

ALGUNS HOMENS DE MEU TEMPO

E OUTRAS MEMÓRIAS DE
JAIME BATALHA REIS

ELZA MINÉ



IMPrensa DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

(Página deixada propositadamente em branco)



I N V E S T I G A Ç Ã O



EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensa@uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEÇÃO GRÁFICA

António Barros

IMAGEM DA CAPA

Retrato de Jaime Batalha Reis
Columbano Bordalo Pinheiro, 1892

INFOGRAFIA DA CAPA

Mickael Silva

INFOGRAFIA

Bookpaper

EXECUÇÃO GRÁFICA

Simões e Linhares, Lda.

ISBN

978-989-26-1329-1

ISBN DIGITAL

978-989-26-1330-7

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1330-7>

ALGUNS HOMENS DE MEU TEMPO

E OUTRAS MEMÓRIAS DE
JAIME BATALHA REIS

ELZA MINÉ

IMPrensa DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

(Página deixada propositadamente em branco)

AGRADECIMENTOS

Desejo agradecer:

- ao Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq, Brasil), cujo apoio viabilizou o desenvolvimento deste meu trabalho;
- à Imprensa da Universidade de Coimbra pela oportunidade de sua publicação;
- ao Professor Doutor Luiz Fagundes Duarte que, além do interesse desde há muito demonstrado por minha investigação e de suas valiosas sugestões, dispôs-se a prefaciá-lo o presente volume, o que muito me honra e pelo que lhe sou particularmente grata;
- a Antonio Braz de Oliveira, Fátima Lopes e Júlia Ordorica pela assistência competente e amiga, durante meus estágios no Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea da Biblioteca Nacional de Portugal;
- a Ernesto M. de Melo e Castro que de perto acompanhou meu envolvimento com o “projeto Batalha Reis”, pela visita inesquecível à Quinta da Viscondessa, em Torres Vedras, por ele organizada;
- a Elisabeth Alencar, pela cuidadosa digitação de textos em fase inicial da pesquisa;
- a Érica Amorim, pela participação ativa nas tarefas que envolveram o uso da informática, pela organização final dos documentos, pelo interesse e dedicação;

a meus colegas e amigos dos dois lados do Atlântico que se fizeram presentes e de variadas formas comigo colaboraram.

De modo especial, por seu saber, pelo diálogo fecundo nunca interrompido e pela cumplicidade, agradeço a Maria José Marinho, a quem dedico este livro.

SUMÁRIO

Agradecimentos..... 5

Um prefácio 13

Por Luiz Fagundes Duarte

ALGUNS HOMENS DO MEU TEMPO E OUTRAS MEMÓRIAS DE JAIME BATALHA REIS

Prólogo 19

PARTE I

Do meu concurso para Cônsul..... 27

Propostas de Mariano Pina 31

PARTE II

ALGUNS HOMENS DO MEU TEMPO: FOLHAS DAS MINHAS MEMÓRIAS

Arquitetando Rememorações..... 53

Eça de Queirós.....	57
[<i>Carta ao Diretor da Revista Moderna</i>]	58
<i>Na Primeira Fase da Vida Literária de Eça de Queirós</i>	66
 Antero de Quental	
<i>Anos de Lisboa (Algumas lembranças)</i>	95
 Oliveira Martins	125
<i>J. P. Oliveira Martins</i>	128
 Columbano Bordalo Pinheiro	
<i>Columbano. Recordações e Estudos</i>	155
<i>A História de Um Quadro Rejeitado de Columbano</i>	163
<i>A Apoteose de Mestre Columbano</i>	171
 João de Deus.....	175
<i>João de Deus (em redação)</i>	178
 Um memorialista vigilante?	187
 PARTE III	
ANTIGAS LEMBRANÇAS EM CARTAS A CELESTE	
 Relendo Cartas a Celeste.....	197
 PARTE IV	
RECORDAÇÕES MUSICAIS	
 A proteção dos artistas em Portugal: um quase manifesto	222

Ouvindo o <i>Parsifal</i> em Lisboa	224
Franz Liszt, lembrança através da imprensa.....	233
No Centenário de Beethoven	242
Vestígios de uma grande amizade: Viana da Mota	244

PARTE V

ALGUNS DOS MEUS TEXTOS DE IMPRENSA

Minha participação na Imprensa Periódica	252
Minhas ligações com a <i>Gazeta de Notícias</i>	255
Lamentações de um folhetinista sem assunto	263
Estas crônicas não podem dar novidades	267
José Cinatti.....	275
Cartas de Filadélfia	279
O Fausto – Debut do baixo Dondi	283
A música em Lisboa – S. Carlos	285
O Poliuto.....	288
Gayarre e Pasqua	291
Aspectos Ingleses (Do Diário de um residente em Inglaterra)	294
Aspectos Internacionais. De Londres a Lisboa através da Europa.....	312
Elementos para o estudo da fisionomia do povo inglês	326
A Arte, a Crítica e os Artistas Portugueses.....	332
Espiritualismo, Religião, Ciência e Bruxaria.....	346
O Sar Peladan, o Salão e as Soirées da Rosa+Cruz no Templo de Paris	353
A Fotografia das Cores.....	357
O Burro Britânico e as Associações Promotoras do Desenvolvimento das Ciências	362
A Arte da Guerra. A situação militar da Europa.....	368

Arte Contemporânea. Notas	374
Artistas Portugueses. O Sr. Álvaro Salvaterra em Londres.....	381
Questões de arte dramática. A propósito da Eleonora Duse e da Sara Bernhardt	388
Comércio e Arte (A Estética do Comércio)	399
A matéria superior da Produção e do Comércio	406
O Mercado de Obras de Arte em Inglaterra.....	414
Caráter geral da oferta nos mercados das obras de arte.....	421
Uma revolução em pintura. As tintas a óleo sólidas de Raffaelli	430
A Essência da Arte. Tentativa de uma explicação elementar.....	438
Ainda a propósito das esculturas de António Teixeira Lopes.....	446
Os assuntos das Obras de Arte (Fragmentos de uma Estética).....	458
A Interpretação das Obras de Arte (Fragmentos de uma Estética)	471
A interpretação dos Pianistas – José Viana da Mota	483

PARTE VI

PROJETOS REVISITADOS

Almeida Garrett e a série da Garnier.....	501
<i>O descobrimento do Brasil intelectual pelos Portugueses do século XX</i>	506
Tradução d' <i>As Mil e Uma Noites</i>	509
Co-criador de Carlos Fradique Mendes	519
As Conferências Democráticas do Casino	526
A <i>Revista Ocidental</i>	542
A modo de Epílogo.....	551
Final de percursos: constatações.....	555
<i>Por Elza Miné</i>	

Critérios de edição.....	557
Referências Bibliográficas	561
Acervos consultados.....	563
Referências cronológicas de Jaime Batalha Reis	565
Bibliografia de Jaime Batalha Reis.....	575
Participação na imprensa periódica	575
Outras publicações do autor.....	599
Publicações sobre Batalha Reis.....	601
Índice Onomástico	605

(Página deixada propositadamente em branco)

UM PREFÁCIO

Fui talvez a testemunha mais próxima da redacção dos escritos agora reunidos em volume, e, por esse tempo, o mais inseparável companheiro do autor. Esta Introdução é, pois, uma página da sua biografia. Tento esboçar nela a figura do homem e a do escritor – tais como as conheci, ao formarem-se as criações deste livro – as circunstâncias e os espíritos que influenciaram a aliás extraordinária originalidade...

... de Jaime Batalha Reis – bem poderia escrever Elza Miné referindo-se a este seu livro mas reproduzindo, *ipsis verbis*, as palavras inaugurais da introdução de Jaime Batalha Reis às *Prosas Bárbaras* de Eça de Queirós. Porque ela é hoje, sem dúvida, a pessoa que melhor conhece a obra, e sobretudo a personalidade, deste homem bom e generoso que acompanhou e conheceu na intimidade os homens da *Geração de 70*, que foi a dele; do *Cenáculo da Travessa do Guarda-Mor*, de que foi hospedeiro; das *Conferências Democráticas do Casino Lisbonense*, que foram planeadas na casa da Rua dos Prazeres que partilhava com Antero, mas nas quais não chegou a apresentar a sua conferência sobre “O Socialismo” por entretanto terem sido proibidas pelo governo; e d’ *Os Vencidos da Vida*, que acompanhou de perto – de entre os quais destaquei Eça de Queirós, Antero de Quental, Oliveira Martins, João de Deus, Mariano Pina ou Columbano Bordalo Pinheiro (e, claro, Carlos

Fradique Mendes, personalidade criada por ele, com Antero e Eça) que foram, no seu próprio dizer, *alguns dos homens do seu tempo* e sobre os quais nos deixou testemunho.

Na verdade, anos e anos de convívio com os papéis de Jaime Batalha Reis, vasculhando a sua biografia e os seus conhecimentos, reunindo e lendo os seus textos jornalísticos, interpretando os como e os porquês das suas relações sociais, políticas, científicas e literárias tanto em Portugal como no estrangeiro – fizeram de Elza Miné, talvez, *a testemunha mais próxima da redacção dos escritos agora reunidos em volume*, e uma *inseparável companheira* deste Batalha Reis de quem ela nos dá, emprestando-lhe a voz com que lhe soletrou as letras e as palavras – e, acrescentaria eu, o pensamento –, a mais completa biografia até hoje dele feita.

Temos aqui um livro que é original por duas razões principais: primeiro, porque reúne e publica, pela primeira vez, alguns textos encontrados no vasto espólio de Jaime Batalha Reis e que o autor destinara para o seu projecto de livro *Alguns homens do meu tempo*, que nunca viria a concretizar; porque reúne, pela primeira vez, os textos publicados em jornais e revistas sobre manifestações artísticas – música, ópera, artes plásticas, teatro, literatura, e os respectivos artistas (autores, actores, intérpretes) –, acontecimentos científicos, política internacional, ou política agrícola, uns assinados com o nome próprio, outros sob pseudónimo. E segundo, porque Elza Miné – numa engenhosa actualização do *transforma-se o amador na coisa amada* – assume a voz de Batalha Reis para, rigorosamente baseada em documentos, o colocar como narrador da sua própria história e tecedor das tramas que unem os seus diversos escritos aqui reunidos, utilizando um discurso mimético que realça os traços de personalidade de Batalha Reis: um homem sereno e desprendido que, tendo abdicado de uma carreira própria no mundo das letras, para a qual estava vocacionado, se dedicou, a par da sua vida profissional primeiro como professor e depois como diplomata, à nobre

actividade de valorizar e dar a conhecer os seus amigos – muitos deles personalidades incontornáveis da história cultural portuguesa, aqueles mesmos “homens do seu tempo” que dão o título ao presente livro e de quem o autor nos transmite a vertente humana –, bem como a dar nota do trabalho de artistas portugueses alguns dos quais, não fora as crónicas que Batalha Reis sobre eles escreveu, estariam hoje totalmente esquecidos.

Este expediente confere a *Alguns Homens do meu Tempo e Outras Memórias de Jaime Batalha Reis* um duplo carácter: ao assumir a voz e o eu de Batalha Reis, Elza Miné dá a esta obra um carácter autobiográfico, memorialista e antologizador, aqui e ali temperado com algumas notas ficcionais; mas, ao assumir-se como investigadora que dá conta do seu trabalho filológico e de aspectos que seria impossível integrar num discurso à Batalha Reis, Elza Miné oferece-nos um trabalho ensaístico onde o leitor encontrará, fruto de um percurso a passo de filóloga pelo espólio depositado no Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea da Biblioteca Nacional de Portugal, abundantes informações sobre o autor e a sua obra, com relevo para os projectos que ficaram muito longe de serem concretizados e para a bibliografia activa de Batalha Reis, incluindo as suas participações na imprensa periódica, em Portugal e no Brasil. E, naturalmente, os critérios que presidiram à feitura da obra.

Um livro com estas características não é frequente no nosso panorama literário. E pode, nos sectores mais tradicionalistas em matéria de trabalhos científicos e académicos, vir a levantar alguma perplexidade – alavancada no “Estavas lá? Viste?” que Eça de Queiroz um dia atirou a Oliveira Martins a propósito das “minudências de detalhe plástico, como a notação dos gestos” que o amigo historiador atribuía às personalidades de quem se ocupava nos seus livros. E acharão estranho que Elza Miné fale por Batalha Reis, ou o faça falar por ela, como se ela de facto estivesse lá quando ele escrevia as memórias que de facto nunca escrevera. Mas, na realidade, ela

estava lá: quem alguma vez tenha trabalhado a sério com manuscritos autógrafos de um escritor, ao estudar-lhe as letras, os papéis, as tintas, os riscados, os acrescentos, as dúvidas, as frases primeiro mal construídas e depois trabalhadas, os enganos e os actos falhados, os textos deixados inacabados – acaba por lhe adivinhar gestos, fúrias, tiques, hábitos do dia-a-dia, com uma intensidade tal que chega a convencer-se de que, se tivesse papel e tinta da época, lhe poderia forjar um manuscrito autógrafo. Ora, Elza Miné não forjou manuscritos de Batalha Reis: apenas imaginou um homem idoso rodeado de armários de papéis seus – que ela conhece como ninguém – e de memórias de todos aqueles com quem convivera e de quem gostara, e interiorizou-lhe o estilo, conseguindo assim uma aliança entre rigor documental e viveza discursiva raramente vistos em trabalhos académicos convencionais.

Elza Miné não *escreve acerca* de Batalha Reis: *escreve-o*.

E fá-lo utilizando as palavras dele, quando transcreve textos, sejam eles inéditos ou publicados dispersamente pelo autor, e quando explica a origem e objectivos de cada um, articulando engenhosamente peças de correspondência privada ou apontamentos autógrafos soltos com os textos a que se referem.

Todos nós nos habituámos a conhecer Batalha Reis na sua relação com outros homens da sua geração e com acontecimentos do seu tempo; ou seja, como uma espécie de sombra benigna e discreta que entrevemos, por exemplo, nas muitas cartas que Eça lhe dirigiu e em relatórios oficiais. Relacionamo-lo, inevitavelmente, com a organização das *Prosas Bárbaras* de Eça e a excelente introdução que para elas escreveu, bem como com o texto “Anos de Lisboa (Algumas lembranças)” que escreveu para o *In Memoriam* a Antero; sabemos-lo responsável, com Antero e Oliveira Martins, da *Revista Ocidental*; conhecemos o seu papel, com Eça e Antero, na criação do satânico Carlos Fradique Mendes, mas da sua lavra, neste processo, apenas conhecemos um poema intitulado “Velhinha”; foi ele

o grande divulgador e promotor, em Portugal e no estrangeiro, da obra de Columbano, sobre a qual bastante escreveu e que por três vezes o retratou. Como cientista, apresentou com sucesso, na *Royal Geographical Society*, de Londres, a conferência “On the Definition of Geography as a Science” (1895). E, como diplomata, foi uma testemunha atenta e actuante de acontecimentos que marcaram a História mundial: representante de Portugal em S. Petersburgo (1913), foi lá apanhado pela Revolução Russa, de que nos deu conta, sendo dignas de um Rocambole as peripécias da sua saída por Murmansk (1918); e também como representante de Portugal, participou, em Paris, na Conferência de Paz e na comissão preparatória do Pacto da Sociedade das Nações (1919).

Foi assim, Batalha Reis, um homem importante do seu tempo. E, como já vimos, foi muito importante para os importantíssimos homens do seu tempo que foram seus amigos. E foi também amigo póstumo de uma certa senhora que um dia o procurou e que o impressionou porque tinha uma “maneira de falar [que] me lembrava a dos meus amigos brasileiros de Londres”, e que lhe propôs fazer por ele, utilizando escrupulosamente os seus papéis, aquilo que ele não tinha conseguido concretizar: o projecto de memórias de “alguns homens do meu tempo”, acrescentando-lhe – *sempre alter ab altero adiutus* – uma quantidade de textos que ele mantivera inéditos ou que publicara ao deus-dará.

Essa senhora, sabemos-lo agora, chamava-se Elza Miné. E o trabalho que se propôs fazer é aquele que o leitor tem agora entre mãos.

Luiz Fagundes Duarte

(Página deixada propositadamente em branco)

PRÓLOGO

Foi-me sempre difícil aceitar as limitações que a mim mesmo me atribuí. Donde os adiamentos reiterados, os projetos, inúmeros, que como tais permaneceram. Fui como que um escritor eternamente em preparativos.

Considere-me sempre contemporâneo e testemunha de uma geração ilustre. Daí rotular-me, lembro-me, escrivão. Escritores eram os outros, dos quais tudo guardei: recortes, cartas, retratos.

Mas também, para ser honesto, nada do que me dissesse respeito me escapou. Nem mesmo os primeiros apontamentos de um rascunho ainda informe. Papéis e papéis abrigados em armários, estantes, malas, caixotes. Sempre à espera... Como se eu edificasse, com persistência e cuidado, viga a viga, os andaimes da memória: a correspondência, cuidadosamente colecionada, os dados, com rigor levantados, tendo em vista a pluralidade dos interesses, estudos e projetos. Retalhos de mim mesmo e de outros, muitos, muitos outros.

Quando me retirei para a Quinta da Viscondessa – no Turcifal, município de Torres Vedras – tudo era paz e silêncio. Só o arvoredo de em frente gritava contra o azul do céu. Não mais a possibilidade de alegar falta de tempo para justificar os adiamentos, já meus conhecidos. Se alguma coisa pudesse invocar como desculpa, seria talvez o peso do excesso, trazendo a inércia no seu bojo. Porque a mesa de trabalho, espaçosa, enchia-se de anotações, sempre indispensáveis. A elas preso, não me permitia que escorressem, livres, as recordações. Paralisava-me. Afetava-me a sensação do pouco tempo

que me restava. Desistia. A rigorosa devoção que sempre tivera pelo documento abria-me a perspectiva apaziguadora de que o zelo não teria sido inútil. Um dia – quem sabe? –, outros poderiam servir-se do que agora para mim inútil se tornava. Ou talvez eu mesmo, quando livre das muitas amarras, das frustrações, ou de um impreciso receio de comparações.

Desde que se me cerraram os olhos, precários durante largo período, devido à catarata, mas recuperados nos meus tempos finais de vida, volto de quando em quando ao Turcifal. Espreito as mudanças.

Pude, assim, acompanhar o trabalho de Vitor e de Beatriz com meus papéis, fazendo-os transferir para a Biblioteca Nacional de Portugal – incansável a devoção dessa minha filha em perpetuar a minha memória –, o transporte de alguns móveis, a permanência de outros, talvez indesejáveis em casas mais modernas. A salamandra da sala íntima, por exemplo, aquece ainda os que hoje lá vivem. O mesmo candeeiro acolbe, no hall de entrada, os que ali chegam. O piano, em móvel de adorno transformado, já não traz os adereços de outros tempos. E a mata de em frente, conservando embora as velhas árvores, de muito se encurtou.

Na minha última visita, encontrei por lá uma senhora. Viera para ver onde eu habitara. Fazia fotografias. Tudo indagava. Talvez esperasse encontrar-me num canto qualquer. Escondeu-me, por um tempo, a penumbra daquele fim de tarde. Mas por fim contactamos. Notei que sua maneira de falar lembrava-me a dos meus amigos brasileiros de Londres e revivi almoços em Ealing, as conversas intermináveis com Graça Aranha, o seguro otimismo de Joaquim Nabuco, a tristeza de Domício da Gama.

Mencionou logo que já tinha andado à minha procura por Highbgate, caminhando pela Cromwell Avenue, em busca da casa de número 96, onde vivi e que ainda lá está, que lera parte representativa de minha correspondência, que consultara meu espólio,

decifrando meus rascunhos, por vezes hieroglíficos, debruçara-se sobre vários dos meus escritos, inclusive os inéditos (acabados, ou em elaboração), e não deixara também de procurar inteirar-se do que sobre mim disseram.

Isto posto, advertiu-me, sem rodeios, que eu ainda estava a tempo de dar forma, ainda que de modo pouco ortodoxo, ao meu muitas vezes referido, mas sempre postergado projeto de memórias de “alguns homens do meu tempo”. A minha reação de espanto não a surpreendeu. Ao contrário, lendo no meu silêncio as minhas reservas, a minha incredulidade, procurou explicar-se para... convencer-me.

Começou por aludir à minha paixão pelo documento, ao meu acentuado zelo pela informação correta e ainda a um certo perfeccionismo que sempre me caracterizou, traços esses que não permitiriam que, nas páginas de minhas recordações, eu me deixasse levar cegamente só pelas minhas lembranças esparsas. Sem dúvida, seria guiado por elas, mas era mister adotar medidas de precaução quanto às possíveis traições da memória, sempre incontornavelmente seletiva. Por isso mesmo, para a construção póstuma de tais páginas seria fundamental recorrer às minhas anotações, sempre numerosíssimas e de vária ordem, aos lembretes – às vezes tão avaramente econômicos, ou cifrados, que poderiam mesmo mostrar-se ineficazes –, à versão preliminar, ou já mais adiantada, de antigos projetos, a pequenos esboços para a reconstituição de situações, atmosferas, detalhes, à copiosa correspondência que me foi endereçada e que desde sempre arqueei, inclusive os rascunhos das cartas que escrevi para destinatários do mundo político, diplomático e literário, para meus amigos e familiares. Por serem as próprias cartas mais vivas do que as referências eventuais delas retiradas, poderiam ser transcritas, parcial ou integralmente, sempre que oportuno ou necessário. E por aí afora ia entusiasmadamente expondo suas ideias...

De repente, uma pequena pausa e, sem mais rodeios, a explicitação de sua proposta: a narrativa seria em primeira pessoa – afinal, eram as minhas memórias... Mas para sua efetiva elaboração ela, como minha auxiliar direta – função a que acabava de propor-se – “tomaria emprestada” a minha voz, para enunciar por mim, como se fora eu mesmo. Do ponto de vista operacional, integraria naturalmente na dicção memorialista, quer textos concluídos e éditos (ou inacabados e inéditos) por mim compostos, quer pequenos trechos, frases, às vezes até mesmo expressões captados, aos bocados, nos meus incontáveis fragmentos e anotações, cartas e artigos.

Adotada esta estratégia narrativa, evidentemente eu teria de prever a presença no relato das lembranças do discurso epistolográfico, recém evocado, até ao do quase relatório, do artigo de imprensa, da anedota, que contribui de modo leve para o reviver de uma atmosfera de época, bem como o de pendor avaliativo, ao apresentar pessoas ou obras literárias, exibindo sempre as marcas próprias do discurso memorial, que indiciam um voltar-se para um tempo represado e cheio de conteúdo.

Mas não há dúvida de que eu teria também de prever uma aceitação, sem possibilidade de discussão, de construções sintáticas a que sempre fora profundamente avesso, como as notas marginais que fiz ao ler Canaã, do meu amigo Graça Aranha, testemunham...

Chamo agora a atenção dos possíveis leitores do século XXI para a concretização a que cheguei. Se nas páginas que se seguem se inscreve a leitura de um dado tempo, o meu, fatalmente também se insinuam, entre os dos meus amigos, muitos traços de mim próprio.

E creio poder adiantar também que o relato de alguns descontínuos passos autobiográficos, insinuando-se, ou não, na evocação de meus contemporâneos, acabarão por revelar um Jaime Batalha Reis, sempre provisório...

Jaime Batalha Reis



Jaime Batalha Reis – 1892. Óleo sobre tela por Columbano.

(Página deixada propositadamente em branco)

PARTE I

(Página deixada propositadamente em branco)

DO MEU CONCURSO PARA CÔNSUL

Tendo sido nomeado 1.º cônsul em Newcastle em Julho de 1882, parti para a Inglaterra com as duas Celestes, minha mulher e minha filha, no verão de 1883, tomando posse em 16 de Agosto. Deixava assim para trás a cadeira de Microscopia e Nosologia vegetal, no Instituto Superior de Agricultura, para a qual fora nomeado, e toda uma carreira de agrônomo em que, posso sem falsa modéstia dizer, muito me distinguia.

Mas ao partir para Inglaterra levava também comigo a experiência de uma ativa participação na vida cultural portuguesa, de que me ficou a plena consciência do meu empenho e a viva lembrança daqueles anos de Lisboa dos quais darei notícia, mais adiante.

Se, porém, aludo imediatamente ao concurso para cônsul que prestei em 1870, embora tenha sido nomeado apenas em 1882, é por ele representar um primeiro momento de viragem na trajetória da minha vida. Também por ser dos tempos idos do meu primeiro posto no exterior o embrião destas páginas fragmentárias de minhas memórias.

O meu empenho em conseguir um emprego estável tinha a razão suplementar de viabilizar, com a urgência ditada pelo meu afeto, o meu casamento com Celeste Cinatti, que conhecera em 1868 e por quem ficara fulminantemente apaixonado, como mostram claramente as centenas de cartas que lhe mandei e que ela carinhosamente guardou.

Estas cartas, escritas pontual e regularmente, quantas vezes no calor da hora de todos os acontecimentos por que me interessava ou a que de alguma forma estivesse ligado, traziam as minhas impressões imediatas ou o registro das reflexões que em mim suscitavam, adquirindo assim, de certa forma, foros de narrativa testemunhal:

Minha Celeste, venho de ouvir o Antero! Foi magnífico. É um discurso que é um verdadeiro acontecimento: marca uma época em Portugal. Pode-se dizer que é a primeira vez que em Portugal entra o espírito moderno, e a primeira vez que aqui se expõe, se fundamenta, se prova à evidência que o Catolicismo foi uma das causas, a mais terrível causa da decadência de Portugal e da Espanha. Foi um discurso esplêndido de erudição, de originalidade, de profundidade, de crítica admirável. Eu faço uma ideia muito alta do talento e da ilustração do Antero, mas este discurso foi mais que tudo que se podia prever. Foi magnífico, foi verdadeiramente um acontecimento.¹

Pois bem, entre Maio e Outubro de 1870, mais ou menos, em todas as cartas referia-me à preparação de um concurso que iria prestar, aberto em decorrência de um decreto-lei assinado por José da Silva Mendes Leal, então Ministro dos Negócios Estrangeiros e publicado no Diário do Governo a 24 de Dezembro de 1869. O decreto incluía, além do regulamento e respectivo programa do concurso, uma exposição de motivos da oportunidade de sua realização e dos benefícios que provas práticas trariam para a avaliação dos candidatos, de acordo com o perfil que se buscava para desempenho das futuras funções. Assim sendo, deveríamos, além das habilitações literárias, comprovar nossos conhecimentos em áreas como: História Política e Diplomática, Direito Interno Público, Direito Interno Privado, Direito Interno Marítimo,

¹ Marinho, M. J., Mónica, M. F, 1993, p. 77.

Administração Consular. De tal ampliação, com matérias para mim novas e dispondo eu de pouco tempo para preparação, queixava-me eu a Celeste, a quem também confiei o desencanto experimentado ante o comportamento de meu amigo Eça nesta questão do concurso. Resumo brevemente o que se passou.

Eça de Queirós havia retornado a Lisboa em Julho de 1867, depois dos tempos de Évora, para onde partira no final do ano anterior, aí fundando e dirigindo o Distrito de Évora. E eu relatei-lhe, confidencialmente, que Mendes Leal sugerira a meu pai que eu me habilitasse para o concurso de cônsul que estaria para sair. Ora, Eça então declarou-me que ia também concorrer e mais – sem nada dizer-me – foi pessoalmente falar a Mendes Leal, tendo tido a concessão de audiência facilitada pelos conhecimentos do pai, o juiz José Maria de Almeida Teixeira de Queirós, com quem então morava no Rossio. Só vim a saber desse seu movimento pelo nosso amigo comum, conde de Resende. Não achei isso bonito, mas não lhe disse nada, desabafei com Celeste:

Eu já sei o que são os amigos. O que há a fazer neste mundo é tratar com todos e dar à palavra Amigo o valor de conhecido. A felicidade, a suprema felicidade é ter uma Celeste realmente Amiga, Minha Esposa porque assim pode-se odiar o mundo se preciso, porque a gente tem a sua Esposa, a sua Amante, a sua única e verdadeira Amiga, não é verdade? [...] Por isso eu agora trato de arranjar o lugar à custa de todos os empenhos e sem dizer nada aos meus amigos.

O referido exame realizou-se a 24 de Setembro de 1870 e a classificação final colocou em 1.º lugar Manuel de Saldanha da Gama, pelos antigos cargos ocupados e por sua experiência política e administrativa e também pelo facto de ser benquisto e reconhecido na Bahia, para onde fora nomeado e onde residia há 14 anos; em 2.º,

Eça de Queirós, designado depois para Havana, em 1872; em 3.º lugar, eu mesmo, nomeado apenas em 1882 para Newcastle.²

Mencionara antes que o concurso representara para mim um turning point, o que agora reitero porque, uma vez nomeado, deixei Portugal e tudo que ali havia conseguido profissionalmente como engenheiro agrônomo, para iniciar uma carreira totalmente nova em outras terras, de onde apenas regressaria em Outubro de 1910. Seduzia-me a possibilidade de viver fora das limitações lisboetas, acenava-me a ideia de poder estar num ambiente cultural mais amplo; atraíam-me imperiosamente os concertos, as exposições. Embora com uma dezena de anos de postergação – a posse efetivou-se apenas em 1883 – tudo aquilo, com que sonhava, podia ver num horizonte próximo.

² Todas as informações relativas ao concurso, aqui constantes, se devem a Maria José Marinho e Isabel Soares, a quem muito agradeço, e que me deram a ler um texto inédito de autoria de ambas sobre esta questão, com a respectiva autorização de poder utilizá-lo.

PROPOSTAS DE MARIANO PINA

Estava pois já instalado em Newcastle quando, no ano seguinte, precisamente a 16 de Julho de 1884, escreveu-me meu amigo Mariano Pina (1860-1899). Depois de atuar como jornalista em Lisboa no Diário do Comércio, no Diário da Manhã (fundado por Pinheiro Chagas), no Diário Popular, no Espectro, transferira-se ele para Paris, como correspondente da Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro (1882-1886). Fora substituir Guilherme de Azevedo, que falecera.

Dois anos antes de iniciar A Ilustração: Revista de Portugal e do Brasil (1884-1892), publicada quinzenalmente em Paris até Outubro de 1890 e em Lisboa apenas na fase terminal (o último número é de 1.º de Janeiro de 1892), Mariano Pina já se encontrava portanto em Paris.

Ora, ainda A Ilustração estava no primeiro ano de sua existência quando Pina escreveu-me de Paris:

“Mando-te por este correio os números saídos d’A Ilustração. Uma sensaboriazinha. Mas como só a sensaboria dá dinheiro em Portugal, espero em Deus que esta não falte às tradições de suas irmãs mais velhas. O consulado já assassinou o escritor?... Se o crime ainda não está consumado e se o meu amigo ainda está disposto a atirar ao público com mais um personagem, A Ilustração teria o maior prazer em ver nas suas colunas uma colaboração tão bela como a sua. Newcastle deve ser um bom assunto e a vida inglesa anda a fazer a sua reputação à custa de laudas às vezes

tão falsas que algumas notas tomadas ao vivo seriam lidas com um grande prazer. Enfim, se o meu caro Batalha Reis tem na sua gaveta papéis rabiscados e se os mandar para A Ilustração creia que é grande honra para o jornal e grande fineza para o diretor.”³

Em Outubro desse mesmo ano, eu dava-lhe notícias concretas a esse respeito, prometendo enviar-lhe, dentro de uns poucos dias, o primeiro de uma série de quadros copiados do natural intitulado “Aspectos Escoceses” e informando-lhe ainda que assinaria com um pseudônimo, por acreditar que até mesmo a dúvida sobre o nome do autor despertaria mais interesse talvez em Portugal... No dia 15 desse mês Pina já me comunicava que “a minha preciosa colaboração acabava de ser ‘discretamente’ anunciada no número 12 do nosso jornal, como sendo para muito breve”⁴, como pude depois ler nas páginas 179-180 do número citado:

“Os Nossos Colaboradores

De dia para dia A Ilustração vê aumentar o número dos seus colaboradores, gruparem-se em volta dos antigos, novos não menos distintos nem menos simpáticos. No n.º 10 fazia a sua estreia literária nas colunas do nosso jornal o Sr. Conde de Ficalho, com um soberbo conto que o revelou imediatamente escritor de primeira ordem. No n.º 11 onde foi publicado o espirituoso artigo de Jaime de Séguier, apareceram três dos nomes mais simpáticos do Brasil: – Luiz Delfino, Machado de Assis e Valentim de Magalhães.

Hoje temos o prazer de anunciar aos nossos leitores a colaboração de um ilustre escritor, antigo companheiro de Antero de Quental, de Eça de Queirós, de Oliveira Martins e de Ramalho Ortigão, que vai publicar na nossa revista uma série de artigos sob

³ E₄/35-17.

⁴ N₁₇/128.

este título Aspectos Escoceses. O nome do autor não o podemos revelar por enquanto visto ser seu desejo escrever com um pseudônimo. Mas a originalidade da crítica e a elegância da linguagem hão de facilmente trair esta fisionomia tão simpática no mundo das letras e das ciências.” [...]

Em decorrência desses primeiros entendimentos acabei por enviar com o pseudônimo de J. Teixeira de Azevedo, apenas três artigos para A Ilustração: “Aspectos Escoceses. Folhas do Diário de uma viagem na Escócia”; “Aspectos Ingleses. Diário de um Residente em Inglaterra. 1883-1886”; e “Aspectos Internacionais. De Londres a Lisboa através da Europa”.

Mariano Pina com quem mantive correspondência de 1884 a 1890 era treze anos mais moço do que eu. Chegou mesmo, por esse tempo, a fazer-me de confidente de suas desventuras amorosas como se pode ler na carta a seguir:

“Meu caro Batalha Reis

As linhas que precedem, deixadas em branco, são a expressão do meu embaraço, da minha confusão, da minha perplexidade.

Tem todas as razões para julgar mal de mim e do meu silêncio. Mas se eu lhe disser que as suas cartas me chegaram no período mais desagradável da minha vida, estarei desculpado?

Imagine que eu estava a terminar a instalação da minha casa no Boulevard des Batignolles, onde foi uma vez, para ir a Lisboa casar-me. Os sacrifícios e prodígios de bolsa que eu fiz, não se

calculam. Só um noivo sofrivelmente apaixonado, e o meu caro Batalha lembra-se duma famosa quadra, os pode avaliar. Ora justamente no momento em que tudo estava pronto e que eu ia partir daí a dois meses – recebo uma carta da família da minha noiva anunciando-me que em vista da demora que eu tinha metido para fazer ninho em Paris, a minha noiva tinha tomado a dolorosa resolução de casar com o sr. B...!!!

Parece-me que Molière nunca previu nem semelhante cena, nem semelhante situação. E se não larguei fogo à casa foi porque tive um repente de gênio, lembrando-me de que existia Maras, para receber os incendiários de portas abertas!

As suas cartas, meu caro Batalha, fazem número com algumas cinquenta, recebidas durante esse mês e que ainda esperam uma resposta.

Quanto aos livros que me pedia que diziam respeito à exposição de 78 disseram-me que os não havia no mercado, e que o melhor era o Batalha, na sua qualidade de cônsul, escrever diretamente a um empregado superior do Ministério de Agricultura para ver se têm algum exemplar que possa ceder ao sub-secretário de Estado, por exemplo, mesmo sem nome. Respondem-lhe logo.

E com respeito à colaboração para A Ilustração, posso contar com ela? O meu caro Batalha podia-nos dar uma série de artigos deliciosos de crítica e de costumes no gênero do Livro dos Snobs do Thackeray. Vamos. Um bom movimento. Perdoe-me, porque sou menos culpado do que pensava. E mande artigos para A Ilustração. Para quem vive em Newcastle, escrever deve ser um prazer. O nosso preço a linha continua sendo de 10 cêntimos – nove francos por coluna, cêntimo mais, cêntimo menos. E para outra vez, quando vier a Paris, tenha a bondade de dizer em que hotel para o ir abraçar e agarrá-lo para jantar comigo.

Muitos e muitos cumprimentos a sua Exma. Esposa e um beijo na testa de Bébé.

Abraça-o o seu amigo

Mariano Pina

6, rue St Petersburg
28 de Outubro de 1885”⁵

A minha resposta, que Pina arquivou e cujo rascunho também guardei, não se fez esperar:

Portuguese Consulate
Newcastle on Tyne
11 de novembro de 1885

Meu caro Mariano Pina

Recebi a sua carta que me deu a grande alegria de me provar que não existia entre nós nenhum *qui-pro-quo* lamentável.

O importante é isto. A minha colaboração no seu Jornal é um caso acessório e pouco importante, – para V., é claro. Estou mesmo em aconselhar-lhe que a não queira. Eu sou um escritor tão irremediavelmente despreocupado dos que devem ler-me que suspeito os meus escritos produzirem nos Leitores, quase sempre, um efeito abstruso e desconsolador.

Assim, meu amigo, o mais seguro é não me publicar.

Todavia como não quero que V. imagine que eu estou despeitado pelo seu silêncio tão inexplicável, e agora, – pobre Pina! – tão extraordinariamente explicado – aí lhe mando o escrito prometido: um capítulo dos meus “Aspectos escoceses”. Note porém que eu lho mando para que V. se tiver um bocado de tempo a perder, os leia e mos devolva sem os publicar, caso que é mais que provável, que a V. lhe não convenha para *A Ilustração* – Não hesite pois em o fazer.

⁵ E₄/35-19: 28 de outubro 1885 – papel de carta trazendo no alto o monograma de Mariano Pina (MP).

É possível que o tom do meu artigo não seja o que convém exatamente à publicação; é possível que a extensão do artigo não seja compatível com as dimensões da *Ilustração* etc. Já vê V. que eu lhe estou fornecendo várias razões, caso V. julgue, ao não publicar o artigo, dever afagar o meu amor próprio literário o qual, creia-o, nem pelo diabo se julga nunca ferido.

A ter porém de publicar o escrito que lhe mando, deve ser publicado inteiro, duma vez: Como V. verá, se o ler, é ele um quadro completo, cujo efeito, qualquer que seja, – derivará de ser lido dum fôlego, – dado o caso de se encontrar quem tenha pulmões para arribar nessa ladeira.

O meu artigo é um misto de pintura realista das paisagens escocesas e do aspecto rural dos habitantes da Escócia e Inglaterra, caracterizado numa condensação de traços um pouco fantásticos, talvez, mais como eu a *sentí*, do que como eu exatamente a *vi*.

No caso de se publicar o artigo poderia eu ver uma *prova* que me comprometo a mandar-lhe na volta do Correio?

Mande-me em qualquer caso o seu juízo sincero sobre os “Aspectos escoceses” – que esse, em qualquer caso, desejo eu muito conhecer.

Do seu casamento lhe posso dizer apenas que apreciei muito um igual, há 20 anos, posto em música por Donizetti com o nome de “Lucía de Lamermoor”.

Não tome o sorriso que há nesta frase por menos respeito para com as suas dores íntimas que ninguém, creia, lamenta mais do que a minha amizade, já velha, para consigo e pelo contrário creia-me sempre

Seu muito amigo

Jaime Batalha Reis⁶

⁶ N₁₇/128: 11 Novembro 1885 – original.

Sempre dinâmico e empreendedor, logo no início de 1886 (16 de Janeiro), Mariano Pina desafiava-me para a elaboração de uma nova série:

“Hoje os reis da atualidade em Portugal, são, como V. sabe, o Ramalho, o nosso Queirós, o Oliveira Martins, o Antero, todos companheiros seus, e com quem V. se trata por tu.

Ora como V. é terrível em pseudônimos, há um assunto esplêndido para uma série de artigos, artigos que lhe dão de ser muito gratos a escrever, nesse exílio voluntário e oficial de Newcastle. Ei-lo:

Pede-se ao colaborador Batalha Reis, aliás, Teixeira de Azevedo uma série de artigos sob este título: ‘Os homens de meu tempo’. E depois um subtítulo, ou Ramalho Ortigão, ou Eça de Queirós, ou Oliveira Martins, etc.

E em cada um destes artigos, Teixeira de Azevedo conta na sua naturalidade que lembra Thackeray, e na elegância da sua frase que também lembra Daudet – em que condições conheceu cada um destes grandes homens, como eles eram na sua intimidade, como era a sua conversa, e quantas mais particularidades de tempo e de local lhe vierem à memória, tudo isto misturado de anedotas que V. possui aos centos – enfim o que quer que seja, como recordações de mocidade, onde V. também introduz o perfil alegre e entusiasta e extraordinário do Sr. Cônsul Jaime Batalha Reis.

Estes artigos causariam grande sucesso, e podiam se acompanhar com retratos dos indivíduos a que se alude.

