effort pour atteindre la masse, que ces emprunts à la musique populaire la plus profane (...)». Cf. Georges Mounin, «Poésie franciscaine et poésie populaire», p. 166.

<sup>190</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 1178. Em 1909, Olga Moraes Sarmiento, depois de acentuar a franciscanofilia de Lopes Vieira, considerava a sua versão do *Cântico das Criaturas* como «o reflexo puro do seu pantheísmo». Cf. Olga Moraes Sarmiento da Silveira, «O Pão e as Rosas (Versos de Affonso Lopes Vieira)», in *Arte, Litteratura e Viagens*, Lisboa, Livraria Central, 1909, p. 73.

Levado ao palco em Abril de 1911, o acto em verso *Rosas Bravas* apresenta, sob forma teatralizada<sup>191</sup> e na voz de Rafael – um óbvio *ersatz* do *Poverello*, do qual se reconstitui uma espécie de biografia dramática –, um almanaque de devoção franciscana em roupagens pré-rafaelitas. A começar no nome do protagonista, que não é certamente inocente, e corroborada pela sua aparência física em cena, é nítida, no poemeto dramático, a inspiração do hagiológico pré-rafaelita, fazendo deste irmão franciscano uma réplica à altura dos primitivos do *Trecento* italiano:

RAFAEL – *irmão* franciscano. Cabeça desalinhada e bela, de vagabundo e de poeta. Barba e cabelos em fina maranha, começada a encanecer. Traz o hábito rasgado e esburacado, e adivinha-se por debaixo d'elle a nudez do peito e dos braços. Está descalço. Ao capuz do seu hábito ficou presa uma silva. Tem 40 annos. Heroico e alegre. (RB, 9)

A própria natureza compósita do texto – rotulado pelo autor como *acto em verso e poemeto* –, que, fazendo justiça ao «simbolismo incompleto»<sup>192</sup>, que foi o do autor, se intitula teatro, mas que é repetidamente tentado pela deriva lírica – estará na origem do aplauso algo avaro da crítica, que nele parece ter reconhecido a «belleza do verso», não deixando, todavia, de censurar a «falta de uma effabulação scenica»<sup>193</sup>. As epígrafes de

---

<sup>191</sup> De uma anotação de Lopes Vieira pode deduzir-se que era antigo o projecto de compor um poema dramático ou uma peça teatral de argumento franciscanista: «Um grande assunto: – Franc. de Assis, num poêma – feeria (ou peça, se houvesse um teatro digno) colocado ante o mundo pagão – a Grecia – evocada. Fusão ideal dos dois espiritos... O Santo e Apolo – O instinto de Poder fundido no Religiôso». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço III, fr. 144, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 85.

<sup>192</sup> A expressão é de Duarte Ivo Cruz, que assim classifica a estética teatral de Lopes Vieira. Cf. Duarte Ivo Cruz, «Afonso Lopes Vieira, ou o simbolismo incompleto», in *O Simbolismo no teatro português (1890-1990)*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991, p. 156-64. Também Luiz Francisco Rebello considera que o poemeto *Rosas Bravas* se situa «na periferia do movimento que teve, do ponto de vista teatral, o seu principal expoente no dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (...)». Cf. Luiz Francisco Rebello, «A Literatura Dramática no primeiro quartel do século XX» in *História da Literatura Portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo*, Mem Martins, Publicações Alfa, 2003, p. 359.

<sup>193</sup> André Brun, «[Récita de gala no Teatro da República]», in *Rememrança*, vol. I, f. 58v. Na mesma linha, um recenseador anónimo defendia que *Rosas Bravas* «é uma perfeita obra litteraria, não ha duvida, mas não tem teatro, que a possa sustentar por muito tempo na vida convencional d'um palco», e um outro que «não será aquella a fôrma para o grande publico, porque lhe falta theatricalidade, mas os amadores de bellas letras hão de sempre deliciar-se com os arrojões de imaginação e com a musica da linguagem». Cf. «Theatro da Republica. *Rosas Bravas*, 1 acto em verso de Affonso Lopes Vieira; *O Espertalhão*, farça em 1 acto de Eduardo Schwalbach», in *Rememrança*, vol. I, f. 58. Ainda muito recentemente, Duarte Ivo Cruz descrevia *Rosas Bravas* como «pequeno acto em verso de notável frescura poética mas escassa expressão teatral». Cf. Duarte Ivo Cruz, *História do teatro português*, Lisboa, Editorial Verbo, 2001, p. 236. Na realidade, nessa débil estruturação teatral, na contaminação lírico-musical dos diálogos ou na rarefacção fantasista das categorias dramáticas convencionais mostra-se o «poema bucólico» *Rosas Bravas* tributário da estética dramaturgica simbolista. Vd., sobre o assunto, Luiz

Sabatier e de Jacopone da Todi constituem o mote previsível para uma abordagem teatralizada da pobreza franciscana que, na moldura cénica de uma «Itália lírica, quimérica, de um medievalismo convencional»<sup>194</sup>, onde se inscreve o enredo de *Rosas Bravas*, é desenvolvida a partir do confronto entre o *modus vivendi* do protagonista Rafael, antes e depois de envergar o burel franciscano. A tese a expender em *Rosas Bravas* consiste em, nas palavras do autor, provar «(...) q. a felicidade vem da libertação moral, da fraternidade com a natureza e com os homens – do Amor»<sup>195</sup>.

O texto é inaugurado por um lance de naturismo celebratório, onde ressoam versículos do *Cântico das Criaturas*:

E já no céu, subindo e rindo em mil gorgeios  
cheios de luz, lá vem o imenso roussinol,  
o nosso irmão bemdito e resplendente – o Sol!...  
E eu que dormia!... (RB, 26-27 )

Distanciando-se de uma conceituação estreitamente panteizante e antitranscendental da natureza, ela parece resumir agora o insofismável *vestigium* do Criador:

Tudo isto, ó minha irman, tudo que ouves cantar,  
tudo isto é Deus falando às almas a escutar...  
E em meus ouvidos sôa a imensa voz antiga  
com uma prece imensa e uma doce cantiga!... (RB, 35)

Ressurgida de um passado de faustoso desafogo, é uma atónita Leonor que vem agora interpelar o mendigo misantropo que «d'antes, era um falcão; agora, uma andorinha...» (RB, 31). A renovada axiologia, que este Rafael converso apregoa, afina pelo mais ortodoxo diapasão franciscanista: desvalorizando os dons profanos de que dantes usufruía em abundância – dinheiro, saber, talento poético, virtuosismo guerreiro

---

Francisco Rebello, «Reflexos do Simbolismo no Teatro Português», *Prelo*, nº20 (Simbolismo em Portugal) (1992), p. 85.

<sup>194</sup> Duarte Ivo Cruz, «Afonso Lopes Vieira, ou o simbolismo incompleto», p. 159.

<sup>195</sup> Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 51, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 145. Em carta de Maio de 1911, expedida da Legação de Portugal em Londres, Manuel Teixeira-Gomes recriminava amistosamente Lopes Vieira por ter soçobrado à tentação franciscanista: «As “Rosas Bravas” são de uma imensa frescura orvalhada de resignação mas não posso louvar essa sua tendência para o misticismo mesmo quando seja franciscano. O efeito poético, porém é encantador». Cf. Urbano Tavares Rodrigues, Vitor Wladimiro Ferreira (eds.), *O Cristal da Palavra. Cartas inéditas de M. Teixeira Gomes a Afonso Lopes Vieira*, Lisboa-Portimão, Edições Colibri-Câmara Municipal de Portimão, 1999, p. 72.

–, declara-se agora, socorrendo-se do léxico erótico-espiritual do *Poverello*, tomado por «um grande amor» à Senhora Pobreza:

A Senhora Pobreza!

É quem liberta quem a adora de vontade!

– A Pobreza, a Alegria, o Sonho, a Liberdade!...

Noiva mais bela entre as mais belas e formosas,  
que me enche do perfume agreste d'essas rosas.

Jesus amou-a, um dia, e, depois, desprezada,  
por este mundo errou, triste e desamparada...

Vai procurá-la a Roma, e não na encontrarás...

Pois foi ella que encheu um coração de paz! (*RB*, 40)

Visto que, como em certa arremetida antieclesiástica, não deixa de recordar Rafael, este evangelho da desposseção tinha sido proscrito da Cúria romana, é na primitiva doutrina franciscana que vai refugiar-se. Em certa medida, portanto, a reconciliação existencial de Rafael é homóloga daquele que é um imperioso «projecto de renovação da Cristandade»<sup>196</sup>. Intuindo a premência desse reformismo cristão, salientava um recenseur anónimo o «delicioso anarchismo» do acto em verso, que não esconde o seu visceral dissídio com o catolicismo de Roma:

Nada está portanto mais afastado do catholicismo romano do que a religião de S. Francisco de Assis, a quem se chamou o Christo da idade media, e que em muitos pontos ultrapassou em actos de belleza e poesia o proprio fundador do christianismo. Renan é o primeiro a reconhecer a immensa poesia do idealismo franciscano. O sentimento que anima este idealismo é o amor mais sublime pela natureza, por todos os homens e por todos os seres. O irmão *Rafael* das *Rosas Bravas* é tambem, portanto, tudo que ha de menos *frade*, no sentido vulgar d'esta palavra. O seu sentimento poetico nada tem de comum com o pensamento catholico, podendo affirmar-se sem receio que a idéa franciscana e a idéa catholica são profundamente inimigas e inconciliaveis. Os primeiros franciscanos, grandes amigos do povo e dos humildes, foram verdadeiros cavalleiros andantes, que amavam a Pobreza como a sua Dama, e que encontravam no trabalho e na

---

<sup>196</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 1168.

liberdade que a Pobreza lhes dava, praticando actos de bondade, uma felicidade que o escriptor francez Ganson classifica de *delicioso anarchismo*.

A significação moral das *Rosas Bravas* é, pois, toda *actual*, embora a acção se passe no seculo XIV na Italia. E é actual porque hoje mais do que nunca se agitam a questão social e a questão religiosa.<sup>197</sup>

Na mesma linha, a propósito de *Rosas Bravas*, falará António Sardinha de um «sentido de libertação interior»<sup>198</sup>. Da «significação moral» do discurso de Rafael – que, na metáfora fácil da intriga medieval, insinua as inquietações espirituais do presente –, são ainda inferíveis uma convencional ética do trabalho manual e a apaixonada defesa de um fisiocratismo moral, baseado no convívio fraterno com a «morada gentil» da natureza, bem como um socialismo cristão que solidariza o homem com a dor universal:

E, assim, a minha dôr  
igualá-se á dos mais, e chama-se-lhe Amor! (*RB*, 41)

Como Francisco, Rafael fora outrora cavaleiro e trovador. Se, por um lado, reivindicando-se seu émulo, declara ter deposto os caprichos bélicos trocando-os pela cruzada espiritual, de semelhante metamorfose é indicativo o seu ideal poético, que, do exercício cortês, elitista e profano, evolui para uma democrática acção de graças universal:

#### LEONOR

Tu, o grande poeta, ardente e encantador,  
que venceu a cantar pelas côrtes de amor,  
e com cujas canções as princesas sonhavam  
emquanto os menestreis as de outros lhes cantavam...

#### RAFAEL

Hoje, as minhas canções têm um poder mais novo:  
nascem no fundo e á flor dos corações do povo,  
e do meu peito vão, como encantadas flores,  
desabrochar, sorrindo, em lábios de pastores. (*RB*, 32-33)

---

<sup>197</sup> «A festa de Augusto Rosa. Dois originaes portugueses», in *Rememrança*, vol. I, f. 57v.

<sup>198</sup> António Sardinha, «A Epopeia Franciscana», in “*A Prol do Comum...*”, p. 127.

Em *Rosas Bravas*, esclarece-se, por intermédio desta espécie de Orfeu medieval que é Rafael, a componente explicitamente artística ou poética da filosofia franciscanista<sup>199</sup>. O seu corolário seria constituído pelo Santo Apolo, idealizado por Lopes Vieira, personificação de uma santidade integral, conciliável com a paganizante «immagine olimpica di un eroe romantico, solare e mediterraneo»<sup>200</sup>. Do mesmo modo, o abandono das «canções provençaes» (*RB*, 37), em prol das que «nascem no fundo e á flor dos corações do povo» demonstra a adesão – de Rafael? do autor? – a um programa estético de *sancta simplicitas* que, desqualificando, por excessivamente artificiosa, a forma poética constrictiva, a ela contrapõe uma estilística de ostensivo despojamento.

Em *Canções do Vento e do Sol*, o «bafo quente / de San Francisco de Assis» (*CVS*, 9) é, desde logo, convocado no poema-pórtico que constitui «A morte das andorinhas». Se persiste ainda uma exaltada comoção perante o «esforço gigante e humilde: a criação» (*CVS*, 148), torna-se indisfarçável o gradual desvanecimento da sombra panteísta, cujo ocaso sugere a metáfora translata de um «Deus, tirando os óculos de Spinosa» (*CVS*, 15). Como num outro texto de *Ar Livre*, o telurismo franciscanista e a bem-aventurança do *homo faber* – também glosada em «Trabalhar» – coadunam-se, em «As flores e a horta», com a consagração do insusperável capital poético que representa toda a matéria-prima da Criação<sup>201</sup>:

---

<sup>199</sup> Como refere Sandra Migliore, esta dimensão artística e literária da figura do santo de Assis fascinou «generazioni di artisti e poeti, dai fratelli Schlegel di *Philosophie der Geschichte* al movimento dei Nazareni (...), ai Preraffaelliti, al Circolo di Oxford, che col Ruskin di *Mornings in Florence* aveva tradotto il ritorno all'arte medievale in un ritorno alla natura, impregnato di misticismo evangelico e francescano». Cf. Sandra Migliore, *art. cit.*, p. 236.

<sup>200</sup> Idem, *ibidem*, p. 242. Nas *Divagações de um Terceiro*, Jaime de Magalhães Lima discreiteia longamente sobre a fusão de Cristo e Apolo no ideal franciscano, considerando-o a síntese harmoniosa das duas vias – a orgiaca e a ascética – de acesso à divindade: «Por duas vias, uma orgiaca e outra ascética, poderíamos chegar à presença da divindade que em a natureza palpita e em a natureza se revela à nossa contemplação e ao nosso culto; por duas vias nos poderíamos incorporar na sua essência e descobrir a sua vontade, para a respeitar e admirar, quando para a adorar não fosse – Cristo e Apolo, desprendimento e sensualismo, comunhão pela caridade, dando e servindo, ou comunhão pela cobiça e pela avaréza, recebendo e absorvendo, imolação da nossa humildade à formosura conquistado pela avidéz dos nossos sentidos para os saciar e embriagar (...) Foi S. Francisco quem, ungido do Senhor, no coração e no entendimento que o coração acordava e esclarecia e ensinava, conseguiu fundir em uma só essência aqueles dois princípios que desde o advento do Cristianismo vinham a combater-se e a martirizar-se mutuamente, e agora por intercessão do amor do Santo se constituiriam em uma só glória e deleite e caridade, deste modo, por esta inseparabilidade e homogeneidade final, vivendo a vida eterna e entretanto no-la mostrando e facultando. (...) O que entre tantas singularidades do génio de S. Francisco o distinguirá mais acentuadamente dos demais santos e poetas que nos deslumbram, será porventura esta circunstância de haver bebido a sua religião naquelas duas fontes, em Cristo e Apolo, santificando Apolo pela unção cristã, enquanto encarnava Cristo na beleza terrena, pela participação do espírito na sua forma». Cf. Jaime de Magalhães Lima, *Divagações de um Terceiro. S. Francisco de Assis e a civilização que ele concebeu e professou*, p. 82-83.

<sup>201</sup> Por via desta rendibilização poética do prosaico, de preceituação franciscanista, transforma-se também Lopes Vieira, como muito bem notou António Manuel Couto Viana, num discípulo de Cesário Verde. Cf. António Manuel Couto Viana, «Cesário Verde, Mário Cesariny de Vasconcelos e Afonso Lopes Vieira»,

As couves, com seu verde meigo e ledó,  
são tão belas!  
(E houve tempo em que os poetas tinham medo  
de falar de ellas...). (CVS, 43)

Como em *Rosas Bravas*, o *exemplum* poético-narrativo «Irmão Genebro» – cujo protagonista, *minor* sócio de Francisco, tinha já enleado o Eça das *Lendas de Santos* –, inspirado nas *Fioretti* franciscanas, revisita a sublime liberdade do mais absoluto despojamento e do gáudio que promana da dádiva, chegando a personagem a transgredir, por excesso, as prescrições pastorais da Ordem. Seja como for, o edifício espiritual do autor passa agora a dar guarida às mais ortodoxas manifestações do rito católico e a atender à vocação propiciatória da piedade popular, vivida em contexto rural, patenteada na «Oração p'lo porco doente». Tem, pois, razão José Carlos Seabra Pereira, quando anota que «com um encaminhamento diverso da inspiração franciscana e com uma muito lusitanista antropomorfização partriarcial e popular do Sagrado (Deus, Virgem, Santos...) em *Canções do Vento e do Sol*, as conexões mais especificamente religiosas da poesia de Lopes Vieira estabelecem-se no âmbito do catolicismo tradicional (...)»<sup>202</sup>.

De um didactismo algo audaz – não receoso, decerto, do secular ostracismo a que, no imaginário infantil, o malévoló lobo tinha sido votado – dá provas a comparência de «O Lobo de San Francisco de Assis» em *Animais nossos amigos* (1911). Também aqui, convergem no Poeta de Assis os convencionais afecto animalista e a solidariedade com todas as criaturas. Como acontecia na versão que do texto se incluía em *O Pão e as Rosas*, dramatiza-se, em estilo directo, a sua dócil arguição com o lobo. Ao abrigo de um mesmo programa de franciscanismo para consumo infanto-juvenil, da segunda edição de *Canto Infantil* (1916) constarão também um já conhecido «Sermão às aves» e um reescrito «Hino ao Sol».

A reversão tradicionalista, distintamente assumida em *Canções do Vento e do Sol*, prolongar-se-á no maravilhoso cristão nacionalizado – e, mais especificamente,

---

in *A Musa à Mesa. A gastronomia na cena e na poesia portuguesas*, Lisboa, Universitária Editora, 1994, p. 227-30. A verdadeira revolução copernicana, impulsionada pelo lirismo do quotidiano banal de Cesário (sobretudo pelo resgate de temas até aí proscritos do território poético) é, aliás, assinalada por Lopes Vieira em *Nova Demanda do Graal*: «À nossa poesia deu Cesário Verde a última viçosa frescura vegetal ao plantar com coragem os legumes em um chão onde as odes ainda ultra-romantizavam. Nós – que bela novidade! E o zagal modernista renovou-nos a Língua pastoral». (NDG, 318)

<sup>202</sup> José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 1115.

mariano<sup>203</sup> – de *Ilhas de Bruma* (v.g. «Rosas de Santa Maria», «O Monge e o Passarinho») e de *País Lilás, Destêrro Azul* (v.g. a XXIII das «Baladas Lunáticas»). Na colectânea poética saída em 1922, a figura do Santo de Assis, para além de citacionalmente intimada no início da sequência de «Baladas Lunáticas» – colocando assim o conjunto sob o patrocínio da *sora luna* –, pontifica ainda no tríptico intitulado «Flores Franciscanas». Reincidindo na retórica do contar sugerida pelas *Fioretti*, mas vazando-a num estrofismo popularizante de compasso romancístico, em três concisas iluminuras poéticas se mostra o Santo cindido entre a beatífica missão do serviço místico ou os mais mundanais apelos do amor sensual. Está-se muito longe, em todo o caso, de uma encenação do combate agonístico que, no seu ímo, travam as pulsões do homem e do santo; reserva-se, pelo contrário, uma complacente simpatia para as humanas vacilações do *Poverello*. Em «Rosas sem espinhos», as flores galardoam o desvelo amoroso do Santo, recolhendo os seus espinhos, impedindo-o assim de autoflagelar-se; em «Tentação», a apetecida fantasia da domesticidade de que, por amor a Cristo, se viu forçado a abdicar, lança no seu espírito a semente da dúvida<sup>204</sup>; finalmente, em «Diálogo de S. Francisco de Assis e Santa Clara no Paraíso», ao amor de Francisco e Clara, em vida compelido a sublimar-se em descarnalizada beatitude, é

<sup>203</sup> Em 1931, a estreia da oratória *Fátima* sugeria a Lopes Vieira as seguintes reflexões, a propósito da devoção mariana, nelas reafirmando a nítida imbricação de sensibilidade religiosa e índole nacional: «Não é vã aquela frase antiga que chama a Portugal “Terra de Santa Maria”. § Logo desde a sua origem, Portugal, o mais apostólico paladino de todos os países da Terra, aquele cujo idealismo activo de navegador e progenitor de nações – o Portugal da Fé e do Império – deu mais mundos ao mundo cristão, logo desde a sua origem Portugal celebra no culto da Virgem o seu culto idealista por excelência, inspirador de heroísmo, e caracterizadamente nacional. § No dia da conquista de Lisboa o primeiro rei português levou em procissão, desde a margem do Tejo até ao alto da alcaçova dos mouros vencidos, a imagem da Virgem que o grande chefe trazia nas suas hostes. § Quando el-rei D. Denis fez construir a primeira armada portuguesa, logo o nome da Virgem é dado a dois desses navios; e nunca mais a sua invocação deixa de acompanhar os nossos navegantes, do mesmo modo que hoje está viva no coração de todas as populações de pescadores de Portugal». Cf. Malhã Migueis, «Em S. Carlos. A primeira audição da Oratoria *Fatima*, de Afonso Lopes Vieira e Ruy Coelho», *A Voz*, 29 de Abril 1931, in *Rememoração*, vol. II, f. 79v.

<sup>204</sup> Um apontamento solto de Lopes Vieira regista o episódio original da biografia de S. Francisco que constituiu o móbil imaginativo do poema: «S. Fr. tentado em Sarteano pela ideia do conforto da família, saiu ao campo, fez 7 bonecos com a neve q. cahia, e disse-lhe – Ó marido é a tua mulher, estes quatro são teus dois filhos e duas filhas e os outros o criado e a criada! Apressa-te a vesti-los para q. não morram de frio. E se te metem medo os cuidados q. elles trazem, continua a servir um só Deus!». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 293, in *Cristina Nobre, Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 153. Uma primeira versão, com alterações, da «Tentação de S. Francisco de Assis» foi publicada, em 1913, em *Dez Sonetos. Homenagem a Gomes Leal*, Lisboa, J. Rodrigues & C<sup>a</sup>. Editores, 1913. António Manuel Couto Viana, após cotejar as duas versões do texto, não hesita em reconhecer o superior mérito da posteriormente incluída em *País Lilás*. Cf. António Manuel Couto Viana, «Afonso Lopes Vieira», in *Colegial de Letras e Lembranças. Estudos e Memórias*, Lisboa, Universitária Editora, 1994, p. 10-12.



concedida, no Paraíso, a chancela divina. As núpcias de Santa e Cavaleiro constituem, enfim, a suprema ilustração do humaníssimo rosto de um santo de fogo<sup>205</sup>.

No volume antológico *Os Versos de Afonso Lopes Vieira*, o autor agrega, sob a legenda «Amores de São Francisco de Assis», o conjunto das composições de temática franciscanista, anteriormente dadas à estampa, acrescentando-lhe um texto intitulado «Sorella Morte», claramente inspirado na estrofe que versava a morte corporal e que o Santo terá *in extremis* aditado ao hino. Constituindo uma clara alegoria da vitalidade da mensagem franciscana, o argumento poético do texto alude ao dia da morte do Santo e às cotovias que, não demovidas pelo crepúsculo, alçam o seu canto celebrando o sol ressurgente – o mesmo é dizer, o renovo auroral *post mortem* da sua mensagem. Súmula exemplar da jornada religiosa de Lopes Vieira, a discreta mas decisiva rectificação do *incipit* na nova versão do «Cântico do Sol» permite acompanhar as andanças espirituais do autor, o mesmo que, anos antes, tinha consagrado o hino à mãe Natureza e que, no presente, nela antevê um Deus, alfa e ómega da Criação:

Louvado seja Deus na Natureza,  
mãe gloriosa e bela da Beleza (...). (VALV, 93)

Na póstuma *florzinha franciscana*, intitulada *Frei Malandro*, recria-se, em tons de «naturalismo (...) giottesco – ou vicentino» (BFM, 82)<sup>206</sup>, um episódio apócrifo da *Vita* de Francisco de Assis, ausente das *Fioretti*, mas que o autor simula autenticar – se não por meio da validação heurística da fonte, pela singeleza doutrinária do *casus* – em nota proemial<sup>207</sup>. O Santo, desconcertado pela inesperada repulsa que lhe parecem votar

---

<sup>205</sup> Uma anotação de Lopes Vieira lê igualmente o amor místico de S. Francisco e Sta. Clara em clave profana: «St<sup>a</sup>. Clara regando as flores e namorando – Se tivesse medo de ver Francisco, não regaria, as flores morreriam e Deus ficava triste». Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 255, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 151.

<sup>206</sup> Num texto coligido n' *A Campanha Vicentina*, Lopes Vieira aproxima a religiosidade simples e primitiva de Gil Vicente da professada pelo poeta franciscano Jacopone da Todi: « [Gil Vicente] é um christão á moda popular, um christão primitivo que desconfia do papa e lhe ralha sem temor quando é preciso. É um christão de espirito tão livre como o do grande poeta franciscano Jacopone de Todi, que estando preso, e tendo-lhe o papa Bonifácio VII perguntado: – Quando sairás tu da prisão? – lhe respondeu: – Santo Padre, quando tu entrares. § O christianismo de Gil Vicente é poetico e puro (...)» (CV, 81). Maria Elisa Furtado aproxima, não sem razão, a «humanização do divino», patenteada pela poesia religiosa de Lopes Vieira, do Cristianismo lírico e ingénuo de Gil Vicente: «O que me parece ver de Gil Vicente no poeta é este processo ingénuo de Contar, esta humanização do divino para mais próximo do homem pela igualdade de tentações, pela humanidade de sentir; tudo isto servido por um lirismo grande, é uma fé duma sinceridade indiscutível». Cf. Maria Elisa Corrêa Bessa Furtado, *op. cit.*, p. 116.

<sup>207</sup> Consta, do espólio da BMALV, um rascunho do prefácio e um sumário do argumento de *Frei Malandro*. Porque nele se incluem diversos pormenores, sobretudo relativos às circunstâncias em que S.

os seus irmãos dilectos da natureza – o sol, as aves, o lobo –, passa em revista os marcos miliários da sua trajectória espiritual (a sua conversão e abandono dos negócios do mundo, a fundação da irmandade e os alvares do seu apostolado), e parece soçobrar na convicção, inabalável no passado, de ser ele o eleito para levar a bom porto a ingente missão de renovação evangélica. Descobre, então, ao cabo de um exame de consciência no Jardim das Oliveiras, que, ao ter desertado o goliardesco companheiro Frei Malandro, mais não fez que «desprezar uma obra / do Criador meu Senhor, / uma criatura de Deus!...» (BFM, 89). O belo quadro do sono ébrio do *frate* dissoluto, «tal como um odre de vinho / deitado ali o valado / onde ficara na véspera» (BFM, 91), mas nimbado pela unção divina, exprime a revolução pelo afecto e o pungente diálogo com a humanidade de Deus que, para Lopes Vieira, a mensagem franciscana continuava a representar soberanamente. A (subversiva) reinterpretação do *Cântico das Criaturas*<sup>208</sup>, entoada pelo Francisco contrito do final do poema é, pois, a veemente profissão de fé num novo evangelho do amor – às avessas e sem reservas:

– Louvado sejais, Senhor,  
por terdes também criado  
os nossos irmãos os maus,  
os ladrões, os assassinos,  
os pobres bêbedos tontos,  
os feitos só de má carne,  
os coitados que não podem  
nem amar-vos, nem servir-vos,  
e que vós, contudo, amais  
para ensinar-vos, Senhor,  
o vosso Amor! (BFM, 92)

---

Francisco trava conhecimento com o irmão boémio, depois suprimidos pelo autor no poema definitivo, aqui transcrevo a secção elidida: «*Tema* – S. Francisco, já nos fins de sua vida, e outros frati passam por um lugar onde um dos habitantes lhe declara querer entrar na Ordem. Quando S. Fr. vai aceitar, gente da terra diz-lhe q. aquêlê homem é o pior homem daqueles lugares, bêbedo, ladrão, enganador de mulheres – um malandro. S. Fr.º hesita, mas como o outro implora, acaba por aceitar e leva-o consigo. Logo na primeira refeição, o novo frate se queixa de ficar com fome e lastima não beber vinho. Pelo caminho, mete-se com mulheres q. passam. E dias depois apanha uma tão grande bebedeira q. fica a dormir de costas num valado à beira do caminho. S. Fr. aproveita a ocasião de se ver livre dêle e parte surrateiro». Cf. Esboços: Poemas e apontamentos diversos, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 235.

<sup>208</sup> António Manuel Couto Viana considera-a «pouco ortodoxa (...) no remate, digno, talvez, de regozijar o Papini de *O Diabo*». Cf. António Manuel Couto Viana, «Afonso Lopes Vieira», in *Colegial de Letras e Lembranças. Estudos e Memórias*, p. 16.

### **9.3. Hagio(bio)grafia: escrita e peregrinação em Santo António. Jornada do Centenário.**

*Ó liberdade espiritual e encanto do século XIII, em que o homem que ia ser canonizado em tam breve curso de tempo, viu realizado o excêntrico desejo de viver como pássaro, empoleirado em ramos!...*

*Afonso Lopes Vieira*<sup>209</sup>

*Para me isolar misticamente no trabalho, agora q. me falta o Amadis, vou começar a trabalhar (a preparar-me) numa Vida de Santo António – O Amadis ao divino.*

*Afonso Lopes Vieira*<sup>210</sup>

*(...) sob o ponto de vista do carácter nacional, a criação do Santo Antoninho afigura-se-nos tão representativa como a do Amadis.*

*Jaime Cortesão*<sup>211</sup>

A retonalização nacional do mito franciscanista vai, por insistente convocação, fazer avultar a figura de Santo António de Lisboa. Como lembrava António Sardinha, «no maravilhoso movimento de renovação espiritual que foi durante a Idade-Média o franciscanismo, Santo António é a colaboração prestada pela nossa pequena pátria a uma das mais belas épocas da história do Ocidente»<sup>212</sup>. Ora, se como, mais tarde, argumentaria Jaime Cortesão, lembrando a caução abonatória de Unamuno, a índole

---

<sup>209</sup> Afonso Lopes Vieira, *Santo António. Jornada do Centenário*, p. 200.

<sup>210</sup> «Correspondência de ALV para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925)», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 28.

<sup>211</sup> Jaime Cortesão, *Eça de Queiroz e a Questão Social*, p. 108.

<sup>212</sup> António Sardinha, «Santo António», in *Na Feira dos Mitos. Ideias & Factos*, p. 119.

religiosa portuguesa «tem pendido e pende especificamente para o cristianismo franciscano», discrepando, pela sua «doçura panteísta», da dominicana «severidade dramática» do catolicismo de Castela, não pode a naturalidade lusa do Taumaturgo de Lisboa ser tomada como simples imponderável, destituído de um outro – mais profundo – significado:

A nosso ver, o nascimento de Santo António em terra portuguesa não representa um acaso da história. Santo António, frade-doutor e poeta, apóstolo pregando de terra em terra, é já um índice elevado da sensibilidade portuguesa e um anúncio da inquietação e plasticidade amorável dos portugueses.<sup>213</sup>

Também no imaginário neo-romântico lusitanista de Lopes Vieira, Santo António – o Santo por antonomásia – representa a mais carismática personagem do santoral pátrio, tornando indestrinçáveis devoção religiosa e devoção nacional. Sendo embora o santo português de que maior protagonismo usufrui na sua obra, está longe de ser o único a merecer a distinção do tratamento literário. Conservando evidentes ressonâncias da *femme fragile* ofélica, bem como a firma do pitoresco hagiográfico pré-rafaelita – à Nobre –, a Santa do Nabão comparecia como figuração, hierática e espiritualizada, da mártir flutuante no «Romance do rio das Mortas» (*PS*, 21-23), em «Santa Iria» (*IB*, 51-52) e numa das baladas de *Pais Lilás* (*PLDA*, 175-76). Também a lenda de Isabel, esposa do Trovador e santa do seu descontentamento, propiciará assíduo ensejo poético, conduzindo o autor, inspirado pela estética dos *Ballets Russes*, à minuciosa idealização de um «bailado cristão», a partir do argumento lendário do milagre das rosas (*DG*, 303-307). Esta noção de uma santidade pátria, que vai triar as lendas hagiográficas – etiológicas, várias delas – aparentadas com a história nacional, é indesligável da fortuna nacionalista do culto antoniano, que, por essa via, se franciscanizou e lusitanizou. Ora, porque os santos portugueses, lembrava Américo Cortez Pinto, são «(...) nossos compatriotas naquela Pátria celeste, mal é que os não conheçamos e amemos»<sup>214</sup>. Revela-se concorde com esta defesa de um patriotismo hagiográfico a circunstância de, na composição «Santo António» de *Pais Lilás*, o aclamado pregador franciscano, na sua improvisada cela suspensa numa nogueira de Camposampiero, aguardar placidamente a morte, evocando a saudosa pátria longínqua.

---

<sup>213</sup> Jaime Cortesão, *op. cit.*, p. 102.

<sup>214</sup> Américo Cortez Pinto, *Santos de Portugal*, Coimbra, Campanha Nacional de Educação de Adultos, s.d., p. 12.

Mas, não deixa de ser igualmente significativa que, nessa pátria que há tanto desertara, o que viria a ser declarado Doutor da Igreja seja lembrado pelos seus compatriotas por aquilo que nunca foi – o *Santo Antoninho*, fabricado pela devoção popular:

Para este povo, no entanto,  
não foram os seus sermões,  
nem ciência nem devoções  
que lhe deram graça e encanto.

Foram as bilhas quebradas  
à tarde, em fonte travessa,  
quando as trazem à cabeça  
as moças enamoradas. (PLDA, 67)

Esboça-se já, neste texto de Lopes Vieira<sup>215</sup>, a figuração ambivalente de um santo, cuja personalidade histórica foi irremediavelmente soterrada pela hipertrofia lendária. Gerando um crónico equívoco crítico é, em boa verdade, ao arripio desta distorção mitificante que pretende afirmar-se a diferença de *Santo António. Jornada do Centenário*.

Dado à estampa em versão integral em 1932, este texto teve origem nas crónicas com que Lopes Vieira tinha, ao longo da romagem antoniana empreendida no ano anterior, a pretexto do VII Centenário da morte de Santo António<sup>216</sup>, colaborado no

---

<sup>215</sup> Um poema anterior sobre Santo António, que Couto Viana considera constituir o antecedente deste, foi publicado no jornal *A Monarquia* de 13 de Junho de 1918. Cf. António Manuel Couto Viana, «Afonso Lopes Vieira», in *Colegial de Letras e Lembranças. Estudos e Memórias*, p. 14-15. A esse texto alude António Sardinha, no já mencionado «A Epopeia Franciscana»: «Que na catástrofe em que nos sumimos sem esperança de remédio, António seja o nosso patrono mais uma vez! Decorem as mulheres de Portugal a oração que lhe consagra Afonso Lopes Vieira e talvez que o auxílio poderoso do grande santo anuncie por sobre nós a manhã inspirada da ressurreição!». Cf. António Sardinha, *art. cit.*, p. 129. Também Júlio Eduardo dos Santos o reproduz na conferência *Santo António na literatura e na arte portuguesas*, no decurso da qual o texto foi declamado por Artur Lobo de Campos. Vd. Júlio Eduardo dos Santos, *Santo António na literatura e na arte portuguesas*, Lisboa, 1935, p. 26.

<sup>216</sup> O mote ao qual foi subordinado o Centenário de 1931 foi «Per Antonium ad Jesum». Cf. Luciano Bertazzo, «La testimonianza di sant'Antonio e il nostro tempo», in *Actas do Congresso Internacional Pensamento e Testemunho. 8º Centenário do Nascimento de Santo António*, vol. I, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1996, p. 224. Segundo Júlio Eduardo dos Santos, verificou-se «numerosa produção ocasionada pela comemoração do VII centenário da morte de Santo António, ocorrido em 1931», no conjunto da qual avulta o «livro tão discutido de Lopes Vieira – *Santo António – Jornada do Centenário* – trabalho penetrado do são patriotismo que anima toda a obra do grande poeta e vernáculo prosador (...)». Cf. Júlio Eduardo dos Santos, *Santo António na literatura e na arte portuguesas*, p. 16.

*Diário de Notícias*<sup>217</sup>. Incumbido pelo jornal de, nas palavras de António Ferro, assumir as funções de «repórter de Santo António», a factura folhetinesca – com quase todos os capítulos encimados pela data e local de redacção e com uma dosagem calculadamente parcelar dos factos – estender-se-á, inevitavelmente, à obra que, com ligeiros acrescentos<sup>218</sup>, colige as suas contribuições avulsas «um pouco restauradas da prensa que as circunstâncias impunham» (*SAJC*, XIX). Contudo, a singularidade deste *inclassificável livro* (e o *clin d'œil* garrettiano não é, como se verá, desapropriado) não se fica por uma estrutura ditada pelas peculiares circunstâncias de publicação e que, em republicação integral, a obra não parece interessada em escamotear. Vários capítulos preservam, então, o rasto enunciativo do *hic et nunc* em que foram originalmente elaborados: «Escrevo estas palavras do alto de um eirado sôbre a baía» (*SAJC*, 55); «Quási tôda esta crónica foi escrita no ermitério contíguo ao santuário (...)» (*SAJC*, 150). Em 1932, num texto que tentava dar conta do incerto estatuto tipológico de *Santo António. Jornada do Centenário*, apresentava-se a obra nos seguintes termos<sup>219</sup>:

Como os antigos roteiristas, Afonso Lopes Vieira não demorou o olhar apenas sôbre o ambiente sensível e espiritual, que emoldurou a vida e acção do amável santinho do seu culto. Na projecção simultânea e sobreposta do passado para o presente e do presente para o passado, trasladou para estas luminosas páginas tôda a palpitação religiosa, intelectual, guerreira e artística de Portugal, que a história e a vida actual, nas diversas estações da sua jornada, ofereceram à sua alma peregrina.

---

<sup>217</sup> O diário lisboeta apresentava, na sua edição de 25 de Março de 1931, Lopes Vieira como enviado especial a Pádua: «É com prazer especial que o “Diário de Notícias” comunica aos seus leitores que as crónicas do Centenario Antoniano em Italia serão assinadas pelo eminente homem de letras Afonso Lopes Vieira, representante do nosso jornal em Padua, onde irá também, na qualidade de enviado do Patriarcado de Lisboa, realizar uma conferencia acêrca do nosso Santo glorioso». Cf. «O Centenario de Santo Antonio», *Diário de Notícias*, 25 de Março 1931, in *Rememrança*, vol. II, f. 78.

<sup>218</sup> Afonso Lopes Vieira informa, em nota final, que «a crónica *Poesia de Camposampiero* sai inédita neste livro». (*SAJC*, «Notas», XLII)

<sup>219</sup> No mesmo ano, uma recensão anónima reverberava a ambiguidade classificativa da obra de Lopes Vieira, tributária, em concomitância, da tradição da literatura devota e da historiografia científica: «O admiravel poeta nacionalista (...) escreveu para o nosso jornal coloridas folhas de viagem, com as impressões colhidas na sua viagem por ocasião do 7º centenário do Santo Português, seguindo o percurso que o glorioso taumaturgo andou desde o berço ao tumulo, de Lisboa a Pádua, tal como o indica a *Legenda Prima*, um modesto caderno em latim, peça parca de noticia, mas escrita decerto, por um seu contemporaneo, Tomaz de Pavia, nascido á volta de 1212 e mais tarde também membro da Ordem dos franciscanos, que muito bem o deve ter conhecido. § Compilando essas notas e corrigindo-as aqui e além, Afonso Lopes Vieira formou um esplendido volume, que não destoa do valor de toda a sua bibliografia, em que a figura de Santo Antonio nos aparece tal como ela devia ter sido na vida, expungida das invenções com que a cercaram e adulteraram biografos sem probidade intelectual e sem dados concretos e positivos para a descreverem como o fizeram. (...) § O precioso livro de Afonso Lopes Vieira é simultaneamente um livro de fé e de rigorosa investigação histórica». Cf. «*Santo Antonio – Jornada do Centenário*, por Afonso Lopes Vieira», in *Rememrança*, vol. II, f. 90.

Evidentemente, sôbre todo êsse prestígio avulta a interpretação da biografia antoniana, traçada em diagonal e intencionalmente desviada um pouco da perspectiva a que comumente nos acostumaram os biógrafos do glorioso franciscano, nos últimos séculos.<sup>220</sup>

Com efeito, integrando, de maneira ostensiva ou discretamente intersticial, os rasgos sémicos ou formais de uma ampla tipologia de formas literárias (e paraliterárias), é nessas «folhas de viagem» evidente o ziguezaguear funcional de géneros: da crónica jornalística<sup>221</sup> à literatura de viagens, da biografia (e, mais especificamente, da hagiografia) ao memorialismo, do roteiro turístico ao livro de peregrinação. Essa instabilidade architextual aparece, além disso, sufragada pelo modelo garrettiano. Com efeito, se a tutela intertextual das *Viagens na minha terra* se adivinha logo no primeiro capítulo, cujo título, «Viagem à roda dum largo de Lisboa», glosa Xavier de Maistre (também convocado por Garrett), é especialmente ao nível dos protocolos narrativos que essa herança se pode avaliar. Na verdade, o programa narrativo de *Santo António* em nada se afasta do intento garrettiano de fazer crónica de «quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir». Tal como nas *Viagens*, a deslocação no espaço – no caso de Lopes Vieira, trata-se, bem entendido, de uma mobilidade sucedânea da apostólica, implicada por uma viagem de turismo religioso, afim da peregrinação – constitui escusa suficiente para a vigorosa intrusão digressiva do narrador, que, a propósito da vida do Santo homenageado e do itinerário antoniano que refaz, expende reflexões do mais diverso teor. Em certa medida, e visto que esta presença invasiva da vocalidade do autor-narrador pervagante se afirma como dispositivo privilegiado de manifestação ideológica, a *heterobiografia* do Santo transmuda-se em *autobiografia* espiritual (em «diário de vigem espiritual», nas suas próprias palavras) do seu biógrafo.

Acresce que, como nas *Viagens*, a estratégia de apresentação diegética é a da distribuição alternante dos episódios da *Vita* antoniana e dos fragmentos de natureza reflexiva, sendo que a escrita biográfica confessadamente se processa a partir do presente da *peregrinatio ad loca sancta* que é empreendida pelo narrador-cronista-

---

<sup>220</sup> Domingos Maurício, «Afonso Lopes Vieira – Santo António», *Brotéria. Revista contemporânea de Cultura*, vol. XIV, fasc. 6 (Junho de 1932), p. 398.

<sup>221</sup> Crismando Lopes Vieira de «repórter de Santo António», António Ferro põe em evidência o que, no seu parecer, constitui a flagrante semelhança entre a jornada empreendida pelo autor e a reportagem jornalística, argumentando: «O jornalismo é o refúgio dos poetas a quem a Vida cortou as asas... Que Lopes Vieira seja bem vindo! Um poeta que chega ao jornalismo, que vem ao jornalismo, é um irmão feliz que nos visita...». Cf. António Ferro, «Afonso Lopes Vieira. Repórter de Santo António», *Diário de Notícias*, 17 de Maio 1931.

-biógrafo, cuja presença aparecerá, a espaços, dramatizada no plano do enunciado. Como ele próprio se apressa a esclarecer, flexibilizando o cânone hagiográfico de modo a admitir intervenções pessoais e modalizantes, não se trata de uma viagem de perseguição arqueológica das relíquias do Santo (em demanda desse *débris du passé*, de que fala H. Delehaye a propósito da escrita hagiográfica<sup>222</sup>), mas antes de um roteiro espiritual, que é tanto o de Santo António como o seu próprio:

Decerto não vim buscar a pedra onde Santo António jamais descansou a cabeça, nem as árvores que nunca plantou, ou o poço que as suas mãos jamais cavaram, e muito menos os conventos que à sua chegada não fundou – êle, o mais infeliz e obscuro dos franciscanos. Venho buscar, simplesmente o rasto espiritual da sua passagem (...). (*SAJC*, 96)

«Bem sei», admite o autor, «que busco uma sombra...» (*SAJC*, 46). Tendo em vista a nítida consciência deste constrangimento, não se revela de todo estranho que as preocupações e as urgências do presente – «os problemas angustiosos desta época» (*SAJC*, 55) – se intrometam, com regularidade, no fluxo convencionalmente hagiográfico, instaurando com este um significativo dialogismo: alude-se, por exemplo, à turbulenta situação espanhola em face da ofensiva antimonárquica («um país tão convulso e que o seu rei abandonara há dias», *SAJC*, 54), à participação do *Duce* na comissão executiva do centenário antoniano (*SAJC*, 4) ou aos subsequentes «sucessos de ordem política que provocaram áspero rompimento entre a Associação Católica e o Fascismo» (*SAJC*, 179), que levaram o «Papa a suspender o contacto dos membros da Igreja com os funcionários do Estado italiano», assim ensombrando as comemorações antonianas. Por outro lado, de inegável acento garrettiano se revelam as sinuosas metamorfoses da atitude narrativa em face desse presente que, escrutinado à contraluz do passado, induz geralmente à rememoração nostálgica ou à constatação deceptiva. No adro da igreja de Santa Cruz, o narrador dá esmola a «quatro velhas pedintes, que pareciam postas ali por um realizador de cinema» e imagina-se, protagonista burlesco de uma «lenda piedosa», «um anjo do tempo da crise e que distribuía escudos» (*SAJC*, 33). À partida para Marrocos, remata, com incontido sarcasmo, que «hoje o Miramolim usa a grã-cruz da Legião de Honra e que a Moirama da lenda está quási como a Suíça do

---

<sup>222</sup> «(...) l'hagiographe, bien souvent, n'a point d'autres documents que ces *débris du passé*, ce corps saint, ce tombeau visité par les pèlerins, cette fête célébrée chaque année à l'anniversaire de sa mort». Cf. Hippolyte Delehaye, *Les Légendes Hagiographiques*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1927, p. 71.



turismo» (SAJC, 46). Perante o restauro abusivo da fachada do convento franciscano de Messina, a *verve* do narrador não lhe permite silenciar o comentário de que «parecia acabada de fazer e eu ia jurar que era de cimento armado!» (SAJC, 99). A razão prende-se, naturalmente, com o *ethos* artístico do cronista: como se defenderá, a propósito da Exposição Internacional de Arte Sacra Cristã Moderna, «não há nada (...) menos religioso que a mentira da riqueza fingida e a miséria da falsa arte», uma vez «que a beleza da Religião se acha no esplendor da grande arte ou na rústica simplicidade» (SAJC, 197). Registo dissonante do da enérgica diatribe, é, por exemplo, o da melancolia saudosa da mocidade coimbrã, que o percurso rumo a Santo António dos Olivais faz detonar, consumando-se, inversamente, num comovido derrame autobiográfico:

Esta estrada – já agora uma rua – por onde vou a caminho de Santo António dos Olivais, evoca-me tantas lembranças! – A volta da romaria do Espírito Santo, neste mês de Maio, com o ouro da tarde surdamente ritmado pelas campainhas de barro; as raparigas, de mãos dadas connosco, amorosas mas discretas na solenidade dos lenços ricos de sêda e dos sapatos novos; na bôca um gôsto fino de poeira, de fôlhas de rosas, de beijos.

Quando chego à igreja dos Olivais e olho do adro a paisagem, esta surdina de verdes, de lilases, de azuis, e tudo embebido no ar de pérolas derretidas, creio mais uma vez, firmemente, que não existe na face da terra feição mais cheia de poesia do que a que mostra Coimbra. (SAJC, 39)

Nas diferentes estações percorridas por este narrador-peregrino, encontramos ainda enunciada, de modo persistente, e encorajada pelos mais diversos estímulos, uma ética do patriotismo esclarecido. Constituindo esta «uma grande jornada espiritual que no amor da Pátria se inspirou» (SAJC, 218), dela não é adversária uma postura crítica relativamente ao carácter ou aos destinos nacionais. Desfere-se, assim, um ataque desabrido ao enfraquecimento das «expressões épicas de Portugal», onde «os bastões dos fronteiros tem adquirido a forma pacata dos guarda-chuvas burocráticos, ou a forma sinistra das armas secretas» (SAJC, 70-71); denuncia-se a crónica atonia nacional que se traduziu na modesta representação portuguesa no centenário antoniano, desatendendo à relevância simbólica do evento. Portugal é ainda – e como não ler neste diagnósticos bem mais recentes? – o país «embalado na preguiça azul da continental ourela, conversando de intrigas provincianas à sua esquina do extremo Ocidente» (SAJC, 219).

No extremo oposto, este discurso de autognose pode, mais raramente é certo, incidir sobre as virtudes nacionais e redundar num encómio declarado: «Para mim, a cousa bonita que ainda há em Portugal são as dedicações obscuras, as que obram por amor e não esperam melhor prémio» (SAJC, 42).

Os sistemáticos procedimentos metaficcionalis, geralmente concretizados em passos de teor auto-reflexivo, que se destinam a apanhar o fio à meada narrativa, lembram irresistivelmente a vigilância editorial do narrador das *Viagens*, transformada à *la page*, de modo a incluir uma inédita dinâmica cinematográfica<sup>223</sup>:

Entretanto, embalado no ritmo imperial do *Roma*, vejo passar na lembrança como um filme, os meus dias de Marrocos. (SAJC, 64)

Com o cachimbo na boca, o bloco sôbre os joelhos, regresso uns dias atrás – e o filme continua... (SAJC, 72)

Uma vez chegado a Roma, e admitindo, a bem da coerência diegética, elidir episódios acessórios da jornada por poderem «alterar o rumo antoniano que venho seguindo», o narrador planeia «reatar em Assis o fio biográfico do nosso Santo» (SAJC, 108). Lançando mão de uma mais arrojada sobreposição de níveis narrativos – intersectando o plano hagiográfico e o plano da jornada –, o cronista recorre esporadicamente, com ganho fático, à metalepse:

Resolveu mudar-se para Santa Cruz de Coimbra, onde em breve o iremos encontrar. (SAJC, 29)

---

<sup>223</sup> Esta relação do argumento antoniano com a 7ª arte não se restringe à inspiração cinematográfica do *usus narrandi* do hagiógrafo-cameraman de *Santo António. Jornada do Centenário*. Já em 1928, Lopes Vieira, socorrendo-se de um elenco de actores amadores de palmo e meio, realizara um pioneiro filme infantil intitulado *O Afilhado de Santo António*, exibido numa festa de caridade que decorreu no Teatro do Gimnásio, em 16 de Maio de 1928. A película, rodada na Serra de Monsanto e nos jardins do Palácio Fronteira, reconstituía, como refere Luiz Forjaz Trigueiros – que, aliás, contava na altura treze anos e a quem foi atribuído o papel do protagonista – um mistério medieval «com feiticeiros, príncipes encantados, jovens fidalgos de capa de veludo e coturnos, e meninas de longas tranças e vestidos roçagantes...». Cf. Luiz Forjaz Trigueiros, «Afonso Lopes Vieira e o cinema», in *Sombra do Tempo*, p. 268. A longa sinopse do argumento do filme, publicada no número de estreia da revista *Cinéfilo*, descreve-o como uma adaptação de um conhecido conto popular português, onde o Taumaturgo intervém na qualidade de protector milagreiro do seu afilhado, bem distante portanto do teólogo erudito que emergirá na *Jornada do Centenário*. Com o «celestial Padrinho» emparceiram, por exemplo, uma «velha bruxa» ou um «feroz dragão», num folclorismo feérico que não deixa dúvidas sobre a sua ascendência popular. Cf. «O Afilhado de Santo Antonio. Adaptação de um conto popular português e realização de Afonso Lopes Vieira», *Cinéfilo*, nº 1, 2 de Junho de 1928, p. 15-18, in *Rememrança*, vol. II, f. 63v.-64.

E António disse mais, e desta vez bem alto, que só queria abraçar o Senhor – mas o Senhor crucificado!

Frei Graciano, comovido com tanta devoção, e decerto com dó do moço desconhecido, anuiu a estes desejos e levou-o consigo para a sua província, onde iremos em sua busca, para o vermos a matar também o corpo. (SAJC, 133)

O plano especificamente hagiográfico da diegese deve ter sido projectado, com anterioridade, por Lopes Vieira, como permite concluir um manuscrito inédito, constante do espólio da BMALV, intitulado *Santo António*. Sendo plausível tratar-se do texto de uma conferência proferida a 18 de Abril de 1931, no Teatro Nacional de Lisboa, parece indubitável que este manuscrito conserva uma espécie de prototexto da obra *Santo António. Jornada do Centenário*<sup>224</sup>, vinda a lume no ano seguinte. Sob a aparência de um *dossier* hagiográfico, ocupado com a reconstituição da «vida histórica» do Santo, obscurecida pelos «biógrafos da devoção sem crítica»<sup>225</sup>, nele se acumulam – ainda não exornados pelas derivas comentarísticas do narrador – todos os sucessos da *Vita* antoniana merecedores de realce nas crónicas subsequentes.

Porque uma jornada real, e não apenas figurada, se encontra na génese da estrutura narrativa de *Santo António*, de modo evidente nela se inscreve a tradição da literatura de viagens, aparentando a obra, na sua vertente funcional, a uma espécie de *baedeker*. Não era esta, aliás, a primeira incursão de Lopes Vieira pelo território dos roteiros turísticos, tendo, poucos anos antes, colaborado, sob a coordenação de Raul Proença, no *Guia de Portugal*. A *Santo António*, em que a descrição paisagística e monumental do itinerário convive com impressões de viagem, aliando informatividade e reinterpretação, parece convir mais a classificação de diário de viagem (*carnet de voyage*)<sup>226</sup>. Por outro lado, a situação deste romeiro vagamundo, reminescente do *homo*

---

<sup>224</sup> Fundamentando a sua dedução no confronto circunstanciado do manuscrito *Santo António* com a obra *Santo António Jornada do Centenário*, Cristina Nobre conclui: « (...) parece-nos verosímil que o manuscrito SA tenha correspondido a uma primeira versão da obra referida [*Santo António Jornada do Centenário*], tanto mais que algumas Crónicas, e mesmo o Prefácio, retomam e desenvolvem partes depois referidas em SAJC de um modo sintético. O próprio descosimento sintáctico do manuscrito pode evidenciar uma primeira pesquisa temática por diversas áreas, posteriormente retocadas no volume de 1932, com as impressões da romagem no seu evoluir quotidiano». Cf. Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I, p. 652.

<sup>225</sup> Discursos e Conferências: «Santo António», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 391, 400.

<sup>226</sup> Sobre este assunto, é de extrema utilidade a consulta do extenso estudo introdutório de Luís Prista, «Uma Primavera e outros livros portugueses de viagem a Itália», in Abel Salazar, *Uma Primavera em Itália*, Porto, Campo das Letras, 2003, p. 9-75.

*peregrinus*, aproxima, por vezes, a obra do género medieval dos manuais de peregrinações – itinerários da Terra Santa, por exemplo – e milagres<sup>227</sup> ou da literatura de missão, na qual a notação localista aparece habilmente entretecida com a propaganda cristã. Em *Santo António*, é detectável essa atenção ao particularismo geográfico dos lugares de culto, mas, longe de se esgotar numa utilitária descrição referencial, ela concentra-se sobretudo na representação da paisagem (imaginariamente modelada) percorrida pelo peregrino jornadaente. Não é, aliás, raro nela surpreendermos a sombra de algumas das isotopias nucleares do lirismo do autor. Repare-se como, na descrição da conjectural Lisboa de um por enquanto anónimo Fernando Martins, que viria depois a rebaptizar-se António, se insinua o anelo diaspórico do *longe*:

Faço um esforço para ver se consigo imaginar durante um momento o que teria sido o horizonte que os olhos de Fernando daqui abrangiam. Que importa que os arqueólogos descrevam e que os documentos comprovem? O que é certo é que as tristes fachadas me sufocam o sonho, e que o largo onde viajo me contém a mim-mesmo à maneira dum caixote.

É que falta o elemento principal – o rio, que daria a tudo isto o ritmo e o além.

Agrada-me, contudo, imaginar que das janelas da casa de seus pais Fernando teria alongado os olhos pelo Tejo, e talvez êsses olhos portugueses houvessem sido os primeiros a enamorar-se do longe. (*SAJC*, 26)

A longa estância descritiva na «cidade espiritual» (*SAJC*, 119) de Assis, «irremediavelmente medieval» (*SAJC*, 120) vai ao encontro de uma nótula de Lopes Vieira que arrola a cidade franciscana – a par de Bruges, Toledo e Coimbra – no elenco das *belas mortas*<sup>228</sup>. Na verdade, é a *medievalite* da traça urbana, assim como um intacto

---

<sup>227</sup> Como notam Jacques Dubois e Jean-Loup Lemaître, «les pèlerinages ont suscité une ample littérature (...): guides du pèlerin, destiné à faciliter la route, à déjouer les embûches (...); guide des lieux saints, avec les *Mirabilia urbis Rome*... Les récits de voyage, destinés à garder la mémoire du pèlerinage effectué, jouent un peu le même rôle, l'expérience des uns pouvant être utile aux autres, même si le récit est personnel et n'est pas conçu comme un guide». Cf. Dom Jacques Dubois, Jean-Loup Lemaître, *Sources et méthodes de l'hagiographie médiévale*, Paris, Cerf, 1993, p. 323. Os manuais de peregrinação incluíam, para além da vida do santo e da recolha dos seus milagres, a liturgia (cânticos e orações) própria da festa. A literatura de peregrinações, cultivada em contexto peninsular, foi estudada por Mário Martins, em *Peregrinações e Livros de Milagres na nossa Idade Média*, Lisboa, Edições Brotéria, 1957. Vd. sobretudo o capítulo I, «Sob o signo das peregrinações», p. 19-40.