Não lhe sorri o assunto? e não lhe parece bem convidativo para passar certas horas deste Inverno insípido? Asseguro-lhe um êxito brilhante, – Sr. Teixeira de Azevedo! Mãos à obra... e o abraço do seu muito grato

Mariano Pina”⁷

⁷ E₄/35-20: 10 jan 1886.

Como eu não lhe respondesse logo, um mês depois chega-me um apelo veemente:

“[...]Se a amizade não é uma palavra vã, e a indolência literária um mal mais pernicioso e mais terrível que o próprio cólera; se em Newcastle ainda há papel e penas e se a coragem ainda não abalou de vosso peito; se..., se..., se..., se... – peço-lhe meu caro Batalha que se lembre ao menos uma vez por mês que A Ilustração acolhe sempre com entusiasmo, duas linhas suas.

Não sou mais extenso, pela simples razão de que tenho que escrever a mais cem colaboradores do jornal – que procedem exatamente como V. Excia [...]”⁸

No dia 1 de março do mesmo ano, segue de Newcastle a minha resposta a estas duas cartas, que Pina guardou cuidadosamente, como de resto o fizera com todas as outras que lhe enviei e que coabitam hoje, na Biblioteca Nacional de Portugal com as que ele me encaminhou. Dada a importância de que se revestem para a elaboração dessas páginas de memórias de que agora me ocupo, vou trancrevê-la integralmente:

Meu caro Mariano Pina,

Tenho duas cartas suas a que responder.

Sou eu que lhe devo explicações de meu procedimento: ainda lhe não agradei a remessa do preço do meu artigo por uma razão que você vai cabalmente compreender. Eu tenho estado como um homem a quem o espanto tolhe a fala: tolheu-me a mim a escrita o ver que V., diretor dum periódico português, pagava artigos (!!!)

Por isso também, decidido a agradecer-lhe o dinheiro extraordinário, estava ao mesmo tempo decidido a não escrever mais para

⁸ E₄/35-20a: 10 jan 1886.

A Ilustração sem que V. mo pedisse por forma que me mostrasse claramente não ser por mera amabilidade que *A Ilustração* pagava escritos que por ventura não serviriam para os seus Leitores.

V. quer porém mais da minha prosa?

Muito bem: mais prosa irá. Além de que, V. paga... *ce que ne gâte rien*.

Deixe-me agora também, de passagem, agradecer-lhe as suas amáveis impressões: sim, meu caro amigo, o meu estilo, como você diz, faz lembrar Thackeray e Daudet; faz, – mas é com saudades.

Mando-lhe amanhã um dos meus “Aspectos Ingleses” e em breve mandarei outro. A Inglaterra é um país, apesar de tantos livros publicados, sobre o qual ainda resta muito a dizer, com sinceridade. O livro de Taine, por exemplo, no seu conjunto é um dos mais falhos: só o pode achar justo e bem observado quem nunca viveu em Inglaterra – ou um inglês pela lisonja que desse livro parece derivar do desejo que tinha o autor de ser feito, como realmente foi, Doutor da Universidade de Oxford.

Tenta-me muito a sua proposta de escrever sobre os meus amigos. Comecei já a trabalhar para isso, mas V. compreende que me levará algum tempo escrever em notas as diferentes anedotas, os diversos traços de todas as fisionomias originais antes que possa começar a contar.

Parece-me que o título deverá ser

“Alguns homens do meu tempo”

(Folhas das minhas memórias)

Eu vivi com efeito durante muito tempo e muito intimamente com o Eça de Queirós, o Antero de Quental, o Guerra Junqueiro e o Oliveira Martins, – e menos, mas ainda assim bastante, com o Ramalho Ortigão.

Conheci-os por a ordem por que aqui os menciono; penso contudo apresentá-los como os vi por anos: pensando, escrevendo,

convivendo, muitas vezes juntos formando como que um grupo cujo centro foi primeiro minha casa e depois a casa que por muitos anos era a um tempo do Antero e minha.

Pode porém dar-se aos artigos como subtítulos os nomes dos homens cujas fisionomias sucessivamente predominarem na minha narrativa:

- I – Eça de Queirós
- II – Antero de Quental
- III – Guerra Junqueiro
- IV – Oliveira Martins
- V – Ramalho Ortigão

Em volta destes agitar-se-ão, num segundo plano, – devido a haverem adquirido menos celebridade ou a eu os haver conhecido menos, – Alexandre Herculano, João de Deus, Mariano e Francisco Machado de Faria e Maia, Alves Branco, Luciano Cordeiro, Sousa Martins, Augusto Soromenho, Lord Stanley of Alderney, Curry Cabral, Manuel de Arriaga, Teófilo Braga, Jaime Moniz, Bulhão Pato, Salomão Sárugga, Azevedo Castelo Branco, Carvalhaes, Ernesto Marecos, Guilherme de Azevedo, Mateus de Magalhães, João Eduardo Lobo de Moura, Engenheiro Rezende, José Fontana, Alberto de Queirós, Pinheiro Chagas, Carlos Mayer, Conde de Resende, Manuel Pamplona (hoje Conde de Resende), Garrett, Vieira de Castro, Diogo de Macedo, Lourenço Malheiro, Carneiro de Andrade, Júlio César Machado, João Burnay, Augusto Machado, Eduardo Garrido, Manuel de Macedo, Teixeira de Vasconcelos, Rafael Bordalo Pinheiro, Francisco Palha, Miguel Dantas, Severo Conceição, Luís de Andrade (Brasil) etc., etc. E até Jaime Batalha Reis, – além de muitos outros que me seria longo, – ou me seria impossível –, lembrar agora aqui.

Como lhe disse preciso de algum tempo para agrupar anedotas, casos que me vêm à memória desordenados: mas V. pode

já (porque isso sem dúvida atrairá a curiosidade) V. pode já, digo, publicar o título e a lista de todos estes nomes, – tendo o cuidado de confundir o meu pelo meio dos outros, prevenindo o público como *réclame* que nas “folhas das memórias”, se encontram centenas de episódios da vida íntima e pública dos personagens relacionados narrados por uma testemunha ocular. Suponho que uma das condições de sucesso desta publicação seria V. conservar no mais impenetrável segredo o verdadeiro nome de Teixeira de Azevedo. Entretanto vá me publicando os meus “Aspectos Ingleses e Escoceses” em que suponho haver algumas observações fiéis do natural.

Por que não vem V. porém passar uns dias comigo a Newcastle? De Paris a Londres há meios de viajar baratíssimos e esses V. pode investigar em Paris. De Londres a Newcastle são 6 horas e 26fr. Em Newcastle, estou eu (uma vez prevenido por telegrama de Londres) à sua espera na estação e trago-o para minha casa.

Imagine V. que empresas aqui não podemos planear! Venha daí.

Seu muito amigo
J. Batalha Reis⁹

Ao devolver a Mariano Pina as provas de meu artigo “Aspectos Escoceses” (1885, dez.) dei-lhe notícias do interesse que me suscitara a nova proposta, na qual já me havia posto a trabalhar.

Duas preocupações minhas revelam-se claramente na carta que a seguir transcrevo e que lhe enviei em 23 de Março de 1886: a necessidade de manutenção das minhas “esquisitices” ortográficas e de pontuação, as quais sempre conservei em meus escritos; a afirmação,

⁹ N₁₇/128: original; E₄/35-21: rascunho (1 março 1886).

tantas vezes reiterada da fidelidade ao natural nas pinturas das minhas paisagens e da veracidade das minhas anedotas:

Newcastle, 23 de Março de 1886

Meu caro Mariano Pina

Devolvo as provas corrigidas do meu artigo. Por amor de Deus verifique V. cuidadosamente as minhas emendas, – as minhas letras maiúsculas, as minhas vírgulas, os meus dois pontos, todas as esquisitices que eu tenho no que escrevo... V. não calcula talvez como os meus nervos ficam quando certos erros aparecem em escritos meus: Eu bem sei que isto só para mim tem importância, mas para mim doentamente nervoso como sou, ou como ando há uns tempos, – tudo isso tem uma importância enorme.

Mil vezes obrigado pelos lisonjeiros termos em que me fala do meu artigo. Eu procurei nas paisagens que ele encerra, – como já havia feito nas da Escócia – as quais são todas para assim dizer, pintadas do natural, dar quanto possível com os meus meios de expressão, o sentimento do país. Há porém com efeito nos meus “aspectos ingleses”, uma cousa que tem verdadeiro interesse. São as anedotas que aí estão reunidas, as opiniões da pequena burguesia inglesa, o contraste e a luta, no próprio interior da família muitas vezes, da raça inglesa atual com as outras do Continente e as opiniões messiânicas dela. Toda esta parte é muito importante, e eu posso dizê-lo com tanto mais desassombro, que nela não tenho mérito algum. Não há ali, como já lhe disse numa das minhas últimas cartas, nem uma só anedota, nem uma só opinião que eu inventasse: todas se passaram comigo, todas me foram ditas por pessoas que lhe farei conhecer se V. vier passar algum tempo comigo a Inglaterra. Como se trata de verdadeiros documentos históricos que eu tenho coligido, o valor deles, – e de modo algum o modo insignificante por que eu os apresento, – fez-me supor

que eles teriam interesse para Leitores que não pudessem lê-los em português. Seria possível publicá-los em francês nalgum periódico de Paris? Eis uma ideia que entrego inteiramente, e sem apelo, ao seu juízo e decisão. Como entre as anedotas inglesas há algumas, perfeitamente autênticas, que se referem a Napoleão 3.º e à Imperatriz Eugénia, talvez esta circunstância aumentasse a plausibilidade do que lembro. V. verá.¹⁰

Trabalho nos artigos-memórias sobre “Alguns homens do meu tempo”, mas apenas poderá começar a publicar-se quando estiverem todos organizados e escritos. É o tomar nota de um caso que me traz outro à memória, às vezes sem que eu distinga bem o traço lógico que os prende, referindo-se a pessoas, e sendo de épocas tão distintas umas das outras. Entretanto, e obedecendo às suas amabilíssimas instâncias, irei mandando outros “Aspectos ingleses e escoceses”, que com mais facilidade tiro da massa dos meus apontamentos sobre o país onde há três anos habito e das minhas reminiscências tão recentes e tão facilmente renováveis.

Estimo deveras que os seus olhos estejam melhores; mas seja obediente ao médico: com doença de olhos não se brinca.

Não recebo com efeito há muito *A Ilustração*. Se V. mo permite verei um destes dias os números que me faltam e pedir-lhos-ei, para ter inteira a coleção do seu interessante Periódico.

Minha Mulher e minha Filha agradecem os seus cumprimentos.

Receba V. nossos agradecimentos e um abraço do

Seu muito amigo

J. Batalha Reis¹¹

Em 1926, quarenta anos depois do projeto inicial, quando Raul Brandão escrevia as suas Memórias, adverti-o quanto ao “direito” sobre

¹⁰ Esta proposta de Jaime Batalha Reis, contudo, nunca se concretizou.

¹¹ N₁₇/128: 23 março 1886 – original.

todos aqueles casos que lhe havia contado na York House, nos tempos em que ali vivemos. Mas isto fica para mais adiante. Agora desejo ainda voltar um pouco a Mariano Pina e aos meus tempos londrinos.

Era grande o meu desejo de que Pina viesse visitar-me em Inglaterra. Mas a sua ignorância do inglês amedrontava-o. Assim, insistia em meu convite e em 3 de Abril de 1886, escrevia-lhe de 36, Langham Street, juntando um “didático” post scriptum:

Estou em Londres onde vim ver o Liszt. Passo esta noite com ele e desde já lhe prometo sobre o interessantíssimo Mestre um artigo para a sua Ilustração.

O Liszt não toca em público, mas espera-se que toque numa reunião de íntimos, e poucos mais; é entre estes “poucos mais” que eu vou ser admitido esta noite. Eu conto demorar-me em Londres até sábado ou domingo próximos. Por que não vem V. aqui ter comigo? Eu poderia arranjar-lhe na mesma casa onde estou um quarto em cómodas condições e passaríamos aqui uns oito dias excelentes.

Escreva-me – para aqui – no começo desta carta fica a morada.

Seu muito amigo,

J. Batalha Reis

Chegando à estação Charing Cross em Londres meta-se numa carruagem (em inglês “cab”) – e mostre ao cocheiro estas palavras = 36, Langham Str. (Regent’ Street) London W. Ele o conduzirá aos meus braços.

Supondo que eu não estou em casa quando V. chegar, V. declara que é meu amigo (“I am his friend”), e espera por mim. Venha daí. O tempo em Londres está lindíssimo.

Seu

Jaime¹²

¹² E₄/35-22.

O artigo mencionado sobre Liszt nunca foi encaminhado... mas, logo a seguir, ainda no mês de Abril do mesmo ano de 1886, procurava ainda seduzir Mariano Pina, dizendo-lhe que eu estaria em Londres de 17 de Maio a 8 de Junho, acrescentando que: do meado de Maio ao fim de Junho Londres é uma das terras mais apreciáveis do Globo: é o melhor momento da célebre season. E informava-o ainda:

[...] Eu vou a Londres principalmente para ouvir os concertos históricos de Rubinstein e as Sinfonias de Beethoven e porções das obras de Wagner dirigidas pelo célebre Hans Richter, o amigo, o discípulo querido do Mestre. Aí se executará a maior obra talvez da música de todos os tempos, a 9.^a Sinfonia de Beethoven que muito provavelmente V. nunca ouviu “nesse fútil” Paris de meias tintas artísticas.

Além disto tem V. a Patti, a Nielson, a Ellen Ferry, o Irving que está representando o *Fausto* de Goethe de modo que vale a pena ver-se, tem muito de Shakespeare, tem o Salão Anual de Pinturas Inglesas, a Exposição Colonial que promete ser assombrosa, – além dos museus, galerias e magnificências gerais de Londres cuja apreciação, meu caro “parisiense”, V. não desdenhava decerto [...].¹³

Ao procurar convencer meu amigo Pina, eu estava a ser absolutamente sincero no meu entusiasmo e como que previa o que realmente iria suceder. De facto, os anos de 1886 e 1887 deixaram-me inolvidáveis recordações artísticas.

Foi em Março de 1886 que eu conheci pessoalmente Clara Schumann, e em Abril do mesmo ano, que conheci Franz Liszt, – os dois maiores representantes ainda então vivos, de dois mundos

¹³ N₁₇/128: 29 Abril 1886.

de arte opostos e antagônicos (pretendo mais adiante, registrar ainda algumas recordações que deles guardo). De 18 de Maio a 8 de Junho, assisti à famosa série de concertos históricos de Anton Rubinstein, ouvindo-o e vendo-o a 11, pela última vez na minha vida.

Em Fevereiro de 1887 Mariano Pina ainda me perguntava:

“E que é feito do lindo projeto duma série de artigos? Ora, veja se produz. Somente não me ponha “continua” nos artigos, porque pode por acaso haver falta de um número – e os assinantes portugueses têm a especialidade da berraria e da descompostura.”¹⁴

* * *

Parece-me natural que eu começasse esta reunião de recordações de alguns homens do meu tempo por historiar as origens remotas de uma ideia que, na verdade, nunca me abandonaria.

Procuraria ser menos ambicioso, ou encarar mais realisticamente as probabilidades de execução do plano?... Porque, na verdade, quando enviei a Mariano Pina – (há tantos, tantos anos!...) – a carta com o projeto da série, creio que tinha em mente compor como que um painel da sociedade lisboeta de então, através da evocação de traços para um perfil de homens que se destacavam em diferentes campos, provenientes de vários segmentos sociais, como claramente indicia a lista encaminhada ao editor de A Ilustração.

Hoje escolho apenas uns poucos, que apresento de modos diferentes. Mas creio não me afastar da orientação geral que pretendia dar a essas sempre postergadas folhas de minhas memórias.

¹⁴ E₄/35-26B.

Enquanto procurava fazer a “reconstituição histórica” de um projeto que – é pena! – não se efetivou, a figura dinâmica de Mariano Pina, tão prematuramente falecido aos 39 anos de idade (Paris, 1899) tornou-se, progressivamente, cada vez mais viva para mim. E, na verdade, ele acabou por ser o primeiro a ser focalizado nessas folhas de minhas memórias, embora superficialmente, visto terem sido um tanto diferentes os contatos que estabelecemos, se tivermos em conta os primeiros nomes citados no projeto que enviara para a nova série de A Ilustração.

A correspondência que ambos mantivemos até 1890 bem retrata a nossa relação cordial e o à vontade com que eu lhe escrevia. Em Paris comprava-me livros, assinava-me revistas como o Journal d'Agriculture Pratique. Mas, quando não me atendia com a pontualidade esperada, lembro-me de tratar logo de claramente manifestar, embora “paternalmente”, a minha insatisfação.

Assim foi que lá por 1888 (8 de junho), não me enviando ele o que lhe pedira, tivesse logo disparado: É V. para mim um escritor arguto e loquaz, um moço agradável e simpático, mas um amigo absolutamente inútil. Até a vista. Pouco tempo depois, tendo de recorrer a ele novamente, lá seguiu, com o pedido, uma advertência preventiva...

Preciso com muita urgência duma cousa que lhe vou pedir por descargo de consciência sabendo de antemão, perfeitamente, que V. não a faz. Preciso ter uma Conferência feita há poucos dias e publicada em Paris pelo Cardeal Lavigne sobre a Escravatura em África. Ignoro se foi publicada pelos jornais ou à parte como panfleto mas preciso ter essa Conferência na sua forma mais completa.

É V. homem que a mande para mim?

Está claro que não e que eu ainda sou idiotamente ingênuo por sequer perguntar-lhe.

Não obstante

Seu muito amigo

J. Batalha Reis¹⁵

Lembrando-me da seção Crônica continuamente assinada por Mariano Pina em A Ilustração, vejo agora surgir o perfil de um jornalista estreitamente ligado não apenas à cultura francesa, mas sinceramente preocupado com a posição e destino das Letras em Portugal.

Encontro no exemplar de 20 de setembro de 1889 a sua colaboração intitulada “Ao meu bom biógrafo”, resposta a artigo publicado no Diário de Lisboa. Nele Pina evoca a “colônia” do restaurante Bas-Rhin em Paris, “visitado sucessivamente por Guerra Junqueiro, Eça de Queirós, Jaime de Ségurier, Bordalo Pinheiro, Eduardo Garrido, Ferreira de Araújo, Elísio Mendes, Arthur de Azevedo, Brasão, Moura Cabral, Silva Pereira, Raul Mesnier, Cesário Verde e muitos outros”, e ajunta, como homem de imprensa que sempre foi, declarações quase derradeiras uma vez que antecederam de tão perto a sua morte. Transcrevo-as, não só por endossá-las, mas também por acreditar ser esta uma maneira – quem sabe – de agradecer-lhe a amizade e as muitas atenções com que me cercou, apesar de minhas queixas... exageradas, ou demasiado exigentes...

“Nunca escrevi uma linha que tivesse por fim agradar ao Público – apesar de todo o respeito que ele me merece. Nunca escrevi uma linha que não fosse com a ideia firme de destruir uma opinião ou um princípio que me parecem errados e perigosos. Daqui o avultado de descontentes que a minha prosa levanta todos os dias.

¹⁵ N₁₇/128: 30 julho 1888 – original.

E se eu amasse a réclame, – como seria fácilimo obtê-la, colocando o sr. Florêncio Ferreira ao lado de João de Deus, o sr. Cunha Seixas ao lado de Antero de Quental, o sr. Visconde de Milício ao par de António Augusto Aguiar...!

Não, meu caro sr. Biógrafo, para mim o gozo da vida é muito diferente do mundo como o sr. imagina que eu aprecio. Esse gozo é todo íntimo e todo individual.

A réclame, a celebridade, a gloriola, o aperto de mão a torto e a direito, ser apresentado a cem sujeitos por dia, receber elogios e festas de toda a gente, – tudo isso que o sr. me atribui, me deixa frio.

Mas dê-me livros, dê-me quadros, dê-me bom teatro, e uma boa cozinheira, e uns meses de verão em certo sítio de Portugal onde o meu ser parece que se mistura e se une às árvores, aos regatos, às flores, às casas, aos animais, a tudo o que me viu nascer e que foi para mim a primeira revelação do mundo; – que eu lhe darei em troca a carta de conselbo, a grã-cruz de todas as ordens, a coroa do duque, e os milhões do sr. Monteiro ou do sr. Marquês da Foz, que é por que hoje suspira todo o português bacharel e amanuense...”

(Página deixada propositadamente em branco)

PARTE II
ALGUNS HOMENS DO MEU TEMPO:
FOLHAS DAS MINHAS MEMÓRIAS

(Página deixada propositadamente em branco)

ARQUITETANDO REMEMORAÇÕES

Os trechos de cartas que mencionei até agora (todas elas inéditas) permitiram-me lembrar e remontar, desde os bastidores, a gestação de um projeto memorialista a que muito me afeiçoei.

Esperando que o leitor se recorde das informações iniciais contidas no “Prólogo”, venho relatar que para a concretização póstuma de tal projeto procurei recuperar textos que escrevera sobre alguns de meus amigos, textos estes que apresentassem características de algum modo semelhantes às sugeridas por Mariano Pina para a realização dos artigos por mim prometidos para A Ilustração.

A escolha dos dois primeiros “homens” tinha de fatalmente recair sobre o Queirós e o Antero, companheiros e amigos muito próximos, que encabeçavam também a longa e ambiciosa lista que enviara a Mariano Pina. Sobre ambos tinha matérias escritas com atenção e cuidado, mas publicadas com destinação diversa. Com relação a Eça, tratava-se de um artigo de revista, escrito a pedido de seu diretor, e de um prefácio para edição póstuma de um conjunto de colaborações jornalísticas do Autor. Quanto a Antero, eu havia elaborado minha participação em seu In Memoriam (publicado em 1896), com o título de “Anos de Lisboa – algumas lembranças”, em que apresentava diversas fatias de memória, inscrevendo reminiscências de 1868 a 1872. Os dois últimos textos citados haviam sido compostos depois da morte dos amigos especialmente focalizados. Mas agora poderiam cumprir, e creio que satisfatoriamente, a função que o projeto da sé-

rie, sempre adiada, exigia. São, sem dúvida, retratos de corpo inteiro dos dois antigos companheiros. Bem mais até do que isso... Tanto num caso como no outro, é flagrante a “posição de espírito de quem se deleita preferentemente em recordar e entesourar lembranças”¹⁶, em movimento retroativo unidirecional e característico de volta, para “o meu tempo”, expressão esta tão usada pelos que rememoram.

Para o amigo seguinte, Oliveira Martins, mencionado também na carta-proposta a Mariano Pina para integrar a “galeria” (muitíssimo encurtada, sem dúvida), recorri a um artigo curto, publicado em 1878, em *O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e Estrangeiro*, uma espécie de perfil do “homem de letras”, traçado com relação às três primeiras décadas de sua vida, e em que me permiti também prognosticar algumas tendências intelectuais e rumos futuros que lhe seriam próprios. A seguir, alinhei algumas lembranças esparsas recolhidas de cartas que trocamos.

Para apresentar Columbano Bordalo Pinheiro, recorri a um manuscrito inédito, mas inconcluso, trazendo por subtítulo “Recordações e Estudos” e a observação, também de meu próprio punho, “em redação”, bem como a dois artigos de imprensa que sobre ele escrevera.

No caso de João de Deus, decidi-me também a incluir outro manuscrito inédito, e também inacabado, para cuja elaboração produzi um número imenso de anotações preparatórias. Encontrei também duas anotações que me pareceram oportuno aqui transcrevê-las. A primeira eu escrevera em resposta a um convite para participar no *In Memoriam* a ser-lhe dedicado: João de Deus foi durante alguns anos o mais velho de um grupo de amigos que se reuniam em Lisboa, e eu há pouco comemorei na inauguração do monumento a Antero de Quental – e foi e é, em todas as Literaturas, o objeto de uma das minhas maiores admirações.

¹⁶ Figueiredo, F. de (1966), p. 113.

A segunda, encontrada na mesma pasta, E₄/64-24, assim dizia: Só conheci João de Deus em Lisboa. Fui levado à casa dele por Antero de Quental. Morava ele então numa casa de hóspedes da Rua dos Correeiros, junto à Rua dos Fanqueiros, no centro mais abafado da Baixa.

Após estes primeiros rastros foi que encontrei o manuscrito sobre João de Deus que selecionei para esses “Homens do meu tempo”.

Se por um lado, instituo-me como um narrador com prerrogativas de sujeito histórico, trazendo “o testemunho de acontecimentos públicos ou íntimos de que participara de maneira mais, ou menos, direta”, por outro, atuando como memorialista, teria fatalmente que oscilar entre “a crônica com afã de documento histórico ou de costumes e o relato pessoal e vivencial mais próximo do autobiográfico”, embora tendo claro para mim que o objetivo das “memórias não é a construção da vida própria mediante a introspecção e a memória, mas o testemunho do visto e do vivido”.¹⁷

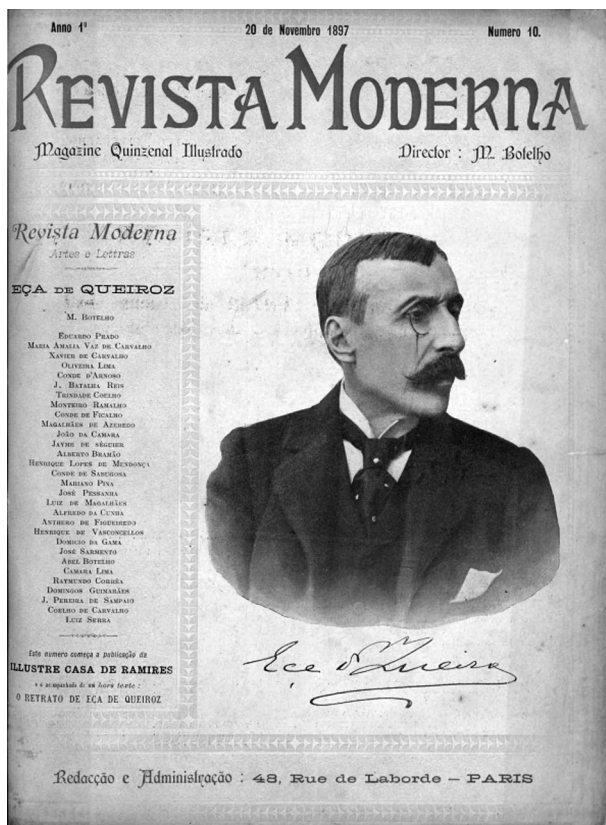
¹⁷ Prieto, C. F., 2001, pp. 164-165.

(Página deixada propositadamente em branco)

EÇA DE QUEIRÓS

Lembro-me claramente das muitas anotações que comecei a fazer sobre Eça de Queirós, entre outros companheiros, assim que me interessei pela proposta de Mariano Pina, antes mencionada, e que até hoje subsistem reunidas, enfeixadas por um papel acinzentado, com a indicação “alguns homens”. Várias delas, de tão econômicas, teriam mesmo perdido sua função de aide-mémoire para as minhas “recordações”. Mas em todo caso, não deixei de as consultar para a elaboração de perfis de Eça de Queirós, produzidos em condições, datas e finalidades distintas e que agora convoco para compor, postumamente, a evocação desse meu amigo, entre os “homens de meu tempo”.

Quando escrevi o primeiro deles, em 1897, Eça ainda estava vivo. O brasileiro Martinho de Arruda Botelho, proprietário da Revista Moderna (de que Eça fora o “padrinho” e autor do editorial de apresentação) solicitou minha colaboração para o número 10 da publicação (20/11/1897) que se constituiu na maior homenagem que o Queirós recebeu em vida. Aliás, foi no mesmo número dessa revista brasileira editada em Paris, que começou a publicação de A Ilustre Casa de Ramires.



Eça de Queirós na capa do n.º 10 da *Revista Moderna*

[Carta ao Diretor da *Revista Moderna*]¹⁸

Sr. Diretor da *Revista Moderna*:

Faz-me V. a inesperada honra de me pedir “algumas linhas” sobre Eça de Queirós.

Devo sem dúvida o seu pedido à circunstância de haver V. sabido – não posso descobrir como – ser eu um dos três ou quatro

¹⁸ Reis, J. B. (1897), pp. 304-305.

portugueses, (somos ainda quatro?) que há mais de 30 anos admiram o Eça de Queirós.

Há mais de 30 anos já, com efeito, vi eu uma noite, na Redação da *Gazeta de Portugal*, em Lisboa, um vulto alto e esguio, magro como um Índio esfomeado, lívido como um marfim antigo. A cara, fundamente cavada a claro-escuro, era ladeada de melenas corredias de cabelo muito preto, e manchada por um bigode muito preto, por duas sobranceiras muito pretas, por dois olhos muito pretos, luzindo entre os grossos aros, muito pretos também, de grandes lunetas escuras. Este vulto estava completamente vestido de preto e coberto por um chapéu alto, de feltro mate, um pouco cônico, como se usou nos fins do século XVI, e se vê nos retratos de Filipe II de Espanha.

Esta lúgubre pessoa era o Eça de Queirós.

Na *Gazeta de Portugal*, onde entretanto se revelavam, com pronto e unânime aplauso, alguns dos mais influentes Estadistas e estimados Literatos do País, os *contos fantásticos* que o Eça de Queirós publicava, – “os seus abutres”, como ele próprio lhes chamava, – eram apenas assunto de chacota: citavam-se sobre eles ditos de espírito decisivos do Teixeira de Vasconcelos e do Severo – do Severo do Espírito Santo.

– Tem talento este rapaz, – dizia o Teixeira de Vasconcelos.

E depois de uma pausa, gaguejando, acrescentava:

– É pena ser completamente doido, ter estado em Coimbra, e... e... escrever em francês.

E a hilaridade que hoje o Eça de Queirós produz com os seus escritos humorísticos, era então provocada pelos seus escritos trágicos, nas poucas pessoas que distraidamente os olhavam.

Quando a *Gazeta de Portugal* publicava algum Folhetim do Eça de Queirós (“As memórias de uma força”, “O senhor Diabo”, “Os corvos”) eu lia-o, relia-o, tornava a lê-lo, e insultava, intolerante, as pessoas que, por dias, ousassem chamar-me a atenção para os escritos dos festejados lisboetas da época.

Por anos o Eça de Queirós deixou de escrever; e ninguém deu por isso senão eu, que, ao ver o que por esse tempo se publicava em Portugal, pensava sempre:

– Se o Queirós escrevesse! Quando o Queirós escrever!...

Convivemos então intimamente e fomos muito amigos.

Tudo isto se passou há mais de 30 anos.

Há 30 anos o Eça de Queirós era, na completa despreocupação mundana e social dos seus 20 anos; no seu desinteressado, profundo e cintilante desdém idealista por todas as pessoas, por todas as coisas oficiais, por tudo que é irracionalmente convencido; na forma do seu espírito e nos seus ditos incomparáveis – a mais forte e original figura de artista que jamais existiu em Portugal.

Trinta anos passaram.

Hoje o Eça de Queirós não tem senão admiradores em Portugal e no Brasil, – o que na verdade me inquietaria se eu não soubesse que muitos desses admiradores atuais fornecem ao genial romancista do naturalismo português o seu precioso assunto, e que todos eles hão de ficar, fixados para sempre, muito mais vivos e interessantes do que realmente são, nas obras do grande Escritor.

Podia encher volumes com recordações do Eça de Queirós, que não me cabem, é claro, nas “linhas”, que V. me pede, e que decerto eu já excedi.

Do Eça de Queirós deve-se dizer-se julgo eu, em resumo, o que se não pode dizer de mais ninguém em nenhuma outra nação: que ele é essencialmente *único*, – absolutamente *único* – na Literatura do seu país. E é um problema interessante que eu ofereço ao estudo dos críticos, discípulos de Taine, o de descrever o Eça de Queirós como um Literato português. O que ele é, entre os primeiros Escritores de todas as nações e de todos os tempos, é um dos que mais poderosamente têm possuído, no mundo, o *dom de criar vida*. Mas é talvez uma novidade para os numerosos admiradores atuais do *humorismo* e do *realismo* do Eça de Queirós o informá-los do como

ele é, ao mesmo tempo também, um grande criador fantástico e, quando quer, um grande poeta em verso.

É pena porém – permita-me V. que eu aqui o lamente – o não ser possível já agora dizer do verdadeiramente grande artista que é o Eça de Queirós, coisa que todos os dias não escrevam os expansivos e hiperbólicos portugueses e brasileiros de milhares de medíocres pessoas do Brasil e de Portugal.

O segundo texto sobre o Queirós – “Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós”¹⁹ – mais extenso do que o que há pouco reproduzi e sem dúvida muito mais elaborado, surgiu depois que Eça já tinha morrido.

Lembro-me bem que no dia de meu aniversário de 1902, vi anunciadas as Prosas Bárbaras e ocorreu-me escrever algumas das minhas recordações do tempo em que esses contos foram escritos e a explicação do título que com certeza ninguém podia imaginar e ninguém então sabia senão eu. Por que chamara o Eça “bárbaras” a essas prosas? Por que não escreveu ele, por muitos anos, muitos contos fantásticos?

Eis os segredos que eu supunha possuir e que poderiam tomar a forma de um artigo na Revista Literária de O Século, de Lisboa, onde eu vinha publicando alguns artigos sobre arte.²⁰

Quem estava organizando a publicação em livro desses folhetins de Eça na Gazeta de Portugal (março de 1866 a dezembro de

¹⁹ O texto aqui apresentado (com alguns cortes, sempre assinalados), traz correções inéditas feitas pelo autor em 1922 que constaram, pela primeira vez, em Reis, B. C. B. (1966).

²⁰ Na Bibliografia de Batalha Reis – parte final deste volume – estão indicados tais artigos sobre arte e, alguns deles, estão reproduzidos na Parte V: Alguns dos Meus Textos de Imprensa.

1867) era Luís de Magalhães, a quem escrevi comunicando essa minha ideia.²¹ A resposta veio logo e incisiva: em vez de artigo, ele queria mesmo era que eu fizesse um prefácio para a obra em preparação, por acreditar que ninguém melhor do que eu “poderia contar e explicar o Eça de Queirós daquele tempo – tanto o homem como o escritor”.²²

Não aceitei de pronto mas, diante da sua insistência, aqui esci, desistindo evidentemente de quaisquer direitos, pois que era objetivo da publicação conseguir fundos para a Sra. D. Emília, viúva de Eça.

Apenas comecei, vi-me comovidamente interessado no meu trabalho.

Fazia a ressurreição parcial dos melhores tempos da minha vida – da minha mocidade, quando eu tinha 19 e 20 anos. Tentava esboçar, vivo, o Eça de Queirós de então, espontâneo, esquinado, excêntrico, grotesco, único, sublime – antes das influências que vão desde Luís Resende e o Jerónimo Colaço, até aos “Vencidos da Vida”, e às bienséances sociais e católicas.

Queria que minha introdução não viesse a ser um elogio acadêmico – o que, na minha antipatia por tudo o que é acadêmico, eu considerava ser um dos mais detestáveis gêneros.²³

Assim ao encaminhar a Luís de Magalhães o manuscrito de meu prefácio, ainda cheio de emendas porque eu corrijo até à última hora, tinha plena consciência de que meu fim fora tentar fazer vivo o Eça de Queirós, como o conheci quando ele escreveu o que se

²¹ As cartas entre Jaime Batalha Reis e Luís de Magalhães, aqui mencionadas, foram transcritas a partir de Reis, B. C. B. (1966). Carta a Luís de Magalhães de 24 de Dezembro de 1902, pp.165-166. O artigo pensado foi de fato escrito e publicado por *O Século* no dia 9 de novembro de 1903, por ocasião do lançamento do volume *Prosas Bárbaras* com o título: “*Prosas Bárbaras*. Os primeiros escritos de Eça de Queirós”.

²² Carta de Luís de Magalhães de 3 de janeiro de 1903, in Reis, B. C. B. (1966), p. 168.

²³ Carta a Luís de Magalhães de 12 de Julho de 1903, in Reis, B. C. B. (1966), pp. 183-184.

reunia em volume, e fazer viver as circunstâncias só sabidas por mim. Eu era então um estudante de 18 anos e o Eça um bacharel de 20 e tantos.

Entre essas circunstâncias, as principais foram as influências intelectuais.

Quis também rejeitar a impressão produzida pela obra, já no público, já nos pouquíssimos espíritos, que desde logo a apreciaram. Para isto era necessário explicar em que é que o Eça de Queirós fora um iniciador.

Não há uma cena, nem uma palavra, das atribuídas ao Eça, que não fosse rigorosamente autêntica, e que eu não tivesse ainda na minha memória, ou em notas do tempo em que tudo era ainda recente.

É tudo verdadeiro e, por isso, fora da retórica e do Convencional.

Reli na própria *Gazeta de Portugal* tudo o que foi publicado lá: essa leitura confirmou-me na minha opinião *a priori* de que se devia ter publicado tudo, escrupulosamente. A falta do artigo “Sinfonia de Abertura” é a mais deplorável de todas.²⁴

O assunto *da Introdução* era de sua natureza difícil. Não quis só escrever anedotas que dão muita vida mas pouca explicação. Não foi só quando os Folhetins da *Gazeta de Portugal* se publicaram que ninguém os entendeu e que se consideraram uma acumulação de palavras sem nexos. Muitos anos depois, ainda o crítico Moniz Barreto os considerava escritos “sem ideia”. Por isso me pareceu necessário, explicando a impressão que eles fizeram ao aparecer, explicar o que eles racionalmente, esteticamente, foram, como obra, na criação espontânea, e, até certo ponto, na intenção do autor.

A arte fantástica é uma das mais decisivas provas da Teoria nova que eu *há tempos* havia *publicado, resumida, num artigo da Revista*

²⁴ Carta a Luís de Magalhães de 12 de Setembro de 1903, in Reis, B. C. B. (1966), pp. 187-188.

*Literária de O Século. É nessa Teoria que ela encontra a sua explicação profunda.*²⁵

*Não me pareceu que se devesse intitular o meu depoimento, apenas introdução – porque poderia supor-se que eu pretendia introduzir, apresentar, o Eça de Queirós aos Leitores*²⁶. *Por isso pensei num subtítulo.*

E foi intencionalmente *que escrevi*: “na primeira fase”, etc. Isto é: durante a “primeira fase” – episódios, cenas, durante a, na primeira fase de vida literária de Eça de Queirós.

Essa maneira de dizer é desusada, mas não é nova. Pareceu-me mais exata.

Dizer: A “primeira fase” seria como que prometer esgotar o assunto, historiá-lo completamente. O que eu de modo nenhum fiz.²⁷

Ao fim e ao cabo, comportei-me como aquilo que fui: uma testemunha ocular dos acontecimentos: conto o que vi e o que senti, nada mais.

Reconheço, sem dúvida, que no meu simples testemunho, há chaves que abrem enigmas.²⁸

Ao fazer todas estas considerações, o meu intuito foi, além de presentificar para mim mesmo e para meu possível leitor a “história” desse meu trabalho, o de sinalizar vetores, objetivos e intenções que o orientaram, esclarecer sobre tipos de informação escolhidos e seguidos, assim como, de certa forma, deixar bem patente minha maneira de trabalhar.

²⁵ Carta a Luís de Magalhães de 16 de Setembro de 1903, in Reis, B. C. B. (1966), pp. 190-191.

²⁶ Carta a Luís de Magalhães de 21 de Setembro de 1903, in Reis, B. C. B. (1966), p. 198.

²⁷ Carta a Luís de Magalhães de 28 de Outubro de 1903, in Reis, B. C. B. (1966), pp. 219-220.

²⁸ Carta a Luís de Magalhães de 21 de setembro de 1903, in Reis, B. C. B. (1966), p. 197.

Foi em 1903 que surgiu a primeira edição desses contos, com o título de Prosas Bárbaras. Seguiu-se uma segunda, em 1909. Um exemplar da terceira edição, publicada em 1917, encontra-se hoje entre os meus papéis na Biblioteca Nacional de Portugal, apresentando minhas emendas autógrafas a esse texto introdutório do referido volume. Minha filha Beatriz deixou uma anotação, esclarecendo que tais modificações foram feitas por mim em 1921 e 1922. No entanto, a edição de 1945 (a sétima) ainda não incorporava minhas propostas de modificação e da edição do centenário de Eça não consta a minha Introdução. Apenas em 1966, no volume Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis. Cartas e recordações do seu convívio, é que Beatriz, recorrendo ao referido volume da terceira edição, por mim anotado, tornou conhecido o meu trabalho em sua forma final, o qual é reproduzido a seguir, incorporando todas as minhas emendas.