<sup>228</sup> Cf. Esboços: Notas Diversas – Maço VI, fr. 253, in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 151. O poema «Coimbra Morta» de *Páís Lilás* desenvolvia já, em diálogo com as lendas de martírio protagonizadas por Santa Iria e Inês, uma análoga imagística da cidade morta. Sobre a presença do motivo da cidade morta na literatura finissecular (que emerge, em especial, a partir da publicação de *Bruges-la-Morte*, de Georges Rodenbach, em 1892), vd. o capítulo «Ciudades muertas», in Hans Hinterhäuser, *op. cit.*, p. 41-66.

*genius loci*, que fazem de Assis «o derradeiro asilo das almas que ainda crêem na graça e nos direitos do Espírito e na beleza sagrada da Arte» (SAJC, 121), lembrando «o ar meigo de Coimbra, á beira de um Mondego aqui chamado Tescio, e á sombra de árvores que tanto semelhavam essas-outras de Santo Antão dos Olivais» (SAJC, 124).

Porém, desde a exposição programática do prefácio, o autor de *Santo António* reclama-se também continuador da tradição literária da biografia sagrada. Num penetrante estudo sobre a presença e modulações do intertexto hagiográfico medieval na ficção moderna, Brenda Dunn-Lardeau determina três espécies de diálogo paragramático: a recriação mimética do quadro referencial medievo e o acatamento das constrações do género; a transplantação do modelo hagiográfico numa composição contemporânea, reeditando, em ortodoxia cristã ou contestação iconoclasta, os modelos de santidade do passado ou preconizando outros alternativos; a reinterpretação metafórica dos motivos de extracção hagiográfica, por efeito da sua deslocação para um contexto laicizado<sup>229</sup>. Segundo creio, *Santo António* desenrola o relato hagiográfico em função da segunda destas modalidades, procedendo, a pretexto da jornada do centenário, à sua *transdiegetização* – mutação do contexto histórico, mas não do geográfico – e *transmotivação*, tendo em conta que o propósito que o repórter espera cumprir pela peregrinação é seguramente diferente do que havia sido o anelado pelo Santo<sup>230</sup>.

Com efeito, em frontal contravenção à mistificação biográfica de que tem sido alvo – e para a qual concorreu, de modo decisivo, a pernicioso inflação taumatúrgica<sup>231</sup> das «compilações mediocres» (SAJC, XIV) a que a sua vida deu origem –, Lopes Vieira propõe a alternativa de uma rectificação crítica da imagem fossilizada por essa «subalterna hagiografia antoniana» (SAJC, XV). Mesmo antecipando a fria reserva que a sua depreciação possa merecer<sup>232</sup>, o juízo do autor é peremptório: «Em suma, a Santo

---

<sup>229</sup> Brenda Dunn-Lardeau, *Le Saint fictif. L'hagiographie médiévale dans la littérature contemporaine*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 45.

<sup>230</sup> Os termos genettianos são empregues por Brenda Dunn-Lardeau, *ibidem*, p. 187.

<sup>231</sup> Censurando a abundância descomedida de maravilhoso e a taumaturgia mentirosa da *Vita* antoniana, notava Sabatier: «Ouvrez la vie de son disciple saint Antoine de Padoue († 1231): c'est un fastidieux catalogue de prodiges, de guérisons, de résurrections. On dirait le prospectus d'un pharmacien inventeur d'une drogue nouvelle, plutôt qu'un appel à la conversion et à une vie supérieure. Cela peut intéresser des malades ou des dévots, mais ni le cœur ni la conscience n'y sont saisis». Cf. Paul Sabatier, *op. cit.*, p. 219-20.

<sup>232</sup> Em conversa com Adolfo Simões Müller, mostrava-se o autor consciente de que a imagem alternativa que a sua obra delineava do Taumaturgo poderia colher um aplauso reticente do público e manifestava apreensão relativamente ao acolhimento que a ela dispensaria o *establishment* católico: «O poeta lê-nos em seguida um capítulo do seu novo trabalho, “Santo António”, que, segundo diz, não está destinado a ser um livro popular, pois não apresenta o taumaturgo como “milagreiro”. Manifesta-nos ainda o seu interesse em conhecer a opinião da crítica católica àcerca da sua obra, que será posta à venda dentro de poucos dias, e em que a Vida do Santo Português nos é contada como vem na Legenda Prima». Cf.

António, para mal da sua mesma santidade, sobejaram os esforçados compiladores, mas faltaram os críticos» (*SAJC*, XV-XVI). Reclamando-se, portanto, adepto de uma hagiografia metódica e científica<sup>233</sup>, que confuta os dados pseudo-históricos e se aplica na aferição da efectiva credibilidade das fontes compulsadas, Lopes Vieira mostra-se consciente do óbice epistemológico que constitui a orientação impositivamente panegírica e edificante do discurso hagiográfico tradicional em torno do Santo Taumaturgo. Na teoria heurística, explanada no prefácio a *Santo António*, torna-se claro que o autor tomou em consideração a advertência segundo a qual «il n’y a donc aucune proportion directe entre la légitimité et la popularité du culte d’un saint et la valeur historique des monuments écrits qui en rendent témoignage»<sup>234</sup>. Seguindo as recomendações da mais actualizada historiografia antoniana<sup>235</sup>, Lopes Vieira elege a primitiva *Legenda Prima* como a biografia autorizada do Santo, descrevendo-a como «um caderno em latim, bem parco de notícias, mas escrito por alguém que o [ao Santo] deve ter conhecido e se informou junto de pessoas que, certamente, o conheceram (...)» (*SAJC*, 17), uma obra em «que o autor se compraz em contar o que parece ter visto com os seus olhos» (*SAJC*, 153) e considerando-a, por esse facto, o seu «roteiro espiritual» (*SAJC*, 18). Transcrevendo literalmente a lição da *Legenda Assidua* («Abro a *Legenda* e vou lendo», adverte o narrador em Monte Paulo), complementando-a com informes actualizados ou dela dissentindo, torna-se evidente a textura historiográfica do conjunto,

---

Adolfo Simões Müller, «Como trabalham os nossos escritores. Afonso Lopes Vieira», *Novidades*, 20 de Março de 1932.

<sup>233</sup> Veja-se, por exemplo, o escrúpulo investigativo revelado pelas notas que figuram em apêndice à obra. Recobrando questões espinhosas da crítica antoniana – de iconografia do Santo ou autoria das suas biografias –, é nítido o intuito de substanciar as conjecturas do ponto de vista documental.

<sup>234</sup> Hippolyte Delehaye, *op. cit.*, p. 203.

<sup>235</sup> Nomeadamente as obras de M. L’Abbé Albert Lepître, *St. Antoine de Padoue (1195-1231)*, Paris, Librairie Victor LeCoffre, 1921 [2730-F-7] e Léon de Kerval, *L’Évolution et le développement du merveilleux dans les légendes de S. Antoine de Padoue*, 1906 [2733-F-7], ambas constantes da biblioteca de Afonso Lopes Vieira e abundantemente sublinhadas e anotadas. Para além destas, possuía o autor um extenso rol de monografias antonianas: *La Vita di Sant’Antonio di Padova colla storia della sua Sepoltura, Canonizzazione, Traslazione, e de Miracoli da lui dopo morte operati, accuratamente, e con critiche osservazione descritta dal Padre Angelico da Vicenza*, In Bassano, nella stamperia Remondini, 1748 [796-H-8]; R. P. AT., Prêtre du Sacré-Cœur, *Histoire de Saint Antoine de Padoue. D’Après les sources hagiographiques du XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Louis Vivès Libraire-Éditeur, 1897 [1304-K-4]; P. Ferdinand-Marie d’Araules, *La Vie de Saint Antoine de Padoue par Jean Rigauld*, Bordeaux, Chez les Sœurs Franciscaines, 1899 [2732-F-7]; Giulio Marchetti Ferrante, *Antonio da Lisboa. Il Santo di Padova (1195-1231)*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1931 [2722-F-7]; F. A. Carlos das Neves, *O Grande Taumaturgo de Portugal. Santo Antonio de Lisboa. Sua historia, sua epocha e sua bibliographia estudadas escrupulosamente nas suas primeiras fontes de Portugal, Italia e França*, Porto, Aloysio Gomes da Silva Editor, 1899 [2985-G-3]; Bertha Leite, *Santo António de Lisboa e Dona Constança Sanches*, Lisboa, Centro Tip. Colonial, 1938 [5742-E-7]; Sidonio Miguel, *Três Poemas de Santo Antonio*, Lisboa, 1932 [4756-B-3]; Júlio Eduardo dos Santos, *Santo António na literatura e na arte portuguesas*, Lisboa, S. Industriais da C. M. L., 1935 [5621-E-5]; Hipólito Raposo, *Santo Antonio no Teatro Português*, separata dos n.ºs 5-6 e 7-8 do vol. VII da *Revista Gil Vicente* [4963-B-6].

que pode ainda tornar presente a caução de outras fontes. A propósito da entrevista do Santo com o tirano Ezzelino, por exemplo, são escrutinadas as versões discordes de Frei Marcos de Lisboa e da *Legenda Rigoldina*, pendendo o autor para a «pura veracidade» desta última (*SAJC*, 88). Discute-se, por exemplo, o salto de oito anos na *Legenda Prima*, que nada revela sobre a vida do Santo durante esse lapso de tempo, tentando deslindar a eloquência desse silêncio (*SAJC*, 154-55).

Na esteira do cisterciense Frei Fortunato de S. Boaventura que, com notável avanço em relação à moderna historiografia, tinha reconhecido na *Legenda Prima* «o documento essencial da Vida de Santo António» (*SAJC*, XVIII)<sup>236</sup>, Lopes Vieira, autorizado pelo que estima ser a inabalável fidedignidade dos testemunhos primevos, procede à desmitologização da figura do Santo<sup>237</sup>, tentando desentranhar do estatismo hierático do ícone a efigie humana do retrato<sup>238</sup>. É significativo que Lopes Vieira tenha, no que se percebe ser uma demonstração de anuência, sublinhado as palavras do bolandista H. Delehaye, erigindo-as, deste modo, à condição de lema de escrita: «Aider à reconnaître, – dans la littérature hagiographique, – les matériaux de qualité inférieure,

---

<sup>236</sup> Numa nota marginal à obra de Léon de Kerval, Lopes Vieira reitera a sua admiração pela laboriosa investigação do erudito cisterciense: «Frei Fortunato citou este texto em 1830! É ele pois o iniciador dos estudos críticos antonianos». Cf. Léon de Kerval, *L'Évolution et le développement du merveilleux dans les légendes de S. Antoine de Padoue*, p. 227.

<sup>237</sup> Em carta dirigida ao autor, em 18 de Janeiro de 1932, Joaquim de Carvalho destacava o valioso contributo de *Santo António* para essa missão de desenredar o santo da teia de equívocos hagiográficos em que se encontrava enleado: «(...) Sto Antonio sofreu com a ideologia dos hagiografos mais ou menos saturados do espirito da Contra-Reforma e da sua credulidade milagreira dos sec. 17 e 18. Realmente o problema é um problema critico: o de fazer re-sentir e re-crear a impetuosidade primitiva dos seus sentimentos e a rudeza do seu realismo, distantissimo, como me observava o P<sup>e</sup> Correia, e o Sto Antoninho, *travesti* de S. Luís Gonzaga. Este re-sentir não pode deixar de ser hostil ou pelo menos longinquo do relato dos biografos eruditos». Cf. *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, vol. XII, BMALV. Reagindo à publicação de *Santo António*, quase todos os recenseadores salientaram o rigor histórico no apuramento das circunstâncias reais da vida do biografado. No *Times Literary Supplement*, de 5 de Maio de 1932, referia-se que «Dr. Lopes Vieira followed in the saint's footsteps from Lisbon to Coimbra, Morocco, Sicily, Rome, Assisi, Padua. His object was to disengage the saint and man from the mass of miracles under which he was smothered and from the smooth platitudes of his biographers». Cf. *Rememrança*, vol. II, f. 16. Um autor anónimo assinala que «prestou o Poeta um grande serviço ao Compatriota Santo sendo mais critico do que embasbacado diante das prestigitações milagrosas com que a Agiografia o deformou. § Santo Antonio “farmaceutico de milagres”, como Sabatier o encontra na lenda, é, com efeito, muito menos interessante (por mais popular que seja) do que a minima figura franciscana, do que o proprio Frei Egidio que pedia a Deus o livrasse de milagres, cujo prestigio comprometeria tanto como a Ciencia mundana o verdadeiro destino da Ordem fundada para levar os homens ao amor e à humildade. Mas esta peregrinação, se fez por inspirar-se mais no espirito de Santo Antonio criticado e apurado pela moderna investigação do que no Santo Antonio da imaginação milagreira, nem por isso deixa de ser antes uma evocação do que uma peça de crítica». Cf. «Santo Antonio. Jornada do Centenário por Afonso Lopes Vieira», in *Rememrança*, vol. II, f. 83.

<sup>238</sup> Como nota Luciano Bertazzo, «c'è un elemento che impressiona nella biografia antoniana, ed è la velocità con cui S. Antonio è uscito dalla storia per entrare nella dimensione della metastoria. È una figura che ben presto ha perso le sue connotazioni concrete venendo recepito con delle caratteristiche che rimandavano a bisogni profondi e attese vitali». Cf. Luciano Bertazzo, «La testimonianza di sant'Antonio e il nostro tempo», p. 212.

ce n'est pas nier qu'il y en ait d'excellents; c'est sauver la moisson que de (...) l'ivraie qui s'est mêlée au bon grain dans une proportion parfois déconcertante»<sup>239</sup>.

No entanto, a probidade da averiguação da circunstância histórica não converte o texto hagiográfico em feudo impenetrável à amenidade da ficção. Isso mesmo acentuava ainda, em estudo recente, Jean-Pierre Perrot, observando que o discurso hagiográfico «tenant à la fois de l'historiographie et du récit de fiction (...) est en effet l'expression même de la référence croisée de ces deux modes narratifs»<sup>240</sup>. É notável, em *Santo António*, a destreza ficcional com que, por exemplo, o hagiógrafo moderno reproduz o discurso (imaginário) do Patrono de Assis, previsivelmente desagradado com as «argúcias da ciência» e as «complicações da teologia», propagadas pelo Santo português na sua pregação incendiária. É-nos, assim, dada a ler uma hagiografia no condicional:

E poder-se-hia até imaginar que S. Francisco de Assis, tendo notícia de que na sua Ordem andava brilhando um orador sábio e violento, haveria pensado que semelhante eloquência e tal violência significavam para a obra do seu espírito um novo desvio do primitivo ideal, que ia já agora tam arredado da graça e da beleza do sonho primeiro!

– Que rapaz terrível, – bem poderia o Santo de Assis ter dito aos seus íntimos, a Leão, a Egídio, ou a Bernardo de Quintaval, o primeiro que o seguira e tamanho impulso dera à criação da Ordem – que rapaz terrível êsse António doutor que aí anda a prègar!... (*SAJC*, 83-84)

Da mesma forma, só ficcionalmente naturalizado se pode admitir o «sonho de uma tarde franciscana», em que o narrador embarca, e que o leva a, em nítido subterfúgio endoutrinador, transcrever a homilia sentenciosa e admonitória de uma misteriosa voz:

Então, sem que a princípio possa entender o que diz, começo a ouvir uma voz cujo sentido pouco e pouco penetro, voz sonora nos ecos de longe e nos do fundo da

---

<sup>239</sup> As palavras encontram-se assinaladas na obra de Léon de Kerval, *L'Évolution et le développement du merveilleux dans les légendes de S. Antoine de Padoue*, p. 285.

<sup>240</sup> Jean-Pierre Perrot, «Figures du temps et logiques de l'imaginaire en hagiographie médiévale», *Revue des Sciences Humaines*, n.º251 («Hagiographie») (Juillet-Septembre 1998), p. 57. Também B. F. Bart nota que «l'hagiographe du Moyen Âge occupe une place entre l'historien et le romancier. Quand l'histoire lui fournissait les données dont il avait besoin, l'hagiographe était historien. Mais au XII<sup>e</sup> siècle, la vie de beaucoup de saints était terdu dans les pénombres de l'histoire». Cf. B. F. Bart, «Flaubert et le légendaire», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 81<sup>e</sup> année, n.º4-5 (juillet-octobre 1981), p. 612.



minha própria alma, e levada e trazida como em ardente lufada... De modo que transcrevo o que ouvi ao acaso do que fui entendendo, sem tentar sequer pôr ordem e seqüência nestas linhas que aponte na carteira (...). (SAJC, 209-10)

Confinando, a espaços, com o género que Delehayé designou como romance hagiográfico<sup>241</sup>, a ingerência da ficção deixa, pois, aflorar a subjectividade transbordante deste narrador, dificilmente represada nas severas constrições de uma escrita da santidade. Até certo ponto, a pincelada imaginativa é chamada a obviar a opacidade das fontes, como exemplifica o autor com a frieza do sermonário antoniano, entregando-se à tarefa de – paradoxalmente – emendar, pela literatura, a distorção da literatura:

Êsses grandes poderes espirituais é mister adivinhá-los, porque o que nos resta da sua eloqüência, apontado em morto latim, nem a mui remota distância nos pode significar o que ela fôsse. – Engenhosas variações sôbre temas da Escritura, desenvolvimentos de noções de história natural, hinos bíblicos à Virgem, tudo isso nos parece apenas – literatura. (SAJC, 157)

O retrato que do Santo se esboça, ainda que, como se viu, avalizado pela racionalidade das fontes, não deixa de nelas privilegiar as dimensões que melhor se quadram com a imagem que dele se intenta forjar, balanceada, de modo genérico, entre a emulação franciscanista e a excepcionalidade de um percurso irrepetível.

Espiritualmente formado na escola seráfica, Santo António decide, seguindo o fascínio juvenil que nele exerceu o acicate dos protomártires de Marrocos, abraçar a «cristianíssima vadiagem» (SAJC, 78) dos *frati* franciscanos e, trocando a «nobre murça pelo ride burel dessa Ordem nascente em Portugal» (SAJC, 38), engrossar as fileiras desses «encantadores boémios do Evangelho» (SAJC, 36). Em António, como naqueles, encontra-se ainda o diligente apostolado itinerante e a valorização da *liberta paupertas*, um ardente ideal de fraternidade e a cauta difidência relativamente à Igreja mitrada ou, nas palavras de Lopes Vieira, a «esquivança ao anzol dourado donde talvez pendessem as púrpuras e as mitras» (SAJC, 110). Todavia, se Francisco de Assis era o poeta sonhador, António de Pádua é a *Arca do Testamento*. Aderindo, com toda a

---

<sup>241</sup> Estamos perante um romance hagiográfico, segundo H. Delehayé, quando o autor «(...) a voulu dépendre, dans une série d'aventures moitié réelles, moitié imaginaires, l'âme d'un saint honoré par l'Église». Cf. Hippolyte Delehayé, *op. cit.*, p. 4.

probabilidade, mais uma vez, à visão consagrada por Paul Sabatier, para quem «la distance entre ces deux hommes est aussi grande que celle qui sépare Jésus de saint Paul»<sup>242</sup>, Lopes Vieira reconhece que, no tribunismo douto do *magister* da família seráfica, faltava «aquela divina jovialidade que os primeiros franciscanos tinham todos» (SAJC, 81). E aprofunda o ponto de vista, referindo:

É forçoso reconhecer que, com Santo António, o Franciscanismo perde muita da inicial poesia. O lirismo franciscano, tam puro e claro nos terníssimos *Fioretti*, não o podemos enxergar em Santo António. (...) Quando [S. Francisco] falou às aves, não queria mais o prègador que ser ouvido delas. Aqueles peixes, porém, não estão ali como ouvintes: servem de isca êles-próprios para apanhar outros ouvintes menos inocentes. Na poesia dos *Fioretti* o irmão António é hóspede; e, decididamente, não tem jeito para falar a irmãos bichos. Êste franciscano assemelha-se muitas vezes a um dominicano. (SAJC, 168-69)<sup>243</sup>

Protagonista de um tempo crucial na evolução institucional do movimento franciscano – espectador da passagem da intuição à instituição<sup>244</sup> e da transição da *fraternitas* para o *ordo* –, para além de ter sido o primeiro mestre de ciência teológica da Ordem dos Menores, Santo António distancia-se do acratismo antiespeculativo em que assentava a espiritualidade primitiva, preludiando, pelo seu *opus evangeliorum*, o alvorecer da escolástica franciscana e dando corpo e voz a «um sentido realista da vida

---

<sup>242</sup> Paul Sabatier, *op. cit.*, p. 147-48. Num estudo de 1916, Aquilino Ribeiro, citando este passo de Sabatier, discutia as afinidades doutrinárias de Francisco de Assis e António de Lisboa, concluindo, como o biógrafo protestante, que «se as analogias exteriores os aproximam, o espírito separa-os. Francisco de Assis é um poeta místico e António de Lisboa, sobretudo, um teólogo místico. Francisco obra em tudo pelo sentimento e António, antes, por reflexão». Cf. Aquilino Ribeiro, «Santo António de Lisboa», *Atlântida*, Ano I, nº8 (15 de Junho 1916), p. 752. A perenidade desta interpretação detecta-se na mais recente historiografia antoniana. Maria Cândida Pacheco refere que «quando se inicia a renovação dos estudos franciscanos, no século XIX, a *Vida de S. Francisco*, de Paul Sabatier, traça uma leitura que dificilmente se apaga – e ciclicamente retorna – ao definir o afastamento entre Francisco e António: “A distância entre os dois homens é a que separa Jesus de S. Paulo”». Cf. Maria Cândida Pacheco, «Santo António de Lisboa», in Pedro Calafate (dir.), *História do Pensamento Filosófico Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1999, p. 188. A título exemplificativo da persistência desta compreensão dissociativa da espiritualidade franciscana e antoniana, registre-se, por todos, o ponto de vista de Francis de Beer: «François est homme d’Évangile, Antoine est l’homme de la Bible. François prêche la pénitence évangélique, Antoine prêche la pénitence sacramentelle. François demande que les Frères prédicateurs soient concis, Antoine est prolix. François met en garde les Frères contre la science, Antoine est théologien en science scripturaire». Cf. «L’influence Augustinienne sur Frère “Evêque”», *Évangile Aujourd’hui*, nº166 (Mai 1995), p. 48.

<sup>243</sup> Na obra de Albert Lepître, a propósito do sermão aos peixes em Rimini, Lopes Vieira regista na margem a seguinte quadra cômica: « Oh! q. belo pregador, / lindo porte, voz tão meiga. / Antes ouvir um sermão / do q. ser frito em manteiga!?! ». Cf. *op. cit.*, p. 68.

<sup>244</sup> Assim o descreve Hervé Chaigne, «Une jeunisse franciscaine. Saint Antoine et l’évolution de l’Ordre», *Évangile Aujourd’hui*, nº166 (Mai 1995), p. 6.

apostólica, menos extasiado, porém mais humano» (SAJC, 171). Não restam dúvidas: o Doutor Evangélico, orador culto e galvanizante, que a mais precoce iconografia representa sobraçando um livro como os Doutores da Igreja, não podia abominar, como o Patriarca de Assis, a sofisticada letrada e a erudição teológica<sup>245</sup>. Mais próximo, por simpatia espiritual, da douda ignorância do *Poverello* e, por isso, não incondicionalmente rendido à brilhante cultura teológica do Taumaturgo, Lopes Vieira não deixa de avantajá-lo português na ilustração intelectual do Santo, salientando que os seus anos formativos decorreram nos cenóbios lisbonense e coimbrão: «foi aqui, e não em Itália, o que tam honroso é para a cultura portuguesa da Idade-Média, que adquiriu a celebrada ciência (...)» (SAJC, 34)<sup>246</sup>.

A tríplice personalidade hagiográfica do minorita lusitano – «teólogo na cátedra, pregador no púlpito, missionário no mundo»<sup>247</sup> – é exemplarmente traduzida pelo travo bélico que ressuma do cognome de *martelo dos heréticos*, prefigurante da imagem, de decalque franciscano, de dilatação cavaleiresca da fé. Como argumenta Lopes Vieira, pretendendo demonstrar que o Santo mais não fez que desviar para as refregas da prédica o seu talante guerreiro, «os herejes, os maus padres, os usurários, foram os mouros de Santo António» (SAJC, 22). Se, como acentua António Cid, o pregador franciscano, «muito latino, muito erudito, muito penitente e grave», era avesso à engenhosa retórica dos trovadores prezada pelo Patrono da Ordem, é ponto assente terem os feitos de cavalaria exercido sobre ele um semelhante ascendente encantatório. É, pois, a efigie de um «D. Quixote de Cristo» (SAJC, 53), de um «Amadis do Céu» (SAJC, 151), nativo de um «país belicoso e lírico» (SAJC, 22) e apaniguado de uma nova Távola Redonda, que o repórter do Santo desvenda:

---

<sup>245</sup> É essa essencial incompatibilidade de génios que leva Lopes Vieira a advogar o carácter apócrifo da missiva de 1223, em que Francisco de Assis, designando-o por *episcopus meus*, incumbe o frade português da docência teológica na Ordem: «Por que a carta que S. Francisco teria dirigido a Santo António e em que lhe chama o *seu bispo* – em estilo tam pouco franciscano! – é tida por apócrifa e tem todos os visos de o ser. Antes parece fraude piedosa, urdida, talvez, para remediar êste mistério da falta de relações entre os dois» (SAJC, 83). Como a propósito desta carta refere o P.<sup>e</sup> Fernando Félix Lopes, «a sua autenticidade foi muito discutida, mas hoje considera-se autêntica pelo menos num texto aproximado ao que corre impresso». Cf. P. Fernando Félix Lopes, *S. António de Lisboa. Doutor Evangélico*, Braga, Editorial Franciscana, 1992, p. 304.

<sup>246</sup> Já, em data anterior, Aquilino Ribeiro fizera notar que «a meu ver, António reflecte o Portugal letrado da sua época; a sua obra no estrangeiro não se afasta, um só momento, do género de formação que os seus historiadores inculcam como tendo sido o que colhêra na escola de Lisboa e no mosteiro de Coimbra». Cf. Aquilino Ribeiro, «Santo António de Lisboa», p. 748. Na obra de Albert Lepître, profusamente sublinhada e comentada por Lopes Vieira, o autor destaca o ponto de vista do abade francês, em tudo coincidente com o seu: «Dans tous les cas, c'est en Portugal, à Sainte-Croix surtout, qu'il a dû acquérir la connaissance extraordinaire qu'il avait des saintes lettres». Cf. *op. cit.*, p. 26.

<sup>247</sup> João Ameal, *Vida de Santo António*, Lisboa, Grifo, 1995, p. 68.

(...) se, com Santo António, o Franciscanismo perde em poesia, ganha em alcance social. No entusiasmo da mística arrancada, S. Francisco tinha dito que êle-mesmo e os seus companheiros eram os cavaleiros da nova Távola-Redonda. Mas nós podemos crer que o primeiro cavaleiro que entrou naquela Ordem foi, na realidade, Santo António. A missão dos cavaleiros é combater, não é cantar. S. Francisco de Assis foi trovador e prègou às aves; Santo António foi guerreiro e combateu os usurários. (SAJC, 170)

Num já habitual procedimento de acoplagem mítica, amalgamando os arquétipos do guerreiro e do santo<sup>248</sup>, este *Amadis ao divino* transmuda-se no emblema do *homo lusitanus*, compelido, por sina histórica, à persistente cruzada da dilatação da fé e do império. Não por acaso, nos tempos conturbados da Restauração, este António *miles Christianus* «sentou praça, como soldado, no exército português», tornando-se «camarada e padroeiro dos nossos soldados» (SAJC, 12-13)<sup>249</sup>. Por outro lado, a sua apetência diaspórica, predisposta à missão evangelizadora, faz dele «o precursor da expansão universalista de Portugal numa época em que esta vaga terra não era ilustre nem prezada» (SAJC, 51). Santo de toda a parte, pregador ambulante *in universum*, ele

---

<sup>248</sup> Essa osmose dos esteios míticos cavaleiresco e hagiográfico é perceptível numa observação de Lopes Vieira a um passo da biografia de Albert Lepître, em que se relata a invocação de Santo António à Virgem, em ponto de morte. Acrescenta o autor: «Tal como Amadis, q. invocou o nome da Bem-Amada antes do nome de Deus, Antonio, o mais alto e frio dos cavaleiros cristãos invocou e celebrou o nome da Sua Dama à hora da morte». Cf. *op. cit.*, p. 178. A puerícia cavaleiresca de António de Lisboa (aliás, Fernando Martins) constitui um *topos* hagiográfico recorrente nas Vidas do Santo: «O pai de Fernando, ocupado nas guerras contra os Mouros, passava pouco tempo com o filho. Mas foi ele quem lhe mandou praticar a cavalaria, levando-o aos torneios, às batidas de caça e às festas, e ao palácio do rei. O jovem Fernando teve, por isso, a oportunidade de conhecer nobres e cavaleiros, princesas e damas da corte, e de ouvir as histórias que, durante as festas, os jograis e trovadores contavam, que fascinavam a sua inteligência viva e lhe estimulavam a fantasia. Esta experiência introduziu-o na cultura do seu tempo e influenciou positivamente a sua capacidade de pregador, aumentando aquele seu poder de fascinar as multidões de fiéis que o escutavam». Cf. Stefano Dell’Orto, *Santo António de Lisboa*, Apelação, Paulus Editora, 2000, p. 8.

<sup>249</sup> Sobre a utilização militar de Santo António, vd. Paulo Drumond Braga, Isabel M. R. Mendes Drumond Braga, «Santo António na Terra, Santo António no Mar», in *Actas do Congresso Internacional Pensamento e Testemunho. 8º Centenário do Nascimento de Santo António*, vol. II, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1996, p. 1043-49. Como nota Jean-Claude Fredouille, «de l’idéal héroïque à l’idéal de sainteté, il n’y a pas opposition ou antinomie, mais récapitulation et accomplissement de formes de grandeur suscitées par une conception désormais théo- ou christo-centrique de la destinée humaine», acrescentando que a temática do *miles Christianus* «est également unitaire, en ce sens qu’elle associe, dans le même modèle, les qualités du sage et du héros». Cf. Jean-Claude Fredouille, «Le héros et le saint», in Gérard Freyburger, Laurent Pernot (dirs.), *Du héros païen au saint chrétien*, Paris, Institut d’Études Augustiniennes, 1997, p. 12-15. Fernando Baños Vallejo salienta que, nas *Vitae* medievais, «el arquetipo de héroe se superpone al de santo, y la hagiografía recoge este ideal, representando la santidad como una verdadera batalla contra las tentaciones, contra los vicios y falsedad del mundo; o luchas reales contra los enemigos del cristianismo, sean los sarracenos u otros. El protagonista se convierte en santo y en héroe al triunfar en esa batalla». Cf. Fernando Baños Vallejo, *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce Vidas individuales castellanas*, Oviedo, Universidad de Oviedo-Departamento de Filología Española, 1989, p. 117.

converte-se, pois, na nomenclatura de Lopes Vieira, num *bolseiro do universo* e, até certo ponto, no «primeiro *lusiada*, porque é o padroeiro da nossa epopeia missionária (...)» (SAJC, 52). Como lembra Francisco da Gama Caeiro, «Santo António ilustra, de modo paradigmático, a presença portuguesa no mundo, como a primeira figura – cronologicamente –, que maior projecção adquiriu, além-fronteira, desde os primórdios da nacionalidade»<sup>250</sup>. Mas, nem mesmo em pedaços repartido pelo mundo, infatigável arauto do ecumenismo universalista, deixa o Santo de comungar dos atributos indissociáveis do génio luso. De entre eles, avulta, naturalmente, a saudade. Absorta na conjectura sobre as emoções do então jovem frade franciscano, arrancado a uma bucólica Coimbra e recém-chegado ao solo forâneo de Assis, a crónica não consegue subtrair-se à excursão fantasista:

Olhando dêsse balcão o vale que um doce rio atravessa, parece-me, às vezes, estar vendo campos de Coimbra (...). E uma ideia me acode: – que êste parentesco de ritmo, de côr, de exalação ambiente, devia transir de dores o coração de António, quando, partido de Messina, chegou um dia à franciscana Assis. (...) A lembrança dêsse êrmo devia parecer-lhe remota e saudável, como do tempo em que sentia a alma cheia de Deus. E, em toda a vida dêste homem, que o destino tornou desterrado, semelhante lembrança deve ter sido a mais clara e profunda ideia de *pátria* que êle porventura sentiu, nascida de tal crise de solidão moral. (SAJC, 122-24)

Por compleição anímica, tanto como por percurso existencial, o Santo cristaliza – num nubloso final do século XII e «numa Europa em que mal se enxergam as futuras nações», mas já «Portugal era uno de alma e língua» (SAJC, 21) – a quinta-essência do *ethos* luso. Produto da conjuntura histórica ainda caracterizada pela indiferenciação ibérica, como sublinha Jaime Cortesão, já nele, mesmo assim, é reconhecível «um *quid* especificamente português», antevisto no «fervor proselitista», no «anseio vagamundo de habitante da beira-mar, juntamente humano e místico»<sup>251</sup>. António Sardinha, por seu

---

<sup>250</sup> Francisco da Gama Caeiro, «Santo António de Lisboa. Uma leitura para o nosso tempo», in *I-II Seminário. O Franciscanismo em Portugal. Actas*, Lisboa, Fundação Oriente, 1996, p. 45.

<sup>251</sup> Jaime Cortesão, *Eça de Queiroz e a Questão Social*, p. 104. O determinativo gentilício, aplicado ao Santo, que, num texto litúrgico do século XIII, aparece designado como «Filho da Hispânia», é interpretado por Lopes Vieira como reflexo de um período prévio à fixação definitiva das fronteiras do reino português. Embora historicamente válido, o qualificativo encontra-se desajustado no presente – o Santo é, sem sombra de dúvida, português: «“Filho da Hispânia”. É que Portugal contava, então, um século de existência e, pois que não tinha aprofundado ao mar seus primeiros navios, confinado em fronteiras

turno, sustenta que «no agiologio português Santo António marca uma das mais erguidas revelações do génio da nossa raça»<sup>252</sup>. E, concebendo-o como uma espécie de herói carlyliano, António Cid insiste, com inabalável firmeza, nessa portugalidade em incubação:

A personalidade do moço franciscano nos seus elementos psicológicos constitutivos (excepção feita do que há sempre de extraordinário, de maravilhoso, de quasi milagre dos génios) não supõe características raciais estranhas à mentalidade lusa: pelo contrário, a sua maneira de ser, os seus actos, os seus pontos de vista, o fazem aproximar de outros heróis (no sentido de Carlyle) portugueses (...).<sup>253</sup>

É natural, portanto, que, num regular espelhismo projectivo dos seus mais genuínos anseios, o povo entabule com o Santo, engendrado à medida das suas necessidades, um diálogo de dessacralizante intimidade. Mesmo desqualificando-o em função do apertado crivo de inquirição histórica com o qual se declara hipotecado, nem por isso o biógrafo de *Santo António* pode ignorar o sedutor hagiologismo folclórico de um *Santo Antoninho*, apeado do altar e incansável «procurador do povo» (SAJC, 221):

Não cabe, também, nestas crónicas o Santo António tam graciosa e maliciosamente modelado em barro pelo povo português. Porque o povo não o podia entender nem sentir como êle foi; e, para o amar, teve de o fazer à sua semelhança ou ao jeito dos seus gostos. (...) E da alma severíssima do Santo, mais belicosa que poética, fêz uma alma jovial, o tema das cantigas buliçosas para bailar nas festas da sua noite. (SAJC, 9-10)

Essa duplicação mítica, congeminada à sombra do «terno paganismo português» (SAJC, 222), onde pontifica esse «Zé Povinho dos Altares, (...) cúmplice de todos os

---

flutuantes, não se havia ainda historicamente caracterizado no conjunto de Reinos de que proviera. Compreende-se bem que o poeta do século XIII tivesse empregado, para designar a pátria do Santo, esta fórmula ibérica, que envolvia toda a península, mas que hoje, em dias em que a Espanha torna a surgir-nos como a Inimiga, soa com timbre funesto a todo o ouvido lusíada. Depois de oito séculos de história como a nossa, que, através do mundo inteiro, criou um espírito de Lusitanidade, estamos bem no direito de dizer, ao celebrar Santo António: § *Nova luz da Itália, Filho de Portugal!*» (SAJC, 177-78). A título de curiosidade, registre-se que esta nota de anticastelhanismo não se encontrava presente no texto da conferência «Santo António». Cf. Discursos e Conferências: «Santo António», in Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. II, p. 401.

<sup>252</sup> António Sardinha, «Santo António», in *Na Feira dos Mitos. Ideias & Factos*, p. 119.

<sup>253</sup> António Cid, *Santo António e o Franciscanismo*, p. 45.

sentimentos e artes do povo»<sup>254</sup>, bonacheirão, malicioso, e delegado de uma farmacopeia espiritual, bastante dissemelhante do paradigma hagiográfico delineado pela bitola da erudição antoniana, nem por isso é menos autêntica. Corresponde, na realidade, a uma outra face do Santo teólogo e pregador, arca do testamento, que, em escala miniatural e versão soteriológica popular<sup>255</sup>, não se sente indignamente louvado nos descantes ou nos folguedos:

E porque não há-de ser tam real, ou, até mais do que a outra, essa imagem poética e lusitana, o Santo propício aos namorados, familiar com as crianças, espécie de Adónis cristão na sua jovem esbelteza, génio familiar da casa, e fiel ao murmúrio do responso? Êsse está vivo na alma do povo de que nasceu, o que é melhor fiança de glória que ser-se estudado em documentos. Êsse, se não é, decerto, o dos sábios (...), é, pelo menos, o dos simples, cujas criações se animam e perduram muito mais que as dos homens de saber vaidoso. (SAJC, 221-22)

Sabendo-a incongruente com a veraz fisionomia histórica do Santo, a aquiescência do cronista em relação à cumplicidade cultural que o povo mantém com este ídolo pagão explica-se, quer por uma incontendível inclinação pelo génio não letrado, quer pela simpatia congénita que, já se viu, o autor nutre pelos santos humanizados – e, filho de Francisco de Assis, António é, à sua imagem, um santo de fogo.

São múltiplas as passagens do roteiro espiritual da jornada antoniana que contendem com o conceito de uma santidade unimoda e inconsútil (cruel, diria Lopes Vieira), desobrigando o protagonista hagiográfico de uma heroicidade de infusão divina e condescendendo com as suas debilidades de homem. Nesse sentido, antes de ser hagiografia, o relato da vida de António é biografia: porque só da alquimia desta escrita dúplice poderá emergir o retrato de corpo inteiro de quem foi homem e santo é, em

---

<sup>254</sup> Vítor Melícias, «O pensamento social de Santo António», in *Actas do Congresso Internacional Pensamento e Testemunho. 8.º Centenário do Nascimento de Santo António*, vol. I, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1996, p. 276.

<sup>255</sup> Como refere Jean-Claude Schmitt, «un trait dominant de l'hagiographie "populaire" est l'attachement prépondérant à la fonction propitiatoire du saint plus qu'à sa biographie, à ses miracles plus qu'à ses vertus exemplaires, à sa puissance individuelle plus qu'à son statut de médiateur auprès de Dieu. C'est dire aussi que, du point de vue des fidèles le rituel l'emporte sur la narration, que le Texte est fait de gestes plus que de paroles, et que la guérison physique est attendue plus volontiers que la conversion intérieure». Cf. Jean-Claude Schmitt, «Présentation», in *Les saints et les stars. Le texte hagiographique dans la culture populaire*, Paris, Beauchesne, 1983, p. 18.

rigor, uma hagio(bio)grafia<sup>256</sup> que o autor ambiciona compor. Estremando o gesto da escrita biográfica, impulsionado por uma variedade tão errática como a da própria vida que se relata, da pulsão hagiográfica, interessada em reproduzir o *continuum* imperturbável de uma santidade exemplar, observa Michel de Certeau:

Alors que la biographie vise à poser une évolution, et donc des différences, l'hagiographie postule que tout est donné à l'origine avec une «vocation», avec une «élection» ou, comme dans les vies de l'Antiquité, avec un *ethos initial*.<sup>257</sup>

Denegando a mistificação de um Santo António «serafim nato ou prestidigitador ao divino, sem humanidade, sem realidade» (SAJC, 8), derruindo os «artifícios piedosos que no-lo dão por anjo de nascença» (SAJC, 27), recusando «as auréolas do menino tam instruído e do tranqüilo adolescente» (SAJC, 28), rebelando-se contra a «imaginosa (...) ficção do donzel inocente do mundo» (SAJC, 158), o narrador hagiográfico de Lopes Vieira prefere nele encontrar a encarnação de uma santidade defectiva, construída, com férrea diligência, por um homem que quer chegar a Deus:

É que as fraquezas dos Santos têm de adorável que êles vivem a vencê-las ou sublimemente as resgatam.

Estou tam cansado de um Santo António de oleografia, que prefiro que a minha devoção seja audaciosa, contanto que a figura se anime e o sintamos humano através de tantos nimbos, não já como o Donzel do Lírio, e sorrindo perpétuamente, mas habitado por alma que viva e que sofra.

Que importa que tenha tido fraquezas, se delas saíu mais forte? Que importa, até, supor que viesse a pecar nesta terra de mouros, se do pecado saíu mais puro e pôde, então, subir para Deus? (SAJC, 56)

Repórter da trajetória dolorosa do *santo que se faz*, é definitivamente postergada por este narrador a enunciação piedosa da hagiografia tradicional, concedendo, ao invés, visibilidade aos agonísticos impasses do santo, geralmente delidos ou obscurecidos pelo panegírico sacralizante. Como salienta Brenda Dunn-Lardeau, os santos da hagiografia medieval, porque agem por e para Deus, encontram-

---

<sup>256</sup> Utilizo o termo proposto por José-Laure Durrande, «Hagiobiographies», *Revue des Sciences Humaines*, 251 (Juillet-Septembre 1998), 188-204.

<sup>257</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 282.



-se privados de espessura psicológica e as suas *Vitae* reduzem-se à demonstração ostensivamente monista da sua indefectibilidade. Enquanto matéria-prima romanesca, a incorporação moderna do legendário medieval propende, pelo contrário, para a denúncia pedagógica dos traços menos edificantes da personalidade do biografado, «car ces auteurs s'attachent à retrouver le côté humain plutôt que surhumain du saint»<sup>258</sup>. O santo da ficção remodela, então, o santo da história, metamorfoseando-o, por acção desse efeito de diglossia cultural, em metáfora da constância ou da alteridade da condição humana. Conclui a autora.

À travers la réécriture du modèle médiéval de la sainteté, ce symbole puissant de l'existence humaine, de sa dignité comme de sa misère, se fait sentir le besoin de transcendance à un degré ou l'autre dans les ascensions ou descentes vertigineuses. De fait, c'est moins le témoignage de la *vita perfecta* médiévale que cherchent à reproduire les écrivains contemporains, un peu embarrassés devant les pouvoirs du thaumaturge, ses triomphes sur le diable, ou l'âpreté des mortifications. Plutôt (...) les écrivains se montrent avides d'explorer la capacité du saint fictif de confesser sa foi, nonobstant ses inquiétudes et ses doutes, sans oublier l'aveu de sa difficulté (...).<sup>259</sup>

Um pouco à semelhança de Pascoaes, que confidenciava ter nascido para flagelar os santos, à hagiolatria antepõe Lopes Vieira a hagiomaquia<sup>260</sup>, transformando o santo no palco onde, em titânico confronto, se digladiam impulsos de ascese e vontade de fruição terrena. Por isso, se intenta estilhaar a rigidez devota e incorpórea do santoral

---

<sup>258</sup> Brenda Dunn-Lardeau, *Le Saint fictif. L'hagiographie médiévale dans la littérature contemporaine*, p. 94.

<sup>259</sup> Idem, *ibidem*, p. 169.

<sup>260</sup> Os termos são de António Cândido Franco, autor de um notável estudo sobre a hagiografia pascoaesiana que, tanto por analogia, como por contraste, ilumina múltiplos aspectos de *Santo António*. Vd. António Cândido Franco, *A literatura de Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, IN-CM, 2000, sobretudo o capítulo «Um hagiológico sem exemplo», p. 151-97.

edificante, pulverizando, com ela, o paradigma exegetico da hagiografia<sup>261</sup>. Desembaraçado dessa santidade fria<sup>262</sup>, emerge um homem feito de alma e corpo:

Quanto mais me entenece imaginá-lo encolhido a um canto do navio, e talvez caído naquele torpor que os violentos balanços provocam. Porque é sempre comovedor imaginar como as almas mais heróicas estão sujeitas aos comesinhos desastres do corpo, essa triste prisão que nos transporta, e a que S. Francisco chamou, com humorismo genial – *o irmão burro*. (SAJC, 64)

Porventura seria a alma dos Santos fechada à ternura dos sentimentos do homem? Ou, assim como venciam a carne, podiam vencer os afectos humanos, que são a carnal ternura da alma? Monstros sublimes, os Heróis e os Santos escapam ao comum entendimento, e nisto está a soberba glória deles. (SAJC, 204)

Muito apropriadamente, portanto, a santidade problemática de António, irreduzível à austera linearidade da recta, deve ser figurada na hierofania ascendente deste «eremita arbóreo» (SAJC, 203) que, em aguerrida lide consigo mesmo, se fez santo:

E que bela fantasia esta de ir habitar a copa de uma árvore, para ficar suspenso no azul!... Da funda e escura gruta do Monte Paulo viera subindo António à luz radiosa do alto – e nisto está a própria história da sua alma, a ascensão trabalhosa e vitoriosa da sua santidade. (SAJC, 163)

Num mundo «donde se foi o sagrado» (SAJC, 216), minado pela «sêde de ciência sem espírito de Deus» (SAJC, 212) e pela «miséria do ouro» (SAJC, 216), esta santidade vê-se privada do seu espaço de afirmação. Por isso, é com nostálgica desolação que o repórter do Santo louva a «liberdade espiritual e encanto do século XIII» (SAJC, 200) que compelia à alienidade radical, contrapondo-lhe estes bem mais

---

<sup>261</sup> As palavras de João Ameal traduzem um ponto de vista muito próximo do de Lopes Vieira: «A maioria dos que se dedicam a relatar a existência dos grandes Santos sentem-se obrigados a idealizá-los em todos os momentos e em todas as minúcias. Esquecem que a beleza maior dessas figuras consiste, precisamente, em serem homens que se venceram como homens – que se venceram e transcenderam. Se não tivessem fraquezas, tentações e quedas, como todos – não nos dariam o espectáculo admirável do duelo travado com os demónios do espírito ou da matéria e da vitória conseguida na dor e na tenacidade. O combate do anjo e do animal provoca, geralmente, o seu drama e o seu resgate». Cf. João Ameal, *Vida de Santo António*, p. 24-25.

<sup>262</sup> A expressão «sainteté froide» é usada por Victor Hugo no poema «Sur un portrait de sainte» (1855) e a ela alude Brenda Dunn-Lardeau, *op. cit.*, p. 55.

prosaicos tempos, em que a polícia «viria interromper nossos êxtases» (SAJC, 201). Caracterizando o Pascoaes de *São Paulo* e *São Jerónimo*, Cândido Franco observa que o autor «aparecia nesses livros não como paleontólogo das religiões ou papagaio do hagiológico oficial, mas como inquieto e agónico pensador da modernidade»<sup>263</sup>. Sobretudo em capítulos onde ressoa uma parenética pessimista, como «Poesia de Camposampiero», estas palavras assentariam, sem grandes matizações, ao Lopes Vieira hagiógrafo e pregador que brande o desafio exortativo de uma santidade urgente: «Venham agora os novos missionários, e que se embrenhem, sorrindo, na selva descomposta das metrópoles» (SAJC, 214). E a quimera deste santo contemporâneo, de semblante humano, émulo de Francisco ou António, «quer se trate de um Santo de palavra mirífica ou de um palhaço genial como Charlie Chaplin» (SAJC, 160), não deixa de dar razão a Pierre Blanchard: «Si le Saint (...) attire et fascine l'homme du XX<sup>e</sup> siècle, c'est qu'il lui apparaît, malgré les faiblesses et les abandons, sa vérité essentielle la plus certaine, la plus lumineuse et la plus unifiante»<sup>264</sup>.

---

<sup>263</sup> António Cândido Franco, *A literatura de Teixeira de Pascoaes*, p. 178.

<sup>264</sup> Pierre Blanchard, *Sainteté aujourd'hui*, Paris, Desclée de Brouwer, 1954, p. 177.



## 10. Conclusão

*Um dia o herói sai e deambula pelos subúrbios. Como é poeta, vai distraído, tão distraído com os seus pensamentos de cores tão vivas que passa, sem ver e sem dar por isso, por uma porta misteriosa. Ora, acontece que essa porta é nada mais nada menos do que uma das muitas portas do Tempo e, de repente, a minha personagem encontra-se em plena Idade-Média. (...) Quando viu o castelo com a ponte levadiça, os guardas nas ameias – pessoas e coisas positivamente diferentes das da sua rua – é que percebeu em que lugar e em que época se encontrava, pois justamente na véspera estivera a ler um romance medieval de Sir Walter Scott. Se fosse homem prático e terra-a-terra, o meu herói diria que tudo aquilo não passava de um simples sonho. Mas como era poeta, aceitou desde logo a realidade e passou a viver na Idade-Média, na corte ducal, onde, como era de se esperar, despertou grande curiosidade por causa de seus trajos, de sua Língua, de seus modos e de suas ideias. Viveu aventuras emocionantes, amou uma castelã, andou em guerras sangrentas e um dia, distraído a correr atrás de uma borboleta, tornou a enveredar por uma das portas misteriosas e encontrou-se de novo na sua rua, a caminho de casa (...).*

*Erico Veríssimo*<sup>1</sup>

Por, em excursionismo onírico, se ter adentrado num heterocosmos medieval, para além de uma das muitas portas do Tempo, o paladino urbano da «fantasia quase didáctica», a que Erico Veríssimo deu o título de *Viagem à Aurora do Mundo*, traz irresistivelmente à memória Afonso Lopes Vieira. Também no seu caso, que subordinou a sua vida – conduzida sob o patrocínio poético lapidarmente vertido na divisa petrarquizante *Or piango or canto* – a uma profissão de fé integralmente literária, não estamos decerto perante «homem prático e terra-a-terra», mas antes um poeta que, munido daquela «teimosia estóica de Português antigo»<sup>2</sup>, embarcaria, solícito, em idêntica circum-navegação medieval, com Walter Scott por timoneiro. As coincidências fortuitas não devem, porém, fazer esquecer que há quase tantas maneiras de sonhar a

---

<sup>1</sup> Erico Veríssimo, *Viagem à Aurora do Mundo*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 10.

<sup>2</sup> António Quadros, *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos*, p. 137.

Idade Média quantos os sonhadores ou, como depois de Eco se sabe, «o sonho da Idade Média é o sonho de *uma* Idade Média»<sup>3</sup>.

São indubitáveis a simpatia estética e – chamemos-lhe assim, à falta de melhor termo – a conformidade de génio que Lopes Vieira encontrou na Idade Média, ao ponto de ter esta sido alcandorada – dissemo-lo logo à partida – à condição de verdadeiro mito pessoal de um autor que escolheu retratar-se, ele próprio, como troveiro e demandador do Graal. Vitorino Nemésio, à época ainda escritor debutante, aguardando, na volta do correio, com infrene expectativa, o prefácio com que o patrono leiriense acedera apadrinhar a sua estreia nas lides literárias com *Paço do Milhafre*, confia ter chegado a forjar uma morada com laivos de ancianidade, na esperança de assim *épater* o Cavaleiro dos Búzios:

A minha toca coimbrã era na Rua dos Militares, em frente ao Arco da Traição. Mas o endereço que eu dava, com a cumplicidade do carteiro, era este da «felonia», todo «medieval» e bem-sonante, ao contrário daquele banal chamadoiro de rua de corporação...<sup>4</sup>

Este desejo de *fazer época*, mesmo à custa de uma fabricação apócrifa, não passaria despercebido a Lopes Vieira, amador confesso de listas de arcaísmos. É, de certa forma, a essa mesma apetência arqueológica que ele próprio deleitadamente se rende, quando aviventa a devoção lacrimante de Amadis ou o diletantismo amoroso de um mais volátil monarca-trovador, quando se comove com a funesta sina da que depois de morta foi rainha, quando celebra a aliança de audácia territorialista e rectidão ética no Campeador, ou incensa a douta santidade à portuguesa do Taumaturgo de Lisboa. Haverá, é certo, nesse desiderato de presentificar «uma Idade Média que passou há só instantes», um quinhão não negligenciável de aspiração evasiva sub-romântica, uma mesma compulsão de franquear uma das misteriosas portas do Tempo. Todavia, não se trata apenas, em Lopes Vieira, – como, ao contrário, parece ter sido o caso do *flâneur* inventado pelo romancista brasileiro – de sobrevoar, de modo vicário, a alteridade de um tempo de torres alcantiladas e cortes, de requintadas castelãs e guerras cruentas, de ingressar numa aventura inconsequente, no termo da qual se regressa ileso a casa.

---

<sup>3</sup> Umberto Eco, «Dez modos de sonhar a Idade Média», in *Sobre os espelhos e outros ensaios*, Lisboa, Difel, 1989, p. 97.

<sup>4</sup> Vitorino Nemésio, «Prefácio», in *Camões na obra de Afonso Lopes Vieira*, p. 11.

Para o autor do *Amadis*, a imaginação medievalista, mesmo que, por ditame de moda, se encontre ancorada numa retórica do ornamento, indesligável de um perdurante esteticismo simbolista, e denote a vigência do gosto pré-rafaelita, cedo se desembaraça desse exotismo frívolo de uma Idade Média de vitral, para nela se delegar uma bem mais premente missão ideológica. O encómio de circunstância ou a historiografia de compêndio fossilizaram, no tocante à posteridade literária de Lopes Vieira, a inescapável figuração do esteta, «que se educou em viagens sucessivas, na contemplação e no estudo das obras-primas antigas»<sup>5</sup>, e a quem o desgosto da paisagem fruste do presente faz sucumbir ao engodo das arturianas Ilhas de Bruma. Contudo, a flexuosa ubiquidade de que o repertório medievalizante se reveste na sua obra não permite iludir o flagrante reducionismo que consiste em lê-lo como voga estritamente solipsista. No seu caso, ao invés, a prospecção prismática dessa Idade Média faculta um contributo excepcional à hora de refazer aquela que representou a sua trajectória estético-ideológica. Reportando-se aos autores literariamente activos na viragem do século, perguntava, ao cabo de laboriosa sondagem, Janine Dakyns: «What *did* they find in the Middle Ages?», para, logo depois, rematar: «Everyhting and anything that they wished to find»<sup>6</sup>. Não se poderá, no fim de contas, dizer o mesmo de Lopes Vieira?

Com efeito, desde a *medievalite* filha da Decadência, à Nobre, sob cujo signo se dá a sua estreia finissecular, passando pelo evangelismo parabolar neofranciscanista que pontua os tentames vitalistas dos alvores de Novecentos, pela obsidiante glosa dos *velhos motivos* exumados pela arqueologia literária lusitanista, ou pelo amargor desistente que obriga à sua desmontagem nos textos epigonais, as imaginárias Idades Médias de Lopes Vieira permitem traçar a complexa cartografia, tanto das oscilantes sensibilidades estético-literárias finisseculares e primonovecentistas, como averiguar a sua deflagração fecundante na personalidade criativa do autor. Nem será preciso lembrá-lo: o medievalismo estetizante de uma ofélica Santa Iria, ou a arcaica cenografia de uma Coimbra-*la-morte*, não cumprem, no seu pitoresco anódino, o mesmo desígnio ideológico que a Idade Média mítico-nacionalista da lira de D. Dinis e do *sermo potens* antoniano, ou a Idade Média utópico-política da democracia real de decalque vicentino. Todavia, longe de se aniquilarem em agonístico despique, todas estas Idades Médias – a plástica (simbolista-decadentista), a política (reaccionária, integralista, neomonárquica), a literária (neo-romântica lusitanista) ou a histórica – aparecem entrosadas em consórcio

---

<sup>5</sup> M. Teixeira Gomes, *Inventário de Junho*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1984, p. 187.

<sup>6</sup> Janine Dakyns, *The Middle Ages in French Literature (1851-1900)*, p. 291.

cúmplice, porque todas são, em última instância, colocadas ao serviço de uma omnicircundante obsessão de portugalidade.

É certamente incontestável que, de entre os distintos tons da paleta historicista neo-romântica, não foi a cor medieval a única a aliciar Lopes Vieira. Uma investigação de conjunto da incidência do neoquinhentismo na sua obra – nas suas variantes policromáticas de bernardinismo, gilvicentismo e camonismo – permitiria, seguramente, esclarecer zonas de sombra, e, em aportação tangencial a este trabalho, aquilatar em que medida a leitura estratégica que Lopes Vieira urde dos modernos de Quinhentos – Jorge de Montemor, Bernardim Ribeiro ou Camões, por exemplo – ilumina o que neles é, ainda e sempre, medieval.

Qualquer que seja a tónica preponderante nestas «letras de retôrno em que se abdica do presente emotivo»<sup>7</sup>, cultivadas, com verdadeira monomania patriótica, por Lopes Vieira, independentemente da judicção estética póstuma a que foram sujeitas as repetidas empresas de reconstituição – e não é certo o veredicto de Jorge de Sena, quando observa que, em Lopes Vieira, «a consciência dos seus limites dá grandeza»?<sup>8</sup> –, parece ponto assente que a translação criativa da história (e nem só da medieval) jamais dispensa a aturada equipagem erudita do autor, que, desde as mais temporãs incursões literárias, comparte as vocações coniventes de criador e de *scholar*. O espólio conservado, o apuramento dos hábitos de leitura e o escrutínio das suas copiosas anotações marginais, bem como o assíduo colóquio por ele entabulado com intelectuais e académicos, deixam perceber em que medida a reconversão ficcional da Idade Média – fosse ela a do trovadorismo ou da baladística do Romanceiro, a dos livros de cavalarias, a da epopeia primitiva ou a da hagiografia – era esclarecida pelo labor de um estudioso inquisitivo, discreta e deliberadamente mantido na penumbra. Comparsa atento dos fogosos debates nacionais-filológicos, ou mais latamente artísticos, que hegemonizaram as primeiras décadas do século, Lopes Vieira procede à *literarização* da erudição, naturalizando-a habilmente sob o disfarce táctico da arte. Filólogo, *malgré lui*, os bastidores da sua escrita deixam emergir a surpreendente figura de um criador culto que, à força de apartar – com difidência obstinada – o calhamaço da flor, não chegou a compreender que tinha, justamente no palco da sua obra, ensaiado a impossível fusão dos contrários.

---

<sup>7</sup> Vitorino Nemésio, «O Romance de Amadis. Reconstituição portuguesa de um texto. Eça de Queiroz e Afonso Lopes Vieira», *Diário de Lisboa*, 28 de Março 1923.

<sup>8</sup> Jorge de Sena, «Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa de 1901 a 1950», p. 68.



Estribando-se, como a sua predecessora romântica, na intemporal solidez de uma pedagogia preditiva da história, nem por isso a imaginação medievalista de Lopes Vieira se queda pelo esforço inglório de, por artes de um ilusionismo retornista, dissimular o curso erosivo do tempo. Ninguém pode ignorar, sublinha o autor, que «o mundo mudou, e que as patrias devendo ser imortais na essência do seu ser original (...) teem de ser renovadas no sentido da realidade contemporânea, com mais justiça, com mais bondade, com melhor equilíbrio – e porque não até com mais Beleza, se as possibilidades são infinitas?»<sup>9</sup>. Entesourando o esplendor delido do passado, ou tornando-se permeável às instigações do presente, só a arte, remata o autor, perdura:

Quando todas as outras coisas se apagaram na memória incerta dos homens, – seja a fama dos poderosos, sejam as façanhas dos *condottieri*, – a piquena imagem d’um santo na portada d’uma igreja, ou uma simples quadra popular – resistem moços... eternamente... (CV, 75)

Conta Forjaz de Sampaio que Lopes Vieira evocava, amiudadas vezes, um dito sumular de Bakounine: «“Tudo será destruído menos a nona sinfonia de Beethoven”»<sup>10</sup>. Poderia a ela, talvez, acrescentar-se a beleza imortal das catedrais.

---

<sup>9</sup> «Literatura de ontem, de hoje e de amanhã», *Diário de Notícias*, 28 de Abril de 1920.

<sup>10</sup> Albino Forjaz de Sampaio, «Como trabalham os nossos escritores», p. 157.



## **BIBLIOGRAFIA**

### **I. BIBLIOGRAFIA ACTIVA**

#### **1. Afonso Lopes Vieira**

##### **1.1. Obra publicada**

###### **1.1.1. Em volume**

*Para Quê?*, Coimbra, F. França Amado Editor, 1897.

*Náufrago. Versos Lusitanos*, Lisboa, Pareceria António Maria Pereira, 1898.

*Auto da "Sebenta"*, Coimbra, Edição da Comissão Académica do Centenario, 1899.

*O Meu Adeus*, Lisboa, Typographia da Companhia Nacional Editora, 1900.

*O Poeta Saudade*, Coimbra, F. França Amado Editor, 1901.

*Marques (Historia d'um perseguido)*, Lisboa, Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso, 1903.

*Poesias Escolhidas (1898-1902)*, Lisboa, Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso, 1904.

*Kropotkine, A Gente Nova. Versão de Affonso Lopes-Vieira*, Lisboa, Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso, 1904.

*O Encoberto*, Lisboa, Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso, 1905.

*Conto do Natal*, Lisboa, Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso, 1905.

## *Bibliografia*

---

- Ar Livre*, Lisboa, Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso, 1906.
- O Pão e as Rosas*, Lisboa, Livraria Ferreira Editora, 1908.
- Monólogo do Vaqueiro. Vertido e adaptado por Affonso Lopes Vieira*, Lisboa, Typ. “A Editora”, 1910.
- Rosas Bravas*, Lisboa, Editora, s.d. [1911].
- Canções do Vento e do Sol*, Lisboa, Typ. “A Editora”, 1911.
- Animais Nossos Amigos*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1911.
- Animais Nossos Amigos. Versos de Afonso Lopes Vieira, ilustrações de Maria de Lourdes*, nova ed., Lisboa, Livraria Editora Portugal-Brasil, 1931.
- Auto da Barca do Inferno. Adaptação e Prólogo de Affonso Lopes Vieira*, Lisboa, Typ. “A Editora”, 1911.
- Bartolomeu Marinheiro*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1912.
- Canto Infantil*, Lisboa, Typ. “A Editora”, 1912.
- Canto Infantil*, 2ª ed., Lisboa, Aillaud, Alves & Cª, 1916.
- Poesias de Heine. Interpretadas por Affonso Lopes Vieira*, Lisboa, Typographia de “A Editora Limitada”, s.d. [1912].
- A Campanha Vicentina*, Lisboa, Editora Limitada, 1914.
- Poesias sobre as Scenas Infantis de Schumann*, Lisboa, A Editora Limitada, 1915.
- Autos de Gil Vicente seguidos de alguns excertos*, Porto, Edição da «Renascença Portuguesa», 1916.
- Ilhas de Bruma*, Coimbra, F. França Amado Editor, 1917.
- Cancioneiro de Coimbra*, Coimbra, França Amado Editor, 1918.
- Canções de Saudade e Amor (Lieder)*, Poesias de Affonso Lopes Vieira, Música de Ruy Coelho, Lisboa, Valentim de Carvalho, 1918.
- Crisfal. Ecloga musical em 1 acto e tres quadros. Poema de Affonso Lopes Vieira. Música de Ruy Coelho*, Lisboa, s.d. [1920].
- Cantos Portugêses. Livro Primeiro. Poesias de Affonso Lopes Vieira. Musica de Laura Wake Marques*, Lisboa, Lit. Monteiro, 1920.
- O Livro de Amor de João de Deus. Poesias Escolhidas*, Lisboa, Tip. Libanio da Silva, 1921.

## *Bibliografia*

---

- Cantos Portugêses. Livro Segundo.* Poesias de Affonso Lopes Vieira. Musica de Laura Wake Marques, Lisboa, Lit. Monteiro, 1921.
- Em Demanda do Graal*, Lisboa, Portugal-Brasil Lda. Sociedade Editora, 1922.
- País Lilás, Destêrro Azul*, Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, 1922.
- O romance de Amadis: composto sobre o Amadis de Gaula de Lobeira por Affonso Lopes Vieira*, Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, 1922.
- O romance de Amadis: reconstituição do Amadis de Gaula dos Lobeiras: séc. XII-XIV por Affonso Lopes Vieira*, nova ed., Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, 1926.
- O romance de Amadis reconstituído por Afonso Lopes Vieira*, 3ª ed. corrigida, Lisboa, Bertrand, 1935.
- O romance de Amadis reconstituído por Afonso Lopes Vieira*, 4ª ed., texto definitivo, Lisboa, Bertrand, [1942].
- A Diana de Jorge de Montemor em português de Affonso Lopes Vieira*, Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, 1924.
- Os Versos de Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Sociedade Editôra Portugal-Brasil, 1927.
- Canções de Saudade e Amor (Lieder)*, Poesias de Affonso Lopes Vieira, Música de Ruy Coelho, Lisboa, Valentim de Carvalho, 1928.
- Os Lusíadas de Luís de Camões*, Edição Nacional, por Afonso Lopes Vieira e Dr. José Maria Rodrigues, Lisboa, Imprensa Nacional, 1928.
- O poema do Cid. Versão em prosa da gesta castelhana do seculo XII "Cantar de mio Cid"*, Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, 1929.
- Cantos Portugêses. Livro Terceiro.* Poesia de Affonso Lopes Vieira. Musica de Laura Wake Marques, Lisboa, Lit. Monteiro, 1929.
- Canto Infantil. Versos de Afonso Lopes Vieira-Música de Tomás Borba-Ilustrações de Raul Lino*, 3ª ed., Lisboa, Emprêsa Nacional de Publicidade, 1931.
- Lírica de Camões*, edição crítica pelo Dr. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1932.
- Cantos Portugêses. Livro Quarto.* Poesias de Affonso Lopes Vieira. Musica de Laura Wake Marques, Lisboa, Lit. Monteiro, 1932.
- Santo António – Jornada do Centenário*, Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, 1932.

## *Bibliografia*

---

- Éclogas de Agora*. Prefácio e notas de Cecília Barreira, Odivelas, Heuris, 1986 [1935].
- O Conto de Amadiz de Portugal para os rapazes portugueses*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1938.
- A Paixão de Pedro o Cru*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1939-40.  
*A Paixão de Pedro o Cru*, texto definitivo, Lisboa, Livraria-Editora Sá da Costa, 1943.
- Poesias de Francisco Rodrigues Lobo*, selecção, prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1940.
- Onde a terra se acaba e o mar começa*, Lisboa, Imprensa Portugal-Brasil, 1940.
- Cartas de Soror Mariana. Lettres portugaises. Essai de reconstitution du texte français par Charles Oulmont. Tentativa de texto português por Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1941.
- Nova Demanda do Graal*, Lisboa, Imprensa Portugal-Brasil- Livraria Bertrand, 1942.
- Côrte na Aldeia e Noites de Inverno de Francisco Rodrigues Lobo*, prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1945.
- Brancaflor e frei Malandro. Dois piquenos poemas de amor*, Lisboa, Sá da Costa Editora, 1947.
- A última obra do poeta Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Serviços Culturais dos C. T. T., 1948.

### **1.1.2. Dispersos**

- Versos de Garrett*, Coimbra, F. França Amado Editor, 1899 (folheto de 8 p.).
- «A Dama Pé de Cabra», *Ave-Azul. Revista d'arte e critica*, série 1ª, fasc. nº 8-9 (15 de Agosto-15 de Setembro 1899), p. 328-329.
- Elegia da "Cabra"*, Coimbra, Typ. França Amado, 1900.
- Prophecia por dois poetas*, Coimbra, s.d. [1901].

## *Bibliografia*

---

- «Carta Prefácio», in MELLO, Vicente Pinheiro de, *Coimbra Nobre Cidade. Memórias*, Lisboa, Typ. “A Editora”, 1909, p. VII-XVIII.
- «Os cabelos de Inês», *A Águia*, 1ª série, nº4 (15 de Janeiro de 1911), p. 10.
- O Soneto dos Túmulos*, recitado por Augusto Rosa no Mosteiro de Alcobaça, 17 de Agosto de 1913 (fôlhetto de 4 p.).
- «Tentação de S. Francisco de Assis», in *Homenagem a Gomes Leal – Dez Sonetos*, Lisboa, J. Rodrigues & Cª Editores, 1913.
- «Carta-Prefácio», in ROSA, Augusto, *Recordações da Scena e de Fóra da Scena*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1915, p. 7-9.
- «Camões em Coimbra», *Atlântida*, ano I, nº6 (15 de Abril de 1916), p. 553-567.
- «A Galiza (A modo do velho cantar)», *A Tradição. Bimensario Integralista Literario e Artistico*, nº2 (9 de Junho de 1917), p. 5.
- «A propósito da obra poética da senhora D. Maria Amalia», *Atlântida*, Ano III, nº29-30 (Março e Abril 1918), p. 600-607.
- «Santo António», *A Monarquia*, nº389, 13 de Junho de 1918.
- «Carta (Março de 1917)», in AMARAL, Eloy do, MARTHA, Cardoso (orgs.), *Eça de Queiroz. In Memoriam*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1922, p. 14-15.
- «Os Sonetos Portugueses. Conferência realizada no Porto na sala do Ateneu Comercial (1923)», in NEMÉSIO, Vitorino, *Camões na Obra de Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1974, p. 157-181.
- «Sintra, Impressão Geral», «Penha Verde», in *Guia de Portugal*, 1º volume (Generalidades – Lisboa e Arredores), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1924, p. 478-480; 526-528.
- «Carta-Prefácio» in NEMÉSIO, Vitorino, *Paço do Milhafre. Contos*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1924, p. XI-XVI.
- «Mosteiro de Alcobaça» e «Pinhal de Leiria», in *Guia de Portugal*, 2º volume (Estremadura, Alentejo, Algarve), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1927, p. 612-626; 648-652.
- «Estâncias de um cântico franciscano», in *Em Louvor de S. Francisco. A Literatura Portuguesa (1926-1927)*, Braga, Tip. do Boletim Mensal, 1927, p. 217.
- «Os Estudos nacionais e a exposição de arte portuguesa em Paris», *Integralismo Lusitano*, vol. I, fasc. I (Abril 1932), p. 7-19.

«Impressão Geral de Coimbra», in *Guia de Portugal*, 3º volume (Beira Litoral, Beira Baixa, Beira Alta), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1944, p. 191-193.

«Portugal nos meus versos. Conferência (manuscrito inédito não datado)», in NEMÉSIO, Vitorino, *Camões na Obra de Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1974, p. 193-221.

## 1.2. Obra inédita\*

- *Na Montanha. Poema em versos soltos*, BMALV [R82-1VIE].
- *Notas Diversas*: Maço I, II, III, IV, V, VI, BMALV [nº6807].
- *Jornal dum Poeta*, BMALV [B31, nº6807].
- *Sobre a vida e a arte*, BMALV [B26, nº6809].
- *Soror Mariana (peça em tres jornadas)*, BMALV [nº6806].
- *A Arte de Admirar*, BMALV [B46, nº33879].
- *Memorial de um construtor de nuvens*, BMALV [A55, nº32479].
- *Blocos de Notas*: I, II e III, BMALV [B94, nº33771, nº33772, nº33773].
- *Poemas e apontamentos diversos*, BMALV [B122, nº33667; A58, nº32593; A59, nº32582; A59, nº32583; A1, nº32095; A8, nº32104; A38, nº32475; A90, nº33266; B35, nº33333; B43, nº33396, B64, nº33422, B107, nº33778; B119, nº33662].
- *Palavras para abrir o serão*, BMALV [B52, nº32880].
- *Num concerto das filhas de Rey Colaço*, BMALV [nº32008].
- *O Mito do Encoberto*, BMALV [B33, nº33332].
- *Portugal e o Amor- Adoração*, BMALV [nº32007].
- *O Livro de Amor de João de Deus*, BMALV [nº33326].
- *O Cid e Amadis*, BMALV [nº32014].
- *Doña Inés de Castro*, BMALV [nº32019].
- *Santo António*, BMALV [nº32061].
- Resenha manuscrita de *A Paixão de Pedro o Cru*, BMALV [nº32027].

---

\* São indicados, para os inéditos de Afonso Lopes Vieira, os números de registo atribuídos na catalogação (inconclusa) do espólio do autor, depositado na BMALV.



- *Brancaflor e Frei Malandro. Dois piquenos poemas d'amôr*, manuscrito, BMALV [nº32071].
- Correspondência de Afonso Lopes Vieira para Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908-1925), BGUC, esp. Carolina Michaëlis de Vasconcelos.

## 2. Outros inéditos

*Amadis of Gaul* [texto policopiado], trad. Edgard Prestage, s. l. [193?], 35 f., trad. inglesa do *Amadis de Gaula* publicado em português em 1923, BMALV [nº32015].

ANÓNIMO, *Santa Lucia de Muel: lenda quasi historica de seculo XIV*, [c. 1916], 6 f., BNL [Mss. 258, nA52].

\_\_\_\_\_, «Ordem do Graal», in *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, vol. X, nº131, BMALV.

*Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, 14 volumes, BMALV.

*Inês de Castro* (guião dactiloscrito do filme de Leitão de Barros), Lisboa, Cinemateca Portuguesa, s.d.

LIMA, Veva de (pseud. de Genoveva Mayer de Lima Ulrich), *Á luz dum Vitral. Farça em prosa. Prologo de Afonso Lopes Vieira – 1917-1918*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II [dactiloscrito 195/07].

PIMENTA, Belisário, *Memórias. Diário ao correr da pena (1937-1943)*, BGUC, esp. Belisário Pimenta [Ms. 3363].

## 3. Outros autores

ALBERTÍ, Rafael, *Obras Completas (Poesía 1920-1938)*, Tomo I, Madrid, Aguilar, 1988.

ALMEIDA, Fialho de, *A taça do rei de tule*, Sintra, Colares Editora, 2001.

*Amadis de Gaula. Historia de este invencible caballero, en la cual se tratan sus altos hechos de armas y caballerías*, 4 tomos, Barcelona, Por D. Juan Oliveres, Impresor de S. M., 1847-1848.

- BÉDIER, Joseph (ed.), *La Chanson de Roland, publiée d'après le manuscrit d'Oxford et traduite par Joseph Bédier*, Paris, H. Piazza-L'Édition d'Art, 1922.
- \_\_\_\_\_, *Le Roman de Tristan et Iseut*, Paris, L'Édition d'Art H. Piazza, 1965 [1900].
- BRANDÃO, Júlio, *Obras de Júlio Brandão*, vol. I (Poesia), edição de Fernando Guimarães, Porto, Lello Editores, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Obras de Júlio Brandão*, vol. III (Memórias e crítica literária), Porto, Lello Editores, 1999.
- BRUGES D'OLIVEIRA, José, *Da Terra e do Mar*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1917.
- \_\_\_\_\_, *Versos Futeis*, Lisboa, Tip. de J. Teixeira, 1920.
- \_\_\_\_\_, *Ophir*, Lisboa, Tipografia da Cooperativa Militar, 1921.
- BRUNO, Sampaio, *O Encoberto*, Porto, Lello & Irmão, 1983 [1904].
- CARDIELOS, António de, *Agonias*, Famalicão, Tipografia Minerva, 1900.
- CASTRO, Alberto Osório de, *O Sinal da Sombra*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1923.
- \_\_\_\_\_, *Obra Poética*, vols. I e II, introdução de José Carlos Seabra Pereira, organização de António Osório, Lisboa, IN-CM, 2004.
- CASTRO, Eugénio de, *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*, vols. I-X, Lisboa, Parceria A. M. Pereira Lda., 1968.
- CASTRO, Rosalía de, *Follas Novas. Versos en gallego por Rosalía Castro de Murguía*, Habana, La Propaganda Literaria, 1880.
- \_\_\_\_\_, *En las Orillas del Sar. Poesías de Rosalía Castro de Murguía*, Madrid, Establecimiento Tipografico de Ricardo Fé, 1884.
- \_\_\_\_\_, *Cantares Gallegos*, Madrid, Editorial Páez, s.d.
- CÉSAR, Ângelo, *Boa-Nova*, Coimbra, Lumen Editora, 1921.
- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Le génie du Christianisme, (Œuvres complètes de M. Le Vicomte de Chateaubriand)*, Tome XIII<sup>e</sup>, Paris, Auguste Desrez Éditeur, 1839.
- COELHO, Trindade, *In Illo Tempore*, Mem Martins, Europa-América, s.d [1902].
- \_\_\_\_\_, *O Senhor Sete. Histórias tradicionais portuguesas*, Lisboa, Vega, 1993.
- CORTESÃO, Jaime, *Obras Completas. Poesia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- DANTAS, Júlio, *Nada*, Lisboa, Portugal-Brasil Companhia Editora, s.d [1896].

- DEUS, João de, *Campo de Flores*, s.l., Associação de Jardins-Escola João de Deus, 2002 [1893].
- DURÃO, Américo, *Vitral da minha dor*, Lisboa, Rodrigues & C<sup>a</sup>, s.d. [1917].  
\_\_\_\_\_, *Poesias Completas*, edição de António Cândido Franco, introdução de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, IN-CM, 1999.
- FARIA, Guilherme de, *Manhã de Nevoeiro*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1927.
- FEIJÓ, António, *Poesias Completas*, Lisboa, Livraria Bertrand, s.d.
- FIGUEIREDO, Antero de, *D. Pedro e D. Inês. «O Grande Desvayro!». 1320-1367*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1913.
- GARRETT, Almeida, *Obras completas de Almeida Garrett*, vols. I e II, Porto, Lello & Irmão Editores, 1963.  
\_\_\_\_\_, *Almeida Garrett. Narrativas e Lendas*, edição de Luís Augusto da Costa Dias, Lisboa, Editorial Estampa, 1979.  
\_\_\_\_\_, *Romanceiro*, edição de Luís Augusto da Costa Dias, 3 vols., (*Obras Completas de Almeida Garrett*), Lisboa, Editorial Estampa, 1983.
- GOETHE, J. W., «O rei de Thule», in QUINTELA, Paulo, *Obras Completas*, vol. II- Traduções I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 89.
- GUISADO, Alfredo, *Tempo de Orpheu*, edição de António Apolinário Lourenço, Coimbra, Angelus Novus, 2003.
- HERCULANO, Alexandre, *O Bobo (1128)*, Amadora, Livraria Bertand, 1972 [1843].  
\_\_\_\_\_, *Eurico o Presbítero*, Amadora, Livraria Bertrand, 1972 [1846].  
\_\_\_\_\_, *O Monge de Cister ou a Época de D. João I*, Amadora, Livraria Bertrand, s.d [1848].  
\_\_\_\_\_, *História de Portugal. Desde o começo da monarquia até o fim do reinado de Afonso III*, Tomo I, Amadora, Livraria Bertand, 1980 [1846-1850].  
\_\_\_\_\_, *Lendas e Narrativas*, tomos I-II, Lisboa, Bertrand Editora, 1992 [1851].  
\_\_\_\_\_, *Opúsculos IV*, organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Lisboa, Editorial Presença, 1985.  
\_\_\_\_\_, *Opúsculos V*, organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Lisboa, Editorial Presença, 1986.
- JUNQUEIRO, Guerra, *Finis Patriae*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1967 [1890].
- KEMPIS, Tomás de, *L'Imitation de Jésus-Christ*, Paris, s.l., s.d.
- LARANJEIRA, Manuel, *Obras de Manuel Laranjeira*, organização, prefácio e notas introdutórias de José Carlos Seabra Pereira, volumes I e II, Porto, Edições Asa, 1993.

- LIMA, Jaime de Magalhães, *Vozes do meu Lar*, Coimbra, Typographia França Amado, 1902.
- \_\_\_\_\_, *Apostolos da Terra*, Coimbra, Typographia França Amado, 1906.
- \_\_\_\_\_, *Servo e Menor. S. Francisco d'Assis e os seus evangelhos*, Coimbra, Typographia França Amado, 1908.
- \_\_\_\_\_, *A língua portuguesa e os seus mistérios*, Paris-Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1923.
- \_\_\_\_\_, *Divagações de um Terceiro. S. Francisco de Assis e a civilização que ele concebeu e professou*, Aveiro, Câmara Municipal de Aveiro, 1957.
- LOPES, Fernão, *Crónica de D. Pedro I*, Porto, Livraria Civilização, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Crónica de D. João I*, volumes I e II, Porto, Livraria Civilização Editora, 1990.
- LÚCIO, João, *Na aza do sonho*, Coimbra, França Amado Editor, 1913.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Vers et Prose. Morceaux Choisis*, Paris, Librairie Académique Didier Perrin et C<sup>ie</sup>, 1908.
- MARTINS, Oliveira, *Portugal Contemporâneo*, 2 vols., Lisboa, Guimarães & C<sup>a</sup> Editores, 1977 [1881].
- MESQUITA, Roberto de, *Almas Cativas e Poemas Dispersos*, Lisboa, Edições Ática, 1989 [1931].
- MONFORTE, António de, *Tronco Reverdecido (1906-1908)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1910.
- MONTALVO, Garci Rodríguez de, *Amadís de Gaula*, vols. I-II, edición de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991.
- MONTEMOR, Jorge de, *Diana*, tradução e prefácio de Nuno Júdice, Lisboa, Editorial Teorema, 2001.
- MÜLLER, Adolfo Simões, *Historiazinha de Portugal*, Lisboa, S. N. P., 1943.
- NOBRE, António, *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*, leitura, prefácios e notas de Mário Cláudio, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Correspondência*, organização de Guilherme de Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Poesia Completa 1876-1900*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.
- OLIVEIRA, Alberto d', *Pombos Correios (Notas Quotidianas)*, Coimbra, F. França Amado Editor, 1913.
- \_\_\_\_\_, *Sermões não encomendados (notas quotidianas)*, Lisboa, J. Rodrigues & C<sup>a</sup> Editores, 1925.

## *Bibliografia*

---

- \_\_\_\_\_, *Vida, Poesia & Morte (Prosa e verso)*, Lisboa, Lumen, 1926.
- \_\_\_\_\_, *Palavras Loucas*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1984 [1894].
- \_\_\_\_\_, *Obras de Alberto d'Oliveira. Poesia*, 1º vol., edição de José Carlos Seabra Pereira, Porto, Lello Editores, 1999.
- OLIVEIRA, António Corrêa d', *Eiradas*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand-José Bastos, 1899.
- \_\_\_\_\_, *Raiz (1898-1903)*, Coimbra, França Amado Editor, 1903.
- \_\_\_\_\_, *Patria Nostra. Discurso em verso: Exortação à mocidade*, Lisboa, Edição do Secretariado da Propaganda Nacional, 1935.
- \_\_\_\_\_, *História pequenina de Portugal gigante*, Barcelos, Edição da Companhia Editora do Minho, 1940.
- OLIVEIRA-SOARES, António de, *Azul*, Coimbra, Livraria Portuguesa e Estrangeira de Manuel d'Almeida Cabral, 1890.
- PASCOAES, Teixeira de, *Belo. À Minha Alma. Sempre. Terra Proibida*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1997 [1897-1898].
- \_\_\_\_\_, *O Génio Português, na sua expressão filosófica, poética e religiosa*, Porto, Renascença Portuguesa, 1913.
- \_\_\_\_\_, *Arte de Ser Português*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1998 [1915].
- \_\_\_\_\_, *Os Poetas Lusíadas*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1987 [1919].
- \_\_\_\_\_, *S. Paulo*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1984 [1934].
- \_\_\_\_\_, *A Saudade e o Saudosismo (dispersos e opúsculos)*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Uma Fábula (O advogado e o poeta)*, Porto, Brasília Editora, 1978.
- \_\_\_\_\_, *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes. Poesia*, vol. VI, edição de Jacinto do Prado Coelho, Amadora, Livraria Bertrand, s.d.
- PATRÍCIO, António, *Conto de Primavera. Dinis e Isabel*, Aveiro, Livraria Estante Editora, 1989 [1919].
- PESSANHA, Camilo, *Clepsydra*, edição de Gustavo Rubim, Lisboa, Colóquio/Letras, 2000 [1920].
- PESSOA, Fernando, *Crítica. Ensaios, artigos e entrevistas*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Mensagem*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000 [1934].
- QUEIRÓS, Eça de, *Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d [1900].
- \_\_\_\_\_, *A Ilustre Casa de Ramires*, Lisboa, Livros do Brasil, 1998 [1900].
- \_\_\_\_\_, *A Cidade e as Serras*, Lisboa, Livros do Brasil, 2001 [1901].
- \_\_\_\_\_, *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Livros do Brasil, 2000 [1909].
- \_\_\_\_\_, *Lendas de Santos*, Lisboa, Livros do Brasil, 2000 [1912].
- \_\_\_\_\_, *Correspondência*, leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

## *Bibliografia*

---

- QUENTAL Antero de, *Tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX*, organização, apresentação e notas de Leonel Ribeiro dos Santos, Lisboa, Editorial Comunicação, 1989 [1890].
- \_\_\_\_\_, *Poesia Completa. 1842-1891*, organização e prefácio de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.
- SARDINHA, António, *Quando as nascentes despertam... Poemas da turbacão & da Boa-Estrela*, Lisboa, Livraria Ferin, 1921.
- \_\_\_\_\_, *Na Côrte da Saudade (Sonetos de Toledo)*, Lisboa, Lumen Editora, 1922.
- \_\_\_\_\_, *Chuva da Tarde. Sonetos de Amor*, Lisboa, Lumen Editora, 1923.
- \_\_\_\_\_, *Ao Princípio era o Verbo*, Lisboa, Livraria Portugalia, 1924.
- \_\_\_\_\_, *Ao ritmo da ampulheta. Crítica & Doutrina*, Lisboa, Lumen, 1925.
- \_\_\_\_\_, *Á Sombra dos Pórticos. Novos Ensaio*s, Lisboa, Livraria Ferin, 1927.
- \_\_\_\_\_, *Purgatório das Idéias. Ensaio*s de Crítica, Lisboa, Livraria Ferin, 1929.
- \_\_\_\_\_, *Da Hera nas Colunas*, Coimbra, Atlântida Livraria Editora, 1929.
- \_\_\_\_\_, *A Aliança Peninsular – antecedentes e possibilidades*, Porto, Livraria Civilização, 1930.
- \_\_\_\_\_, *Rapto da Europa*, Lisboa, s.ed., 1931.
- \_\_\_\_\_, *“A Prol do Comum...”*. *Doutrina & História*, Lisboa, Livraria Ferin Editora, 1934.
- \_\_\_\_\_, *Pequena Casa Lusitana. Sarcasmos, Esperanças & Elegias*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1937.
- \_\_\_\_\_, *Na Feira dos Mitos. Idéias & Factos*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1942.
- \_\_\_\_\_, *Glossário dos Tempos*, Lisboa, Edições Gama, 1942.
- \_\_\_\_\_, *A Epopeia da Planície. Poemas da Terra e do Sangue*, Lisboa, Editorial Restauração, 1960.
- \_\_\_\_\_, *Durante a Fogueira. Páginas da Guerra*, Lisboa, Livraria Universal, s.d.
- SOARES, Bernardo, *Livro do Desassossego*, edição de Richard Zenith, Lisboa, Assírio e Alvim, 2001.
- TEIXEIRA, Fausto Guedes, *Livro de Amor*, Coimbra, Manoel d’Almeida Cabral Editor, 1894.
- \_\_\_\_\_, *Mocidade Perdida*, Coimbra, Manoel d’Almeida Cabral Editor, 1896.
- TENNYSON, Lord Alfred, *Poems*, selected by W. E. Williams, Harmondsworth, Penguin Books, 1985.
- VASCONCELOS, Henrique de, *A Harpa de Vanadio*, Coimbra, F. França Amado Editor, 1895.
- VERLAINE, Paul, *Oeuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1962.

## II. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

### 1. Sobre a obra de Afonso Lopes Vieira

- AA. VV., *A Biblioteca Municipal Dr. Afonso Lopes Vieira e o 25º aniversário da morte do grande poeta leiriense* («Cadernos Culturais», nº5), Leiria, Câmara Municipal de Leiria, 1974.
- AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947.
- AA. VV., *Rememranças*, vols. I e II, [sala A-Mesa], BMALV.
- AGUIAR, Fernando de, «Afonso Lopes Vieira», in *Gente de Casa. Retratos de homens & perfis de ideias*, Lisboa, Edições Sigma, 1948, p. 60-71.
- ALBUQUERQUE, Alexandre de, «Livros Novos. Para *Quê?* Afonso Lopes Vieira», *Argus*, s.d. [1908], p. 157-159, in *Rememrança*, vol. I, f. 1.
- \_\_\_\_\_, «Amadis de Portugal», *O Paiz*, 29 de Maio de 1926, in *Rememrança*, vol. I, f. 43v.
- ALBUQUERQUE, Mário de, «Poeta, Frade e Cavalheiro», *O Paiz*, 14 de Julho de 1927, in *Rememrança*, vol. II, f. 44v.
- ALMEIDA, Chaves de, «Ao acaso», *Povo*, Abril de 1912, in *Rememrança*, vol. II, f. 78.
- ALMEIDA, Virgínia de Castro, «Obras de Arte», *A Capital*, 2 de Maio de 1914, in *Rememrança*, vol. I, f. 102.
- A[MADO], F[ernando], «Deixou-nos o Poeta!», *Aléo*, Ano IV, série IV, nº19 (2 de Fevereiro de 1946).
- \_\_\_\_\_, «A Mensagem do Poeta», *Aléo*, Ano IV, Série IV, nº22 (23 de Fevereiro de 1946).
- AMARO, Luís, «Correspondência inédita de Afonso Lopes Vieira», *Colóquio/Letras*, nº 5 (Janeiro de 1972), p. 37-43.

## *Bibliografia*

---

- \_\_\_\_\_, «Carta inédita de M. Teixeira-Gomes para Afonso Lopes Vieira», *Colóquio/Letras*, nº37 (Maio de 1977), p. 50-56.
- AMEAL, João, «Literatura Nacionalista. *A Diana* – Afonso Lopes Vieira», *Labareda* (Jan.-Fev. de 1925), p. 30-33, in *Rememrança*, vol. II, f. 29v.
- \_\_\_\_\_, «O nosso inquerito literário. Depoimento do notavel poeta Afonso Lopes Vieira», *Diário de Notícias*, 16 de Fevereiro de 1929.
- ANDRÉ, Carlos Ascenso, «Terra de poetas: Leiria e a literatura de outrora», in *Actas do II Colóquio sobre história de Leiria e da sua região*, I vol., Leiria, Câmara Municipal, 1995, p. 17-38.
- ANÓNIMO\*, «Náufrago», *Revista Negra*, s.d. [1899], in *Rememrança*, vol. I, f. 3.
- \_\_\_\_\_, «Naufrago. Versos Lusitanos de Affonso Lopes Vieira», s.l., s.d. [1899] in *Rememrança*, vol. I, f. 5.
- \_\_\_\_\_, «Náufrago», s.l., s.d. [1899], *Rememrança*, vol. I, f. 6.
- \_\_\_\_\_, «*O meu adeus*, de Aff. Lopes-Vieira», *Ave-Azul. Revista d'arte e critica*, 2ª série, fasc. nº6-7 (Junho e Julho de 1900), p. 378-384.
- \_\_\_\_\_, «*Conto do Natal*», s.l., s.d. [1905], in *Rememrança*, vol. I, f. 17.
- \_\_\_\_\_, «Livros: Affonso Lopes-Vieira – *O Encoberto*», s.l., s.d. [1905], in *Rememrança*, vol. I, f. 19.
- \_\_\_\_\_, «A poesia da photographia», *Serões*, nº6 (Dezembro de 1905), p. 494-495.
- \_\_\_\_\_, «Notas do Fim. Publicações. *O Encoberto*, de Lopes Vieira», s.l., s.d. [1906], in *Rememrança*, vol. I, f. 21.
- \_\_\_\_\_, «Livros. Affonso Lopes Vieira – *Ar Livre*», s.l., s.d. [1906], in *Rememrança*, vol. I, f. 24 v.
- \_\_\_\_\_, «Novidade Litteraria. “Coimbra nobre cidade”», *Gil Vicente. Revista Literária de Cultura Nacionalista*, vol. XXII, nº1-2 (Jan.-Fev. 1909), in *Rememrança*, vol. II, f. 84v.
- \_\_\_\_\_, «O povo e os poetas portuguezes. Dois dedos de palestra com Affonso Lopes Vieira», s.l., s.d [1910], in *Rememrança*, vol. I, f. 40v.
- \_\_\_\_\_, «O povo e os poetas portuguezes», s.l., s.d. [1910], *Rememrança*, vol. I, f. 48.
- \_\_\_\_\_, «Sciencias, Letras e Artes. *Canções do Vento e do Sol* por Affonso Lopes Vieira», s.l., s.d. [1911] in *Rememrança*, vol. I, f. 52v.
- \_\_\_\_\_, «A festa de Augusto Rosa. Dois originaes portuguezes», s.l., s.d. [1911], in *Rememrança*, vol. I, f. 57v.
- \_\_\_\_\_, «Theatro da Republica. *Rosas Bravas*, 1 acto em verso de Affonso Lopes Vieira; *O Espertalhão*, farça em 1 acto de Eduardo Schwalbach», s.l., s.d. [1911], in *Rememrança*, vol. I, f. 58.
- \_\_\_\_\_, «Logares selectos», s.l., s.d. [1911], in *Rememrança*, vol. I, f. 51v.

---

\* Os artigos anónimos são referenciados em sucessão cronológica. Nos casos em que a omissão da data de publicação inviabilizou este critério, optou-se por organizá-los segundo a sua ordem de colocação nos dois volumes das *Rememranças*.



## Bibliografia

---

- \_\_\_\_\_, «394 anos depois... Gil Vicente resurge no palco. Ao cabo de quatro seculos, vae representar-se pela segunda vez o *Auto da Barca do Inferno*», s.l., s.d. [1912], in *Rememrança*, vol. I, f. 64.
- \_\_\_\_\_, «No mosteiro de Alcobaça. A arte em volta da Lenda e da Historia», s.l., 1913, in *Rememrança*, vol. I, f. 98.
- \_\_\_\_\_, «*Ilhas de Bruma*», *A Capital*, s.d. [1917], in *Rememrança*, vol. I, f. 120v.
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira, *Ilhas de Bruma*», *Lusa*, s.d. [1917], in *Rememrança*, vol. I, f. 122v.
- \_\_\_\_\_, «Um original portuguez», *Diário Nacional*, 28 de Novembro de 1917, in *Rememrança*, vol. I, f. 122v.
- \_\_\_\_\_, «Amadis de Gaula», *A Monarquia*, 1918, in *Rememrança*, vol. I, f. 125.
- \_\_\_\_\_, «*Cancioneiro de Coimbra*», *Diário de Notícias*, 20 de Fevereiro de 1918, in *Rememrança*, vol. I, f. 123.
- \_\_\_\_\_, «*Á luz dum vitral*», *Teatro*, nº5, s.d. [1918], in *Rememrança*, vol. I, f. 124v.
- \_\_\_\_\_, «*Á luz dum vitral*», [1918], in *Rememrança*, vol. I, f. 124v.
- \_\_\_\_\_, «*Á luz dum vitral*», s.l., s.d. [1918], in *Rememrança*, vol. I, f. 125.
- \_\_\_\_\_, «Literatura de ontem, de hoje e de amanhã. O depoimento de Afonso Lopes Vieira», *Diário de Notícias*, 28 de Abril de 1920.
- \_\_\_\_\_, «Crítica à Crítica», *Época*, Janeiro de 1920, in *Rememrança*, vol. I, f. 126 v.
- \_\_\_\_\_, «‘Crisfal’ – Ecloga musical – poema de Afonso Lopes Vieira e musica de Ruy Coelho», *A Época*, 23 de Janeiro de 1920, in *Rememrança*, vol. I, f. 126v.
- \_\_\_\_\_, «João de Deus poeta do amor. Uma conferencia do sr. dr. Lopes Vieira», *O Século*, 23 de Abril de 1921, in *Rememrança*, vol. I, f. 129.
- \_\_\_\_\_, «“Em demanda do Graal” por Afonso Lopes Vieira», *A Revolução*, s.d. [1922], in *Rememrança*, vol. II, f. 2v.
- \_\_\_\_\_, «Os novos socios da Academia», *Diário de Lisboa*, 17 de Fevereiro de 1923, in *Rememrança*, vol. II, f. 86v.
- \_\_\_\_\_, «Coisas da politica. Um scisma nos “Homens Livres” por causa dum ministro», *Diário de Lisboa*, 21 de Dezembro de 1923, in *Rememrança*, vol. II, f. 22.
- \_\_\_\_\_, «O Banquete de homenagem ao eminente escritor Antonio Sardinha constituiu uma verdadeira e justa glorificação. O poeta Afonso Lopes Vieira pronunciou um patriotico e belo discurso», *A Época*, 26 de Outubro de 1924, in *Rememrança*, vol. II, f. 27.
- \_\_\_\_\_, «A propósito de Amadis», *América Brasileira*, Julho de 1924, in *Rememrança*, vol. II, f. 28v.
- \_\_\_\_\_, «Pro Arte. Associação de Artistas Portuguezes. Concertos Symphonicos 1923-1924. Programa do Iº Concerto», in *Rememrança*, vol. II, f. 17.
- \_\_\_\_\_, «O nosso inquerito às tendencias intellectuais modernas. O depoimento do illustre Poeta, Dr. Afonso Lopes Vieira», *Voz de Coimbra*, 7 de Junho de 1925, in *Rememrança*, vol. II, f. 35v.
- \_\_\_\_\_, «As festas do IV Centenario de Vasco da Gama. A comemoração religiosa no Mosteiro dos Jeronimos constituiu a maior homenagem

- que a Igreja e a Patria podiam prestar á memoria do grande navegador», *A Época*, 26 de Janeiro de 1925, in *Rememrança*, vol. II, f. 13.
- \_\_\_\_\_, *Mercure de France*, 15 de Junho de 1925, in *Rememrança*, vol. II, f. 37.
- \_\_\_\_\_, «Amadis de Portugal», *O Paiz*, 29 de Maio de 1926, in *Rememrança*, vol. II, f. 43v.
- \_\_\_\_\_, «Os Versos de Afonso Lopes Vieira», *Times Literary Supplement*, 16 de Julho de 1927, in *Rememrança*, vol. II, f. 61v.
- \_\_\_\_\_, «O Afilhado de Santo António. Adaptação de um conto popular português e realização de Afonso Lopes Vieira», *Cinéfilo*, nº1 (2 de Junho de 1928), p. 15-18, in *Rememrança*, vol. II, f. 63v.-64.
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira no Brasil. O poeta do “Pão e as Rosas” entrevistado – a edição dos “Lusiadas” e as palavras de Coelho Neto», *O Commercio do Porto*, 1 de Agosto de 1928, in *Rememrança*, vol. II, f. 60.
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira. O Grande Poeta e o Grande Artista escreveu e dirigiu *O Afilhado de Santo António* filme de arte interpretado por crianças da sociedade», *Ilustração*, nº72 (16 de Dezembro de 1928), p. 27, in *Rememrança*, vol. II, f. 69v.
- \_\_\_\_\_, «O Cantar de Mio Cid», *La Gaceta Literaria*, ano III, nº50 (15 de Enero 1929).
- \_\_\_\_\_, «Na Cova da Iria. A imponentíssima romagem em honra de Nossa Senhora do Rosário de Fátima», *Novidades*, 15 de Maio de 1929, in *Rememrança*, vol. II, f. 64v.
- \_\_\_\_\_, «Um Serão de Arte no Mosteiro de Alcobaça», *Diário de Noticias*, 27 de Julho de 1929, in *Rememrança*, vol. II, f. 65.
- \_\_\_\_\_, «O Centenario de Santo Antonio», *Diário de Noticias*, 25 de Março de 1931, in *Rememrança*, vol. II, f. 78.
- \_\_\_\_\_, «No teatro Nacional. Santo António de Lisboa. Uma interessante e erudita conferência do ilustre poeta sr. dr. Afonso Lopes Vieira», *Novidades*, 19 de Abril de 1931, in *Rememrança*, vol. II, f. 78v.
- \_\_\_\_\_, «Notas Portuguesas. Afonso Lopes Vieira, cinéfilo», *O Cinéfilo*, nº75 (1931), in *Rememrança*, vol. II, f. 71v.
- \_\_\_\_\_, «Letras. Como trabalham os nossos escritores», *Novidades* (20 de Março de 1932), in *Rememrança*, vol. II, f. 84.
- \_\_\_\_\_, «*Santo Antonio*, por Affonso Lopes Vieira», s.l., 5 de Maio de 1932, in *Rememrança*, vol. II, f. 16.
- \_\_\_\_\_, «O Legado de um poeta. A preciosa biblioteca de Afonso Lopes Vieira para a cidade de Leiria; a sua casa de S. Pedro de Moel Sanatório dos Filhos dos Pescadores», *Diário de Lisboa*, 15 de Abril de 1939.
- \_\_\_\_\_, «A morte de Afonso Lopes Vieira. O que disse a imprensa», *Aléo*, Série IV, nº 19 (1946).
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira. Faleceu ontem de madrugada, em Lisboa, o grande escritor e português», *Novidades*, 26 de Janeiro de 1946.
- \_\_\_\_\_, «Uma carta inédita de Afonso Lopes Vieira ao autor de “Os meus amores”», *Diário Popular*, 15 de Junho de 1961.

## *Bibliografia*

---

- \_\_\_\_\_, «Deve ser na Torre de Belém que deve ser exposta a custódia de Gil Vicente – Mas primeiro teria de desaparecer o gazometro...», *O Seculo*, s.d., in *Rememrança*, vol I, f. 90.
- \_\_\_\_\_, «A Nossa Estante. *Em Demanda do Graal*, por Afonso Lopes Vieira», *Época*, s.d., in *Rememrança*, vol. II, f. 1v.
- \_\_\_\_\_, *Revista Portuguesa*, nº 8, s.l., s.d. in *Rememrança*, vol. II, f. 33v.
- \_\_\_\_\_, «Lira Lusitana: Pinal do Rei», *Faro de Vigo*, s.d., in *Rememrança*, vol. II, f. 35.
- \_\_\_\_\_, «Sobre o “Amadis”», s.l., s.d., in *Rememrança*, vol. II, f. 40 v.
- \_\_\_\_\_, «Or: Piango Or: Canto. O que o ilustre poeta Dr. Afonso Lopes Vieira disse á “União Nacional”», *União Nacional*, s.d., in *Rememrança*, vol. II, f. 71.
- \_\_\_\_\_, «Santo Antonio. Jornada do Centenário por Afonso Lopes Vieira», s.l., s.d., in *Rememrança*, vol. II, f. 83.
- \_\_\_\_\_, «Santo Antonio – Jornada do Centenário, por Afonso Lopes Vieira», s.l., s.d., in *Rememrança*, vol. II, f. 90.
- \_\_\_\_\_, «Quatro cartas inéditas para Hernâni Cidade», *Colóquio/Letras*, nº96 (Março-Abril 1987), p. 20-25.
- ARANTES, Hemeterio, «Afonso Lopes Vieira. Poesias sobre as scenas infantis de Schumann. A Poesia dos Paineis de S. Vicente», *O Nacional*, 11 de Abril de 1915, in *Rememrança*, vol. I, f. 110v.
- ARAÚJO, Norberto de, «Duas obras notaveis», *La Gaceta Literaria*, nº45 (1 de Novembro 1928).
- AZURARA, Fernão de, «Notícias Literárias. *Os Animaes Nossos Amigos. Canto Infantil*», s.l., s.d. [1912], in *Rememrança*, vol. I, f. 87v.
- AYRES, José, «*Ar Livre* de Affonso Lopes Vieira», s.l., s.d. [1906], in *Rememrança*, vol. I, f. 27.
- BAPTISTA, A. Rodrigues, «Galiza em Portugal. A Correspondência de Álvaro Cebreiro para Afonso Lopes Vieira», *Agália. Revista da Associação Galega da Língua*, nº8 (Inverno 1986), p. 471-475.
- BARREIRA, Cecília, «Poesias de Israel Ivope restituídas a Afonso Lopes Vieira. Nótulas sobre uma pesquisa»; «Poemas de Afonso Lopes Vieira sob o pseudónimo literário de Israel Ivope», in *Éclogas de Agora*, Odivelas, Heuris Editora, 1986, p. 69-75; 77-83.
- BARROS, Leitão de, «Afonso Lopes Vieira e *Os Corvos*», *Diário de Lisboa*, supl. “Vida Literária”, 17 de Agosto de 1961.
- BATAILLON, Marcel, «*A Diana* de Jorge de Montemor, em português de Affonso Lopes Vieira», *Bulletin Hispanique*, Tome 27 (1925), p. 357-358.
- BERNARDINO, Teresa, «Afonso Lopes Vieira – Poeta da Portugalidade», in *Ensaaios Literários e Críticos*, Lisboa, Universitária Editora, 2001, p. 55-67.

## *Bibliografia*

---

- BETTENCOURT E GALVÃO, Manuel de, «O Grande Inconforme», *Aléo*, Série IV, Ano IV, nº22 (23 de Fevereiro de 1946), p. 7-8 (republicado em *Ao serviço d'El-Rei*, Lisboa, Edições Gama, 1949, p. 73-77).
- BOAVENTURA, Manuel, «Uma tarde com o poeta Afonso Lopes Vieira», *Diário Nacional*, 15 de Julho de 1947.
- BRAGA, Luís de Almeida, «Afonso Lopes Vieira – Santo António – Jornada do Centenário», *Integralismo Lusitano. Estudos Portugueses*, vol. I, fasc. III (Junho de 1932), p. 148-151.
- \_\_\_\_\_, «Imagem e sentimento de império em Afonso Lopes Vieira», in AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 185-195.
- BRANCO, Gabriela Castelo, «Afonso Lopes Vieira terça lanças em defesa da língua portuguesa», *Diário de Lisboa*, 1 de Março de 1943.
- BRANDÃO, António José, «Afonso Lopes Vieira», *Rumo. Revista de Cultura Portuguesa*, Ano I, nº1 (Junho de 1946), p. 111-114.
- BRANDÃO, Júlio, «Ar Livre por Affonso Lopes Vieira», s.l., s.d. [1906], in *Rememrança*, vol. I, f. 26.
- \_\_\_\_\_, «Poetas e Prosadores. Á margem dos livros. *Em Demanda do Graal*», *Primeiro de Janeiro*, s.d. [1922], in *Rememrança*, vol. II, f. 4.
- \_\_\_\_\_, «Poetas e Prosadores, Á margem dos livros. *O Romance de Amadis*», *Primeiro de Janeiro*, 55º ano, nº76, in *Rememrança*, vol. II, f. 12.
- BRUGES, José, «Goethe e Afonso Lopes Vieira», *Diário Popular*, 7 de Setembro de 1949.
- BRUGES D'OLIVEIRA, José, «Em Demanda do Graal», s.l., 1922, in *Rememrança*, vol. II, f. 3v.
- BRUN, André, «[Récita de gala no Teatro da República]», in *Rememrança*, vol. I, f. 58v.
- CABRAL, Luís, «Canto Infantil», *Malasartes. Cadernos de literatura para a infância e a juventude*, nº13 (Dezembro de 2003-Junho de 2004), p. 10-12.
- CÂMARA, João da, «O poeta Português e a música nacional», *Aléo*, Série IV, Ano IV, nº22 (23 de Fevereiro de 1946).
- CÂMARA, João Bettencourt da, «As cartas de Vitorino Nemésio a Afonso Lopes Vieira», in *Actas do III Colóquio sobre a história de Leiria e da sua região*, II vol., Leiria, Câmara Municipal de Leiria, 1999, p. 279-287.
- CAMPOS, Agostinho de, «*Canções do Vento e do Sol*», s.l., s.d. [1911], in *Rememrança*, vol. I, f. 51v.

## *Bibliografia*

---

- \_\_\_\_\_, «Casa de pais, escola de filhos. XXV Dois Livros», [1912], in *Rememrança*, vol. I, f. 84v.
- \_\_\_\_\_, *Afonso Lopes Vieira (Prosa e Verso)*, Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1925.
- \_\_\_\_\_, «Alfonso Lopes Vieira. Rejuvenescimento de la *Diana* de Jorge de Montemor», *La Nación*, 22 de Febrero 1925, in *Rememrança*, vol. II, f. 28.
- CAMPOS, Artur Lobo de, «Infância e juventude», in AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 13-27.
- CANEDO, Enrique Díez, «Poetas Portugueses. Alfonso López Vieira: La Vida», *Alfar*, nº36 (Enero 1924), p. 4.
- CARDIA, Manuel, «O Poeta Saudade por Affonso Lopes Vieira», *Revista Nova*, s. d. [1901], p. 61-64, in *Rememrança*, vol. I, f. 14v.
- CARRELHAS, Francisco, «A vida portugueza. A alma do poeta Affonso Lopes Vieira. O seu livro *Ar Livre*», s.l., s.d. [1906], in *Rememrança*, vol. I, f. 29v.
- CARTIER, Horacio, «Portugal contemporaneo e a edição dos “Lusiadas”», *O Jornal*, 28 de Junho de 1928, in *Rememrança*, vol. II, 55v.
- CARVALHO, Alfredo de, «*Cancioneiro de Coimbra*», *A Lucta*, s.d. [1918], in *Rememrança*, vol. I, f. 122v.
- CARVALHO, Amorim de, «Afonso Lopes Vieira», *Portucale*, 2ª Série, vol. I (1946), p. 38.
- \_\_\_\_\_, «A Paixão de Pedro o Cruel por Inês de Castro. Como este amor é interpretado por três poetas: Marcelino Mesquita, António Patrício e Afonso Lopes Vieira», *O Cronista*, nº57 (3 de Novembro de 1956).
- CARVALHO, Joaquim de Montezuma de, «Saudade de Afonso Lopes Vieira», *Primeiro de Janeiro*, 18 de Setembro de 1957.
- CARVALHO, Ronald de, «Affonso Lopes Vieira, embaixador dos *Lusiadas*», *O Jornal*, 29 de Junho de 1928, in *Rememrança*, vol. II, f. 54v.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, *A mensagem de Afonso Lopes Vieira*, Leiria, Câmara Municipal de Leiria, 1968, p. 7-29.
- \_\_\_\_\_, «Coimbra no pensamento e na obra de Afonso Lopes Vieira», *Arquivo Coimbrão*, vol. XXVII-XXVIII (1979), p. 5-91.
- CASTRO, Augusto de, «A sua última poesia», in *Homens e Sombras*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, s.d., p. 187-191.
- CASTRO, Eugénio de, «Affonso Lopes-Vieira», *América Brasileira* (Novembro-Dezembro de 1924), in *Rememrança*, vol. II, f. 28v.

- CASTRO, João de, «As ressurreições literárias de Afonso Lopes Vieira», *Diário de Lisboa*, 17 de Março de 1925, in *Rememrança*, vol. II, f. 28.
- CASTRO, Sérgio de, «Dr. Affonso Lopes Vieira», in *Homens de Letras e Flores*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1926, p. 111-116.
- Catálogo referido a 31 de Dezembro de 1960 (por autores)*, BMALV, 1961.
- CAVALHEIRO, Rodrigues, *Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Edições Panorama, 1961.
- CEDEF, «O Encoberto», s.l., s.d [1905], in *Rememrança*, vol. I, f. 19v.
- CIDADE, Hernâni, «Afonso Lopes Vieira – o Poeta-Humanista», in AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 105-117.
- CHAVES, Luís, «O Poeta das “Ilhas de Bruma”», *Aléo*, Série IV, Ano IV, nº22 (23 de Fevereiro de 1946).
- COELHO, J. Furtado, «Afonso Lopes Vieira, Agostinho de Campos e Alberto d’Oliveira. Alguns aspectos da relação de Afonso Lopes Vieira com a ‘Geração de 90’», in *Actas do III Colóquio sobre a história de Leiria e da sua região*, II volume, Leiria, Câmara Municipal de Leiria, 1999, p. 273-278.
- COELHO, Ruy, «O sentido musical de Afonso Lopes Vieira», in AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 181-182.
- COELHO, Trindade, «*Bibliographia. Naufrago por Affonso Lopes-Vieira*», *Tribuna*, s.d. [1899], p. 5-6, in *Rememrança*, vol. I, f. 5v.
- \_\_\_\_\_, «*O Livro d’Amor de João de Deus*», *O Primeiro de Janeiro*, 4 de Maio de 1921, in *Rememrança*, vol. I, f. 130v.
- CORREIA, João da Silva, «Bibliografia. Livros e Revistas nacionais. *O poema do Cid*», *Revista Escolar*, ano IX, nº9 (Novembro de 1929), in *Rememrança*, vol. II, f. 70.
- CORTESÃO, Jaime, «O Pensamento e a Arte em Portugal. Dois livros de Amor de Portugal», *O Jornal*, [1925], in *Rememrança*, vol. II, f. 37v.
- COSSÍO, José Maria de, «El *Amadis* (1923) y la *Diana* (1925) en portugués, de Affonso Lopes Vieira», *Revista de Occidente*, nºXXVI (Agosto 1925), p. 252-254.
- \_\_\_\_\_, «El *Amadis* y la *Diana* en portugués de Affonso Lopes Vieira», *Lusitânia. Revista de Estudos Portugueses*, fasc. VIII, vol. III (Dezembro de 1925), p. 289-291.

## *Bibliografia*

---

- COSTA, Augusto da, «Portugal, Vasto Império. Um Imquerito Nacional. Depoimento do Poeta Affonso Lopes Vieira», *Jornal da América e das Colónias*, 28 de Abril de 1926, in *Rememrança*, vol. II, f. 44.
- CRUZ, Duarte Ivo, «Afonso Lopes Vieira, ou o simbolismo incompleto», in *O Simbolismo no teatro português (1890-1990)*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991, p. 156-164.
- DASILVA, José Manuel, «Alfonso Lopes Vieira y su *Poema do Cid* vernáculo: un caso ideológico de traducción», in FERNÁNDEZ, Leandro Félix, ARJONILLA, Emilio Ortega (coords.), *II Estudios sobre Traducción y Interpretación. Actas de las II Jornadas Internacionales de Traducción y Interpretación de la Universidad de Málaga*, Tomo II, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1998, p. 455-466.
- DEVESA, J. M. Monterroso, «Galiza em Portugal-II. A Correspondência de Afonso Lopes Vieira para Álvaro Cebreiro», *Agália. Revista da Associação Galega da Língua*, nº33 (Primavera 1993), p. 47-51.
- DIAS, João Ferreira, «Afonso Lopes Vieira e o Teatro», in AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 149-161.
- DUARTE, Acácio de Calazans, «Afonso Lopes Vieira e o povo», in AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 255-256.
- F. F., «Cartas e outros escritos dirigidos a Afonso Lopes Vieira (estudo do espólio da Biblioteca da Câmara de Leiria). A amizade com Teixeira de Pascoais», *Novidades*, suplemento *Letras e Artes*, 4 de Novembro de 1956.
- FELGUEIRAS, Guilherme, «Afonso Lopes Vieira», *Boletim da Junta da Província da Estremadura*, nº11 (1946), p. 1-5.
- FELIX, Adelaide, «Evocação de Afonso Lopes Vieira», *Boletim da Junta da Província da Estremadura*, nº14 (1946), p. 1-5.
- FERNANDES, Rogério, «Duas cartas inéditas de António Sérgio para Afonso Lopes Vieira», *Colóquio/Letras*, nº46 (Novembro de 1978), p. 57-65.
- FERNÁNDEZ, José Díaz, «Cartas de Portugal. El Cid y los judíos», *El Sol*, 16 de Agosto de 1929, in *Rememrança*, vol. II, f. 67v.
- FERRO, António, «Afonso Lopes Vieira. Repórter de Santo António», *Diário de Notícias*, 17 de Maio de 1931.
- FURTADO, Maria Elisa Corrêa Bessa, *A poesia de Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1948 (dissertação de licenciatura).