Tanto agora, ao resgatar para a minha lembrança de Eça neste volume, a minha introdução às Prosas Bárbaras, em sua forma final, como antes, ao elaborá-la a pedido de Luís de Magalhães, senti imensa tristeza ao reler em todas aquelas páginas de anotações todo esse pululante surgir de imagens, de visões, de aparições, de ideais, toda essa mocidade que passou – quando pensamos no homem morto que as sonhou e viveu.

Homem morto de quem se foi amigo e companheiro.²⁹

²⁹ Anotação avulsa de Jaime Batalha Reis em E₄/38-19.

***Na Primeira Fase da Vida Literária
de Eça de Queirós***³⁰

I

Julgaram os Editores das *Prosas Bárbaras* ser necessário explicar como elas se escreveram e denominaram.

Fui eu talvez a testemunha mais próxima da redação desses escritos, e, por esse tempo, o mais inseparável companheiro do autor. Esta Introdução é pois uma página da sua biografia. Tento esboçar nela a figura do homem e a do escritor – tais como as conheci, ao formarem-se as criações deste livro – que circunstâncias e que espíritos principalmente influenciaram a aliás extraordinária originalidade do gênio de Eça de Queirós.

Quando [Eça e eu] nos encontramos, já estavam publicados alguns dos seus Folhetins na *Gazeta de Portugal*, que fora fundada por António Augusto Teixeira de Vasconcelos (em Novembro de 1862), quatro anos antes da aparição do primeiro deles, e terminou (Janeiro de 1868), pouco mais dum ano depois da publicação do último, sendo – em rivalidade com a *Revolução de Setembro*, dirigida por Rodrigues Sampaio – o mais brilhante periódico do tempo. A *Gazeta de Portugal* publicava, além das do seu fundador, frequentes produções de António Feliciano de Castilho, José Castilho, Mendes Leal, Rebelo da Silva, Camilo Castelo Branco, Júlio César Machado, Tomás Ribeiro, Zacarias d’Aça, Graça Barreto, Silveira da Mota, Cunha Rivara – quase todos os consagrados de então. Os “novos” que ali escreviam, ficavam, por este facto, para logo consagrados também. Aí primeiro apareceram no Folhetim, triunfantemente, Mateus de Magalhães, Pinheiro Chagas, Osório de Vasconcelos e Xavier da Cunha (“Olímpio de Freitas”). Todos estes escritores se continuavam

³⁰ In Reis, B. C. B. (1966), pp. 71-132.

uns aos outros, sem contrastes nem revoluções, apenas levemente desenvolvendo fórmulas aceitas e classificadas pelos aplausos de um público hereditariamente satisfeito.

Em 1866 a *Gazeta de Portugal* entrara porém em decadência; começava a viver de expedientes. Desde Dezembro de 1865 diminuiu o formato. A 14 de Julho de 1866, José da Silva Mendes Leal, poeta, dramaturgo, romancista, historiador, estadista, orador, diplomata – para muitos “mestre” e legítimo sucessor de Almeida Garrett – despedira-se da direção literária que até então, pelo menos nominalmente, exercera. Os colaboradores literários mais assíduos, mais genuinamente representantes do gosto geral, eram já então, no Folhetim da *Gazeta de Portugal*, Santos Nazaré e Luís Quirino Chaves. Por essa época Teixeira de Vasconcelos publicou aí o seu romance *A Ermida de Castromino*, seguido porém, desde os primeiros dias de 1866, por *Diamante do Comendador* – do visconde Ponson du Terrail...

Repentinamente (em Março de 1866), começaram a aparecer uns Folhetins assinados “Eça de Queirós”.

Ninguém conhecia a pessoa designada por estes apelidos que, por algum tempo, se supôs serem um pseudônimo.

Os Folhetins de Eça de Queirós foram todavia notados; – mas como novidade extravagante e burlesca. Geral hilaridade os acolheu desde a própria Redação da *Gazeta de Portugal*, até aos centros intelectuais reconhecidos do país, até à parte mais grave, culta e influente do público. Para este, uma ou outra frase os arrumou logo no que então se chamava “a Escola Coimbrã” – centro literário e filosófico que se supunha dedicado a escrever de modo sistematicamente ininteligível. Citavam-se, como modelos de cômico inconsciente, as cenas, as imagens, os epítetos desses Folhetins, lidos entre gargalhadas, no Café Martinho, nas livrarias Silva, Rodrigues e Bertrand, no Grêmio Literário, em alguns Salões poéticos e políticos e noutros centros representativos do

tempo. O Severo – o Severo dos Anjos – principal e célebre Noticiarista da *Gazeta de Portugal*, entalando o monóculo ao canto do olho direito, inventava quotidianamente, sobre o Eça de Queirós e os seus Folhetins, epigramas em geral adotados; e o Teixeira de Vasconcelos, exagerando, com intenção mordaz, o seu natural gaguejar, concluía:

– Tem muito talento este rapaz; mas é pena que estudasse em Coimbra, que haja nos seus contos, sempre, dois cadáveres amando-se num banco do Rossio, e que só escre... va... va... va em francês.³¹

Pouco tempo depois de publicado o último desses Folhetins – em Dezembro de 1867 – já ninguém pensava no autor deles. Que importava às Academias, ao Café Martinho, ao Grémio *suposto* literário, e aos centros políticos, a aparição dum novo escritor com um novo estilo? Eram ministros... não sei quem; discutia-se no Parlamento e na Imprensa... não sei quê; os negócios iam andando; os namoricos e a maledicência seguiam o seu curso abundante; a arte, serena e comedida, não sacudia os que dormitavam... e nada mais era de interesse, em Portugal, para as classes cultas.

II

Eu era, por 1866, estudante em Lisboa e muito novo. Circunstâncias que é inútil referir me faziam frequentar a Redação da *Gazeta de Portugal*, no n.º 26 da Travessa da Parreirinha, perto do Teatro de S. Carlos.

³¹ Quando, em 1875 começou na *Revista Ocidental* a publicação d'O *Crime do padre Amaro*, Teixeira de Vasconcelos escreveu: "Nasceu na *Gazeta de Portugal* Eça de Queirós e assustou por diferentes vezes os espíritos serenos dos pacíficos leitores dela. Não passaram sem observações nossas alguns dos seus *realismos* exagerados". *Jornal da Noite*, 20 Fevereiro, 1875, Lisboa. [Nota do Autor]

Uma noite, junto da mesa onde escrevia o Severo, vi uma figura muito magra, muito esguia, muito encurvada, de pescoço muito alto, cabeça pequena e aguda que se me mostrava inteiramente desenhada a preto intenso e amarelo desmaiado.

Cobria-a uma sobrecasaca preta abotoada até ao mento, uma gravata alta e preta, umas calças pretas. Tinha as faces lívidas e magríssimas, o cabelo corredio muito preto, de que se destacava uma madeixa triangular, ondulante, na testa pálida que parecia estreita, sobre olhos cobertos por lunetas fumadas, de aros muito grossos e muito negros. Um bigode farto, e também muito preto, caía aos lados da boca larga e entreaberta onde brilhavam dentes brancos. As mãos longas, de dedos finíssimos e cor de marfim velho, na extremidade de dois magros e longuíssimos braços, faziam gestos desusados com uma *badine* muito delgada e um chapéu de copa alta e cônica, mas de feltro baço, como os chapéus do século XVI nos retratos do duque de Alba, de Filipe II de Espanha, ou de Henrique III de França.

Era o Eça de Queirós.

Contava o que quer que fosse a um tempo trágico e cômico, nervosamente, dando a espaços gargalhadas – *ricanements*, como se diria em francês – curtas, e sinistras.

O Severo, de monóculo fincado no olho direito, a larga máscara gorda, amarela, irônica, dilatada, escutava-o, rindo em notas agudas.

Saí do Escritório da *Gazeta de Portugal* com o Eça de Queirós, jantamos, passamos toda a noite juntos, e desde então, por anos, não nos separamos quase.

O Eça de Queirós terminara em 1866 o curso de Direito na Universidade de Coimbra, e viera para Lisboa onde seu pai era magistrado. Por tradições de família, e como consequência natural dos seus estudos, deveria seguir, ele também, a magistratura oficial, ou, pelo menos, fazer-se advogado. Suponho que neste intuito frequentou algum tempo um Escritório em Lisboa.

Mas a Arte tomava-o já a esse tempo fundamente, e ia-se-lhe o tempo a ler, a cismar, a idear, a cogitar os aspectos sutis das coisas.

Eça de Queirós morava em casa da família, ao Rossio, no 4.º andar do prédio n.º 26. O seu quarto – pequeno, com uma mesa ao centro e uma estante de poucos livros – dava para a Rua do Príncipe. Aí foram, em parte, escritos os Folhetins das *Prosas Bárbaras*.

III

Havíamos-nos criado num mundo como que à parte da realidade.

Quando por algum tempo nos separávamos durante o dia, reuníamos-nos logo, às horas de jantar, ou depois, num qualquer Restaurante pouco frequentado, cerca da Rua Larga de São Roque ou do Chiado.

À sobremesa o café abria-nos as regiões visionárias por onde viajávamos: o Eça de Queirós bebia-o com atenção concentrada e reverente, curvado de alto sobre a chávena, para onde cada feição, principalmente o nariz comprido e adunco, como que se prolongava aguçada. A uma primeira chávena seguia-se uma segunda e uma terceira; e íamos exaltados para minha casa continuar a beber café, às vezes até madrugada.

Nestas circunstâncias foram criados, por Eça de Queirós, muitos dos contos agora reunidos em volume.

Eu morava no primeiro andar da casa n.º 19 da então Travessa do Guarda-Mor, em pleno Bairro Alto.

No meu quarto de estudante³² havia um grande armário cheio de livros, cavado na espessura da parede, uma mesa central sobre que

³² Veja-se *Antero de Quental. In Memoriam*. Eça de Queirós, *Um Génio que era um Santo*, pp. 499-502; J. Batalha Reis, *Anos de Lisboa*. Idem, 442-445. Porto, 1896. [Nota do Autor].

se escrevia, e uma secretária de feitio estranho, dada a meu pai por Almeida Garrett, usada por este para escrever de pé, que sugeriu a Eça de Queirós a forma da mesa onde, anos depois, em Paris, quase sempre trabalhava. Uma larga janela de sacada abria para a Rua dos Calafates³³ em frente a prédios baixos que, por isso, não impediam o acesso do ar, da luz, e a vista dum espaço largo aberto dando impressão de canto de vila provinciana. No mais próximo desses prédios moravam duas raparigas, muito novas e muito bonitas, a cantar, entre craveiros e manjeriões, costurando ativamente o dia inteiro, por vezes, para o Eça de Queirós e outros líricos fantasistas que me visitavam, pontos de partida de longas variações, em verso e prosa, sobre o que o mesmo Queirós, corrigindo Goethe, chamava o *Efêmero feminino*.³⁴

Certas noites, entrava o Eça de Queirós, já tarde, no meu quarto, com um rolo de papel na mão, dizendo:

– Sou eu, sim, amigo.

E aludindo aos corvos, milhafres, gaviões [que], com tanta frequência, fantásticamente, apareciam nos seus contos, acrescentava:

– Sou eu e os meus abutres. Vimos cear, devorando cadáveres!

Muitas coisas preocupavam o Eça de Queirós, quando trabalhava:

Durante tempos só pode escrever em certo alçaço, que ele próprio ia comprar a uma pequena loja de chá e papel selado, no n.º 41 da Rua Larga de S. Roque.

Havia de sempre entrar no meu quarto com o pé direito, suspendendo-se por isso, no último momento, recuando o agourento pé esquerdo, quando já este inoportunamente se adiantasse e fazendo hesitante e confuso, ao passar enfim a soleira da porta, um ruído de inexplicável trepidação.

³³ Hoje, Rua do Diário de Notícias. [Nota do Autor].

³⁴ Correspondência de Fradique Mendes, págs. 94-131, 1.ª ed. [Nota do Autor].

Aterravam-no as correntes de ar, e andava continuamente a fechar a janela, ou as portas, a mudar a posição da cadeira onde se sentava, murmurando em voz cava:

– É a pneumonia, a congestão pulmonar fulminante – a morte, menino!

A luz do candeeiro de petróleo que eu usava, feria-lhe a vista; de modo que, a fim de concentrar a claridade sobre o papel em que escrevia, ou sobre o livro em leitura, prolongava, do seu lado, o *abat-jour*, com longas tiras de papel. Não podia suportar poeira nas mãos e erguia-se amiúde da mesa para – interrompendo a composição, mas recitando em voz alta as frases já escritas – ir, cuidadosamente, lavar as pontas dos dedos. Fumava cigarros sem cessar, enquanto compunha, inclinado sobre o papel que olhava muito de perto. E, uma vez embebido nas suas criações, não falava, não escutava, não atendia a coisa alguma – embrulhando o cigarro, indo lavar as mãos ou fechar a porta, passeando pela casa, muito curvo, dando passadas altas e largas, fazendo gestos de dialogar com alguém invisível, resfolegando ruidosamente, abrindo muito os olhos, elevando e baixando nervosamente as sobrancelhas, as pálpebras e as rugas horizontais da testa, onde ondulava, convulsa, a sua madeixa corredia, negra e triangular.

Escrevia com extrema facilidade e, nesta época, emendava muito pouco: as imagens, os epítetos ocorriam-lhe abundantes, tumultuosamente, e ele redigia rápido, insensível a repetições de palavras e rimas ou a desequilíbrio de períodos, sem exigências críticas de forma, aceitando, comovido, o que tão espontaneamente, tão sinceramente lhe ocorria.

Quando, nessas noites, ele me lia alguns dos seus contos, a figura e a voz completavam-lhe as fantásticas criações: erguia-se quase nos bicos dos pés, de uma magreza esquelética, lívido – na penumbra das projeções do candeeiro – os olhos esburacados por sombras ao

fundo das órbitas, sob as lunetas fumadas de aros pretos, o pescoço inverossimilmente prolongado, as faces cavadas, o nariz afilado, os braços lineares, intermináveis. Então, com gestos de aparição e espanto, a voz lúgubre, sentimental – enfaticamente patética, ou gargalhando sinistramente – declamava.

Alta noite, quando a excitação do trabalho e do café nos havia quase alucinado, saíamos pelas ruas desertas do Bairro Alto – ou estendíamos as nossas explorações à Mouraria, à Alfama, em volta da Sé e pelas encostas mouriscas e fadistas do Castelo de São Jorge, a examinar a fisionomia fantástica, e quase humana, das casas antigas, algumas ainda então, nesses bairros, mais ou menos medievais.

“As casas sem luz”– escreveu Eça de Queirós então – “têm o aspecto calmo e sinistro dos rostos idiotas.”

Duma vez, quase de madrugada, seguindo no Bairro Alto a Rua de São Boaventura, divisamos ao longe, junto do Pátio do Conde de Soure, uma fila de homens agigantados, segurando como que longas e grossas lanças, cujos ferros se perdiam talvez na atmosfera mal alumiada e cujos contos se esfumavam na massa confusa do que parecia ser nuvens rasteiras... Estes homens apareciam-nos apenas esboçados por grandes massas de sombra e luz... De alguns saíam barbas hirsutas... Estavam imóveis... Tivemos a impressão dum quadro sobrenatural... Aproximamo-nos... Eram varredores municipais que esperavam, encostados às vassouras, a hora de se dispersarem pela cidade.

Nas noites mais serenas – nas noites de luar – saíamos da cidade e íamos pelos campos e pelos montes, ou ao longo das margens do Tejo, conversando, improvisando, até nascer o Sol.

De ordinário, nas noites de composição e conversa mais absorventes, ou em seguida às nossas divagações peripatéticas, o Eça de Queirós dormia em minha casa. E havia, para ele, ritos determinados no modo de dispor a roupa que despia, antes de se deitar, colocando os punhos sobre uma mesa pela ordem por que os tinha

usado, no braço direito e esquerdo, respectivamente, e dispondo as botas à porta; – para que o meu criado as limpasse, de manhã, sem nos acordar; – também, pelo mesmo método, ordenadamente emparelhadas.

E ao meter-se na cama, para explicar os seus movimentos supersticiosos, murmurava persignando-se:

– É preciso obedecer com fé e sem exame às leis sutis das coisas: ninguém sabe exatamente, menino, de que possa depender o curso dos acontecimentos; e o mistério complicado dos Fados.

Na época em que se escreveram e publicaram os Folhetins da *Gazeta de Portugal*, eram poucos os amigos que frequentavam a minha casa. O mais assíduo era, por esse tempo – além de Eça de Queirós – o Salomão Sáragga que, quando aparecia, nos explicava com veemência, prolixamente, simultaneamente, a construção de carruagens, o livro do Profeta Isaías, a fabricação de tecidos com desperdícios de lã, os Historiadores de Israel e as origens do Cristianismo.

De tempos a tempos, o Eça de Queirós dizia-me:

– Estamo-nos tornando impressos. Basta de ler e imaginar. Precisamos dum banho de vida prática. É-nos indispensável o ato humano – inverossímil, se for possível – a aventura, a lenda em ação, o herói palpável: vamos pois ceiar com o capitão João de Sá – o João de Sá Nogueira – d’Artagnan de África em Lisboa com licença registrada.

E íamos, com efeito, encontrar este nosso amigo, oficial do Ultramar, que à ceia nos contava – durante o bacalhau com batatas, o meio bife, e o *Colares* – as pitorescas aventuras das suas viagens pelos sertões de Angola.

IV

Havendo eu pertencido à primeira geração afetada pelos escritos de Eça de Queirós, as recordações do meu sentir de então possuem talvez algum valor histórico.

Os anos de 1866 e 1867 são datas capitais na história da educação do meu espírito. A predominante paixão pela música ligara-me a Augusto Machado, que estudava então piano e harmonia com dois dos melhores mestres da especialidade em Lisboa.

Nesta cidade floresciam, por esse tempo, a par da Ópera italiana e da *Zarzuela*, o *Pot-pourri* e as *Variações*. A sensibilidade pública alimentava-se de inumeráveis *Rêveries* musicais ao piano. O grau supremo do patético geralmente conhecido atingia-se com os *Noturnos* de Ravina e Döhler. Os arranjos operáticos de Thalberg e Liszt eram o ideal raras vezes alcançado. Nas salas cantavam-se *romanzas* de Campana e árias teatrais. A suprema forma de arte era, para Lisboa, a Ópera italiana. Meyerbeer – autor de óperas italianas – passava por ser o mais genial representante da suposta profunda, mas obscura arte alemã.

Ora em 1867 Augusto Machado, ao voltar de Paris, onde cursara piano, harmonia e composição com Alberto de Lavignac e outros, trazia, como repertório de estudo, os *Prelúdios e Fugas* de Bach; as *Sonatas* de Mozart e Beethoven, as obras de Mendelssohn, Schumann e Chopin.

Os Folhetins de Eça de Queirós fizeram-me uma impressão só comparável, em profundidade e consequências subjetivas, à que, justamente pela mesma época, me fazia a descoberta das obras dos grandes criadores da música moderna.

Esses Folhetins foram-me uma revelação – não tanto nos assuntos e na intenção, como no poder de realização artística: enfim encontravam formas e cores intensas de expressão, factos, antes, na Literatura Portuguesa, insufficientissimamente revelados.

Pelos pontos de vista, pelo estilo, esses Folhetins eram, ainda no ano de 1866, uma quase inteira novidade para os leitores da língua portuguesa; – como haviam sido, para todo o Sul da Europa, à aparição do Romantismo francês nos primeiros anos do século XIX, as mesmas ideias e estilos semelhantes.

Nesses primeiros escritos Eça de Queirós era, na verdade, o que geralmente se denomina um romântico. Ele próprio dizia da época imediatamente anterior: “Naqueles tempos o Romantismo estava nas nossas almas. Fazíamos devotamente oração diante do busto de Shakespeare.”³⁵

E, então mesmo, achava ser preferível, “à saúde vulgar e inútil que se goza no clima tépido que habitam Racine e Scribe ... a doença magnífica” que leva ao “hospital romântico...”³⁶

Com efeito, por uns dois séculos, pareceu gozar-se, nas regiões mais evidentes da Literatura, uma inalterável saúde: só certos factos do espírito perfeitamente determinados – só as ideias e os sentimentos susceptíveis de clara determinação – eram nessa Literatura expressos. Os meios de expressão usados, os vocábulos e os seus grupamentos, os gêneros literários – tudo parecia claramente, definitivamente assente, segundo normas antigas e, por isso, venerandas, num sistema de simetria, de equilíbrio, de ordem, aplicável sem hesitações, com o mínimo esforço, na mais segura tranquilidade. Assim viveu na Europa, em geral, a gente culta, do século XVI ao século XVIII.

Começaram, pelos meados deste, a mostrar-se nos espíritos sinais inquietadores: Além das ideias completamente compreensíveis e dos sentimentos inteiramente claros, outras ideias e outros sentimentos se impuseram à expressão dos Literatos. Entre as grandes

³⁵ Veja-se uma Carta a Carlos Mayer nas *Prosas Bárbaras*. [Nota do Autor].

³⁶ 3 de Novembro de 1867. Veja-se também a *Carta a Carlos Mayer*. [Nota do Autor].

formas dos afetos, como entre as cores mais vivas, distinguiram-se transições e meias-tintas. Os homens não pareceram estar sempre, ou exuberantemente alegres, ou definitivamente tristes. Havia comições, sentimentos intermediários ao amor e ao ódio. Entre o preto e o branco descobriram-se gradações infinitas.

Cada ideia classificada, cada sentimento catalogado antes, começou então, pouco a pouco, a mostrar-se centro de grandes grupos psicológicos, de factos espirituais diversamente complexos, susceptíveis de definições variáveis, expressas por séries simbólicas de clareza decrescente: uns que podiam ser nitidamente – como que linearmente – desenhados, inteiramente descritos, completamente iluminados; outros que só podiam indeterminadamente sugerir-se, sumariamente indicar-se por vagas massas de cor, de sombra e de luz; uns que são as ideias e os sentimentos que todos os homens conscientemente reconhecem como a matéria superficial da existência; outros mais ou menos inconscientemente dominantes, sem nome ou descrição que os esgote, prolongando-se pelas profundidades insondáveis e inexpressíveis das almas.

Do conhecimento destes estados mais sutis e raros do espírito, resultou, inevitavelmente, a sua cultura intencional; os sistemas nervosos pareceram desenvolver-se em direções anormais; e imprevisas, ou mais apreciáveis vibrações vieram impor-se, criar ou tornar complexas e mais conscientes as nevroses.

Novas formas de expressão foram necessárias, não só para os novos estados da consciência, mas porque cada espírito começou a sentir e a pensar independentemente, reconhecendo dever procurar por si – por isso quanto possível fora de fórmulas e regras já feitas – os termos que mais exatamente lhe simbolizassem as concepções pessoais.

Toda esta revelação espiritual – este descobrimento de regiões ignoradas ou indolentes dos espíritos, toda esta aparição de aspirações, de incertezas, de incoerências novas, toda esta quebra de

moldes, todo este desequilibrar de forças e simetrias – inúmeras afirmações de personalidades – pareceu às gentes cultas, serenas e classicamente imitativas, um grande achaque mental, ou variadas doenças nervosas que atacassem a humanidade.

A este estado dos espíritos e da conseqüente Literatura deu-se, como é sabido, o nome de Romantismo – facto estético, ainda hoje em busca de suficiente definição mas que, pelo que deixo explicado, me parece poder essencialmente definir-se a *procura direta de formas de expressão*, para todos os sentimentos e todas as ideias, por isso, para as *mais íntimas ideias* e os *mais vagos sentimentos* do ser humano.

Muitos pretendem tratar-se apenas duma doença moral, e que esta foi, nos fins do século XVIII, a reincidência da epidemia que devastara a Europa durante o período secular desdenhosamente denominado, por os saudáveis neo-greco-romanos, a “Idade Média”, idade escura – *dark age* dizem os ingleses, época de transição, que em História há a considerar entre os dois claros períodos clássicos de suposto equilíbrio e saúde normal.

O Romantismo pareceu ser, geralmente, a ressurreição idealizada dessa histórica mórbida “Idade Média”.

É que, durante esta, gradualmente se constituíram as nações modernas da Europa na sua íntima complexidade sentimental. Nelas as forças humanas – como integral resultado de forças naturais – deram forma, aos mais íntimos sentimentos do espírito. Os povos haviam vivido tradicionalmente mergulhados nas criações completas das suas artes e das suas religiões: haviam amado, adorado, temido, trabalhado, lutado, cantado, dançado, cercados por todas as vibrações inconscientes das suas fantasias; haviam formado com a interpretação dos aspectos naturais, com os encantamentos, com os gênios, e as fadas de mil religiões tradicionais, os novos santos milagrosos e cristãos; haviam sentido em cada ser, orgânico ou mineral, real ou fantasiado, propício ou hostil, influências humanas,

e haviam-se suposto indissolúvelmente solidários com uma natureza sempre animada, por onde os próprios cadáveres nunca desvitalizados evoluindo se dispersavam em pulverizações de espíritos e energias.

Estas manifestações da vida espontânea dos povos durante a Idade Média sem dúvida solicitaram a interpretação dos românticos, cuja razão de ser, cuja missão era também, como já mostrei, ir expressando, até aos mais profundos e sutis, todos os factos espirituais.

Mas o chamado Romantismo deu-se na Europa dos fins do século XVIII aos anos de 1830 ou 1850, modificando, durante esse tempo, a Literatura do remoto Portugal. Que novidades podia pois ainda apresentar o romântico Eça de Queirós aos românticos portugueses de 1866?

É o que vou tentar explicar:

O Romantismo tomou, primeiro, corpo saliente, ao Norte da Europa, e só depois se estendeu ao Sul. Veio dos países de luz atenuada e névoas visionárias, indeterminadoras de formas e de cores, para as terras do sol brilhante, atmosfera límpida, formas vincadas e cores elementares.³⁷

Nesta descida através das latitudes as ideias foram ganhando nitidez, definição, brilho – e correlativamente perdendo meias-tintas, sutil claro-escuro, indeterminação. Os sentimentos, transportados com simplificações lúcidas à superfície dos espíritos, pelos artistas das terras do Sul, perderam muitos dos nimbos esfumados, muitas das atmosferas de esbatida e atenuada iluminação, que os rodeiam nas regiões profundas onde eles nascem completos. Enquanto o Norte expressava tudo o que nas ideias é quase apenas sugerível,

³⁷ “Na Europa o Sul representa... a maneira de ser exterior, como o Norte representa o vago sentimento intimo...” Eça de Queirós, *Da Pintura em Portugal, Gazeta de Portugal*, 10 de Novembro de 1867. [Nota do Autor].

o Sul tão somente aproveitou o que possa nitidamente descrever-se. Os Românticos das raças do Sul da Europa começaram a fazer assim, mais uma vez, por uma fatalidade atávica e climatérica, o que os antepassados cultos de muitos deles haviam completamente consumado, séculos antes, na construção equilibrada e nítida do Classicismo greco-romano, sobre a atrofia estética e religiosa de exuberantes regiões da alma humana, pela redução das misteriosas formações místicas do Oriente, da Hélade e da Itália, aos moldes retóricos, às esculturas luminosas mas frias, e às biografias anedóticas dos obscuros politeísmos heróicos.

Eis porque tantos românticos portugueses – em Portugal, no extremo dos países claros do Meio-Dia³⁸ – só foram superficialmente românticos.

Nas partes mais profundas, mais obscuras, mais indetermináveis do espírito, para além do real, do lógico, do coerente, do explicável – como que para preencher as lacunas deixadas no completo da totalidade psíquica, pelas definições fragmentárias do compreensível – existem com efeito, infinitamente, as necessidades misteriosas do contraditório, do sobrenatural, do maravilhoso.

É para as satisfazer que todos os povos criam, fatalmente, formas estéticas e religiosas, e é delas que todo o homem completo se sente, por vezes, essencialmente possesso.

Essas formas constituem a Arte e a Literatura mística e fantástica.

A França – a mais ao norte das Nações definidoras – recebeu, em grande parte, a sua Literatura fantástica da Alemanha. Da Alemanha, por intervenção da França, a recebeu Portugal. Teve ela, de 1866 a 1867, em Eça de Queirós o seu mais genial representante.

³⁸ “... Nós... os que estamos neste canto da velha terra portuguesa, com a alma serena, sob o céu claro...”, Eça de Queirós, *Sinfonia de Abertura*, *Gazeta de Portugal*, 7 de Outubro, 1866. [Nota do Autor].

E porque essa Literatura me punha em vibração tantas faculdades íntimas e latentes, me comoveu ela a mim e, comovendo outros espíritos, contemporâneos da minha primeira mocidade, talvez por educação, e quiçá por atavismo, não inteiramente, ou não exclusivamente filhos das raças e dos climas claros e analíticos do Sul.

V

Assim as primeiras influências que atuaram em Eça de Queirós – aquelas que mais evidentemente se reconhecem nas suas primeiras criações literárias, os escritores de cuja frequentação eu posso dar testemunho – foram, principalmente, Henrique Heine, Gerardo de Nerval, Júlio Michelet, Carlos Baudelaire; mais distantemente, ou mais em segunda mão, Shakespeare, Goethe, Hoffmann, Arnim, Poe, e, envolvendo tudo poderosamente, Vitor Hugo.

A maior influência nesse período sobre Eça de Queirós – a de Heine – foi também considerável sobre alguns dos seus mais ilustres contemporâneos e amigos: vê-se nas poesias, mais tarde reunidas por Antero de Quental sob o nome de *Primaveras Românticas*, e no que este diz da sua própria obra nas páginas autobiográficas que estão publicadas³⁹; vê-se também nas poesias primeiro escritas para o *Século XIX*, de Penafiel, de 1864 a 1865, e depois, em parte, coligidas, com o título de *Lira Meridional*, por António de Azevedo Castelo Branco.

Eça de Queirós não sabia alemão e as obras de Heine adquirem nas traduções francesas – algumas feitas pelo próprio autor, outras por este em colaboração com Gerardo de Nerval – um carácter novo.

³⁹ “Du Heine de deuxième qualité”, Antero de Quental, *Carta a Wilhelm Storck*, 14 de Maio de 1887. [Nota do Autor].

Heine é para mim um dos maiores escritores das línguas germânicas. Traduzi-lo é, sem dúvida, empobrecê-lo: foi ele quem disse que “um verso traduzido é um raio de lua... empalhado”. Mas as qualidades musicais de som e ritmo de vaga indeterminação que as suas obras perdem, ao passar para o francês, são substituídas por outras: a singeleza patética como que se torna mais dolorosa à claridade nítida da nova língua; o humorismo, a um tempo irônico e ingênuo, como que se faz mais sutil nas formas do espírito latino; os versos, passados a prosa de ritmos incertos e sem rima, como que adquirem uma indeterminação, um vago especial que faz lembrar versículos bíblicos⁴⁰. Recordo-me da impressão nova que me fizeram as poesias de Heine – que eu decorara no Colégio Alemão⁴¹, onde fui educado – quando Eça de Queirós mas deu a conhecer em francês; e de uma noite em que ele me declamou enfaticamente, quase com lágrimas, traduzindo-as para a sua prosa fantástica de então, as páginas dos *Reisebilder* onde Heine – a quem a música sempre sugeria formas e cores literárias definidas – conta as transformações por que a seus olhos passara, num concerto, Paganini, tornado, pela evocação da sobrenatural rabeca, em galã cortejante do século XVIII, assassino por ciúmes, forçado, monge solitário junto ao mar e sob as abóbadas de catedrais, gênio planetário entre as harmonias apoteóticas das esferas, por fim vulto espectral, curvo, humilde e grotesco, agradecendo os aplausos dos auditórios. Em muitas páginas das *Prosas Bárbaras* se encontra a influência desta lenda fantástica de Paganini. O conto “A Ladainha da Dor” que, em parte, tem o próprio Paganini por assunto, é diretamente inspirado por Heine e por Berlioz⁴². As *Notas*

⁴⁰ Há, como se sabe, muitas poesias de Heine em verso solto: *Das Nordsee*, etc. [Nota do Autor].

⁴¹ Colégio do Roeder na Rua do Prior, Lisboa. [Nota do Autor].

⁴² H. Heine, *Reisebilder. Les nuits florentines*, II; 316-330 (cito a tradução francesa que Eça de Queirós conheceu); H. Berlioz, *Les Soirées de l'Orchestre – 16.^a, Paganini*,

Marginais parecem estâncias do autor do *Lyrischer Intermezzo*, dos *Traumbilder*, do *Nordser*.

Gerardo de Nerval foi, como se sabe, um dos iniciadores diretos da França no Romantismo germânico. Foi ele o primeiro tradutor francês do *Fausto* de Goethe, e, como já disse, colaborador, na tradução francesa, de algumas das obras de Heine.

É evidente nas páginas das *Prosas Bárbaras*, a influência dos próprios escritos originais de Gerardo de Nerval, principalmente a dos misteriosos e fantásticos sonetos que começam:

*Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie...
Ma seule étoile est morte, et mon Luth constellé
Porte le soleil noir de la mélancolie!...*⁴³

Júlio Michelet, pela originalidade, pelo poder evocador do seu estilo, pelo dom de criar vida íntima e fantástica, pela ressurreição mitográfica e profunda – sobretudo nos oito primeiros volumes da sua *Historia de França* – da *Idade Média*, da *Renascença* e da *Reforma* – e, na *Sorcière*, pela materialização sentimental e pela explicação, a um tempo natural e visionária, da vasta lenda do Diabo – foi um dos pais artísticos do primeiro Eça de Queirós.

págs. 218-219, 2.^a ed., Paris, 1854. Depois de contar o episódio que realmente nada tem de fantástico, Berlioz escreve: “Supposez Théodore Hoffmann à ma place: quelle touchante et fantastique élégie il eût écrite sur ce bizarre incident”, pag.219. Foi o que fez Eça de Queirós. [Nota do Autor].

⁴³ Veja-se Notas Marginais.

“Luzia um grande sol, mas negro; o sol da melancolia...” *Sinfonia de Abertura*, *Gazeta de Portugal*, 7, Outubro, 1886.

“Un affreux soleil noir d’où rayonne la nuit!”

Victor Hugo, *Les Contemplations* (*Ce que dit la bouche d’ombre*).

A expressão “Sol negro” é hoje, em parte, cientificamente verdadeira: os raios ultravioletáceos da luz solar, podem chamar-se negros, e não são nem luminosos, nem quentes. [Nota do Autor].

H. Heine – judeu alemão que aliás alguns críticos chegam a considerar um espírito francês – Gerardo de Nerval e Júlio Michelet representam, em França, profundas influências germânicas. Foi na forma vaga, íntima e completa das suas obras, que o Romantismo fantástico principalmente impressionou Eça de Queirós.

Por toda a parte, nos escritos das *Prosas Bárbaras*, se encontram os mitos, as cores e formas do maravilhoso popular germânico, os aspectos evocadores da natureza teutônica, as personalidades da História e da Lenda do Norte da Europa localizando, a cada passo, as fantasias do romântico português [...].

[...] A edição em volume das *Fleurs du Mal* [Carlos Baudelaire] só tarde lhe chegou às mãos. Recordo-me, na falta dela, de passarmos muitas noites na Biblioteca do Grémio Literário, procurando, em coleções antigas de Revistas francesas, as poesias que Baudelaire aí havia pela primeira vez publicado.

Carlos Baudelaire foi um escritor essencialmente francês. Frio, impassível, correto de maneiras e *toilettes*, preocupado com a realização de uma certa simetria de forma, o mistério, o fantástico, foi, por ele, apenas intelectualmente sentido. Penetrou, sem dúvida, em profundas, tenebrosas e inexploradas regiões do espírito; mas para principalmente revelar o que nelas é capaz de expressão lucidamente estranha. Nele o delírio é sempre crítico, a nevrose intensa, mas metodizada: as suas poesias, como se sabe, foram primeiro substancialmente redigidas em prosa. Cria na arte o *frisson nouveau* que Vitor Hugo celebra, mas compõe-no rigorosamente segundo as melhores formas da sábia língua francesa, com sintaxe direta e rimas ricas, pé a pé, vibração a vibração⁴⁴.

⁴⁴ “... Baudelaire, poeta retórico...” A. Z. (Eça de Queirós) *Leituras Modernas, Distrito de Évora*, 6 Janeiro 1876, p. 2. *A Correspondência de Fradique Mendes*, p. 6. [Nota do Autor].

São, porém, estas qualidades especiais que tornam decisiva a influência de Carlos Baudelaire sobre Eça de Queirós, mais tarde, no período de transição, quando pouco a pouco, impressionado pelo Realismo e por Gustavo Flaubert, ele justamente denominou já então crítico, a coleção de escritos, *Prosas Bárbaras*.

Exerceu-se no mesmo sentido a influência das obras de Edgar Allan Poe, que Eça de Queirós – ainda então ignorante do inglês – só conhecia pelas traduções francesas do mesmo Baudelaire. A nitidez fria com que o escritor americano determinou o nevrosismo das *Histórias Extraordinárias*, acentua-se ainda mais – privado, em todo o caso, da indeterminação literária e flutuante da língua inglesa – nas formas lógicas e lapidares de um dos mais claros escritores da França.

Indico apenas, como já disse, as influências dominantes; mas o trato íntimo com quase todos os grandes românticos franceses – Musset, Gautier, Mallefille, Barbey d'Aureville, Villiers de l'Isle Adam – é sensível neste primeiro período da vida literária de Eça de Queirós.

As influências portuguesas importantes que podem distinguir-se são pouco numerosas e superficiais: – quase somente as da poesia lírica popular⁴⁵, e as de alguns seus companheiros de Coimbra – João de Deus, Antero de Quental, porventura Gomes Leal. Foi, aliás, o conto de Eça de Queirós, “O Milhafre”⁴⁶, que sugeriu a Antero de Quental uma das suas mais interessantes poesias⁴⁷.

⁴⁵ Vejam-se as quadras em O Senhor Diabo, nas *Prosas Bárbaras* e Bernardim Ribeiro, Livro das Saudades, Romance de Avalor: comparar com *Notas Marginais*, p. 1-2, *Prosas Bárbaras*. [*Nota do Autor*].

⁴⁶ Cujas poesias, muito conhecidas desde que foram compostas, só em 1875 apareceram coligidas em volume. [*Nota do Autor*].

⁴⁷ *O Monge*, destruída pelo autor e nunca publicada.

... aux vouîtes gothiques

Des portiques.

Les vieux de pierre athlétiques

Priant tout bas pour les vivants!

A. de Musset, *Premières poésies, Stances*, 1828. [*Nota do Autor*].

A linguagem viva, isto é, falada, dos portugueses que Eça de Queirós encontrou em evolução, era de longa data já em parte formada por galicismos; por isso a ação reconhecível na sua forma literária é a da língua francesa. Foi por meio de muitas das formas sintáticas desta, e quase se pode dizer, do seu vocabulário, que ele modelou o que, quando a sua obra começou a ser apreciada, deu a impressão de uma como que nova língua portuguesa [...].

VI

[...] O que caracteriza este momento da vida literária de Eça de Queirós é a sincera comoção do criar fantástico, sem excluir inteiramente, já então, a ironia – que mais tarde é inseparável instrumento de trabalho do seu espírito – fornecedora de tão delicadas velaturas, ou de toques tão vivos e reais a todas as suas obras. Consegue assim idear um mundo imaginário, um cenário de alegorias; sabe que esse mundo é ilusório, que só parece povoado por metáforas – e entenece-se, e comove-se e comunica esta ternura a essa comoção, como se as produzissem realidades, sentindo e fazendo sentir, ao mesmo tempo, inexplicavelmente, que com efeito existe uma profunda realidade, vagamente simbolizada por todas essas imagens.⁴⁸

Como quer que episodicamente fale de assuntos inteiramente reais – da América do Norte, de Lisboa, da vida de estudante de Coimbra – é sempre o mesmo substrato visionário da realidade para que o seu espírito procura expressão.

⁴⁸ As visões “são as atitudes fantásticas e desmanchadas que a sombra dá às verdades”, *Misticismo Humorístico*.

“... à ceux qui ont mis leur foi dans les rêves comme dans les seules réalités.” Edgar Allan Poe, *Eureka*, trad. de C. Baudelaire que Eça de Queirós conheceu: “...to those who feel rather than to those think – to the dreamers and those who put faith in the dreams as in the only realities...”. Edgar Allan Poe, *Idem*, II, p. 117, 1876, Nova Iorque. [*Nota do Autor*].

Esta situação especial do espírito de muitos artistas não foi ainda, parece-me, suficientemente estudada pela crítica e pela filosofia da arte.

VII

Eça de Queirós tinha, por aquele tempo, igual exuberância e originalidade de fantasia em verso; sentia muitas vezes a necessidade de metrificar – quase o mesmo gênero de necessidade de som e ritmo que o fazia com frequência cantarolar, em voz baixa, pequenas frases musicais, sempre erradas, sempre fora de tom, mas sempre impregnadas das mais patéticas inflexões.⁴⁹

Os versos que compunha eram dum enorme relevo pela originalidade da concepção, dos epítetos e das imagens, e conservavam ainda a fluência romântica, apaixonada, fantástica dos primeiros escritos, quando já ele a havia quase inteiramente eliminado da sua prosa realista. Mas teve sempre grande dificuldade em compreender e sentir os processos técnicos da metrificação. [...]

VIII

Ainda dormíamos, um dia que o Eça de Queirós ficara em minha casa, quando à porta do quarto apareceu uma pequena cabeça de

⁴⁹ Quando se deu, em Paris, o *Hamlet* com música de Ambroise Thomas, Augusto Machado leu-nos ao piano a partitura.

Há nela uma cantiga fantástica popular norueguesa que eu ouvi mais tarde a Cristina Nilsson, que era escandinava, e impressionou profundamente Eça de Queirós.

A poesia dessa canção é uma balada sobre assunto fantástico do Norte que então preocupava o espírito de Eça de Queirós. Desde então ouvia-se cantarolar, a meia voz dolorosa e melodramática, como seguindo as suas visões: — “Calme et blonde, dort dans l’eau profonde la Wellis, au regard de feu.” [...] [*Nota do Autor*].

cabelo muito curto, faces pálidas, feições miúdas, ligeiro buço sobre os beiços grossos e uns olhos pequenos, piscos, risonhos e maliciosos. Por cima desta cabeça via-se outra de longo cabelo negro e crespo, nariz aquilino, olhos grandes, bigode preto audaciosamente retorcido, e mais abaixo uma terceira cabeça rosada, de olhos avermelhados, cabelos aos caracóis louros, bigode louríssimo pendente.

Acordamos.

– Luís! Manuel! – exclamou o Eça de Queirós bocejando.

– Chavarro! – concluí eu sentando-me na cama.

Eram o conde Luís de Resende, seu irmão Manuel⁵⁰, e o João de Sousa Canavarro⁵¹.

– Chegamos do Porto. Vimos buscá-los para jantar – disse o conde de Resende.

À noite jantamos com efeito no José Manuel, ao Cais do Sodré – um Restaurante então célebre, a preço fixo, onde causávamos devastação e horror, pela quantidade inverossímil do que comíamos, discutindo toda a sorte de assuntos ininteligíveis.

Nesse jantar demonstrou-se o vasto ridículo do Romantismo; descreveu-se, discutiu-se e aprovou-se o Realismo na arte; fez-se a apologia, violenta e clamorosa, da frieza, da impassibilidade, da serenidade crítica, da correção nas ideias, nas maneiras, no estilo, na *toilette* – a apoteose de todas as correções. Terminamos, depois da meia-noite, abraçando efusivamente o velho Andrews – o inglês que tinha uma lenda misteriosa, e ali jantou, durante anos, despejando por noite, em silêncio, com método, lentidão e continuidade, três garrafas de vinho do Porto⁵².

⁵⁰ Depois conde de Resende. [Nota do Autor].

⁵¹ Oficial da Marinha portuguesa, e desde 1881 Cônsul-Geral de Portugal nas ilhas Sandwich. [Nota do Autor].

⁵² Veja-se o tom em que Eça de Queirós fala dos seus escritos na *Gazeta de Portugal*, ao tempo da viagem ao Egito: *A Correspondência de Fradique Mendes*. [Nota do Autor].

Tempos depois o Eça de Queirós partia em viagem com o conde de Resende: – *Le comte de Resende, grand amiral du Portugal et chevalier de Queirós* – diziam os jornais do Cairo. Assistiram à inauguração do Canal de Suez, visitaram o Egito e a Palestina.

Na Primavera de 1869, estávamos uma tarde – o Antero de Quental e eu – na casa que então habitávamos em São Pedro de Alcântara, quando entrou o Eça de Queirós, chegado havia pouco, do Oriente, mas que ainda não víamos.

Trajava uma longa sobrecasaca aberta de cuja botoeira saía, com coloridos, um enorme ramo de flores; cobria-lhe o peito, em relevo, um *plastron* que nos pareceu imenso, sobre o qual se erguia um colarinho altíssimo, onde a custo a cabeça oscilava. Os punhos, que botões uniam pelo centro com uma corrente de ouro, encobriam grande parte das mãos metidas em luvas cor de palha. Vestia calças claras, arregaçadas alto, mostrando meias de seda preta com largas pintas amarelas como ouro e sapatos muito compridos, ingleses, de polimento. Tinha na cabeça um chapéu alto, de pelo de seda brilhantíssimo. E olhava-nos com um monóculo que lhe estava sempre a cair e que ele, por isso, elevando as sobrancelhas e abrindo a boca em esgares sarcásticos, amiúde reentalava junto ao lacrimal do olho direito.

Abraçamo-lo com entusiasmo – e cobrimo-lo de epigramas.

Contou-nos casos das suas viagens, descreveu-nos tipos, cenas nos bazares do Cairo, no deserto egípcio – os guias, os xeques, e à noite, em volta das fogueiras, os camelos, de expressão humorística, sorrindo ironicamente, e alongando as cabeças como que para escutar o narrador, por sobre os ombros dos beduínos atentos, graves e de pernas encruzadas. Analisou, minuciosamente, as sensações que lhe dera, no Cairo, o uso do *Haschich*, e as visões fantásticas que nos preparava – porque ele e o conde de Resende haviam-nos trazido *Haschich* misturado a geleia, a bolos, e a pastilhas que se fumavam em cachimbos especiais.

Mas pretendia haver voltado doentíssimo, de uma extrema debilidade, de uma mórbida impressionabilidade nervosa, e agitava, de contínuo, um grande lenço perfumado de seda branca, com que limpava a testa e cofiava a barba, que atirava sobre a mesa, interrompendo-se para entalar o monóculo e exclamar em voz desmaiada:

– Meu Deus! Como me sinto mal! Vou ter o meu delíquio! o meu *apopleté!* Meninos, depressa, os meus sais... onde estão os meus sais?!...

E tirava, com efeito, da algibeira, um longo frasco de sais que sofregamente aspirava.

Ficará para sempre o prazer delicado de ler os livros de Eça de Queirós; mas perdeu-se o prazer, ainda talvez maior, de o ouvir, quando ele conversava, quando ele contava, quando ele representava algum personagem que quisesse imitar ou a que quisesse dar vida. Parecia, com o seu forte e inesperado poder de expressão, de imagem, de réplica, de graça, o representante duma raça especial diversa da portuguesa, ou de qualquer outra, falando, em Portugal, uma língua nova.

Ouvimo-lo toda aquela tarde, jantamos com ele – não o podíamos largar.

As ideias estéticas de Eça de Queirós haviam-se, a esse tempo, modificado e entrado numa fase de transição.

Citava especialmente a *Salambô* e a *Tentação de Santo Antão*⁵³ de Gustavo Flaubert. Preocupava-se com a perfeição da forma, com a realização da cor verbal, segundo este último literato. Lia também a *Vida de Jesus*, o *São Paulo*, de Ernesto Renan, e *Les Mémoires de Judas*, de F. Petruccelli della Gattina.

Foi sob estas influências que – com as impressões locais da sua recente viagem à Palestina – começou, em Lisboa, a escrever a *Morte de Jesus*, publicada em Folhetins, na *Revolução de Setembro*, de 13 de

⁵³ Uma revista francesa (*L'Artiste*) havia, em 1856, publicado alguns fragmentos desta obra cuja versão definitiva só apareceu em 1875. [Nota do Autor].

Abril a 8 de Julho de 1870. Mas escrevera desta obra, além do que se publicou: – uns capítulos que ele me leu, e depois sem dúvida destruiu ou se perderam.

IX

Entre os Folhetins da *Gazeta de Portugal* e a “Morte de Jesus” na *Revolução de Setembro*, medeiam quase três anos.

Passou mais tempo ainda. A evolução crítica do espírito de Eça de Queirós continuava.

Um dia veio mostrar-nos, ao Antero de Quental e a mim, o primeiro esboço, muito desenvolvido – tão extenso que levou noites a ler – dum romance intitulado *História de um Lindo Corpo*.

Foi, julgo eu, a sua primeira tentativa na chamada Literatura naturalista ou realista. A ideia fundamental da obra era, até certo ponto, se bem me recordo, a do *Affaire Clémenceau*, de Alexandre Dumas filho; mas a execução, já, em grande parte, devida à influência dos processos da *Madame Bovary* e da *Education Sentimentale* de Gustavo Flaubert.

Pouco depois – em 1871 – Eça de Queirós descrevia, numa das Conferências Democráticas do Casino, o “Realismo na Arte”, expondo as ideias praticadas por Flaubert e Courbet, e teoricamente descritas, por Proudhon, no livro *Do Princípio da Arte e do seu destino social*.

O fim da Arte foi, doutrinalmente, desde então, para Eça de Queirós, a reprodução exata da Natureza, da realidade, impessoal, impassível. A intervenção da ironia⁵⁴ representa a forma superior, a

⁵⁴ Nem o humorismo, nem a ironia, existem no espírito e na literatura portuguesa. Camilo tem a graça, a chalaça, o sarcasmo. Não é irônico, nem humorista. Queirós, sim: por isso é tão pouco português no estilo e nas formas do seu espírito, se bem o seja nos assuntos dos seus romances depois das *Prosas Bárbaras*. A ironia, tão essencial e típica parte de sua personalidade, da sua estética, do seu

única forma admissível da opinião do artista se manifestar, e a correção necessária para qualquer excesso involuntário de sentimento.

Foi por este tempo que eu lhe aconselhei a reunião em volume dos antigos “Contos Fantásticos” da *Gazeta de Portugal* e lhe reli, se não me engano, “As Memórias de Uma Força”, de que se havia quase esquecido.

Ao ouvir a sua obra primitiva, Eça de Queirós soltava gargalhadas sarcásticas, gritos de indignação contra as imagens, os assuntos, o estilo: não compreendia como pudesse ter escrito assim, tão pessoalmente, tão apaixonadamente, tão vagamente, com tanto desleixo – berrava ele – na criação das imagens, construção da frase e no emprego dos vocábulos.

Mas depois de uma longa discussão concluiu dizendo-me:

– Tens talvez razão, com efeito – está claro, tens razão. Talvez se deva republicar isso em livro. – E acrescentou muito grave: – Mas sob o título crítico e severo de *Prosas Bárbaras*. [...]

[...] Juntarei ainda, apenas, uma última recordação.

Eu lamentava sempre que Eça de Queirós houvesse abandonado o mundo de criações fantásticas onde a sua imaginação tão maravilhosamente vivera algum tempo.

Um dia, no Verão de 1891, estava o Eça de Queirós em minha casa – por esse tempo, em Vaucresson, numa clareira da floresta de Saint-Cloud, não longe de Paris. Então, passeando sob as árvores do maciço de alto fuste que rodeia os lagos românticos de Saint-Cucufas, contou-me ele:

– Saberás, porventura com satisfação, que estou seguindo o teu antigo conselho: enevoei-me outra vez, totalmente no fantástico; – quase naquele velho fantástico da *Gazeta de Portugal*, feito agora com menos “abutres”, e em “prosa talvez menos bárbara”

estilo — de seu mestre, Heine — não aparece ainda então (no tempo das *Prosas Bárbaras*). [Nota do Autor].

que a desses longínquos tempos: estou escrevendo a vida diabólica e milagrosa de São Frei Gil; – e por sinal – dir-to-ei agora aqui, quando justamente nos achamos sob os arvoredos – que a nossa riquíssima língua portuguesa me parece deficiente em cores com que se pintem selvas; – e também te confiarei que, tendo metido, por minhas próprias mãos, o santo bruxo numa floresta, não sei como o hei-de tirar de lá.

(Página deixada propositadamente em branco)

ANTERO DE QUENTAL

*Anos de Lisboa*⁵⁵ *(Algumas lembranças)*⁵⁶

Conheci o Antero de Quental em 1868.

Eu era por essa época muito novo.

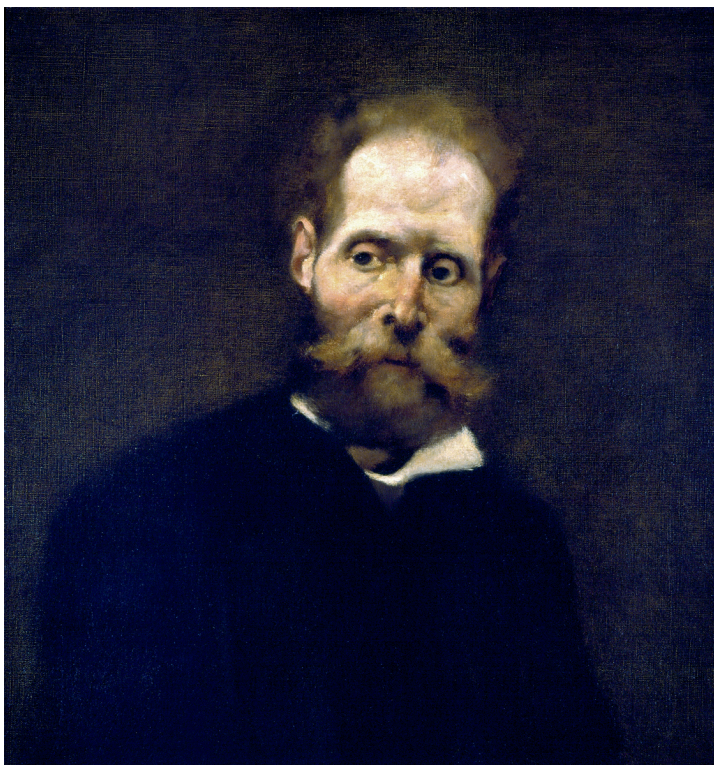
As cartas do Antero na famosa Questão de Coimbra, as *Odes Modernas*, a *Defesa da Carta Encíclica*, haviam-me impressionado profundamente e faziam-me lutar, pelas novas ideias, só, entre os meus amigos que eram então, como eu, Estudantes das Escolas de Lisboa. Essa luta limitava-se, é claro, a conversas, a discussões, às vezes, contudo, bastante vivas: a soco me recordo haver discutido, por causa das *Odes Modernas*, na Livraria Rodrigues da Rua do Ouro, com um dos meus mais íntimos amigos que lhes antepunha, não sei já se o *D. Jaime*, se o *Poema da Mocidade*.

Um dia pois de 1868, o Mariano Machado, o Francisco Machado, o Eça de Queirós e o Manuel de Arriaga trouxeram o Antero de Quental a minha casa. Eu ocupava então um quarto de estudante,

⁵⁵ Reis, J. B. (1896), “Anos de Lisboa. Algumas Lembranças”. *Antero Quental. In Memoriam*. Ed. fac-simil. com pref. de Ana Maria Almeida Martins. [Ponta Delgada]; Lisboa: Ed. Presença; Casa dos Açores, 1993. pp.441-472.

⁵⁶ As pessoas que organizaram a publicação deste livro conhecem as objeções que eu apresentei quando fui convidado a colaborar nele. Instado, apesar delas, a enviar a única coisa que me pareceu possível prometer, – o apontamento de algumas breves recordações anedóticas dos quinze anos em que o Antero de Quental e eu vivemos juntos, – não é mais do que isso o que vai ler-se. [*Nota do Autor*].

num dos prédios de esquina entre a travessa do Guarda-mor e a Rua dos Calafates. (Estas ruas têm hoje, julgo eu, nomes de contemporâneos ilustres.)



Antero de Quental – 1889. Óleo sobre tela de Columbano

O Antero de Quental acabava de publicar o *Portugal perante a Revolução de Espanha*. Era um dia lindíssimo de sol e de céu azul.

– Vimos-te buscar, disse rindo o Mariano Machado, para um largo passeio e uma revolução ibérica.

– Pronto, respondi eu logo, pronto enquanto à primeira parte do programa; que enquanto à segunda, talvez não seja mau pensar antes.

– É bom sempre pensar, disse o Antero, com um sorriso muito alegre e muito irônico.

O Antero de Quental ainda então se parecia com um retrato dos seus tempos de Coimbra que foi há pouco reproduzido e ampliado, em Lisboa, na Fotografia Fillon: Usava uma enorme cabeleira encrespada, de um louro avermelhado que lhe invadia a testa; uma barba frisada, intonsa, que lhe trepava pelas faces; tinha uns olhos muito claros, alegres, irônicos, maliciosos, – ou abstratos e perdidos.

Partimos todos, por S. Pedro de Alcântara e a Patriarcal, para o Passeio da Estrela. Aí, junto de um banco onde alguns se sentaram, sob as árvores, no isolamento dos alegretes de flores, começamos – “a conspirar”.

Mas dentro em pouco já nenhum de nós pensava na Revolução de Espanha, ou no Iberismo: uma terrível e ruidosa luta se empenhara entre a Metafísica serena do Antero de Quental e o Positivismo inflamado do Mariano Machado.

Desde esse dia até 1872, só me apartei do Antero de Quental durante as suas viagens, ou durante as minhas.

*

O Antero de Quental vivia em 1868, algures, para os lados da Rua dos Fanqueiros, num 5.º andar; mas passava quase todos os dias, e todas as noites, no meu quarto da travessa do Guarda-mor.

Ali estavam sempre o Eça de Queirós, o Salomão Sáragga, e frequentemente o Lobo de Moura, o Mariano Machado, o Manuel de Arriaga e o Santos Valente, que nos espantava recitando versos de sua composição em latim e grego.

Todos os grandes problemas do Universo foram aí discutidos, agitados, durante meses, por longas horas, até às madrugadas.

No quarto próximo, separado apenas do meu por uma porta, habitaram por muito tempo dois Cônegos da província. O ruído dos nossos violentos debates, por ventura a impiedade de muitas das nossas opiniões radicais sobre todos os assuntos, políticos, sociais, religiosos, filosóficos, não os deixava dormir. De manhã já, quando nós, enfim, nos deitávamos ou saíamos, ouvia-se os Cônegos furiosos, desistindo de descansar, lavando as mãos como quem afia espadas, e bradando, através da porta, ameaçadores, para nós:

– Isto não pode continuar assim: Ou nós ou eles.

E do outro lado do tabique, o Eça de Queirós, melodramático, bradava-lhes:

– Sempre, sempre, ao pé da Igreja a Revolução!

Muitas vezes íamos, atravessando a cidade, pela meia noite, para os lados de Belém e Paço d'Arcos, para Xabregas e Beato António, ou para o Cemitério dos Prazeres e Monsanto, conversando, discutindo perpetuamente, até vermos, de algum alto, nascer o sol.

Por cima do muro do Cemitério, que nós costeávamos para descer à Ribeira de Alcântara e passar a Serra, via-se de corpo inteiro, sobre um túmulo, a estátua de pedra de qualquer morto ilustre ou rico, que às vezes parecia mover-se na noite, entre as cruzes, os coruchéus dos monumentos e as ramarias agitadas das árvores. Um de nós havia-a denominado “a estátua do Comendador... Soares”: O Antero de Quental interrogava-a, gravemente, em discursos ansiosos, sobre o Enigma das Cousas; o Eça de Queirós, supersticioso, aterrado, lívido, dirigia-lhe versos fantásticos; e eu fui uma vez encarregado de a convidar para a ceia, por meio do recitativo irônico do *Leporello* de Mozart.

Outras vezes, nas praias do Tejo, para os lados de Cascais, onde chegávamos alta noite, deitávamo-nos na areia, ou sentávamo-nos nalgum barco deixado só na amarração, e aí, sob o luar, ou sob as estrelas, seguíamos discutindo até nascer o sol.

Nestes passeios noturnos o Antero descrevia, inesgotável, as suas teorias, as suas improvisações filosóficas e sociais, o seu sonho de criar uma Filosofia, uma Forma de Governo, uma nova Forma de Sociedade. As ideias socialistas que ele expunha então eram principalmente derivadas de Proudhon; as concepções filosóficas do Idealismo hegeliano.

O Eça de Queirós pensava publicar em volume, sob o título irônico de *Prosas Bárbaras*, os contos estranhos que escrevera na *Gazeta de Portugal*; mas desdenhava já dessa forma romântica e fantástica. Flaubert era para ele o primeiro escritor do mundo; *Madame Bovary*, o maior livro de todas as Literaturas; o Naturalismo a Escola definitiva da Arte. E escreveu então, em grande parte no meu quarto, e leu-nos, uma noite, a mim e ao Antero de Quental, o esboço completo de um romance que ele intitulava *História de um lindo corpo*.

De acordo com este naturalismo estético o Eça de Queirós dizia-se positivista e considerava a Metafísica coisa tão absolutamente morta como a Mitologia greco-romana:

– O que menino? palavra? Ainda a Metafísica?! – dizia ele ao Antero. E tinha sobre a filosofia os ditos mais originais.

Eu era um estudante de Ciências Naturais, lia muito Comte, Littré, a *Revue de Philosophie positive*, e apoiava o Queirós com frenesi.

O Antero sereno, demorado na frase, em voz quase baixa, disse-cava as minhas invectivas, e respondia com outros ditos, ao faiscar dos ditos inesperados do Eça de Queirós.

Às vezes ia conosco o Manuel de Arriaga, contra cujo Espiritualismo, sentimental, e como que flutuante, nos ligávamos todos três. E quando então parávamos sob as árvores, – de cujos ramos o Manuel de Arriaga dizia que as estrelas vinham suspender-se como frutos de ouro, – este recitava-nos poesias em que a Natureza aparecia vagamente antropomorfa, tenuemente panteísta, numa melodia de forma e numa indecisão de ideia que o Antero comparava a indeterminadas Sonatas musicais.

E como, o Antero e eu, nos tivéssemos habituado a estar juntos dia e noite, pensando em voz alta, conversando, discutindo, esquecidos muitas vezes, quase, de tudo que não fossem as ideias em conflito dos mil Sistemas, fomos viver ambos para S. Pedro de Alcântara, em frente da Alameda, na sobreloja de uma casa que foi depois substituída por um palácio moderno, perto do Convento do alto.

O Antero já então caminhava pouco, cedendo gradualmente a um estado mórbido intermitente ainda, mas que às vezes, por dias, o impedia de bem se alimentar, e o conservava inválido, deitado de costas sobre a cama, a ler, a cismar, a conversar, a discutir, puxando incessantemente pelos cabelos das barbas, com as sobrancelhas muito elevadas, a testa pautada de numerosas rugas horizontais, e os olhos cerrados, dirigidos vagamente ao teto, como que perdidos numa visão longínqua.

A Alameda de S. Pedro de Alcântara, em frente de nossa casa, permitia ao Antero de Quental fazer algum exercício sem se afastar muito. De madrugada íamos para lá continuar peripateticamente as nossas discussões metafísicas.

Acometera-nos por esse tempo uma mania de esgrima; e com dois sabres de pau, às 4 ou 5 horas da manhã, num canto afastado da Alameda, sovávamo-nos mutuamente, com grande alvoroço da guarda do Convento que por duas vezes correu a prender-nos como duelistas, e depois, conhecendo-nos já, nos considerava como doidos inofensivos.

A nossa conversação só terminava quando o sol nascia por detrás da Senhora do Monte, dos altos da Graça, ou do Castelo de S. Jorge; e era só com o céu já coberto de nuvens alegres, em baixo o vale do Passeio Público já fresco de manchas verdes, e o Tejo ao fundo, cheio de névoa penetrada de luz, que nos recolhíamos a casa para dormir.

De dia descíamos às vezes ao Jardim que está imediatamente sobre a muralha, e aí passeávamos, por horas.

O sítio era solitário: Duas ou três amas dormitavam nos bancos, requestadas pelo ardor disciplinado de guardas municipais dolentes. Algumas crianças passeavam graves, como que impressionadas, já, tão novas, por um tédio etnológico.

Uma tarde o Antero de Quental, o Eça de Queirós e eu, – por ventura filosoficamente oprimidos pela inacessibilidade do Absoluto, talvez pessoalmente contrariados por simples misérias da existência, quem sabe se aflitos por algum defluxo teimoso, – praticávamos, acabrunhados, no ângulo do Jardim que olha para a Calçada da Glória, e dávamos, a espaços, expressão fragmentada, em frases interrompidas, ao que nos comovia:

- Que fazer... que fazer!...
- Os Problemas esvaem-se, quando já julgamos havê-los posto em equação...
- ... com mais Incógnitas do que as que podem ser explicadas...
- As Religiões estalam em volta das almas que já não cabem dentro delas...
- As necessidades religiosas dos espíritos completos perturbam as Filosofias racionais...
- Em todos os Progressos se sente, essencialmente, que a distância ao Infinito é sempre, para todo o sempre, a mesma...
- Que fazer... que fazer?!
- Antinomias insolúveis...
- O resto do mundo não vale mais que este país...
- ... sendo ao mesmo tempo certo que este país vale menos que o resto do mundo...
- Porque não poder entrever, ao menos, a Teoria do Universo...
- Entremos contentes na realidade burguesa...
- Corramos a Cenóbios...
- Corramos ao Chiado...

– Tra la rá la ri
Tra la rá la rá...
Oh! prazeres da Baixa,
Quem vos dera cá!...

- Ensimesmemo-nos na contemplação do Ser.
- Vejamos idiotamente passar Deputados...
- ... ou sejamos, nós mesmos, Deputados idiotas que passam...
- Admiremos os Poetas líricos gratos às Damas de Lisboa...
- ... ou recitemos, nós mesmos, versos sancionados no Martinho...
- Que fazer... que fazer?
- Tantos Mundos, em descoberta, a explicar...
- Tanto cérebro incapacitado por Dispepsias...
- Oh! Tempos simples da Beleza grega!
- Oh! Epicuro!
- Tempos do nítido e simples ideal heróico!...
- Oh! Homero!...

E todos três, tristíssimos, desesperados, num mesmo movimento nos voltamos...

Exatamente por detrás de nós, na quina do alegrete, erguia-se um busto de Homero que vagamente conhecíamos, mas em que nunca havíamos reparado.

Fitamo-lo sombrios.

Mas para logo... numa convulsão... num espasmo... todos três, apertando as ilhargas, caímos a rir... a rir... a rir...num banco próximo e no chão do Jardim.

E de então por diante, sempre que algum de nós descreia do Ideal, ou desesperava da vida, baixava ao Jardim de S. Pedro de Alcântara a contemplar o busto alegre de Homero, esculturalmente realizado, por não sei que artista português, em mármore e em grotesco, tão grande, noutra gênero, como a *Ilíada*, e muito maior, no mesmo gênero, que a *Batrachomyomachia*.

O Antero de Quental, e todos nós, devemos muito, por anos, a esse busto hilariante e consolador.

Foi à casa de S. Pedro de Alcântara que o Guerra Junqueiro veio ler o primeiro manuscrito de *A Morte de D. João*.

Foi aqui que começamos a tratar o Oliveira Martins, e era aqui que mais tarde, já reconciliado com o Antero de Quental, com quem no Porto se batera em duelo, aparecia, às vezes, o Ramalho Ortigão.

O Augusto Fuschini, o José Tedeschi, o Philemon da Silva Avelino, o Alberto Telles, o António Machado e o Augusto Machado, – que começava então a compor música, a quem nós encarregávamos de nos fornecer de ideal sob essa forma, e para quem o Antero de Quental traduziu um *libretto*, – vinham também, além dos já mencionados, mas mais acidentalmente.

Mais tarde chamou-se a isto um *Cenáculo*. Várias pessoas brilhantes, e *do mundo*, acharam útil colocar-nos em atitudes consagradas e interessantes e atribuir-nos *poses chics*, caluniando-nos com a imitação da boémia literária francesa de 1830. Posso porém asseverar que o Antero de Quental, e o grupo muito limitado dos seus amigos, ignoraram sempre, absolutamente, que fossem um *Cenáculo*, ou qualquer outra coisa com pretensões a *Escola*, a *Centro*, a *Núcleo* pitoresco de Filosofia e Arte.

*

Aos Domingos, de manhã, e noutros dias, tarde, depois de cerrada a Livraria Bertrand, vinha ver-nos o José Fontana: Sempre vestido de preto, muito alto, muito magro, muito pálido, o cabelo longo, negro e corredio, um pequeno bigode alourado, todas as feições como que aguçadas, o olhar e o sorriso tristes, apertava-nos as mãos silenciosamente e sentava-se a um canto, se havia mais alguém presente, sem quase tomar parte na conversação.

Logo, porém que se achava a sós conosco, depois de examinar cuidadosamente o quarto e o corredor perto, sorrindo sempre, com a mesma melancolia, mas com inteira segurança, o José Fontana dizia em voz baixa:

– Para a semana... sabem? Para a semana sem a menor duvida, rebenta “ela”.

E contava pormenores, mostrava cartas recebidas, que repentinamente lhe apareciam desdobradas nas mãos, e num momento, também, desapareciam, não se via bem como, nas algibeiras interiores, nas dobras do longo casaco negro que sempre o cobria: – Uma série de movimentos revolucionários, habilmente preparados, metodicamente distribuídos, maduros já, ia infalivelmente cobrir de Repúblicas a Europa. A Revolução social, – “ela”, – seguir-se-lhes-ia, ou far-se-ia de per si só, de um modo infalível, absolutamente seguro, sem a possibilidade de um revés.

O Antero apresentava as suas dúvidas, eu acumulava as minhas objeções. O José Fontana ouvia-nos com toda a atenção; e, com a cabeça, com as duas mãos abertas e estendidas, aprovava o que nós dizíamos, aprovava todas as contradições, aprovava a exposição dos planos, dos sistemas, das doutrinas as mais encontradas, frio, sorridente, mas, implacável, murmurando, sempre, a espaços:

– Perfeitamente, ... sem a menor dúvida... estamos de acordo: mas por tudo isso creiam, que – “ela” não pode deixar de rebentar, o mais tardar, para a semana.

Às vezes, às horas tradicionais das conspirações românticas, o José Fontana vinha buscar o Antero para o apresentar em *centros*, para o fazer conferenciar com chefes e agentes.

Foi assim que o Antero escreveu alguns dos seus opúsculos socialistas e que algum tempo se redigiu a *República Federal*.

É porém um erro completo, uma das muitas lendas que se formaram em volta do Antero de Quental e dos seus amigos, – o supor que algum plano revolucionário positivo, político ou so-

cial, foi jamais concebido, combinado, e posto sequer em começo de execução.

Havia já então em Lisboa e em Portugal muitos descontentes políticos: Médicos, Professores de Escolas, Literatos, alguns Empregados públicos pensavam no modo de interromper fundamentalmente a série banal constituída por um “fontes” permanente e “braamcamps”, “bispos de Viseu”, e “ávilas” variáveis, todos de acordo em manter os mesmos *deficits*, e em repetir os mesmos empréstimos. Havia então já também, sem dúvida, muitos rapazes novos, mas eminentemente práticos, que desde os 18 anos aspiravam generosamente a ter um partido político, e a ser, em sucessivas fases de dedicação patriótica, Administradores de Concelho, Deputados influentes, Oradores imaginosos e Ministros argutos. Mas havia, ainda, uma mocidade, alimentada pelo idealismo das revoluções francesas de 89 a 48 que só podia interessar-se pela política, se ela se manifestasse em movimentos apaixonados e pitorescos. Para esta última os Estadistas portugueses eram sobretudo odiosos pela sua extensa mediocridade literária, pela sua enfática nulidade retórica, e pela sua absoluta chateza artística. Estes visionários descontentes de uma política, com efeito sem finanças, mas escandalosamente sem estética, reuniam-se em diferentes cafés, em tipografias de jornais pouco lidos, em lojas maçônicas emprestadas, e discutiam, vagamente, toda a sorte de ideais políticos e administrativos. Em torno dos ingênuos grupavam-se os especuladores e espiões, (como muitas vezes soubemos), dos diferentes Partidos da Política oficial.

Duma vez, em sucessivas reuniões do mesmo grupo, um cavalheiro de aspecto profundamente respeitável pedia sempre a palavra para fazer um longo discurso: Nele expunha o péssimo estado do país, da Espanha, da Europa; a necessidade instante de uma reforma radical, cujos princípios ele exemplificava largamente, colocando-se, como crítico, em diversos pontos de vista, supondo diferentes hipóteses:

– Para tudo isto porém, meus senhores, terminava ele, para tudo isto, o que é preciso fazer? Publicar livros, panfletos, um jornal. E para publicar livros, panfletos, um jornal, que precisamos nós possuir? Um prelo: Ora eu sei, neste momento, de um prelo que se vende muito em conta...

Duas, três, dez, vinte vezes foi este discurso pronunciado: o cavaleiro de aspecto profundamente respeitável queria uma revolução, para vender o seu prelo.

A isto chamávamos nós, ironicamente, “conspirar”.

Destas conspirações voltava o Antero, e voltávamos nós todos, epigramáticos e frios, a discutir, entre nós, por dias e noites sem fim, as vantagens teóricas e inegáveis, em dadas condições... de todos os sistemas, desde a Monarquia até à República e ao Cesarismo.

São deste período numerosas invenções burlescas, principalmente do Eça de Queirós, por este pouco depois publicadas nas *Farpas*.

O Antero de Quental interessava-se pouco na importância prática de serem os deficits e os empréstimos dos Orçamentos portugueses organizados pelos Ministros da Fazenda de uma República, em vez de serem dispostos pelos Ministros da Fazenda de uma Monarquia; ou de ser uma maior ou menor lista civil embolsada por um Presidente eleito, de casaca, – em vez de o ser por um Rei – hereditário, de farda e manto. – Interessava-se porém vivamente pela condição social e econômica das Classes operárias: A este assunto desejou ele, por mais de uma vez, consagrar inteiramente a sua vida. O *Povo*, a *massa das classes dirigidas*, foi sempre, para ele, o único, misterioso mas verdadeiro, herói da História, *entidade coletiva*, mas *orgânica e individual*, que criara os Mitos, as Religiões, as Artes, as Epopeias e que, de tempos a tempos, em momentos fatais de crise, providencial e inconscientemente, substituía os Códigos e iluminava o mundo em revoluções férteis.

Nem sempre o seu pensamento tomou a forma precisa e seca com que aqui o resumo: Analisando, discutindo, vivendo, o Antero

de Quental, nas contínuas incertezas filosóficas do seu espírito, modificou muitas vezes uma tal concepção, que era, todavia, a genuína forma, primitiva, espontânea, como que religiosa, do seu sentir.

*

O João de Deus era uma das raríssimas pessoas que Antero de Quental ia às vezes ver, de tarde ou à noite, primeiro à Hospedaria da Bela Estrela, na Rua da Prata, depois numa casa de hóspedes, na Rua dos Correeiros.

O João de Deus tinha ainda então uma longa barba preta-azulada de moço chefe marroquino, e uns olhos prodigiosos de cavalo árabe. Estava por esse tempo preocupado com a invenção do seu *Método de Leitura...* e com a adoção de um aparato especial de penas de pato de que ele se servia para traçar letras elegantes como arabescos. Se lhe falávamos de algum escritor moderno, o João de Deus encolhia os ombros, sem mesmo procurar saber o nome mencionado, e lia-nos com entusiasmo os versos de *Marília de Dirceu*, acrescentando:

– Creiam VV.: todos os versos de que as nossas cozinheiras não gostam são maus por força. Para mim há hoje só duas leituras verdadeiramente interessantes: é a *Marília* e os anúncios do *Diário de Notícias*. Querem VV. ver?

E puxando de um jornal, começava a comentá-lo.

Frequentemente, com o João de Deus, havia padres, com quem o Antero discutia, – muito mais profundo, e, aparentemente, muito mais católico do que eles, – teologia cristã.

Nuns tempos que estive em Lisboa, ia muitas vezes conosco, ao João de Deus, o Joaquim Negrão, – o pescador de atum, artista, negociante, aventureiro, romântico, e capitão de navios com quem o Antero fez a viagem de Nova York.

Em certas tardes, depois de jantar, na Hospedaria da Bela Estrela ficavam a conversar conosco alguns hóspedes.

Dois deles, Comendadores brasileiros, sabendo serem o Antero de Quental e o João de Deus, grandes escritores portugueses, chamavam-lhe *doutores*, sempre que lhes dirigiam a palavra, e procuravam instruir-se, propondo-lhes problemas de difícil solução.

Uma noite um desses brasileiros, preocupado, perguntou ao João de Deus:

– Oh Sr. Doutor, qual é a razão porque uma bala que atravessa um vidro, faz nele, em geral, apenas um buraco redondo, sem o estalar?

– Ora essa! – respondeu o João de Deus sem hesitar um momento: – A bala não estala o vidro porque não vale a pena.

– Porque não vale a pena! – disseram juntos os dois Comendadores estupefatos.

– Está claro, – continuou o João de Deus.

– Claríssimo, – apoiou o Antero de Quental.

– Claríssimo, – ecoamos nós, sem fazer a menor ideia do que ia seguir-se.

– Ora reparem bem: – continuou o João de Deus, apontando para uma das janelas da casa de jantar. – Suponham que se dava um tiro de pistola nessa vidraça: Não de admitir que, por perto que a pistola estivesse do vidro... mesmo que estivesse muito perto, muito perto... sempre, entre a boca da pistola e o vidro, haveria uma certa distância...

Os Comendadores interromperam com um gesto, aproximaram-se da janela, levando um pão de bico nas mãos, apontaram-no a diferentes distâncias, e concordaram, por fim, com a premissa.

– Muito bem – continuou o João de Deus, abrindo muito os seus olhos magnéticos de Beduíno. – Agora sigam-me com toda a atenção: Da boca da pistola ao vidro a bala tem de percorrer um certo caminho, durante o qual não pode estalar o vidro, porque ainda lhe não toca...

- ... Perfeitamente, – disseram os Comendadores.
- Durante o momento... o instante... em que a bala toca no vidro, atravessando-o, a bala poderia estalá-lo...
- E então?... – exclamaram os Comendadores, ansiosos.
- Mas vai com uma tal pressa... com uma tal pressa... que não tem tempo...
- Ele as balas andam que tem diabo, – ponderou com gravidade o Antero.
- Depois de passar pelo vidro... prosseguiu o João de Deus...
- É verdade: e depois? – repetiram os brasileiros maquinalmente.
- Depois?... Depois não vale a pena, – concluiu o João de Deus com convicção.

*

De outra vez um dos Comendadores brasileiros apresentou dúvidas sobre a rotação da Terra e contou:

- Eu hoje fui passear ao Campo de Santa Ana e disse comigo: Se a Terra anda e eu atirar com uma pedra ao ar, o ponto da Terra sobre que eu estou, girando comigo, deve afastar-me da coluna de ar que neste momento está sobre a minha cabeça, e a pedra irá cair muito mais longe, no ponto do Globo que então se achar por debaixo dela. Meu dito, meu feito: peguei numa pedra e atirei-a o mais alto que pude.

- E... aconteceu? perguntamos todos.

O Comendador com um sorriso profundamente irônico, evidentemente dedicado à credulidade presunçosa dos sábios, respondeu com vagar:

- ... E aconteceu, meus senhores, que a pedra veio-me cair em cima do chapéu, e ia-me partindo a cabeça... exatamente como se a Terra não girasse.

O Antero de Quental tomou então a palavra e fez notar ao Comendador:

– Essa experiência não me parece decisiva. Olhe o meu amigo, que neste mundo há muito garoto que joga a pedra e ninguém nos assegura que a pedra, que caiu sobre o chapéu do Comendador, não houvesse sido atirada por alguém quiçá a muitas léguas de distância.

Os Comendadores brasileiros pensaram por momentos na objeção e todos nós a achamos inteiramente procedente.

– Com efeito... com efeito... repetiam os Comendadores, meditando.

Tempos depois, quando já ninguém pensava em tal, os Comendadores sorrindo, triunfantes, disseram para o Antero:

– Saberá o Sr. Doutor que temos hoje uma prova decisiva de que a Terra não gira.

– Como assim?! exclamamos todos.

– *Não gira*: – repetiram os dois Comendadores apoiando com firmeza cada uma das palavras.

– Voltei hoje ao Campo de Santa Ana, – continuou o 1.º Comendador.

– E eu fui com ele, – interrompeu o 2.º Comendador, porque eu sou muito prático e gosto sempre de ver pelos meus olhos.

– E então? – perguntou o Antero.

– Então, – disse o 1.º Comendador, escrevi o nome “Soares” na pedra que atirei ao ar de modo que, quando ela caiu pude verificar... que era a mesma: tinha Soares.

– Tinha Soares, – reforçou o 2.º Comendador; – tinha Soares: eu vi ele.