- GALVÃO, Henrique, *O poeta Afonso Lopes Vieira em África e o seu relatório*, edição do autor, 1932.
- GÂNDARA, Alfredo, *As raízes da obra de Afonso Lopes Vieira*, Marinha Grande, Edição da Comissão Municipal de Turismo, 1953.
- GARÇÃO, Mayer, «*Marques por Affonso Lopes Vieira*», s.l., s.d. [1903], in *Rememrança*, vol. I, f. 18.
- GOMES, João Carlos Celestino, «Afonso Lopes Vieira, “Príncipe de Visuais”», in AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 141-146. (republicado em *Jornadas de Borda-de-Água. Parábolas-Homens-Terras*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, s.d., p. 77-91.
- GOMES, José António, «*Bartolomeu Marinheiro e Animais Nossos Amigos, Afonso Lopes Vieira (texto) e Raul Lino (ilustração)*», *Expresso*, 17 de Abril de 1993.
- GOMES, Maria Amélia, s.v. «Vieira, Afonso Lopes», in MACHADO, Álvaro Manuel (dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996, p. 501-502.
- GOMES, Reinaldo Varela, «Afonso Lopes Vieira “versus” António Sérgio pró-“Lusitânia”. Oito cartas e dois escritos pelo historiador ao poeta leiriense – 1922-1924», *Revista da Biblioteca Nacional*, vol. 3, nº1-2 (Janeiro-Dezembro 1983), p. 153-174.
- GONÇALVES, Cardoso, «Logares Selectos», [1910], in *Rememrança*, vol. I, f. 48v.
- GRAVE, João, «*Canções do vento e do sol (Carta a Affonso Lopes Vieira)*», [1911], in *Rememrança*, vol. I, f. 50v.
- JANUÁRIO, Maria Celeste dos Santos, *Marques. História d’um perseguido de Afonso Lopes Vieira. As ambiguidades do discurso carnavalesco. Ruptura, vida e morte*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-Universidade Nova de Lisboa, 1994 (dissertação de mestrado).
- JORGE, Ricardo, «A Nova Tavola Redonda de Londres», *Diário de Notícias*, 21 de Novembro de 1930, in *Rememrança*, vol. II, f. 76.
- JOYCE, Antonio, «*Canções de Saudade e Amor. Uma interessante iniciativa artistica*», *A Capital*, 27 de Janeiro de 1918, in *Rememrança*, vol. I, f. 123v.



- LE GENTIL, Georges, «Bulletin bibliographique. Camões – *Os Lusíadas*», *Bulletin des Études Portugaises*, nº 1-2, Janvier-Mai 1931, in *Rememrança*, vol. II, f. 77v.
- LEÃO, Francisco da Cunha, «O “Poema do Cid”», *Politica. Orgão da Junta Escolar de Lisboa do Integralismo Lusitano*, 15 de Agosto de 1929, in *Rememrança*, vol. II, f. 67v.
- LEBESGUE, Philéas, «Revue de la Quinzaine. Lettres Portugaises. Affonso Lopes Vieira: *Ar Livre*», [1906], in *Rememrança*, vol. I, f. 26 v.
- \_\_\_\_\_, «Revue de la Quinzaine. Lettres Portugaises», *Mercure de France*, 15 Octobre 1927, in *Rememrança*, vol. II, f. 62.
- LEÇA, Armando, «Afonso Lopes Vieira», *Comércio do Porto*, 14 de Abril de 1953.
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira», in BARRETO, Costa (org.), *Estrada Larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do Suplemento “Cultura e Arte” de “O Comércio do Porto”*, Porto, Porto Editora, s.d., p. 95-97.
- LEITE, Bertha, «A intimidade dos poetas (Afonso Lopes Vieira)», *Novidades*, 2 de Fevereiro de 1946.
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira», *Flama. Revista Semanal de Actualidades*, nº23 (Fevereiro 1946), p. 15.
- LEMOS, Carlos de, «*Náufrago. Versos Lusitanos* de Afonso Lopes Vieira», *Ave-Azul. Revista d’arte e critica*, série 1ª, fasc. nº2 (15 de Fevereiro de 1899), p. 86-91.
- \_\_\_\_\_, «Livros Novos. *O Meu Adeus* de Affonso Lopes Vieira», *Ave-Azul*, série 2ª, fasc. nº6 (Junho de 1900), p. 378-384, in *Rememrança*, vol. I, f. 14v.
- \_\_\_\_\_, «*O Poeta Saudade* por Affonso Lopes Vieira», *Ave-Azul*, série 2ª, fasc. nº12 (Dezembro de 1900), p. 709, in *Rememrança*, vol. I, f. 12v.
- LIMA, Jaime de Magalhães, «A propósito duma obra. A grande Arte em literatura e o livro *Amadis de Gaula* de Afonso Lopes Vieira», *Diário de Lisboa*, 10 de Abril de 1923, in *Rememrança*, vol. II, f. 11.
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira. Pergaminhos de um precursor. “Em demanda do Graal”», in *O Amor das nossas coisas e alguns que bem o serviram*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933, p. 249-254.
- \_\_\_\_\_, «A grande arte em literatura e o livro *Amadis de Gaula*», in *O Amor das nossas coisas e alguns que bem o serviram*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933, p. 255-259.
- LINO, Raul, «Casas onde o poeta viveu», in AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 45-53.
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira», *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, nº XVI (1947), p. 3-15.

## *Bibliografia*

---

- LUSO, João (pseud.), «O Meu Bilhete», *A Pátria*, 29 de Junho de 1928, in *Rememoração*, vol. II, f. 54.
- LUYA, Angel, «*Ar Livre* por Affonso Lópes-Vieira», *Revista Latina*, s.d. [1908], p. 51-52, in *Rememoração*, vol. I, f. 36v.
- MAETZU, Ramiro de, «Pareceres: La fe en el pueblo», *El Sol*, 1 de mayo 1923, in *Rememoração*, vol. II, f. 33.  
\_\_\_\_\_, «Pareceres: Libros de caballerías», *El Sol*, 29 de mayo 1923, in *Rememoração*, vol. II, f. 34
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares, «Saudosismo e *Neotrovadorismo* (Afonso Lopes Vieira, Guilherme de Almeida e Álvaro Cunqueiro)», in *Peregrinação e Poesia*, Rio de Janeiro, Editora Ágora da Ilha, 1999, p. 121-130.  
\_\_\_\_\_, «*A Ribeirinha* em epígrafe (Stella Leonardos, Guilherme de Almeida e Afonso Lopes Vieira)», in *Peregrinação e Poesia*, Rio de Janeiro, Editora Ágora da Ilha, p. 131-140.
- MANSO, Joaquim, «Revista do Mês – o mês literário. *Ilhas de Bruma*, por Afonso Lopes Vieira», *Atlântida*, [1917], in *Rememoração*, vol. I, f. 120v.  
\_\_\_\_\_, «A Afonso Lopes Vieira», *Diário de Lisboa*, 20 de Julho de 1939.  
\_\_\_\_\_, «*Nova Demanda do Graal*», *Diário de Lisboa*, 14 de Maio de 1942.  
\_\_\_\_\_, «Lopes Vieira», *Diário de Lisboa*, 28 de Janeiro de 1946.
- MARTHA, M. Cardoso, «*Canções do Vento e do Sol* por Affonso Lopes Vieira», s.l., s.d. [1911], in *Rememoração*, vol. I, f. 51.
- MARTINS, Alves, «O romance de Amadis e as tradições literarias da raça portuguesa. Um código de honra e um evangelho de amor», 19 de Fevereiro de 1923, in *Rememoração*, vol. II, f. 9.
- MARTINS, Fernando Cabral, «Introdução. O Coração e a Espada», in *Romance de Amadis*, Lisboa, Ulmeiro, 1984, p. 5-10.
- MARTINS, Rogério, «A Afonso Lopes Vieira... das crianças portuguesas», *Novidades*, suplemento *Letras e Artes*, 3 de Fevereiro de 1946.
- MARTOCQ, Bernard, «Quelques lettres inédites d'Alberto de Oliveira a Afonso Lopes Vieira», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXXI (1992), p. 391-404.
- MAURÍCIO, Domingos, «Afonso Lopes Vieira – *Santo António*», *Brotéria. Revista contemporânea de Cultura*, vol. XIV, fasc. 6 (Junho de 1932), p. 397-398.  
\_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira. *In-Memoriam*», *Brotéria. Revista contemporânea de Cultura*, vol. XLIV, fasc. 6 (Junho de 1947), p. 614.

## *Bibliografia*

---

- MEDINA, João, *Afonso Lopes Vieira Anarquista*, Lisboa, Editor António Ramos, 1980.
- MEIRA, João de, «Figuras do Dia. Afonso Lopes Vieira», *Portugal*, 24 de Agosto de 1926, in *Rememrança*, vol. II, f. 44.
- MELLO, Martinho Nobre de, «O nacionalismo de Afonso Lopes Vieira», *Diário Popular*, 17 de Março de 1966.
- MENDES, Adelino, «Um panteísta», in AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 239-241.
- MENDES, Manoel, «Afonso Lopes Vieira. Algumas notas e reminiscências», *Seara Nova*, nº100 (1927), p. 76-77.
- MENEZES, Bourbon e, «Dos Livros e Revistas. País Lilás, Destêrro Azul por Afonso Lopes Vieira», *Seara Nova*, nº18 (5 de Outubro de 1922), p. 93.
- MIGUEIS, Malhóa, «Em S. Carlos. A primeira audição da Oratoria *Fatima*, de Afonso Lopes Vieira e Ruy Coelho», *A Voz*, 29 de Abril de 1931, in *Rememrança*, vol. II, f. 79v.
- MONSARAZ, Alberto de, «[Afonso Lopes Vieira]», *A Monarquia*, 11 de Março de 1918, in *Rememrança*, vol. I, f. 124.
- \_\_\_\_\_, «[Afonso Lopes Vieira]», *Diário de Notícias*, s.d. [1920], in *Rememrança*, vol. I, f. 128.
- MONTEIRO, Gomes, «O Culto da Tradição», *ABC*, nº92 (13 de Abril de 1922), in *Rememrança*, vol. II, f. 4v.
- MOURÃO-FERREIRA, David, s.v. «Afonso Lopes Vieira», in COELHO, Jacinto do Prado (dir.), *Dicionário de Literatura*, 4º vol., Porto, Figueirinhas, 1984, p. 1172-1173.
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira», in *Tópicos de crítica e de história literária*, Lisboa, União Gráfica, 1969, p. 244-249.
- \_\_\_\_\_, «O espírito de “oposição” na obra de Afonso Lopes Vieira», in *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*, tomo XX (1979), p. 351-366 (republicado em *Lâmpadas no escuro – de Herculano a Torga – ensaios*, Lisboa, Arcádia, 1979, p. 121-138).
- \_\_\_\_\_, *Acção cultural de Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Edições do Templo, 1978 (republicado em *Lâmpadas no Escuro – de Herculano a Torga – ensaios*, Lisboa, Arcádia, 1979, p. 103-120).
- MÜLLER, Adolfo Simões, «Como trabalham os nossos escritores. Afonso Lopes Vieira», *Novidades*, 20 de Março de 1932.
- MÚRIAS, Manuel, «Na feira das letras. A *Diana* de Jorge de Montemór, em português de Afonso Lopes Vieira», *Nação Portuguesa. Revista de*

## *Bibliografia*

---

- Cultura Nacionalista*, 3ª Série, nº4 (1925), in *Rememoração*, vol. II, f. 38.
- NATIVIDADE, J. Vieira, «O regionalismo de Afonso Lopes Vieira», in AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 245-252.
- NEMÉSIO, Vitorino, «O Romance de Amadis. Reconstituição portuguesa de um texto. Eça de Queiroz e Afonso Lopes Vieira», *Diário de Lisboa*, 28 de Março de 1923, in *Rememoração*, vol. II, f. 11.
- \_\_\_\_\_, «A propósito da *Diana*», *Triptico* (15 de Janeiro de 1925), in *Rememoração*, vol. II, f. 30.
- \_\_\_\_\_, «Um construtor de nuvens», *Diário Popular*, 30 de Janeiro de 1946.
- \_\_\_\_\_, «A Campanha Vicentina», in AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 165-169.
- \_\_\_\_\_, «O Bronze de Afonso Lopes Vieira», *Diário Popular*, 24 de Outubro de 1951.
- \_\_\_\_\_, *Camões na Obra de Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1974.
- NEMO [pseud. de J. Fernando de Sousa], «Esboços críticos. Afonso Lopes Vieira – Para Quê?», *Correio Nacional*, nº 1293-1294 (1897), in *Rememoração*, vol. I, f. 1v-2.
- NEVES, José Cassiano, *Afonso Lopes Vieira (No centenário do seu nascimento)*, Lisboa, Ramos, Afonso & Moita, Lda, 1978.
- NOBRE, Cristina Maria Alexandre, «Afonso Lopes Vieira, o português de Portugal», conferência inédita, Leiria, 1996.
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira, poeta de S. Pedro de Moel», conferência inédita, Marinha Grande, 1996.
- \_\_\_\_\_, «O jovem poeta Afonso Lopes Vieira em “O Districto de Leiria”», in *Ciclo de Conferências “Leiria do séc. XVI ao séc. XX. Leiria 450 anos Diocese Cidade”*, Leiria, Arquivos Nacionais-Torre do Tombo/Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Leiria, 1996, p. 15-27.
- \_\_\_\_\_, «A obra para a infância e juventude de Afonso Lopes Vieira», *Educação e Comunicação. Revista da Escola Superior de Educação de Leiria*, nº1 (Janeiro 1999), p. 87-107.
- \_\_\_\_\_, «O espírito literário da casa de S. Pedro», in *Actas do III Colóquio sobre a história de Leiria e da sua região*, vol. II, Leiria, Câmara Municipal, 1999, p. 289-307.
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira: Notas sobre os (des)encontros entre gerações. Apontamentos para uma edição genética de *Bartolomeu Marinheiro*», *Colóquio/Letras*, nº 155-156 (Janeiro-Junho 2000), p. 167-78.
- \_\_\_\_\_, *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal (Volumes I e II)*, Lisboa, Faculdade de Letras, 2001 (dissertação de doutoramento).
- \_\_\_\_\_, *... um longo ataque de melancolia mansa. Correspondência e Autógrafos (1909-1945) de Afonso Lopes Vieira a Artur Lobo de Campos*, Leiria, Magno Edições, 2001.

## *Bibliografia*

---

- \_\_\_\_\_, «Sob o signo de *Amadis*: restituição ao cânone da portugalidade», in *O Romance de Amadis*, Porto, Porto Editora, 2003, p. 163-235.
- \_\_\_\_\_, *passeio sentimental de Afonso Lopes Vieira*, Leiria, Câmara Municipal de Leiria-Comissão de Coordenação da Região Centro, 2003.
- OLIVEIRA, Flório José de, *Dom Pedro e Dona Inês (Ensaio de crítica histórica)*, Lisboa, Edições Pórtico, 1948.
- OSÓRIO, João de Castro, «Sob o signo de Amadiz», *A Tarde*, 2 de Março de 1926, in *Rememrança*, vol. II, f. 40v.
- PASCOAES, Teixeira de, «*Canções do Vento e do Sol*», *A Águia*, 1ª série, nº2 (1 de Janeiro de 1911), p. 156, in *Rememrança*, vol. I, f. 52.
- PEIRONE, Frederico José, «*Cartas e outros escriptos dirigidos a Afonso Lopes Vieira*», *Novidades*, 22 de Janeiro de 1956, 5 de Fevereiro de 1956, 15 de Julho de 1956, 2 de Setembro de 1956, 28 de Outubro de 1956, 4 de Novembro de 1956, 18 de Novembro de 1956.
- \_\_\_\_\_, «Teófilo Braga inédito (correspondência com Afonso Lopes Vieira)», *Novidades*, nº48, 19 de Fevereiro de 1956.
- \_\_\_\_\_, «Comentários de Filologia Clássica e Românica às Poesias de Afonso Lopes Vieira (Correspondência inédita de Carolina Michaëlis de Vasconcelos)», *Novidades*, nº4 (1957).
- PEREIRA, José Carlos Seabra, «Carta inédita de Manuel Laranjeira para Afonso Lopes Vieira», *Colóquio/Letras*, nº40 (Novembro de 1977), p. 57-59.
- \_\_\_\_\_, «Um quase esquecido Lopes Vieira», *Colóquio/Letras*, nº48 (Março de 1979), p. 56-60.
- \_\_\_\_\_, «O *Conto do Natal* de um Lopes Vieira quase esquecido», in *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, p. 73-86.
- PEREIRA, Paulo Alexandre, «Aspectos da modernidade em *Marques (Historia d'um perseguido)* de Afonso Lopes Vieira», in JESUS, Maria Saraiva de (coord.), *I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas-Universidade de Aveiro, 2001, p. 45-54.
- \_\_\_\_\_, «Entre Filologia e Literatura – os caminhos da ficção cavaleiresca em Afonso Lopes Vieira», in JESUS, Maria Saraiva de (coord.), *Rumos da Narrativa Breve*, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas-Universidade de Aveiro, 2003, p. 45-60.
- PERFEITO, Elydio, «*Ar Livre*», s.l., s.d. [1906], in *Rememrança*, vol. I, f. 24v.
- PESSOA, Fernando, «Naufrágio de Bartolomeu», in *Crítica. Ensaios, artigos e entrevistas*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000, p. 78-80.

- PETRUS [pseud. de Pedro da Veiga], *Afonso Lopes Vieira. Trovador d'El-Rey*, Porto, Tip. Mendonça, 1952.
- PINTO, Américo Cortez, «O Poeta Saudade», in AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 77-102.  
\_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira, ou a arte de ser português», in AA. VV., *A Biblioteca Municipal Dr. Afonso Lopes Vieira e o 25º aniversário da morte do grande poeta leiriense* («Cadernos Culturais», nº5), Leiria, Câmara Municipal de Leiria, 1974, p. 37-56.
- PINTO, António Arala, *Duas Dívidas. D. Denis e o Nacionalismo de Afonso Lopes Vieira*, Leiria, Comissão Municipal de Turismo de Leiria, 1952.
- PINTO, Manoel de Sousa, «O monologo do Vaqueiro», s.l., s.d. [1910], in *Rememrança*, vol. I, f. 46v.  
\_\_\_\_\_, «Vida e Belleza. A resurreição d'um Diabo», s.l., s.d. [1911], in *Rememrança*, vol. I, f. 66v.
- PORTELA, Artur, «A entrevista da semana. Afonso Lopes Vieira», *Ilustração Portuguesa*, 10 de Dezembro de 1921, in *Rememrança*, vol. I, f. 132-132v.
- PRETO, Rolão, «A mensagem política de Afonso Lopes Vieira», *Diário de Lisboa*, 20 de Abril de 1946.
- RAMOS, João de Deus, «O Poeta do “Bartolomeu Marinheiro”», in AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 121-128.  
\_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira – O Poeta do Bartolomeu Marinheiro», in *Poetas*, Lisboa, s.ed., 1955, p. 63-74.
- RAPOSO, Hipólito, «Afonso Lopes Vieira no Teatro», *Aléo*, Série IV, Ano IV, nº22 (23 de Fevereiro de 1946), p. 7-8.
- REBELLO, José Pequito, «O Adeus do Lavrador», *Aléo*, Série IV, Ano IV, nº22 (23 de Fevereiro de 1946).  
\_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira, Cantor da Terra e das Árvores», in AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 209-236.
- REYS, Luiz da Camara, «Afonso Lopes Vieira. *Ar Livre*», s.l. [1908], in *Rememrança*, vol. I, f. 38.  
\_\_\_\_\_, «Poeira da Arcada», s.l., s.d. [1912], in *Rememrança*, vol. I, f. 70.
- RIBEIRO, Aquilino, «Afonso Lopes Vieira e a Evolução do seu Pensamento», in *Camões, Camilo, Eça e alguns mais. Ensaios de crítica histórico-literária*, Lisboa, Livraria Bertrand, s.d., p. 271-335.  
\_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira e o seu lusismo subjectivo e inconformista», in AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 199-206.

- RIBEIRO, João, «Afonso Lopes Vieira – *Em Demanda do Graal*», *O Imparcial*, [1922], in *Rememoração*, vol. II, f. 1v.
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira», *O Estado de São Paulo*, 7 de Julho de 1928, in *Rememoração*, vol. II, f. 61v.
- ROCHA, Andréa, «5 cartas inéditas de Fialho de Almeida para Afonso Lopes Vieira», *Colóquio/Letras*, nº85 (Março de 1985), p. 60-66.
- ROCHA, João da, «Livros. *Doida de Amor*, por Antero de Figueiredo. *O Auto das Quatro Estações*, por António Correia de Oliveira. *Canções do Vento e do Sol*, por Afonso Lopes Vieira», *Límia*, série 2ª, nº7-8 (Abril-Maio de 1912), p. 123-129.
- RODRIGUES, A. Gonçalves, «Afonso Lopes Vieira, Libertador», *Estudos. Revista Mensal de Cultura e Formação Católica*, Ano III, nº36 (Abril de 1925), p. 712, in *Rememoração*, vol. II, f. 39.
- RODRIGUES, Lopes, «Do Graal ao desterro azul», *Diário de Notícias*, 17 de Fevereiro de 1966.
- RODRIGUES, Urbano, «Afonso Lopes Vieira. Grande Poeta e Grande Português», *Diário de Notícias*, 27 de Fevereiro de 1947.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, FERREIRA, Vitor Wladimiro (eds.), *O Cristal da Palavra. Cartas inéditas de M. Teixeira Gomes a Afonso Lopes Vieira*, Lisboa-Portimão, Edições Colibri-Câmara Municipal de Portimão, 1999.
- ROSA, Augusto, «Um Serão de Arte no Mosteiro de Alcobaça», in *Memórias e Estudos*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1917, p. 63-74.
- SÁ, João de, «O universo lendário de Afonso Lopes Vieira», *Diário da Manhã*, 9 de Maio de 1968.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de, «*Ar Livre*», s.l., s.d. [1906], in *Rememoração*, vol. I, f. 28.
- \_\_\_\_\_, «Como trabalham os nossos escritores», in *Grilhetas*, Lisboa, Empresa Literária Fluminense, 1923, p. 153-157.
- \_\_\_\_\_, «Amadis de Gaula. O Romance de Amadis (resumo da reconstituição portuguesa)», in SAMPAIO, Albino Forjaz de (dir.), *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, 1ºvol., Lisboa, Aillaud e Bertrand, 1929, p. 186-192.
- SAMPAYO, Nuno de (org.), *Afonso Lopes Vieira, Antologia Poética*, Lisboa, Guimarães Editores, 1966.
- SANTOS, Júlio Eduardo dos, *Exposição Bibliográfica de Afonso Lopes Vieira. Originais do Poeta e escritos sobre a sua vida e obra*, Lisboa, Edição Grupo Amigos de Lisboa, 1962.

- SANTOS, Reynaldo dos, *Afonso Lopes Vieira (O Artista e o Homem)*, separata do *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, nºXVI (1947), p. 1-16.
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira e o culto da arte», in AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 131-138.
- SARDINHA, António, «Significado do “Amadis” I», *Nação Portuguesa. Revista de Cultura Nacionalista*, 2ª Série, nº9 (Março 1923), p. 400-409 e «Significado do “Amadis” II», *Nação Portuguesa. Revista de Cultura Nacionalista*, 2ª série, nº10 (Abril de 1923), p. 455-468 (republicados, como estudo único, em *Á Sombra dos Pórticos. Novos Ensaios*, Lisboa, Livraria Ferin, 1927, p. 191-263).
- SÉRGIO, António, «O Romance de Amadis, Da reintegração dos primitivos portugueses por Afonso Lopes Vieira», *Seara Nova*, nº22 (Abril-Maio 1923), p. 173-174, in *Rememrança*, vol. II, f. 12v.
- \_\_\_\_\_, «Portugal – Afonso Lopes Vieira», *Bibliothèque Universelle et Revue de Genève*, [1925], in *Rememrança*, vol. II, f. 37.
- \_\_\_\_\_, «Questão prévia de um ignorante. Aos prefaciadores da Lírica de Camões», *Seara Nova*, nº343 (1933), p. 99-115.
- SILVA, José da, «Recuperar para o presente as dimensões autênticas do passado foi a missão espiritual de Afonso Lopes Vieira», *Diário Popular*, 9 de Fevereiro de 1966.
- SILVEIRA, Olga Moraes Sarmiento da, «O Pão e as Rosas (Versos de Afonso Lopes Vieira)», in *Arte, Litteratura & Viagens*, Lisboa, Livraria Central, 1909, p. 65-73.
- SIMÕES, João Gaspar, «Afonso Lopes Vieira», in *Retratos de poetas que conheci. Autobiografia*, Porto, Brasília Editora, 1974, p. 17-29.
- \_\_\_\_\_, «A originalidade de Afonso Lopes Vieira», in *Liberdade do Espírito. Ensaios*, Porto, Portugália Editora, s.d., p. 79-88.
- SOARES, Annibal, «Uma grande obra. O Romance de Amadis composto por Afonso Lopes Vieira», *Correio da Manhã*, 24 de Fevereiro de 1923, in *Rememrança*, vol. II, f. 10.
- SODRÉ, Paulo Roberto, «As flores do verde pinho de Afonso Lopes Vieira», in *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*, Curitiba, ABRALIP, 2003, p. 855-862.
- SOLONITSI, Tatiana Y. de, «Algumas Palavras», *Aléo*, Série IV, Ano IV, nº 22 (23 de Fevereiro de 1946).
- TINOCO, Agostinho Gomes, s.v. «Lopes Vieira, Afonso», in *Dicionário dos Autores do Distrito de Leiria*, Leiria, Edição da Assembleia Distrital, 1979, p. 292-343.



- TORRES, Alberto Pinheiro, «Estudante de Coimbra», in AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 31-41.
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira. Escolar de Coimbra», *Diário do Norte*, 9 de Outubro de 1952.
- TRIGUEIROS, Luiz Forjaz, «A voz que subiu mais alto», in *Sombra do tempo. Conferências e temas literários*, Lisboa, Livraria Bertrand, s.d. [1945], p. 255-259.
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira e o cinema», in *Sombra do tempo. Conferências e temas literários*, Lisboa, Livraria Bertrand, s.d. [1945], p. 261-271.
- \_\_\_\_\_, «Na morte de Afonso Lopes Vieira», *Novidades. Suplemento Artes e Letras*, nº4 (27 de Janeiro de 1946).
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira e o cinema», in AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 173-178.
- \_\_\_\_\_, «Identidade humana e cultural de Afonso Lopes Vieira», in *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*, Tomo XX, Lisboa, 1979, p. 333-350.
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira, aristocrata populista», in *O Prêlio Solitário. Temas e Tópicos de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 43-56.
- VIANA, António Manuel Couto, «Memorando Afonso Lopes Vieira», *Graal*, nº3 (Out.-Nov. de 1956), p. 316-318.
- \_\_\_\_\_, s.v. «Afonso Lopes Vieira», in *Grande Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*, vol. XVIII, Lisboa, Verbo, 1976, p. 1085-1086.
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira», in *As (e)vocações literárias. estudos & memórias*, Lisboa, Livraria Editora Pax, 1980, p. 9-14.
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira», in *Coração Arquivista*, Lisboa, Verbo, 1980, p. 9-20.
- \_\_\_\_\_, «Cesário Verde, Mário Cesariny de Vasconcelos e Afonso Lopes Vieira», in *A Musa à Mesa. A gastronomia na cena e na poesia portuguesas*, Lisboa, Universitária Editora, 1994, p. 227-230.
- \_\_\_\_\_, «Afonso Lopes Vieira I, II», in *Colegial de Letras e Lembranças. Estudos e Memórias*, Lisboa, Universitária Editora, 1994, p. 10-20.
- \_\_\_\_\_, «A Saudade na Poesia de Afonso Lopes Vieira», in *Actas do I Colóquio Luso-Galaico sobre a Saudade*, Viana do Castelo, Instituto de Filosofia Luso-Brasileira-Câmara Municipal, 1996, p. 27-35.
- \_\_\_\_\_, (ed.) «Limiar», in VIEIRA, Afonso Lopes, *Onde a terra se acaba e o mar começa*, Vega Editora, 1998, p. 5-18.
- VIEIRA, Alexandre, «Dr. Afonso Lopes Vieira. Poeta e escritor», in *Figuras gradas do movimento social português*, Lisboa, Edição do autor, 1959, p. 199-204.
- VIEIRA, Duque, «Amor a um poeta», *Flama. Revista Semanal de Actualidades*, nº742 (25 de Fevereiro de 1962), p. 31.

- VILHENA, Henrique de, «Afonso Lopes Vieira – Gentil-Homem», in AA. VV., *Afonso Lopes Vieira – In Memoriam*, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1947, p. 57-74 (republicado em *Mais Escritos. Algumas Alocuções*, Lisboa, s.ed., 1947, p. 7-52).
- XAVIER, Alberto, «*O Romance de Amadis* por Afonso Lopes Vieira», in *O Romance. Alguns aspectos da sua evolução na literatura europeia*, Lisboa, Livraria Ferin Editora, 1934, p. 95-122.
- \_\_\_\_\_, «“Ressurreição” de *A Diana* por Afonso Lopes Vieira», in *O Romance. Alguns aspectos da sua evolução na literatura europeia*, Lisboa, Livraria Ferin Editora, 1934, p. 215-227.

## 2. Sobre medievalismo (história, teoria, crítica)

- AA. VV., *Edad Media y Literatura Contemporánea*, Madrid, Trieste, 1985.
- AA. VV., *Graal et Modernité. Colloque de Cerisy*, Paris, Éditions Dervy, 1996.
- AA. VV., *La Licorne. Publication de la Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Poitiers*, Tomes I-II, nº6 («L'image du Moyen Âge dans la littérature française de la Renaissance au XX<sup>e</sup> siècle») (1982).
- AA. VV., *Le Moyen Âge en 1900, Ateliers nº26* (Cahiers de la Maison de la Recherche), Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2000.
- ADÁM, Anikó, «La genèse d'une cathédrale romantique: Le *Génie du Christianisme* de Chateaubriand», in PRUNGNAUD, Joëlle (ed.), *La Cathédrale*, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2001, p. 51-57.
- AGRAWAL, R. R., *The Medieval Revival and Its Influence on the Romantic Movement*, New Delhi, Abhinav Publications, 1990.
- AJI, Hélène, «Les troubadours d'Ezra Pound: chronique d'une mythification», in GROVER, Philip (org.), *Ezra Pound et les troubadours*, Gardonne, Éditions fédérop, 2000, p. 9-17.
- ALAMICHEL, Marie-Françoise, BREWER, Derek (eds.), *The Middle Ages After the Middle Ages in the English-Speaking World*, Cambridge, Boydell & Brewer, 1997.
- ALLAIRE, Gloria (ed.), *Modern Retellings of Chivalric Texts*, Aldershot, Ashgate, 1999.

## *Bibliografia*

---

- ÁLVAREZ, Dolores Ochoa, MILLER, Vera, «O Neotrobadorismo», *Galicien Magazin*, nº7 (Mai 1999), p. 5-10.
- AMALVI, Christian, *Le Goût du Moyen Âge*, Paris, Plon, 1996.
- ANTONIETTI, Tania Maria, «A configuração do herói cavaleiresco e suas refigurações paródicas em narrativas portuguesas dos séculos XIX e XX», *Boletim do Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena*, nº 19/20 (Janeiro de 2001 a Dezembro de 2002), p. 193-212.
- ARNELL, Carla Ann, *Medieval Illuminations: Patterns of Medievalism in the Fiction of Jeanette Winterson, Iris Murdoch, and John Fowles*, Evanston-Illinois, Northwestern University, 1999 (dissertação de doutoramento).
- ASHBROOK, Susan, «William Morris and the Ideal Book», in CHENEY, Liana De Girolami (ed.), *Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1992, p. 281-306.
- BARNHOUSE, Rebecca, *Recasting the Past. The Middle Ages in Young Adult Literature*, Portsmouth, Heinemann, 2000.
- BASTIDA, Rebeca Sanmartín, «La Edad Media en la poesía de la prensa ilustrada entre 1860 y 1890», in SEVILLA, Florencio, ALVAR, Carlos (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, tomo IV, Madrid, Editorial Castalia, 1998, p. 460-469.
- \_\_\_\_\_, *La Edad Media y su presencia en la literatura, el arte y el pensamiento españoles entre 1860 y 1890*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000 (dissertação de doutoramento).
- \_\_\_\_\_, «La visión de la mujer medieval durante el Realismo en la literatura y el arte», *Revista de Literatura*, LXII, 124 (2000), p. 383-409.
- \_\_\_\_\_, «Del Romanticismo al Modernismo: análisis del medievalismo en la prensa ilustrada de las décadas realistas», *Dicenda*, 18 (2000), p. 331-352.
- \_\_\_\_\_, «La imagen del Rey don Pedro en la segunda mitad del siglo XIX», *eHumanista*, vol. I (2001), p. 135-157.
- \_\_\_\_\_, «La Edad Media en los relatos breves de las revistas de la segunda mitad del siglo XIX», *Salina*, 15 (2001), p. 153-166.
- \_\_\_\_\_, «El medievalismo y el año 98», *Voz y Letra*, XII/1 (2001), p. 61-88.
- \_\_\_\_\_, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- \_\_\_\_\_, «La conformación del medievalismo filológico en la segunda mitad del XIX español: análisis y perspectiva», *Revista de poética medieval*, 8 (2002), p. 145-179.
- \_\_\_\_\_, «Flor de santidad y La Borgoñona: medievalismo, estética y peregrinos en Valle-Inclán y Pardo Bazán», *Hispanic Research Journal*, vol. 4, nº3 (October 2003), p. 223-237.
- BATTHÉLEMY, Dominique, «Le Moyen Âge comme mythologie», *magazine littéraire*, nº382 (décembre 1999), p. 31-34.

- BAUDRY, Robert, «Un nouveau cycle du Graal en France», in *Graal et Modernité. Colloque de Cerisy*, Paris, Éditions Dervy, 1996, p. 211-225.
- \_\_\_\_\_, *Graal et littératures d'aujourd'hui*, Rennes, Terres de Brume Éditions, 1998.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, LEDUC-ADINE, Jean-Pierre (eds.), *Moyen Âge et XIX<sup>e</sup> Siècle: Le Mirage des Origines*, Paris, Centre de Recherches du Département de Français de Paris X-Nanterre, 1990.
- BIDDICK, Kathleen, *The Shock of Medievalism*, Durham & London, Duke University Press, 1998.
- BIEDMA, Jaime Gil de, «La imitación como mediación, o de mi Edad Media», in AA. VV., *Edad Media y Literatura Contemporánea*, Madrid, Trieste, 1985, p. 59-87.
- BLOCH, R. Howard, NICHOLS, Stephen G. (eds.), *Medievalism and the Modernist Temper*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.
- BOITANI, Piero, TORTI, Anna (eds.), *Mediaevalitas: Reading the Middle Ages*, Cambridge, D. S. Brewer, 1996.
- BONAPARTE, Felicia, «The (Fai)lure of the Aesthetic Ideal and the (Re)formation of Art: the Medieval Paradigm that Frames *The Picture of Dorian Gray*», in UTZ, Richard, SHIPPEY, Tom (eds.), *Medievalism in the Modern World*, Turnhout, Brepols, 1998, p. 227-254.
- BONTE, Michel, FABIANI, Daniela, GRADJEAN, Monique (orgs.), *La Quête du Graal chez les écrivains européens contemporains*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1994.
- BORDES, Philippe, «Moyen Âge ou Heroic Fantasy?», *Cahiers de la Cinémathèque. Le Moyen Âge au Cinéma*, 42/43 (1985), p. 171-182.
- BORDONE, Renato, *Lo Specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli, Liguori Editore, 1993.
- \_\_\_\_\_, «Medievismo romantico e neomedievismo nell'immaginario moderno e contemporaneo: la fortuna del castello da Walpole a Hearst», in MENESTÒ, Enrico (org.), *Il Medioevo: Specchio ed Alibi*, Spoleto, Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 1997, p. 79-104.
- BOULAIRE, Cécile, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants 1945-1999*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- BRETÈQUE, François de la (coord.), *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n°42-43 (été 1985) («Le Moyen Âge au cinéma»).

- \_\_\_\_\_, «Le Regard du Cinéma sur le Moyen Âge», in LE GOFF, Jacques, LOBRICHON, Guy (dirs.), *Le Moyen Âge Aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Âge: histoire, théologie, cinéma*, Paris, Le Léopard d'Or, 1997, p. 283-301.
- BUESCU, Helena Carvalhão, s.v. «Medievalismo», in BUESCU, Helena Carvalhão (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p. 310-313.
- \_\_\_\_\_, s. v. «Medievismo. 1. Em Portugal», in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3, Lisboa, Verbo, 1999, p. 574-581.
- CANI, Isabelle, «Graal et décadence: l'avortement d'un mythe», in MONTANDON, Alain (dir.), *Mythes de la Décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 205-218.
- \_\_\_\_\_, «Viviane ou l'invention de la difficulté d'aimer. Réinterprétation de la figure de Viviane dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle», *Revue de Littérature Comparée*, n° 4 (octobre-décembre 2001), p. 497-510.
- CANTOR, Norman F., *Inventing the Middle Ages. The Lives, Works and Ideas of the Great Medievalists of the Twentieth Century*, New York, Quill William Morrow, 1991.
- CARDINI, Franco, «Medievisti “di professione” e revival neomedievale. Prospettive, coincidenze, equivoci, perplessità», *Quaderni Medievali (Il sogno del Medioevo. Il revival del Medioevo nelle culture contemporanee)*, n°21 (giugno 1986), p. 33-52.
- \_\_\_\_\_, «Medioevo, neomedioevo, pseudomedioevo», in MENESTÒ, Enrico (org.), *Il Medioevo: Specchio ed Alibi*, Spoleto, Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 1997, p. 27-34.
- CARVALHO, João Soares, «Prolongamentos da Idade Média. Da Idade Média ao Romantismo e aos nossos dias», in *História da Literatura Portuguesa*, Mem Martins, Publicações Alfa, 2001, p. 573-581.
- CASTRO, Pilar, «Perfil esbozado da nova cantiga», *Grial*, n°125, tomo XXXIII (Janeiro, Fevereiro, Março 1995), p. 127-131.
- CHANDLER, Alice, *A Dream of Order. The Medieval Ideal in 19<sup>th</sup> Century English Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1970.
- CHENEY, Liana De Girolami (ed.), *Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1992.
- CLAUDON, Francis, «Le mirage du Moyen Âge chez Richard Wagner», in BAUMGARTNER, Emmanuèle, LEDUC-ADINE, Jean-Pierre (eds.), *Moyen Âge et XIX<sup>e</sup> Siècle: Le Mirage des Origines*, Paris, Centre de Recherches du Département de Français de Paris X-Nanterre, 1990, p. 139-150.

- CONNELLY, Frances, «Ruskin's True Griffin: The Relationship of Medievalism to Primitivism and the Formation of an Alternate Aesthetic», *Poetica*, 39-40 (1993), p. 179-189.
- CORBELLARI, Alain, «Le Symbolisme et le renouveau médiéval. Lisibilité et musicalité du Moyen Âge», *Equinoxe. Revue Romande de Sciences Humaines*, 16 («Lire le Moyen Âge»), (automne 1996), p. 69-79.
- CORRIGAN, Maureen, *Medievalism and the Myth of Revival in Nineteenth and Twentieth-Century Thought*, University of Pennsylvania, 1987 (dissertação de doutoramento).
- DAKYNS, Janine R., *The Middle Ages in French Literature. 1851-1900*, London, Oxford University Press, 1973.
- DAVIS, William Myron, *Neo-Troubadourism in Galicia, Portugal and Brazil*, New York, New York University, 1969 (dissertação de doutoramento).
- DOMÍNGUEZ, César, «Literatura Comparada, medievalismo y la crisis del eurocentrismo. Emergencia de una nueva disciplina?», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, vol. XII/2 (2001), p. 3-33.
- \_\_\_\_\_, «Teoría de la literatura y medievalismo. Aproximación bibliográfica al nuevo paradigma», in GONZÁLEZ, Anxo Abuín, RIGALL, Juan Casas, HERRÁN, José Manuel González (eds.), *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2001, p. 159-173.
- DRAGONETTI, Roger, «Le moyen âge dans la modernité de Mallarmé», in BAUMGARTNER, Emmanuèle, LEDUC-ADINE, Jean-Pierre (eds.), *Moyen Âge et XIX<sup>e</sup> Siècle: Le Mirage des Origines*, Paris, Centre de Recherches du Département de Français de Paris X-Nanterre, 1990, p. 151-167.
- DUCREY, Anne, «Le Symbolisme ou les “Cathédrales englouties”», in PRUNGNAUD, Joëlle (ed.), *La Cathédrale*, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2001, p. 125-135.
- DUNN-LARDEAU, Brenda (ed.), *Entre la Lumière et les Ténèbres. Aspects du Moyen Âge et de la Renaissance dans la Culture des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Le Saint fictif. L'hagiographie médiévale dans la littérature contemporaine*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- DURAND-LE GUERN, Isabelle, «Cathédrales romantiques: enjeux esthétiques et idéologiques», in PRUNGNAUD Joëlle (ed.), *La Cathédrale*, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2001, p. 59-68.
- \_\_\_\_\_, *Le Moyen Âge des Romantiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

- ECO, Umberto, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Éditions Grasset, 1985.
- \_\_\_\_\_, «Dreaming of the Middle Ages», in *Faith in Fakes. Essays*, London, Secker & Warburg, 1986, p. 61-72.
- \_\_\_\_\_, «Living in the New Middle Ages», in *Faith in Fakes. Essays*, London, Secker & Warburg, 1986, p. 73-85.
- \_\_\_\_\_, «Dez modos de sonhar a Idade Média», in *Sobre os espelhos e outros ensaios*, Lisboa, Difel, 1989, p. 90-103.
- EMERY, Elizabeth, «Bricabracomania: Zola's Romantic Instinct», *Excavatio*, vol. XII (1999), p. 107-115.
- \_\_\_\_\_, *Romancing the Cathedral. Gothic Architecture in Fin-de-Siècle French Culture*, Albany, State University of New York Press, 2001.
- \_\_\_\_\_, «The "Truth" About the Middle Ages: *La Revue des Deux Mondes* and Late Nineteenth-Century French Medievalism», in SIMMONS, Clare A. (ed.), *Medievalism and the Quest for the Real Middle Ages*, London, Frank Cass, 2001, p. 99-114.
- \_\_\_\_\_, «The Gothic Cathedral in Fin-de-Siècle France. From *Gesamtkunstwerk* to "French Genius"», in MOROWITZ, Laura, EMERY, Elizabeth, *Consuming the Past: the Medieval Revival in Fin-de-Siècle France*, Aldershot, Ashgate, 2003.
- ESTRADA, Francisco López, *Los "Primitivos" de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Editorial Cupsa, 1977.
- FAIVRE, Antoine, «Présence du Graal dans les courants ésotériques du XX<sup>e</sup> siècle», in AA. VV., *Graal et Modernité. Colloque de Cerisy*, Paris, Éditions Dervy, 1996, p. 81-97.
- FAXON, Alicia, «The Pre-Raphaelite Brotherhood as Knights of the Round Table», in CHENEY, Liana De Girolami (ed.), *Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1992, p. 53-69.
- FAY, Elizabeth, *Romantic Medievalism. History and the Romantic Literary Ideal*, London, Palgrave Macmillan, 2002.
- FERRAND, Françoise, «La réception de la littérature française médiévale en Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle: l'exemple de Richard Wagner», in FAUCON, J. Claude, LABBÉ, Alain, QUÉRUÉL, Danielle (eds.), *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Tome I, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 529-546.
- FICHTE, John O., «The End of Utopia – the Treatment of Arthur and his Court in Contemporary German Drama», in BOITANI, Piero, TORTI, Anna (eds.), *Mediaevalitas: Reading the Middle Ages*, Cambridge, D. S. Brewer, 1996, p. 153-169.
- FIGUEIREDO, Fidelino de, «Do Gothico e das Cathedraes na Litteratura», *Estudos de Litteratura*, 4<sup>a</sup> série, Lisboa, Portugalia Livraria-Editora, 1921-22, p. 11-108.

- FINK, A. Laurie, SCHICHTMAN, Martin B. (eds.), *Medieval Texts & Contemporary Readers*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.
- FOUCART, Claude, *Le mythe du Moyen Âge dans la littérature française à la fin du dix-neuvième siècle*, Kiel, 1969.
- \_\_\_\_\_, «Les grandes tendances du mythe du Moyen Âge dans la littérature française à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle», *La Licorne. Publication de la Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Poitiers*, Tome I, n°6 (1982), p. 145-175.
- FRADENBURG, Louise, « "So That We May Speak of Them": Enjoying the Middle Ages», *New Literary History*, n°28 (1997), p. 205-230.
- FRAISSE, Simone, *Péguy et le Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1978.
- \_\_\_\_\_, «Le mythe du Moyen Âge chez Bloy, Péguy et Bernanos», in AA. VV., *La Licorne. Publication de la Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Poitiers*, Tome I, n°6 (1982), p. 177-193.
- GALLY, Michèle (dir.), *La Trace Médiévale, les Écrivains d'Aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- GENTRUP, William F. (ed.), *Reinventing the Middle Ages & the Renaissance. Constructions of the Medieval and Early Modern Periods*, Turnhout, Brepols, 1998.
- GENTRY, Francis G., MÜLLER Ulrich, «The Reception of the Middle Ages in Germany: An Overview», *Studies in Medievalism*, vol. III., n° 4 (Spring 1991), p. 399-422.
- GIROUARD, Mark, *The Return to Camelot. Chivalry and the English Gentleman*, New Haven, Yale University Press, 1981.
- GLEJZER, Richard, «Medievalism and New Historicism», *The Year's Work in Medievalism*, X (1995), p. 215-222.
- GLENCROSS, Michael, «La littérature française du Moyen Âge vue par quelques historiens de l'époque romantique», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 93<sup>e</sup> année, n°2 (mars-avril 1993), p. 191-206.
- \_\_\_\_\_, *Reconstructing Camelot. French Romantic Medievalism and the Arthurian Tradition*, Cambridge, D. S. Brewer, 1995.
- \_\_\_\_\_, «The Cradle and the Crucible: Envisioning the Middle Ages in French Romanticism», in WORKMAN, Leslie J., VERDUIN, Kathleen (eds.), *Studies in Medievalism. Medievalism in Europe II*, vol. VIII, Cambridge, D. S. Brewer, 1996, p. 100-124.
- GOERING, Joseph, «Introduction: an Idea of Medievalism», in GOERING, Joseph, GUARDIANI, Francesco (eds.), *Medievalism. The Future of the Past*, New York/Ottawa/Toronto, Legas, 2000, p. 9-11.



- GOYTISOLO, Juan, «El Arcipreste de Hita y nosotros», in AA. VV., *Edad Media y Literatura Contemporánea*, Madrid, Trieste, 1985, p. 19-31.
- GROVER, Philip (org.), *Ezra Pound et les troubadours*, Gardonne, Éditions fédérop, 2000.
- JANÉS, Alfonsina, «El Parsifal de Wagner», in ANDRESEN, Karen, MORA, Hang Ferrer, KOESTER, Isabel Gutiérrez, KASPER, Frank (eds.), *Parzival. Reescritura y Transformación*, València, Universitat de València, 2000, p. 203-217.
- JORIS, Pierre-Marie, «Dante avec Joyce: Charles-Albert Cingria ou le Moyen Âge d'un poète», in GALLY, Michèle (dir.), *La Trace Médiévale, les Écrivains d'Aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 55-70.
- KEGEL, Charles Herbert, *Medieval-Modern Contrasts Used for a Social Purpose in the Work of William Cobbett, Robert Southey, A. Weley Pugin, Thomas Carlyle, John Ruskin, and William Morris*, Department of English / School of Graduate Studies of Michigan State University of Agriculture and Applied Sciences, 1955 (dissertação de doutoramento).
- KELLER, Barbara G., *The Middle Ages Reconsidered. Attitudes in France from the Eighteenth Century through the Romantic Movement*, New York, Peter Lang Publishing, 1994.
- KENDRICK, Laura, «The Science of Imposture and the Professionalization of Medieval Occitan Literary Studies», in BLOCH, R. Howard, NICHOLS, Stephen G. (eds.), *Medievalism and the Modernist Temper*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 95-126.
- LACY, Norris J., «The French Romantics and Medieval French Literature. A Bibliographical Essay», *Studies in Medievalism*, 3.1 (Fall 1987), p. 87-97.
- LE GOFF, Jacques, *Em Busca da Idade Média*, Lisboa, Teorema, 2003.
- \_\_\_\_\_, LOBRICHON, Guy (dirs.), *Le Moyen Âge Aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Âge: histoire, théologie, cinéma*, Paris, Le Léopard d'Or, 1997.
- LEUPIN, Alexandre, «The Middle Ages, the Other», *Diacritics* (Fall 1983), p. 22-31.
- LIBERA, Alain de, *Penser au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1991.
- LÓPEZ, Teresa, *Névoas de antano. Ecos dos cancioneiros galego-portugueses no século XIX*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 1991.

## *Bibliografía*

---

- \_\_\_\_\_, «Lírica medieval galego-portuguesa e neotrobadorismo na “época Nós”»: Coordenadas da poesía de Fermín Bouza Brey», *Anuario de Estudios Galegos* (1993), p. 35-68.
- \_\_\_\_\_, «Leituras Poéticas dos Cancioneiros», in NASCIMENTO, Aires A. , RIBEIRO, Cristina Almeida (orgs.), *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, vol. IV, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, p. 325-330.
- \_\_\_\_\_, *O neotrobadorismo*, Vigo, Edicións A Nosa Terra, 1997.
- \_\_\_\_\_, «A fontana viva. Cancioneiros, cantigas e ‘neotrobadores’ na Galiza contemporánea», in *A Língua das Cantigas. Congreso de Língua Medieval Galego-Portuguesa na Rede*, <http://www.vieiros.com/galego.org/linguadascantigas/relatorios/teres.a.html>.
- \_\_\_\_\_, «Meendinho e familia. Álvaro Cunqueiro e Luz Pozo Garza no mar de Vigo», in FLITTER, Derek W., BAUBETA, Patricia Odber de (eds.), *Ondas do Mar de Vigo. Actas do simpósio internacional sobre a lírica medieval galego-portuguesa*, Birmingham, University of Birmingham, 1998, p. 89-107.
- LUCKEN, Christopher, «Le Moyen Âge ou la Fin des Temps. Avenirs d’un refoulé», *Littérature*, nº 130 (Juin 2003), p. 8-25.
- MADAULE, Jacques, «Claudel et le Moyen Âge», in PERRIN, M. (ed.), *Dire le Moyen Âge. Hier et Aujourd’hui*, Laon, Université de Picardie, 1987, p. 167-188.
- magazine littéraire*, nº382 («modernité du Moyen Âge») (décembre 1999).
- MAGGIORI, Robert, «L’art d’Eco», *Libération*, 23 décembre 1993.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares, *Atualizações da Idade Média*, Rio de Janeiro, Ágora da Ilha, 2000.
- MASSON, Annick Le Scoëzec, «Nostalgies “fin de siècle”: La mythologie médiévale chez Ramón del Valle-Inclán», in AA. VV., *Le Moyen Âge en 1900, Ateliers nº26* (Cahiers de la Maison de la Recherche), Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2000, p. 63-69.
- MENESTÒ, Enrico (org.), *Il Medioevo: Specchio ed Alibi*, Spoleto, Centro Italiano di Studi Sull’Alto Medioevo, 1997.
- MERLIN, Christian, «Le Graal, la musique, l’opéra», in AA. VV., *Graal et Modernité. Colloque de Cerisy*, Paris, Éditions Dervy, 1996, p. 139-149.
- MERTENS, Volker, «Wagner’s Middle Ages», in MÜLLER, Ulrich, WAPNEWSKI, Peter (eds.), *Wagner Handbook*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1992, p. 236-268.

- MILIARAS, Barbara, «Womanly Nobless: The Influence of the Courtly Love Tradition on Edward Burne-Jones», in CHENEY, Liana De Girolami (ed.), *Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1992, p. 193-213.
- MINC, Alain, *Le nouveau Moyen Âge*, Paris, Éditions Gallimard, 1993.
- MONTREMY, Jean-Maurice de, «Jacques Le Goff: pour une autre vision du Moyen Âge», *magazine littéraire*, n°382 (décembre 1999), p. 20-26.  
\_\_\_\_\_, «Prefácio», in LE GOFF, Jacques, *Em Busca da Idade Média*, Lisboa, Teorema, 2003, p. 9-11.
- MOORE, Stephanie A., «Reviving the Medieval Model. The Cathedrals of Claude Monet, Joris-Karl Huysmans and Claude Debussy», in LAGERROTH, Ulla-Britta, LUND, Hans, HEDLING, Erik (eds.), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and the Media*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 195-207.
- MOORE-GLASER, Stephanie, «“Les vitraux toujours en fleur”: évolution d’un thème littéraire et artistique de Victor Hugo à Robert Delaunay», in PRUNGNAUD, Joëlle (ed.), *La Cathédrale*, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2001, p. 215-228.
- MORENO, Ángel Gómez, «Modernismo y Edad Media», in *La transformación de los lenguajes literarios. I: Edad Media*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, p. 81-91.
- MOROWITZ, Laura A., «Zola’s *Le Rêve*: Symbolism and Medievalism in the Fin-de-Siècle», *Excavatio*, vol. IX (1997), p. 93-102.
- MORRIS, Kevin L., *The Image of the Middle Ages in Romantic and Victorian Literature*, London, Croom Helm, 1984.
- MUSCA, Giosuè, «“L’altro Medioevo” nei “Quaderni medievali”», *Quaderni Medievali (Il sogno del Medioevo. Il revival del Medioevo nelle culture contemporanee)*, n°21 (giugno 1986), p. 19-31.
- NASCIMENTO, Dalma, «Neotrovadorismo em quatro tons: Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes e Stella Leonardos», *Agália*, n° 36 (Inverno de 1993), p. 443-453.
- NICHOLS, Stephen G., «Remodeling Models: Modernism and the Middle Ages», in CAZELLES, Brigitte, MÉLA, Charles (eds.), *Modernité au Moyen Âge. Le défi du passé*, Genève, Droz, 1990, p. 45-72.  
\_\_\_\_\_, «Introduction», *Littérature*, n°130 («Altérités du Moyen Âge»), (juin 2003), p. 3-7.
- NOGUEIRA, Júlio Taborda Azevedo, *Idade Média e Romantismo. Contribuição para o estudo da corrente medievalista no movimento romântico*

- português*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1972 (dissertação de licenciatura).
- OLDONI, Massimo, «Approdo all'isola-che-non-c'è: la scoperta del Medioevo», in MENESTÒ, Enrico (org.), *Il Medioevo: Specchio ed Alibi*, Spoleto, Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 1997, p. 11-24.
- PADEN, William D., *The Future of the Middle Ages. Medieval Literature in the 1990's*, Gainesville, University Press of Florida, 1994.
- PALACIO, Jean de, «La cathédrale décadente. Monstre hybride et repaire de monstres», in PRUNGNAUD, Joëlle (ed.), *La Cathédrale*, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2001, p. 137-145.
- PERRIN, M. (ed.), *Dire le Moyen Âge. Hier et Aujourd'hui*, Laon, Université de Picardie, 1987.
- PERNOUD, Régine, *Pour en finir avec le Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- PIETROPAOLO, Domenico, «Eco on Medievalism», *Studies in Medievalism V (Medievalism in Europe)*, Cambridge, D. S. Brewer, 1994, p. 127-138.
- PIETROPOLI, Cecilia, «I paradossi del medievalismo romantico: le ragioni di un fraintendimento», *La Questione Romantica (Romanticismo/Medievalismo)*, n° 7/8 (Primavera 1999), p. 13-28.
- PORTUGAL, Francisco Salinas, «Fórmulas neo-trovadorescas e vanguarda», *A Nosa Terra («O Mundo de Cunqueiro»)*, (1991), p. 52-54.
- PRUNGNAUD, Joëlle, «L'image de l'architecture gothique dans la littérature fin-de-siècle», *Cahiers de Recherches Médiévales (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, n°2 (1996), p. 137-147.
- \_\_\_\_\_, *Gothique et Décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX<sup>e</sup> siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- \_\_\_\_\_, «Le Renouveau Gothique au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle» in *Le Moyen Âge en 1900, Ateliers* n°26 (Cahiers de la Maison de la Recherche), Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2000, p. 11-19.
- \_\_\_\_\_, (ed.), *La Cathédrale*, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2001.
- \_\_\_\_\_, «Nature et artifice: la Décadence et la doctrine romantique de la cathédrale gothique», in PRUNGNAUD, Joëlle (ed.), *La Cathédrale*, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2001, p. 159-170.
- Quaderni Medievali*, n°21 (*Il sogno del Medioevo. Il revival del Medioevo nelle culture contemporanee*), (giugno 1986).
- RANDI, Eugenio, «Il Medioevo ha il nasi di cera. Il Medioevo nei romanzi contemporanei», in MENESTÒ, Enrico (org.), *Il Medioevo: Specchio*

## *Bibliografia*

---

- ed Alibi*, Spoleto, Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 1997, p. 35-47.
- REDMAN, JR., Harry, *The Roland Legend in Nineteenth-Century French Literature*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1991.
- RIDOUX, Charles, «Le Moyen Âge des médiévistes: évolutions et renouvellements autour de 1900», in *Le Moyen Âge en 1900, Ateliers n°26* (Cahiers de la Maison de la Recherche), Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2000, p. 29-35.
- ROBERTS, Helene, «The Medieval Spirit of Pre-Raphaelitism», in CHENEY, Liana De Girolami (ed.), *Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1992, p. 15-26.
- RODRÍGUEZ, José Luís, «O eco de Dom Denis na literatura posterior», in PAREDES, Juan (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. IV, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 179-201.
- SADLER, Michael, «La fatigue des conteurs: le médiéval dans l'imagination symboliste», in *Le Moyen Âge en 1900, Ateliers n°26* (Cahiers de la Maison de la Recherche), Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2000, p. 45-52.
- SANFILIPPO, Mario, CARDINI, Franco, «Richard Wagner medievista, ovvero il Medioevo reinventato», *Quaderni medievali*, 16 (dicembre 1983), p. 88-107.
- SERGI, Giuseppe, *La idea de Edad Media*, Barcelona, Crítica, 2000.
- SIMMONS, Clare (ed.), *Medievalism and the Quest for the 'Real' Middle Ages*, London, Frank Cass, 2001.
- SIMMONS, John (ed.), *From Medieval to Medievalism*, London, Macmillan, 1992.
- SIMÕES, Manuel, «A projecção das "cantigas de amigo" na novíssima poesia portuguesa», *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari*, XIV, 1-2 (1975), p. 173-189.
- \_\_\_\_\_, «Os textos medievais, intertexto da literatura moderna e contemporânea», in *História da Literatura Portuguesa*, Mem Martins, Publicações Alfa, 2001, p. 583-599.
- ST. LOUIS, Ralph, *The Middle Ages as a Political and Social Ideal in the Writings of Edmund Burke, Samuel Taylor Coleridge, Thomas Carlyle and John Ruskin*, Lincoln-Nebraska, University of Nebraska, 1972 (dissertação de doutoramento).
- STANESCO, Michel, *Lire le Moyen Âge*, Paris, Dunod, 1998.