E ficou naquela noite decidido por nós todos, em Lisboa, na Rua do Ouro, e na Hospedaria da Bela Estrela, que a Terra não girava.

Pouquíssimas pessoas conheciam e quase ninguém via o Antero de Quental em Lisboa. Dias e semanas passavam sem que falássemos a alguém fora do grupo limitado de amigos que tenho mencionado.

Para a gente de Lisboa o Antero de Quental passou muito tempo por ser absolutamente ininteligível, quer falando quer escrevendo, ainda mesmo depois da *Carta* ao Visconde de Castilho, prontamente esquecida, e das *Odes Modernas* que poucos haviam folheado, e esses, entre gargalhadas e epigramas. O *Estilo Coimbra*, de que o Antero de Quental era considerado o grão-mestre, designava então em Lisboa, tudo que parecia obscuro.

De uma vez um festejado literato lisboeta, um dos melhores espíritos do Martinho e do Chiado, que me conhecia, apareceu por nossa casa contando ironicamente que vinha aprender Metafísica com o Antero.

Conversou-se largamente no assunto.

O literato, entre as profundas exposições e os ditos imprevistos do Antero, perdeu logo o seu ar de desfrutado, entontecido pela rapidez com que Metafísica e ditos caíam sobre ele.

Por fim o Antero, animando-o nas suas graves intenções aparentes, disse-lhe que havia um ponto de partida essencial e prévio, para qualquer investigação metafísica, que consistia em *sentir o ser*:

– V. sente o ser?

O literato pediu explicações, pensou no caso... mas declarou que lhe parecia não *sentir o ser*.

Estávamos presentes o Eça de Queirós, o Lobo de Moura, o Salomão Sáragga, eu... e todos olhamos com lástima para o infeliz.

Pois então, meu caro amigo, – disse o Antero depois de um silêncio, – veja se consegue chegar a *sentir o ser*, e volte por cá.

Passados dias o literato voltou. Mas como absolutamente lhe houvesse sido impossível *sentir o ser*, o Antero aconselhou-o a que

se entregasse de todo à Literatura, mas à *grande Literatura*, à *nova Literatura*, principalmente inaugurada pelos Poetas – cossacos.

O literato saiu de nossa casa para o Silva livreiro a encomendar as traduções francesas dos Poetas – cossacos.

*

Em Agosto íamos, o Antero e eu, para casa de meu pai, perto de Torres Vedras, e depois para Santa Cruz, uma praia de banhos próxima, completamente desconhecida, então, dos habitantes das cidades de Portugal.

Santa Cruz tinha, por esse tempo apenas algumas casas espalhadas sobre as ribas, donde se avistava, para noroeste, Peniche, num extremo da costa, e, ao largo, os ilhéus das Berlengas.

Numa pequeníssima casa, ao rés do chão, feita de adobes rebocados, com a porta sempre aberta para um campo valado de piteiras, vivíamos, o Antero e eu, um ou dois meses, quase inteiramente sós.

A nossa casinhola, todos os anos a mesma, era então a última ao sul, sobre o mar, com as traseiras voltadas para o resto dos habitantes da aldeia.

Por muitos dias, só víamos a velha Madalena, que nos servia, e o marido, o Francisco, meio lavrador, meio homem do mar, sempre pasmado das histórias dos Açores que o Antero lhe contava.

O Antero tentava concertar, em banhos de mar, os seus nervos cada vez mais desequilibrados. Queria também cansar-se, caminhando ao ar livre, como nos tempos de estudante, em Coimbra; e passávamos, às vezes dias inteiros, atravessando as dunas, ao longo da costa, e passeando até à Ponta de Rol, à Assenta, à Maceira, ao Vimeiro, eu herborizando, caçando insetos, o Antero filosofando, na permanente discussão em que vivemos por anos.

Estávamos em Santa Cruz durante as grandes crises da guerra franco-prussiana:

Todos os dias, pelas dez horas da manhã, chegavam de Torres Vedras, para a pequena povoação de banhistas, as provisões e a correspondência, trazidas pelo Leonardo, em dois ou três burros, que nós íamos esperar ao caminho da Silveira, ansiosos de conhecer as peripécias da extraordinária história. Assim soubemos, dia a dia, o esmagamento metódico, calculado, infalível, dos exércitos franceses, desde Reichshofen até Sedan.

– Que raça! Que raça! – dizia o Antero, com veneração. – O futuro é do germanismo: Amigo, é preciso saber alemão.

Nós havíamos nesse ano levado para a praia, entre outros livros, o *Fausto* de Goethe, alguns volumes de poesias de Heine e de Rückert, a *História de Portugal* de Schaefer, e líamos e traduzíamos febrilmente alemão.

O Antero de Quental estava então muito agitado. Os banhos de mar, os largos passeios de léguas, às vezes em areia, sob o sol e a luz de setembro, pareciam excitá-lo, endoidecê-lo. As nossas discussões que, apesar da quase constante diferença de modos de ver, eram sempre serenas, tornaram-se então em lutas pessoais. De uma vez, vivendo sós, como descrevi, na casinhola onde mal cabíamos, dormindo no mesmo quarto, comendo à mesma mesa, por não sei que divergência de opiniões filosóficas, ou talvez porque soprava um vento elétrico de oeste, estivemos, – caso único durante as nossas longas relações, – dois dias inteiros sem nos falarmos.

*

Um dia, pensando na riqueza imensa do moderno movimento de ideias, cuja existência parecia ser tão absolutamente desconhecida em Portugal, pensando na apatia chinesa dos lisboetas, imobilizados, durante anos, na contemplação e no cinzelar de meia ideia, velha, indecisa, em segunda mão, e em mau uso, – pensamos em suprir

uma das muitas lacunas lamentáveis criando ao menos, um poeta satânico. Foi assim que apareceu Carlos Fradique Mendes.

O nosso plano era considerável e terrível: Tratava-se de criar uma filosofia cujos ideais fossem diametralmente opostos aos ideais geralmente aceites, deduzindo, com implacável e impassível lógica, todas as conseqüências sistemáticas dos pontos de partida, por monstruosas que elas parecessem. Dessa filosofia saía naturalmente uma poesia, toda uma literatura especial, que o Antero de Quental, o Eça de Queirós e eu, nos propúnhamos construir a frio, aplicando os processos revelados pelas análises da Crítica moderna, desmontando e armando a emoção e o sentimento, como se fossem máquinas materiais conhecidas e reproduzíveis.

Para que o movimento se apresentasse respeitavelmente aos olhos dos imitativos Publicistas da capital portuguesa, onde nós íamos fazer viver e pensar Carlos Fradique Mendes, era indispensável criar-lhe uma tradição, uma Escola, que se pudesse supor admirada algures, nos venerados países estrangeiros. Além de que, nós projetávamos criar no mais íntimo e fantástico absurdo, no mais extremo contraditório, nas regiões mais irracionais e insensatas do Espírito, mais longe, mais fundo que Poe, que Nerval, que Baudelaire.

Os *Satânicos do Norte* foram assim inventados; os seus nomes, biografias, e obras, coordenadas. Sobre eles se publicou um primeiro Folhetim na *Revolução de Setembro* acompanhando algumas poesias de Fradique. O nome de um desses monstruosos poetas era perigoso de pronunciar, produzia o vômito, tendo só consoantes: Hrlwdzh. Mas o *grande artista* que mais aceitação teve em Lisboa foi Ulurug, citado, com respeito e louvor, em livros de Crítica literária do tempo: Os livreiros, instados por alguns dos mais cultos literatos portugueses, durante muitos meses encomendaram, para Paris, as *Obras Completas* deste diabólico e fantástico autor.

As poesias publicadas sob o nome de Carlos Fradique Mendes não dão porém ideia do que realmente nos propúnhamos fazer.

As obras mais características ficaram inéditas. Algumas conservo eu ainda nos autógrafos originais do Antero de Quental e do Eça de Queirós.

Essas poesias eram supostas artificialmente escritas, como eu já disse, colocando-se os verdadeiros autores, de propósito, num ponto de vista estranho. Não estou porém inteiramente certo que o Antero de Quental – porque é dele apenas que me ocupo agora, – não pusesse às vezes, com sinceridade, sentimentos próprios no que Carlos Fradique Mendes assinava.

Esta brincadeira, – porque não passou de uma brincadeira, – revela porém um dos estados por que a miúdo passava o espírito do Antero de Quental: o do mais profundo e desanimado ceticismo.

– Todos os sistemas são equivalentes – dizia ele, – todos os sistemas são bons, porque todos os sistemas são maus. A obra do Ser-coletivo “Humanidade” há de fazer-se infalivelmente: está-se fazendo neste momento; estamos nós todos a fazê-la sempre; e, se não somos nós, alguém é, alguém será. Não nos desesperemos. Todos os sistemas são equivalentes: Mas é preciso ter um sistema, qualquer que seja.

E neste tom o Antero tinha ditos incomparáveis, proclamando a impassibilidade inexpressiva, e a absoluta inércia, como o ideal do aspecto do homem, em face do Enigma irritante das Coisas e das contradições insolúveis da Existência.

*

Mas tudo isto era exterior e momentâneo.

O Antero de Quental tinha o mais violento, apaixonado e afirmativo dos temperamentos. A paixão exaltava-o, principalmente, nas suas permanentes preocupações filosóficas. Considerando o homem capaz de se aproximar, cada vez mais, da natureza íntima das Coisas, acreditando mística e invencivelmente na possibilidade

de chegar a possuir o seu conhecimento, julgava-se pessoalmente, ele que dedicava a vida à contemplação das Noções fundamentais, como que com direito à Verdade. A desordem das ideias, o caos do pensamento, a persistência dos grandes Enigmas, irritava-o, enlouquecia-o. Foi esta a tremenda, a transcendente luta de toda a sua existência. Eu conheci, por muitos anos, os mais íntimos incidentes da sua vida de família e do sentir do seu coração. Sei o que, durante esse tempo, o inquietou, o apaixonou mesmo violentamente: – porém tudo com passageiras vibrações. Enquanto eu tratei de perto com o Antero de Quental o seu profundo interesse foi, sempre, a coordenação do seu pensamento, a determinação de um ideal transcendente e exato, a solução do definitivo problema. E foi filosoficamente, mas com transcendente desespero, que ele chegou ao Nirvana e ao Pessimismo, onde tantos têm chegado, – onde ele entendia que sempre devia chegar-se, – sereno e contente. Milhares de homens perderam a vida em busca da verdade, em busca da solução de problemas por eles próprios postos em equação insolúvel. Mas o que caracteriza o Antero de Quental é a mágoa apaixonada e mortal que sempre o possuiu, superior a todos os raciocínios e a todas as consolações filosóficas, de que a humanidade não pudesse atingir essa verdade.

*

Não sei já porque saímos da casa de S. Pedro de Alcântara e fomos viver para a Rua da Cruz de Pau (que hoje também já se chama de outra maneira), ao alto de Santa Catarina, onde nos demoramos pouco tempo.

Um dia alguém descobriu na Rua dos Prazeres, a meia encosta da rampa que do vale da Rua de S. Bento sobe a praça da antiga Patriarcal, uma casa que pareceu absolutamente convir-nos, e onde nos estabelecemos até 1872.

A Rua dos Prazeres era então uma verdadeira rua de aldeia, incompletamente ladeada de casas baixas que não ocultavam de todo as árvores dos quintais, onde se ouvia, às tardes, o tinir das malhas nas partidas populares de chinquillo. Por meses não se via aí uma carruagem. De manhã gritavam alguns pregões pitorescos e musicais, e o resto do dia soavam apenas, perto, as vozes de crianças, e de algures, para os lados da cerca do Convento de S. Bento, os lamentos arrastados de uma nora e o cair fresco da água.

O Augusto Soromenho, que morava a pouca distância, aparecia-nos então a miúdo.

Foi nesta casa que se planearam as Conferências Democráticas do Casino.

O fim direto do Antero de Quental, e o dos que, com ele, iniciaram a empresa, era lançar nas preocupações dos portugueses as mil questões que agitavam então o pensamento dos homens, discutindo em público e livremente, todos os problemas, descrevendo sem reбуço todos os resultados a que as Ciências, a investigação, a Crítica tinham chegado.

Para isto convidaram-se todos os homens, moços ou velhos, que pareciam estar ao facto do movimento intelectual moderno e que pareciam dever ser sinceros, desligados de qualquer interesse que os pudesse fazer calar ou mentir.

Como é sabido, alguns políticos especularam com o acontecimento, outros assustaram-se com ele. Descobriu-se que, visto como havia em Portugal uma Religião oficial, não podia ser permitido discutir – num país da Europa, e em 1871, – nem o Concílio de Trento, nem os Historiadores Críticos de Jesus, nem o Socialismo. A lenda apoderou-se então largamente do assunto. As Conferências Democráticas do Casino eram, segundo ela, a primeira manifestação de um movimento revolucionário, socialista, e republicano. Assegurou-se que atrás de nós havia organizados milhares de operários, prontos a obrar...

*

Entretanto o José Fontana continuava a aparecer, sempre misterioso, acautelado, falando pouco e baixo, sorrindo com melancolia, mostrando cartas e prometendo que, sem falta “ela” rebentaria, – para a semana.

De uma vez entrou-nos, de noite, em casa, onde o Antero e eu prevenidos, o esperávamos sós. Vinha acompanhado de três homens estrangeiros, novos ainda, pobremente vestidos: Eram três chefes emissários da Associação Internacional dos Trabalhadores.

Estes três homens, sem dúvida muito notáveis e, depois, muito conhecidos em todo o mundo, – disseram-nos o plano da vasta organização, expuseram as doutrinas de Karl Marx, e as teorias que, já mesmo então, dividiam o Socialismo nascente, sob esta nova forma de combate.

Ouvimo-los quase toda a noite.

No dia seguinte o José Fontana apareceu mais cedo e contou-nos, sempre tranquilo, sempre sorrindo, que a polícia o seguia por toda a parte, que não podíamos tornar a reunir-nos numa casa qualquer, e sugeriu – o Tejo e um barco.

Nessa mesma noite fomos ao Aterro, o Antero e eu, pagamos a um barqueiro para nos deixar remar sozinhos no seu bote e fizemo-nos ao largo. A uma hora combinada aproximamo-nos de um outro cais onde o José Fontana nos esperava com os internacionalistas. E durante horas, nessa noite e nas seguintes, sobre o Tejo, enquanto eu remava, o Antero discutia, com os emissários socialistas, a revolução operária que já lavrava na Europa.

*

Em 1875 o Antero de Quental e eu fomos convidados por uma casa editora de Lisboa para dirigir uma Revista – a *Revista*

Ocidental, – colaborada por escritores portugueses e espanhóis, e, conseguintemente, escrita nas duas línguas da Península, porque a casa editora julgava assegurar assim à publicação, em Espanha e na América do Sul, um mais vasto número de leitores. Mas, quaisquer que houvessem sido sete anos antes as ideias do Antero de Quental sobre Iberismo, os fins da *Revista Ocidental* foram absolutamente literários. Ela tinha para os seus diretores e, pelo menos, para os seus colaboradores portugueses, os mesmos fins que as Conferências do Casino.

O Antero de Quental vivia então com sua mãe e sua irmã mais nova, na Rua do Tesouro Velho, e estava muito doente. Quase não saía de casa e começava a poder apenas comer uma vez em 24 horas. O Curry Cabral aplicava-lhe *botões de fogo* ao longo da espinha dorsal.

As suas opiniões, – deverei antes dizer *crenças* filosóficas, porque todas as convicções do Antero de Quental assumiam caráter religioso, – começavam, por esse tempo, a sofrer uma profunda transformação dolorosa que ele mesmo julgava equivalente à morte do homem que ele fora por 15 ou 16 anos.

Assim o deixei em 1876.

No mês de março desse ano partia eu de viagem para a América do Norte.

*

Quando em 1877 voltei à Europa, o Antero de Quental estava perto de Paris, tratando-se. O Dr. Charcot examinara-o, diagnosticara-o profundamente histérico, e aconselhara-lhe choques de água fria na espinha dorsal. Por isso residia num estabelecimento hidroterápico, em Bellevue, onde fui vê-lo.

Pareceu-me transformado: Estava alegre, animado, expansivo, cheio de planos. A sua luta terrível com o anjo armado que guarda

o segredo íntimo das Coisas continuava, como sempre, terrível e incessante, e era, como sempre, o seu interesse capital e absorvente. A este misturava-se então, porém, um interesse pessoal mais normalmente humano e ordinário.

Fomos nessa manhã, – uma manhã clara de Outono, – almoçar, em Bellevue mesmo, a um *restaurant*, ao ar livre, sobre uma mesa colocada junto de uma grande árvore, entre cujos troncos havia um pavilhão suspenso, e meio oculto pelas folhagens que começavam a rosar-se, e onde, quando nós partimos, se instalaram, rindo e abraçando-se um rapaz e uma rapariga.

Daí fomos a Versalhes, e passamos o dia percorrendo os jardins, deitando-nos sobre as camadas espessas e elásticas das folhas que já caíam apressadas dos arvoredos, junto dos Faunos irônicos e das Ninfas *coquettes* do Século XVII.

O Antero de Quental tinha muito que me contar, – o seu último romance. Nesse dia discutimos casos sutis de psicologia, que não podem, é claro, ser entregues à publicidade.

Um dia, antes de eu partir de Paris, uma Senhora, estudando a mão esquerda do Antero de Quental, diante de mim e de mais pessoas que ainda hoje o podem testemunhar, disse-lhe, a rir, as seguintes palavras de que exatamente me recorde:

– Tome cuidado... tome muito cuidado... Vejo que há de morrer de morte violenta...

*

O Antero de Quental voltou pouco depois a Portugal. Parecia com efeito ter melhorado. Os novos projetos que me contara em Bellevue e Versalhes, a ideia de uma nova existência normalmente organizada, animava-o ainda. Pouco a pouco porém as bases dessa edificação começaram a aluir, e a doença a desenvolver-se, mais forte que nunca, sobre as ruínas.

Vivia então em casa de sua irmã Sra. D. Ana Callado, na Rua do Passadiço, por detrás da Igreja de S. José. O bairro é bastante sossegado; o quarto do Antero fora escolhido no alto da casa para o lado dos quintais. Mas o Antero tinha insônias implacáveis; e, quando, extenuado, começava a dormir, o mais leve rumor o acordava. Inventou aparelhos que o isolassem de todos os ruídos exteriores; deitava-se com a cabeça envolvida em almofadas; e nesta luta passava noites inteiras, grande parte do dia, querendo ter ou mostrar, pelo menos, serenidade, para remediar, dominar o seu estado, mas às vezes, por momentos, abandonando-se, como doido, a fúrias irresistíveis.

De dia, abatido pelas longas horas de combate, ficava sobre a cama cismando. São de então muitos dos últimos *Sonetos*, que ele escrevia deitado: Sobre a mesa da cabeceira havia sempre um livro marcado de sinais simetricamente cortados, um pequeno pedaço de papel com alguns versos, – às vezes apenas um ou dois, nos tercetos finais do futuro soneto, cujas quadras estavam ainda em branco.

Pela morte de seus pais, o Antero de Quental tirava das terras que herdara, na Ilha de S. Miguel, o mínimo que elas podiam render. Socialista, que acreditava na gratuidade do Capital, e inválido impossibilitado de ganhar a vida pelo mero Trabalho, a sua situação material era causa também de lutas constantes. Fez aos seus rendeiros a melhor situação possível e ainda achou meio de adotar as duas filhas de um amigo morto. Sempre o conheci indiferente ao conforto, vivendo na mais extrema frugalidade.

Os novos planos que ele me contara esperançado em Paris, e que ainda o animaram, por algum tempo, quando voltou a Portugal, eram porém, segundo ele julgava, irreconciliáveis com o estado da sua fortuna. De modo que, enquanto circunstâncias fatais, independentes da sua vontade e iniciativa, lhe iam desvanecendo a nova visão de possível paz, ele próprio se julgava obrigado, em qualquer hipótese, a não se lhe entregar.

Mais que nunca, então, a ideia de que não tinha, na Sociedade, um papel definido, uma função, um ofício, o atribulava. Por que viver e para que viver?

Este período foi talvez o mais tempestuoso – o de tempestade mais complexa de toda a sua vida.

São dessa época as mais frequentes evocações da morte nos seus *Sonetos*, nas suas poesias, que ele me lia no quarto da Rua do Passadiço, ou ia ler à minha casa da Rua d'Andaluz; é desse período o seu internamento, cada vez mais profundo e absorvido, nas doutrinas do Nirvana transcendente.

Assim o deixei, formando com os versos arrancados ao seu derradeiro poema lírico, as suas últimas odes filosóficas, quando há 12 ou 13 anos, pela última vez o vi, antes de eu, pouco depois, sair de Portugal.

*

Não teriam fim estas páginas se eu deixasse a pena correr sobre elas, recordando os traços do caráter, da personalidade íntima do Antero de Quental.

Durante o tempo que eu o conheci, o que mais lhe ocupou a existência, logo depois da leitura, foi as discussões filosóficas. Nunca vi ninguém mais discutir assim. Nunca vi uma penetração igual, um poder de análise tão sutil, uma inteligência tão profunda das ideias. Discutia em voz quase baixa, enunciando as palavras vagarosamente, com pausas, quase sempre deitado com a testa pautada de rugas horizontais, os olhos cerrados e perdidos no ar, absolutamente sereno, por horas, por noites inteiras, sem que a contradição o irritasse, sem que o desejo de sustentar uma tese, ou de responder a um argumento, o fizesse, por um momento sequer, desviar do esclarecimento imparcial da verdade. Todos os argumentos contrários às suas opiniões

eram por ele tranquilamente recebidos, analisados, avaliados; e quando lhe faziam especial impressão, reservava-os para novo estudo reconhecendo, sem rebuço, quanto o haviam abalado. Antero de Quental é o único homem, dos muitos que eu tenho conhecido, que não punha nas suas discussões nem vaidade, nem luta pessoal.

*

Muitas das anedotas alegres que eu recordei nas páginas que precedem, como caracterizando um dos lados do espírito do Antero de Quental, e muitas outras que me esquecem agora, fizeram a este e aos seus amigos uma larga reputação de trocistas. Formou-se uma lenda, nesse sentido, como em muitos outros.

Ponderosos políticos, graves acadêmicos, pessoas oficialmente respeitáveis declararam os membros do grupo – do suposto Cenáculo, – incapazes e perdidos para toda e qualquer utilidade.

O Antero de Quental e os seus amigos foram, com efeito, o mais moços, o mais alegres, o mais meridionais que puderam. Todos os que, dentre eles, ainda hoje são vivos, mas já velhos, lamentam apenas, decerto, que não fosse possível fazer durar mais tempo, nem nas ideias, nem na saúde, nem na alegria descuidada, os felizes, e, ao que parece fúteis vinte anos de então.

Mas eu não me atrevo pela minha parte a supor que os ponderosos políticos, os graves acadêmicos, e as pessoas oficialmente respeitáveis a que aludo, jamais estudassem, trabalhassem como durante toda a sua vida o Antero de Quental estudou e trabalhou.

Nunca conheci quem, como o Antero de Quental, tomasse tão completamente a vida a sério: Uma vez imposta a si mesmo uma missão, – e uma missão que era de realização impossível, – não deixou uma só hora de trabalhar no seu cumprimento.

*

Não é, mesmo para aqueles a quem o Antero de Quental intimamente revelou as suas preocupações e as suas ideias filosóficas, estéticas, sociais, – e não são de modo algum todos os que o conheceram na mais estreita convivência, – o tentar dar por agora delas uma noção qualquer. Não tentarei sequer, por isso, descrever, como nele, por fim, o Moralista absorveu o Filósofo, e como, na maturidade da vida do seu espírito, “a bondade humana” o consolava de todas as caídas aspirações de uma trabalhosíssima mocidade intelectual. Notarei apenas que, obrigado por temperamento a fazer sempre da sua vida uma fiel expressão da sua filosofia, o Antero de Quental foi um dos homens mais profundamente bons que eu tenho conhecido. As crianças, as mulheres, os populares, todos os simples, todos os espontâneos, todas as ignorâncias inocentes, exerciam sobre ele uma atração poderosa; por elas se esquecia das inteligências, das ideias, das construções reflexivas a ponto de julgar, por fim, que, dada a inacessibilidade de ser “verdadeiro”, era transcendentemente completo ser “bom”.

OLIVEIRA MARTINS

Foi em 1870 que Joaquim Pedro de Oliveira Martins começou a frequentar a pequena sobreloja de São Pedro de Alcântara, para onde Antero e eu nos havíamos mudado. Nesse novo endereço tinham lugar as reuniões do Cenáculo. Oliveira Martins travaria ali conhecimento com o Antero, – que de imediato vivamente o impressionou, como ele mesmo depois declararia em sua colaboração no Antero de Quental in Memoriam⁵⁷–, com o Queirós, comigo e também com outros frequentadores como: Manuel de Arriaga, Augusto Fuschini, Guilherme de Azevedo, Philemon da Silva, Augusto Soromenho, Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigão.

É do primeiro semestre desse ano que data a fundação de A República: Jornal da Democracia Portuguesa, que o Queirós, José Fontana (como redator), Manuel de Arriaga, eu e outros apoiamos e que a Oliveira Martins (como editor) — dissolvida a casa comercial onde trabalhava, e tendo sob sua responsabilidade a mãe viúva, irmão, e sua mulher – parecia uma solução para suas dificuldades econômicas, além de, evidentemente, constituir-se em veículo de

⁵⁷ “Era um rapaz sedutor, como nunca encontrei outro. Em volta dele os amigos ouviam fascinados pela sua palavra quente, mas sem ênfase, pela sua facilidade de improvisador, pela sua *vis* cáustica, em que o azedume se substituía pela ironia, e pela *charge*, até, nessas intermináveis palestras, quando as noites passavam rápidas como instantes. Deviam ser alguma coisa semelhante os diálogos dos Atenienses, fora as ceias e as aspásias. Eram banquetes de inteligência pura” em *Antero de Quental in Memoriam*. Prefácio de Ana Maria Almeida Martins, 2.^a ed. [aumentada], ed. fac-similada. Lisboa: Editorial Presença/ Casa dos Açores, 1993.

expressão para seus ideais federalistas e antimonárquicos. No entanto, desse jornal foram publicados apenas 7 números, de maio a finais de julho e, em agosto, Joaquim Pedro partiria para Córdoba, para as minas de Santa Eufêmia, apesar das manifestações contrárias de seus amigos, temendo por sua saúde frágil. Lembro-me que, no final desse mesmo ano, Antero foi visitá-lo.



Oliveira Martins – 1891. Óleo sobre tela de Columbano

Em Lisboa, continuávamos nossas discussões do Cenáculo, noite a dentro, acompanhadas de reflexões e planos de formas de atuação de nosso grupo.

Foi por essa altura que tiveram lugar os encontros de Antero, Fontana e eu no Tejo, que já lembrei antes, ao tratar de Antero de Quental.

O movimento da Comuna de Paris, em 1871, arrebatou-nos vivamente.

As Conferências Democráticas do Casino Lisbonense foram convocadas e o programa divulgado em 16 de maio, assinado por Adolfo Coelho, Antero de Quental, Augusto Soromenho, Augusto Fuschini, José Maria Eça de Queirós, Germano Meireles, Guilherme de Azevedo, Jaime Batalha Reis, Joaquim Pedro de Oliveira Martins, Manuel de Arriaga, Salomão Sáragga e Teófilo Braga. Do que se tratava era de “ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o assim nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada”. Almejávamos que Portugal adotasse o “espírito moderno” e, enquanto grupo, tínhamos em comum a ideia de “uma revolução que trouxesse o país para os caminhos da instrução popular, da moralidade pública e privada, do crédito fácil, da igualdade de oportunidades, enfim, do possível socialismo de nossa Geração. Socialistas nos proclamávamos: Antero, Oliveira Martins, eu, todos embebedos de Proudhon⁵⁸”.

Apesar de ausente, em S. Eufémia, Oliveira Martins deu o seu apoio e propôs-se mesmo a proferir uma das conferências,⁵⁹ apoio que estenderia à Revista Ocidental, fundada e lançada em 15 de fevereiro de 1875, por Antero e por mim, com o intuito de prolongar e ampliar pontos de vista defendidos no Casino Lisbonense; nela

⁵⁸ Cf. MARINHO, M. J. *Da “Revista do Ocidente” à “Revista Ocidental”*. Lisboa, Biblioteca Nacional, Mimeo. Agosto, 1987, p.11

⁵⁹ Saraiva, A. J. (1990), p. 47.

Martins, assinando P. de Oliveira, se responsabiliza pela seção permanente “Portugal e Brasil” em todos os números publicados.

* * *

A minha preocupação constante com o rigor nos meus artigos e ensaios, no desempenho de minhas funções diplomáticas, agronômicas e literárias, em minhas incursões pela História, pela Música e pelas Artes plásticas; a minha intransigência quanto ao relato fiel dos factos (mesmo em se tratando de crônicas ou artigos jornalísticos), também se manifesta, exigentemente, no registro dessas reminiscências de “meu tempo”. Por isso mesmo, não tendo localizado, entre meus papéis, rascunhos de fragmentos, mesmo incipientes, de texto sobre meu querido amigo J. P. de Oliveira Martins, nem apontamentos avulsos e notas de observação, que sempre integraram, como fase inicial, meu processo de escrita, e não querendo deixar de incluí-lo entre “alguns homens de meu tempo”, vou transcrever, a seguir, um esboço de perfil de Martins que publiquei, em 1878, na revista Ocidente, com o título “J. P. Oliveira Martins”⁶⁰ e, depois, alinhar algumas lembranças esparsas de Martins, homem de letras, por meio de referência a cartas que trocamos e que hoje coabitam em nossos espólios na Biblioteca Nacional de Portugal.

⁶⁰ Ocidente. Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro. Ano 1. Vol I. N.º 8. 15 de Abril 1878, p. 59.

I

Quando as pesadas edificações dum convencionalismo secular foram completamente derrocadas, e quando a alma humana surgiu das ruínas do que lhe fora por tanto tempo prisão estreita, o mundo sentiu-se comovido com a formulação nova de uma imensa quantidade de ideias e de sentimentos. A alma espontânea e livre, a natureza nua e real servindo-lhe de simbolização, a arte nascendo deste consórcio íntimo, apareceram transformadas dum riqueza repentina.

A luz das ideias não se tornou menos viva. Em volta dela porém irradiaram nimbos de claridade mais vaga, auréolas de gradações empalidecidas, esbatidas umas nas outras, como uma escala infinita de vagos e profundos tons. Os astros não brilharam menos desde então, mas começaram a distinguir-se as nebulosas.

Foi isto o Romantismo.

Com o crepúsculo desta extraordinária aurora que surgiu das profundidades misteriosas da Idade Média, espalhou-se sobre o mundo uma claridade diferente que vinha do século XVII e que começou a determinar com precisão material os contornos exatos das cousas. Foi a Ciência moderna.

Tão forte e tão completamente se apossou o Romantismo da alma humana, que, em muitos espíritos, ainda hoje perturbados, ele combate de contínuo a serena lucidez das faculdades científicas. Também dessa coincidência entre duas correntes, que, nos seus resultados extremos, uma à outra se contrariam, derivam quase todas as doenças morais da nossa época.

Incerteza nas bases da sociedade;

Análises extremas de factos morais;

Sentimentos dum complexidade nova;

Religiosidade indeterminada;
Nevroses reveladoras;
Visões doentias do espírito, mas, ao mesmo tempo, incerteza dos limites entre a fisiologia e a patologia moral;
Experiências feitas sobre todas as fibras do próprio coração como *in anima vili*;
Indeterminações musicais na arte;
Melancolias desanimadas;
Cismar indefinido:
Eis os nomes de alguns dos modernos estados de espírito onde se desenvolvem essas grandes doenças fatais a que raros se subtraem completamente. Por elas é o homem moderno, no meio da sua prodigiosa riqueza, tantas vezes fraco e incerto.
Da entrada, na grande dilatação romântica da alma humana, de tantos novos elementos sentimentais, resultou ao mesmo tempo um mais vasto horizonte e uma menor claridade.

II

O Sr. J. P. Oliveira Martins é um homem de ciência que nunca foi romântico. É este, quanto a mim, na literatura contemporânea, o seu caráter essencial. São as fortes qualidades que se derivam desta situação incompleta do seu espírito que hão de tornar a sua obra uma das mais notáveis entre as modernas produções portuguesas.

Cumprir, porém, juntar a este um outro traço: compreender perfeitamente uma fase do espírito pela qual se não passou, entender um sentimento, senti-lo quase, quando se não está, para assim dizer, dentro dele, é a suprema dificuldade e a suprema prova da força duma inteligência.

O Sr. Oliveira Martins estudando as grandes criações derivadas do Romantismo, vivendo no meio das perturbações de espírito que

delas resultam, entende completamente seu tempo. O seu espírito positivo compreende as formulações artísticas modernas, o seu método naturalista deixa-o estimar o misticismo e as necessidades de positivismo que tanto o dirigem não o impedem de formalmente professar a metafísica.

Desta última situação moral, sobretudo deriva a impressão particular que produzem quase todos os seus livros – *Os Lusíadas e Camões, a Teoria do Socialismo, O Helenismo e a Civilização Cristã*.

Espírito, pelo que acabei de mostrar, imperturbável, o seu trabalho é rápido, seguro, retilíneo, sem cismar vago, sem digressões para além do assunto, e por isso esse trabalho é espantosamente produtivo. Não se identifica com o assunto, mas vê-o de fora com inteira clareza; não se apaixona por ele, estudando-o pela exclusiva aplicação duma razão fria, sã e metódica. Por isso o Sr. Oliveira Martins passa dum para outro assunto sem comoção, sem precisar romper estreitas identificações, como uma cápsula de vidro, límpida e incontaminável, que pode conter, sucessivamente, líquidos diferentes que se não misturem. É também por isso que ele pode ser, quase ao mesmo tempo, engenheiro, filósofo, industrial, historiador, negociante, financeiro, economista, crítico de arte, e escritor político.

Em todos estes campos, porém, tão diversos, os objetos que ele encara, e que requerem uma solução científica, estão sempre iluminados por uma luz precisa, que os deixa ver, nitidamente destacados, sobre um fundo que lhes marca fortemente os contornos, sem penumbra apreciável.

É evidente que o Sr. Oliveira Martins deve ter os defeitos das suas grandes qualidades. A espíritos como o seu já alguém chamou simplistas.

É que, nos vagos aspectos das cousas, fica uma grande parte da realidade. E, quando apenas se segue com precisão a linha dominante dum sistema de ideias, esse sistema caracteriza-se sem dúvida, mas não se faz viver.

Para acabar de esboçar a figura saliente do homem de letras de que me ocupo, falta apenas um traço essencial. Na impressão que produz a clareza sã e bondosa da sua inteligência de escritor há numa grande parte a influência do seu caráter de homem. Quando ele fala, no último livro, do estoicismo grego e romano, ou quando marca, em artigos críticos, os traços dominantes do caráter de Alexandre Herculano e de Proudhon, sente-se bem que ele aplica a outros a própria norma da sua consciência.

O lugar que o Sr. Oliveira Martins ocupa na nossa literatura, é muito difícil de caracterizar, em poucas palavras, dada a extraordinária atividade do seu espírito.

O último livro (*O Helenismo e a Civilização Cristã*, 1878), reproduzindo o processo já aplicado ao estudo da nacionalidade portuguesa na Renascença (*Os Lusíadas e Camões*, 1872), marca uma das suas maneiras mais notáveis. Nesse livro estão discriminadas e lucidamente analisadas, na sua origem histórica e na sua psicologia mais aparente, todas as ideias, se não todos os sentimentos, que formaram as bases do que foi, cerca de onze séculos, a religião da humanidade: o cristianismo. Esse livro resume as conclusões capitais da erudição moderna, para apoiar nelas uma filosofia de história que pertence ao autor.

O papel, porém, que o Sr. Oliveira Martins tem a representar, nos destinos da nossa sociedade, há de sem dúvida ser aquele que mais acentuará, na história, a sua fisionomia.

Esse papel é fácil de prever e é para ele que o Sr. Oliveira Martins se me afigura especialmente forte e adaptado na sua vigorosa organização moral.

Assim, o seu livro mais característico é, sem dúvida, o *Exame Constitucional da Sociedade Portuguesa e a Sua Reorganização pelo Socialismo*. Este assunto solicitava todas as qualidades de espírito do Sr. Oliveira Martins sem dar lugar a nenhum dos seus defeitos. É ali que a precisão, a clareza, as qualidades sãs de

lutador, o seu profundo e constante bom senso, reduzem à aritmética a utopia e desmascaram pela lógica, e pelo ridículo que sai naturalmente das coisas postiças, a falsidade das instituições e o cinismo das classes.

Que juízo poderá fazer-se duma sociedade que não encontrou ainda uma palavra, sequer, para se defender dum livro que é, para ela, um ataque tão brilhante e uma negação tão forte?!

* * *

Oliveira Martins escreveu-me desde 1871, quando já ocupava o lugar de administrador nas minas de Santa Eufémia, perto de Córdoba, para onde fora no verão de 1870, ali permanecendo por vários anos, creio que até 1874, sim, até 1874.

O meu bom amigo compensava-se dos trabalhos “maçadores e estúpidos” que ali lhe eram exigidos, dedicando-se a intensa atividade intelectual, desenvolvida nos tempos livres. Foi naquele seu retiro forçado – tempo de isolamento e reflexão – que Martins iria construindo seus livros, pensando seus projetos como o da sua Teoria do Socialismo, e sua aplicação a Portugal em Portugal e o Socialismo, publicado em 1873, do qual me enviava páginas já impressas, pedindo insistentemente a minha opinião.

Nas primeiras cartas que me enviou, noto agora ao relê-las, queixa-se da minha pouca assiduidade como correspondente, passando depois a enviar-me textos da polémica que travou com Júlio Vilhena sobre a Idade Média, polémica esta que estende a que trava por carta com Antero de Quental, seu amigo dileto e confidante.

Chega mesmo a confessar-me, referindo-se à polémica com o Vilhena:

“Entre na polémica, para me distrair e experimentar o terreno, asseguro-lhe. Movia-me além disso o desejo de agitar a questão,

*não a questão de filosofia da história, mas sim a questão prática da autoridade, do cristianismo. A este desejo, apenas formulado aqui ou ali nos meus primeiros artigos, acudiu o meu adversário acentuando a questão de partido. Foi por isso que a polêmica tomou o tom que você caracterizou perfeitamente.”*⁶¹

Nesta minha lembrança, recorro aleatoriamente às nossas cartas sobretudo para escolher alguns retalhos que especialmente indiquem a relação de familiaridade e confiança mútua que ambos usufruímos, que mostrem a preocupação que a saúde de Antero nos provocava, que digam respeito à elaboração de projetos comuns, notadamente à Revista Ocidental, ou que se constituam em pedidos de crítica ou respostas a ela, ou ainda que apontem para traços característicos de meu amigo.

Assim é que imediatamente transcrevo a carta com data de 4 de dezembro de 1873, chamando a atenção de meus possíveis leitores para as referências irônicas no relato de uma viagem feita a Madrid e seus primeiros contatos com intelectuais espanhóis, de muitos dos quais se tornaria amigo. Também noto, nessa carta, que ao nomear as correntes filosóficas da época que ali faziam furor, Martins incluiu o “krausismo”, ignorado na época em Portugal, mas que alcançou grande voga em Espanha, sobretudo nos meios universitários:

*“4 de dezembro de 1873”*⁶²

Meu caro Batalha

*Decididamente os espanhóis são péssimos filósofos. V. não imagina que impressão eu trouxe de Madrid. Visitei com o Tubino*⁶³

⁶¹ E₂₀/285-1.

⁶² Esta carta foi publicada por Maria José Marinho em “Ler e Escrever, Documentos inéditos existentes na Biblioteca Nacional”. *Diário de Lisboa*, 7 de abril de 1988.

⁶³ Francisco Maria Tubino (1833-1888) publicista e historiador, simpatizante dos ideais federalistas.

o Ateneu que é o Grémio Literário de lá, mas literário porque não é lícito comer nem beber nem jogar. Conversa-se, lê-se e há cursos livres permanentes. Mas que gente, santo Deus! Formam-se todos casulos como bichos de seda e são incapazes de sair daí. Imagine filósofos que se cortejam:

Adeus Krausista!

Adiós Hegeliano!

Proudhoniano como vás?

Bien, e tu Darwinista?

É dum ridículo espantoso e faz-me lembrar o Fontana quando se lhe perguntava, vendo um homem que passava na rua: Quem é aquele? – É um monárquico...! (gesto de desdém).