- \_\_\_\_\_, «Des Seigneurs du Temps Jadis et de leur Bonne Mort: Le Gothique Flamboyant dans *Les Cahiers de Malte Lauridis Brigge*», *Revue de Littérature Comparée*, n° 289 (Janvier-Mars 1999), p. 27-45.
- THOMPSON, Raymond H., *The Return From Avalon. A Study of the Arthurian Legend in Modern Fiction*, Westport, Greenwood Press, 1985.
- UTZ, Richard, «Speaking of Medievalism. An Interview with Leslie J. Workman» in UTZ, Richard, SHIPPEY, Tom (eds.), *Medievalism in the Modern World*, Turnhout, Brepols, 1998, p. 433-449.
- \_\_\_\_\_, «The Medieval Cathedral: From Spiritual Site to National Super-Signifier», in MORGAN, Gwendolyn (ed.), *The Year's Work in Medievalism*, XV (2000), p. 73-82.
- \_\_\_\_\_, SHIPPEY, Tom (eds.), *Medievalism in the Modern World*, Turnhout, Brepols, 1998.
- VERDUIN, Kathleen, «Medievalism, Classicism, and the Fiction of E. M. Forster», in UTZ, Richard, SHIPPEY, Tom (eds.), *Medievalism in the Modern World*, Turnhout, Brepols, 1998, p. 263-286.
- VIDLER, Anthony, «Gothic Revival», in HOLLIER, Denis (ed.), *A New History of French Literature*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1994, p. 609-613.
- ZINK, Michel, *Le Moyen Âge et ses chansons ou un passé en trompe-l'œil*, Paris, Éditions de Fallois, 1996.
- ZUMTHOR, Paul, «Médiéviste ou pas», *Poétique*, 31 (septembre 1977), p. 306-321.
- \_\_\_\_\_, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.
- \_\_\_\_\_, «Le moyen âge de Victor Hugo», in BAUMGARTNER, Emmanuèle, LEDUC-ADINE, Jean-Pierre (eds.), *Moyen Âge et XIX<sup>e</sup> Siècle: Le Mirage des Origines*, Paris, Centre de Recherches du Département de Français de Paris X-Nanterre, 1990, p. 117-124.
- WARD, Patricia, *The Medievalism of Victor Hugo*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1975.
- WEBER-MAILLOT, Tatiana, «La scène médiévale dans l'œuvre de Chateaubriand», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°6 (Novembre-Décembre 1998), p. 1125-1136.
- WORKMAN, Leslie, «Editorial», *Studies in Medievalism I*, Cambridge, D. S. Brewer, 1979, p. 1.
- \_\_\_\_\_, «Medievalism and Romanticism», *Poetica*, n°39-40 (1994), p. 1-44.
- \_\_\_\_\_, «Medievalism», *The Year's Work in Medievalism*, X (1995), p. 227.

**3. Varia**

AA. VV., *De Almeida Garrett a António Nobre. Actas do Colóquio*, Santa Maria da Feira, Câmara Municipal da Maia, 2001.

AA. VV., *Poetas de Coimbra. Recolha de algumas poesias coimbrãs de meio século de vida académica, compiladas por Silvina e Celestino Gomes, que ali também fizeram os seus estudos*, Lisboa-Casa das Beiras, Comissão Organizadora do Salão dos Estudantes de Coimbra, 1939.

AARSLEFF, Hans, «Scholarship and Ideology: Joseph Bédier's Critique of Romantic Medievalism», in MCGANN, Jerome (ed.), *Historical Studies and Literary Criticism*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, p. 93-113.

ABELHO, Azinhal, «A comoção rural na vida e na obra de António Sardinha», separata do *Boletim da Junta da Província do Alto Alentejo*, nº4 (1958), p. 5-40.

ABELLA, Humberto Busto, «Galicia e Teixeira de Pascoaes», in GIRGADO, Luís Alonso (coord.), *Actas das I Jornadas das Letras Galegas en Lisboa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, p. 113-151.

ABREU, Luís Machado de, «Jaime de Magalhães Lima na Escola de Leão Tolstoi», in *Percursos do Oitocentismo Português*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 1998, p. 115-126.

\_\_\_\_\_, «Estética e ecologia no Portugal finissecular – A proposta de Jaime de Magalhães Lima», in *Percursos do Oitocentismo Português*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 1998, p. 127-132.

\_\_\_\_\_, «A recepção de Spinoza em Portugal», in ABREU, Luís Machado de (coord.), *Sob o olhar de Spinoza. Actas do Seminário Luso-Hispânico sobre Spinoza*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 1999, p. 59-65.

ABREU, Maria Fernanda de, *Cervantes no Romantismo Português. Cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalhadas moralíssimas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997.

\_\_\_\_\_, s. v. «Manuscrito encontrado (o motivo do)», in BUESCU, Helena Carvalhão (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p. 301-303.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, «Aspectos decadentistas do *Só*», *O Comércio do Porto*, 26 de Setembro de 1967.

ALATORRE, Margit Frenk, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Editorial Castalia, 1978.

## *Bibliografia*

---

- ALBERTÍ, Rafael, *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, Jena und Leipzig, Verlag von Wilhelm Gronau, 1933.
- ALMEIDA, Affonso Lopes de, «Cantar de Amigo», *A Águia*, 2ª série, nº58-59-60 (Out.-Dez. de 1916), p. 117-119.
- ALMEIDA, Isabel, s.v. «*Amadis de Gaula*», in LANCIANI, Giulia, TAVANI, Giuseppe (orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, p. 49-50.
- ALMEIDA, José Carlos S. de, «Alguns apontamentos sobre o tema da revisão da história e da cultura como programa de trabalho em António Sardinha», *A Cidade. Revista Cultural de Portalegre*, nº2 (Julho/Dezembro 1988), p. 153-166.
- ALONSO, Dámaso, BLECUA, José Manuel (eds.), *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Editorial Gredos, 1986.
- ALVAR, Carlos, «Poesía culta y lírica tradicional», in RAMÍREZ, Pedro M. Piñero (ed.), *Lírica Popular/Lírica Tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998, p. 99-111.
- \_\_\_\_\_, BELTRÁN, Vicente (eds.), *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Editorial Alambra, 1989.
- ÁLVAREZ, Eloísa, ESTRAVIZ, Isaac Alonso (eds.), *Os intelectuais galegos e Teixeira de Pascoaes. Epistolário*, A Coruña, Edicions do Castro, 1999.
- ALVES, Hélio Osvaldo, «O Mal do Século: Carlyle, Ruskin e Oliveira Martins», *Cadernos Noroeste*, vol. 7/1 (1994), p. 123-140.
- ALVES, Maria de Fátima Pinheiro, *A ironia no Só de António Nobre*, Porto, Faculdade de Letras, 2000 (dissertação de mestrado).
- AMEAL, João, *Panorama do Nacionalismo Português*, Lisboa, Edição de José Fernandes Júnior, 1932.
- \_\_\_\_\_, *Vida de Santo António*, Lisboa, Grifo, 1995.
- AMORA, A. Soares, *Presença da Literatura Portuguesa. O Simbolismo*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002.
- ANGENOT, Marc, *Glossário da crítica contemporânea*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984.
- ANÓNIMO, «Le Roman d'Amadis de Gaule», *Revista Lusitânia*, fasc. I (Janeiro de 1924), p. 152.
- \_\_\_\_\_, «Cancioneiro de Colocci-Brancuti», *Revista Lusitânia*, Fasc. II (Março de 1924), p. 251.
- \_\_\_\_\_, «A "Tôrre-de-Anto"», *Revista Lusitânia*, Fasc. IX (1926), p. 484.



- ANSELMO, Manuel, *Caminhos e Ansiedades da Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Edições Cosmopólia, 1941.
- ASENSIO, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Editorial Gredos, 1970.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1971.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- AZEVEDO, David de, «Experiência humana de Francisco de Assis», in *I-II Seminário. O Franciscanismo em Portugal. Actas*, Lisboa, Fundação Oriente, 1996, p. 29-43.
- AZEVEDO, Narciso de, *A Nau Catrineta e Miragaia*, Porto, Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1956.
- BACKÈS, Jean-Louis, «La musique comme principe directeur dans la poésie symboliste», *Revue de Littérature Comparée*, n°243 (Juillet-Sept. 1987), p. 311-317.
- \_\_\_\_\_, «Le Graal», in BRUNEL, Pierre (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 675-687.
- BAPTISTA, António Rodrigues, «A presença de Rosalía nas letras portuguesas (de 1910 a 1930)», in *Actas do Congresso internacional sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Tomo III, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega-Universidade de Santiago de Compostela, 1986, p. 269-282.
- \_\_\_\_\_, *A obra e a figura de Rosalía de Castro em Portugal (de 1875 a 1954)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1989 (dissertação de doutoramento).
- \_\_\_\_\_, «Rosalía de Castro no horizonte dos “saudosistas” portugueses. Da crítica de António Sérgio á veneración de Teixeira de Pascoais», *Anuario de Estudios Literarios Galegos* (1993), p. 173-183.
- BARBAS, Helena, *Almeida Garrett. O Trovador Moderno*, Lisboa, Edições Salamandra, 1994.
- BARET, Eugène, *De l' Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et la littérature au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle avec une notice bibliographique*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (réimpression de l'édition de Paris, 1873).
- BARREIRA, Cecília, «Três nótuas sobre o integralismo lusitano (evolução, descontinuidade, ideologia, nas páginas da *Nação Portuguesa*, 1914-26)», *Análise Social*, vol. XVIII, n° 72-73-74 (1982), p. 1421-1429.

## *Bibliografia*

---

- BARREIRA, João (trad.), *Tristão e Iseu*. trad. do arranjo de J. Bédier, Lisboa, Edições Excelsior, s.d. [195?].
- BARREIRA, João, «A Evolução da Narrativa Finissecular», in *História da Literatura Portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo*, Mem Martins, Publicações Alfa, 2003, p. 149-186.
- BARREIROS, Nuno, «Situação da música portuguesa no começo da I Guerra Mundial», in *Estrada Larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do Suplemento “Cultura e Arte” de “O Comércio do Porto”*, Porto, Porto Editora, s.d., p. 312-321.
- BARRETO, Garcia, *Literatura para crianças e jovens em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1998.
- BARRETO, Moniz, «Só por António Nobre», in *Estudos Dispersos*, Lisboa, Portugália Editora, 1963, p. 115-120.
- BARROS, Maria Cândida, *Alberto de Oliveira*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1950 (dissertação de licenciatura).
- BART, B. F., «Flaubert et le légendaire», *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 81<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup>4-5 (juillet-octobre 1981), p. 609-620.
- BARTHES, Roland, «L’ancienne rhétorique – aide mémoire», *Communications*, 16 (1970), p. 172-229.
- BARUQUE, Julio Valdeón, «El Cid en su contexto histórico», in SANTONJA, Gonzalo (coord.), *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001, p. 43-57.
- BAZÁN, Emilia Pardo, *San Francisco de Asís (siglo XIII)*, II vols., Madrid, Pueyo, 1941.
- BEAU, Albin, «D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos (conferência lida em 7 de Dezembro de 1956 para inaugurar uma exposição comemorativa)», Lisboa, Instituto Alemão, 1958, p. 5-21.
- \_\_\_\_\_, «Os motivos da historiografia de Alexandre Herculano», in *Estudos*, vol. II, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1964, p. 137-150.
- \_\_\_\_\_, «A História na concepção de Alexandre Herculano», in *Estudos*, vol. II, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1964, p. 151-191.
- BEAUFILS, Marcel, *Le lied romantique allemand*, Paris, Gallimard, 1982.
- BEER, Francis de, «L’influence Augustinienne sur Frère “Evêque”», *Évangile Aujourd’hui*, n<sup>o</sup>166 (mai 1995), p. 43-55.

## *Bibliografia*

---

- BEIRANTE, Cândido, *A ideologia de Herculano. Da teoria do Progresso da Civilização às reformas regeneradoras de Portugal*, Santarém, Edição da Junta Distrital, 1977.  
\_\_\_\_\_, *Alexandre Herculano. «As faces do poliedro»*, Lisboa, Vega, 1991.
- BEIRES, Isabel Maria V. Morujão de, *Roberto de Mesquita – Almas Cativas e as estéticas fim-de-século*, Porto, Faculdade de Letras, 1988 (dissertação de mestrado).
- BELCHIOR, Maria de Lourdes, *A literatura e a cultura portuguesa na viragem do século XIX para o séc. XX*, Porto, Faculdade de Letras, 1974.  
\_\_\_\_\_, *Os Homens e os Livros II. Séculos XIX e XX*, Lisboa, Editorial Verbo, 1980.
- BELL, Aubrey F. G., «The Seven Songs of Martin Codax», *Modern Language Review*, vol. XVIII, nº2 (April 1923), p. 162-167.  
\_\_\_\_\_, *Portuguese Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1922.  
\_\_\_\_\_, *The Oxford Book of Portuguese Verse*, Oxford, Clarendon Press, 1952.
- BELTRAN, Vicente, *la canción tradicional*, Tarragona, Ediciones Tarraco, 1976.  
\_\_\_\_\_, «La Leonoreta del Amadís», in BELTRÁN, Vicente (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, PPU, 1988, p. 187-197.  
\_\_\_\_\_, «Tipos y temas trovadorescos. Leonoreta/Fin Roseta, la corte poética de Alfonso XI y el origen del Amadís», in VILANOVA, Antonio (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, p. 111-125.
- BENTO, José (ed.), *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1986.
- BERNARD, Claudie, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1996.
- BERNSTEIN, Harry, *Alexandre Herculano (1810-1877). Portugal's Prime Historian and Historical Novelist*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1983.
- BERTAZZO, Luciano, «La testimonianza di sant'Antonio e il nostro tempo», in *Actas do Congresso Internacional Pensamento e Testemunho. 8º Centenário do Nascimento de Santo António*, vol. I, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1996, p. 207-226.
- BLANCHARD, Pierre, *Sainteté aujourd'hui*, Paris, Desclée de Brouwer, 1954.
- BLECUA, Juan Manuel Cacho, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cypsa Editorial, 1979.

## *Bibliografia*

---

- BLOOM, Harold (ed.), *The Literary Criticism of John Ruskin*, New York, The Norton Library, 1971.
- BONITO, Rebelo, «Excelências da lírica popular. Aspectos trovadorescos», *Ocidente*, vol. LIX (1960), p. 280-290.
- BOOS, Florence S., «History as Fellowship in Morris's Literary Writings», in *William Morris Today*, London, Institute of Contemporary Arts, 1984, p. 26-31.
- \_\_\_\_\_, «'The Banners of the Spring to Be': the Dialectical Pattern of Morris's Later Poetry», *English Studies. A Journal of English Language and Literature*, vol. 81, nº1 (February 2000), p. 14-40.
- BORGES, Luísa Manuela Quirino Rosa da Cunha, *O Lugar de Pascoaes: Epifanias da Saudade Revelada*, Lisboa, Faculdade de Letras, 2000 (dissertação de doutoramento).
- BOTELHO, Afonso, *Da Saudade ao Saudosismo*, Lisboa, ICLP, 1990.
- \_\_\_\_\_, TEIXEIRA, António Braz (orgs.), *Filosofia da Saudade*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1986.
- BOTTA, Patrizia (ed.), *Inés de Castro. Studi. Estudios. Estudios*, Ravenna, Longo Editore, 1999.
- BOUÉ, Pilar Andrade, «Algunos problemas de la novela histórica documentada: el ejemplo de *Les Peregrines* y *Les compagnons d'éternité*, de Jeanne Bourin», in CASTILLO, José Romera, CARBAJO, Francisco Gutiérrez, GARCÍA-PAGE, Mario (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 1996, p. 135-142.
- BOUZA-BREY, F., «Analogías gallego-portuguesas en el Cancionero popular», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo II-Cuaderno 1º (1946), p. 69-97.
- BOWDEN, Betsy, «Bédier, Joseph (1864-1938)», in BROWN, Mary Ellen, ROSENBERG, Bruce A. (eds.), *Encyclopedia of Folklore and Literature*, Santa Barbara-California, ABC-Clio, 1998, p. 50-51.
- BRAGA, Luís de Almeida, «O Integralismo Lusitano. I. Anunciação», *Alma Portuguesa*, 2 (Setembro de 1913).
- BRAGA, Paulo Drumond, BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond, «Santo António na Terra, Santo António no Mar», in *Actas do Congresso Internacional Pensamento e Testemunho. 8º Centenário do Nascimento de Santo António*, vol. II, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1996, p. 1043-1049.
- BRAGA, Teófilo, *Historia das Novellas de Cavalleria. Formação do Amadis de Gaula*, Porto, Imprensa Portuguesa-Editora, 1873.

## *Bibliografia*

---

- \_\_\_\_\_, *Manual da Historia da Litteratura Portugueza desde as suas origens até ao presente*, Porto, Livraria Universal de Magalhães & Moniz, 1875.
- \_\_\_\_\_, *Parnaso Portuguez Moderno, precedido de um estudo da Poesia Moderna Portugueza*, Lisboa, Francisco Arthur da Silva Editor, 1877.
- \_\_\_\_\_, (ed.), *Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição Critica restituída sobre o texto diplomatico de Halle, acompanhada de um glossario e de uma introducção sobre os trovadores e cancioneros portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878.
- \_\_\_\_\_, *As Modernas Ideias na Litteratura Portugueza*, vol. I, Porto, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1892.
- \_\_\_\_\_, *Historia da Poesia Popular portugueza – As origens*, 3ª ed. reescrita, Lisboa, Manuel Gomes Editor, 1902.
- \_\_\_\_\_, *Tristão o Enamorado. Quadros de conjunto do Romanceiro Popular Português*, Porto, Renascença Portuguesa, 1914.
- BRANCO, João de Freitas, «Como e quanto se tem conhecido Wagner em Portugal?», *Colóquio-Artes*, nº27 (Abril 1976), p. 54-59.
- BRANCO, Maria Luísa Torrado Goulão, *No Campo Maior (subsídios para o estudo da quadra popular e popularizante)*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-Universidade Nova de Lisboa, 1994 (dissertação de mestrado).
- BRASIL, Reis, *A Cantiga de Amigo – Fonte Puríssima do Lirismo Português*, Santarém, s.ed., 1957.
- BREA, Mercedes (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, vols. I-II, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñero, 1996.
- BRITO, António José de, *Para a Compreensão do Pensamento Contra-Revolucionário: Alfredo Pimenta, António Sardinha, Charles Maurras, Salazar*, Lisboa, Hugin, 1996.
- BROWN, Mary Ellen, s.v. «Ballad», in BROWN, Mary Ellen, ROSENBERG, Bruce A. (eds.), *Encyclopedia of Folklore and Literature*, Santa Barbara-California, ABC-Clio, 1998, p. 47-48.
- BRUNEL, Pierre (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988.
- BUESCU, Ana Isabel Carvalhão, *O Milagre de Ourique e a História de Portugal de Alexandre Herculano. Uma Polémica Oitocentista*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.
- BUESCU, Helena Carvalhão, «Dois poetas da evocação. Cesário Verde, António Nobre», *Colóquio/Letras*, nº75 (Setembro de 1983), p. 28-39.

## *Bibliografia*

---

- \_\_\_\_\_, «Narrativa Histórica», in BUESCU, Helena Carvalhão (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p. 356-362.
- \_\_\_\_\_, «Ética e literatura: a obra literária de Alexandre Herculano», in *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 31-42.
- \_\_\_\_\_, «Identidade e literatura: construções românticas da identidade nacional», in *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 43-52.
- \_\_\_\_\_, «A enciclopédia de Garrett enciclopedista», in *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 55-79.
- \_\_\_\_\_, «Do mar alto à clepsidra desfeita – ansiedades marítimas na lírica do final do século XIX», in *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 171-188.
- \_\_\_\_\_, «Motivos do sujeito frágil na lírica portuguesa (entre Simbolismo e Modernismo)», in *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 188-204.
- \_\_\_\_\_, «Metrópolis, ou mais uma visita do dr. Scrooge (A poesia de António Nobre)», in *Chiaroscuro. Literatura e Modernidade*, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 204-216.
- \_\_\_\_\_, «Santos, lendas, génios e humanos», in *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Nacional de Queirosianos*, vol. I, Coimbra, Almedina, 2002, p. 147-159.
- BUEY, Félix del, «La imagen del Pobre de Asís en el arte moderno y contemporáneo», *Selecciones de Franciscanismo*, nº 51 (1988), p. 353-383.
- CABANEL, Patrick, «Du protestantisme au modernisme: énigme et parcours de Paul Sabatier», in *Paul Sabatier e gli studi francescani. Atti del XXX Convegno internazionale*, Spoleto, Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 2003, p. 451-479.
- CAEIRO, Francisco da Gama, «António Sardinha à luz da Cultura Portuguesa», *A Cidade. Revista Cultural de Portalegre*, nº2 (Julho/Dezembro 1988), p. 37-44.
- \_\_\_\_\_, *Santo António de Lisboa. Introdução ao estudo da obra antoniana*, vol. I, Lisboa, IN-CM, 1995.
- \_\_\_\_\_, «Santo António de Lisboa. Uma leitura para o nosso tempo», in *I-II Seminário. O Franciscanismo em Portugal. Actas*, Lisboa, Fundação Oriente, 1996, p. 45-55.
- CALAFATE, Pedro, «História e filosofia da história em Oliveira Martins», *Prelo*, nº7 (Abril-Junho 1985), p. 45-58.
- CALINESCU, Matei, *As 5 Faces da Modernidade. Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo*, Lisboa, Vega, 1999.
- CALLE, José M<sup>a</sup> Folgar de la, «Inés de Castro vista por J. Leitão de Barros», *Espacio/Espaço Escrito*, números 15-16 (1998), p. 219-231.

- CAMPAGNOLA, Stanislao da, «La presenza di Paul Sabatier nell'Umbria», in *Paul Sabatier e gli studi francescani. Atti del XXX Convegno internazionale*, Spoleto, Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 2003, p. 391-422.
- CAMPOS, Agostinho de, «António Nobre e os Males de Anto», *Ocidente*, vol. VIII, nº20-23 (Dezembro a Março de 1940), p. 321-340.
- \_\_\_\_\_, OLIVEIRA, Alberto de, *Mil Trovas Populares Portuguezas*, Porto, Magalhães & Moniz Editores, 1908.
- CARBAJO, Francisco Gutierrez, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, tomo I, Madrid, Editorial Cinterco, 1990.
- CARBONNEL, Marie, «Camille Mauclair ou la vigilance critique», *romantisme. revue du dix-neuvième siècle*, nº121 (3<sup>e</sup> trimestre 2003), p. 81-91.
- CARDOSO, Miguel Esteves, «Misticismo e ideologia no contexto cultural português: a saudade, o sebastianismo e o integralismo lusitano», *Análise Social*, vol. XVIII, nº 72-73-74 (1982), p. 1399-1408.
- CARLOS, Luís F. A., «Introdução. As *Palavras Loucas* e a *Geração de 90*», in OLIVEIRA, Alberto de, *Palavras Loucas*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1984, p. 7-25.
- CARMONA, Fernando, «Traducir en la Edad Media y traducir la Edad Media», in PAREDES, Juan, RAYA, Eva Muñoz (eds.), *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Granada, Universidad de Granada, 1999, p. 153-166.
- CARPINTEIRO, Maria da Graça, «A prosa poética do Simbolismo do fim do século XIX à geração do Orpheu», in *III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, vol. I, Lisboa, 1959, p. 511-520.
- CARVALHO, Amorim de, *Tratado de versificação portuguesa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1991.
- CARVALHO, Joaquim Barradas de, *As ideias políticas e sociais de Alexandre Herculano*, Lisboa, Seara Nova, 1971.
- CARVALHO, Manuel J. G., *Nação, Nacionalismo e Democracia em Jaime de Magalhães Lima*, Aveiro, Labor Associação Cultural de Professores - Centro de Formação José Pereira Tavares, 1999.
- CARVALHO, Paulo Archer de, «Herculano: da história do poder ao poder da história», *Revista de História das Ideias*, vol. 14 (1992), p. 481-522.
- \_\_\_\_\_, «Memória mítica da Nação – o caso do Integralismo Lusitano», *Vértice*, nº61 (Julho-Agosto 1994), p. 51-66.

- \_\_\_\_\_, «De Sardenha a Salazar: o nacionalismo entre a euforia mítica e a formidável paranóia», *Revista de História das Ideias*, vol. 17 (1995), p. 79-123.
- \_\_\_\_\_, «Ao princípio era o verbo: o eterno retorno e os mitos da historiografia integralista», *Revista de História das Ideias*, vol. 18 (1996), p. 231-243.
- \_\_\_\_\_, «Da *Nação Portuguesa* (1914-1938) ao *Integralismo Lusitano* (1932-34): a insurreição dos intelectuais», in AA. VV., *Revistas. Ideias e Doutrinas. Leituras do Pensamento Contemporâneo*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003, p. 135-151.
- CARVALHO-NETO, Paulo de, *La influencia del folklore en Antonio Machado*, Madrid, Ediciones Demófilo, 1975.
- CASCÃO, Rui de Ascensão Ferreira, «As correntes nacionalistas da segunda década do século XX», *Revista de História das Ideias*, vol. 14 (1992), p. 325-345.
- CASTILHO, Guilherme de, *António Nobre*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1950.
- \_\_\_\_\_, «O *Só* – um livro de crise», *O Comércio do Porto*, 26 de Setembro de 1967.
- \_\_\_\_\_, «Errata a uma perspectiva literária de há quase um século», *Colóquio/Letras*, nº59 (Janeiro de 1981), p. 59-62.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, «António Sardenha e o movimento literário do Integralismo Lusitano», *A Cidade. Revista Cultural de Portalegre*, nº2 (Julho/Dezembro 1988), p. 9-36.
- \_\_\_\_\_, «Inês de Castro: da Crónica à Lenda e da Lenda ao Mito», in MONTEIRO, João Gouveia, CASTRO, Aníbal Pinto de, DIAS, Pedro, *O reencontro de D. Pedro e D. Inês*, Coimbra, Associação para o Desenvolvimento do Turismo da Região Centro, 1999, p. 33-39.
- CATROGA, Fernando, «Alexandre Herculano e o Historicismo Romântico», in TORRALBA, Luís Reis, MENDES, José Amado, CATROGA Fernando, *História da História em Portugal. Séculos XIX-XX*, vol. I, Lisboa, Temas e Debates, 1998, p. 45-98.
- \_\_\_\_\_, CARVALHO, Paulo Archer de, «O decadentismo finissecular», in *Sociedade e Cultura Portuguesas II*, Lisboa, Universidade Aberta, 1996, p. 245-259.
- \_\_\_\_\_, CARVALHO, Paulo Archer de, «O integralismo lusitano e a 'ressurreição da nação'», in *Sociedade e Cultura Portuguesas II*, Lisboa, Universidade Aberta, 1996, p. 331-348.
- CAVALHEIRO, Rodrigues, *António Sardenha*, Lisboa, Edições Panorama, 1959.
- CAZENAVE, Michel, *La Subversion de l'âme. Mythanalyse de l'histoire de Tristan et Iseut*, Paris, Seghers, 1981.
- \_\_\_\_\_, «El amor imposible», in AA. VV., *El arte de amar en la Edad Media*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 2000, p. 51-90.



- CEPEDA, Isabel, s.v. «Imitação de Cristo», in TAVANI, Giuseppe, LANCIANI, Giulia (orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, p. 322-323.
- CERDÀ, Jordi, «Eça de Queirós recriador de Lendas de Santos. A Hagiografia: um velho género para uma nova estética», in *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Nacional de Queirosianos*, vol. II, Coimbra, Almedina, 2002, p. 557-568.
- CERDEIRA, Teresa Cristina, «Da Batalha a Mafra: viagem pelas casas fundadoras da nacionalidade», in *O Averso do Bordado. Ensaios de Literatura*, Lisboa, Editorial Caminho, 2000, p. 21-40.
- CERTEAU, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- CHAIGNE, Hervé, «Une jeunesse franciscaine. Saint Antoine et l'évolution de l'Ordre», *Évangile Aujourd'hui*, nº166 (Mai 1995), p. 5-19.
- CHASCA, Edmund de, *Estructura y Forma en "El Poema de Mio Cid"*, México, Editorial Patria, 1955.
- CHAVES, Castelo Branco, «António Nobre e o nacionalismo literário», in *Estudos Críticos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, p. 123-147.
- \_\_\_\_\_, *O romance histórico no romantismo português*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- CHESTERTON, G. K., *Saint François d'Assise*, Paris, Librairie Plon, 1925.
- CHORÃO, Maria da Graça de Albuquerque Barreto Bigotte, «*The Mirror Gave Back All her Loveliness*». *O feminino para lá do espelho na pintura pré-rafaelita*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1995 (dissertação de mestrado).
- CID, António, *Santo António e o Franciscanismo. Ensaio de reconstituição histórica*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.
- CIDADE, Hernâni, *Portugal Histórico-Cultural*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1974.
- CIDRAES, Maria de Lourdes, «Dos Mitos, dos Poetas e dos Tempos (Literatura, Memória Histórica e Imaginário Nacional)», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº26 (2002), p. 63-70.
- CINTRA, Luís Filipe Lindley, «António Nobre. Poeta Romântico», *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. XXXI, nº 105 a 108 (Janeiro a Abril de 1947), p. 5-12.
- \_\_\_\_\_, *O Ritmo na Poesia de António Nobre*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

- CIRURGIÃO, António, «A Música na *Diana* de Montemor», *Nova Renascença* (Inverno de 1988), p. 47-57.
- CLÁUDIO, Mário, «António Nobre: a Rainha e a Torre», in *Páginas Nobrianas*, Porto, Edições Caixotim, 2004, p. 91-111.
- COELHO, Adolfo, *Cultura e Analfabetismo*, Porto, Renascença Portuguesa, 1916.
- COELHO, Jacinto do Prado, «João de Deus, poeta do Amor-Adoração», in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 139-142.
- \_\_\_\_\_, «Panorama do Simbolismo português», in BARRETO, Costa (org.), *Estrada Larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do Suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto"*, Porto, Porto Editora, s.d., p. 107-111.
- \_\_\_\_\_, «Jaime de Magalhães Lima», in PEREIRA, Adelino (org.), *Francisco de Assis (1182-1982). Testemunhos contemporâneos das letras portuguesas*, Lisboa, IN-CM, 1982, p. 179-182.
- \_\_\_\_\_, *Originalidade da literatura portuguesa*, Lisboa, ICLP, 1983.
- COELHO, Joaquim-Francisco, «Ay flores do verde pino», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 22 Fevereiro de 1994.
- COELHO, M. Paula Mendes, «Misérias e grandezas do Simbolismo português. Modelos e transfigurações – alguns apontamentos», in LOSA, Margarida L., SOUSA, Isménia de, VILAS-BOAS, Gonçalo (orgs.), *Literatura Comparada: os novos paradigmas*, Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1996, p. 575-580.
- \_\_\_\_\_, «A Poesia Simbolista no Portugal Finissecular: Modelos e Transfigurações – Alguns apontamentos», *Discursos. Língua, Cultura, Sociedade*, número especial (Colóquio Literatura e Fim de Século), (Fevereiro 2002), p. 77-83.
- COELHO, Maria Teresa Pinto, «1890 e o Fim-de-Século na Literatura Portuguesa: o símbolo da Torre no *Só* e em *A Ilustre Casa de Ramires*», in *Actas do Segundo Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (Universidade de Leeds, 9 a 15 de Julho de 1987)*, Coimbra, Associação Internacional de Lusitanistas, 1991, p. 73-91.
- \_\_\_\_\_, *Apocalipse e regeneração: o Ultimatum e a mitologia da Pátria na literatura finissecular*, Lisboa, Edições Cosmos, 1996.
- COELHO, Nelly Novaes, «A Poesia narcísica de António Nobre: Ponto de convergência dos caminhos cruzados no entre-séculos», *Cadernos do Tâmega. Revista Semestral de Cultura*, 8 (Dezembro 1992), p. 25-35.
- COEUROY, André, *Wagner et l'esprit romantique*, Paris, Gallimard, 1965.
- COIMBRA, Leonardo, «Tolstoi», *Límia – Revista mensal ilustrada de letras, ciencias e artes*, nº3, Série 1ª (Dezembro 1910), p. 44.

- CORBELLARI, Alain, «Joseph Bédier, Philologist and Writer», in BLOCH, R. Howard, NICHOLS, Stephen G. (eds.), *Medievalism and the Modernist Temper*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 269-285.
- \_\_\_\_\_, *Joseph Bédier. Écrivain et Philologue*, Genève, Librairie Droz, 1997.
- \_\_\_\_\_, «Tristan et Iseut sous le pin: Bérout vu par trois adaptateurs», in SCHWARZ, Alexander, VACEK, Alena (dirs.), *L'amour des lettres. Mélanges offerts à Walter Lenschen pour son 65<sup>e</sup> anniversaire*, Bern, Peter Lang, 1999, p. 37-48.
- \_\_\_\_\_, «Entre philologie et wagnérisme: *Le Roman de Tristan et Iseut* de Joseph Bédier à la croisée des mouvements littéraires», in *Le Moyen Âge en 1900, Ateliers n°26* (Cahiers de la Maison de la Recherche), Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2000, p. 37-44.
- \_\_\_\_\_, «(D)'écrire la passion: l'écriture et la fortune du *Roman de Tristan et Iseut*», in GALLY, Michèle (éd.), *La trace médiévale, les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, PUF, 2000, p. 107-120.
- CORNIL, Suzanne, *Inès de Castro. Contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1952.
- CORREIA, João da Silva, «Alguns paralelos entre a literatura culta e a literatura popular portuguesa», in *Arquivo da Universidade de Lisboa*, vol. XII (1927), p. 309-443.
- CORREIA, Maria Assunção Pinto, *O essencial sobre Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Lisboa, IN-CM, 1986.
- CORTAZAR, Augusto Raúl, *Folklore y Literatura*, Buenos Aires, Eudeba, 1974.
- CORTESÃO, António Augusto, «Saudade – Breves considerações filológicas», *A Águia*, 2<sup>a</sup> Série, n°4 (Abril 1912), p. 114-117.
- CORTESÃO, Jaime, «A Renascença Portuguesa e o ensino da História Pátria», *A Águia*, 2<sup>a</sup> Série, vol. 2, n°9 (Setembro 1912), p. 73-80.
- \_\_\_\_\_, «A idealização legendária no povo português», *A Águia*, 2<sup>a</sup> Série, n°28 (Abril 1914), p. 116-120; n°29 (Maio 1914), p. 141-146.
- \_\_\_\_\_, *O Humanismo Universalista dos Portugueses. A Síntese Histórica e Literária*, Lisboa, Portugália Editora, 1965.
- \_\_\_\_\_, *Eça de Queiroz e a questão social*, Lisboa, Portugália Editora, 1970.
- COSTA, António Leite da, «Almeida Garrett e o *Arco de Sant'Ana*», in AA. VV., *Quando a História conta histórias. Actas do I Colóquio Nacional sobre o Romance Histórico*, Maia, Câmara Municipal da Maia, 2001, p. 19-32.
- COSTA, Sebastião da, «O militarismo de Ruskin», *A Águia*, II série, n°112-113-114 (Abril-Junho de 1921), p. 124-132.

## *Bibliografia*

---

- COUSSEAU, Anne, «Ophélie: histoire d'un mythe fin de siècle», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nº1 (Janvier-Février 2001), p. 81-104.
- COUTINHO, Jorge, *O Pensamento de Teixeira de Pascoaes. Estudo hermenêutico e crítico*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, 1995.
- CRESPO, Firmino, «A Tradição de uma Lírica Popular Portuguesa antes e depois dos Trovadores», *Ocidente*, vol. LXXI (1966), p. 3-17; 121-28; 185-204.
- CRUZ, Anne J., «*Romancero*», in BROWN, Mary Ellen, ROSENBERG, Bruce A. (eds.), *Encyclopedia of Folklore and Literature*, Santa Barbara-California, ABC-Clio, 1998, p. 565-567.
- CRUZ, Duarte Ivo, *História do teatro português*, Lisboa, Editorial Verbo, 2001.
- CRUZ, Manuel Braga da, «O integralismo lusitano nas origens do salazarismo», *Análise Social*, vol. XVIII, nº70 (1982), p. 137-182.
- CUESTA, Pilar Vázquez, «A recepción de Rosalía en Portugal», in *Actas do Congreso internacional sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Tomo III, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega-Universidade de Santiago de Compostela, 1986, p. 261-267.
- CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da, *A construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2002.
- DABEZIES, André, «Tristan “fin de siècle”», in PONNAU, Gwenhaël (org.), *Fins de siècle. Terme-évolution-révolution*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 375-380.
- DACOSTA, Luísa, «A presença de Garrett no ‘Só’ de António Nobre», in *Notas de crítica literária*, Porto, Divulgação, s.d., p. 82-95.
- DAMIANI, Bruno, «Music in *La Diana* of Jorge de Montemayor», *Hispanic Review*, vol. 52, nº4 (autumn 1984), p. 435-457.
- DE CARO, Frank, «Literary Ballad», in BROWN, Mary Ellen, ROSENBERG, Bruce A. (eds.), *Encyclopedia of Folklore and Literature*, Santa Barbara-California, ABC-Clio, 1998, p. 382-383.
- DELCROIX, Maurice, HALLYN, Fernand, *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1993.
- DELEHAYE, Hippolyte, *Les Légendes Hagiographiques*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1927.

- DELILLE, Maria Manuela Gouveia, «A ‘Santa Iria’ de António Nobre ou a nacionalização do motivo de Ofélia», *Biblos*, vol. XLV (1969), p. 27-67.
- \_\_\_\_\_, «Heine em Portugal. Heine na literatura portuguesa dos séculos XIX e XX», *Biblos*, LIII (1977), p. 1-66.
- \_\_\_\_\_, «Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925) – uma alemã, mulher e erudita, em Portugal», separata de *Biblos*, LXI (1985), p. 1-32.
- \_\_\_\_\_, «A figura da ‘femme fragile’ e o mito de Ofélia na lírica juvenil e no *Só* de António Nobre», *Colóquio/Letras*, nº127-128 (1993), p. 117-134.
- \_\_\_\_\_, «Imagens de Ofélia em sonetos de Guilherme de Azevedo, António Nobre e Miguel Torga», *Máthesis*, vol. 4 (1995), p. 49-61.
- DES CARS, Laurence, *The Pre-Raphaelites. Romance and Realism*, London, Thames & Hudson, 2000.
- DEYERMOND, Alan (ed.), «*Mio Cid*» *Studies*, London, Tamesis Books, 1977.
- \_\_\_\_\_, (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. I (Edad Media), Barcelona, Editorial Crítica, 1980.
- \_\_\_\_\_, *El «Cantar de Mio Cid» y la épica medieval española*, Barcelona, Sirmio, 1987.
- DIAS, Jorge, *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*, Lisboa, IN-CM, 1985.
- DIAS, Luís Augusto da Costa, *A crise da consciência pequeno-burguesa. O nacionalismo literário da geração de 90*, Lisboa, Editorial Estampa, 1977.
- \_\_\_\_\_, «Garrett e a criação de uma arte nacional e popular: do conceito de vontade geral à linguagem da vontade geral», in *Romanceiro I. Obras Completas de Almeida Garrett*, Lisboa, Editorial Estampa, 1983, p. 11-32.
- \_\_\_\_\_, «Introdução. O nacionalismo literário de Garrett e a tradição popular no *Romanceiro*», in *Romanceiro II. Obras Completas de Almeida Garrett*, Lisboa, Editorial Estampa, 1983, p. 9-26.
- DÍAZ, Luis, «Concepto de la literatura popular y conceptos conexos», *Anthropos*, nº166-167 (mayo-agosto 1995), p. 19-21.
- DIOGO, Américo A. Lindeza, «Sobre a lírica galego-portuguesa e Pessoa», in *Cadernos do Povo. Revista Internacional da Lusofonia* («O Fenómeno Literário nos Países Lusófonos»), vol. II, nº 5-14 (1988-89), p. 21-28.
- \_\_\_\_\_, *Lírica galego-portuguesa. Do que foi sendo, do que possa ser*, s.l., Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, 2002.
- DOMÍNGUEZ, Eva María Gálvez, «Las traducciones francesas de una *canso* de la Comtessa de Dia», in PAREDES, Juan, RAYA, Eva Muñoz (eds.),

*Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Granada, Universidad de Granada, 1999, p. 373-384.

- DOMINO, Maurice, «La Réécriture du texte littéraire. Mythe et Réécriture», in ARON, Thomas (coord.), *La Réécriture du texte littéraire*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 13-41.
- DUARTE, Afonso, *Um esquema do cancioneiro popular português*, Lisboa, Seara Nova, 1946.
- DUARTE, Isabel Margarida, SILVA, Augusto Santos, «António Nobre. Problemas de uma aproximação cultural», *Colóquio/Letras*, nº64 (Novembro 1981), p. 31-40.
- DUARTE, Maria do Rosário da Cunha, *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*, s. l., Universidade Aberta, 2002 (dissertação de doutoramento).
- DUBOIS, Dom Jacques, LEMAÎTRE, Jean-Loup, *Sources et méthodes de l'hagiographie médiévale*, Paris, Cerf, 1993.
- DURRANDE, José-Laure, «Hagiobiographies», *Revue des Sciences Humaines*, 251 (Juillet-Septembre 1998), p. 188-204.
- EARLE, T. F., «*A Ilustre Casa de Ramires* e o romance histórico português», in MATOS, A. Campos (coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Editorial Caminho, 1988, p. 515-519.
- EINSTEIN, Alfred, *La Música en la época romántica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- EISENBERG, Daniel, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Juan de la Cuesta, 1982.
- EISENZWEIG, Uri, «Poétique de l'attentat: anarchisme et littérature fin-de-siècle», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 99<sup>e</sup> année, nº3 (Mai-Juin 1999), p. 439-452.
- ELBERS, M. J. P., «Hacia una delimitación empírica de la lírica popular», in *Literatura y Folklore: Problemas de intertextualidad*, Gronigen-Salamanca, Universidad de Gronigen-Universidad de Salamanca, 1983, p. 119-127.
- ESCUADERO, Pedro Ojeda, «El Cid, santo, místico y político regeneracionista. Notas sobre formas de mirar a don Rodrigo en la literatura modernista en español», *en plural. Cuadernos burgaleses de cultura*, nº2 (1.er Semestre 1999), p. 26-31.

- ESTEBAN, María Hernández, «El franciscanismo polémico de Jacopone da Todi: notas sobre su difusión en España y Portugal», in *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, tomo II, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1997, p. 803-811.
- ESTRADA, Francisco López, *Panorama crítico sobre el Poema del Cid*, Madrid, Editorial Castalia, 1982.
- FEIJÓ, Elías J. Torres, *A Galiza em Portugal, Portugal na Galiza através das revistas literárias (1900-1936)*, Santiago de Compostela, Facultade de Filoloxía, 1995 (dissertação de doutoramento).
- \_\_\_\_\_, «Cultura portuguesa e legitimação do sistema galeguista: historiadores e filólogos (1880-1891)», *Ler História*, 36 (1999), p. 273-318.
- FERNANDES, Annie Gisele, *A estrutura dialógica em poemas do Só de António Nobre*, Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 1996 (dissertação de mestrado).
- \_\_\_\_\_, «António Nobre: neogarrettismo e messianismo literário em fins de oitocentos», in MORÃO, Paula (org.), *António Nobre em Contexto*, Lisboa, Edições Colibri, 2001, p. 19-30.
- FERNÁNDEZ, Perfecto E. Cuadrado, «Ecos del Veintisiete en Portugal», *Puertaoscura. Revista de ultramarinos*, nº6 (1988), p. 96-99.
- \_\_\_\_\_, «Portugal en *La Gaceta Literaria*: Encrucijada de confluencias y dispersiones», *Anthropos*, nº84 (1988), p. 57-60.
- FERNÁNDEZ, Xosé Xabier Ron, «A lírica galego-portuguesa: novas reflexións sobre os problemas de sempre», in GIRGADO, Luís Alonso (coord.), *Actas das I Xornadas das Letras Galegas en Lisboa*, Santiago de Compostela, Xunta da Galicia, p. 25-66.
- FERRARI, A., «Formazioni e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV (1979), p. 27-142.
- \_\_\_\_\_, s.v. «Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)», in LANCIANI, Giulia, TAVANI, Giuseppe (orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, p. 119-123.
- FERRÉ, Pere, «Influências de Agustín Durán e Eugenio de Ochoa no *Romanceiro* de Almeida Garrett», in SELLERS, María Rosa Álvarez (ed.), *Literatura Portuguesa y Literatura Española. Influencias y relaciones*, Valencia, Facultat de Filologia-Universitat de Valencia, 1999, p. 275-299.
- \_\_\_\_\_, «Breves notas em torno do *Romanceiro* de Almeida Garrett», in MONTEIRO, Ofélia Paiva, SANTANA, Maria Helena (orgs.), *Almeida Garrett. Um Romântico, um Moderno. Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do*

- Escritor*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 315-327.
- FERREIRA, Olga, «O Inesismo nas correntes nacionalistas e tradicionalistas de fins de séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX», *Munda*, nº5 (Maio 1983), p. 39-55.
- FERRÍN, Xosé Luís Méndez, *A poesía medieval galega vista desde os relanzos derradeiros do século XX*, Santiago de Compostela, Real Academia Galega, 2000.
- FERRO, Túlio Ramires, «Breves notas sobre as tendências da literatura portuguesa no final do século XIX», *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, vol. X, 84 (Agosto 1950), p. 71-84.
- \_\_\_\_\_, «O alvorecer do Simbolismo em Portugal», in BARRETO, Costa (org.), *Estrada Larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do Suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto"*, Porto, Porto Editora, s.d., p. 101-106.
- FIALHO, Irene Maria Leandro Rodrigues, *Popular e popularizante nos manuais escolares do Estado Novo*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-Universidade Nova de Lisboa, 1993 (dissertação de mestrado).
- FIGUEIREDO, Fidelino de, «Saudosismo e integralismo», in *Estudos de Litteratura. Artigos, discursos e conferencias. Terceira Série (1918-1920)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1921, p. 229-237.
- \_\_\_\_\_, «Menendez y Pelayo e os estudos portugueses», in *Estudos de Litteratura. Artigos, discursos e conferencias, Terceira Série (1918-1920)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1921, p. 7-132.
- FINAZZI-AGRÒ, E., s. v. «Influências e Intertextualidade», in LANCIANI, Giulia, e TAVANI, Giuseppe (orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, p. 326-327.
- FOGELQUIST, James Donald, *El Amadis y el género de la historia fingida*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982.
- FONSECA, Edson Nery da, «Motivos monásticos na poesia de António Nobre», *Colóquio/Letras*, nº135/136 (1995), p. 115-122.
- FORTUNATI, Vita, «Utopia and Melancholy: an Intriguing and Secret Relationship», in MARTINS, Lourdes Câncio (org.), *Utopia e Melancolia*, Lisboa, Edições Colibri, 2002, p. 11-27.
- FOWLER, Alastair, *Kinds of Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- FRANÇA, José-Augusto, «Sondagem nos anos 20 – cultura, sociedade, cidade», *Análise Social*, vol. XIX, nº77-78-79 (1983), p. 823-844.



## *Bibliografia*

---

- \_\_\_\_\_, *Os Anos Vinte em Portugal. Estudo de Factos Sócio-Culturais*, Lisboa, Editorial Presença, 1992.
- \_\_\_\_\_, «A Arte Medieval Portuguesa na Visão de Herculano», in *(In)definições de Cultura. Textos de Cultura e História, Artes e Letras*, Lisboa, Editorial Presença, 1997, p. 186-200.
- FRANCHETTI, Paulo, «Gonçalo Mendes Ramires e Oliveira Martins: reaportuguesando Portugal», in MINÉ, Elza (org.), *150 Anos com Eça de Queirós*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses-USP, 1997, p. 469-476.
- FRANCO, António Cândido, «Sobre a poesia de António Sardinha», *Colóquio/Letras*, nº108 (Março-Abril de 1989), p. 88-89.
- \_\_\_\_\_, *Transformações da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, Amarante, Edições do Tâmega, 1994.
- \_\_\_\_\_, *O Saudosismo de Teixeira de Pascoaes*, Amarante, Edições do Tâmega, 1996.
- \_\_\_\_\_, «Distribuição das metáforas em Américo Durão», in DURÃO, Américo, *Poesias Completas*, Lisboa, IN-CM, 1999, p. 7-29.
- \_\_\_\_\_, «O Neogarrettismo e o Ultimatum de 1890», *Anto. Revista Semestral de Cultura*, nº7 (Primavera 2000), p. 15-28.
- \_\_\_\_\_, *A literatura de Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, IN-CM, 2000.
- FREDOUILLE, Jean-Claude, «Le héros et le saint», in FREYBURGER, Gérard, PERNOT, Laurent (dirs.), *Du héros païen au saint chrétien*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1997, p. 11-25.
- FREITAS, Francisco Silva, *A Pedagogia do Heroísmo em Oliveira Martins*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-Universidade Nova de Lisboa, 1989 (dissertação de mestrado).
- FRUGONI, Chiara, *Saint François d'Assise. La vie d'un homme*, Paris, Hachette, 1999.
- FURNESS, Raymond, *Wagner and Literature*, Manchester, Manchester University Press, 1982.
- FURTADO, Filipe, MALAFAIA, Maria Teresa (orgs.), *O Pensamento Vitoriano. Uma antologia de textos*, Lisboa, Edições 70, 1992.
- GALLAGHER, Edward J., «Joseph Bédier, rénovateur of Béroul and Thomas», *Tristania*, V, 2 (spring 1980), p. 3-15.
- \_\_\_\_\_, «Une Reconstitution à la Viollet-le-Duc: More on Bédier's *Roman de Tristan et Iseut*», *Tristania*, VIII, 1 (autumn 1982), p. 18-28.
- GALVÁN, Luis, «El Cid Campeador: Tradición heroica y fin de siècle», in BANÚS, Enrique, ELÍO, Beatriz (eds.), *Actas del V Congreso "Cultura Europea"*, Pamplona, Aranzadi, 2000, p. 745-751.

- \_\_\_\_\_, *El Poema del Cid en España, 1779-1936: Recepción, mediación, historia de la filología*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2001.
- \_\_\_\_\_, BANÚS, Enrique, « “Seco y latoso”, “Viejo y venerable”: El *Poema del Cid* a principios del siglo XX o del cambio en la apreciación de la literatura», *Rilce*, 15.1 (1999), p. 115-140.
- GAMBOSO, Vergílio, *Espiritualidade de Santo António*, Braga, Editorial Franciscana, 1996.
- GANHO, Maria de Lourdes Sirgado, *O essencial sobre Santo António de Lisboa*, Lisboa, IN-CM, 2000.
- GARCÍA, Luis Rubio, *Realidad y Fantasía en el Poema de Mio Cid*, Murcia, Universidad de Murcia, 1972.
- GARCIA, Mário, «António Nobre, Narciso e Ofélia», *Brotéria*, vol. LXXXV, 8-9 (Agosto-Setembro 1967), p. 240-254.
- GARCÍA, Santiago Gutiérrez, GRADÍN, Pilar Lorenzo, *A literatura artúrica en Galicia e Portugal na Idade Média*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2001.
- GARCÍA, Xosé Lois, «António Nobre e a Galiza», *Cadernos do Tâmega*, nº 8 (Dezembro 1992), p. 65-71.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GIL-ALBARELLOS, Susana, *Amadís de Gaula y el género caballeresco en España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999.
- GOBRY, Ivan, *Saint François d'Assise et l'esprit franciscain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- GODINHO, Helder, «Portuguese Myths and Time», *Diogenes*, nº170, vol. 43/2 (1995), p. 69-91.
- GOMES, Álvaro Cardoso, *Poesia Simbolista Portuguesa*, São Paulo, Global Editora, 1986.
- \_\_\_\_\_, *A Literatura Portuguesa em Perspectiva (Simbolismo, Modernismo)*, vol. IV, São Paulo, Editora Atlas, 1994.
- \_\_\_\_\_, *A estética simbolista. Textos doutrinários comentados*, São Paulo, Editora Atlas, 1994.
- \_\_\_\_\_, *A Poética do Indizível. Teorias Estéticas do Simbolismo*, São Paulo, Unimarco Editora, 2001.
- GOMES, Pinharada, «A tensão doutrinal na génese da “Renascença Portuguesa”», *Nova Renascença* (Verão/Outono 1987), p. 277-290.

## *Bibliografia*

---

- GONÇALVES, António da Silva, «António Nobre na panorâmica poética do Século XIX», in *Conferências pronunciadas na Sociedade de Estudos de Moçambique, em 14, 16 e 18 de Agosto de 1967*, s.l, s.d., p. 185-207.
- GONÇALVES, Elsa, RAMOS, Maria Ana, *A Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1992.
- GONÇALVES, Joaquim Cerqueira, «Pobreza franciscana e ecologia», in AA. VV., *Francisco de Assis Nosso Irmão*, Braga, Editorial Franciscana, 1995, p. 151-189.
- \_\_\_\_\_, «Sabedoria e arte de ser franciscano», in *I-II Seminário. O Franciscanismo em Portugal. Actas*, Lisboa, Fundação Oriente, 1996, p. 79-84.
- GONÇALVES, Maria Madalena, *Só de António Nobre*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1987.
- \_\_\_\_\_, «Um percurso da oralidade no *Só de António Nobre*. Da ‘fala’ à ‘representação’», *Colóquio/Letras*, nº101 (Janeiro-Feveireiro de 1988), p. 38-46.
- \_\_\_\_\_, «Significados retóricos de um mito nacional. D. Sebastião n’ *O Desejado* de Nobre e na *Mensagem* de Pessoa», *Colóquio/Letras*, nº113-114 (Janeiro-Abril de 1990), p. 91-98.
- GORET, Claude, «Essai de lecture symbolique du *Tristan* de Bérroul», in BESSIÈRE, Jean (org.), *Mythe, Symbole, Roman. Actes du Colloque d’Amiens*, Paris, Université de Picardie-Presses Universitaires de France, 1980, p. 18-28.
- GOULART, Rosa Maria, «Da prosa lírica finissecular ao romance lírico moderno», in *O Trabalho da Prosa. Narrativa, Ensaio, Epistolografia*, Braga, Angelus Novus, 1997, p. 17- 26.
- \_\_\_\_\_, *Literatura e Teoria da Literatura em Tempo de Crise*, Braga, Angelus Novus, 2001.
- GRAÇA, Aires, AMARANTE, Maria Antónia, «A estética wagneriana e a miragem oitocentista da fusão das artes», *Runa. Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*, nº 2 (1984), p. 27-42.
- GREEN, Julien, *Journal V. Le Revenant (1946-1950)*, in *Oeuvres Complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1975.
- GUIMARÃES, Fernando, «Acerca da Primeira Série da Revista *A Águia*», *Nova Renascença*, (Primavera/Verão 1988), p. 199-205.
- \_\_\_\_\_, *Poética do Saudosismo*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1990.
- \_\_\_\_\_, «A poesia finissecular e o pensamento filosófico», *Diacrítica*, nº 6 (1991), p. 7-20.
- \_\_\_\_\_, «António Nobre, um poeta simbolista?», *Anto. Revista Semestral de Cultura*, nº 7 (Primavera 2000), p. 56-62.

## *Bibliografia*

---

- \_\_\_\_\_, «O Discurso Literário de Garrett e António Nobre», in AA. VV., *De Almeida Garrett a António Nobre. Actas do Colóquio*, Santa Maria da Feira, Câmara Municipal da Maia, 2001, p. 69-73.
- \_\_\_\_\_, «Metamorfoses do Discurso Literário através do Simbolismo, do Saudosismo e do Modernismo», in *História da Literatura Portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. VI, Mem Martins, Publicações Alfa, 2003, p. 523-534.
- GUINSBURG, J. (ed.), *O Romantismo*, S. Paulo, Editora Perspectiva, 1985.
- HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.
- HARF-LANCNER, Laurence (ed.), *Lais de Marie de France*, Paris, Lettres Gothiques-Le Livre de Poche, 1990.
- HART, Thomas R., «Characterization and Plot Structure in the “Poema de Mio Cid”», in DEYERMOND, Alan (ed.), «*Mio Cid*» *Studies*, London, Tamesis Books, 1977, p. 63-72.
- HARTMAN, Elwood, *French Literary Wagnerism*, New York, Garland, 1988.
- HERBERT, Robert L. (ed.), *The Art Criticism of John Ruskin*, New York, Da Capo Press, 1964.
- HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de Siglo. Figuras y Mitos*, Madrid, Taurus, 1998.
- HUCHET, Jean-Charles, *Tristan et le sang de l'écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- IRIARTE, Rita, «A concepção estética e política da literatura em Heinrich Heine», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, IV série, nº1 (1976-1977), p. 201-220.
- JAUDEL, Philippe, *La Pensée Sociale de John Ruskin*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1972.
- JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida, «*Fuera de la orden de natura*». *Magias, milagros e maravillas en el «Amadís de Gaula»*, Kassel, Edition Reichenberger, 2001.
- JOSSUA, Jean-Pierre, «L'image de la sainteté dans quelques romans du XX<sup>e</sup> siècle», in *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, Paris, Beauchesne, 1985, p. 183-211.
- JOUVE, Séverine, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*, Paris, Hermann, 1996.
- JÚLIO, Maria Joaquina Nobre, «Deus, Francisco de Assis e Vergílio Ferreira», in PEREIRA, Adelino (org.), *Francisco de Assis (1182-1982)*.