Assim passa aos pobres krausistas.

Olá krausista, ah! ah! ah!

Com tudo isso tomam a filosofia muito a sério, e julgam perceber alguma cousa, porque sabem o título das cousas. Não vi um pensamento, uma ideia, uma observação que fosse original, que deixasse de ser banal. Dentre todos aqueles grandes homens não vi um só que valesse o Antero pela força de imaginação metafísica, nem a V. na sutileza da análise e na finura de aço da crítica.

Efetivamente a Espanha nunca deu ao mundo um filósofo, se bem me lembro. Raimund Lulio era um Dom Quixote da Escolástica. Letras, e política são de uma chateza igual. Conversei com um homem de espírito, folbetinista à parisiense, mas com o colorido espanhol, D. Juan Valera⁶⁴; é já velho, conhece-o?

O Tubino ficou de mandar para Lisboa a lista dos nomes que ele entende convir por nos programas⁶⁵. Não tem obstáculo em

⁶⁴ Don Juan Valera (1824-1905) romancista e poeta. Oliveira Martins irá dedicar-lhe, em 1879, a *História da Civilização Ibérica*.

⁶⁵ Trata-se de lista relacionada com a procura de colaboradores para o corpo da *Revista Ocidental*, a ser lançada em 1875 por Batalha Reis e Antero de Quental.

obter os de Castelar⁶⁶ e Pi⁶⁷. – Eu estou lendo agora obras do Tubino que têm 6 ou 8 volumes que me deu. – É um proudhoniano que não é socialista, percebe? Parece um excelente sujeito; 40 anos, pardo, andaluz, bon-viveur, um tanto poseur como todo espanhol de raça e epicurista... hein?

Adeus meu caro Batalha, aceite um abraço que lhe manda o seu amigo

J. Oliveira Martins

Peço-lhe que apresente a sua Exma. Sra. os cumprimentos de minha mulher e os meus.⁶⁸

Mostra evidente dos estreitos laços de amizade que uniram minha família à de Oliveira Martins, atravessando os anos, apesar do distanciamento geográfico a que estivemos sujeitos, foi o convite que fizemos a Martins e à Sra. Da. Vitória, por ocasião do nascimento de nosso filho Jaime (cujo rascunho acabo de encontrar) e que foi de bom grado aceito:

Meu caro Oliveira Martins

Vou batizar o meu pequenito. Eu não dou importância como V. pode supor aos elementos religiosos desse ato mas dou uma grande importância ao simbolismo dele. O padrinho e a madrinha são naquela cerimônia, para mim, personagens profundamente interessantes: os protetores que deverão como tais substituir os pais, os exemplos, as pessoas boas que as crianças deverão depois respeitar sobre todas, imitar, seguir.

⁶⁶ Emilio Castelar y Ripoll (1832-1899) político e escritor espanhol, penúltimo Presidente da Primeira República Espanhola.

⁶⁷ Francisco Pi y Margall (1824-1901) político, pensador e escritor catalão. Líder federalista e tradutor de Proudhon.

⁶⁸ E₄/ 62-6 (cópia do original).

Posto isto entremos francamente no assunto desta carta:

A Celeste e eu tínhamos o maior desejo que a Sra. D. Victória e V. nos fizessem a honra de serem os Padrinhos de nosso rapaz. Comunique da parte de nós dois este pedido a sua mulher e responda-nos por ela e por si. [...] ⁶⁹

Outros dos meus rascunhos vêm reafirmar o à vontade que mantínhamos, como aquele em que peço ao meu bom amigo um conselho de natureza financeira:

1.º de setembro de 1888

V. que é aquele Financeiro que há de um belo dia acabar ao mesmo tempo com todos os nossos impostos, com todas as nossas dívidas e com todos os nossos déficits, poderá entretanto dizer-me o que deve fazer neste momento um português que tem de seu em Portugal a empregar pouco mais de um conto de réis. Qual é o emprego mais seguro e mais rendoso (e eu bem sei que estas duas condições são na razão inversa uma da outra), ou antes qual é o emprego que V. aconselharia para esse produtor de umas vinhas e de uns casais que me deixou meu Pai?

Responda com urgência a este ponto. ⁷⁰

O meu pedido teve resposta pronta e direta:

“Meu querido Jaime

Parece-me que o melhor emprego que V. pode dar em Portugal ao dinheiro de que me fala é a compra de obrigações prediais: o mais rendoso e o mais seguro.

⁶⁹ E₄/62-4

⁷⁰ E₄/62-20

Desculpe a pressa e a concisão e aceite um abraço do seu amigo

Oliveira Martins"

Nominal 90.000 réis

6% (5.400) = 94.000 réis cotação última

5% (4.500) = 92.800 réis cotação última

Mais vantajoso o 6%"⁷¹

De imediato, segui as instruções recebidas, conforme informei a meu "conselheiro" já em 14 de setembro de 1888:

[...] Muito obrigado pela sua carta Financeira.

Já mandei comprar Obrigações prediais (6%) no valor de 1:500\$000 que era a soma que eu tinha a empregar. À pessoa encarregada da transação, e quem aí me recebe os meus rendimentos, meu [ileg.] Manuel Reis que por esta forma lhe apresento, escrevi dizendo para lhe pedir conselho a V. se houvesse necessidade dele. Fica prevenido e tenha paciência.[...]⁷²

A preocupação com a saúde de Antero reiteradamente se faz presente em nossas cartas, assim como ocorre, por exemplo, com a que Oliveira Martins enviou-me do Porto em 7 de julho 1874:

"[...] Li as suas cartas sobre o caso-Antero e concordo com a sua impressão; a carta que ele Antero me escreveu não lha mando porque diz o mesmo que a sua: da impressão que lhe fez a Terceira e da decisão de aí se demorar dois ou três meses. – À vista disto, meu amigo, parece-me inútil, inconveniente mesmo insistir: o Antero é teimoso e a insistência irrita-o. Tenho para mim que o único

⁷¹ E₂₀/376

⁷² E₄/62-20 (cópia de rasc. JBR)

sistema a seguir com ele é dar-lhe a ruminar uma decisão e para que ele a tome é necessário que primeiro se tenha convencido que é um ato seu e livre. Eu, pois, vou escrever este mês sobre várias coisas mas não direi uma palavra sobre a volta: talvez seja o meio dele melhor admitir uma hipótese.

Quanto à carta do Filomeno li-a ao Brandt (creio que já lhe falei neste médico: é um cunhado do Ellicott) e da carta e de tudo o mais que antes e agora lhe disse sobre o Antero ele prefere a hipótese da produção nova nas proximidades do piloro. Diz-me que o leite seria um alimento conveniente e que a absorção de chumbo de caça seria também acaso um meio mecânico (e não há outros) para combater a estrangulação do vaso.

*Não deixe de me mandar a carta que lá tem do Antero para mim. Pobre dele. Se tem de morrer, as suas cartas são um precioso documento com que nós temos obrigação de fazer saber a esta gente que espécie de homem ali estava. [...]*⁷³

Ou, poucos meses depois, em 10 de novembro, em que Oliveira Martins se mostra mais otimista:

*[...] As notícias que V. me dá do Antero são consoladoras: é quase uma impiedade dizer isso, mas diante dos prognósticos de um termo fatal e próximo, a perspectiva de agora é animadora. Que ele possa pensar e falar eis o essencial; que a vida lhe passe de pé ou sentado é relativamente secundário. O ponto crítico, já agora, parece-me que é o resultado – sobre o estômago – dos fontículos: isto é saber se com efeito o padecimento do estômago tem ou não tem autonomia.[...]*⁷⁴

⁷³ E₄/62-6

⁷⁴ E₂₀/302

Noutra ocasião, dada a proximidade de nosso relacionamento, não hesitei em solicitar a Martal (Quentis e Martal são em nossas conversas descontraídas, respectivamente, Antero de Quental e Oliveira Martins⁷⁵) informações confidenciais sobre o posto de Cônsul em Londres, que muito me agradaria ocupar. Discreto e precavido como sempre fui, jamais pediria uma sondagem a alguém que não merecesse minha total confiança, somada à certeza de sua lealdade para comigo. Foi assim que lhe escrevi:

17 de Setembro de 1888

Esta carta tem por fim pedir-lhe 2 favores; V. verá em que limites:

I

O Queiroz foi transferido para Paris. Escuso de dizer-lhe como isto me encheu de regozijo.

Vejo porém nos jornais de Lisboa a notícia de que eu iria ser transferido para Londres. É claro que estimaria muito poder ir para Londres. Mas, recebendo agora frequentes cartas e telegramas do Barros Gomes [Henrique de Barros Gomes era então Ministro dos Negócios Estrangeiros], este não me diz uma só palavra a tal respeito.

Assim pois, o primeiro favor = Quer V. informar-se com o Barros Gomes sobre os fundamentos dos boatos que me dizem respeito e comunicar-me confidencialmente?

⁷⁵ “Meu caro Batalha,

Saberá ou não saberá que estou em Lisboa; e aviso-lhe que amanhã pela uma hora da tarde Quentis e Martal irão visitá-lo.

Até amanhã pois. Um abraço de Martal

Martal, como sempre, vem munido de mais sete obras novas! Que lerá ato-contínuo!”

Anotação de BCBR “Antero de Quental com Oliveira Martins” (E₂₀/305).

II

Eu tenho a maior estima pelo Anselmo Ferreira Pinto, que é o Cônsul Geral em Londres, e por forma alguma desejo que ele sofra por qualquer forma por minha causa.

Uma vez bem assente isto, também não desejaria que, se vai haver alteração consular em Londres, essa fosse feita em proveito de qualquer outra pessoa. Entendo que, se bem há na carreira consular cônsules mais antigos do que eu, tenho a apresentar o que nenhum deles tem, onze anos de professor numa Escola Superior portuguesa e o meu desempenho de Comissões importantes de serviço público, Comissões Científicas e Industriais que me parece serem habilitações que poderia, para o bom desempenho do lugar de Londres, oferecer ao Ministro alguma garantia, sem falar nos meus trabalhos desde que há 5 para 6 anos fui nomeado para Newcastle.

Assim pois, segundo favor = Quer V. apresentar ao Barros Gomes, nestes termos, a minha candidatura ao lugar de Cônsul Geral em Londres, quando por qualquer circunstância independente de prejuízo para o Anselmo Ferreira Pinto, este venha a vagar?

Seu muito amigo⁷⁶

A resposta que recebi vem reproduzida a seguir:

“Meu querido Batalha

Não quis responder à sua carta sem ter falado antes com o Barros Gomes. Estivemos juntos na Granja uns dias e falamos do seu caso. O alvitre proposto por V. da transferência do cônsul de Londres é por todos os motivos inadmissível. O que porém o Barros Gomes pensa é nomeá-lo para a conferência de Bruxelas

⁷⁶ E₄/62-20 (cópia de rasc. JBR)

[referência à Conferência Antiesclavagista -1889] conjuntamente com o Capelo e o Augusto de Castilho, como delegados de Portugal. O nosso representante não está ainda escolhido nem sei quem virá a ser. Embaralham-se várias intrigas e chocam-se muitas pretensões.

Eis aí está o que lhe posso dizer. Recomende-nos muito meu caro Batalha a sua mulher. Lembra-se ainda de nós o nosso afilhado? Dê-lhe um beijo outro, outro aos outros e aceite um abraço do seu

Muito amigo

*Oliveira Martins*⁷⁷

Ao pensar agora em vivências, projetos, críticas, lembro-me imediatamente que, apesar de geograficamente afastado, em Santa Eufêmia, Oliveira Martins prestou-me um relevante apoio ao conquistar grande número de colaboradores e assinantes espanhóis para a Revista Ocidental, sem o que dificilmente teríamos obtido a colaboração de intelectuais do país vizinho, alguns de grande nomeada, o que parecia fundamental para o projeto do lançamento da Revista na América do Sul, objetivo que, entretanto, não conseguimos alcançar. Antero estava doente nesta altura, em Ponta Delgada e Martins foi o meu verdadeiro esteio na programação dos objetivos e organização do lançamento da nossa acalentada publicação. Assim foi que me informou, em fins de 1874, que havia conseguido a colaboração de Herculano para o primeiro número da Revista – promessa de “um estudo crítico sobre a história da propriedade na Península”⁷⁸ – que contudo nunca se concretizou.

⁷⁷ E₄/62-21 (cópia da carta de OM)

⁷⁸ E₂₀/296

Noutra carta, em novembro desse mesmo ano de 1874, fala-me sobre o envio de um primeiro ensaio do 1.º artigo-prólogo dos estudos que está elaborando sobre a Idade Média:

“[...] V. e o Antero, lêem, discutem e devolvem-mo, relatando-me V. as conclusões a que ambos tiverem chegado. Todo o sistema das minhas opiniões a esse respeito está aí registrado: falta provar, eis o que eu pretendo fazer no trabalho subsequente. Necessito pois que me digam:

1.º do sistema de ideias

2.º da forma, sistema, dedução, estilo etc.

E como isto tem uma aplicação determinada

3.º se o tamanho é mais, menos ou o que deve ser para um artigo da Revista

Devolva-mo repito: para ser publicado necessito ainda acentuar certas cousas, cortar outras, corrigir sobretudo. [...]”⁷⁹

Mas, além disso, volta a pedir jornais políticos do Rio de Janeiro e também algumas diretrizes suplementares para a elaboração das matérias para a Revista Ocidental:

“[...] Em que dia e com que data é necessária a Revista (Crônica de Portugal e Brasil)? Que tamanho deve ter? Se V. tiver uma publicação de formato completamente igual ao da Revista mande-me um exemplar para eu por aí ver a extensão do trabalho.”[...]”⁸⁰

⁷⁹ E₂₀/302

⁸⁰ E₂₀/302

Foi ainda em 1874 que Guerra Junqueiro publicou A morte de D. João, em edição da Casa Moré, do Porto, obra que Martins recebeu entusiasticamente, escrevendo-me:

“Meu caro Batalha,

Estou abismado, aturdido, espantado, embevecido e muitos mais adjetivos diante do livro do Junqueiro. Que admirável cousa! Depois de Os Lusíadas (cronologicamente) ainda a poesia portuguesa não deu cousa assim! – Por miúdos V. verá a minba opinião num estudo que mandarei aí para o J. do Comércio.” [...] ⁸¹

De facto, o impacto causado pela leitura do poema de Junqueiro transformou-se logo em artigo produzido pelo intelectual e escritor incansável que foi Oliveira Martins, como mostram as cartas que trocamos:

“Meu caro Batalha,

Recebi ontem uma carta sua a que vou responder. – Antes porém: Mando-lhe, como vê, o manuscrito dum estudo que concluí agora sobre o D. João do Junqueiro: 1.º para que V. o leia e corrija no que puder os meus erros, que eu apesar de tudo o que V.V. me dizem não posso descobri-lo, não sei rever-me; 2.º para que V. me diga se lhe agrada; 3.º para que V. proponha ao Rovère a sua publicação no Artes e Letras: é a única espécie de jornal literário que existe e a falar a verdade o lugar adequado para escritos da natureza deste não é o diário político. A condição que imponho no caso do Rovère estar pela publicação é a rapidez: que apareça no primeiro n.º e não fique dormindo no cartões do Editor; 4.º para que no caso de recusa de Rovère ou outra que V. encontre, mande o manuscrito com a carta anexa a

⁸¹ E₂₀/286

Luís de Almeida para ser publicado no J. do Comércio; 5.º para que onde quer que seja publicado V. me mande 3 exemplares: 1 para o Junqueiro que mo pediu, outro para o nosso Antero e outro para mim.

A sans-façon com que lhe dou as minbas instruções autoriza-me a esperar que V. as cumprirá, especialmente a mais penosa que é o ler-me e em manuscrito par dessus le marché.

Disse-me o Junqueiro que V. vinha para setembro, dia 15. Cá os espero nesta sua casa e vou-me entretanto preparando para ir com V. a Freixo ver Trás-os-Montes e gozar uns dias de gáudio.

Dizer-lhe o que eu faço, meu amigo, reduz-se a pouco. Trabalho como um negro desde às 9 da manhã até às 6 da tarde organizando tudo quanto é necessário para nossa construção que vai começar breve. Janto um bocado e trabalho outra vez de noite. Estes estudos do Junqueiro são 4 noites que passei de vela, e a última das 4 é esta em que lhe escrevo (5 horas da manhã). Saio apenas duas vezes por semana aos domingos e 4.ªs feiras para ir ouvir duas horas de música clássica. [...]

Quanto à assinatura [da Revista Ocidental] meu caro Batalha pouco ou nada posso fazer. Eu conheço o menos possível dos burguesões do Porto. Vivo só, no meu buraco. Industrialmente, conheço dois brasileiros que são os chefes dos outros brasileiros e quem os arrebanha para empresas e companhias. Ora os meus dois brasileiros, e não são exceção, têm horror a letra redonda, não por ser redonda, pois que o é também o dinheiro. Além disso entre mim e eles as letras estão no fundo dum abismo: parece haver uma convenção tácita para o não galgar, cheira a enxofre lá no fundo como V. sabe. Alguma pequena alusão a petróleo, eis tudo.

Quanto ao José Gomes, não lhe falei ainda porque me parece inútil por na lista um sensaborão tido e havido como tal por toda gente, mas se V. insta pelo nome eu lhe falarei.

Mande-me a carta do Antero e dê-me notícias suas. Nossos cumprimentos à S. Sra e um abraço do seu amigo

*O. M.*⁸²

O estudo acima mencionado foi publicado no Artes e Letras (n.º 3, 1874, p. 41 e 42) com o título “A poesia revolucionária e A Morte de Dom João – poema do Sr. Guerra Junqueiro”, e não no Jornal do Comércio, pelo que me agradece Oliveira Martins em carta de 7 de julho de 1874, por considerar mais conveniente o primeiro veículo citado e também porque o pagamento por página seria mais alto, acrescentando: “o que faz sempre bem...” Nessa mesma carta, continua Oliveira Martins:

“Quanto a provas, necessito com efeito vê-las, uma vez que V. sai para Torres-Vedras; é contudo possível que dentro de poucos dias eu tenha de sair para Madrid e a minha ausência poderia ser inconveniente para o jornal. Além disso eu confio sem comparação mais na sua revisão do que na minha: convenci-me de que não saberei nunca escrever. Se o que digo vale algo, não perde o tempo quem me fizer o favor de o corrigir, ou antes, de o traduzir em vulgar. Lembro-me pois de que, se as provas podiam vir ao Porto, mais perto estão de Torres-Vedras. Percebe? Aceita? – Não querendo perceber nem aceitar, o Rovère que as mande para aqui: se me tiver ausentado, esperarão.

Vamos agora à sua crítica. Onde viu V. no meu estudo a ideia de analisar o poema sob o ponto de vista da filosofia da arte? Parece-me ter claramente dito que eu estudava o poeta, não o artista, ou antes, que, estudando o poeta, incidentemente travaríamos relações com o artista. A distinção que eu faço entre os dois – coisa que agora não discutimos – justifica esta minha observação.

⁸² E₂₀/287

A poesia e a arte são para mim coisas distintas; o poeta quer dizer profeta; todo o grande poema é uma metafísica concebida sentimentalmente; para exemplos de poetas que não são artistas tem V. o Herculano e talvez o Antero; para exemplo de artistas que não são poetas, o Gomes Leal e de muito artistas, pouco poetas, o Junqueiro. Eu não sei se V. concorda com esta doutrina entretanto ela não vem senão incidentalmente para o caso.

Ora, como V. diz perfeitamente, o meu trabalho é o de um moralista, não o de um crítico. V. teria visto que eu ataquei o Romantismo, não por me fundar numa ou noutra teoria da arte (a coletiva, ou outra), mas porque a literatura romântica se inspirava de [sic] uma filosofia que eu reputo falsa. – A sua teoria da arte (já lá vamos) e todas as teorias de arte, estão superiores a esta crítica: quer dizer que uma vez dado o artista, tal como a teoria o compõe, ele nos comunica as suas reações, e nós as aferimos pelo sistema de ideias que temos como verdadeiras. E como para nós o verdadeiro é o Deus de Feuerbach, não o Eu de Fichte, o artista que sente o primeiro, não o segundo, vale mais para nós. Quererá isso dizer que valha em si mais? Eis o terreno da filosofia da arte. Não foi esse, mas sim o anterior o terreno em que eu quis entrar.

De acordo em que a arte é uma coisa perfeitamente independente da moral, e não sou eu, meu amigo, quem refutarei a sua doutrina porque V. veio precisar o que eu pressentia muito há. Largas vezes debati esse ponto com o Antero que, como V. sabe, é hegeliano neste ponto (e em outros muitos). Perante a filosofia da arte a escola do Antero tem este grande cunho: ser revolucionária, não porque a revolução seja em si boa ou má, mas sim porque a revolução é o maior dos sentimentos da alma moderna, aquele que pode por isso (adiante, digo porquê) inspirar obras imortais.

Eu não me queixo dos românticos como artistas, não: queixo-me do sentimento que os inspirava; e entendo que dentro do meio

moral (porque sem chegar à teoria coletiva é mister, parece-me, não esquecer este fator do problema) em que vivemos o individualismo não pode já ser a matéria prima do grande artista. Com certeza o artista dá-nos as suas impressões, mas desafio-o eu a V. a que me descubra uma só dessas impressões que não tenha afinidade imediata, que não dê e não receba das grandes emoções coletivas.

Como observação porém é mister que eu lhe diga que eu distingo entre os byronianos e os humouristas: Heine é tão nosso contemporâneo como o Antero: são duas formas da poesia: é a poesia épica (eis o nome da poesia revolucionária) e a poesia dramática: o humour é a expressão adequada do drama moderno e não o teatro de V. Hugo.

A música é Heine em sons quando se ouve Chopin de quem V. fez bem em me falar porque o adoro. E Schumann? Conhece Schumann? Ouviu Schumann? Ouça-o...todo! digo-lhe eu como de Sêneca escrevia ao Antero o Lobo. Schumann é a representação do indenominado (como V. diz); o D. João por exemplo é a representação de um sentimento denominado, de uma fé; – são ambos igualmente arte, ou melhor, podem sê-lo, se o artista puder manter-se à altura da obra. A poesia do indenominado é a poesia humourística, a da fé é a poesia épica; a poesia revolucionária é uma poesia de fé.

Entre um poeta que sente D. João herói e o outro que o sente miserável, o moralista escolhe, foi o que eu fiz. O crítico pesa; e para mim julgo que na operação do peso deve entrar o elemento da época: Byron é tão grande artista como o Junqueiro (são tipos não são pessoas) mas a afinidade do indivíduo que sente objetos de fé, com aquela fé que a filosofia imprime à época, fará com que a obra de arte valha mais, ou pese mais. Quero diz [sic.] que Byron faria hoje naturalmente D. João como o faz o Junqueiro e vice-versa.

Nesta distinção entre a poesia épica e a poesia humourística humour é a moderna forma do lirismo: prova Schumann e Chopin que estão para Mozart como Heine para o lirismo de V. Hugo.

Desculpe o atrevimento destas comparações e não lhes dê mais valor do que o de meros sinais gráficos. Oxalá V. possa desenfiar esta meada de coisas que se enovelam na minha cabeça, que não é das fortes, amigo. Diga-me sinceramente o que lhe parecer disto tudo.

Dado o nosso acordo na definição de arte, resta para a aplicação desta doutrina à história, conforme V. a faz, e sobre o que eu tenho sérias dúvidas, determinar o papel relativo da razão e do sentimento – : se se substituem ou se coexistem abstratamente; se a história é a combinação do sentimento e da razão, ou a educação do primeiro pela segunda. Isto não altera um ponto a teoria da arte, mas influi no papel da arte na história; e no caráter constitucional ou somente evolutivo, permanente ou transitório, da faculdade artística no espírito humano. Hegel pretende, como V. sabe, que a faculdade artística não é constitucional nem permanente, é uma manifestação própria de uma idade do homem.

Deixemos porém esta questão para outra vez.[...]

Dou-lhe os meus parabéns pelo andamento das coisas da Revista, isto é, dou-nos, mais uma das minhas liberdades gramaticais. Eu penso com efeito que nós formamos um grupo sério e forte pelas ideias; entretanto é do próprio caráter das nossas ideias que eu receio pelo resultado das nossas obras. Somos essencialmente críticos e o crítico pesa, não vive. Eis o que Antero me escreve sobre o último manifesto de Mazzini: (leu?) ‘Como nos parecem hoje vagos e secos os grandes homens de há 30 anos! Apóstolos, profetas, heróis, todos eles parecem distantes de nós como se muitos séculos nos separassem. A muita nobreza moral é que o salva perante a história. Mas que estreiteza, que onesideness, que falta de crítica! Se nós tivéssemos metade que fosse daquela fé, daquele ímpeto, que grandes coisas não assinalariam o fim deste século XIX! Mas

o mais certo é que o legado do século, digo a parte mais valiosa desse legado, será o distinguo da sua crítica implacável. É o nosso papel, acomodemo-nos com ele.'

*Camilo – e Adolfo Coelho parecem-me nomes que não devem deixar de figurar na Revista: não assim o Vasconcelos que me parece indiferente. E o Rodrigues de Freitas? – Eu não falo nem do Camilo nem do Adolfo nem do Vasconcelos por causa daquela grande questão literária dos dois últimos e porque o não conheço ao primeiro. Convide-os em circular. Ao Rodrigues de Freitas falarei se quiser e entender que vale a pena, o que me parece duvidoso. [...]*⁸³

*Por alguns momentos temi que a transcrição deste tão longo trecho de uma carta-resposta não caberia bem, no caso específico destas páginas de rememoração póstuma, apenas alinhavadas. Falta-me a minha – fosse o respectivo rascunho ou o original. Senti pena, porém deduzo o que escrevi pelas respostas ou explicações que me encaminha Martins. Mas persisti em seguir o meu impulso de aqui reproduzir o excerto, porque creio que ele exemplarmente exhibe a faceta atenta e reflexiva, o desejo de tudo analisar que Martins sempre manteria, de bem pesar cada ponto, de não fugir à discussão para bem compreender, de buscar manter com seus amigos um diálogo franco e fértil.*⁸⁴

Autor de vasta obra que se abre para várias frentes, não tenho dúvidas que duas qualidades estão presentes no desfilar dos títulos vários de autoria de meu querido amigo, tão precocemente falecido: a coerência do pensamento doutrinário social e político – a formação de suas opiniões fundamentais e que como tais permaneceram

⁸³ E₄/62-6

⁸⁴ Em todo caso, talvez o meu eventual leitor possa com proveito, para maior participação neste diálogo informal que tivemos, consultar diretamente o artigo “A poesia revolucionária e *A Morte de João* (poema pelo Sr. Guerra Junqueiro)” no volume *J. P. Oliveira Martins, Páginas desconhecidas*. Introd. coord. e notas de Lopes de Oliveira. Lisboa, Seara Nova, 1948, p. 129-156

acompanhei-as eu, bem de perto, de 1870 a 1875 – e a qualidade literária de seus diferentes tipos de escritos, desde os vários artigos de imprensa, com os quais iniciou sua carreira, passando pelo romance, pelo teatro, pela crítica literária (Antero considerou “uma síntese luminosa” seu ensaio sobre Os Lusíadas), pelas produções de natureza sociológica bem como pelas nítida e brilhantemente dedicadas à história, que lhe garantiriam, com justiça, uma posição ímpar na historiografia portuguesa.

Quando eu escrevia a “Revista Inglesa” para a Gazeta de Notícias, mais de uma vez enfatizei que me propunha a dar a fisionomia da Inglaterra e dos seus habitantes. Assim, frequentemente reafirmei a minha “autoridade” para fazer a representação do inglês, ou seja o “outro”, percebido e reconhecido como intrinsecamente diverso, autoridade que me teria sido conferida pelos largos anos vividos em Inglaterra. Cheguei mesmo a comparar tal experiência com a de Oliveira Martins, com o fiz em 6 de outubro de 1893:

Uma das mais exatas e profundas observações – entre muitas – do Sr. Oliveira Martins, nos artigos publicados sobre a Inglaterra no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro é, sem dúvida, a que nota o “espírito” nômade como um dos fundamentos do inglês.

O Sr. Oliveira Martins determinou esta característica por alguns factos que puderam feri-lo na sua curta estada neste país. Mas eu, que resido nele há longos anos, tenho sobre o assunto mil documentos a apresentar [...]

Aliás, já havia sinalizado imediatamente aos meus leitores do Rio de Janeiro, em 9 de julho de 1893, a publicação em livro dessas matérias sobre a Inglaterra enviadas por meu amigo para o Brasil:

O Sr. Oliveira Martins fez, com as suas Cartas sobre a Inglaterra para o *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, um dos seus

melhores livros. O traço mais saliente do ‘Inglês’ e do ‘inglesismo’ está ali magistralmente traçado. Para os espectadores que não são ingleses, é com a atitude violentamente marcada pelo Sr. Oliveira Martins – atitude forte, dominadora, absorvente e grotesca– que a Inglaterra está conquistando este momento da História. Para os que são ingleses, todos os livros são inúteis. Desde que um escritor estrangeiro escreve que 2 e 2 são 4, os ingleses começam logo a duvidar que assim seja, a imprensa britânica limita-se, sem mais discussão, a notar que na publicação indicada, a Inglaterra foi vista através das lunetas estrangeiras (*foreign spectacles*). E está tudo dito. Esta observação basta a destruir a mais bem fundada argumentação.

Quando eu enviei a minha primeira Revista Inglesa à *Gazeta*, não conhecia o livro do Sr. Oliveira Martins. Nunca lera também as cartas ao *Jornal do Comércio*.

A minha admiração pelo notável livro e a minha inteira aceitação do inglês típico que ele desenha, não me impedem, porém, de divergir na apreciação de pormenores. Apesar destas Revistas se destinarem apenas, modestamente, a relatar os acontecimentos contemporâneos, eu terei mais uma vez, a propósito deles, de mostrar os meus divergentes modos de ver.

Entretanto, recomendarei a todos a leitura atenta do precioso volume, *A Inglaterra de Hoje*. [...]

Notas de viagem depois transformarem-se em livro foi prática corrente no meu tempo. Era comum trabalhos jornalísticos dessa natureza – decorrentes do relato de experiência de um país, de seu povo, de seus costumes – constituírem-se como que uma primeira redação de um futuro livro .

Lembrando agora a publicação John Bull, de Ramalho Ortigão, vejo que nós, quatro amigos próximos: Ramalho e Oliveira Martins, Eça e eu, os dois primeiros como visitantes estrangeiros de passagem

e nós dois últimos como moradores estrangeiros naquele país, no desempenho de funções consulares, com uma vivência do país em seu cotidiano, em contato constante com seus jornais e revistas, produzimos imagens que mutuamente dialogam, na reiterada apreensão de pontos observados, qualidades reconhecidas, defeitos criticados e na denúncia da política expansionista da imperial Inglaterra vitoriana.

Naquele nosso tempo, o traçado do perfil de um país e de um povo ligava-se diretamente ao que então se chamava a “psicologia popular”, a “fisionomia”, a “alma do povo”, e era preocupação extraírem-se linhas mestras do “caráter nacional”. As observações se apoiavam também na consideração da raça, do meio social para explicar, caracterizar ou entender uma coletividade. Para os leitores de hoje, no entanto, a consideração das imagens resultantes de tais engendramentos permite fisgar similaridades, pinçar o que em estereótipos se constituiu, analisar suas configurações, apreciar como elas se estruturam, assim como observar os pré-julgamentos ou pré-conceitos de que são tributárias. Assim, além de facultarem ao leitor do século XXI perceber o observado, possibilitam também entrever os observadores de então. É nesse sentido que as imagens que nós quatro elaboramos e projetamos da Inglaterra não deixam de participar também, acredito, de uma construção de identidade portuguesa, e de uma relação entre os dois países.

Ainda agora, ao compor estas minhas memórias, baseadas sempre na minha condição privilegiada de testemunha da atuação invulgar de companheiros meus de geração, constato com satisfação o acerto de minhas colocações sobre o presente de então e as promessas de futuro no artigo que escrevi para O Ocidente, em 1878, e que vejo confirmado nas cartas que reli, tudo em perfeita consonância com as lembranças de Oliveira Martins que surgem esparsas, descontínuas, acronológicas em meu espírito. Devo confessar que lamento não me ter dedicado, após sua morte em 1894, a rever, descrever, apreciar

cuidadosamente a sua trajetória, para ter podido também contribuir, em seu devido tempo, e a meu modo, para a avaliação altamente positiva que lhe vem sendo merecidamente feita, configurando uma fortuna crítica riquíssima.

Aludo apenas, para terminar, ao comovente relato que, tenho notícia, Guilherme d'Oliveira Martins, seu sobrinho neto, faz em O essencial sobre Oliveira Martins:

“Impossibilitado de se deitar, declara não querer mais retirar-se do escritório. ‘Morro triste, não levo saudades do mundo’ – repete, enquanto lê *Memórias do Cárcere* de Camilo e *Pensées et Fragments*, de Schopenhauer. Já não consegue conciliar o sono e diz: ‘Paciência, paciência...’. Sousa Martins visita o amigo várias vezes ao dia⁸⁵. Em 23 de Agosto, procurando desanuviar o ambiente, comunica que acabara o seu estudo sobre Antero, para o In Memoriam, pedindo desculpas por não haver trazido o texto para leitura. “Não tem dúvida, eu o lerei em companhia de Antero” – respondeu, serenamente. No dia seguinte, ao alvorecer, Oliveira Martins despede-se dos seus e pede para que o lembrem aos amigos. Tudo terminou às 6 e 10.⁸⁶

⁸⁵ José Tomás de Sousa Martins (1843-1897) eminente médico e professor de medicina, autor de “Nosografia de Antero”, in *Antero de Quental, in Memoriam*, Porto, 1896.

⁸⁶ Martins, G. d’O. (2003), pp. 87-88.

COLUMBANO

Columbano. Recordações e Estudos *[Um manuscrito inédito]*⁸⁷

Vivia eu, – há uns sessenta anos, – na Rua do Chafariz de Andaluz, à Cruz do Taboado, perto de minha escola, o então Instituto Geral de Agricultura. Essa localidade era já Lisboa, mas ainda apenas, realmente “subúrbios de Lisboa”.

Muitas tardes, depois de jantar, descia eu só ou acompanhado por minha mulher a rua muito pouco frequentada, atravessava o Largo de Andaluz e subia até a larga estrada do Vale do Pereiró, vale entre as pequenas desigualdades orográficas que o nivelamento das avenidas fez desaparecer, e terminava na Calçada do Salitre e Largo do Rato.

⁸⁷ Num envelope usado, reutilizado para guardar, reunidas, anotações avulsas sobre Columbano, Batalha inscreveu, em coluna: “Recolhimento – Reserva - Modéstia”.

Imediatamente vem-nos a sugestão de que seriam estas as qualidades mestras a serem atribuídas ao amigo pintor. De fato, os artigos que enquanto crítico de arte Batalha dele se ocupara, bem como as cartas que trocaram vêm confirmar esta nossa leitura inicial.

Em 76/3, 77 fl. de diversos tamanhos aparecem enfeixadas por um papel A4 dobrado. Entre elas consta um manuscrito corrido, de próprio punho, com correções, em folhas numeradas de 1 a 20, onde, no alto da primeira delas se lê o que acima comparece como título seguido da anotação “Em redação”, aqui transcrito em edição fidedigna.



Columbano – autorretrato inacabado 1929

Tudo aí mudou fundamentalmente desde então.

Havia, nessa estrada, à direita de meu itinerário, sobre uma pequena eminência, depois desaterrada, o quartel de Caçadores n.2, as plantações das Hortas do Le Roy, onde eu comprava aipo e alcachofras e algumas poucas casas com jardins. Do outro lado, estendiam-se para o Sul, entre as ruas de Sta. Marta, São José e Salitre, terras cultivadas, até ao casario longínquo da Baixa de Lisboa.

A vista passava de alto sobre este terrenos agricultados, sobre as árvores encerradas nas fortes muralhas e altas grades do Passeio Público, sobre o Rossio e os arruamentos da Baixa e ia parar ao fundo, na negrura escavada dos montes de Almada e na fita azul ou prateada das águas do Tejo, então, como ainda hoje, após mais

de sessenta anos de febricitante progresso mundial, quase desertas de navegação e de comércio.

Vale do Pereiró era pois um subúrbio solitário. Só eu lá encontrava, quase todas as tardes, um outro passeante: Manuel Maria Bordalo Pinheiro, “o Pai Bordalo”, como todos lhe chamavam. Eu conhecia-o quase desde minha infância, por meu pai o ter tratado algum tempo na Secretaria das Cortes.

Em Vale do Pereiró passeávamos, pois, solitariamente, o Pai Bordalo e eu, conversando de arte e dos acontecimentos correntes, haverá uns sessenta anos.

O Pai Bordalo não apresentava, em coisa alguma, o aspecto pitoresco de quase todos os autores românticos atrasados de então em Portugal. Estávamos por 1870: usava ele, invariavelmente uma longa sobrecasaca preta e chapéu alto. A cara larga, gorda e bondosa era coberta por um bigode muito espesso e suíças em [*ileg.*] formando-lhe uma fisionomia burguesa típica do tempo, que podia ser a de um comerciante ou a de um chefe de repartição. O seu temperamento de artista escondia-se-lhe completamente sob as aparências do empregado público que realmente era. O aspecto era nele, como o caráter e obras de arte – tranquilo e exato.

O único esboçeto conhecido de um retrato feito de seu pai por Columbano, guarda-o Henrique Lopes de Mendonça, seu genro, num álbum de fotografias de família. É um pequeniníssimo desenho a lápis com todas as omissões e indeterminações vivas com o colorido, mesmo até a preto e branco que caracterizaram sempre a melhor maneira de Columbano; Manuel Maria Bordalo olha então de muito perto, miopemente, talvez um desenho, ou uns papéis de desenho um tanto indefinidos.

Era com efeito muito míope e em parte, por isso, talvez pintor miniaturista. Olhava as obras de arte e, ao que me parecia, a própria existência, com uma pequena lente de algibeira, minuciosamente. Era grande admirador e, até certo ponto, discípulo do Meissonier,

mas sobretudo dos artistas flamengos e holandeses, imitador dos pequenos efeitos sutis e comoventes de formas e cor.

Era também especialmente sensível à música, – contanto que fosse italiana – organizando em sua casa pequenos concertos, cantando ele próprio, com voz baritonal, muito agradavelmente. Parecia pessoa satisfeita e alegre, sem ser expansiva, talvez mesmo reservado, sem ser misântropo. A sua obra miúda e modesta não excitou manifestações ruidosas; não excitou invejas nem lutas. O autor conservou-se no aspecto dum burocrata que, nas horas vagas se entretinha pintando e ensinando a desenhar – e foi o pai, e o primeiro mestre de seus ilustres filhos – de Rafael, Maria Augusta e Columbano – este o mais importante de todos, a quem o Rafael, dez anos mais velho, por muito tempo afamado e brilhante, por fim carinhosamente, orgulhosamente chamava: “o meu mestre!”

Mais de sessenta anos passaram sobre os nossos solitários passeios nos altos do antigo e hoje desaparecido subúrbio de Vale do Pereiró.

Eu vivia já fora de Portugal quando comecei a conhecer o Columbano e as suas obras – como algures tenho contado.

Quando eu cá vinha, por vezes com longos intervalos entre as minhas visitas, procurava-o sempre, no seu *atelier* que era, muitas vezes, a sua própria casa e depois na Academia quando já aí era professor. Dizia-me então onde eu podia encontrá-lo à noite, depois de jantar, para conversarmos.

Era sempre em lugares que ele escolhia, pouco frequentados; porque, quando começavam a sê-lo, Columbano avisava os dois ou três amigos que o acompanhavam e mudavam de pouso. Era de uma vez na grande sala da Cervejaria da Trindade, sempre solitária então, que um dia Columbano descobrira e encontrava a seu gosto.

É talvez o que resta do antigo convento: como todos sabem, vasta quadra meio soterrada oblonga e de abóbada, então pouco iluminada, onde quaisquer palavras mais altas fazem ecos, forrada de antigos azulejos azuis e brancos.

Descem-se alguns degraus para lá se penetrar. No fundo estende-se, de há muito já, de lado a lado um balcão onde as vistas procuravam, como que instintivamente, o altar que sem dúvida ali esteve em tempos.

As paredes e as próprias colunas são aliás forradas de azulejos de alegres assuntos mitológicos, por isso, modernos nesse local, ininteligíveis e estranhos.

Columbano frequentava este local, à noite, por não ir lá, então, ninguém mais, solidão que o tornava mais estranho ainda e triste.

Quase sempre só, encontrava-o eu a uma mesa onde, antes da minha chegada ele estivera, por horas, diante do *bock* sorvido a pequenos goles, para entreter aquela única muda companhia da sua solidão.

Aparecia às vezes, também o José Queirós que por esse tempo escrevia, junto eu, um grande livro sobre cerâmica.

Doutra vez, anos mais tarde, o lugar da sua estação noturna era a Cervejaria Jansen, muito antes de readornada e de ter orquestra e música.

As últimas vezes que aí fui vê-lo, tinha ele um companheiro quase constante: ao terminar a representação do Teatro de S. Carlos, aparecia na Cervejaria Jansen um rapaz muito novo ainda, vestido de casaca, trazendo muitas vezes na mão uma caixa com uma rabeca. Apertava a mão de Columbano e sentava-se sem quase falar.

Era o Sr. Alexandre Bettencourt de Vasconcelos, filho de Sant'Anna e Vasconcelos, Visconde das Nogueiras, um dos homens políticos, diplomatas e janotas mais notórios de Lisboa na segunda metade do século XIX.

Alexandre de Bettencourt estudara no conservatório de Paris com o célebre Hubert Leonard, – e era músico e violinista distintíssimo, 1.º rabeca então da orquestra de S. Carlos, e já então, ou pouco depois, e até hoje o professor de seu instrumento no Conservatório de Música de Lisboa.

Mas não queria, nesse tempo, mostrar-se, não queria fazer-se ouvir. Nunca na sua vida, suponho eu, deu um concerto público. Eu que tinha por ele a maior simpatia e sabia o muito que artisticamente valia, nunca consegui ouvi-lo a solo.

As suas afinidades de caráter e temperamento com Columbano, eram assim, como se vê, completas; por isso, sem dúvida, ao conhecerem-se por acaso reuniam algum tempo os seus dois excêntricos isolamentos.

Ali estavam, nas noites em que eu aparecia, até fechar a Cervejaria, por esse tempo a qualquer hora pouquíssimo frequentada. Conversávamos, com efeito, os três, mas era quase sempre eu quem falava.

Saí de Portugal pouco depois e nunca mais vi o Sr. Bettencourt de Vasconcelos.

Quando eu ia encontrar o solitário Columbano, pensava sempre nos passeios também solitários do pai, muitos anos antes no desaparecido Vale do Pereiró.

Não conheci Manuel Maria Bordalo Pinheiro suficientemente para o explicar. Mas conheci muito bem o filho, para aqui adivinhá-lo.

Columbano era reservado, tímido, falando baixo, quase não gesticulando, apagando-se, curvado, desaparecendo, voluntariamente encolhido, olhando quase sempre para o chão, de modo que, quando encarava alguém, trazia o olhar de longe, e de baixo para cima, até, por fim o pousar, incerto, na cara do interlocutor. Evitava a multidão e quase a sociedade. Não tinha a menor simpatia por manifestação de que fosse objeto e quase a não tinha pela própria exposição pública da sua obra: pintar um quadro cuidadosamente, – pintar um quadro com afeição – pô-lo depois de terminado no chão, onde o conservava muito tempo para poder olhá-lo e fazê-lo ver, de cima para baixo, colocá-lo por fim nas paredes de seu *atelier* e ficar a vê-lo como um pai que passe a vida olhando, comovido, um filho: este foi sempre o seu exclusivo empenho.

Os exemplos, as obras de outrem não influenciavam-no muito sensivelmente. As censuras, os ataques à sua obra deixavam-no visivelmente indiferente; os elogios deixavam-no impassível. Tinha inteira confiança instintiva nos seus processos, no seu gosto e seguia-os sem desvios, intransigentemente.

Era numa atitude que parecia naturalmente ligar-se aos aspectos que acabo de encarecer, duma grande desconfiança e susceptibilidade.

Havia para seus quadros iluminação, entoações favoritas e de que quase nunca se apartava. Dizia dele John Sargent⁸⁸ – que eu conheci muito – que sobretudo o admirava como colorista, que ele levava consigo, por toda a parte, a sua atmosfera.

Era inacessível a conselhos. Forcejei inutilmente, por anos, quase desde que comecei a vê-lo pintar, a que trabalhasse ao ar livre, diante dos infinitos efeitos de luz e cor de que, fechado no seu *atelier*, ele apenas aproveitava uma pequeniníssima e quase monótona parte. Duma vez que vim a Portugal o seu *atelier* havia sido visitado pelo grande Blasco Ibañez, contou-me o Columbano, quase escandalizado, que o escritor espanhol lhe falara como eu e lhe gritara todo o tempo:

– *À la calle! Vaya se Ud à la calle! Al aire, al sol!*

Mas com rápidas exceções o teimoso amigo como nunca quis seguir conselhos de ninguém, nunca seguiu estes e continuou a pintar sob a luz harmoniosa mas limitada que ele sentia profundamente de seu pequeno teto de vida.

Os portugueses nunca são naturalmente modestos, mas há portugueses que se propõem a parecê-lo, – exagerando, por isso, as manifestações geralmente conhecidas da modéstia. Columbano era um dos portugueses de aspecto mais modesto que tenho conhecido. O que se chama de “modéstia”, é, em qualquer caso, um sentimento

⁸⁸ John Singer Sargent (1856-1925), americano, dos mais famosos pintores de retratos de sua geração.

muito complexo. Se o homem modesto tem valor intelectual não pode deixar de o conhecer, ou esse valor seria muito limitado.

Entretanto, muitos dos aspectos da modéstia são mais “fitas” do que propriamente qualidades, podem encobrir, mais ou menos, mas não anulam no artista a avaliação e consciência do próprio valor ou do que ele julga ser o seu valor. A vaidade mostra-se muitas vezes, ao próprio objeto dela, como legítimo orgulho, como altivez de resistência a ataque, como forma de dignidade.

Columbano foi hostilizado durante toda a sua carreira artística – desde os seus primeiros trabalhos e até mesmo quando já a sua obra lhe conquistava a maior reputação e as maiores recompensas.

Homens como Columbano reúnem sempre contra si – provavelmente em toda a parte – a malquerença e a hostilidade duma parte importante dos seus colegas.

Este facto formou-lhe, desde muito novo o caráter, acentuou-lhe as excentricidades, isolou-o e armou-lhe as faculdades e dispôs-lhas em atitude de luta íntima, – por isso, muitas vezes, de oposição, de contradição.

Columbano era da maior e mais estreita intolerância em todas as artes.

Em pintura não admitia nenhuma excentricidade, nenhuma experiência, nenhuns exageros impressionistas – como é costume chamar-se-lhes – ele que tinha tantos, na originalidade e no mistério da maneira de algumas das suas obras mais antigas.

Dos processos do ponteadismo, manchismo, cubismo nem podia falar-se-lhe. Refiro-me aos processos práticos de pintura indicados por estas normas; porque qualquer explicação ou tentativa de justificação teórica, qualquer exposição mesmo sobre arte e pintura o deixavam inteiramente insensível.

Em música que ele não buscava, apesar de dizer ser-lhe muito sensível, era um peninsular puro, um italiano. Custava-lhe até a acreditar que alguém sinceramente gostasse de música alemã, ou

do que ele chamava, rindo muito de mansinho, desdenhosamente, “música sábia”.

Quando Viana da Mota, – que ele admirava muito como homem, como pianista e compositor, lhe oferecia bilhetes para seus concertos de orquestra, voltava destes desconfiado, irritado, triste e desconsolado, olhando o público que enchia a sala e entusiasticamente aplaudia e saía do concerto pensando em quem lhe fizesse em seguida ouvir, para o desempoeirar, quaisquer trechos curtos, inteligíveis e sinceros, de óperas italianas.

Admirava muito certos artistas: detestava outros por motivos técnicos. Mas com rancor pessoal, não gostava de amadores: ao tomar a direção do Museu de Arte Contemporânea expulsou de lá alguns. Notava com azedume a facilidade com que agora se faziam pintores. Uma arte era, para ele, um culto sagrado a que se votavam existências.

Não se preocupava com o lucro que pudesse tirar de sua arte, pintava principalmente para as pessoas que estimava e admirava, quase desaprovava que se vendessem quadros e esculturas.⁸⁹

* * *

A interrupção brusca evidencia que este meu texto, sem data, ficara inacabado. Mas para finalizar esta lembrança de meu querido amigo, para quem fui quase um agente, procurando fazê-lo

⁸⁹ Na mesma pasta (E₄/76-3) em que se encontra o manuscrito inédito que acaba de ser apresentado, encontra-se também uma reflexão solta de Jaime Batalha Reis que consideramos oportuno transcrever: Os artistas são estranhos à explicação profunda dos seus trabalhos, à filosofia das suas artes; não sabem mesmo, bem, na sua grande maioria o que essa filosofia seja ou para que sirva. Os artistas desenhavam e pintam, esculpem, gravam, combinam ou produzem sons, muitas vezes, – quase sempre, – como as flores expandem aromas e os frutos contêm sabores. Os artistas produzem; outras pessoas que expliquem, teorizem, filosofem. E os artistas têm por estes últimos, que são os literatos, – sem também, em geral, saberem exatamente por que, – o mais completo desdém.

conhecido na França e na Inglaterra, defendendo-o em Portugal, reproduzo a seguir dois artigos de imprensa.

O primeiro deles é um recorte do Diário de Notícias, de Lisboa, de 12 de julho de 1921, por mim encontrado em meu espólio⁹⁰ que, apesar das referências elogiosas a meu respeito, a minha modéstia não me impediu de aqui transcrevê-lo... Dessa matéria jornalística, como terão ocasião de notar, declarações minhas feitas nesta data antecedem a reprodução integral de um artigo que eu escrevera 37 anos antes para o Comércio de Portugal, em 8 de julho de 1884:

A História de um Quadro Rejeitado de Columbano

“Une soirée chez lui [ou o Concerto de Amadores], o quadro de Columbano que marca a forma definitiva do Mestre prestigioso, encontra-se entre as obras de arte que aparecerão no leilão Ameal, dentro em pouco aberto em Coimbra. Foi o nosso ilustre colaborador, Sr. Dr. Manuel de Sousa Pinto, quem, nas colunas do Diário de Notícias, advogou a vantagem do Estado adquirir essa esplêndida tela. Esse quadro fez uma revolução em Lisboa – foi ainda o Sr. Dr. Sousa Pinto quem o recordou. À hostilidade que se levantou contra a obra de Columbano opôs-se o Sr. Jaime Batalha Reis, nessa época um moço inteligente, de ideias vastas, sem preconceitos, viajado e de uma ilustração pouco vulgar. O que é hoje com uma diferença apenas, umas dúzias de anos a mais.

O antigo ministro de Portugal em Petrogrado quis ter a gentileza de recordar para o Diário de Notícias essa época e essa polémica, que teve de sustentar com um meio reservado, ignorante, sem gosto estético e uma grande dose de convenções. E o simpático ancião que

⁹⁰ E4/76-6

tem uma arte especial para conversar, entretecendo as suas narrativas de cintilantes parênteses, falou assim:

“Chegando de Londres a Lisboa nos últimos dias de junho de 1884, falavam-me da Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes e do escândalo que nela se exibia: um quadro do então moço estudante em França, Columbano Bordalo Pinheiro – O concerto de Amadores, da atual coleção Ameal.

Dizia-se que em Paris, onde ele estivera exposto no Salon de 1882, – e aludindo à sua entoação de preto e branco – o haviam denominado Un Concert dans un Cercle de Ramoneurs.

Citava-se a opinião de um escultor – estrangeiro que dirigia as manifestações artísticas da sociedade e corte de Portugal – classificando-o, ironicamente, na “novíssima escola intencionista”.

O quadro, admitido no Salon de Paris em 1882, fora rejeitado no Salão de Lisboa em 1884, – mas estava, apesar disso, exposto ao público.

Fui ver a exposição.

Saindo dela, de passagem pela Rua de S. Francisco, entrei na Redação do Comércio de Portugal, e no gabinete do meu velho e bom amigo João Crisóstomo Melício.

– Publicas-me um artigo sobre o quadro do Columbano na Exposição de Belas Artes? – perguntei-lhe.

– É grotesco, não é? – disse ele rindo.

– É quase sublime, – respondi muito sério.

– Hein? O quê? Tu gostas daquilo?!

– Considero-o, como grande arte e revelação de personalidade, o único quadro respeitável da exposição.

O meu amigo Melício fitou-me com espanto e retorquiu hesitante:

– Mas se tu vais dizer isso no Comércio de Portugal, fica toda a gente em Lisboa mal comigo. Tu tomas a responsabilidade do teu artigo?

– Toda: é claro.

– Bem, bem, – concluiu, por fim: escreve lá o artigo.

Sentei-me a uma mesa e escrevi-o logo ali.

Este artigo foi o primeiro ato violento de uma longa campanha, durante a qual Columbano Bordalo Pinheiro passou, na opinião pública, de excêntrico cômico e grotesco, a autoridade, a mestre, – que todos hoje respeitam. Nesse artigo inicia-se também a aplicação de alguns pontos de vista de crítica estética, que depois se desenvolveram, – sem que, em verdade, nem os artistas, nem os críticos, nem o público de Portugal dessem, ou deem ainda hoje por tal”.

I

Portugal possui, enfim, um grande pintor: Esse pintor é Columbano Bordalo Pinheiro.

Há vinte anos que eu vejo encherem-se com meros estudos as nossas Exposições de Belas Artes e as nossas galerias de pintura. Alguns artistas apresentam retratos, outros expõem paisagens, animais, flores, cabeças de guerreiros, da Idade Média ou da Renascença, grupamentos de figuras a propósito de episódios históricos, enquanto que muitos outros, determinadamente se entregam à pintura de hortaliças e das bacias de arame.

Nenhum artista havia até agora apresentado ao público, em Portugal, poderosamente executada, uma obra de grande arte, uma completa evocação de um drama humano.

O caráter desses vinte anos de tentativas artísticas, pode ainda hoje apreciar-se na Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes, em Portugal.

As paredes das salas estão cobertas ou de trabalhos mais ou menos insignificantes, ao que eu chamo a *pequena arte* – aspectos da natureza, paisagens, flores, animais – ou de ensaios que podem apenas considerar-se como estudos fragmentários dos elementos de qualquer grande obra futura.

Logo da primeira sala de entrada da Exposição se vê, agora, porém, colocado na melhor parede da Galeria, o quadro de Columbano Bordalo Pinheiro.

Através das obras dos últimos representantes de muitas gerações de pintores de abóboras, de retratos de comendadores, de navios chineses, de animais ensaboados, de paisagens penteadas, de montanhas passadas a verniz, de flores de cera, e de varinas escarlates, a vista consegue, comovida, descobrir na atual Exposição Portuguesa uma grande obra de arte: o quadro de Columbano Bordalo Pinheiro.



O Concerto de Amadores 1882. Óleo sobre tela de Columbano

II

Eu vou analisar rapidamente a minha impressão:

Em primeiro lugar, como prova de um *processo*, o quadro de Columbano é um extraordinário trabalho. A reprodução da natureza

faz-se quase sempre em pintura, por meio de convenções de que pouco a pouco com o andar dos tempos vão desaparecendo, à proporção que os artistas conseguem descobrir os modos de diretamente fixar em cores os efeitos:

As *maneiras* são as formas empregadas pelos artistas, são os caminhos pelos quais eles tentam chegar à *maneira definitiva*, à exata reprodução da realidade. O processo de Columbano é talvez a maior aproximação dessa *maneira* definitiva a que até hoje se chegou.

A impressão que a realidade produz em Columbano parece não passar através de nenhuma convenção de escola antes de encontrar, na mancha que o artista tira da paleta, a sua revelação exata.

Quase todos os pintores modificam, corrigem a luz que escolheram para iluminar os seus quadros. Columbano obedece logicamente, implacavelmente, ao valor da iluminação uma vez determinada.

Nos quadros de quase todos os pintores há, além dos detalhes que necessariamente se veem, os detalhes que se sabe existirem, que se supõem existentes. O quadro de Columbano tem, porém, uma distância determinada de observação e, a essa distância, só se vê na pintura o que, com efeito, só poderia observar-se na realidade. Por isso, a uma certa distância, o quadro de Columbano é a *vida* enquanto os outros quadros da Exposição, a todas as distâncias são, os melhores mesmo, apenas *boas pinturas*. No quadro de Columbano, como na realidade, só se vê o que a luz escolhida podia mostrar; não o que o pintor sabia existir. Sem dúvida, o quadro apresenta uma simplificação de detalhes verdadeira, dada a iluminação, mas que foi intencionalmente determinada para que a atenção se concentre num só ponto e o efeito seja mais poderoso.

Até aqui o processo técnico. Vejamos agora o segundo lado da questão:

Um grupo de quatro amadores canta junto de um piano que um quinto *dilettante* toca: Eis o assunto do quadro.

Analisemos a realização moral da obra de arte:

Nas artes do desenho há, ainda hoje, as atitudes convencionais, as expressões admitidas, as fisionomias consagradas. Para o quadro ou para a estátua, há ainda, geralmente, um tipo de formosura, um tipo de perversidade, um tipo de nobreza, ou um tipo de inocência, que justamente se não encontra na vida real. É, em virtude deste facto, que os personagens do quadro de Columbano, porque são sem convenção tirados da realidade, nos aparecem, todavia, como extremamente originais, no meio daquele mundo de *pastiches* tradicionais que a arte tem criado para uso da burguesia maquinal.

Os personagens de Columbano não são, porém, friamente copiados de modelos; não. Os cinco amadores que cantam nessa sala mal alumuada dão-nos a impressão intensa, a um tempo, de um drama e de um conto fantástico. Como muitos dos personagens dos contos de Hoffmann, das narrações de Poe ou das pinturas de Téniers, os personagens do quadro de Columbano revelam-se-nos maiores do que os fazem os seus trajes banais e os sentimentos ordinariamente conhecidos da sua situação social.

Neste facto existe para mim o ponto culminante da obra do nosso grande pintor: O que torna comovedora e poderosa a obra de Columbano é a revelação que nela se encontra do mundo fantástico do espírito humano, o mundo íntimo e visionário tirado da realidade, ou a realidade íntima, reproduzida tão completamente, que as ações interiores de cada personagem e de cada espírito aparecem e se nos mostram.

Se procurarmos individualmente nas figuras do quadro de Columbano os elementos com que elas concorrem para o efeito geral, veremos que cada uma é como que um volume de Balzac ou um capítulo de Eça de Queirós: O mais velho dos executantes daquele concerto com a expressão convencida da sua face flácida e importante, o tenor de barbas negras, acentuando banalmente a sua parte, a figura misteriosa e indecisa da cantora de fundo, e as

espáduas franzinas, a pequena cabeça delicada da rapariga envolta em cetim, cujo aspecto tísico e misterioso dá a todo o quadro o pressentimento de uma tragédia, entretanto que [sic] o pianista, cheio de movimento, une, num mesmo ritmo, a vibração de todas aquelas nevroses.

É assim que aquele grupo de amadores, poderosamente concebidos e pintados, nos dá, apesar do título banal do quadro, a impressão profunda e vaga de uma sinfonia de Beethoven, de Schumann ou de Brahms, mais vasta e sugestiva sempre que qualquer título ou programa a que o seu autor tenha pensado limitá-lo.

Um último ponto me é necessário definir agora:

A arte não pode ser a mera cópia da natureza. A *grande obra de arte* pelo menos é a alma humana interpretada pelo artista. Não há grande artista que não seja *individual, original*, mergulhando na forma especial dos seus sentimentos os personagens que representa.

Basta entrar nas salas da atual exposição de Belas Artes de Lisboa para reconhecer, destacando-se da banalidade imitativa e convencional de todos os outros artistas, a poderosíssima individualidade de Columbano Bordalo Pinheiro. Só ele ali sente por sua conta e em nome duma força criadora, que, entre todos, só ele evidentemente possui.

A grande individualidade, porém, de Columbano Bordalo Pinheiro não se destaca só dentre os atuais artistas portugueses, ao lado dos quais é fácil ser original: Columbano, não duvido afirmá-lo, é hoje, em toda a parte, uma forte individualidade artística.

III

Quem escreve estas linhas acaba de ver as últimas grandes exposições da Academia Real de Edimburgo, da Academia Real e da Sala Grosvenor de Londres e da Sociedade dos Aguarelistas

Ingleses. A duas destas exposições, além de numerosos pintores escoceses e ingleses, concorreram muitos pintores alemães, holandeses e franceses.

Pois bem: se as centenas de quadros dessas exposições estivessem reunidas e entre elas se collocasse o quadro de Columbano Bordalo Pinheiro, que atualmente se acha na Galeria da Sociedade Promotora das Belas Artes em Portugal, este seria, não só a maior obra de arte do certame, mas a única obra verdadeiramente grande e genial.

Exposta assim a minha opinião, devo apressar-me a acrescentar que, segundo me consta, o quadro de Columbano foi *rejeitado* pelo júri de admissão da Exposição de Lisboa.

A parede onde ele está colocado, aliás a melhor da galeria como já disse, é, segundo parece, a parede *des refusés*.

É curioso decerto, mas não é estranhável, o facto de que a única obra de arte poderosa e original que em Portugal tem produzido a pintura, obra aliás *admitida* no *Salon* de Paris em 1883, foi por um júri português rejeitada de uma Exposição constituída pelas obras banais do mais banal centro artístico que hoje existe no mundo.

*

Em 6 de novembro de 1930, quarente e seis anos depois da publicação do artigo anteriormente reproduzido, o Diário de Lisboa, publica um segundo artigo meu a que antes já me referi:

A apoteose de mestre Columbano

Está, enfim, reunida, em duas salas, na Academia das Belas Artes, a parte principal da grande obra de Columbano Bordalo Pinheiro. O resto, conhecido, é de fácil acesso.

Nunca ainda se publicou um estudo crítico completo do artista e da sua obra. Mas os materiais para esse estudo aí estão agora. Todos os seus pontos de vista, todas as suas tentativas, todas as suas maneiras, todas as suas realizações consumadas.

O mais interessante, para mim, nas salas que se inauguram agora, é, talvez, a presença do quadro denominado *Um concerto de amadores*, no lugar de honra, no mesmo lugar onde ele estivera, como rejeitado pelo júri de admissão à Exposição de Pintura de Lisboa. Aí o crucificaram então, aí o glorificamos nós hoje – transformando o máximo vilipêndio na maior apoteose.

Tive ocasião de estudar bem esse fenômeno: O *Concerto de amadores* não foi só rejeitado pelo júri; mas por todos, ou quase todos os professores de Belas Artes de então. Foi rejeitado pelas redações dos principais jornais de Lisboa e Porto; por todos os grandes críticos portugueses e pelo que pode chamar-se, nesse assunto, a opinião pública de então.

Não quero publicar-lhes os nomes, todos ilustres, então, e talvez, por bem deles, quase todos esquecidos hoje. Morreram, entretanto, todos.

Um dos mais divertidos episódios da administração das Belas Artes em Portugal foi aquele em que, oficialmente, se julgou necessário que o funcionário superior dessa instituição fosse *um titular nobiliárquico*: eu ainda conheci, em tais funções, um “marquês”, um “conde” e um “visconde”... Ignoro se chegou a haver “barão” no caso.

Nisto, como em quase tudo o mais, imitaram-se, entre nós, provavelmente, alguns exemplos de fora. Mas nunca se soube bem a razão e origens da medida – aliás, ao tempo, muito aplaudida – senão como umas destas emanações irracionais do meio cortesão da monarquia.

Foram estes inspetores escolhidos por serem ilustres estetas, artistas poderosos?

Nada disso: tinham todos sido apenas destas pessoas de quem, quando novas, as famílias celebram, com complacência, “o muito

jeito para o desenho” comprovado, em alguns deles, mais tarde, por quadrinhos de perspectivas incertas e coloridos indiferentes.

A rejeição de *Um concerto de amadores* deu-se durante o “Consulado do ‘visconde’”. Contava-me Columbano, sorrindo que, quando o quadro se estava colocando na parede ignominiosa, esse visconde o apontava ralhando-lhe, de manso, como a uma criança que acabasse de fazer uma maldade:

– Então aquilo faz-se? Então aquilo faz-se?

Esse quadro está agora presidindo a abundante reunião dos seus gloriosos companheiros, perante a nossa admirativa geração, e as gerações que se nos seguirem – até que os pós-impressionistas, os cubistas e os futuristas encontrem formas apresentáveis para os seus mais profundos enigmas.

Entretanto, a senhora D. Emília Bordalo Pinheiro, a dedicada companheira de tantos anos do nosso grande Columbano, lhe dirá hoje, com lágrimas, por entre as suas orações:

– Descansa em paz, Columbano: Fizeram-te justiça, enfim.

Quinta da Viscondessa⁹¹

⁹¹ O rascunho deste artigo está em E4/76-4, onde também se encontra um manuscrito autógrafo de Batalha Reis, em almanco azul: Reflexões sobre a escolha dum escultor para o monumento a Mestre Columbano.

(Página deixada propositadamente em branco)

JOÃO DE DEUS

Dois convites recebi eu para escrever sobre João de Deus.

Um deles chegou-me numa carta de dezembro de 1929, assinada por Júlio Catarino Nunes, presidente da Associação dos Estudantes de Letras da Academia de Coimbra, em papel timbrado (Centenário de João de Deus/ Academia de Coimbra/ 1830-1930), solicitando minha colaboração, “em companhia de nomes afirmados da nossa intelectualidade, como Eugénio de Castro, Afonso Lopes Vieira, Agostinho de Campos, Afrânio Peixoto, António Padula, Prof. Jorge Legentile, etc., para um grande In Memoriam em sua honra”.⁹²

Assim como guardei esta carta, conservei também o rascunho de minha resposta, datada de 11 de dezembro do mesmo ano, em que agradeço “a honra do convite”, aceitando-o com muita satisfação e afirmando que João de Deus foi durante alguns anos o mais velho de um grupo de amigos que se reuniam em Lisboa, e eu há pouco comemorei na inauguração do monumento a Antero de Quental – e foi e é em todas as Literaturas o objeto de uma das minhas maiores admirações.⁹³

Cerca de 30 anos antes, recebi outro convite para escrever sobre João de Deus. Lembro-me que tinha a ver com a Inglaterra,

⁹² E₄/73-6.

⁹³ E₄/64-24.

com o Dr. Garnett⁹⁴, que havia o Edgar Prestage pelo meio mas que, assim como o pedido que me viera de Coimbra, não cheguei a efetivamente concretizar. No entanto, o meu empenho não teria sido inútil... torna-se agora público o que ficara em redação. Chamo, portanto, a atenção de meu possível leitor para esta circunstância particular.

Assim foi que, em carta a Edgar Prestage⁹⁵, de 16 de Fevereiro de 1896, escrevi:

[...] O Dr. Garnett sugeriu que eu escrevesse um artigo sobre João de Deus para uma revista inglesa. Eu lhe disse que você estava fazendo isso. Mas ele respondeu que quanto mais melhor num assunto de que se sabe tão pouco na Inglaterra, e se estendeu oferecendo para traduzir para o inglês, em versos, a inevitável citação. Como vê, não poderia resistir e já estou trabalhando.

Naturalmente, como nossas ideias estéticas diferem bastante, nossos dois artigos apresentarão o homem e sua obra sob pontos de vista muito diferentes.

Felizmente, alguns dos estudos mais importantes que já tinha em mãos estão quase prontos e eu porei sua bondade infinita a um novo e duro teste enviando-lhe os manuscritos para revisão. [...] ⁹⁶

⁹⁴ Richard Garnett(1835-1906), bibliotecário do Museu Britânico; amigo de Edgar Prestage e Batalha Reis, tinha grande interesse em estudos portugueses.

⁹⁵ Edgar Prestage(1869-1951), *Camoens Professor of Portuguese* do King's College, Universidade de Londres, de 1923 a 1936, importante e reconhecido estudioso da literatura e da história de Portugal.

⁹⁶ E₄/32-14: tradução nossa do rascunho autógrafo em inglês de Jaime Batalha Reis. Esta e as duas cartas subsequentes constam, em sua forma original, em Coelho (2000), pp. 275-277.

Logo a seguir (em 22 de Fevereiro), Prestage respondeu-me:

“Meu Caro Batalba Reis,

Obrigado por Pátria, dei uma olhada e parece-me uma sátira das mais maldosas mas não a julgarei antes de ter lido e refletido sobre o total.

Estou contente por ter conhecido os Garnett. São encantadores, ou melhor o Dr. é, pois não conheço sua esposa. Estou igualmente satisfeito que você tenha resolvido escrever sobre João de Deus e lerei e farei revisões assim que me mandar. Estou grato e em dívida enorme com você por ter tido o trabalho de emendar nosso Azurara que nem poderei saldar na mesma medida. É verdade que tinha começado a fazer um esboço sobre João de Deus, mas a premência de preparar rapidamente o Frei Luis de Souza me forçou a por de lado o projeto. Agora já não o retomarei uma vez que está nas mãos de outro muito mais competente do que eu. [...]”⁹⁷

Uma semana depois (a 2 de Março), seria a minha vez de contestá-lo:

Caro Prestage,

Venho agora responder sua última carta. Se o artigo projetado sobre João de Deus o leva a por de lado sua ideia de escrevê-lo, eu certamente não o farei. Se vemos todos os dias três ou quatro ou mais escritores ingleses escrevendo estudos independentes sobre o mesmo poeta ou autor dramático francês, alemão ou norueguês, por que não escreveríamos dois artigos sobre João de Deus? [...]”⁹⁸

⁹⁷ E₄/32-14: tradução nossa do rascunho em inglês de Edgar Prestage.

⁹⁸ Tradução do original em inglês, que se encontra na Biblioteca do King's College, Londres.

Além desses elementos, localizei um texto inacabado sobre João de Deus, totalmente inédito, que agora instalo entre essas minhas folhas de memória sobre “alguns homens de meu tempo”. Inicialmente pensado para publicação numa revista na Inglaterra, nesse manuscrito, são claras as marcas de endereçamento ao público daquele país.

Minha filha Beatriz anotou no alto desse documento: “creio que nunca foi definitivamente redigido. Escrito por ocasião do falecimento de João de Deus. Julgo que podia ser impresso mas com indicação de que era o esboço para um artigo.”

Efetivamente eu mesmo deixara escrito, ao lado do título, “em redação”, e, como tal, desejo que seja lido o que vem transcrito a seguir.

João de Deus (em redação)⁹⁹

Portugal acaba de perder um dos seus maiores Poetas.

Mas a quase totalidade dos leitores ingleses perguntará sem dúvida se Portugal tem, ou teria em algum tempo, além de Camões, algum poeta.

Há onze anos o filólogo italiano Marco António Canini dizia no 1.º volume do seu *Libro dell'Amore*: “Io considero come il primo poeta d' amore vivente, non solo del Portogalo ma di tutta l' Europa, Giovanni de Deus...”¹⁰⁰

É este João de Deus que acaba de morrer em Lisboa.¹⁰¹

⁹⁹ E₄/64-23.

¹⁰⁰ Canini (1885), p. XXXI.

¹⁰¹ João de Deus Nogueira Ramos, assim era o nome completo do poeta, morreu em 11 de janeiro de 1896.

A verdade é que Portugal tem tido no século XIX, e principalmente na última parte do século XIX, mais de um grande poeta.

Mas para compreender corretamente como alguns destes poetas e, sobretudo, João de Deus, foram naturalmente produzidos, é necessário pelo menos indicar as especiais condições artísticas de Portugal, a fisionomia tradicional de seu povo.

As causas gerais que produziram João de Deus têm, sem dúvida para um público estrangeiro muito maior interesse do que as particularidades da vida e da obra portuguesa do poeta.

Alguns volumes já publicados não puderam coligir ainda senão uma pequena parte da produção poética anônima do povo português.

Essa produção é, ainda hoje, uma realidade.

Ainda hoje se ouvem do povo dos campos fragmentos de poemas heróicos, narrando os romances cavaleirosos da Idade Média.

Mas nesta parte o povo apenas continua uma tradição amortecida, repetindo a menção de símbolos cada dia menos sugestivos de sentimentos e ações modeladas por um meio fundamentalmente transformado.

A vasta e contínua criação poética do povo português é porém a lírica amorosa, natural expressão dos mais profundos sentimentos humanos, perpétuos e independentes do tempo e das transformações do meio.

Ainda hoje também se repetem tradicionalmente antigas cantigas, ou antigas imagens, sucessivamente sentidas, recriadas em novas formas vivas, pelas quais elas fazem palpitar, hoje ainda, como sempre. Mas, na febre íntima que faz modificar, quase sem intenção, e sem completa consciência, os antigos ritmos amorosos, e as passadas referências, cada vez mais vagas, e por isso cada vez de maior capacidade sugestiva, o povo passou para a improvisação de novas formas, de novas imagens, e de novos conceitos. E todos os dias o imenso cancionero popular português é acrescentado por milhares de versos que saem da boca e do sentimento do povo, como as plantas

da flora, e os animais da fauna de Portugal aparecem indefinidamente modelados pelas condições da circunfusa.

O povo português trabalha e descansa do trabalho cantando: sobre as campinas extensíssimas do Sul, apenas acidentadas pelos gestos dos ramos prateados ou negros das oliveiras e dos carvalhos de folhagens perenes, ou pelas folhagens hostis e os candelabros floridos. Lavram vagarosamente os bois antigos. O homem que os guia, em mangas de camisa, com a longa gorra vermelha na cabeça, lança a espaços, um verso curto, uma imagem, um rogo, um protesto, uma referência de paisagem, ao que parece sem correspondência rítmica, quase prosa e quase recitação, na melopéia duma frase indefinida que se prolonga *diminuendo*, [*ileg.*] ao passar sobre a larga lezíria ardente, ou a charneca coberta de matos tristes até se perder em volta, no horizonte nítido e distantíssimo.

Um rancho de raparigas está apanhando azeitonas: já de casa foram, pelas estradas, cantando, para o trabalho. Aí, uma delas continua os versos, – invocações a um santo, lembranças do namorado, vaga referência misteriosa a um facto, – e as outras respondem-lhe em coro harmonizado, – trabalhando sempre, ativas, do romper da alva ao pôr do sol.

Nas noites serenas, luminosas, tépidas, trabalha-se patriarcalmente nas eiras, – a quebrar as amêndoas, a desfolhar as massarocas do milho, ou a debulhá-las – grupos de raparigas e rapazes trabalham, – dançam ou acompanham nas guitarras.

Um homem canta uma quadra de desafio. Responde-lhe uma outra quadra um rival que, às vezes o não é só em poesia, – ou responde-lhe a rapariga mais ou menos determinadamente mencionada nos versos ditos, – ou qualquer dos circunstantes num vago cotejar poético e amoroso.

Nestas reuniões principalmente, – por entre muita recordação de viragens e alusões tradicionais, ainda hoje se improvisam novos poemas e se aumenta a riquíssima literatura anônima do povo.

O povo que sente ainda hoje a necessidade orgânica das manifestações artísticas, herdou uma natureza recamada de idealização: as montanhas, as rochas, as águas, as vegetações, os animais, os astros, – as iluminações dos dias, os vagos aspectos das noites.

As fisionomias humanas, todas as raças que passaram, todos os acontecimentos que foram, vivem, sentem, contêm tragédias lamentosas, tesouros ocultos, poderes misteriosos, seres a proteger, ou seres protetores, sentimentos de amor a dar, lembranças piedosas a receber, e são o *pantbéon* ainda vibrante de todos os deuses de todas as mitologias, que unidos aos outros, vieram sem interrupção fundir-se sem quase mudar os nomes, no *Flos Sanctorum* do cristianismo formal.

O clima enche também Portugal de símbolos formais e sonoros.

Neste meio, e bem nas classes populares, criadoras da Literatura fundamental que acabo de descrever, nasceu João de Deus.

Desta íntima e viva produção literária do povo português resulta uma língua sentimentalmente viva. Os vocábulos e as formas frásicas verdadeiramente portuguesas estão ainda hoje quentes, palpitantes da criação que as fez achar como expressão de factos psíquicos.

Em grande parte a obra de todos os verdadeiros artistas, mesmo dos artistas mais cultos, é inconsciente e involuntária, como as criações populares.

Criar, artisticamente, é a sua maneira de viver deles.

As mais vivas, profundas, completas criações são sempre realizadas nas formas mais vivas e, por isso, nas formas nacionais populares.

Dantes as influências estranhas eram em Portugal, mesmo nos grandes centros de população e de comércio internacional, menores, – menos intensas, ou menos contínuas do que o são hoje e já de há muito.

Os artistas cultos eram então mais populares, possuíam mais completamente as formas nacionais da língua, eram mais portugueses, e a língua em que exprimiam as palpitações dos seus sentimentos

era viva como eles – a língua da vasta poesia anárquica popular espontânea como a sua flora.

Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Camões, são alguns, os maiores, desses poetas que criaram na língua, no sentimento popular português.

João de Deus é ainda um deles.

Mas hoje são mais raros os artistas que podem sentir na língua viva portuguesa.

Todos correm aos grandes centros; e os grandes centros, cheios de estrangeiros, a poucas horas de distância de outros países, com o vapor a trazer-lhes elementos estranhos e a conduzir facilmente para longe, cheios de livros em línguas desvairadas, e cobertos de jornais baratos, falam e só escrevem uma linguagem quase tão artificialmente criada, quase tão mecânica e morta como o “nolapuk”.

O extremo Sul de Portugal, fronteiro à África ainda hoje se chama “o Algarve” (al-gharbe, *the west*).

Ali nasceu e viveu por muitos anos, João de Deus, filho legítimo desse antigo país de árabes.

A sua aldeia, S. Bartolomeu de Messines, está situada no interior, nos contrafortes do cerro que guarda, das últimas influências do Norte, este canto de África.

As encostas montanhosas são, aqui para o Norte muitas vezes escalonadas e secas, calcinadas pelo sol, pouco povoadas, cena das aventuras dos últimos guerrilheiros célebres, representantes exatos das tribos de montanhesees berbéricos.

Mas daqui para o Sul começa a irrigação, a cultura, entre as figueiras, as laranjeiras, as alfarrobeiras, as amendoeiras, as romeiras, as oliveiras, as vinhas erguendo-se dentre um mato de palmeiras rasteiras. A gente é conhecida, em todo Portugal, pela sua extrema verbosidade.

Não há muitos anos, quem escreve estas linhas viajava no Algarve e ia visitar a casa de família de João de Deus (S. Bartolomeu de Messines), uma pequena estalagem no ângulo da entrada para a Serra do Caldeirão. Não longe, Silves (Chelb), a antiga capital do Reino, que

João de Deus representou uma vez nas cortes de Portugal – tem ainda inteiramente o aspecto mouro: as antigas muralhas, atacadas no século XIII, encerram ainda completamente a povoação sobre uma colina. Dentro, pelas ruas apertadas há ainda vultos morenos de Berbéricos – às janelas ogivais aparecem cabeças de mulheres envoltas em lenços de cores vivas; e de noite ouvem-se guitarras e fados tristíssimos.

Em baixo, num largo campo, duas altíssimas e finas palmeiras dão tâmaras maduras.

Para conhecer a raça de João de Deus bastava vê-lo. João de Deus era o árabe típico, na sua absoluta pureza, – o mais belo árabe que eu tenho visto. A barba, que usava longa, e os cabelos, eram, há 30 anos, do preto azulado das penas dos corvos. O olhar negro e intenso era uma das suas fascinações. A voz era grave e em extremo melodiosa. E sendo o homem mais simples e desprezencioso que tenho conhecido, movia-se natural e inconscientemente, com uma majestosa dignidade dum chefe oriental.

Era física e moralmente, um semita.

Nasceu em 1830. Aos 19 anos foi residir para Coimbra e estudar na antiga Universidade.

A vida de estudante numa Universidade portuguesa não tem nada de surpreendente para um espanhol, um italiano, um francês ou um alemão. Mas é sem dúvida incompreensível para um inglês de Oxford ou Cambridge.

No tempo de João de Deus nenhum estudante de Coimbra era rico, ou sabia que o era, ou que o fosse, mostrava sê-lo.

O estudante que se mostrasse aristocrático ou abastado seria morto, expulso pelo ridículo, pelo desprezo dos seus companheiros. Nenhuma distinção de classe ou de fortuna se notava.

Neste meio igualitário João de Deus era dos mais pobres, e, do pouco que tinha, o mais indiferente e extravagante. Vivia num quarto tão rudimentarmente mobiliado, que nem a cama, às vezes, tinha completa.

Não havia quase nunca livro ou tinteiro – mas havia sempre uma guitarra.

Sabe-se quando os seus versos começaram a ser publicados; mas nem ele mesmo sabia quando começara a fazê-los. Os seus pensamentos, o seu vago pensamento íntimo tomavam forma rítmica, e estrófica, como poderiam ser expressos em prosa.