## *Bibliografia*

---

- Testemunhos contemporâneos das letras portuguesas*, Lisboa, IN-CM, 1982, p. 305-312.
- JÚNIOR, José Ribeiro Alves, *Influência da Literatura Galega na Literatura Portuguesa. Estudos de Investigação Literária*, Lisboa, Casa do Livro Livraria Editora, 1931.
- KRUS, Luís, CALDEIRA, Arlindo, *8º Centenário do Nascimento de Santo António*, s.l., C. T. T. Correios de Portugal, 1995.
- KULLMANN, Dorothea, «*A Ilustre Casa de Ramires e Là-Bas de Huysmans*», in *Actas do IV Encontro Internacional de Queirosianos*, vol. I, Coimbra, ILLP- Livraria Almedina, 2002, p. 433-442.
- KURLAT, Frida Weber de, «*Estructura novelesca del Amadís de Gaula*», *Revista de Literaturas Modernas*, tomo V (1966), p. 29-54.
- LACARRA, María Eugenia, «*Consecuencias ideológicas de algunas de las teorías en torno a la épica peninsular*», in BELLINI, Giuseppe (ed.), *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzone Editore, 1980, p. 657-666.
- \_\_\_\_\_, «*La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista*», *Ideologies & Literature*, vol. 3, nº12 (March-May 1980), p. 95-127.
- LANDOW, George P., *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1971.
- LAPESA, Rafael, «*El mundo de la antigua lírica popular hispánica*», *Saber Leer*, nº 19 (Noviembre 1988), p. 4-5.
- LARANJO, Frederico, «*Subsídios para o estudo comparativo da balada inglesa e do romance popular português*», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, Tomo IX, 2ª série, nº1 (1943), p. 59-84.
- LARGE, David C., WEBER, William (eds.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1984.
- LE GOFF, Jacques, *S. Francisco de Assis*, Lisboa, Teorema, 2000.
- LEAL, Ernesto Castro, «*Nacionalismos Portugueses*», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº26 (2002), p. 29-39.
- \_\_\_\_\_, «*Nun'Álvares na Memória da Nação*», *Gil Vicente. Revista de Cultura e Actualidades*, 4ª série, nº3 (Janeiro-Dezembro 2002), p. 31-44.
- LEBESGUE, Philéas (trad.), *Le Roman d'Amadis de Gaule. Reconstitution du roman portugais du XIII<sup>e</sup> siècle par Affonso Lopes-Vieira*, Paris, Chez Claude Aveline, 1924.

- \_\_\_\_\_, «Amadis de Gaule et Théophilo Braga», in *In memoriam do Doutor Teófilo Braga*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1929, p. 313-315.
- \_\_\_\_\_, *La matière de Bretagne et l'Amadis de Gaule*, Lisbonne, Institut Français au Portugal, 1937.
- LECLERC, Éloi, *François d'Assise. Le retour à l'Évangile*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998.
- LECLERCQ, Jean, «La vie monastique, créatrice et inspiratrice de littérature», *Collectanea Cisterciensia*, fasc. 4 (1992), p. 333-343.
- LEMOS, Esther de, s.v. «Popularismo», in COELHO, Jacinto do Prado (dir.), *Dicionário de Literatura*, 3º vol., Porto, Figueirinhas, 1984, p. 842-843.
- LEMOS, Vieira de, *Anto, o Poeta da Saudade. A Vida e a Obra de António Nobre*, Porto, Livraria Latina Editora, s.d.
- LEONHARDT, Rudolf Walter, *Heinrich Heine (1797-1856)*, Hambourg, Hoffmann und Campe Verlag, 1977.
- LEPÎTRE, M. L'Abbé Albert, *St. Antoine de Padoue (1195-1231)*, Paris, Librairie Victor LeCoffre, 1921.
- LIMA, Fernando de Araújo, «António Nobre e a 'dor do Pensamento'», in *Conferências pronunciadas na Sociedade de Estudos de Moçambique, em 14, 16 e 18 de Agosto de 1967*, s.l., s.d., p. 90-103.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de, «Nova contribuição para o estudo das "afinidades galaico-portuguesas do cancionero popular"», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo III-Cuadernos 3º-4º (1947), p. 323-370.
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *Inventário do espólio literário de Garrett*, Coimbra, Publicações da Biblioteca Geral da Universidade, 1948.
- LIMA, Isabel Pires de, «Ultimatum e discurso agónico – os casos de G. Junqueiro e G. Leal», *Diacrítica*, nº6 (1991), p. 71-83.
- LIMA, Jaime de Magalhães, «Da influência de Leão Tolstoi», *Limia – Revista mensal ilustrada de letras, ciencias e artes*, nº4, Série 1ª (Janeiro de 1911), p. 66-67.
- LLOPIS, Juan Miguel Ribera, «Contribución al estudio de las relaciones literarias luso-galaicas (1900-1939)», *Revista de Filología Románica*, vol. I (1983), p. 193-212.
- LLORENS, Santiago Fortuño, «El neopopularismo de la Generación del Veintisiete», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, nº 20 (1995), p. 63-88.

## *Bibliografia*

---

- \_\_\_\_\_, «La modernidad literaria de la lírica galaico-portuguesa», in MEGÍAS, José Manuel Lucía (ed.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, p. 617-627.
- LOPES, Óscar, «Dois aspectos da ‘Geração de 90’. I. Nacionalismo Literário», in *Modo de Ler. Crítica e interpretação literária*, Porto, Inova, 1972, p. 253-262.
- \_\_\_\_\_, «A oralidade de Nobre», in *Modo de Ler. Crítica e interpretação literária*, Porto, Editorial Inova, 1972, p. 263-275.
- \_\_\_\_\_, «O Arco de Sant’Ana», in *Álbum de Família. Ensaaios sobre Autores Portugueses do Século XIX*, Lisboa, Editorial Caminho, 1984, p. 11-15.
- \_\_\_\_\_, «António Nobre, ou uma espécie de solidão», in *Afecto às Letras. Homenagem da literatura portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, IN-CM, 1984, p. 585-595.
- \_\_\_\_\_, *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de literatura portuguesa contemporânea*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- LOPES, P. Fernando Félix, *S. António de Lisboa. Doutor Evangélico*, Braga, Editorial Franciscana, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Santo António. Tempo-Pensamento-Acção*, Braga, Editorial Franciscana, 1995.
- LOPES, Silvina Rodrigues, *Poesia de Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1987.
- LOPES, Teresa Rita, «A crise da pátria e o regresso à raiz – de Garrett a Pessoa», in GODINHO, Hélder (coord.), *Em torno da Idade Média*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1989, p. 11-36.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *A canção popular portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1991.
- LÓPEZ, Rus Solera, recensão a Luis Galván, *El Poema del Cid en España, 1779-1936: Recepción, mediación, historia de la filología*, *Rilce*, 18.1 (2002), p. 158-164.
- LOURENÇO, António Apolinário, «Fin de Siglo, Simbolismo y Decadentismo», in GAVILANES, José Luis, APOLINÁRIO, António (eds.), *Historia de la literatura portuguesa*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 497-513.
- LOURENÇO, Eduardo, «Patriotismo e Nacionalismo», in *Nacionalismo e Patriotismo na Sociedade Portuguesa Actual*, Lisboa, Edição da Revista *Nação e Defesa*, 1989, p. 3-9.
- \_\_\_\_\_, «De España y de Portugal como literatura», *Revista de Occidente*, nº163 (Diciembre de 1994), p. 5-18.
- \_\_\_\_\_, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 2001.

- LOURO, João, «O Imaginário na Obra Poética de António Nobre», in *Do Sonho do Império à Crise da Consciência Portuguesa de Sá de Miranda a Vergílio Ferreira*, Lisboa, Universitária Editora, 1994, p. 61-75.
- \_\_\_\_\_, *António Nobre. O sonho de Portugal e a procura do sagrado*, Lisboa, Universitária Editora, 1996.
- \_\_\_\_\_, «O Neogarrettismo e a evocação da Idade Média», *Anto. Revista Semestral de Cultura*, nº 7 (Primavera 2000), p. 68-84.
- LUCKÁCS, Georg, *The Historical Novel*, London, Merlin Press, 1989.
- MACEDO, Helder, «A Mensagem e as mensagens de Oliveira Martins e de Guerra Junqueiro», *Colóquio/Letras*, nº103 (Maio-Junho 1988), p. 28-39.
- MACEDO, Jorge Borges de, «A teoria da História de Jaime Cortesão», *Prelo*, número especial (Dezembro 1984), p. 57-66.
- \_\_\_\_\_, «Para uma avaliação crítica do magistério de António Sardinha», *A Cidade. Revista Cultural de Portalegre*, nº2 (Julho/Dezembro 1988), p. 141-151.
- MACHADO, Álvaro Manuel, «Eça e o Decadentismo: Uma estética da ambiguidade», in MINÉ, Elza (org.), *150 Anos com Eça de Queirós*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses-USP, 1997, p. 45-51.
- \_\_\_\_\_, (ed.), *O Trovador. O Novo Trovador*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- MAGALHÃES, Alfredo Coelho de, «Elementos para o estudo da litteratura nacional nos lyceus», *A Águia*, 2ª série, vol. 3, nº18 (1913), p. 189-194.
- MAGIS, Carlos H., *La Lírica Popular Contemporánea*, México, El Colegio de México, 1969.
- MÂLE, Émile, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Librairie Armand Colin, 1948.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares, «Inês de Castro: insígnias de um palimpsesto», *Agália*, nº 35 (outono 1993), p. 287-300.
- MALPIQUE, Cruz, «Alberto de Oliveira, Mentor do Neogarrettismo da Geração Literária de 1890. O Irracionalismo das 'Palavras Loucas'», *Boletim da Câmara Municipal do Porto*, vol. XXVI, fasc. 3-4 (1963), p. 5-60.
- \_\_\_\_\_, «Notas sobre o lirismo aristocrático e franciscano de António Sardinha», separata da Revista *Gil Vicente* (1966), p. 3-39.
- MARCHAL, Bertrand, *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.



- MARCO, Aurora, «As relações luso-galaicas através de duas revistas literárias de anteguerra: *Ronsel e Resol*», *Nós: Revista Internacional Galaicoportuguesa de Cultura*, nº 7-12 (Abr.-Dez. 1987), p. 307-311.
- \_\_\_\_\_, «A presença da cultura portuguesa na revista *Nós*», *Nós. Revista Internacional Galaicoportuguesa de Cultura*, nº 7-12 (Abr.-Dez. 1987), p. 79-92.
- MARÍN, Francisco Marcos (ed.), *Cantar de Mio Cid*, Madrid, Editorial Alhambra, 1984.
- MARINHO, Maria de Fátima, «Inês de Castro – outra era a vez», *Revista da Faculdade de Letras do Porto. Línguas e Literaturas*, 2ª série, vol. VII (1990), p. 103-135; vol. VIII (1991), p. 7-45.
- \_\_\_\_\_, «Constança ou o outro lado do mito», *Diacrítica*, nº6 (1991), p. 85-99.
- \_\_\_\_\_, «O romance histórico de Alexandre Herculano», *Revista da Faculdade de Letras do Porto. Línguas e Literaturas*, 2ª série, vol. IX (1992), p. 97-117.
- \_\_\_\_\_, *O romance histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_, «A tentação histórica de Garrett», in RIBEIRO, Cristina Almeida et al. (orgs.), *Letras, Sinais*, Lisboa, Edições Cosmos/Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa, 1999, p. 415-424.
- \_\_\_\_\_, «(Re)lendo *D. Branca*», in MONTEIRO, Ofélia Paiva, SANTANA, Maria Helena (orgs.), *Almeida Garrett. Um Romântico, um Moderno. Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 283-301.
- \_\_\_\_\_, «O discurso da história e da ficção: modificação e permanência», in MARINHO, Maria de Fátima (org.), *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, vol. I, Faculdade de Letras, Porto, 2004, p. 351-363.
- MARQUES, F. Costa, *Amadis de Gaula. Notícia histórica e literária, selecção, tradução e argumento*, Coimbra, Atlântida, 1972.
- MARQUEZ, Rosaura Gil, *Formas e processos de estrutura no romance simbolista*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1992 (dissertação de doutoramento).
- MARTIN, G., NIDERST, A., «Cid», in BRUNEL, Pierre (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 324-337.
- MARTIN, Timothy, «Joyce, Wagner, and Literary Wagnerism», in BAUERLE, Ruth H. (ed.), *Picking up Airs: Hearing the Music in Joyce's Text*, Urbana, University of Illinois Press, 1993, p. 105-127.
- MARTÍN, Vicente González, *San Francisco de Asis en la literatura hispánica contemporánea*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1985.

- MARTÍNEZ-RISCO, Sebastián, «Unha equivalencia lírica antre Teixeira de Pascoaes e Rosalía de Castro», in *Real Academia Gallega. Actas y Comunicaciones*, Madrid, Editora Nacional, 1967, p. 71-81.
- MARTINHO, Fernando J. B., «Metamorfoses de um ‘topos’ em ‘Lusitânia no Bairro Latino’», *Colóquio/Letras*, nº127-128 (Janeiro-Junho 1993), p. 139-148.
- \_\_\_\_\_, «Heranças de Nobre», in MORÃO, Paula (org.), *António Nobre em Contexto*, Lisboa, Edições Colibri, 2001, p. 101-120.
- MARTINS, Fernando Cabral, *Poesia Simbolista Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1990.
- MARTINS, Mário, *Peregrinações e Livros de Milagres na nossa Idade Média*, Lisboa, Edições Brotéria, 1957.
- \_\_\_\_\_, «Frases de orientação nos romances arturianos e em Fernão Lopes», *Itinerarium*, nº 95 (1978), p. 3-24.
- MARTOCQ, Bernard, «Le pessimisme au Portugal (1890-1910)», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. V (1972), Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 420-458.
- \_\_\_\_\_, *Manuel Laranjeira et son temps (1877-1912)*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1985.
- MATEUS, Isabel Cristina, «Tentação de S. Macário: da alegoria ao símbolo», *Diacrítica*, nº9 (1994), p. 195-202.
- MATOS, Sérgio Carneiro de Campos, *História, Mitologia e Imaginário Nacional – uma prospecção nos manuais dos liceus (1895-1939)*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1988 (dissertação de mestrado).
- MAUCLAIR, Camille, *La religion de la musique*, Paris, Librairie Fischbacher, 1909.
- MAUÈS, Fernando, «O Romanceiro de Garrett: um caso com a tradição ou um caso de traição?», in *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*, ABRALIP, Curitiba, 2003, p. 360-366.
- MAUROIS, André, *Études anglaises. Dickens, Walpole, Ruskin & Wilde. La jeune littérature*, Paris, Bernard Grasset, 1927.
- MAURON, Charles, *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1988.
- MEDINA, João, *O Pelicano e a Seara. Integralistas e Seareiros juntos na Revista HOMENS LIVRES*, Lisboa, Edições António Ramos, 1978.

- MELÃO, Dulce Helena M. R., «O ideal de cavalaria em Herculano e em Scott: em torno de *O Bobo* e *Ivanhoe*», *Vértice*, nº86 (Setembro-Outubro 1998), p. 51-57.
- \_\_\_\_\_, «Proposta(s) para o(s) próximo(s) milénio(s): (re)ler e (re)ver John Ruskin», *Vértice*, nº 95 (Maio-Junho 2000), p. 74-84.
- \_\_\_\_\_, «Formas de (Re)Ver o Passado: Scott nas Páginas de Herculano e Ruskin», in *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2001, p. 1-10.
- MELÍCIAS, Vítor, «O pensamento social de Santo António», in *Actas do Congresso Internacional Pensamento e Testemunho. 8º Centenário do Nascimento de Santo António*, vol. I, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1996, p. 275-281.
- MELLO, P<sup>o</sup>. Allyrio Gomes de, «A rima em alguns poetas», separata da Revista *Estudos*, s.n., 1942.
- MENEGAZ, Ronaldo, «*Eurico, o presbítero*, uma narrativa de fundação», in *Actas do 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Rio de Janeiro, 1999 <[http://www.geocities.com/ail\\_br/euricoopresbitero.htm](http://www.geocities.com/ail_br/euricoopresbitero.htm)>.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, D. Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. XI, Madrid, Perlado, Páez y Cía, 1903.
- \_\_\_\_\_, *Orígenes de la Novela*, Tomo I (Introducción. Tratado histórico sobre la primitiva novela española), Madrid, Bailly Bailliére é Hijos Editores, 1905.
- MENEZES, Hugo Lenes, *Literatura, História e Metalinguagem: Um olhar sobre a ficção de Alexandre Herculano*, Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem, 1997 (dissertação de mestrado).
- METKEN, Günter, *Los Prerrafaelitas. El realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*, Barcelona, Editorial Blume, 1982.
- METTMANN, Walter (ed.), *Cantigas de Santa Maria*, vol. II, Madrid, Clásicos Castalia, 1988.
- MICCOLI, Giovanni, «La *Vie de S. François* di Paul Sabatier», in *Paul Sabatier e gli studi francescani. Atti del XXX Convegno internazionale*, Spoleto, Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 2003, p. 3-30.
- MIGLIORE, Sandra, «La *Vie* di Paul Sabatier. Pagine di una fortuna tra tensión ideali e moda letteraria», in *Paul Sabatier e gli studi francescani. Atti del XXX Convegno internazionale*, Spoleto, Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 2003, p. 217-249.
- MIGUEL, Nicasio Salvador, «Reflexiones sobre el episodio de Rachel e Vidas en el *Cantar de Mio Cid*», *Revista de Filología Española*, LIX (1977), p. 183-224.

- MIKHAÏLOVA, Milena, «Le mensonge de l'hagiographe», in SCHEIDEGGER, Jean R. (org.), *Le Moyen Âge dans la modernité. Mélanges offerts à Roger Dragonetti*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 343-354.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1977.
- MONTEIRO, João Gouveia, CASTRO, Aníbal Pinto de, DIAS, Pedro, *O reencontro de D. Pedro e D. Inês*, Coimbra, Associação para o Desenvolvimento do Turismo da Região Centro, 1999.
- MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, 2 vols., Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.
- \_\_\_\_\_, «Variações ecianas em torno da santidade», in *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Nacional de Queirosianos*, vol. I, Coimbra, Almedina, 2002, p. 43-58.
- \_\_\_\_\_, SANTANA Maria Helena (orgs.), *Almeida Garrett. Um Romântico, um Moderno. Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor*, vols. I e II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- MONTERO, Xesús Alonso, «Filoxía e historia cultural da verba saudade», in AA. VV., *La Saudade. Ensayos*, Vigo, Galaxia, 1953, p. 121-127.
- MONTGOMERY, Thomas, *Medieval Spanish Epic. Mythic Roots and Ritual Language*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1998.
- MORA, José Ferrater, s. v. «Espíritu del pueblo», *Diccionario de Filosofía*, tomo II, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 1014-1015.
- MORÃO, Paula, *O Só de António Nobre. Uma leitura do nome*, Lisboa, Editorial Caminho, 1991.
- \_\_\_\_\_, «A temática do cavaleiro andante em Antero, em António Nobre e em Gomes Leal», *Colóquio/Letras*, nº123/124 (Janeiro-Junho 1992), p. 289-297.
- \_\_\_\_\_, «Eça de Queirós ao espelho de António Nobre, em 1890», *Românica*, nº8 (1999), p. 45-63.
- \_\_\_\_\_, «Estudo de fontes e de alguma descendência do 'Só' de António Nobre», *Anto. Revista Semestral de Cultura*, nº7 (Primavera 2000), p. 105-133.
- \_\_\_\_\_, (org.), *António Nobre em Contexto*, Lisboa, Edições Colibri, 2001.
- MOREAU, Joseph, *Espinosa e o Espinosismo*, Lisboa, Edições 70, 1982.
- MORNA, Maria de Fátima Rodrigues de Freitas, *Alguns Aspectos da Poesia de O Trovador*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1987 (provas complementares de doutoramento).

- MOUNIN, Georges, «Poésie franciscaine et poésie populaire», *Cahiers du Sud*, nº44 (1957), p. 163-170.
- MOURA, Jean-Marc, «L'imagologie littéraire: essai de mise au point historique et critique», *Revue de Littérature Comparée*, nº263 (Juillet-Septembre 1992), p. 271-287.
- \_\_\_\_\_, «L'imagologie littéraire: tendances actuelles», in BESSIÈRE, Jean, PAGEAUX, Daniel-Henri (eds.), *Perspectives Comparatistes*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 181-191.
- MOURA, Vasco Graça, «Tristão e Isolda: dois marginais?», in *Várias Vozes*, Lisboa, Editorial Presença, 1987, p. 44-46.
- MOURÃO-FERREIRA, David, s.v. «Franciscanismo», in COELHO, Jacinto do Prado (dir.), *Dicionário de Literatura*, 2º vol., Porto, Figueirinhas, 1984, p. 350-351.
- MÚRIAS, Manuel, «António Sardinha», *Nação Portuguesa*, vol. X, Fasc. VI (1937), p. 286-287.
- Nação Portuguesa*, nº1 (8 de Abril de 1914).
- NASCIMENTO, Aires A., «A *Navigatio Brendani*: da Hibernia para a Ibéria, ou alguns elos de uma antiga comunidade ocidental», *Anglo-Saxónica. Revista do Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa*, Série II-nº10-11 (1999), p. 63-79.
- NASIF, Mónica, «Aproximación al tema de la magia en varios libros de caballerías castellanos con referencia a posibles antecedentes literarios», in ORDUNA, Lilia de (org.), *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Kassel, Edition Reichenberger, 1992, p. 137-187.
- NATIVIDADE, M. Vieira, *Ignes de Castro e Pedro o Cru perante a iconographia dos seus tumulos*, Lisboa, Typ. A Editora, 1910.
- NAVARRO, Alberto, «El Mito del Cid», *Atlántida: Revista del Pensamiento Actual*, vol. II, nº 7 (enero-febrero 1964), p. 5-22.
- NEMÉSIO, Vitorino, «O Só de António Nobre», in *Ondas Médias. Biografia e Literatura*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1945, p. 351-356.
- \_\_\_\_\_, *Conhecimento da Poesia, (Obras Completas de Vitorino Nemésio)*, vol. XVII, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 1997.
- NEVES, Joaquim Carreira das, «Vai, Francisco, repara a minha igreja», in AA. VV., *Francisco de Assis Nosso Irmão*, Braga, Editorial Franciscana, 1995, p. 191-233.

## *Bibliografia*

---

- NEVES, Mons. Moreira das, «Guerra Junqueiro e o Santo», in PEREIRA, Adelino (org.), *Francisco de Assis (1182-1982). Testemunhos contemporâneos das letras portuguesas*, Lisboa, IN-CM, 1982, p. 355-364.
- NISBET, H. B. (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- NOGUEIRA, Maria da Conceição, «António Nobre. *Vita Brevis-Ars Longa*», *Boletim Cultural da Câmara Municipal da Póvoa do Varzim*, vol. XXXVI (2001), p. 217-277.
- NORTHUP, George Tyler, «The Poem of the Cid Viewed as a Novel», *Philological Quarterly*, XXI. I (January 1942), p. 17-22.
- NORTON, Isolda Lino de Castro, *Algumas canções medievais escolhidas de entre os vários cancioneiros*, Rio de Janeiro, Imprensa Moderna, 1935.
- NOVO, Isabel Cristina Folgado Rio, «Tradições literárias na teorização de Garrett», in AA. VV., *De Garrett ao Neo-Garrettismo. Actas do Colóquio*, Maia, Câmara Municipal da Maia, 1999, p. 39-49.
- NUNES, José Joaquim, *Crestomatia Arcaica. Excertos da Literatura Portuguesa desde o que de mais antigo se conhece até ao século XVI acompanhados de introdução gramatical, notas e glossário*, Lisboa, Portugal-Brasil Sociedade Editora, s.d. [1921].
- \_\_\_\_\_, *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926.
- NUNES, Mário, BENTO, Zulmira, *Ao encontro de João de Deus – na passagem do 1º centenário da sua morte*, Coimbra, Grupo de Arqueologia e Arte do Centro, 1996.
- NYKROG, Per, «A Warrior Scholar at the Collège de France: Joseph Bédier», in BLOCH, R. Howard, NICHOLS, Stephen G. (eds.), *Medievalism and the Modernist Temper*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 286-307.
- OLIVEIRA, Alberto d', «O Nacionalismo na Literatura e as “Palavras Loucas” (cartas inéditas de Oliveira Martins, Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro)», *Lusitânia*, fasc. VII (Outubro 1925), p. 7-33.
- \_\_\_\_\_, *Eça de Queiroz. Páginas de Memórias*, Lisboa, Portugália Editora, s.d.
- OLIVEIRA, António Braz de, «São Cristóvão, sonho e sentido da Geração de Setenta. Notas para uma re-leitura da hagiografia queirosiana», in MINÉ, Elza (org.), *150 Anos com Eça de Queirós*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses-USP, 1997, p. 83-112.

## *Bibliografia*

---

- OLIVEIRA, António Resende de, *Trobadores e Xograres. Contexto histórico*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1995.
- \_\_\_\_\_, *O Trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001.
- OLIVEIRA, Paulo Fernando da Motta de, *Esperança e decadência: As imagens de Portugal na segunda série de A Águia*, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1995 (dissertação de doutoramento).
- \_\_\_\_\_, «Alexandre Herculano: malhas da história, armadilhas da ficção», in BOËCHAT, Maria Cecília Bruzzi *et al.*(orgs.), *Romance Histórico: Recorrências e Transformações*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2000, p. 129-149.
- OLMO, Francisco Torrecilla del (ed.), *Canciones populares de la tradición medieval*, Madrid, Ediciones Akal, 1997.
- ORBEAU, Victor, *Edgar Poe*, Paris, Louis-Michaud, s.d.
- ORDUNA, Lilia de (org.), *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Kassel, Edition Reichenberger, 1992.
- OREL, Harold, *The Historical Novel from Scott to Sabatini. Changing Attitudes toward a Literary Genre, 1814-1920*, New York, St. Martin's Press, 1995.
- ORTEGA, Esperanza, «Amigo y enemigo en el *Poema de Mio Cid*», in SANTONJA, Gonzalo (coord.), *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001, p. 205-210.
- ORTO, Stefano Dell', *Santo António de Lisboa*, Apelação, Paulus Editora, 2000.
- OSÓRIO, João de Castro, *Florilégio das Poesias portuguesas escritas em castelhano e restituídas à língua nacional*, Lisboa, Editorial Império, 1942.
- OSÓRIO, Jorge A., «D. Dinis: o Rei, a Língua e o Reino», *Máthesis*, vol. 2 (1993), p. 17-36.
- PACHECO, Maria Cândida, «Santo António de Lisboa», in CALAFATE, Pedro (dir.), *História do Pensamento Filosófico Português*, vol. I, Lisboa, Editorial Caminho, 1999, p. 185-219.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, «*A Ilustre Casa de Ramires*: da “mise en abyme” à busca de sentido», in *Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*, Porto, Edições Asa, 1990, p. 191-196.
- \_\_\_\_\_, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Colin, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Le bûcher d'Hercule. Histoire, critique et théorie littéraires*, Paris, Honoré Champion, 1996.

- PAREDES, Juan, RAYA, Eva Muñoz (eds.), *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Granada, Universidad de Granada, 1999.
- PARTENSKY, Vérane, «Le mythe, pathologie fin-de-siècle», in MONTANDON, Alain (dir.), *Mythes de la Décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 187-196.
- PASCOAES, Teixeira de, «Camões e a cantiga popular», *A Águia*, nº 18, p. 177-178.
- PAVÃO, J. Almeida, «Persistências mediélicas no Romanceliro popular», in *Caminheiros da Cultura. Estudos*, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1991, p. 207-214.
- PAXECO, Fran, *O Poema do "Amadis de Gaula"*, Coimbra, Coimbra Editora, 1933.
- PAZ, Octavio, *Obras Completas*, vol. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- PEDROSA, José Manuel, «La canción tradicional, autobiografía poética del pueblo», *Anthropos*, nº166-167 (mayo-agosto 1995), p. 39-42.
- PEREIRA, B. Capelo, s.v. «Arquitectura (e a literatura romântica)», in BUESCU, Helena Carvalhão (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p. 17-23.
- PEREIRA, Frei Adelino, «S. Francisco de Assis na literatura portuguesa», in PEREIRA, Adelino (org.), *Francisco de Assis (1182-1982). Testemunhos contemporâneos das letras portuguesas*, Lisboa, IN-CM, 1982, p. 401-431.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos-Coimbra Editora, 1975.
- \_\_\_\_\_, *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979.
- \_\_\_\_\_, «Autour de la thématique politique et de l'engagement dans la littérature portugaise. De l'Ultimatum au Régicide», in *Utopie et Socialisme au Portugal au XIX<sup>e</sup> siècle. Actes du colloque*, Paris, FCG-CCP, 1982, p. 1-89.
- \_\_\_\_\_, «Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)», *Análise Social*, vol. XIX, nº77-78-79 (1983), p. 845-873.
- \_\_\_\_\_, «Perspectivas do feminino na literatura neo-romântica», in *A mulher na sociedade portuguesa. Visão histórica e perspectivas actuais. Actas do colóquio*, vol. II, Coimbra, Instituto de História Económica e Social-Faculdade de Letras, 1986, p. 73-85.



- \_\_\_\_\_, «A condição do Simbolismo em Portugal e o litígio das modernidades», *Nova Renascença* (Verão 1989-Verão 1990), p. 143-156.
- \_\_\_\_\_, «Tropismo do novo e refração paródica no fim-de-século», *Prelo*, nº20 («Simbolismo em Portugal»), (1992), p. 119-131.
- \_\_\_\_\_, «Projecto e malogro do Simbolismo em Portugal», *Prelo*, nº20 («Simbolismo em Portugal»), (1992), p. 67-77.
- \_\_\_\_\_, «A Dúplice Exemplaridade do *Só*», *Colóquio/Letras*, nº127-128 (1993), p. 27-44.
- \_\_\_\_\_, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. VII («Do fim-de-século ao Modernismo»), Lisboa, Editorial Verbo, 1995.
- \_\_\_\_\_, «Romantismo tardio e surto neo-romântico no fim-de-século», *Humanitas*, vol. L (1998), p. 915-962.
- \_\_\_\_\_, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, 2 vols., Coimbra, Faculdade de Letras, 1999 (dissertação de doutoramento).
- \_\_\_\_\_, «“Hamletico Messias, vários Cristo” (situação literária e singularidade lírica de Américo Durão)», in DURÃO, Américo, *Poesias Completas*, Lisboa, IN-CM, 1999, p. 33-49.
- \_\_\_\_\_, *António Nobre. Projecto e Destino*, Porto, Edições Caixotim, 2000.
- \_\_\_\_\_, *O essencial sobre António Nobre*, Lisboa, IN-CM, 2001.
- \_\_\_\_\_, «Os conflitos estético-ideológicos do fim-de-século», in *História da Literatura Portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. VI, Mem Martins, Publicações Alfa, 2003, p. 9-18.
- \_\_\_\_\_, «A Poesia Nova do Fim-de-Século: Eugénio de Castro, Camilo Pessanha, António Nobre», in *História da Literatura Portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. VI, Mem Martins, Publicações Alfa, 2003, p. 19-82.
- \_\_\_\_\_, «Poesia sob o signo do Decadentismo e do Simbolismo», in *História da Literatura Portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo*, Mem Martins, Publicações Alfa, 2003, p. 83-130.
- \_\_\_\_\_, «Tendências Neo-Românticas na Poesia Finissecular», in *História da Literatura Portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. VI, Mem Martins, Publicações Alfa, 2003, p. 131-148.
- \_\_\_\_\_, «Introdução: O Neo-Romantismo no primeiro quartel do século XX», in *História da Literatura Portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. VI, Mem Martins, Publicações Alfa, 2003, p. 207-220.
- \_\_\_\_\_, «Confluências estéticas e fortunas singulares» in *História da Literatura Portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. VI, Mem Martins, Publicações Alfa, 2003, p. 221-248.
- \_\_\_\_\_, «Neo-Romantismo Vitalista», in *História da Literatura Portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. VI, Mem Martins, Publicações Alfa, 2003, p. 249-262.
- \_\_\_\_\_, «Neo-Romantismo Saudosista», in *História da Literatura Portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. VI, Mem Martins, Publicações Alfa, 2003, p. 263-314.
- \_\_\_\_\_, «Neo-Romantismo Lusitanista», in *História da Literatura Portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. VI, Mem Martins, Publicações Alfa, 2003, p. 315-340.

## *Bibliografia*

---

- \_\_\_\_\_, «A Narrativa Intervalar», in *História da Literatura Portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. VI, Mem Martins, Publicações Alfa, 2003, p. 369-418.
- \_\_\_\_\_, «Dionysos: território, motivações e arritmias», introdução à edição fac-similada de *Dionysos. Revista mensal de filosofia, ciência e arte*, Coimbra, Minerva, 2003, p. 9-29.
- \_\_\_\_\_, «Vestígios de verdade e beleza para o retorno à luz», in CASTRO, Alberto Osório de, *Obra Poética*, vol I, Lisboa, IN-CM, 2004, p. 7-45.
- PEREZ, F. Javier Peña, *El Cid Campeador. Historia, leyenda y mito*, Burgos, Editorial Dossoles, 2000.
- PERROT, Jean-Pierre, «Figures du temps et logiques de l'imaginaire en hagiographie médiévale», *Revue des Sciences Humaines*, n°251 («Hagiographie») (Juillet-Septembre 1998), p. 57-72.
- PERRY, T. Anthony, «Ideal Love and Human Reality in Montemayor's *La Diana*», *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 84, n°1 (1969), p. 227-234.
- PEYLET, Gérard, *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature «fin de siècle»*, Paris, Champion, 1986.
- PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, COUÉGNAS, Daniel, *Le Roman Historique. Récit et Histoire*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000.
- PEYRONIE, André, «Note sur une définition du roman historique suivie d'une excursion dans *Le Nom de la Rose*», in PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, COUÉGNAS, Daniel, *Le Roman Historique. Récit et Histoire*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000, p. 278-289.
- PICCHIO, Luciana Stegagno, «Inés de Castro: radiografia di un mito», in BOTTA, Patrizia (ed.), *Inés de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Ravenna, Longo Editore, 1999, p. 19-25.
- \_\_\_\_\_, «“Os olhos verdes que eu vi”: Variações garrettianas sobre um tema medieval», in MONTEIRO, Ofélia Paiva, SANTANA, Maria Helena (orgs.), *Almeida Garrett. Um Romântico, um Moderno. Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 253-270.
- PIDAL, Ramón Menéndez (ed.), *Poema del Cid. Edición anotada*, Madrid, s.ed., 1900.
- \_\_\_\_\_, *Poema de Mio Cid*, Madrid, Ediciones de “La Lectura”, 1913.
- \_\_\_\_\_, *Poesía popular y Poesía tradicional en la Literatura Española*, Oxford, Imprenta Clarendoniana, 1922.
- \_\_\_\_\_, *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la Historia Literaria e Cultural de España*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924.
- \_\_\_\_\_, *En torno al Poema del Cid*, Barcelona, E. D. H. A. S. A., 1963.

- \_\_\_\_\_, *Flor Nueva de Romances Viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- PIERI, Giuliana, «The Critical Reception of Pre-Raphaelitism in Italy, 1878-1910», *The Modern Language Review*, vol. 99/2 (April 2004), p. 364-381.
- PIMENTA, Alfredo, *Eugénio de Castro na poesia portuguesa. Esboço crítico seguido de vinte cartas inéditas do Poeta*, Guimarães, Edição da Revista *Gil Vicente*, 1944.
- PIMENTEL, Fernando Jorge Vieira, «Fulgor e Limitações da literatura dramática (1886-1904)», in *História da Literatura Portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. VI, Mem Martins, Publicações Alfa, 2003, p. 187-206.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, «Uma interpretação de *A Ilustre Casa de Ramires* de Eça de Queirós», in *Escritos Diversos*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1972, p. 538-553.
- \_\_\_\_\_, «O Nacionalismo de Eça de Queirós», in *Escritos Diversos*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1972, p. 556-579.
- \_\_\_\_\_, «António Sardinha, pensador político e poeta», in *Escritos Diversos*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1972, p. 583-607.
- PIÑERO, Ramón, «Carta a Jacinto do Prado Coelho sobre a significación galego-portuguesa de Rosalía», in *Olladas no futuro*, Vigo, Galaxia, 1974, p. 77-82.
- \_\_\_\_\_, «Das relacións culturais galego-portuguesas», *Nova Renascença* (Verão de 1982), p. 327-330.
- \_\_\_\_\_, *Filosofia da Saudade*, Vigo, Galaxia, 1984.
- PINTO, Américo Cortez, *Santos de Portugal*, Coimbra, Campanha Nacional de Educação de Adultos, s.d.
- PINTO-CORREIA, João David, *Romanceiro Tradicional Português*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984.
- \_\_\_\_\_, *O essencial sobre o Romanceiro Tradicional*, Lisboa, IN-CM, 1986.
- \_\_\_\_\_, «A literatura popular e as suas marcas na produção literária portuguesa do século XX – uma primeira síntese», *Revista Lusitana*, nova série, nº 9 (1988), p. 19-45.
- \_\_\_\_\_, «Os Géneros da Literatura Oral Tradicional: Contributo para a sua Classificação», *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, nº9 (Julho 1993), p. 63-70.
- \_\_\_\_\_, s. v., «Oral e tradicional (literatura) no Romantismo», in BUESCU, Helena Carvalhão (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p. 390-392.
- \_\_\_\_\_, s. v. «Rimance», in BUESCU, Helena Carvalhão (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p. 479-480.

## *Bibliografia*

---

- \_\_\_\_\_, «Almeida Garrett e a literatura tradicional portuguesa», in MIRANDA, José da Costa (org.), *Almeida Garrett. Um breve encontro*, Caldas da Rainha, Livraria Nova Galáxia, 2000, p. 39-53.
- PIRES, António Machado, *D. Sebastião e o Encoberto. Estudo e Antologia*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- \_\_\_\_\_, «A decadência, ou interrogações de um Portugal hamletiano», *Prelo*, nº15 (Abril-Junho 1987), p. 12-17.
- \_\_\_\_\_, *A ideia de decadência na Geração de 70*, Lisboa, Vega, 1992.
- PIRES, Maria da Natividade, «*Romance da Silvana e Adozinda*. Da memória colectiva à criação individual», in MONTEIRO, Ofélia Paiva, SANTANA, Maria Helena (orgs.), *Almeida Garrett. Um Romântico, um Moderno. Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 329-338.
- PIRES, Maria Laura Bettencourt, *Walter Scott e o Romantismo Português*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1979.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves, « 'A Dama Pé-de-Cabra' de A. Herculano, sobrevivência da poesia jogralesca na época romântica », in AA. VV., *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Grémio Literário, 1974, p. 139-145.
- PIWNIK, Marie-Hélène, «Gonçalo Ramires: história de uma degeneração», in *Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*, Porto, Edições Asa, 1990, p. 221-226.
- PONTES, Roberto, «No Balanço da *Nau Catrineta*», in *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*, ABRALIP, Curitiba, 2003, p. 913-921.
- PORTA, Aída Amelia, «*Amadís de Gaula*. El "llamado" al lector», in ORDUNA, Lilia de (org.), *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Kassel, Edition Reichenberger, 1992, p. 63-80.
- POUND, Ezra, *Esprit des littératures romanes*, Paris, Col. 10/18, 1966.
- \_\_\_\_\_, *ABC da Literatura*, trad. por Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo, Editora Cultrix, 1973.
- PRELLWITZ, Norbert von, «Bosquejos inesianos de Miguel de Unamuno», in BOTTA, Patrizia (ed.), *Inés de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Ravenna, Longo Editore, 1999, p. 251-258.
- PRESTAGE, Edgar (ed.), *Chivalry. A Series of Studies to Illustrate Its Historical Significance and Civilizing Influence*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1928.

## *Bibliografia*

---

- PRETTEJOHN, Elizabeth, *The Art of the Pre-Raphaelites*, London, Tate Publishing, 2000.
- PRIETO, Celia Fernández, *Historia y Novela: Poética de la Novela Histórica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1998.
- \_\_\_\_\_, «El anacronismo: Formas y funciones», in MARINHO, Maria de Fátima (org.), *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, vol. I, Porto, Faculdade de Letras, 2004, p. 249-259.
- PRISTA, Luís, *Para uma edição do Guia de Portugal*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1992 (dissertação de mestrado).
- \_\_\_\_\_, «Uma Primavera e outros livros portugueses de viagem a Itália», in SALAZAR, Abel, *Uma Primavera em Itália*, Porto, Campo das Letras, 2003, p. 9-75.
- QUADROS, António, *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos cem anos*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Poesia e filosofia do mito sebastianista*, Lisboa, Guimarães Editores, 2001.
- QUEIRÓS, António José, «António Nobre e o seu tempo (1867-1900)», *Anto. Revista Semestral de Cultura*, nº 7 (Primavera 2000), p. 29-38.
- QUINTAS, José Manuel Alves, *Filhos de Ramires – No Advento do Integralismo Lusitano*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1997 (dissertação de mestrado).
- RAMOS, Feliciano, «Um clima de ideias no limiar do século XX», in *Estudos de História Literária do Século XX*, Lisboa, Ocidente, 1958, p. 5-33.
- RAMOS, Francisco Nuno, *Os túmulos de D. Inês de Castro e D. Pedro I*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1993 (dissertação de mestrado).
- RAMOS, Iolanda Cristina de Freitas, *O Poder do Pó. O Pensamento Social e Político de John Ruskin*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1999 (dissertação de doutoramento).
- RAMOS, Rui, «A traição dos intelectuais»; «A invenção de Portugal», in MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, vol. VI («A Segunda Fundação (1890-1926)»), Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 529-561; 565-595.
- \_\_\_\_\_, «A ‘Ciência do Povo’ e as Origens do Estado Cultural (século XIX – princípios do século XX)», *Ciberkiosk*, 2002 <<http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/ruiramos.html>>.
- RAPOSO, Hipólito, *Sentido do Humanismo*, Coimbra, Tipografia França Amado, 1914.
- \_\_\_\_\_, *Amar e Servir. História & Doutrina*, Porto, Livraria Civilização Editôra, 1940.

- RAQUEJO, Tonia, «Ruskinismo, Prerrafaelismo y Decadentismo»; «John Ruskin»; «William Morris», in BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Madrid, Visor, 2000, p. 416-436; 437-441; 442-447.
- REALI, Eriilde, «Leonoreta / Fin Roseta nel problema dell'Amadís de Gaula», *Annali dell'Instituto Universitario Orientale*, VII (1965), p. 337-354.
- REBAUDI, Lía N. Uriarte, «Inés de Castro, mártir y mito», in BOTTA, Patrizia (ed.), *Inés de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Ravenna, Longo Editore, 1999, p. 27-34.
- REBELLO, Luiz Francisco, «Reflexos do Simbolismo no Teatro Português», *Prelo*, nº20 («Simbolismo em Portugal»), (1992), p. 79-86.
- \_\_\_\_\_, «A Literatura Dramática no primeiro quartel do século XX», in *História da Literatura Portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. VI, Mem Martins, Publicações Alfa, 2003, p. 341-368.
- RECKERT, Stephen, *Para além das neblinas de Novembro. Perspectivas sobre a Poesia Ocidental e Oriental*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- \_\_\_\_\_, MACEDO, Helder, *Do Cancioneiro de Amigo*, 3ª ed. corrigida e aumentada, Lisboa, Assírio e Alvim, 1996.
- RÉGIO, José, *Pequena história da moderna poesia portuguesa*, Porto, Brasília Editora, 1974.
- REIS, Carlos, *Towards a Semiotics of Ideology*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1993.
- \_\_\_\_\_, *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina, 1995.
- \_\_\_\_\_, «Eça de Queirós e o Romantismo», in *Estudos Queirosianos. Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*, Lisboa, Editorial Presença, 1999, p. 31-35.
- \_\_\_\_\_, «Eça de Queirós e o discurso da história», in *Estudos Queirosianos. Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*, Lisboa, Editorial Presença, 1999, p. 103-115.
- REIS, Pedro Batalha, *Da Origem da Música Trovadoresca em Portugal*, Lisboa, Tipografia de José Fernandes Júnior, 1931.
- RELVAS, Susana Soares da Silva Rocha, *António Sardinha e suas Relações Culturais com Espanha. «Pacto de Quinas y de Flores de Lis» entre «os Semeadores de Nacionalidades». Recolha e análise de correspondência*, volumes I-II, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998 (dissertação de mestrado).
- REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel, «A Ilustre Casa de Ramires: História e Paródia», in *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro*

## *Bibliografia*

---

- Nacional de Queirosianos*, vol. II, Coimbra, Almedina, 2002, p. 789-799.
- REMÉDIOS, Mendes dos, *D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra, Coimbra Editora, 1926.
- RÉTIF, Françoise, «Affleurement d'un mythe: Tristan chez Simone de Beauvoir et Ingeborg Bachmann», *Revue de Littérature Comparée*, nº3 (Juillet-Septembre 1989), p. 357-367.
- REYNAUD, Maria João, «“A Tentação de São Macário” e “La Légende de Saint Julien l’Hospitalier”»: Uma abordagem intertextual», *Revista da Faculdade de Letras do Porto. Línguas e Literaturas*, II série, vol. VIII (1991), p. 63-77.
- RIBEIRO, Aquilino, «Santo António de Lisbôa», *Atlântida*, Ano I, nº8 (15 de Junho de 1916), p. 744-752.
- RIBEIRO, Lêda Tâmega, *Mito e poesia popular*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Folclore, 1987.
- RIBEIRO, M. Félix, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.
- RIBEIRO, Maria Isabel da Cunha Donas Botto, *Em Defesa da Arte do Quotidiano: A Estética Socialista e Humanista de William Morris*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1998 (dissertação de doutoramento).
- RIBEIRO, Rosa Maria Pais, *Inês de Castro na literatura, no cinema e nas outras artes*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002 (dissertação de doutoramento).
- RIBERA Y ROVIRA, *O Genio Peninsular*, Porto, Edição da Renascença Portuguesa, 1914.
- RIGOLOT, François, «Le poétique et l’analogique», *Poétique* 35 (Septembre 1978), p. 257-268.
- RIQUER, Martín de, *Estudios sobre el Amadís de Gaula*, Barcelona, Sirmio, 1987.
- RIVAS, Pierre, «Philéas Lebesgue et l’âme portugaise», *Nova Renascença* (Primavera 1981), p. 306-310.
- ROBERT, Richard, *Premières leçons sur le mythe de Tristan*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- RODIECK, Christoph, *La recepción internacional del Cid*, Madrid, Editorial Gredos, 1995.

## *Bibliografia*

---

- RODRIGUES, José Julio, *A musica de Wagner (Tendencias da Arte moderna e do teatro Wagneriano, Lohengrin, Tannhäuser, Walkyria)*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand-José Bastos Livreiro Editor, 1898.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, «Origem e precursores do Simbolismo português», in *Ensaio de Escrever*, Porto, Editorial Inova, 1970, p. 47-66.
- \_\_\_\_\_, «Notas e reflexões em torno do Simbolismo», in *Ensaio de Escrever*, Porto, Editorial Inova, 1970, p. 77-80.
- \_\_\_\_\_, «Para o perfil de António Nobre. Consciência, comédia e infantilismo no poeta do *Só*», in *Ensaio de Escrever*, Porto, Editorial Inova, 1970, p. 119-129.
- ROE, Frederick William, *The Social Philosophy of Carlyle and Ruskin*, New York/London, Kennikat Press, 1969.
- ROIG, Mercedes Díaz, *El Romancero y la Lírica Popular Moderna*, México, El Colegio de México, 1976.
- ROSE, Andrea, *The Pre-Raphaelites*, London, Phaidon Press, 1992.
- ROSMANINHO, Nuno, «Reaportuguesar a arte: génese de um estereótipo», in BARKER, Anthony David (ed.), *O Poder e a Persistência dos Estereótipos. The Power and Persistence of Stereotyping*, Aveiro, Universidade de Aveiro-Departamento de Línguas e Culturas, 2004, p. 143-157.
- ROTHSTEIN, Marian, *Reading in the Renaissance. Amadis de Gaule and the Lessons of Memory*, Newark, University of Delaware Press, 1999.
- ROUGEMONT, Denis de, *O amor e o Ocidente*, Lisboa, Vega, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Os Mitos do Amor*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001.
- RUIZ-DOMENÈC, José Enrique, *La novela y el espíritu de la caballería*, Barcelona, Grijalbi Mondadori, 1993.
- RUSKIN, John, *Sésame et les Lys. Des Trésors des rois. Des jardins des Reines*. Traduction, notes et préface par Marcel Proust, Paris, Société du Mercure de France, 1906.
- \_\_\_\_\_, *The Seven Lamps of Architecture*, London, George Allen & Sons, 1908.
- \_\_\_\_\_, *Pages Choisies. Avec une introduction de Robert de la Sizeranne*, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1909.
- \_\_\_\_\_, *Sésame et les Lys précédé de Sur la lecture*, Bruxelles, Editions Complexe, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Sesame and Lilies*, s.l., Hendon Publishing Co, s.d.
- \_\_\_\_\_, *The Seven Lamps of Architecture*, New York, Dover Publications, 1995.



## *Bibliografia*

---

- SÁ, Maria das Graças Moreira de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.
- \_\_\_\_\_, «O nacionalismo linguístico de Pascoaes», in *Entre a Europa e o Atlântico. Estudos de Literatura e Cultura Portuguesas*, Lisboa, IN-CM, 1999, p. 176-182.
- \_\_\_\_\_, «António Nobre na encruzilhada finissecular», in MORÃO, Paula (org.), *António Nobre em Contexto*, Lisboa, Edições Colibri, 2001, p. 9-18.
- \_\_\_\_\_, «Duas Palavras sobre a Saudade e o Sebastianismo», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 26 (2002), p. 57-70.
- SABATIER, Paul, *Vie de Saint François d'Assise*, Paris, Librairie Fischbacher, 1899.
- SACRAMENTO, Mário, «António, o Nobre. António, o Pobre», *O Comércio do Porto*, 26 de Setembro de 1967.
- SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um perfil documental*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1990.
- \_\_\_\_\_, «António Nobre. Poeta Lusíada da Saudade», introdução a NOBRE, António, *Só*, Porto, Lello & Irmão, 1998, p. V-XXIII.
- SANTONJA, Gonzalo (coord.), *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001.
- SANTOS, Alfredo Ribeiro dos, *A Renascença Portuguesa. Um movimento cultural portuense*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1990.
- SANTOS, Américo Oliveira, «Do Neo-Garrettismo e das Viagens ao Portugal», in AA. VV., *De Garrett ao Neo-Garrettismo, Actas do Colóquio*, Maia, Câmara Municipal da Maia, 1999, p. 17-24.
- SANTOS, Gilda, «“A Dama Pé de Cabra” de Alexandre Herculano: entre o lendário e o documental», *Convergência Lusíada*, nº2 (Janeiro a Junho 1977), p. 55-65.
- SANTOS, Júlio Eduardo dos, *Santo António na literatura e na arte portuguesas*, Lisboa, s.ed., 1935.
- SANTOS, Manuel de Almeida Freire dos, *O Saudosismo em Pascoaes como Utopia de Redenção*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-Universidade Nova de Lisboa, 1993 (dissertação de mestrado).
- SANTOS, Maria do Rosário Girão Ribeiro dos, *À Sombra de Baudelaire. Estudo da recepção de Charles Baudelaire na Literatura Portuguesa. Dos finais do Romantismo ao Modernismo*, Braga, Universidade do Minho, 1992 (dissertação de doutoramento).
- \_\_\_\_\_, SILVA, Manuel José, «La ‘Francomanie’ de quelques écrivains portugais de huit cents», *Intercâmbio*, nº 11 (2002), p. 175-193.

- SANTOS, Reynaldo dos, «A iconografia dos túmulos de Alcobaça», *Lusitânia*, fasc. I (Janeiro de 1924), p. 83-90.
- SANTOS, Victor, *Caminhos da Poesia em António Sardinha*, Lisboa, Livraria Portugal, 1954.
- SARAIVA, António José, LOPES, Óscar, *História Ilustrada das Grandes Literaturas (VIII- Literatura Portuguesa)*, 2º vol., Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1966-1973.
- SCHLANGER, Judith, «Quel âge ont les classiques?», *Poétique*, nº88 (novembre 1991), p. 487-497.
- SCHMITT, Jean-Claude, «Présentation», in *Les saints et les stars. Le texte hagiographique dans la culture populaire*, Paris, Beauchesne, 1983, p. 5-19.
- SCHOLES, R., KELLOG, R., *The Nature of Narrative*, New York, Oxford University Press, 1966.
- SCHURÉ, Édouard, *Histoire du drame musical*, Paris, Librairie Académique Didier Perrin et C<sup>ie</sup>, 1902.
- \_\_\_\_\_, *Les Grandes Légendes de France*, Paris, Librairie Académique Didier Perrin et C<sup>ie</sup>, 1917.
- SEABRA, José Augusto, «A Geração da “Renascença Portuguesa” e a Revista “Nós”», *Nova Renascença* (Verão-Outono 1987), p. 306-316.
- \_\_\_\_\_, «Entre dois exílios: de António Nobre a Mário de Sá-Carneiro», in *Poligrafias Poéticas. Ensaio*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1994, p. 219-234.
- \_\_\_\_\_, «O espaço mitográfico do Só», in *Poligrafias Poéticas. Ensaio*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1994, p. 203-218.
- \_\_\_\_\_, «A Índia de Anto ou os avatares de uma mitopoética», *Anto. Revista Semestral de Cultura*, nº 7 (Primavera 2000), p. 102-104.
- SEIXO, Maria Alzira, «O Arco de Sant’Ana de Garrett. Marcas românticas numa atitude narrativa e num esquema romanesco», in AA. VV., *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Grémio Literário, 1974, p. 113-119.
- SELMA, José Vicente, *Los Prerrafaelitas. Arte y sociedad en el debate victoriano*, Barcelona, Montesinos, 1991.
- SENA, Jorge de, *Inês de Castro ou literatura portuguesa desde Fernão Lopes a Camões, e história político-social de D. Afonso IV a D. Sebastião, e compreendendo especialmente a análise estrutural da Castro de Ferreira e do episódio camoniano de Inês*, Lisboa, Edição da Revista “Ocidente”, 1967.

- \_\_\_\_\_, «O Romantismo»; «Para uma definição periodológica do Romantismo português» in *Estudos de Literatura Portuguesa-I*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 83-106.
- \_\_\_\_\_, «Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa de 1901 a 1950», *Tetracórnio*, Fevereiro de 1955 (republicado em *Estudos de Literatura Portuguesa-II*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 59-86).
- \_\_\_\_\_, «Antigos e Modernos», in *Amor e outros verbetes*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 89-114.
- SENA, Tereza, «A Águia em 1918. Um modernismo conciliatório de restauração do tradicional», *Colóquio/Letras*, nº94 (Novembro de 1986), p. 15-24.
- SÉRGIO, António, «Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queirós», in *Ensaio*, Tomo VI, Lisboa, Editorial Inquérito, 1946, p. 67-151.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, «O poeta António Sardinha na “Corte da Saudade”», *A Cidade. Revista Cultural de Portalegre*, nº 2 (Julho-Dezembro 1988), p. 123-140.
- SERRÃO, Joel, «O tédio de António Nobre e a génese de *O Desejado*», in *Temas Oitocentistas II*, Lisboa, Livros Horizonte, 1978, p. 173-198.
- SIEBURTH, Richard, «The Music of the Future», in HOLLIER, Denis (ed.), *A New History of French Literature*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1994, p. 789-798.
- SILVA, Augusto Santos, «António Nobre, Teixeira de Pascoaes: Visões Românticas do Mundo Rural», in *Actas do Colóquio Les campagnes portugaises de 1870 à 1930*, Paris, Centre Culturel Portugais-Fondation Calouste Gulbenkian, 1985, p. 305-350.
- \_\_\_\_\_, «O Povo nos seus lugares. O clima moral da primeira etnografia portuguesa», in *Palavras para um país. Estudos incompletos sobre o século XIX português*, Oeiras, Celta Editora, 1997, p. 111-129.
- SIMÕES, João Gaspar, «O Saudosismo ou o Renascimento Nacionalista (1912-1915)», in *História da Poesia Portuguesa do Século Vinte*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1959, p. 328-372.
- \_\_\_\_\_, *António Nobre. Precursor da Poesia Moderna*, Lisboa, Editorial Inquérito, s.d.
- \_\_\_\_\_, *Perspectiva histórica da ficção portuguesa. Das origens ao século XX*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.
- SIMÕES, Veiga, *A Nova Geração. Estudo sobre as tendencias actuaes da literatura portuguesa*, Coimbra, F. França Amado Editor, 1911.

## *Bibliografia*

---

- SIMON, May K., *A History of the Controversy Relative to the Date and Authorship of the Amadís*, Department of Romance Languages, Case Western Reserve University, 1974 (dissertação de doutoramento).
- SIZERANNE, Robert de la, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1904.
- \_\_\_\_\_, *La peinture anglaise contemporaine*, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1908.
- SMITH, Colin, *The Making of the Poema de Mio Cid*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- SOARES, Luís Ribeiro, «O conceito de Idade Média na historiografia portuguesa posterior a Herculano. A polémica sobre a Idade Média entre Oliveira Martins e Antero e a génese de *O Helenismo e a Civilização Cristã*», in AA. VV., *A Historiografia Portuguesa de Herculano a 1950*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1978, p. 31-52.
- SOARES, Paula M. G., «Exílio: um *a priori* interior ou manifestações da dilaceração em Heinrich Heine», *Vértice*, II série, n<sup>o</sup>57 (Novembro-Dezembro 1993), p. 126-129.
- SOUSA, Maria José Alves Pereira de, *O Nacionalismo em Teixeira de Pascoaes*, Porto, Faculdade de Letras, 1998 (dissertação de mestrado).
- SOUSA, Maria Leonor Machado de, *O "horror" na literatura portuguesa*, Lisboa, ICLP, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Inês de Castro na literatura portuguesa*, Lisboa, ICLP, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Mito e criação literária*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Inês de Castro. Um tema português na Europa*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- \_\_\_\_\_, «Pedro I de Portugal e Inês de Castro», in CENTENO, Yvette Kace (coord.), *Portugal: Mitos Revisitados*, Lisboa, Edições Salamandra, 1993, p. 53-68.
- \_\_\_\_\_, s.v. «Balada romântica», in BUESCU, Helena Carvalhão (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p. 39-40.
- \_\_\_\_\_, «Inês de Castro no século XX», in BOTTA, Patrizia (ed.), *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Ravenna, Longo Editore, 1999, p. 259-267.
- SOUZA, José Antonio de Camargo R. de, *O pensamento social de Santo Antônio*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001.
- SPAGGIARI, Barbara, «Entre duas 'Memória(s)»», *Anto. Revista Semestral de Cultura*, n<sup>o</sup> 7 (Primavera 2000), p. 39-45.
- SPANG, Kurt, ARELLANO, Ignacio, MATA, Carlos (eds.), *La Novela Histórica. Teoría y Comentarios*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1995.

- SPIEWOK, Wolfgang, «La reception du thème de Tristan dans la littérature allemande d'Eilhart von Oberg à Wagner», in BUSCHINGER, Danielle (ed.), *Tristan et Iseut, mythe européen et mondial*, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1987, p. 378-398.
- STEINER, George, *Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1978.
- STRICKER, Rémy, *La mélodie et le lied*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
- SUBIRATS, Jean, «Les sequelles du Sébastianisme portugais au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles», in *Études Ibériques*, III, Centre d'Études Hispaniques, Université de Rennes, 1968, p. 33-41.
- SULEIMAN, Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
- TARZIBACHI, Susana Lidia, «Sobre el “autor” y el “narrador” en *Amadís de Gaula*», in ORDUNA, Lilia de (org.), *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Kassel, Edition Reichenberger, 1992, p. 23-39.
- TAVANI, Giuseppe, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1990.
- \_\_\_\_\_, «Per il testo della *cantiga* di Roy Fernandiz *Quand'eu vejo las ondas*», in *Estudos Universitários de Linguística, Filologia e Literatura. Homenagem ao Prof. Dr. Sílvio Elia*, Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Língua e Literatura, 1990, p. 97-100.
- \_\_\_\_\_, *Trovadores e Jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 2002.
- TEIXEIRA, António Braz, «Introdução à filosofia da saudade», *Nova Renascença* (Primavera de 1991), p. 57-71.
- TEIXEIRA, Ramiro, «António Nobre – as interpretações possíveis», *Cadernos do Tâmega*, nº 8 (Dezembro de 1992), p. 6-24.
- TEIXEIRA-GOMES, M., *Inventário de Junho*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1984 [1899].
- THIBAUT-SCHAEFER, Jacqueline, «Tristan», in BRUNEL, Pierre (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 1385-1389.
- TICCHIONI, Annette Bossut, *Le mythe de saint François dans les poésies francophones du début du XX<sup>e</sup> siècle*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.

- TORGAL, Luís Reis, «Garrett e o nacionalismo cultural integralista e salazarista», in MONTEIRO, Ofélia Paiva, SANTANA, Maria Helena (orgs.), *Almeida Garrett. Um Romântico, um Moderno. Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 303-322.
- \_\_\_\_\_, MENDES, José Amado, CATROGA Fernando, *História da História em Portugal. Séculos XIX-XX*, Lisboa, Temas e Debates, 1998.
- TOVAR, Joaquín Rubio, «Consideraciones sobre la traducción de textos medievales», in PAREDES, Juan, RAYA, Eva Muñoz (eds.), *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Granada, Universidad de Granada, 1999, p. 43-62.
- UNAMUNO, Miguel de, *Por tierras de Portugal y de España. Andanzas y visiones españolas*, México, Editorial Porrúa, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999.
- VALE, Fernando Gomes Marques do, *A Literatura Infantil em Portugal. João de Deus – um pioneiro?*, Lisboa, Escola Superior de Educação João de Deus, 1991.
- VALENTE, Maria Adelaide, *A Harpa de Cristal (Ensaio sobre Júlio Brandão)*, Lisboa, Difel, 2000.
- VALLEJO, Fernando Baños, *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce Vidas individuales castellanas*, Oviedo, Universidad de Oviedo-Departamento de Filología Española, 1989.
- VALVERDE, José Filgueira (ed.), *Cantigas de Santa Maria*, Madrid, Editorial Castalia, 1992.
- VANOOSTHUYSE, Michel, *Le Roman Historique. Mann, Brecht, Döblin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- VARELA, Ângela, «A ascense da escrita queirosiana – do plano terreno à serra de Jacinto e ao céu de Cristóvão →», in *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Nacional de Queirosianos*, vol. II, Coimbra, Almedina, 2002, p. 363-377.
- VARNHAGEN, F. A, *Trovas e Cantares de um Codice do XIV século: ou antes, mui provavelmente, «o livro das Cantigas» do Conde de Barcelos (com dois fac-similes)*, Madrid, Imprensa de D. Alexandro Gomes Fuentenebro, 1849.
- VASCONCELOS, Ana Isabel, «O drama histórico contemporâneo de Garrett: teorias dramáticas», *Discursos: Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, nº14 (Abril 1997), p. 85-103.

- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, vols. I e II, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1990 [1904].
- \_\_\_\_\_, *As Cem Melhores Poesias (Líricas) da Língua Portuguesa*, Lisboa, Ferreira Limitada, 1914.
- \_\_\_\_\_, «O lais galego-português *Leonoreta, Fin Roseta!* e as origens do adjectivo “fin”», *Lusa*, vol. II (1918), p. 113-117.
- \_\_\_\_\_, «Pedro, Inês e a Fonte dos Amores», *Lusitânia. Revista de Estudos Portugueses*, vols. V e VI (1925), p. 159-182.
- \_\_\_\_\_, *A Saudade Portuguesa*, Lisboa, Guimarães Editores, 1996 [1914].
- VASCONCELOS, Filomena, «Histórias e tempos revisitados em expressões da arte vitoriana», in MARINHO, Maria de Fátima (org.), *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, vol. I, Porto, Faculdade de Letras, 2004, p. 297-304.
- VASCONCELOS, José Leite de, *Poesia Amorosa do Povo Português. Breve Estudo e Colecção*, Lisboa, Viuva Bertrand e Successores Carvalho e C<sup>a</sup>, 1890.
- \_\_\_\_\_, *O Doutor Storck e a Litteratura Portuguesa. Estudo Historico-Bibliographico*, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1910.
- \_\_\_\_\_, *Textos Arcaicos. Para Uso da Aula de Filologia Portuguesa da Faculdade de Letras de Lisboa*, 3<sup>a</sup> ed. ampliada, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1923.
- \_\_\_\_\_, «Literatura. *Cancioneiro de Colocci-Brancuti*», *Revista Lusitânia*, fasc. II (Março de 1924), p. 251-255.
- VASCONCELOS, Maria da Glória Teixeira de, *Olhando para trás vejo Pascoaes*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1996.
- VASQUES, Eugénia, *Mulheres que escreveram teatro no século XX em Portugal*, Lisboa, Colibri, 2002.
- VAUCHEZ, André, «Saint François d’Assise», in BERLIOZ, Jacques (coord.), *Moines et religieux au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 245-263.
- \_\_\_\_\_, *A espiritualidade da Idade Média ocidental. Séc. VIII-XIII*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995.
- \_\_\_\_\_, «Conclusion», in *Paul Sabatier e gli studi francescani. Atti del XXX Convegno internazionale*, Spoleto, Centro Italiano di Studi Sull’Alto Medioevo, 2003, p. 481-490.
- VENTURA, António, «A “Seara Nova” e a Galiza. Contribuição para o estudo das relações culturais luso-galegas», *Clio. Revista do Centro de História da Universidade de Lisboa*, vol. 6 (1987-88), p. 141-157.
- VENTURA, Ricardo, «Tradição e Subversão nas Biografias de Santos de Teixeira de Pascoaes», in MORÃO, Paula, SÁ, Maria das Graças Moreira de (orgs.), *Encontro com Teixeira de Pascoaes. No Cinquentenário da sua morte*, Lisboa, Edições Colibri, 2004, p. 67-82.

- VERÍSSIMO, Erico, *Viagem à Aurora do Mundo*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d.
- VIANA, António Manuel Couto, «Não há poetas menores», *Público*, 6 de Junho de 1998.
- VIEGAS, A. S. Fernandes, s.v. «Cordeiro, (António Xavier Rodrigues)», in BUESCU, Helena Carvalhão (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p. 98-99.
- VIEIRA, Yara Frateschi, «A soidade/suidade na lírica galego-portuguesa», in *A Língua das Cantigas. Congresso de Língua Medieval Galego-Portuguesa na Rede*, <http://www.vieiros.com/galego.org/linguadascantigas/relatorios/frateschi.html>.
- \_\_\_\_\_, «Carolina Michaëlis e a lírica galego-portuguesa», *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Línguas e Literaturas*, II série, vol. XVIII (2001), p. 73-78.
- VILLENA, Luis Antonio de, *Diccionario Esencial del Fin de Siglo*, Madrid, Valdemar, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, Madrid, Valdemar, 2002.
- VORREUX, Damien, *François d'Assise dans les Lettres françaises*, Paris, Éditions Franciscaines / Desclé de Brouwer, 1988.
- XAVIER, Alberto, «*D. Quixote*» (*Análise crítica*), Lisboa, Livraria Portugalíia, s.d.
- ZADERENKO, Irene, *Problemas de autoría, de estructura y de fuentes en el Poema de Mio Cid*, Alcalá de Henares-Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1998.
- ZINK, Michel, «Arthur», in BRUNEL, Pierre (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 179-192.
- ZIOLKOWSKI, Margaret, *Hagiography and Modern Russian Literature*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1988.
- ZUMTHOR, Paul, «De Perceval à Don Quichotte. L'espace du chevalier errant», *Poétique*, n°87 (septembre 1991), p. 259-269.
- WELLEK, René, *A History of Modern Criticism, 1750-1950: The Age of Transition*, New Haven, Yale University Press, 1965.
- WILDE, Oscar, «The Critic as Artist. A Dialogue in Two Parts», in *Collected Works of Oscar Wilde*, Ware, Wordsworth Editions, 1997, p. 963-1016.
- WILLIAMS, Bruce, «Mrs Bates, I Presume?... Or Decomposing Identification in Leitão de Barros' *Inês de Castro*», *Scope. an on-line journal of film*



*Bibliografia*

---

*studies*, <<http://www.nottingham.ac.uk/film/journal/articles/ines-de-castro.htm>>

WILLIAMS, G. S., «The *Amadis* Question», *Revue Hispanique*, Tome XXI, n°59 (Septembre 1909), p. 1-167.



**Á LUZ DUM VITRAL**

**VEVA DE LIMA**

*Farça em prosa*

**(1917-1918)**

**Prólogo de Afonso Lopes Vieira**

Senhoras e Senhor's: a Quemera e a Alegria,  
A Farsa e a Folia  
Vão aqui ser entronisadas nêste dia!...

Eu – prologo da peça – a gentileza canto  
desta farça d'amor que não inspira o pranto,  
e celebro a sorrir a fantasia clara  
Sem penumbras no olhar, nem rugas pela cara.

Mas a peça é gentil  
rosa moça de Abril  
e, quem souber vêr bem  
o sonho sentirá palpitando também  
atravez da chacota e do riso jovial:  
É o amor que se doira  
à luz poetica e loira  
d'um vitral...

D'um vitral cuja luz é doce e esplendoroso  
vitral da Fantasia – ó luz doiro e de rosa!

Que atravez da tua côr

O sol penetre aqui, longo como um luar,  
e seja à tua luz que a farça de folgar  
conte o conto de amor.

De hieratico estilo, o entremez é belo.

Ah! sorrireis de ouvi-lo e gozareis de vê-lo!

Ri nêle a mocidade e ganha o jogo o amor!

É o Amor que ilumina as sombras dum Castelo,

(dum Castelo feudal de velha baronia,

em terras de Portugal

ou terras de... Fantasia)

em sorrisos converte as tristuras e a dôr,  
e emfim reconcilia, após renhido duelo,  
um moço paladino e um velho Penha-Flôr!

Êste Auto tem Avós da mais alta linhagem,

raça de nobres linhas:

São os Autos d'outr'ora, os que em velhos serões

e em gótica linguagem,

com risadas, amor, capa e espada, canções,

puderam alegrar os olhos das Rainhas!...

Figuras? De tudo há. Ao fundo remoreja

o povo. Resa e plange um orgão numa Igreja –

Uma dona que é aia. Um rabugento Conde,

e a toda a luz, aonde

se lhes admire, remire a linha airosa e fina,

um gentil cavaleiro, uma linda menina

que radiosa desponta em graças de mulher,

*Anexos*  
*Á Luz dum Vitral*

---

e envolvendo o esplendor da força superfina  
em figuras de Gil – sorrisos de Molière...

Emfim: – conto d'Amor, bem à moda do Sul,  
é (rindo de si mesma)! Uma balada azul...

Viva a Quiméra, a Farça, o Amor, a Fantasia!...

Olá! Suba a cortina! – O Auto principia.

**FIM**



## **SANTA LUCIA DE MUEL**

### ***Lenda Quasi Historica do Seculo XIV***

[Descrição do ms: Santa Lucia de Muel: lenda quasi historica do seculo XIV – [depois de 1916] – [6] f.: desenhos aguarelados.] Mss. 258, nº52 da BNL. Texto satírico sobre S. Pedro de Muel e figuras sociais da época onde se referem Afonso Lopes Vieira e a sua casa nessa localidade, Teixeira Lopes, e Forjaz de Sampaio.]

<sup>/1</sup> Velhotes arrasados da plêura porque a força a gastámos toda a crear literatas, pianistas e doutores, vinde comigo e olhae pr'a m'isto...

No alvorecer do Seculo XIV, o burgo de Muel tinha uma certa importancia... Alem do Castello de D. Affonso, marques de Lopes Vieira, cujos dominios davam Pão e Rosas, com muita fartura, o seu porto de mar era muito frequentado por vapôres ingleses, <sup>/2</sup> que iam carregar pinhão para a Fera Erines, ou seja, Inglaterra. Tambem, n'aquelles tempos era cada pinhão!

Alem d'isto possuía uma catedral bastante gothica e o Convento de S. Pedro – que era uma imitação do Sanatorio da Parede, para onde iam a banhos os frades mais debeis de saude – escrofulosos.

O ar era iodadissimo, a paisagem muito chic e, como então se começavam a fazer os primeiros chalets-Renascença, certas familias (nobres, é claro) iam passar o verão no risonho burgo.

---

Certa manhã de Setembro, à saída da missa d'Alva (que era então às 9 ½) saíam três Donas da Catedral, recolhendo ao seu <sup>/3</sup> chalet, ainda medieval, mas já pintado às riscas brancas e amarellas.

Junto da pia da agua benta surgiu um mancebo loiro, d'olhos azues e bastante anafado, benza-o Deus!

O joven fidalgo (porque o era) offereceu a mão molhada onde as três Donas tomaram a agua benta, segundo a praxe do tempo, depois curvou-se com galanteria e beijou-lhes as três respectivas e aristocraticas mãos.

Saíram juntos e na frescura perfumada da manhã, vieram falando das praticas dos Monges, dos concertos do S. Luis, do *Miroir des Modes*, d'essas mil e uma coisas em que se entreti<sup>4</sup>nham as pessoas da boa Sociedade do Seculo XIV.

Atravessaram a praça do Anel<sup>1</sup> e passaram junto da Torre de Menagem do Castelo de D. Affonso.

N'essa ocasião, là dentro do portão, um cão fez: Aõ! ão!

As Donas iam já a assustar-se quando o mancebo explicou que eram os animaes, nossos amigos, que estavam a dar de si.

Atingiram emfim o alto do burgo e bruscamente uma rajada forte de vento fez esvoaçar os veus, e rodopiar folhas secas e pó...

E D. Lucia, a heroína d'esta novella, comentou com /<sup>5</sup> um sorriso fino:

«← Coisas do primo Affonso!...»

N'esta altura o leitor decerto já percebeu que as tres Donas, mãe e duas filhas, eram parentes de D. Affonso, o qual afirmàra nos seus escriptos que o Vento era bom bailador, etc, etc! E decerto acharam um piadão ao dito de D. Lucia...

Chegados à ponte-levadiça do Chalet, a Dona Castelã convidou D. Luis para almoçar, houve as etiquetas estylo Henrique II<sup>o</sup> e entraram todos.

Mas... ai! o descuidoso namorado, esquecêra-se de calçar os guantes... e D. Lucia reparou /<sup>6</sup> que as mãos do seu Cavaleiro terminavam por unhas enormes de guitarrista que até pareciam garras de leão à sexta-feira<sup>1</sup>...

D. Luis, sentiu descoberto o encanto que attribuía à Fada hespanhola do 1<sup>o</sup> andar do Solar da Veronica... e ficou peor que um urso! Ocultava as apendices sob os guantes, pois não fôra possivel encontrar engenho que os decepasse... Nunca os guantes lhe esqueciam nem descalçava aquele desgosto... e logo n'aquelle dia!... Pouca sorte! Ainda tentou disfarçar, escondendo as mãos no capindó à Forjaz de Sampaio (grande moda do Verão de 1304) mas intimamente ficou à rasca...

---

<sup>1</sup> Vêr no V volume "O milagre do Anel"

<sup>1</sup> Como é sabido, os leões cortam as unhas ao sabado.



N'esta altura, há que dar um esboço biographico do moço fidalgo. Descen<sup>7</sup>dente directo dos Leites da Silva (Biberon e Silva de ouro em campo carmesim) e dos Silva Campos (Bacalhau de prata em campo azul) devia vir a ser Conde da Veronica, Barão da Parede, etc. Sem contar que era quintanista da Escola dos Fisicos do Campo de Sant'Anna. Enamorado loucamente de D. Lucia tomàra pousada na estalagem de D. Rosa, a melhor e a peor do Burgo – visto haver só uma. As Donas retiraram-se a compôr os toucados e D. Lucia, sorrindo maliciosamente murmurava: “Tem que haver milagre!”. Entretanto D. Luis, rapou d'um pergaminho e d'uma caneta Gnoto e pôs-se a escrever ao tal Conde.

Estava ele reclamando em frases senti<sup>8</sup>mentaes umas onçazitas de tabaco francez, quando uma nuvem que a luz intercepta sobre o seu pergamoide se projecta... Ao mesmo tempo uma mão etherea, segura-lhe a mão esquerda e outra mão divina, armada d'um objecto de metal muito parecido com as tesouras do nosso tempo... faz-lhe cair, uma a uma, e sem dôr as terriveis unhas... D. Luiz meio zonzo arregala os olhos pasmados e azues... D. Lucia tinha operado sem anesthesia!

E o mancebo, n'um extase, extendendo a dextra (diga-se de passagem, suja de tinta) brada:

«– Agora esta! –»

D. Lucia sorri, o utensilio brilha e o fenomeno<sup>9</sup>repete-se com igual resultado...

Comovido e delirante, o mancebo, trouxa dessa trouxisse atavica do Seculo XIV, vê quebrado o encanto que julgara vitalicio, ri, chora, esboça uns passos do Fox Trot... e vae cair de joelhos deante de D. Lucia gritando:

«– Milagre! Milagre! Santa Lucia! Santa Lucia de Muel! –»

Nessa ocasião deu-se então um fenomeno seismico, d'estes que fazem scismar... Em volta da gracil cabeça de D. Lucia, surgiu um nimbo de oiro, talqual os das virgens do Boticelli!...

Espalhou-se a nova, o Povo accorreu em brados de alegria, os<sup>10</sup>sinos tocaram a rebate, estalaram foguetes e morteiros que até parecia o 5 d'Outubro e dizem que até houve *Te-Deum* na Cathedral...

Santa Lucia de Muel!...

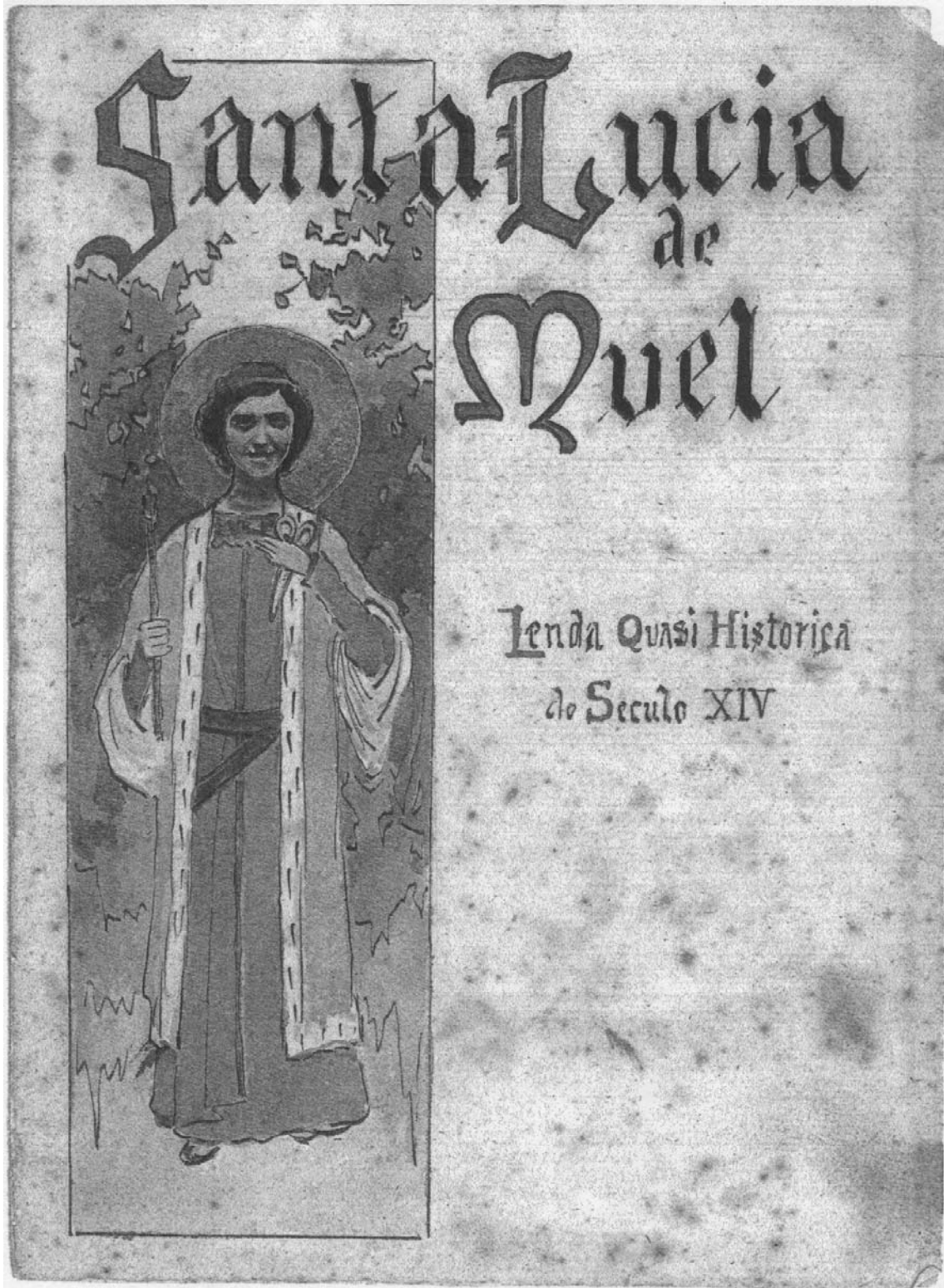
Mais tarde, em 1404, houve festas do Centenario e o D. Prior encomendou uma imagem de Santa Lucia ao celebre Teixeira Lopes e o Povo pediu para o burgo o nome de S<sup>ta</sup> Lucia de Muel...

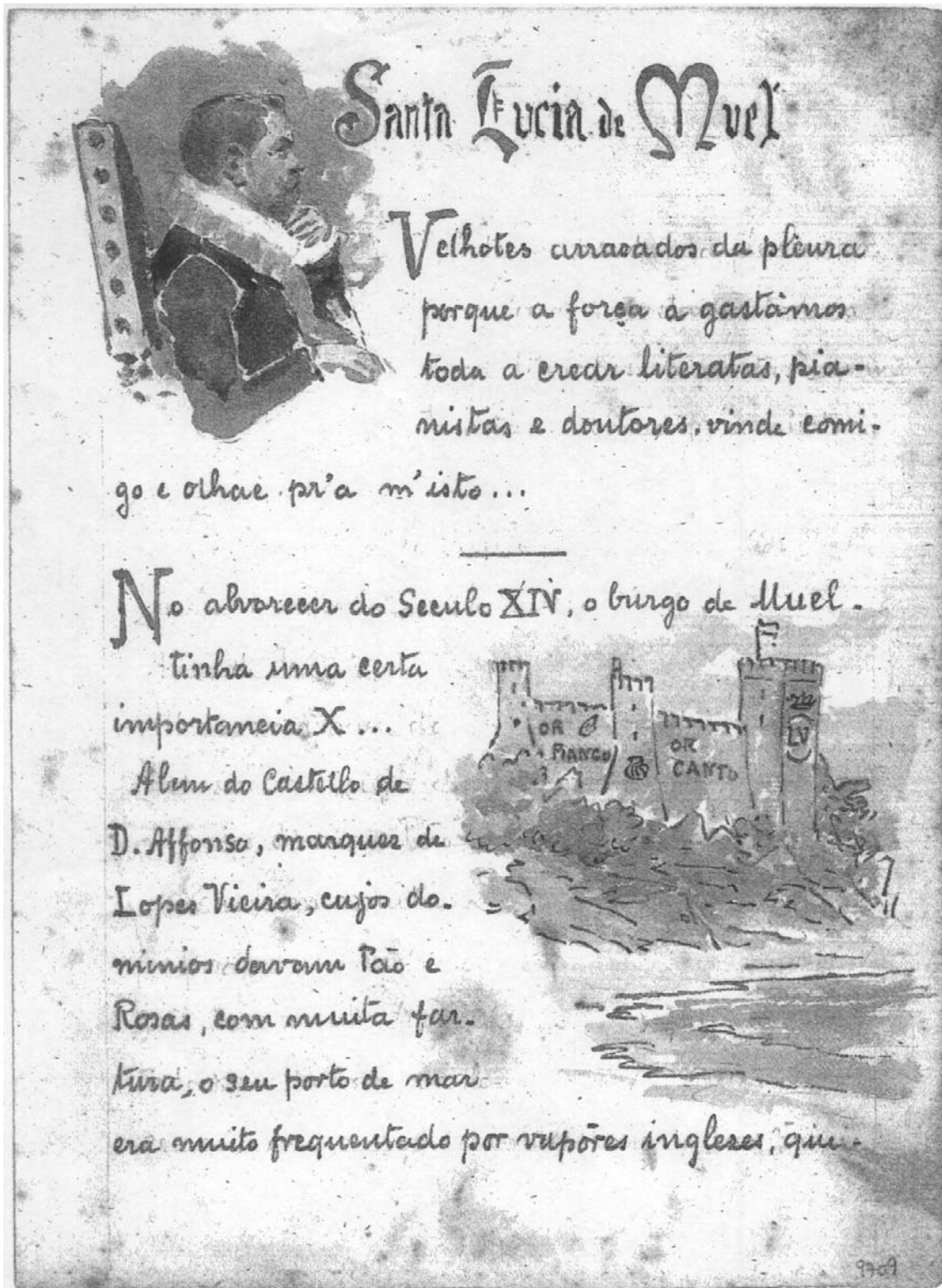
Mas o bispo chamava-se Pedro e era democratico... rasgou o abaixo assignado e o burgo ficou sempre S. Pedro de Muel!... /<sup>11</sup>

As màs linguas do Seculo XIV, diziam que depois do almoço que seguiu ao milagre, D. Luiz, ao fazer um cigarro, notou bastante a falta das unhas para aconchegar o tabaco... mas não há documento historico nem testemunho que o confirme.

Consultados os pergaminhos de D. Nicolau Bettencourt, contemporaneo, conterraneo, condiscipulo, companheiro, correlegionario e até com-cunhado de D. Luiz, este douto historiador confirma o suave milagre e menciona ainda outros – em especial o do Anel em memoria do qual a praça do burgo conserva ainda a designação de praça do Anel. O auctor, garante pois a verdade dos factos, podendo haver apenas ligeira confusão de datas... /<sup>12</sup>

Velhotes, arrasados da pleura, porque a saúde a gastâmos toda a crear literatas, pianistas e doutores... se olhastes para m'isto. Valha-vos Christo! que qualquer dia tendes que ir ao Polido Valente...





3 COMPRA MSS 258, nº 52  
4576

que iam carregar pinhão para a Fera Erines, ou seja, Inglaterra. Tambem, n'aquelles tempos era cada pinhão!



Além d'isto possuía uma catedral bastante gothica e o Convento de S. Pedro - que era uma imitação do Sanatorio da Parede, para onde iam a banhos os frades mais debéis de saude - escrofulosos.

O ar era iodadissimo, a payzagem muito chie e, como então, se começavam a fazer os primeiros Chalets - Renascença, certas familias (nobres, é claro) iam passar o verão no risonho burgo.

Certa manhã de Setembro, à saída da missa d'Alva (que era então às 9½) saíam três Donas da Cathedral, receotheno ao seu



NºB 775171



chalet, ainda medieval, mas  
já pintado às riscas brancas e  
amarellas.

Junto da pia da água benta  
surgiu um moço loiro,  
d'olhos azues e bastante ama-  
fado, benza-o Deus!

O jovem fidalgo (porque o era) offerceeu a mão  
molhada onde as três Donas tomaram a a-  
gua benta, segundo a praxe do tempo, depois  
curvou-se com galanteria e beijou-lhes as três  
respectivas e aristocraticas mãos.

Saíram juntos e na frescura  
perfumada da manhã, vieram  
fallando das praticas dos Mon-  
ges, dos Concertos do S. Luis, do  
Miroir des Modes, d'essas mil e  
uma coisas em que se entrete-





tinham as pessoas da boa Sociedade do Seculo  
XIV.

Atravessaram a praça do Anel,<sup>(1)</sup> e passaram  
junto da Torre de Menagem do Castello de D.



Affonso. Nessa occasião,  
lá dentro do portão, um  
cão fez: Aô! aô!

As Donas iam já a  
assustar-se quando o moncello explicou  
que eram os Animaes, nossos amigos, que es-  
tavam a dar de si.

Atingiram enfim o alto do burgo e bus-  
camente uma rajada forte de vento fez es-  
voasar os Veus e rodopiar folhas secas e pó...



E D. Lucia, a heroína  
d'esta novella, contentou com

(1) Ver no II volume "O milagre do Anel."

um sorriso fino:

— "Coisas do primo Affonso!..."

N'esta altura o leitor decerto já percebeu que as tres Donas, mãe e duas filhas, eram parentes de D. Affonso, o qual afirmára nos seus escriptos que o Vento era bom bailador, etc. etc! E decerto acharam um piadão, ao dito de D. Lucia...



Chegados à ponte-levadiça do Chalet, a Dona Castela convidou D. Luiz para almoçar, houve as etiquetas estylo Henrique II. e entraram todos.



Mas... ai! o descuidoso namorado, esquecera-se de calçar os quantes... e D. Lucia reparou

MSS 258, nº 52



que as mãos do seu Cavaleiro, terminavam por  
unhas enormes de guitarrista que até pareciam  
garras de leão à sexta-feira...<sup>(1)</sup>

D. Luis, sentiu descoberto o encanto que atribuíra à  
Fada hespanhola do 1º andar do Solar da Verónica... e  
ficou pior que um urso! Cultava os apendices  
sob os quantos, pois não fora possível encontrar  
engenho que os decepasse... Nunca os quantos lhe



esqueciam nem descalcava aquele  
desgosto... e logo n'aquelle dia!...

Pouca Sorte! Ainda tentou disfar-  
çar, escondendo as mãos no capim do Forjar de  
Simpão (grande moda do Verão de 1304) mas in-  
tencionalmente ficou à rasea...

Nesta altura, ha que dar um esboço  
biographico do moço fidalgo. Descrev-



<sup>(1)</sup> Como é sabido, os leões cortam as unhas ao sabado.

dente directo dos Leites da Silva (Piberon e Silva de ouro em campo carmesim) e dos Silva Campos (Bacalhau de prata em campo azul) devia vir a ser Conde da Veronica, Barão da Parede etc. Sem contar que era quintonista da Escola dos Fisicos do Campo de Sant'anna. Enamorado loucamente de D. Lucia tomara pousada na estalagem de D. Rosa, a melhor



e a peor de Burgo - visto haver só uma. As Donas retiraram-se a comprar os toucados e D. Lucia, sorrindo maliciosamente murmurava: "Tenho que haver mi-

lagre! .. Entretanto D. Lucia, rapou d'um pergaminho e d'uma caneta Onoto e pôz-se a escrever ao Tce Conde.

Estava elle reclamando em frases senti-

montaes umas mechas de tabaco francez, quom.  
do. Uma nuvem que a luz intercepta

sobre o seu pergaminho se projecta ...

Ao mesmo tempo uma mao etherea, segura-lhe a  
mao esquerda e outra mao divina, armada d'um  
objecto de metal muito parecido com as tesouras  
do nosso tempo ... faz-lhe sair, uma a uma, e



sem dor os terriveis unhas ...

D. Luis, meio zonso, arregala os  
olhos pasmados e acoes ...

D. Lucia tinha operado seu  
anesthesia!

E p manecbo. n' um extase, extendendo a dextra  
(diga-se de passagem, suja de tinta) brada:

ce " Agora esta! " -

D. Lucia sorri, o utensilio brilha e o fenomeno

repete-se com equal resultado ...

Comovido e delirante, o moçoito, trouxa d'essa trouxeise atavica do Seculo XIV, vê quebrado o encanto, que julgava vitalicio, ri, chora, estoca uns passos do Fox Trot ... e vae cair de joelhos de ante de D. Lucia gritando:

— "Milagre! Milagre! Santa Lucia! Santa Lucia de Muel!" —

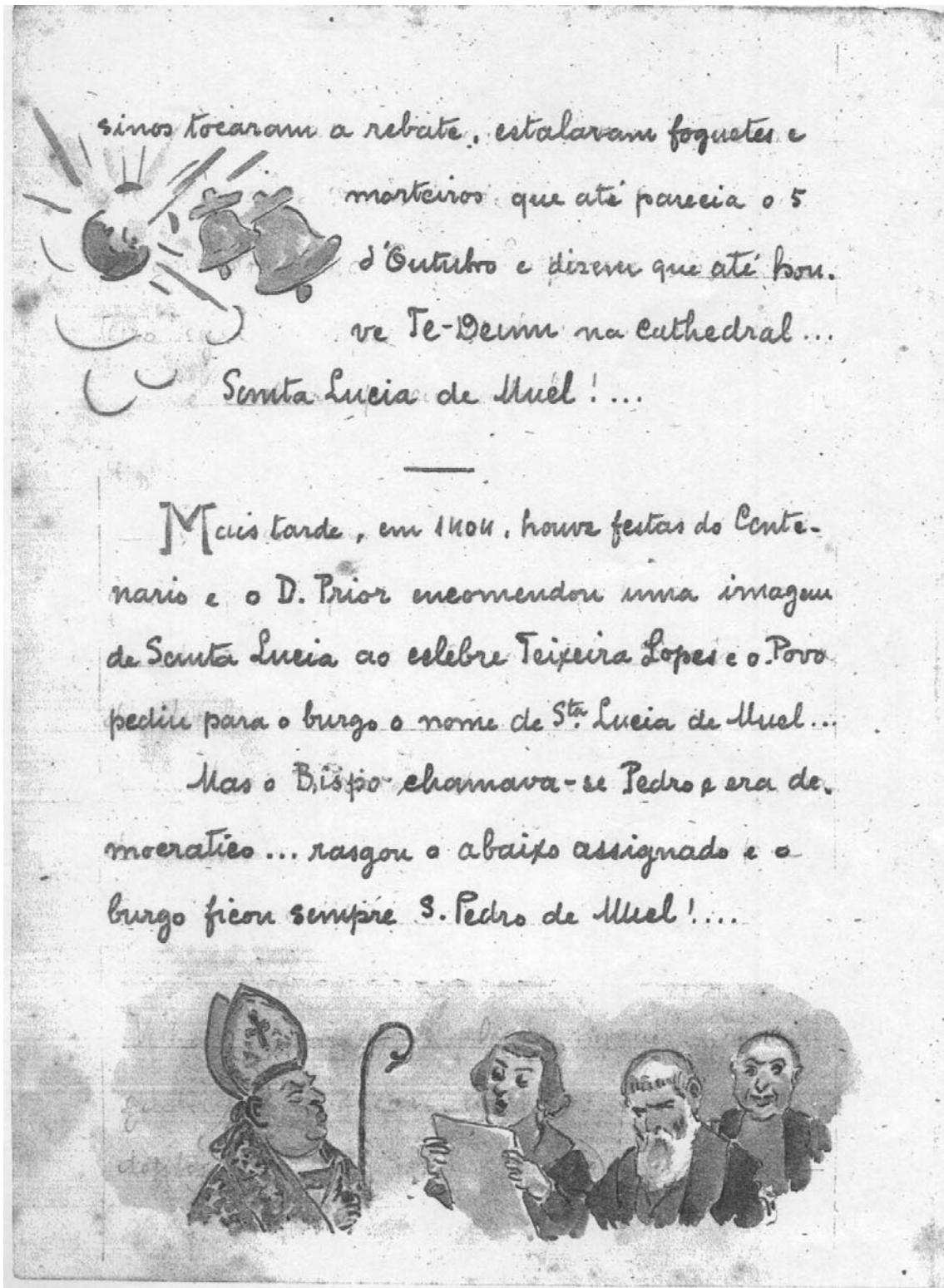
Nessa occasião deu-se intão um fenomeno seismico, d'istes que fazem scismar ...

Em volta da gracil cabeça de D. Lucia, surgiu um nimbo de ouro, talqual os dos virgens do Botticelli! ...

Espalhou-se a nova, o Povo accorreu em brados de alegria, os



Mss 258, nº 52



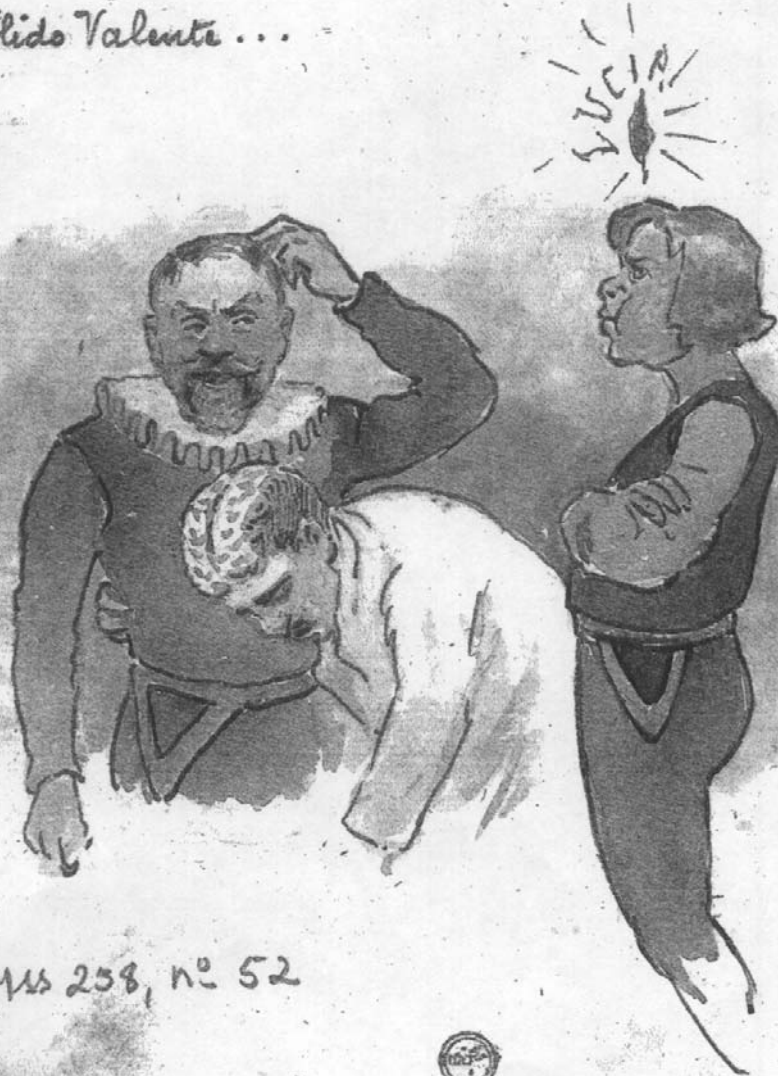


As más linguas do Seculo XIV, diziam que, depois do almoço que seguiu ao milagre, D. Luis, ao fazer um cigarro, notou bastante a falta das unhas para aconhegar o tabaco... mas não ha documento historico nem testemunho que o confirme.

Consultados os pergaminhos de D. Nicolau Bettencourt, contemporaneo, condiscipulo, companheiro, correligionario e até con-cunhado de D. Luis, este douto historiador confirma este suave milagre e menciona ainda outros - em especial o do Anel - em memoria do qual a praça do burgo conserva ainda a designação de praça do Anel. O auctor, gerante pois a verda- de dos factos, podendo haver apenas ligeira confusões de datas ...



Velhotes, arrasados da pleura, porque a saude  
a gastamos toda a crear literatas, pionistas e  
doutores... se olhastes para miisto. Valha-vos  
Christo! que qualquer dia tendes que ir ao  
Polido Valente...



Mss 258, nº 52







## **Ordem do Graal**

### **in Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira- vol. X**

- I. A Ordem do Graal tem a sua séde no templo d'Arte na Nazaré e a sua finalidade é: (a) viver para a arte e para a ciencia e morrer pela beleza e pela verdade, em Armonia com a religião cristã.
- II. A Ordem do Graal é formada por poétas, prosadores, architectos, pintores, escultores e cientistas.
- III. A escala hierarquica da Ordem é: Grão Mestre, Mestre, Grande Oficial, Oficial, Artesano e Amigo.
- IV. O titulo de “amigo” ficará sendo o denominador comum, pois todos os ordenandos, entre si, se ficarão chamando amigos.
- V. Cada amigo terá o seu uniforme muito simples para usar apenas nas cerimoniaes spirituaes do templo, durante as leituras, recitaes, conferencias, exposições, comunicações científicas, etc.
- VI. A Ordem do Graal é de acção poética, literaria, artistica e científica, salvo 3 meses no ano, destinados à contemplação, à reflexão e aos exercicios spirituaes<sup>(1)</sup>
- VII. A missão imediata da Ordem é conquistar ou conseguir para o templo da Nazaré o vaso sagrado do Graal, onde esteve o sangue de Nosso Senhor Jesus Cristo e que está no alto da Serra do Cebreiro da provincia de Lugo, na Galiza.
- VIII. A Ordem do Graal empreenderá uma vasta e profunda campanha de bom gosto em pró da Arte, da Beleza e do Amôr e publicará uma Revista anual que dê conta de todo este movimento, alem da publicação das creações poéticas, literarias e artisticas dos amigos.

---

<sup>(1)</sup> estes exercicios ainda não estão escritos.

- IX. A Ordem comungará na religião cristã, viverá em regime contractual com a Igreja, colaborará com as ordens religiosas mais afins e reconhece como autoridade suprema Sua Santidade o Papa, a quem pede a sua bênção.
- X. Sua Eminência o Cardeal Patriarcha indicará ou nomeará um sacerdote franciscano para capelão, secretario geral e administrador da Ordem que ficará residindo no templo d'Arte e será o responsável pela conducta moral da mesma ante sua Santidade.
- XI. A Ordem do Graal, conforme o seu caracter artistico-religioso dará á Igreja, ao Estado e aos Municipios a sua colaboração nas pessoas dos “amigos” (que deverão ser os mais puros valores do seu tempo) para a construção, reparação e restauração de edificios com as suas obras d'Arte indispensaveis e bem assim para a organização e direcção de festas publicas e profanas.
- XII. Na Cerca do Templo d'Arte, séde da Ordem, os “amigos” poderão construir os seus “estudios” e os seus tumolos.

P.S. Falta redigir os exercicios espirituaes, saber como deve ser o uniforme e assentar no regime interno, que me parece ser esta a ultima coisa a fazer.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

- A Águia*, 78, 165, 247, 248, 255, 256, 257, 260, 264, 267, 268, 269, 319, 321, 324, 334, 335, 434, 439
- A Campanha Vicentina*, 31, 33, 34, 40, 45, 48, 49, 50, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 88, 92, 93, 94, 95, 159, 161, 276, 292, 306, 307, 308, 309, 310, 354, 440, 530, 691, 723
- A Cidade e as Serras*, 58, 77
- A Correspondência de Fradique Mendes*, 47, 652
- A Diana de Jorge de Montemor*, 32, 53, 56, 73, 309, 351, 352, 355, 422, 423, 565, 579, 610, 611
- A Ilustre Casa de Ramires*, 175, 176, 182, 184, 271
- Á Luz dum Vitral*, 294, 295, 296, 739, 821
- A Paixão de Pedro o Cru*, 314, 489, 491, 492, 493, 494, 495, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 524
- A última obra do poeta Afonso Lopes Vieira*, 314, 356, 357, 441, 443
- Aarsleff, Hans, 567
- Abella, Humberto Busto, 323
- Abreu, Luís Machado de, 642, 644, 674
- Abreu, Maria Fernanda de, 141
- Adám, Anikó, 112
- Afonso X, 363, 364, 365, 413, 482
- Agrawal, R. R., 108, 123
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de, 190, 194
- Aji, Hélène, 389
- Albertí, Rafael, 325, 372
- Albuquerque, Mário de, 54, 219, 350, 518
- Alcoforado, Mariana, 50, 413, 460, 478, 479, 571
- Alighieri, Dante, 21, 93, 101, 187, 197, 346, 375, 376, 434, 556, 645, 662, 665
- Allaire, Gloria, 20
- Almeida, Afonso Lopes de, 334
- Almeida, Chaves de, 654
- Almeida, Fialho de, 233, 420, 658, 669
- Almeida, Isabel, 550
- Almeida, Lourenço Chaves de, 493, 494
- Almeida, Virgínia de Castro, 46
- Alonso, Dámaso, 429
- Alvar, Carlos, 482, 630
- Álvarez, Eloísa, 320
- Alves, Hélio Osvaldo, 77, 103
- Alves, Maria de Fátima Pinheiro, 177, 204, 205
- Amado, Fernando, 405
- Amalvi, Christian, 19
- Amaral, Eloy do, 176
- Amarante, Maria Antónia, 36, 238
- Amaro, Luís, 503
- Ameal, João, 39, 270, 709, 716
- Amora, A. Soares, 304
- anacronismo, 124, 130, 263, 292, 297, 594
- analfabetismo e anti-intelectualismo, 56, 57, 59, 88, 155, 299, 407, 439, 647
- anarquismo, 55, 56, 442, 646, 657, 669, 670
- Angenot, Marc, 305
- Animais nossos amigos*, 409, 689
- Anselmo, Manuel, 384
- antiacademismo, 46, 50, 56, 86, 309, 344, 439
- Antologia Portuguesa*, 44, 52, 56, 319
- Antonietti, Tania Maria, 583
- Ar Livre*, 39, 86, 87, 249, 313, 348, 358, 391, 392, 405, 411, 412, 421, 444, 445, 451, 461, 606, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 681, 688
- Aranes, Hemeterio, 367
- Araújo, Joaquim de, 401
- Arnell, Carla Ann, 15, 24, 25
- Arnold, Mathew, 93, 486, 653
- Arnos, Conde de, 175
- Arnos, Vicente, 315
- Arte de Admirar*, 84, 115
- Arte pela Arte, 42, 46
- Arts and Crafts*, 108, 109, 110, 111
- arturiano, 7, 17, 300, 373, 528, 530, 531, 532, 534, 535, 536, 537, 546, 575, 577, 664
- Asensio, Eugenio, 384
- Ashbrook, Susan, 111
- Assis, São Francisco de, 80, 86, 111, 249, 313, 419, 639, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 666, 667, 670, 673, 674, 675, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 686, 688, 689, 690, 691, 706, 707, 708, 709, 710, 713
- Auerbach, Erich, 256
- Auto da "Sebenta"*, 347
- Auto da Barca do Inferno*, 118
- Autozinho da Barca do Inferno*, 32
- Avalle-Arce, Juan Bautista, 542, 553, 554, 579, 586, 589
- Ayres, José, 675, 676
- Azevedo, David de, 649
- Azevedo, João Lúcio de, 65
- Azevedo, Narciso de, 466, 480
- Azorin, 111, 625

### B

- Bachelard, Gaston, 194, 479
- Backès, Jean-Louis, 234, 528
- Bakounine, Mikhaïl, 78, 657, 670, 723
- balada, 17, 126, 150, 160, 171, 203, 233, 240, 402, 411, 414, 415, 416, 417, 419, 420, 421, 430, 454, 458, 683, 694, 722
- Balzac, Honoré de, 53
- Bandarra, Gonçalo Anes, 537
- Banús, Enrique, 619, 624
- Baptista, A. Rodrigues, 323, 325
- Barbas, Helena, 149
- Barbey d'Aurevilly, Jules, 526
- Baret, Eugène, 545, 549, 554, 561, 617
- Barnhouse, Rebecca, 603, 606
- Barreira, Cecília, 273, 283
- Barreira, João, 563
- Barreiros, Nuno, 390
- Barreto, Garcia, 409
- Barros, João de, 248, 324, 371, 452
- Barros, Leitão de, 35, 521, 522, 523, 524

Barros, Maria Cândida, 167  
 Bart, B. F., 706  
 Barthes, Roland, 61, 577  
*Bartolomeu Marinheiro*, 32, 409, 466, 467  
 Baruque, Julio Valdeón, 625  
 Bastida, Rebeca Sanmartín, 71, 77, 91, 111, 132, 209, 211, 215, 218, 241, 245, 305, 313, 333, 398, 413, 428, 429, 430, 598, 666  
 Baudelaire, Charles, 36, 40, 53, 60, 193, 217, 219, 233  
 Baudry, Robert, 289, 290, 483, 526  
 Bazán, Emilia Pardo, 598, 663, 666, 667, 683  
 Beau, Albin, 134, 139  
 Beaufile, Marcel, 370, 398, 400, 404, 405  
 Bédier, Joseph, 480, 482, 502, 514, 515, 556, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 573, 575, 578, 583, 590, 592, 593, 594, 595, 597, 602, 621, 630  
 Beer, Francis de, 708  
 Beethoven, Ludwig van, 46, 80, 237, 388, 391, 723  
 Beirante, Cândido, 131, 133, 134, 136, 305  
 Beirão, Mário, 320, 653  
 Belchior, Maria de Lourdes, 267  
 Bell, Aubrey, 374, 394, 545, 594  
 Beltrán, Vicente, 334, 482, 552, 553  
 Bensaúde, Joaquim, 65  
 Bento, José, 251  
 Bergson, Henri, 78  
 Bernstein, Harry, 133, 135  
 Bertazzo, Luciano, 695, 705  
 Biddick, Kathleen, 13, 24  
 Biedma, Jaime Gil de, 22, 23  
 Bizet, J.- A., 435  
 Blanc, Pedro, 390  
 Blanchard, Pierre, 717  
 Blecua, Juan Manuel, 550, 553, 554, 578, 581, 582, 583, 588, 589  
 Bloch, R. Howard, 9, 568, 569  
 Bloom, Harold, 82, 85, 105  
 Boaventura, Manuel, 348  
 Boileau, Nicolas, 106  
 Bonaparte, Felicia, 37  
 Bonito, Rebelo, 430  
 Boos, Florence S., 103, 107  
 Borba, Tomás, 390, 408, 409  
 Bordes, Philippe, 14  
 Bordone, Renato, 7, 8, 20, 21, 102, 104, 229  
 Borges, Luísa Manuela Quirino Rosa da Cunha, 251, 259, 261, 266, 268  
 Botelho, Afonso, 264, 327  
 Boué, Pilar Andrade, 506  
 Boulaire, Cécile, 598, 599, 602, 604, 605  
 Braga, Isabel M. R. Mendes Drumond, 710  
 Braga, Luís de Almeida, 78, 279, 286, 328  
 Braga, Marques, 356  
 Braga, Paulo Drumond, 710  
 Braga, Teófilo, 187, 188, 286, 315, 333, 335, 336, 337, 338, 341, 430, 431, 432, 437, 457, 489, 516, 549, 551, 552, 554, 586, 617  
*Brancaflor e Frei Malandro*, 444, 463, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 664, 665, 691, 692  
 Branco, João de Freitas, 36, 241  
 Branco, Luís de Freitas, 390  
 Branco, Maria Luísa Torrado Goulão, 430  
 Brandão, António José, 347  
 Brandão, Júlio, 167, 193, 212, 217, 218, 219, 227, 566, 567, 640

Brandão, Raul, 229, 341, 640, 669  
 Brea, Mercedes, 365  
 Bretèque, François de la, 25, 27  
 Brown, Mary Ellen, 415  
 Brummel, George Bryan, 80  
 Brun, André, 684  
 Bruno, Sampaio, 535  
 Buescu, Ana Isabel, 256  
 Buescu, Helena Carvalhão, 71, 112, 130, 131, 132, 135, 136, 149, 150, 160, 178, 179, 203, 204, 460  
 Buey, Félix del, 645  
 Burne-Jones, Edward, 100  
 Byron, Lord, 439, 443

## C

Cabanel, Patrick, 650  
 Cabral, Luís, 408  
 Caeiro, Francisco da Gama, 711  
 Cal, Ernesto Guerra da, 370  
 Calinescu, M., 23  
 Calle, José M<sup>a</sup> Folgar de la, 522, 523  
 Câmara, João da, 390, 658  
 Camões, Luís de, 27, 34, 35, 44, 47, 49, 50, 51, 55, 60, 62, 66, 73, 130, 149, 154, 159, 165, 166, 179, 188, 196, 200, 257, 279, 287, 299, 338, 343, 352, 385, 404, 434, 440, 441, 465, 481, 489, 500, 502, 541, 571, 720, 722  
 Campagnola, Stanislao da, 664  
 Campos, Agostinho de, 44, 46, 52, 53, 55, 56, 130, 164, 172, 186, 319, 340, 355, 388, 389, 406, 408, 409, 503  
 Campos, Artur Lobo de, 160, 447, 448, 476, 695  
*Cancioneiro Colocci-Brancuti*, 338, 340, 341, 550, 556, 584  
*Cancioneiro da Ajuda*, 263, 338, 356, 357, 365, 551, 552  
*Cancioneiro da Vaticana*, 333, 335, 336, 337, 338, 341, 345  
*Cancioneiro de Coimbra*, 130, 187, 496  
*Canções de Saudade e Amor*, 32, 35, 364, 390, 398, 399, 402, 406, 407, 412, 453, 455  
*Canções do vento e do sol*, 249, 293, 294, 354, 358, 360, 361, 362, 377, 378, 384, 386, 412, 416, 417, 451, 462, 688, 689  
 Cani, Isabelle, 234, 235, 526, 528  
*Cântico das Criaturas*, 661, 662, 682, 683, 685, 691, 692  
 cantiga de amigo, 200, 201, 205, 264, 265, 323, 328, 329, 332, 333, 334, 336, 337, 341, 345, 349, 351, 357, 359, 360, 365, 382, 428, 430, 435  
 cantiga de amor, 200, 332, 333, 334, 354, 357, 359, 370, 378, 482  
*Canto Infantil*, 35, 390, 408, 409, 689  
*Cantos Portugueses*, 35, 390  
 Carbajo, Francisco Gutierrez, 434  
 Cardielos, António de, 219  
 Cardini, Franco, 14, 15, 238, 239  
 Cardoso, Miguel Esteves, 287  
 Carlos, Luís F. A., 164  
 Carlyle, Thomas, 62, 63, 75, 77, 94, 102, 107, 259, 284, 303, 649, 712  
 Carmona, Fernando, 612  
 Caro, Frank de, 415  
 Carpinteiro, Maria da Graça, 595  
 Carrelhas, Francisco, 674  
 Cartier, Horácio, 572, 591

- Carvalho, Amorim de, 342, 411, 524  
 Carvalho, Coelho de, 193  
 Carvalho, Joaquim Barradas de, 308  
 Carvalho, Joaquim de, 616, 705  
 Carvalho, Joaquim de Montezuma de, 111  
 Carvalho, Manuel J. G., 79, 643  
 Carvalho, Maria Amália Vaz de, 401  
 Carvalho, Paulo Archer de, 138, 178, 268, 272, 273, 284, 285, 538  
 Carvalho, Ronald de, 119, 351  
 Carvalho-Neto, Paulo de, 425  
 Cascão, Rui de Ascensão Ferreira, 270  
 Casimiro, Augusto, 261, 327  
 Castela, Afonso, 322, 328  
 castelo, 102, 167, 169, 175, 181, 182, 183, 184, 187, 189, 190, 206, 212, 228, 229, 230, 231, 232, 260, 292, 295, 298, 306  
 Castilho, António Feliciano de, 130, 131, 193  
 Castilho, Guilherme de, 174, 178, 183, 641  
 Castro, Alberto Osório de, 230, 335, 420, 456  
 Castro, Aníbal Pinto de, 110, 164, 280, 357, 480, 655, 657  
 Castro, Augusto de, 44, 187  
 Castro, Cacilda de, 528  
 Castro, Eugénio de, 204, 211, 212, 213, 219, 220, 226, 401, 449, 480, 640, 653  
 Castro, João, 572, 573  
 Castro, Rosalía de, 322, 324, 325  
 catedral, 14, 75, 81, 84, 89, 91, 103, 105, 106, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 173, 184, 188, 213, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 247, 277, 297, 311, 369, 377, 383, 492, 493, 567, 666  
 Catroga, Fernando, 125, 133, 134, 178, 285, 308  
 Cavalheiro, Rodrigues, 32, 272  
 Cazenave, Michel, 486  
 Cebreiro, Álvaro, 319, 323  
 Celano, Tomás de, 648  
 Cepeda, Isabel, 190  
 Cerdeira, Teresa Cristina, 112, 113  
 Certeau, Michel de, 714  
 Cértima, António de, 570  
 César, Ângelo, 479, 480Ch  
 Chaigne, Hervé, 708  
 Chandler, Alice, 100, 109, 301  
*Chanson de Roland*, 311, 618, 621, 623, 630, 633, 647  
 Chaplin, Charlie, 717  
 Chasca, Edmund de, 632, 636  
 Chateaubriand, François-René de, 112, 115, 125, 642  
 Chaves, Castelo Branco, 136, 137, 142, 143, 174, 186  
 Chaves, Luís, 425  
 Chesterton, G. K., 663, 682, 683  
 Chorão, Maria da Graça de Albuquerque Barreto Bigotte, 100  
 Cid, António, 644, 645, 709, 712  
 Cidade, Hernâni, 341, 352, 562, 563  
 Cidraes, Maria de Lourdes, 27, 366  
 Cintra, Luís Filipe Lindley, 197, 202  
 Cirurgião, António, 422  
 Cláudio, Mário, 182, 184  
 Claudon, Francis, 237  
 Codax, Martin, 347, 362, 374  
 Coelho, Adolfo, 59, 333, 437  
 Coelho, J. Furtado, 164  
 Coelho, Jacinto do Prado, 325, 426, 651, 653  
 Coelho, Joaquim-Francisco, 264, 265, 360  
 Coelho, M. Paula Mendes, 215  
 Coelho, Maria Teresa Pinto, 176, 182, 183, 184  
 Coelho, Nelly Novaes, 195, 202  
 Coelho, Ruy, 32, 35, 60, 111, 364, 390, 398, 399, 406, 410, 478, 690  
 Coelho, Trindade, 159, 162, 163, 164, 335, 433, 448  
 Coeuroy, André, 236, 237, 244  
 Coimbra, Leonardo, 643, 653  
 Colaço, Amélia Rey, 294  
 Coleridge, Samuel Taylor, 94, 112, 113  
 Compagnon, Antoine, 81  
 Comte, Auguste, 78, 287  
 Connelly, Frances, 104  
 Conrad, Peter, 110  
*Conto de Amadiz*, 32, 468, 598, 599, 600, 601, 603, 604, 605, 606, 607  
*Conto do Natal*, 442, 449, 670, 671, 677  
 Corbellari, Alain, 210, 565, 566, 568, 575, 578, 583, 590, 592, 593, 595, 597  
 Cordeiro, António Xavier Rodrigues, 129, 130, 131, 325, 356, 502, 516, 627  
 Cornil, Suzanne, 485, 488, 489, 490, 505, 515  
 Correia, João da Silva, 439, 610  
 Corrigan, Maureen, 21, 112, 113, 117, 126  
 Cortazar, Raúl, 429, 457  
*Côrte na Aldeia de Francisco Rodrigues Lôbo*, 52  
 Cortesão, António Augusto, 263  
 Cortesão, Jaime, 65, 119, 257, 258, 259, 260, 261, 299, 300, 341, 491, 532, 541, 545, 546, 644, 646, 652, 653, 693, 711  
 Cossío, José Maria de, 573, 579  
 Costa, Alberto (Pad-Zé), 291  
 Costa, António Leite da, 144  
 Cousseau, Anne, 194  
 Coutinho, Jorge, 252, 253, 254  
 Cresso, Firmino, 430  
*Crisfal*, 35, 60, 166, 364, 390, 402, 410, 411, 479, 498, 500, 559, 571  
 Croce, Benedetto, 434  
 Cruz, Duarte Ivo, 684, 685  
 Cruz, Manuel Braga da, 269, 286  
 Cuesta, Pilar Vázquez, 325  
 Cunha, Alfredo da, 433  
 Cunha, Carlos Manuel da, 129, 333, 338, 431, 436
- D**
- D. Dinis, 59, 106, 200, 202, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 287, 300, 323, 327, 330, 331, 335, 338, 340, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 354, 357, 359, 360, 361, 367, 368, 369, 374, 375, 376, 377, 379, 381, 382, 385, 399, 419, 482, 489, 497, 511, 517, 530, 531, 541, 551, 552, 554, 557, 585, 690, 721  
 D. Pedro I, 141, 166, 202, 276, 285, 357, 419, 427, 477, 479, 480, 482, 484, 489, 490, 493, 500, 503, 504, 506, 508, 511, 512, 513, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 522, 541  
 Dabiezies, André, 515, 602  
 Dacosta, Luísa, 194  
 Dakyns, Janine R., 112, 210, 219, 221, 240, 245, 526, 721  
 Damiani, Bruno, 422, 423  
 Danesi, Silvia, 101  
 Dantas, Júlio, 219, 233  
 Dasilva, José Manuel, 615, 616, 631  
 Davis, William Myron, 317, 318, 322, 331, 370, 384

Decadentismo, 14, 22, 39, 57, 73, 100, 166, 177, 190, 191, 193, 194, 204, 210, 211, 213, 218, 222, 225, 229, 231, 233, 235, 245, 302, 308, 358, 479, 480, 721  
 Delcroix, Maurice, 52  
 Delehay, Hippolyte, 698, 704, 705, 707  
 Delille, Maria Manuela Gouveia, 193, 194, 401, 402  
 democracia real, 133, 267, 268, 307, 511, 607, 721  
 Des Cars, Laurence, 100  
 Deus, João de, 49, 53, 57, 158, 160, 200, 212, 213, 299, 324, 335, 336, 337, 355, 394, 437, 599, 682  
 Deyrmond, Alan, 578, 632, 633  
 Dias, Carlos Malheiro, 268, 525  
 Dias, João Ferreira, 34  
 Dias, Jorge, 321  
 Dias, Luís Augusto da Costa, 143, 146, 148, 150, 154, 163, 169, 173, 174, 186  
 Diogo, Américo A. Lindeza, 333, 334, 428  
 Domínguez, César, 21, 22  
 Domínguez, Eva María Gálvez, 613  
 Domino, Maurice, 575, 577  
*Doña Inés de Castro*, 477, 483, 488, 489, 490, 492, 495  
 Dostoevski, Fédor, 642, 657, 658  
 Duarte, Acácio de Calazans, 428, 440  
 Duarte, Afonso, 299, 320, 430  
 Duarte, Maria do Rosário da Cunha, 280  
 Dubois, Jacques, 702  
 Duby, Georges, 14  
 Ducrey, Anne, 218  
 Dulac, Edmond, 225  
 Dunn-Lardeau, Brenda, 10, 703, 714, 715, 716  
 Durand-Le Guern, Isabelle, 114, 126, 127, 415, 416  
 Durão, Américo, 219, 221, 222, 228  
 Dürer, Albert, 41, 96, 344  
 Durrande, José-Laure, 714

## E

*Élogas de Agora*, 428, 476  
 Eco, Umberto, 13, 19, 21, 22, 143, 720  
 Einstein, Alfred, 400  
 Eisenberg, Daniel, 538  
*Em Demanda do Graal*, 31, 32, 34, 35, 40, 41, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 60, 62, 64, 65, 66, 73, 76, 93, 97, 99, 109, 110, 115, 160, 269, 302, 304, 306, 307, 310, 322, 324, 335, 343, 344, 345, 346, 348, 349, 352, 353, 357, 389, 392, 393, 394, 395, 401, 406, 430, 433, 436, 438, 439, 440, 441, 446, 447, 481, 482, 485, 487, 488, 490, 495, 518, 524, 529, 530, 531, 536, 537, 564, 594, 614, 661, 662, 664, 694  
 Emerson, Ralph Waldo, 259  
 Emery, Elizabeth, 36, 81, 210, 215, 221, 225, 226, 242, 246, 492  
 Eschenbach, Wolfram von, 16, 236  
 Escudero, Pedro Ojedo, 625  
 Ésquilo, 80  
 Esteban, María Hernández, 665  
 esteticismo, 22, 37, 72, 95, 401, 405, 491, 721  
 estilo gótico, 15, 17, 36, 81, 99, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 115, 117, 119, 139, 141, 143, 145, 146, 151, 152, 167, 218, 219, 221, 224, 226, 436, 492  
 Estrada, Francisco López, 77, 100, 622, 625, 632, 633, 636  
 Estraviz, Isaac Alonso, 320

## F

Fabre, Jean-Henri, 606  
 Faivre, Antoine, 526  
 Falcão, Cristóvão, 130, 159, 299, 410  
 Faria, Guilherme de, 335  
 Faxon, Alicia, 100  
 Fay, Elizabeth, 17, 125  
 Feijó, António, 229, 230, 401  
 Feijó, Elías J. Torres, 320, 323  
 Fernandes, Annie Gisele, 204, 205  
 Fernandes, Rogério, 252  
 Fernández, José Díaz, 615  
 Fernández, Xosé Xabier Ron, 333  
 Fernandiz, Roi, 370, 374  
 Ferrand, Françoise, 237  
 Ferrari, Anna, 338, 553  
 Ferré, Pere, 150  
 Ferreira, António, 481, 554, 584  
 Ferreira, Olga, 512, 519, 520  
 Ferreira, Vítor Wladimiro, 685  
 Ferrín, Xosé Luís Méndez, 334  
 Ferro, António, 598, 696, 697  
 Ferro, Marc, 27  
 Ferro, Túlio Ramires, 199, 639, 640, 643  
 Fialho, Irene Maria Leandro Rodrigues, 425, 428  
 Ficalho, Conde de, 175  
 Fichte, Joerg, 25, 26  
 Figueiredo, Antero de, 480, 484, 513, 534  
 Figueiredo, Fidelino de, 112, 254, 267, 544  
 Figueiredo, José de, 34, 108, 340, 491, 492, 494, 566  
 Figueroa, Marquês de, 319, 323  
 Finazzi-Agrò, Ettore, 68  
 Fink, A. Laurie, 619  
*Fioretti*, 652, 653, 663, 680, 689, 690, 691, 708  
 Flaubert, Gustave, 213, 562, 706  
 Fogelquist, James Donald, 542, 555, 576, 578, 579, 585  
 Fonseca, Edson Nery da, 193  
 Fonseca, Faustino da, 480, 502  
 Fortunati, Vita, 24  
 Foucart, Claude, 210, 235, 241, 245, 526  
 Fowler, Alastair, 140  
 Fraisse, Simone, 11, 304  
 França, José-Augusto, 131, 132  
 France, Marie de, 477, 480, 527  
 Franciscanismo, 192, 260, 314, 377, 409, 412, 512, 644, 645, 647, 649, 651, 652, 653, 658, 659, 661, 665, 672, 673, 674, 675, 677, 679, 680, 681, 684, 685, 688, 689, 691, 693, 707, 708, 710  
 Franco, António Cândido, 163, 164, 173, 186, 264, 273, 279, 285, 715, 717  
 Fredouille, Jean-Claude, 710  
 Freire, Luciano, 34, 566  
 Freitas, Francisco Silva, 259  
 Frenk, Margit, 426  
 Furness, Raymond, 235, 236  
 Furtado, Maria Elisa Corrêa Bessa, 243, 290, 314, 372, 381, 390, 414, 679, 691

## G

Gaio, Manuel da Silva, 211, 447, 653  
 Galiza, 311, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 329, 333, 347, 523  
 Gallagher, Edward J., 565, 566  
 Gally, Michèle, 20, 21, 575

Galván, Luis, 619, 620, 621, 622, 624, 626, 627  
 Gândara, Alfredo, 47, 165, 292, 339, 362  
 García, Luis Rubio, 615  
 García, Santiago, 482  
 Garrett, Almeida, 45, 49, 72, 73, 99, 121, 122, 129, 131, 135, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 166, 168, 170, 185, 186, 193, 194, 202, 272, 276, 278, 299, 310, 328, 423, 440, 441, 457, 458, 464, 465, 472, 592, 697  
 Gautier, Théophile, 112, 213  
*Gemüth*, 400  
 Genette, Gérard, 182, 414, 565  
 Gentry, Francis G., 26, 235  
*Gesamtkunstwerk*, 36, 226, 242, 492  
 Gil Vicente, 34, 45, 49, 50, 118, 130, 159, 161, 252, 257, 307, 338, 352, 374, 440, 511, 563, 572, 691  
 Gil, Augusto, 653  
 Gil-Albarellos, Susana, 577, 580, 581, 589  
 Giotto, 96, 226, 648, 659, 665  
 Glejzer, Richard, 26  
 Glencross, Michael, 26, 300  
 Godinho, Helder, 252  
 Goering, Joseph, 15  
 Goethe, J. W. von, 77, 350, 398, 401, 420, 421, 434, 558, 675  
 Gogol, Nikolai, 642  
 Gomes, Álvaro Cardoso, 194, 212, 214, 215, 217, 229, 234, 432  
 Gomes, João Carlos Celestino, 314  
 Gonçalves, Cardoso, 661, 662  
 Gonçalves, Joaquim Cerqueira, 647  
 Gonçalves, Maria Madalena, 181, 197, 201, 202  
 Gonçalves, Nuno, 68, 108, 566, 567  
 Goret, Claude, 484, 485, 487  
 Goulart, Rosa Maria, 76  
 Goytisolo, Juan, 25  
 Graça, Aires, 36, 238  
 Gradín, Pilar, 482  
 Grave, João, 293, 294  
 Green, Julien, 655, 660  
 Grimm, Jakob, 239  
*Guia de Portugal*, 44, 119, 314, 367, 378, 491, 494, 701  
 Guimarães, Fernando, 78, 122, 167, 212, 218, 219, 241, 261  
 Guinsburg, J., 125  
 Guisado, Alfredo, 420  
 Guizot, François, 132  
 Guyau, Jean-Marie, 78

## H

hagiografia, 193, 262, 279, 314, 381, 499, 641, 643, 644, 648, 659, 681, 694, 697, 698, 700, 701, 702, 703, 704, 706, 707, 710, 713, 714, 715, 716, 722  
 Hallyn, Fernand, 52  
 Hamburger, Kate, 507  
*Hamlet*, 166, 187  
 Harrisson, Frederic, 110  
 Hart, Thomas R., 633  
 Hartman, Elwood, 235  
 Heine, Heinrich, 32, 47, 165, 237, 248, 370, 371, 387, 390, 398, 399, 401, 402, 403, 404, 405, 415, 416, 444, 478  
 Herbert, Robert L., 82, 85, 88, 89, 100, 102

Herculano, Alexandre, 33, 73, 79, 111, 112, 123, 125, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 146, 147, 149, 150, 175, 254, 256, 276, 278, 305, 306, 308, 416, 537, 591, 671  
 Herder, J. Gottfried von, 67, 134, 278, 349, 368, 430, 434, 435  
 Heredia, José Maria de, 245  
 Hinterhäuser, Hans, 190, 194, 640, 642, 657, 667, 702  
*História Trágico-Marítima*, 44, 265, 466, 559  
*Homens Livres*, 65, 269, 341  
 Hugo, Victor, 106, 112, 124, 145, 222, 716  
 Huysmans, J. K., 176, 225, 492, 526

## I

Idade Média, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 40, 47, 59, 68, 71, 73, 77, 91, 94, 100, 101, 102, 103, 105, 107, 108, 109, 111, 112, 115, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 139, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 162, 167, 170, 173, 176, 179, 183, 186, 187, 190, 201, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 215, 218, 225, 229, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 245, 246, 251, 258, 267, 272, 273, 275, 277, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 313, 314, 320, 323, 327, 332, 333, 341, 342, 349, 355, 393, 398, 413, 415, 416, 429, 431, 435, 436, 486, 492, 493, 590, 599, 619, 647, 650, 662, 663, 664, 666, 720, 721, 722  
*Ilhas de Bruma*, 37, 44, 166, 300, 301, 318, 362, 363, 364, 365, 366, 368, 369, 370, 371, 373, 374, 397, 401, 411, 412, 416, 425, 444, 451, 452, 453, 454, 462, 463, 464, 469, 497, 498, 499, 500, 501, 532, 533, 536, 537, 690, 694  
*Imitação de Cristo*, 190, 191, 675  
 Inês de Castro, 27, 34, 35, 92, 148, 285, 357, 413, 419, 460, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 488, 489, 490, 491, 493, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 541, 549, 702  
*Inês de Castro na poesia e na lenda*, 357, 481  
 Integralismo Lusitano, 56, 65, 74, 78, 168, 176, 201, 247, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 275, 276, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 322, 327, 428, 512, 519, 538, 721  
 Isabel de Aragão, Rainha Santa, 285, 348, 374, 375, 376, 381, 489, 509, 512, 694

## J

Janés, Alfonsina, 236  
 Jauss, Hans Robert, 52  
 Jeanroy, Alfred, 328, 351  
 Jiménez, Rafael M. Mérida, 579  
 Jorge, Ricardo, 529  
 Jørgensen, Johannes, 652, 662  
 Joris, Pierre-Marie, 21  
*Jornal dum Poeta*, 79, 401, 431, 479, 657, 660  
 Jouve, Séverine, 210, 211, 213, 217, 229  
 Joyce, António, 243, 390, 393, 398, 399  
 Júdice, Nuno, 611  
 Júlio, Maria Joaquina Nobre, 682  
 Junqueiro, Guerra, 167, 168, 177, 299, 374, 450, 534, 650, 651, 673

**K**

Kahn, Gustave, 225, 450  
 Keats, John, 37, 80, 95, 194, 400  
 Kegel, Charles Herbert, 75, 103, 303  
 Keller, Barbara G., 112, 125  
 Kellogg, R., 508  
 Kempis, Tomás de, 190, 675  
 Kendrick, Laura, 9  
 Kerval, Léon de, 704, 705, 706  
 Kropotkine, Pierre, 442, 657, 668, 669, 670  
 Kullmann, Dorothea, 176  
 Kurlat, Frida Weber de, 588

**L**

La Bruyère, Jean de, 592, 593  
 La Fontaine, Jean de, 40, 47  
 Lacarra, María Eugenia, 622, 624, 626  
 Lacy, Norris J., 124  
 Laforgue, Jules, 200, 204  
*lais de Leonoreta*, 357, 422, 551, 552, 553, 557, 561, 584, 594  
 Landow, George P., 96  
 Lapesa, Rafael, 429  
 Laranjeira, Manuel, 77, 78, 86, 682  
 Laranjo, Frederico, 416, 421, 458  
 Large, David C., 36, 239  
 Le Gentil, Georges, 62, 343, 571  
 Le Goff, Jacques, 13, 18, 25, 123, 645, 647, 648  
*Le Roman de Tristan et Iseut*, 514, 562, 564, 565, 566, 568, 569, 573, 575, 578, 583, 593, 595  
 Leal, Ernesto Castro, 65, 284  
 Leão, Francisco da Cunha, 612  
 Lebesgue, Philéas, 313, 321, 527, 546, 557, 575, 673  
 Leça, Armando, 387, 389  
 Leclerc, Éloi, 646  
 Leclercq, Jean, 193  
*Legenda Prima*, 696, 703, 704, 705  
 Leitão, Joaquim, 371, 372  
*leixa-pren*, 361, 367, 379, 470, 589  
 Lemaître, Jean-Loup, 702  
 Lemos, Carlos de, 207, 208  
 Lemos, Esther de, 426  
 Lemos, Vieira de, 199, 200  
 Leonhardt, Rudolf, 370, 371  
 Lepecki, Maria Lúcia, 136  
 Lepître, Albert, 704, 708, 709, 710  
 Leupin, Alexandre, 18  
 Libera, Alain de, 19  
*Lied*, 32, 34, 35, 150, 370, 390, 395, 396, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 411, 420, 453  
 Lima, Fernando de Araújo, 199  
 Lima, Henrique de Campos Ferreira, 148  
 Lima, Jaime de Magalhães, 50, 78, 79, 299, 309, 310, 350, 352, 591, 639, 642, 643, 644, 646, 651, 652, 653, 663, 688  
 Lima, Veva de, 294, 295, 296, 821  
 Lino, Raul, 110, 408, 409  
 Livro de Amor de João de Deus, 345, 354  
 Llopis, Juan Miguel Ribera, 326  
 Llorens, Santiago Fortuño, 361, 425  
 Llosa, Mario Vargas, 578  
 Lobeira, João de, 489, 512, 550, 551, 552, 553, 554, 556, 557, 558, 559, 570, 584  
 Lobeira, Vasco de, 550, 557, 559, 570, 586

Lobo, Francisco Rodrigues, 546  
*Lohengrin*, 234, 236, 237, 242  
 Lopes, Fernando Félix, 709  
 Lopes, Fernão, 49, 52, 67, 139, 144, 276, 313, 431, 443, 474, 477, 481, 489, 500, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 530, 531, 532, 587, 589, 591, 592, 593  
 Lopes, Óscar, 31, 141, 146, 158, 172, 190, 203, 286, 335  
 Lopes, Silvina Rodrigues, 252  
 Lopes, Teixeira, 297, 825, 828  
 Lopes-Graça, Fernando, 408  
 López, Rus Solera, 619  
 López, Teresa, 318, 319, 321, 323, 325, 334, 336, 337, 347, 357, 372  
 Lorenzana, Salvador, 327  
 Lorrain, Jean, 225  
 Lourenço, Eduardo, 63, 262, 617  
 Louro, João, 170, 200  
 Lucena, Vasco Fernandes de, 593  
 Lúcio, João, 65, 232, 233  
 Lucken, Christopher, 14  
 Lukács, Georg, 208, 213  
*Lusitânia*, 65, 181, 183, 184, 269, 340, 341, 490, 500, 575, 579, 609, 610, 627, 628, 635

**M**

Macedo, Helder, 379  
 Macedo, Jorge Borges de, 65  
 Machado, Álvaro Manuel, 130, 302  
 Maeterlinck, Maurice, 226, 363, 684  
 Maetzu, Ramiro de, 48, 319, 525, 613  
 Magalhães, Alfredo Coelho de, 324  
 Maggiori, Robert, 13  
 Mâle, Émile, 491, 492, 493, 494  
 Maleval, Maria do Amparo Tavares, 321, 361, 366, 379, 479  
 Mallarmé, Stéphane, 57, 219, 314, 450  
 Malpique, Cruz, 162, 174, 191  
 Malta, Eduardo, 427  
 Mann, Thomas, 182, 486  
 Manso, Joaquim, 411, 427  
 manuscrito encontrado, 139, 141  
 Marchal, Bertrand, 236, 239  
 Marco, Aurora, 320, 321  
 Marín, Francisco Marcos, 624  
 Marinho, Maria de Fátima, 102, 135, 136, 137, 145, 149, 175, 176, 480, 481, 504, 506, 524, 594  
*Marques (Historia d'um perseguido)*, 442, 668, 669, 670  
 Marques, F. Costa, 554  
 Marques, Laura Wake, 35, 390  
 Martha, M. Cardoso, 176  
 Martin, G., 637, 638  
 Martin, Timothy, 36, 234  
 Martín, Vicente González, 645, 666, 673, 677  
 Martínez-Risco, Sebastián, 325  
 Martinho, Fernando J. B., 166, 181  
 Martins, Alves, 564, 570, 576  
 Martins, Fernando Cabral, 177, 213, 427, 535, 566, 596, 597, 654  
 Martins, Mário, 514, 702  
 Martins, Oliveira, 77, 128, 147, 158, 259, 275, 276, 306, 326, 534, 641  
 Martins, Rogério, 407  
 Martocq, Bernard, 164, 181, 186, 190  
 Marx, Karl, 642



- Mascarenhas, Domingos, 523  
 Masson, Annick Le Scoëzec, 301  
 Mateus, Isabel Cristina, 640  
 Matos, Sérgio Campos, 259, 260, 261, 534  
 Mauclair, Camille, 118, 235, 243, 244, 395, 396, 398, 399, 400, 403, 404, 406, 407, 661  
 Maués, Fernando, 458  
 Maurício, Domingos, 697  
 Maurois, André, 92, 96  
 Mauron, Charles, 10  
 medievalismo, 8, 9, 10, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 29, 37, 71, 72, 73, 74, 91, 100, 101, 102, 104, 105, 108, 110, 112, 113, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 134, 146, 147, 148, 150, 158, 162, 167, 174, 176, 187, 206, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 225, 226, 229, 233, 238, 239, 245, 246, 247, 268, 272, 279, 281, 286, 287, 289, 297, 299, 300, 301, 304, 308, 313, 314, 318, 394, 428, 430, 666, 685, 721  
*medievalite*, 121, 162, 185, 186, 187, 293, 702, 721  
 medievalística, 8, 9, 14, 15, 22, 435  
 Medina, João, 56, 269  
 Meendinho, 265, 266, 267, 318, 336, 347  
 Melão, Dulce Helena M. R., 76, 136  
 Melícias, Vítor, 713  
 Mello, Martinho Nobre de, 80, 81  
 Melo, Francisco Manuel de, 249, 443  
*Memorial de um construtor de nuvens*, 54, 62, 574, 576  
 Mendonça, Henrique Lopes de, 34  
 Menegaz, Ronaldo, 139  
 Menestò, Enrico, 14, 15, 18, 229  
 Menezes, Hugo Lenes, 140  
 Merêa, Paulo, 65  
 Mérimée, Prosper, 623  
 Merlin, Christian, 237  
 Mertens, Volker, 235, 236, 238, 239  
 Mesquita, Carlos de, 401  
 Mesquita, Marcelino, 480, 524  
 Mesquita, Roberto de, 213, 215, 216, 223, 224, 245  
 Metken, Günter, 77, 101, 110, 111  
 Mettmann, Walter, 363, 364  
 Miccoli, Giovanni, 648, 666  
 Michelet, Jules, 19, 27, 61, 145  
 Migliore, Sandra, 648, 649, 650, 668, 688  
 Migueis, Malhõa, 690  
 Miguel, Nicasio Salvador, 634  
 Mikhaïlova, Milena, 659  
 milagre de Ourique, 254, 255, 256, 257, 281, 282, 283, 284  
 Miliaras, Barbara, 100  
 Millais, John Everett, 194  
 Milton, John, 660  
 Minc, Alain, 18, 19  
 Mistral, Frédéric, 53  
 mito de Ofélia, 193, 194, 479, 496, 694, 721  
 mito pessoal, 10, 511, 607, 621, 720  
 Molteni, Enrico, 338  
 Monaci, Ernesto, 333, 336, 338  
*Monólogo do Vaqueiro*, 47, 133, 307, 310  
 Montalvão, Justino de, 165, 191, 192, 205  
 Montalvo, Garci Rodríguez de, 539, 542, 547, 548, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 557, 558, 559, 562, 569, 570, 571, 573, 575, 576, 577, 578, 579, 581, 584, 585, 610, 611, 617  
 Monteiro, Gomes, 56  
 Monteiro, Ofélia Paiva, 148, 149, 150, 152, 157, 168, 642  
 Montero, Xesús Alonso, 201  
 Montgomery, Thomas, 637  
 Montremy, Jean-Maurice de, 13, 18, 123  
 Moore-Glaser, Stephanie, 221, 222  
 Mora, José Ferrater, 67  
 Morão, Paula, 166, 168, 178, 185, 191, 199  
 Moréas, Jean, 225, 227, 450  
 Moreau, Gustave, 210  
 Moreau, Joseph, 675  
 Moreno, Ángel Gómez, 100  
 Morna, Fátima Freitas, 130  
 Morowitz, Laura A., 36, 242, 245, 492  
 Morris, Kevin L., 105  
 Morris, William, 16, 75, 77, 87, 101, 103, 107, 110, 111, 303  
 Mota, Viana da, 111, 390  
 Mounin, Georges, 661, 683  
 Moura, Jean-Marc, 10, 11  
 Moura, Vasco Graça, 484, 487  
 Mourão-Ferreira, David, 33, 55, 111, 432, 653  
 Müller, Adolfo Simões, 344, 465, 703, 704  
 Müller, Ulrich, 26, 235  
 municipalismo, 127, 132, 273, 277, 286, 304, 305  
 Múrias, Manuel, 279, 565  
 Musca, Giosuè, 15
- ## N
- Na Montanha*, 90, 91  
*Nação Portuguesa*, 65, 247, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 276, 279, 531, 542, 555, 565  
 nacionalismo, 62, 63, 64, 72, 79, 81, 118, 130, 150, 158, 163, 168, 172, 174, 176, 186, 212, 268, 273, 274, 278, 284, 287, 288, 299, 300, 302, 311, 312, 318, 319, 320, 321, 325, 328, 333, 362, 381, 390, 399, 406, 418, 429, 441, 479, 489, 491, 527, 536, 570, 616, 622, 623, 624, 625, 626  
 Nascimento, Aires A., 373  
 Nascimento, Dalma, 319  
 Nasif, Mónica, 580  
 Natividade, Manuel Vieira, 490, 502, 522  
*Nau Catrineta*, 317, 360, 399, 424, 440, 441, 453, 457, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 559  
*Náufrago. Versos Lusitanos*, 58, 59, 115, 116, 159, 293, 342, 412, 448, 449, 459, 533  
 Navarro, Alberto, 624, 633  
 Nemésio, Vitorino, 33, 44, 45, 159, 188, 200, 289, 291, 300, 340, 347, 348, 370, 424, 447, 567, 596, 720, 722  
 neogarrettismo, 57, 73, 121, 129, 157, 158, 162, 163, 164, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 191, 193, 202, 205, 212, 272, 292, 432  
 neopopularismo, 314, 317, 378, 425, 426, 448  
 Neo-Romantismo, 14, 39, 41, 42, 46, 62, 66, 67, 71, 72, 76, 119, 130, 176, 181, 285, 289, 299, 300, 301, 302, 309, 311, 312, 335, 358, 362, 363, 377, 385, 400, 405, 407, 459, 463, 479, 480, 526, 640, 642, 652, 653, 678, 686, 694, 721, 722  
 neotrovadorismo, 17, 174, 201, 314, 315, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 325, 329, 331, 334, 335, 336, 357, 359, 361, 367, 372, 377, 378, 379, 380, 722  
 Neves, Joaquim Carreira das, 645, 649  
 Neves, Joaquim Moreira das, 650, 673  
 Nichols, Stephen G., 9, 568, 569  
 Niderst, A., 637, 638

- Nietzsche, Friedrich, 78  
 Nisbet, H. B., 350, 434  
 Nobre, António, 42, 58, 72, 73, 89, 122, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 229, 274, 292, 299, 324, 449, 534, 569, 721  
 Nobre, Augusto, 183  
 Nobre, Cristina Maria Alexandre, 29, 31, 37, 38, 40, 41, 46, 47, 48, 49, 50, 54, 56, 57, 60, 61, 63, 66, 78, 80, 82, 83, 84, 88, 91, 95, 103, 106, 115, 116, 130, 158, 165, 243, 248, 249, 269, 291, 298, 307, 312, 313, 321, 345, 348, 350, 353, 355, 356, 359, 362, 363, 364, 365, 371, 374, 384, 385, 388, 391, 395, 396, 398, 400, 401, 404, 405, 406, 407, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 416, 419, 421, 431, 432, 434, 437, 440, 441, 443, 444, 445, 446, 447, 467, 468, 471, 476, 477, 478, 479, 483, 488, 492, 494, 495, 499, 502, 503, 513, 526, 528, 530, 531, 536, 537, 539, 540, 544, 548, 556, 560, 561, 562, 563, 574, 575, 576, 577, 579, 584, 591, 594, 595, 599, 602, 606, 609, 614, 617, 621, 627, 628, 636, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 663, 669, 674, 675, 678, 679, 680, 681, 682, 684, 685, 690, 691, 692, 693, 701, 702, 712  
 Nobre, Roberto, 523  
 Nodier, Charles, 363  
 Nogueira, Júlio Taborda, 127, 129, 146, 149, 153  
 Nogueira, Maria da Conceição, 182  
 Northup, George Tyler, 631  
 Norton, Isolda Lino de Castro, 356  
*Nova Demanda do Graal*, 31, 34, 41, 42, 44, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 83, 98, 99, 118, 160, 165, 166, 309, 311, 312, 349, 350, 351, 353, 368, 387, 419, 429, 432, 440, 494, 532, 564, 610, 611, 689  
 Novalis, 400  
 Novo, Isabel Cristina Folgado Rio, 157  
 Nunes, José Joaquim, 356, 430, 437  
 Nykrog, Per, 569
- O**
- O Afilhado de Santo António*, 35, 700  
*O Arco de Sant'Ana*, 135, 141, 142, 143, 144, 146, 147  
*O Cid e Amadis*, 487, 540, 544, 613, 614, 617, 621  
*O Encoberto*, 244, 411, 449, 450, 451, 461, 466, 678  
*O Meu Adeus*, 302, 303, 413, 496, 533, 534  
*O Pão e as Rosas*, 39, 43, 48, 80, 86, 92, 95, 107, 117, 249, 318, 342, 358, 412, 451, 461, 462, 471, 472, 570, 658, 675, 677, 678, 679, 680, 682, 683, 689  
*O poema do Cid*, 32, 48, 302, 303, 545, 610, 612, 613, 614, 615, 616, 625, 627, 628, 629, 630, 631, 635, 636, 637  
*O Poeta Saudade*, 30, 44, 129, 249, 363, 364, 412, 460, 496, 694  
*O povo e os poetas portugueses*, 48, 114, 302, 303, 342, 392, 447, 662  
*O romance de Amadis*, 29, 32, 34, 50, 60, 73, 82, 314, 319, 357, 410, 422, 427, 467, 468, 488, 512, 539, 546, 547, 548, 552, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 609, 610, 611, 612, 617, 628, 637, 722  
 Oldoni, Massimo, 14, 20  
 Oliveira, Alberto de, 73, 121, 122, 158, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 183, 184, 187, 190, 193, 201, 206, 244, 272, 299, 376, 432, 480, 566  
 Oliveira, António Braz de, 641  
 Oliveira, António Corrêa d', 66, 231, 232, 299, 320, 363, 387, 388, 424, 640, 654  
 Oliveira, António Resende de, 311, 334  
 Oliveira, Flório José de, 478, 507, 512, 516  
 Oliveira, José Bruges de, 188, 222, 302, 335  
 Oliveira, Paulo Motta, 136  
 Oliveira-Soares, António de, 216  
 Olmo, Francisco Torrecilla del, 426  
*Onde a terra se acaba e o mar começa*, 65, 164, 349, 380, 381, 382, 383, 384, 398, 404, 413, 414, 422, 432, 441, 455, 456, 457, 468, 469, 470, 471, 476  
*Oratória Fátima*, 35, 390, 690  
*Ordem do Graal*, 525, 843, 844  
 Ortega, Esperanza, 618  
*Os Versos de Afonso Lopes Vieira*, 83, 166, 301, 303, 356, 378, 379, 380, 414, 691  
 Osório, Ana de Castro, 602  
 Osório, João de Castro, 569, 570, 610, 611  
 Osório, Jorge, 264, 265, 482
- P**
- Pacheco, Maria Cândida, 708  
 Pageaux, Daniel-Henri, 10, 11  
*País Lilás, Destêrro Azul*, 117, 119, 161, 242, 317, 335, 340, 374, 375, 376, 377, 378, 387, 390, 402, 411, 413, 414, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 440, 454, 455, 464, 501, 502, 537, 539, 540, 690, 694, 695, 702  
 Palacio, Jean de, 218  
*Palavras Loucas*, 73, 122, 158, 162, 163, 164, 167, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 272  
 panteísmo, 86, 263, 651, 673, 675, 680, 682, 683, 685, 694  
 Papança, Macedo, 193  
*Para Quê?*, 58, 159, 358, 412, 448  
 Paris, Gaston, 514, 528, 556, 563, 569, 573  
 Paris, Paulin, 527, 535  
*Parsifal*, 235, 236, 237, 244, 298, 526, 665  
 Partensky, Vérane, 209  
 Pascoaes, Teixeira de, 64, 165, 173, 178, 179, 188, 204, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 272, 273, 281, 282, 283, 300, 307, 312, 319, 320, 321, 322, 323, 325, 326, 327, 368, 429, 434, 439, 466, 534, 535, 653, 715, 717  
 Patrício, António, 111, 348, 349, 480, 524  
 patriotismo, 29, 45, 46, 63, 64, 65, 128, 168, 256, 260, 277, 309, 623, 625, 694, 695, 699  
 Pavão, J. Almeida, 458  
 Paxeco, Fran, 555  
 Paz, Octavio, 368, 609  
 Péguy, Charles, 11, 304  
 Peirone, Frederico José, 447, 673  
 Péladan, Joséphin, 526  
 Pelayo, Marcelino Menéndez, 328, 351, 541, 543, 544, 545, 549, 550, 557, 558, 571, 581, 585, 586, 618, 619, 620, 621, 623, 666  
 Pereira, Adelino, 650, 651, 652, 673, 682

- Pereira, B. Capelo, 112  
 Pereira, José Carlos Seabra, 39, 42, 46, 61, 62, 66, 67, 78, 86, 171, 177, 178, 193, 201, 211, 216, 217, 222, 230, 231, 297, 299, 300, 302, 312, 358, 363, 377, 400, 405, 407, 429, 432, 441, 449, 451, 459, 463, 465, 469, 473, 479, 483, 499, 526, 527, 652, 653, 671, 672, 676, 677, 679, 680, 681, 682, 683, 686, 689  
 Pereira, Nun' Álvares, 149, 169, 190, 257, 258, 259, 260, 274, 279, 283, 284, 285, 409, 529, 530, 531, 532, 604  
 Perez, F. Javier Peña, 621, 622, 625, 626, 633  
 Pernoud, Régine, 13, 14  
 Perrot, Jean-Pierre, 706  
 Perry, T. Anthony, 423  
 Pessanha, Camilo, 184, 194, 230, 231  
 Pessoa, Fernando, 177, 178, 197, 333, 405, 428, 534, 535, 654  
 Petrarca, Francesco, 385, 395, 463, 719  
 Peylet, Gérard, 217  
 Peyronie, André, 505  
 Picchio, Luciana Stegagno, 148, 479, 484  
 Pidal, Ramón Menéndez, 150, 319, 356, 357, 433, 434, 446, 458, 562, 572, 609, 613, 615, 618, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 631, 632, 633, 634, 635  
 Pietropaolo, Domenico, 16, 22  
 Pietropoli, Cecilia, 124  
 Pille, Henri, 225  
 Pimenta, Alfredo, 65  
 Pimenta, Belisário, 298  
 Pimpão, Álvaro Júlio da Costa, 175  
 Piñero, Ramón, 321, 325, 327  
 Pinhal do Rei, 117, 343, 344, 348, 349, 358, 367, 368, 370, 377, 381, 383, 385, 509, 511  
 Pinto, Américo Cortez, 30, 46, 129, 694  
 Pinto, António Arala, 381  
 Pinto, Manuel de Sousa, 118  
 Pinto, Wenceslau, 390  
 Pinto-Correia, João David, 155, 156, 458, 459, 460, 463, 464, 465  
 Pires, António Machado, 276, 306, 449, 535  
 Pires, Maria da Natividade, 157  
 Pires, Maria Laura Bettencourt, 135  
 Pires, Maria Lucília Gonçalves, 136  
 Pires, Tomás, 437  
 Poe, Edgar Allen, 57, 210, 399, 404  
*Poema de Mio Cid*, 609, 613, 615, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 637  
 poesia popular, 154, 156, 354, 356, 396, 425, 430, 433, 434, 435, 436, 446, 465  
*Poesias de Francisco Rodrigues Lôbo*, 51  
*Poesias de Heine*, 402, 403  
*Poesias Escolhidas*, 345, 363, 460, 461, 496, 497  
*Poesias sobre as scenas infantis de Schumann*, 35, 367, 407, 408  
 Pontes, Roberto, 465  
 Porta, Aída Amelia, 588  
 Portela, Artur, 60  
 Portocarreiro, Pero Gonçalves de, 336  
*Portugal e o Amor-Adoração*, 401, 540, 541, 561  
*Portugal nos meus versos*, 44, 188, 289, 346, 347, 348, 362, 370  
 Portugal, Francisco Salinas, 318  
 Pound, Ezra, 372, 389  
 Prado, Eduardo, 641  
 Pratt, Óscar de, 34  
 Prellwitz, Norbert von, 484  
 Pré-Rafaelismo, 7, 22, 41, 73, 77, 78, 82, 97, 100, 101, 102, 110, 194, 208, 209, 210, 225, 233, 240, 280, 410, 526, 640, 665, 680, 684, 694, 721  
 Prestage, Edgar, 531, 532, 561, 595  
 Preto, Rolão, 427  
 Prieto, Celia Fernández, 138, 505, 506, 507, 508, 510, 594  
 primitivismo, 101, 104, 108, 152, 158, 211, 212, 436, 620  
 Prista, Luís, 44, 119, 314, 367, 378, 491, 701  
 Proença, Raul, 44, 65, 119, 314, 341, 367, 378, 701  
 Proust, Marcel, 81, 179, 225, 280, 492  
 Prungnaud, Joëlle, 105, 108, 112, 113, 114, 115, 117, 145, 208, 218, 219, 222, 226, 246  
 Pugin, Weley, 75, 102, 303
- Q**
- quadra popular, 406, 430, 438, 441, 443, 446, 447, 448, 449, 451, 559, 723  
 Quadros, António, 62, 247, 248, 250, 259, 534, 536, 537, 719  
 Queirós, António José, 169  
 Queirós, Eça de, 34, 47, 55, 77, 140, 158, 160, 174, 175, 176, 177, 182, 271, 276, 280, 291, 567, 596, 598, 639, 640, 641, 642, 644, 646, 652, 689, 693, 711, 722  
 Quental, Antero de, 158, 190, 198, 199, 228, 276, 299, 306, 320, 402, 407, 639, 640, 641  
 Quillard, Pierre, 225  
 Quintas, José Manuel Alves, 268, 276
- R**
- Ramos, Feliciano, 641, 644  
 Ramos, Francisco Nuno, 491  
 Ramos, Iolanda Cristina de Freitas, 15, 85, 93, 94, 95, 96, 103, 105, 110  
 Ramos, João de Deus, 54  
 Ramos, Rui, 108, 111, 133, 173, 248, 434  
 Randi, Eugenio, 18  
 Raposo, Hipólito, 29, 80, 270, 276, 277, 278, 286, 350, 704  
 Raquejo, Tonia, 100, 103, 107  
 Reali, Erilde, 552, 553  
 Rebaudi, Lia, 478  
 Rebello, José Pequito, 348, 370, 381  
 Rebello, Luiz Francisco, 410, 684, 685  
 Reckert, Stephen, 354, 379  
 Redman, Jr., Harry, 623  
 Redon, Odilon, 194  
 redondilha, 159, 360, 363, 379, 412, 416, 418, 444, 445, 447, 448, 459, 460, 462, 471, 472  
 Régio, José, 29, 30  
 Rei Artur, 17, 101, 237, 321, 419, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 538, 545, 564, 590, 618  
 Reis, Carlos, 51, 55, 175, 305, 306  
 Reis, Luiz da Câmara, 86, 451, 673  
 Reis, Pedro Batalha, 356  
 Relvas, Susana Soares da Silva Rocha, 268, 279, 320, 327, 328, 329, 538, 549  
 Remédios, Mendes dos, 552  
 Renan, Ernest, 45, 648, 651, 652, 653, 686  
 Resende, André de, 49  
 Resende, Garcia de, 34, 92, 481

- Rétif, Françoise, 487  
 revivalismo, 14, 15, 16, 99, 100, 108, 112, 126  
 Reyes, Alfonso, 630  
 Reynaud, Maria João, 640  
 Ribeirinha (Maria Pais Ribeira), 335, 347, 365, 366, 419, 428, 429  
 Ribeiro, António Lopes, 35  
 Ribeiro, Aquilino, 34, 42, 43, 55, 290, 291, 564, 668, 669, 670, 708, 709  
 Ribeiro, Bernardim, 130, 159, 181, 182, 299, 374, 413, 440, 441, 541, 722  
 Ribeiro, João, 35  
 Ribeiro, Lêda Tâmega, 426  
 Ribeiro, M. Félix, 35, 521, 523  
 Ribeiro, Maria Isabel, 87, 100, 102, 110  
 Ribeiro, Rosa Maria Pais, 504, 522, 523  
 Ribera y Rovira, 326, 327  
 Ridoux, Charles, 527  
 Rigolot, François, 11  
 Rilke, Rainer Maria, 113  
 Rimbaud, Arthur, 194  
 Riquer, Martín de, 554  
 Risco, Vicente, 319, 320, 321  
 Robert, Richard, 483, 485, 486, 487  
 Rocha, Andrée, 658  
 Rodenbach, Georges, 702  
 Rodieck, Christoph, 622, 626, 634  
 Rodrigues, A. Gonçalves, 542, 567, 591  
 Rodrigues, José Júlio, 233, 234, 239, 240, 241, 242  
 Rodrigues, José Maria, 44, 65, 312, 340, 404  
 Rodrigues, Urbano, 471  
 Rodrigues, Urbano Tavares, 685  
 Rodríguez, José Luís, 323, 344, 361  
 Roe, Frederick William, 107  
 romance histórico, 20, 126, 135, 136, 137, 139, 140, 142, 144, 145, 146, 153, 176, 240, 504, 505, 506, 507, 508, 519, 594  
 Romanceiro, 34, 147, 150, 155, 156, 157, 160, 161, 200, 202, 274, 278, 279, 280, 326, 362, 388, 408, 417, 419, 424, 442, 443, 444, 447, 451, 457, 458, 459, 461, 462, 463, 465, 467, 471, 472, 473, 475, 476, 488, 489, 530, 549, 571, 576, 614, 635, 722  
 Rosa, Augusto, 33, 482, 483, 687  
 Rosa, Leonor, 468, 502, 526, 599  
*Rosas Bravas*, 117, 681, 684, 685, 686, 687, 688, 689  
 Rose, Andrea, 101  
 Rosmaminho, Nuno, 390  
 Rossetti, Dante Gabriel, 102, 194  
 Rothstein, Marian, 589  
 Rougemont, Denis de, 484, 486  
 Roure, Lucien, 663  
 Ruiz-Domenèc, José Enrique, 581, 582  
 Ruskin, John, 15, 31, 48, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 113, 114, 116, 117, 119, 172, 209, 276, 286, 303, 314, 409, 658, 661, 678, 679, 688
- S**
- Sá, João de, 291  
 Sá, Maria das Graças Moreira de, 168, 178, 180, 251, 261, 312, 449  
 Sabatier, Paul, 644, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 660, 661, 663, 664, 665, 666, 668, 681, 682, 683, 685, 703, 705, 708  
*Sâbre a vida e a arte*, 37  
 Sacavem, Alfredo Pinto, 663  
 Sacramento, Mário, 179  
 Sadler, Michael, 208, 211  
 Salinas, Pedro, 630  
 Sampaio, Albino Forjaz de, 29, 80, 94, 242, 297, 723, 825, 826  
 Sampayo, Nuno de, 388, 423  
 Samuel, Paulo, 253, 258  
 Sanfilippo, M., 238  
 Santa Iria, 160, 193, 194, 285, 419, 694, 702, 721  
*Santa Lucia de Muel*, 297, 298, 825, 827  
*Santo António* (manuscrito), 701  
*Santo António. Jornada do Centenário*, 63, 159, 285, 309, 314, 347, 644, 645, 664, 693, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717  
 Santos, Américo Oliveira, 163  
 Santos, Gilda, 136  
 Santos, Júlio Eduardo dos, 695, 704  
 Santos, Maria do Rosário Girão Ribeiro dos, 233, 310  
 Santos, Reinaldo dos, 35, 36, 65, 80, 83, 84, 111, 340, 341, 490, 491, 519  
 Sardinha, António, 46, 64, 65, 176, 179, 247, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 299, 322, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 334, 341, 367, 531, 534, 535, 538, 542, 543, 544, 547, 555, 569, 653, 673, 687, 693, 695, 711, 712  
 Sarmento, Olga Moraes, 412, 683  
 saudade, 35, 64, 173, 180, 185, 186, 200, 201, 223, 249, 250, 251, 252, 261, 262, 264, 285, 287, 291, 294, 317, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 329, 335, 353, 373, 374, 375, 390, 414, 439, 452, 549, 583, 586, 657, 711  
 Saudosismo, 74, 165, 173, 201, 241, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 258, 259, 261, 263, 264, 267, 272, 273, 281, 311, 319, 320, 321, 322, 361, 379, 410, 434, 439, 653  
 Schichtman, Martin B., 619  
 Schiller, Friedrich, 350, 415, 656  
 Schlegel, Friedrich, 609  
 Schmitt, Jean-Claude, 713  
 Scholes, R., 508  
 Schopenhauer, Arthur, 487, 673  
 Schubert, Franz, 406  
 Schumann, Robert, 31, 370, 398, 406, 407  
 Schuré, Édouard, 241, 244, 343, 344, 527  
 Scott, Walter, 16, 17, 128, 135, 136, 139, 145, 147, 150, 151, 175, 416, 553, 719  
 Seabra, José Augusto, 181, 321  
 sebastianismo, 56, 64, 197, 244, 248, 249, 255, 261, 262, 283, 287, 321, 326, 373, 419, 439, 449, 466, 468, 489, 534, 535, 536, 537, 538, 542  
 Seixo, Maria Alzira, 146  
 Selma, José Vicente, 101  
 Sena, Jorge de, 131, 317, 446, 479, 489, 490, 491, 493, 722  
 Sena, Tereza, 247  
 Sergi, Giuseppe, 14, 22, 23  
 Sérgio, António, 56, 65, 252, 253, 259, 325, 340, 341, 439, 467, 468, 535, 578, 591, 642  
 Serrão, Joaquim Veríssimo, 329  
*Sesame and Lilies*, 81, 82, 91, 93, 98  
 Shakespeare, William, 80, 401, 413, 434  
 Shelley, Percy Bysshe, 400  
 Sieburth, Richard, 242

- Silva, Augusto Santos, 179, 437  
 Simbolismo, 21, 36, 39, 57, 73, 111, 113, 179, 193, 194, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 225, 226, 228, 229, 231, 233, 234, 235, 237, 240, 245, 296, 297, 304, 309, 369, 374, 379, 389, 410, 413, 416, 417, 418, 452, 455, 479, 480, 486, 571, 595, 684, 685, 721  
 Simmons, Clare, 8, 9, 15, 16, 17, 246  
 Simões, João Gaspar, 30, 73, 179, 180, 312, 384, 617, 669  
 Simões, Veiga, 80, 241, 393, 675  
 Simon, May K., 550, 551, 555  
 Sizeranne, Robert de la, 31, 48, 75, 79, 81, 82, 85, 96, 97, 98, 99, 106, 109, 111, 679  
 Smith, Colin, 637  
 Soares, Annibal, 568, 592  
 Soares, Bernardo, 121  
 Soares, Luís Ribeiro, 306  
*Sobre a vida e a arte*, 37, 40, 41, 46, 61, 82, 83, 88, 95, 243, 432, 656  
 Sodré, Paulo Roberto, 360, 368  
 Solonitsi, Tatiana Y. de, 409, 410  
*Soror Mariana. Peça em tres jornadas*, 50  
 Sousa, Maria Leonor Machado de, 189, 416, 479, 480, 491, 496, 503, 513, 535  
 Southey, Robert, 75, 102, 303, 561  
 Spaggiari, Barbara, 188, 189  
 Spang, Kurt, 506, 507  
 Spinoza, Baruch, 80, 86, 672, 673, 674, 675, 688  
 St. Louis, Ralph, 94, 103, 104  
 Stanesco, Michel, 18, 113  
 Steiner, George, 548, 597  
 Stendhal, Henri-Marie Beyle, 53, 280  
*Stimmung*, 400  
 Street, G. E., 101  
 Stricker, Rémy, 403  
 Subirats, Jean, 534  
 Suleiman, Susan, 32, 33  
 Swinburne, Algernon Charles, 399, 486
- T**
- Tailhade, Laurent, 222  
*Tannhäuser*, 36, 234, 236, 237  
 Tarzibachi, Susana Lidia, 587  
 Tavani, Giuseppe, 68, 191, 264, 311, 338, 361, 370, 550  
 Távola Redonda, 100, 199, 313, 321, 335, 355, 462, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 534, 536, 543, 546, 646, 647, 709  
 Teixeira, Fausto Guedes, 207, 208, 220, 221, 319, 342, 654  
 Teixeira, Ramiro, 197, 202  
 Teixeira-Gomes, Manuel, 320, 685, 721  
 Tennyson, Lord Alfred, 7, 8, 11, 194, 210, 399, 528  
*The Seven Lamps of Architecture*, 81, 82, 99, 102, 103, 104, 105  
 Thibault-Schaefer, Jacqueline, 484, 485  
 Thierry, Augustin, 132, 237  
 Thompson, Raymond H., 602  
 Ticchioni, Annette Bossut, 645  
 Tintoretto, Jacopo, 87, 88  
 Todi, Jacopone da, 661, 665, 667, 681, 685, 691  
 Tolstoi, Leo, 642, 643, 644, 645, 650, 657, 658  
 Tolstoísmo, 77, 442, 645, 657, 668, 669  
 Torgal, Luís Reis, 125, 168  
 torre, 45, 77, 92, 116, 148, 157, 174, 175, 181, 182, 183, 184, 190, 206, 212, 214, 221, 228, 229, 230, 232, 298, 370, 416, 417  
 Torres, Alberto Pinheiro, 46, 72, 158  
 Tovar, Joaquín Rubio, 592, 609  
 Trigueiros, Luiz Forjaz, 35, 700  
*Tristan und Isolde*, 236, 487  
 Tristão e Isolda, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 500, 501, 502, 515, 516, 542, 557, 577, 585  
 Troyes, Chrétien de, 16, 237, 527, 578  
 Tule (rei de), 309, 414, 420, 421, 422  
 Turbow, Gerald D., 239  
 Turguenev, Ivan, 642
- U**
- Ultimatum*, 163, 167, 176, 177, 276  
 Unamuno, Miguel de, 250, 251, 484, 521, 666, 693  
 Utz, Richard, 37, 105
- V**
- Vale, Fernando Gomes Marques do, 598  
 Valente, Maria Adelaide, 167, 217  
 Valéry, Paul, 210  
 Valle-Inclán, Ramón del, 301, 314  
 Vallejo, Fernando Baños, 710  
 Valverde, José Filgueira, 363  
 Vanoosthuysse, Michel, 506, 507  
 Varela, Ângela, 642  
 Varela, António Noriega, 319  
 Varnhagen, Francisco Adolfo de, 336, 356  
 Vasconcelos, António de, 490, 491  
 Vasconcelos, Carolina Michaëlis de, 34, 65, 82, 199, 263, 326, 338, 345, 351, 356, 357, 363, 365, 371, 387, 404, 416, 437, 458, 500, 528, 539, 540, 546, 547, 548, 551, 552, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 570, 573, 574, 575, 576, 579, 584, 585, 586, 591, 594, 595, 598, 609, 627, 628, 693  
 Vasconcelos, Filomena, 102  
 Vasconcelos, Henrique de, 219, 227  
 Vasconcelos, Joaquim de, 111  
 Vasconcelos, José Leite de, 47, 89, 318, 340, 341, 356, 396, 437, 442, 457, 565, 591  
 Vasques, Eugénia, 294  
 Vauchez, André, 646, 647, 650, 651  
 Ventura, António, 321, 322, 324  
 Verde, Cesário, 165, 178, 688, 689  
 Verduin, Kathleen, 26, 105  
 Verhaeren, Émile, 193, 450  
 Veríssimo, Erico, 719  
 Verlaine, Paul, 162, 193, 200, 207, 211, 212, 215, 217, 225, 389, 399, 432  
*Viagens na minha terra*, 121, 141, 148, 158, 160, 163, 193, 202, 697, 700  
 Viana, António Manuel Couto, 162, 248, 323, 358, 383, 688, 690, 692, 695  
 Vicente, Gil, 55, 137, 144  
 Vico, Giambattista, 133, 134, 432  
 Vidler, Anthony, 112  
 Viegas, A. S. Fernandes, 130  
 Vieira, Afonso Lopes, 9, 10, 11, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71,

- 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85,  
86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99,  
101, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 115,  
116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 129, 130, 131,  
132, 156, 158, 159, 160, 161, 164, 165, 166, 171,  
176, 183, 186, 187, 188, 191, 219, 238, 242, 243,  
244, 247, 248, 249, 252, 268, 269, 270, 271, 276,  
278, 279, 285, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295,  
296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305,  
306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315,  
317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 334,  
335, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346,  
347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356,  
357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366,  
367, 368, 370, 371, 372, 374, 375, 376, 377, 379,  
380, 381, 383, 384, 385, 387, 388, 389, 390, 391,  
393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402,  
403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412,  
413, 414, 415, 416, 419, 420, 421, 422, 423, 425,  
426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435,  
437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446,  
447, 448, 449, 450, 451, 453, 456, 458, 459, 460,  
462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 471, 476, 477,  
478, 479, 480, 481, 482, 483, 485, 486, 487, 488,  
489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 499, 500,  
502, 503, 504, 505, 506, 507, 510, 511, 512, 513,  
514, 515, 516, 518, 519, 521, 522, 523, 524, 525,  
526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 534, 535, 536,  
537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546,  
547, 548, 550, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561,  
562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571,  
572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581,  
582, 583, 584, 585, 586, 587, 589, 590, 591, 592,  
593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 602, 603,  
606, 607, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616,  
617, 618, 619, 621, 625, 627, 628, 629, 630, 631,  
632, 633, 635, 636, 638, 640, 648, 654, 655, 656,  
657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 667,  
668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677,  
678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 688, 689,  
690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 700, 701,  
702, 703, 704, 705, 707, 708, 709, 710, 711, 712,  
713, 714, 715, 716, 717, 719, 720, 721, 722, 723
- Vieira, Thomaz, 294  
Vieira, Yara Frateschi, 338  
Vila-Moura, Visconde de, 268
- Vilhena, Henrique de, 313, 314, 426, 427  
Villena, Luis Antonio de, 209, 213, 233  
Villon, François, 106, 211, 302, 415  
Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel, 222, 565, 566,  
567  
Viqueira, Johán V., 319  
Vogüé, Eugène-Melchior de, 642, 643, 658, 667  
*Volksgeist*, 20, 67, 129, 178, 260, 261, 299, 310, 324,  
429, 434, 436, 440  
*Volkspoesie*, 402  
Vorreux, Damien, 648
- W**
- Wagner, Richard, 36, 45, 80, 210, 213, 226, 233, 234,  
235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244,  
370, 406, 480, 486, 487, 526, 568, 569, 595, 664  
Wagnerismo, 36, 73, 118, 208, 226, 234, 235, 236,  
237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 388, 389,  
399, 487, 491, 526, 569  
Walpole, Horace, 17  
Weber, William, 36, 239  
Weber-Maillot, Tatiana, 125  
Wellek, René, 89  
Wilde, Oscar, 37, 92, 96, 207  
Williams, Bruce, 522, 523  
Williams, Grace S., 82, 552, 555, 556, 561  
Wordsworth, William, 207, 400  
Workman, Leslie J., 16, 26, 289
- X**
- Xavier, Alberto, 546, 547
- Z**
- Zaderenko, Irene, 620, 622, 634  
Zink, Michel, 68, 432, 435, 436, 535  
Ziolkowski, Margaret, 643  
Zola, Émile, 215, 225, 245  
Zorro, Johan, 357, 377  
Zumthor, Paul, 18, 123, 124, 580, 582  
Zurara, Gomes Eanes de, 550