Dizia versos aos amigos, que os decoravam e os escreviam. Outras vezes enchia a lápis, de poemas e desenhos, as paredes do quarto, caiadas de branco, que de tempos a tempos, uma nova camada de cal apagava. E nas noites de primavera ou de verão ia com outros estudantes pelos arredores românticos de Coimbra, – o penedo da Saudade, o penedo da Meditação, Santo António dos Olivais – ou pelas margens do Mondego, tocar, cantar, improvisar sob o claríssimo luar do mais doce dos climas.

As paredes dos Cafés que frequentava também receberam muitas das suas composições.

Nunca João de Deus se considerou formalmente, profissionalmente, um poeta, nem nunca, por um momento sequer pensou na publicidade das suas poesias, na organização sistemática e classificada “de um volume de obras”.

A maior parte das suas poesias esquecia ele próprio, quase logo depois de ditar aos amigos, ou escritas, nas paredes, às camadas obliteradas, separadas entre si por camadas de cal branca. Algumas eram conservadas em cópias manuscritas, e algumas vezes publicadas, sem que o autor o soubesse, nos jornais literários efêmeros que frequentemente duravam apenas meses.

João de Deus viveu sempre fora da determinada realidade das cousas, num vago cismar sobre as imagens com que ele representava outras imagens dum mundo que, mesmo assim poeticamente oculto, lhe parecia triste.

Ser, como espontaneamente era, numa absoluta incapacidade de obedecer a influências de intencional ou voluntariamente proceder,

de aprender, de se interessar por qualquer construção científica, laboriosamente elevada.

Do que devia estudar na Universidade não leu talvez dez páginas em toda a sua longa vida de estudante.

O grau de Bacharel obtém-se normalmente em cinco anos. João de Deus levou dez a obtê-lo, – “dez anos” dizia ele, sorrindo, “como para a conquista de Tróia”.

Durante os últimos cinco, pelo menos, desses dez anos, João de Deus era a alma lírica da mocidade portuguesa – cantava-se, sentia-se, amava-se com os seus versos.

O grau de Bacharel em Leis foi-lhe dado por fim, na mais absoluta indiferença e ignorância das Leis, ou da Ciência do Direito, como Oxford e Cambridge e Edimburgo fazem doutores em Direito Civil os músicos célebres que querem louvar.

Obtido em 1859 o grau que – era intenção da sua família – fora buscar à Universidade e que o devia habilitar a ser um jurisconsulto, João de Deus demorou-se por mais três anos em Coimbra. Gerações de estudantes passavam, umas após outras, João de Deus estava sempre rodeado de moços, despreocupados como ele das realidades materiais da vida, discutindo em permanência, Arte, Filosofia, toda a sorte de questões, pelos seus lados mais idealizados e vagos. As tardes eram sempre suaves, as encostas sempre luminosas, entrecidas pelas oliveiras e os pinheirais, o Mondego sempre corrente entre os salgueiros e choupos das margens, as noites sempre cheias de visão pela lua.

Que mais precisava aquele asceta da Arte para a sua mítica felicidade?

Enfim obrigado por necessidades materiais, – ele que de tão pouco precisava, – é obrigado a ligar-se sucessivamente à Redação de dois jornais políticos, em duas cidades das planícies tristes e ardentes do Alentejo: – Beja e Évora.

E volta por fim às montanhas fluidas, e às paisagens mouriscas do seu Algarve.

Em 1868, dois dos influentes em política, admiradores do talento poético de João de Deus, mas totalmente ignorantes da especial organização do seu espírito, fazem-no eleger Deputado por Silves ao Parlamento.

Conheci muito João de Deus em Lisboa durante este período de sua vida. Dos negócios que o Parlamento tratava nem quis nunca ocupar-se, nem era capaz de se ocupar, na absoluta espontaneidade, na absoluta esteticidade da sua natureza. Quando terminou a sessão, não consentiu que o reelegessem.

Por essa época também, um amigo coligiu-lhe algumas das poesias dispersas e publicou-lhas num pequeno volume in-12 de menos de 300 páginas sob o título de *Flores do Campo*.

Aqui eu interrompera a redação desse artigo que permaneceu inacabado e esquecido. Muitas das anotações que fizera, no entanto, tendo em vista sua elaboração, sobrevivem no meu espólio.

UM MEMORIALISTA VIGILANTE?

Terminado o meu período de consulado em Londres, de volta a Portugal, passei uma temporada na York House, em Lisboa, onde mantive convivência amiga especialmente com Justino de Montalvão, Teixeira de Pascoaes e Raul Brandão. Ao recordar aqueles dias de longas conversas entrando pela noite adentro, sempre instigantes, e em que o meu pendor natural de narrador de casos do passado, ou de provocador de discussões com a respectiva colocação de meus pontos de vista e “sistemas” constantemente aflorava, pus-me a rever cartas daquela época, trocadas com aqueles companheiros de cavaqueira. Através delas, que parcialmente reproduzo, chego a constatações que a mim mesmo me surpreendem.

Assim é que em 15 de fevereiro de 1926, escrevia a Raul Brandão:¹⁰²

De volta a minha casa venho, de novo, oferecer-lha e agradecer todas as amabilidades que lhe devo durante os, para mim, muito curtos dias da nossa convivência em Lisboa.

Encontrei aqui muito trabalho urgente a fazer: Eu sou um Lavrador... que lavra. Já entretanto folhee o volume das suas *Memórias* que além de historicamente muito interessantes, como todas as memórias o são particularmente pela pessoa de seu

¹⁰² E₄/50-27.

autor e por serem ainda de ontem os factos apontados e ainda vivos, e em evidência, muitos dos atores ou os seus imediatos descendentes. Afigura-se-me por esta razão ser o seu livro, além de interessante, temível.

Deixe-me, não exatamente a este respeito, mas a propósito, fazer-lhe um pedido: os casos, anedotas, etc., referentes aos meus amigos, à minha residência na Rússia¹⁰³ ou a meus trabalhos de 1919 em Paris¹⁰⁴, que eu contei, em conversações descuidosas, durante as nossas reuniões na York House, pertencem a livros que estou escrevendo. Peço-lhe conseqüentemente, que não publique nada disso, por tal publicação poder prejudicar o que eu mesmo vou mostrar. Como eu sou contemporâneo, e por isso mais ou menos testemunha, dos factos das suas *Memórias*¹⁰⁵ é natural que elas me façam recordar e pensar – e às vezes retificar, – o que mas torna ainda mais interessantes.

Não sei doutras memórias que fossem publicadas tão perto dos acontecimentos que relatam. As famosas e geniais *Memórias* de Saint Simon, estiveram, como sabe, fechadas cerca de 2 séculos no Ministério dos Negócios Estrangeiros em França; pelo que não tendo podido ser retificadas pelos contemporâneos, são base histórica pouco segura.

Espero encontrá-lo ainda em Lisboa quando aí volte. [...]

¹⁰³ A 1 de Novembro de 1911, Jaime Batalha Reis embarcou para S. Petersburgo como Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário de Portugal. Mais tarde, em 1913, foi novamente enviado à Rússia como representante de Portugal nas comemorações do tricentenário da dinastia Romanoff; em 1917, assistiu com suas filhas, Celeste e Beatriz, à última audiência da tsarina Alexandra (9 de março). Encontrava-se ainda na Rússia quando estourou a Revolução, tendo enfrentado várias peripécias e delongas para conseguir retornar a Portugal.

¹⁰⁴ Quanto aos trabalhos de 1919, em Paris, Batalha Reis refere-se às atividades ali desenvolvidas como Delegado Plenipotenciário de Portugal na Conferência da Paz.

¹⁰⁵ Raul Brandão (1867-1930) publicaria suas *Memórias* em 3 volumes, respectivamente nos anos 1919, 1925 e 1933.

Um mês depois (14 de março), em carta escrita a Justino de Montalvão, por outro motivo, vejo que aproveitei para logo ajuntar:

[...] E já que lhe estou escrevendo dir-lhe-ei também.

Quando lhe escrevi, ao regressar a minha casa, escrevi a – de Pascoaes e ao Raul Brandão. Nenhum deles me respondeu – nem na verdade essas minhas cartas tinham respostas. Ao Raul Brandão notava porém que, tendo lido o seu Vol. II de *Memórias*, lhe pedia não publicasse, nos seguintes volumes delas os casos, trechos inéditos de livros por mim contados despreocupadamente a amigos. Confesso-lhe que duas palavras dele em resposta sobre este ponto me teriam tranquilizado. [...] ¹⁰⁶

Passada uma quinzena, como Montalvão permanecesse em silêncio, persistente que sou, voltei à carga:

Caro colega e amigo

[...] Não tenho a certeza de meu amigo ter recebido a minha carta de 14 do corrente. Havia nela um ponto que requeria resposta: Devo supor que V. comunicou ao Raul Brandão essa parte da minha carta; e todavia não recebi a resposta desejada. Socorro-me à sua bondosa amizade para ma obter. Preciso ter a certeza de que ele, como não pode deixar de fazer, atende a meu pedido, – o pedido que nessa carta lhe faço, – relativamente à não publicação dos casos que, em conversa amigável e desprevenida, lhe contei.

Veja, caro Amigo, o que pode fazer por mim.

E aceite desde já todas as minhas desculpas e todos os meus agradecimentos [...]. ¹⁰⁷

¹⁰⁶ E₄/45-14.

¹⁰⁷ D₂/643: manuscrito autógrafo de Jaime Batalha Reis.

Creio que Montalvão pôs-se evidentemente em campo, pois que a 7 de abril Raul Brandão, de sua Quinta do Alto, em Nespereira, Guimarães, finalmente me escreve:

“Meu amigo

A carta do Justino Montalvão surpreendeu-me! Nunca fiz tenção de contar, pormenorizando-as, as suas interessantíssimas conversas, desde que soube que tencionava escrever as suas memórias. V.Ex.^a fará isso muito melhor e com maior interesse do que eu o faria. O que faço tenção – se viver – é de por de pé a sua admirável figura com a sua filosofia, o seu caráter, o seu extraordinário espírito. Mas isto pertence-me, tenha paciência!...

Desculpe não lhe ter escrito há mais tempo. Estou doente e cada vez mais neurastênico. Escrever uma carta é para mim levantar o peso de toneladas. Não foi por falta de admiração nem de estima por V. Ex.^a Tenho-o como uma das mais altas figuras do nosso tempo e de há muito que me habituei a considerá-lo. Quando o tornarei a ver e a ouvir?

Abraça-o o seu admirável amigo

Raul Brandão”¹⁰⁸

Nesta folhetinesca triangulação epistolar, respondo-lhe em 20 de julho do mesmo ano, 1926. Transcrevo, a seguir, apenas o início de minha longa carta:

Meu caro amigo

Estou há mais de três meses para escrever-lhe – cheio de assunto. Nem sei ainda se hoje o conseguirei. Vou tentar, – nesta grande folha de papel.

¹⁰⁸ E₄/50-28

Agradeço-lhe muito a sua carta de Abril, – de Abril! Veja lá!
– E a simpatia que muito me comove e lhe ditou os ditirambos
dessa carta.

Não, meu amigo, o meu único mérito é o mérito atual das pi-
râmides do Egito: o mérito de durar; com as diferenças, – todas a
meu favor, é certo, (note a minha piramidal vaidade!) – De eu não
ser visitado por turistas e de não encerrar em meu seio nenhum
Faraó. É simplesmente por durar que eu atingi o estado de último
Abencerragem, por forma que não podendo nunca ser um grande
homem, estou trabalhando para ter sido uma boa testemunha a
depor sobre os meus grandes amigos. Nada mais. [...] ¹⁰⁹

*O que percebi nitidamente, relendo estas cartas, é que aos 78 anos
de idade, escrever sobre alguns homens de minha geração era ainda
um desejo que acalentava e uma preocupação viva e permanente em
meu espírito, merecedora de todo o meu cuidado. Daí o meu zelo em
proteger o ineditismo de minhas observações de testemunha, a defesa
intransigente de meus futuros relatos de participante.*

*A sensação difusa de que o tempo se ia fazendo curto e sujeito
a variadas circunstâncias para execução desse meu projeto memo-
rialista, já se fazia notar, por exemplo, na carta que escrevi cerca
de três anos antes a António Sérgio (com quem me correspondi de
1910 a 1930) em que dizia:*

[...] Se eu tiver ainda alguns anos de vida, – que na minha
idade é oportuno repetir, e se voltar a ter vista – circunstância
também aleatória, – tentarei completar com as minhas ainda vivas
recordações e os numerosos documentos que possuo, os retratos
de corpo inteiro de alguns de meus grandes amigos. [...] ¹¹⁰

¹⁰⁹ D₂/522, E₄-50-22: manuscritos autógrafos de Jaime BatalhaReis.

¹¹⁰ E₄/49-3.

O que pude também constatar foi que Raul Brandão, não lançando mão de minbas histórias, mas das lembranças que guardou da nossa convivência, incluiu-me na sua galeria de homens do “seu” tempo...

“Este Batalha Reis é um tipo de 80 anos, baixo, forte, todo branco e olho esperto através das lunetas. Cada dia, acho este homem mais extraordinário – por dentro e por fora. Levanta-se fresco como um rapaz e com uma força e uma lógica novas, para discutir com os outros. O que ele quer é discutir... Se tem quem o ature, está a pé toda a noite. De manhã toma um banho de água fria, conserva-se uma hora em pelo, ao ar, e dá um passeio de léguas; de tarde, exaure os rapazes e os homens que vivem na York House com ele – o Pascoaes, o Justino, os poetas. Toda a noite! Toda a noite! E logo de manhã, é o primeiro a levantar-se, sempre com o mesmo viço e frescura. Vive para raciocinar, para discutir todos os problemas – para construir uma filosofia e uma estética: – O fim da arte não é o belo, é o indefinido.

Às vezes pesa arrobas, porque nunca se cala. Duma vez, ia com o Soveral, para França, no comboio, e, quando chegaram ao Entroncamento, o Soveral, que não podia mais e não era caco para semelhantes discussões, disse-lhe:

– Batalha Reis, vamos fazer uma combinação: Nós agora, até Paris, fingimos que temos relações cortadas...

Estas noites, diante de nós, que o ouvimos deslumbrado, faz ressurgir os seus amigos mortos, a gente admirável do Cenáculo...

– O pior que há na vida – conclui ele, sem amargura – é o irremediável...

Homens tremendos! Geração tremenda! Este, só cabeça, só engenho, só concepção – é duma força que nos deixa exaustos. É uma mola de aço, sempre nova. Diz:

– O meu valor é ter durado. É o das pirâmides do Egipto.

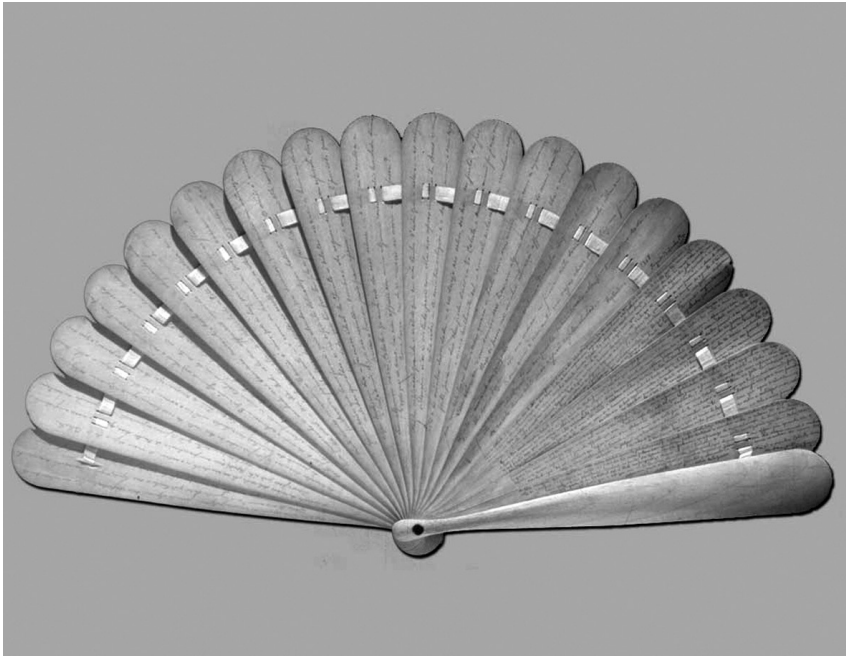
Por vezes, lembra-me Junqueiro, perdido nas suas teorias, aquele Junqueiro que o foi procurar a Londres e que da grande cidade só viu o nevoeiro, porque no tempo que lá passou não fez outra coisa senão falar com o Batalha Reis, agarrados um ao outro, dia e noite, pregando teorias um ao outro, sem olharem sequer para o lado... quando vai embora da York House, para Torres, onde vive, na quinta da Viscondessa, vai a custo, vai com saudades, não dos homens, mas da palestra.

Vou, porque tenbo lá minbas filbas e porque o meu vinbo ainda está na mãe e preciso trasfegá-lo.”¹¹¹

¹¹¹ Brandão, R. (2000), pp. 191-192.

(Página deixada propositadamente em branco)

PARTE III
ANTIGAS LEMBRANÇAS
EM CARTAS A CELESTE



Leque de Namoro entre Celeste Cinatti e Jaime Batalha Reis constante do espólio E4, Biblioteca Nacional de Portugal¹¹²

¹¹² A transcrição do leque encontra-se em “Cartas de Jaime Batalha Reis a Celeste Cinatti”. Apresentação de Maria Filomena Mónica. Introdução, leitura e notas de Maria José Marinho. *Revista da Biblioteca Nacional*, S. 2, 8 (1) 193, p. 83-88, em que Marinho informa ainda que “o Leque foi escrito entre Agosto de 1868 e Março de 1869, embora ideado, porventura, no ano anterior e preenchido um tanto ao sabor dos encontros (e desencontros...) dos dois amantes”.

Foi em 1867 que vi o retrato de Celeste Cinatti¹¹³ num álbum e fiquei perdidamente enamorado. Um encontro num concerto permitiu-me a primeira troca de palavras. É de 1868/1869 o “leque de namoro” que lhe dediquei, hoje conservado na Biblioteca Nacional de Portugal. O nosso casamento, contudo, realizou-se apenas no dia 5 de Setembro de 1872. Um vasto diálogo epistolar se estabeleceu durante essa longa espera.

Nestas cartas, quase seiscentas, proclamo enfaticamente, desde a primeira, o meu amor. Repetidas vezes, também, manifesto meu vivo empenho em conseguir um emprego para que o nosso casamento se viabilizasse em breve tempo.

Reproduzo a seguir a primeira delas, “documento inaugural” de uma longa comunicação amorosa¹¹⁴:

Minha Senhora

Permita-me V. Ex.^a que primeiro lhe peça desculpa de lhe escrever esta carta que encerra muitas esperanças, mas que antes

¹¹³ Celeste Cinatti era a filha mais nova de José Cinatti (1808-1879), arquiteto e cenógrafo italiano que recebera, em 1836, um convite de José Lodi, empresário do Teatro de São Carlos, para trabalhar em Portugal. Associando-se a outro cenógrafo, Aquiles Rombois, fundou a firma Rombois & Cinatti, que se responsabilizou pelos mais importantes trabalhos de cenografia da época, notadamente os que se destinavam à montagem das óperas de São Carlos. Encarregaram-se também da decoração de interiores de palácios oitocentistas e de projetos dos respectivos jardins. José Cinatti incumbiu-se ainda da reconstituição do templo romano, em Évora.

¹¹⁴ As transcrições das cartas de Batalha Reis para Celeste, aqui reproduzidas integral ou parcialmente, foram feitas por Maria José Marinho, e por ela gentilmente cedidas para nossa leitura e seleção para este trabalho. Refiro-me, portanto, a toda a correspondência por ela trabalhada, e não somente àquelas cartas que constam de Marinho, M. J., Mónica, M. F. (1993)

de tudo foi escrita com o imenso respeito que V. Ex.^a me merece. O combinar de algumas ocorrências talvez fortuitas mas que me pareceram lisonjeiras ao amor que V. Ex.^a me inspirava, como as últimas palavras que me dirigiu na noite de domingo, colocaram-me num estado de incerteza impossível de suportar. Riu-se V. Ex.^a mais de uma vez, quando lhe eu falei nos meus sofrimentos: sob minha palavra de honra lhe declaro, que foram inúmeras as dores por que ontem passei, recordando-me da constante ironia com que V. Ex.^a me falava, e da maneira glacial e indiferente com que se despedira de mim. O que me custou passar o dia de ontem sem a ver, também só eu e Deus sabemos. Não pode V. Ex.^a avaliar, se me não ama, a crueldade destas dores, mas ao menos não se ria de minha franca e ingênua confissão.

É a primeira vez que digo a uma Senhora que a amo, porque é a primeira vez que o sinto; – não queira V. Ex.^a matar-me a alma, agora que ela começava a nascer para a felicidade. Deve ter já provas bastantes da seriedade do meu afecto para responder com ironias ou gracejos, ao que da minha parte é apenas confissão do mais puro e sincero sentimento.

Nada tenho, minha Senhora, além de alguma inteligência e de bastante vontade de trabalhar. Se o amor de V. Ex.^a me animar, sinto que poderei vir a ser alguma coisa neste mundo em que o trabalho tudo vence. É a felicidade que lhe peço: – é a certeza de que enquanto eu me afadigo, alguém pede a Deus pelo meu nome, alguém abençoa o trabalho com que eu pretendo ganhar por minhas mãos uma posição na Sociedade. O trabalho assim é antes uma recompensa que uma fadiga. A vida é assim uma Primavera em que o homem vence os mais duros obstáculos, sempre alumiado e aquecido pelos esplendores dum céu sem nuvens.

Viver sem amar, vejo agora que não vale a pena. O que eu passei esta noite olhando para o retrato de V. Ex.^a e

lembrando-me que não seria correspondido no amor que é já agora o meu único pensamento, não lhe direi eu agora. V. Ex.^a talvez imagine que estou aqui fazendo um romance de imaginação, como já uma vez me disse. É que, com efeito, há na vida do coração de cada homem um romance destes; – mas romance tão verdadeiro que às vezes o coração acaba com ele: e o homem continua a vegetar, não a viver. Por que não há-de V. Ex.^a acreditar, pois, nas minhas palavras? Por que não há-de acreditar num amor que é para mim hoje a mais santa religião da terra? Permitirá a Providência que V. Ex.^a inspire um sentimento como o meu, sem que V. Ex.^a o partilhe também? – Serão destinadas, criaturas que parece haverem baixado do Céu, a semear na terra, um inferno em cada coração? Para que parecem seus olhos fazer promessas que as suas palavras desmentem? Desculpe-me a inconveniência talvez do que lhe digo nesta carta. É que eu tinha imenso que lhe dizer e não sei o que fazer.

Tinha que lhe contar a minha vida desde que a vi, tinha que lhe dizer muitas [palavras] que, apesar de santas e justas V. Ex.^a talvez achasse ridículas.

Não me atrevo a supor que me responda, se o fizesse bastaria deitar a carta no correio com o meu nome e sem direção. Pedia-lhe só que, se o meu amor tem um eco no coração de V. Ex.^a, eu a veja hoje às três e meia da tarde na janela donde se avista o Largo de Camões

Jaime Batalha Reis¹¹⁵

Do Largo de Camões via-se uma janela da casa de Celeste Cinatti. Ali, sentado num banco, estabeleci durante anos o meu “poiso apaixonado”. As cartas que lhe escrevi não eram enviadas

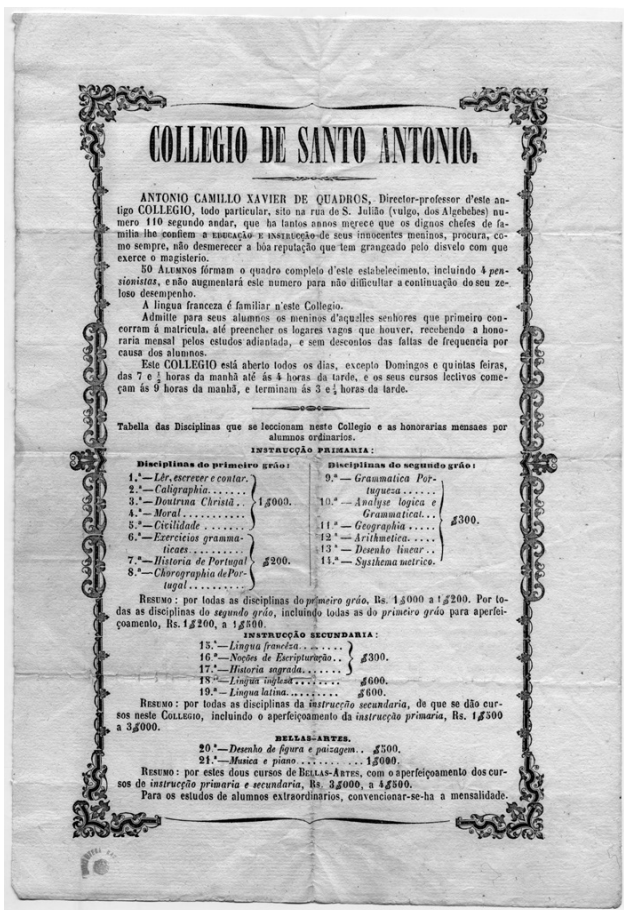
¹¹⁵ [Lisboa] 1867. E₄/57-1 (1).

pelo correio mas levadas pelo meu criado galego, que tinha marcas de bexiga na cara e, por isso, o chamávamos Via Láctea. Eça de Queirós o recorda na sua colaboração para o In Memoriam de Antero:

“O Via Láctea dormia pendurado como um paio, da chaminé da cozinha [...]. A Via Láctea fora confiada a missão transcendente de espreitar a passagem da Ideia ao longo do rio do Espírito [...]. Durante dois anos, cada dia, a horas de sol e a horas de treva, empurramos nós com fragor a porta da cozinha, e berramos com ânsia: Via Láctea! Via Láctea! viste enfim a Ideia Pura boiando na corrente Espiritual?... E durante dois anos Via Láctea, de dentro da chaminé ou de sobre a tampa dum caixote, imutavelmente rosnou com uma dignidade triste: ‘Num bi nada.’”¹¹⁶

Revisitando agora essa minha longa correspondência, vejo que nela sobressaem queixas, anseios, promessas e juras de um jovem apaixonado, emergindo também o testemunho de sentimentos, reflexões, pensamentos então vivenciados e que, confidenciados a Celeste, interlocutora privilegiada, viu-se marcado pela busca da fidedignidade. Aliás, realizei essa mesma procura em meus diferentes relatos, o que também se nota de modo especial na rememoração dos meus amigos e inevitavelmente de mim mesmo. Vou, assim, pinçar alguns retalhos dessas cartas, começando por eleger aqueles que trazem lembranças de meu tempo de colégio e referências a hábitos de juventude, como o de perambular e discutir por Lisboa:

¹¹⁶ Marinho, M. J., Mónica, M. F. (1993), p. 89.



Prospecto do Colégio

Que beleza de carta a tua de hoje! Nunca li descrição mais singela, mais despreziosa, mais natural e mais cheia de verdade, de sentimento, de poesia. Se tu não me estivesse sempre a ofender chamando-me lisonjeiro dizia-te muitas coisas mais que te não digo. Só te digo que tenho lido e relido a tua carta, e que cada vez gosto mais de ti, minha Celeste, e que te amo muito, muito. Quero tirar o meu retrato contigo, quero estar sempre com a minha Celeste e dizer bem ao mundo que a minha Celeste é um

Anjo e que eu a adoro. A descrição que me fizeste do teu convento fez-me lembrar também a minha vida do colégio. Sobretudo a do último colégio onde eu estive. Eu fui primeiro educado na casa de um homem que tinha um colégio na Rua dos Aljibebes, chamado – o homem – António Camilo Xavier de Quadros. Tinha sido revolucionário e liberal, e era quando eu o conheci um republicano exaltado. Quando eu tinha perto de 14 anos fui para o colégio alemão do Roeder, na Rua do Prior, à Buenos Aires. O colégio estava numa rua paralela ao Tejo, superior às Janelas Verdes, mas no mesmo sítio. Das janelas e duma grande varanda do último andar via-se o rio desde a barra até quase ao fim de Lisboa para Este. Defronte e no extremo horizonte, os montes da Arrábida e mais próximo Almada e as elevações até à Trafaria que se avistava com uma linha branca de areia, entre dois infinitos de azul ou de sombra. Pela rua não passava de ordinário ninguém. Havia um imenso sossego. Cada um de nós, os estudantes, tinha o seu quarto separado. A casa tinha um dos lados para a Barra e para a Ajuda e Monsanto. O meu quarto tinha a janela para esse lado. Uma janela pequena aberta na espessura de uma parede grossa bastante apesar de aqui já se achar aberta no último andar. Pela parte de trás havia jardins – alguns pertenciam ao colégio. Eu de muito pequeno passava sempre uma parte do ano ao pé do mar, em Cascais, no Estoril, na Ericeira. Ora eu sou naturalmente muito constante. Com o mar tenho amores antigos. No colégio alemão a vista do mar ao longe, do ver tão próximo, encantava-me. Eu levantava-me sempre uma hora antes dos meus companheiros, quase sempre ao nascer do sol. Saía do quarto e vinha passear para a varanda que deitava para o rio. – Era admirável o ar da manhã, o efeito da luz na água do rio, as sombras dos navios destacando-se na água, as sombras gerais correndo diante da luz crescente para se irem confundir com a margem fronteira, subindo pelas curvas dos montes. Os tiros e os clarins da alvorada que

pareciam animar toda a cidade que dormia, o som longínquo das carruagens, as nuvens a elevarem-se por um lado coradas pelo sol, e brancas, brancas como o véu que se sacuda e esvoace no firmamento e, pelo outro negras a confundirem-se no oceano com as ondas. E no Tejo, as ondulações a tornarem-se perceptíveis, as correntes a aparecerem, os planos a desenharem-se e o rio a alargar com a perspectiva definida e como que de momento pintada pelo sol. Então como a luz vinha tornar bem visível o rio e o que o povoava, os barcos balouçando-se, a água movendo-se, o fumo a passar pelos canos dos vapores, tudo parecia acordar de um sonho de muitas horas.

Quase defronte do colégio, mas mais para a direita e longe bastante, vivia uma família inglesa. Pouco depois de eu chegar à janela, muito cedo, de manhã, abriam-se as portas de uma varanda e saíam três meninas de diferentes idades, mas todas muito novas, com umas gaiolas de canários. Estes mal que viam começavam a cantar. Elas punham-lhes água nova nos pequenos bebedouros, deitavam-lhes alpeste, punham-lhes ramos de flores nas grades das gaiolas e beijavam-nos muito através das portas por onde introduziam com muito cuidado os dedos para brincarem com os pássaros. Andavam aquelas crianças correndo, beijando os canários com os cabelos louros espalhados pelos ombros a rir, a misturarem as suas vozes com os gritos e os trinados dos canários – era um lindo quadro. Eu nunca soube bem quem era aquela família e creio que se chamava Right – ou coisa assim. Eu conservava-me a ver isto muito tempo até que me chamavam para o estudo da manhã.

Às vezes enquanto estudávamos, vinha para sob as janelas um realejo. Tocava ele uma ou duas músicas com um som especial que nunca me há-de sair do ouvido. Já o tenho ouvido por essas ruas – paro sempre e lembro-me dos meus tempos de colégio. Eu à tarde ficava muitas vezes em casa à janela, enquanto outros iam

para o jardim correr e brincar. A vista do rio atraía-me. Outras vezes descia também ao jardim, sobretudo quando tinha lição de ginástica e passava o tempo livre a passear debaixo de uma parreira cercada de flores a ler ou a pensar. Foi aí e dessa idade que pela primeira vez li os primeiros volumes de *Os Miseráveis* numa tradução portuguesa. Nunca pude bem saber o que pensava nesse tempo. O que eu tirava da contemplação do rio, do meditar passeando debaixo dos caramanchões – é para mim ainda hoje, em parte um mistério. Às vezes – que já então era eminentemente nervoso, chorava – chorava sobretudo olhando ao anoitecer para o rio. Para mim é ainda hoje um admirável mas triste espetáculo, um pôr do sol junto de uma massa de água. A água tão líquida e brilhante tão embebida de luz e de vida, tão palpitante de tons, ir pouco a pouco lançando, perdendo raio a raio a sua luz deixando cor a cor a sua vida, causava-me quando ainda tudo se passava em mim sem consciência, uma pena e uma melancolia imensas.

De noite, muitas vezes, ficava horas e horas na janela do meu quarto. Em noites de tempestade era este o melhor espetáculo. O vento estava muitas vezes da barra e batia-me forte na janela – abrindo-a e arrombando-a mais de uma vez. Nas noites escuras a água continuava-se com o céu e girava tudo em redemoinhos medonhos. A ardentia – a fosforescência das águas – brilhava no meio da escuridão ora amarelenta, ora azulada. Em noites de luar – quando o vento batia rijo na água – esta parecia neve revolvida e destacava-se em massas brancas que ora caíam, ora se levantavam em poeira.

Aqui tem os espetáculos que mais me impressionavam. E todavia eu achava que o mundo fosse mais. E sentia desejos de o conhecer – lembrava-me de minha família, das festas que havia em minha casa, das músicas que ouvira em teatros, ao piano de minha irmã, das senhoras que vira formosas pelo mundo – e sentia uma imensa necessidade de dizer a alguém que amava, que tinha uma

grande afeição. – E às vezes, ao deitar, chorava silenciosamente lembrando-me que não podia a essa hora beijar minha Mãe.

Na aula de Inglês traduzíamos nós Shakespeare e eu decorava pensativo os diálogos admiráveis de *Romeu e Julieta* – e pensava no como seria bom amar muito alguém e dizer-lho. Tu, minha Celeste, na descrição que me fazes do teu convento mostras-te bastante saudosa desse tempo de então. Eu lembro-me com prazer de todas as cenas que aqui te descrevi, mas nenhum tempo da minha vida trocava por este em que te amo, em que tu gostas de mim, e em que eu realizo o ideal que já sonhava criança. Amar – e amar um Anjo como a minha Celeste. Não tenhas saudades do convento, ama o teu Jaime que nada há de mais santo na terra que duas almas que se ligam pelo amor, cheias da ideia do dever, da justiça, da fidelidade, da honra, pensando em fazerem a felicidade mútua. Hei-de um dia visitar contigo a Rua do Prior, o meu antigo colégio e ver o rio e os jardins e dizer-lhes que és tu quem eu desejava, que és tu a minha Esposa, o anjo da guarda de que então a minha imaginação de criança apenas fantasiava as brancas asas indistintas. Sabes tu como eu te amo! Olha agora e sempre que penso em qualquer época da minha vida – parece-me que tudo nela foi um trabalho de que tu és o prêmio, um caminho, de que tu és o desejado fim. Até aqui tinha eu imensas aspirações sem objeto, sem fito, trabalhava ao acaso desanimado por vezes – não esperava – andava sem tenção e indiferente. Hoje não – se quero ser alguma coisa na sociedade, se trabalho com assiduidade, se às vezes penso triste nos obstáculos a vencer – é tudo por causa da Celeste, é tudo pelo amor que tenho à Celeste.

Há tanta verdade e tanto do teu coração e da tua vida na tua carta de hoje, que eu quis dizer-te também um quadrozinho da minha existência de criança. Há porém uma grande diferença entre nós. É que eu acho-me mais feliz que nunca podendo amar-te e ser de ti amado. E tu tens saudades do convento como do

melhor tempo. Vês, eu tenho-te mais amor que tu me tens a mim.
– Deixa-me te falar minha Celeste, agora, numa expressão que tu empregas muitas vezes e que me faz sofrer, que tu tens uma ideia bastante falsa e exagerada. Não fales com tanto entusiasmo no que chamas amor de Jesus. É isto uma invenção absurda da Idade Média a que se chama misticismo. Os conventos em que tantos e tantos espíritos se vão entrar [*sic*] às contemplações desse amor são instituições contra a natureza, absurdas, que podem ter atrativos mas que são falsas e pouco de acordo com muitas palavras de Cristo que quer a família virtuosa, formada junto do amor da mulher pelo marido e do marido pela mulher, que quer que seus filhos trabalhem mais do que rezem – porque o trabalho honrado é a melhor oração para Deus – que pregou o amor entre os homens e a liberdade e o trabalho. Isto não é dizer que as Freiras, que te educaram, e que te educaram tão bem, e que eu, por isso, tanto venero e respeito – não sejam senhoras muito virtuosas – é só para te dizer que podiam igualmente sê-lo no mundo, onde se houvesse luta a sustentar seria maior a glória do triunfo. Ama o teu Jaime, Celeste, que o teu Deus há-de achar isso sublime e divino. Não sei eu de nada mais divino e sublime que o amor sincero, imenso, puro que nos prende – que o amor que, como mais de uma vez o temos dito se revela em nós por uma aspiração a tornarmo-nos melhores do que somos, mais justos, mais piedosos. Adeus minha Celeste. O teu Jaime ama-te muito e julga que é esta a sua melhor qualidade. Abençoo a minha filha. Tu estavas melhor da tua garganta? Não apanhes por ora muito ar nela. Vou rezar a tua Salve Regina. Tu deves consultar um médico sobre essas dores que tens e essas aflições que te iam fazendo cair. Teu

Jaime¹¹⁷

¹¹⁷ [Lisboa, 1869?]. E₄/57-7 (2).

Minha Celeste. Lembras-te de me teres pedido que não andasse como dantes toda a noite? Lembras-te que deixei de o fazer? Vais perdoar-me que hoje fiz uma pequena volta a esses tempos. Vinha de estar com meu Pai, quando encontrei o Eça de Queirós e o Conde de Resende que estavam com a ideia de embarcarem e darem um passeio no rio. Andamos a passear até muito tarde e numa discussão imensa sobre arte, espiritualismo e materialismo. Eu tenho algumas ideias, e mesmo talvez uma filosofia minha que se prende com estes assuntos e que, deve mesmo, vivendo eu, ser a grande obra de toda a minha vida. Como me excitaram, comecei a desenvolver-lhes o meu pensamento, entusiasmando-me à proporção que falava. Eles calaram-se e eu falei, falei por horas; sem saber mesmo como o tempo corria e como o meu entusiasmo recrescia ao calor das ideias expendidas. Quando terminei a minha dedução, estava fatigadíssimo e meio morto, sobretudo como ainda estou, muito rouco. Era já muito tarde: estávamos próximos a Alcântara – é aí que mora o Conde. Desembarcamos e fomos para casa dele. Aí continuamos a conversar até manhã. Volto agora de lá que é dia, e mesmo dia muito adiantado, e venho escrever-te. Perdoas esta desobediência às tuas ordens? Minha Celeste.¹¹⁸

As minhas cartas constituíram-se também, às vezes, em verdadeiras “reportagens” especialmente destinadas à minha noiva, como as que se prendem a uma visita que fiz a Viseu. Mas optei por transcrever, a seguir, uma carta (sem dúvida com características do discurso amoroso da época... como a identificação sentimentos/natureza) que narra uma solitária cavalgada noturna realizada pela região do Turcifal e que também exemplifica minha predileção pelo uso do pormenor significativo, que adotaria também em outros escritos:

¹¹⁸ Lisboa [1869?]. E₄/57-13 (3).

Minha Celeste, agora mesmo acabo de me appear. Saí logo depois de jantar a cavalo e só agora volto. Fui a Vale de Galegos que é uma quinta num ermo rodeada de charnecas que há a meia légua do Turcifal. O caminho é por umas serras, atravessando-se um rio, e é tudo descampado. A quinta de Vale de Galegos é uma antiga propriedade nobre que hoje pertence a um padre meu amigo – irmão dum Barros e Cunha, antigo poeta da geração de 1838 que há pouco publicou um livro sobre a história da Liberdade em Portugal. Compõe-se de uma casa antiga, em parte reedificada, cheia de mármore e de largos fogões de pedra num fundo de vale, rodeado por toda a parte por montes. Tem a um lado uma mata cheia de capelas de tetos agudos de cortiça e de carvalho, muito velhas. Das janelas da casa descobrem-se, ao longe, os cumes das serras e as charnecas. Uma solidão completa. Fui lá e estive a conversar com o padre que tem os seus 30 e tantos anos e que é um homem inteligente e de uma certa instrução. É das pessoas com quem aqui me dou mais. Quando era noitinha, montei a cavalo e parti. De lá ao Turcifal seria perto vindo em linha reta. Mas tem-se de dar muitas voltas por carreiros abertos no mato, e de descer e subir caminhos espantosos. Como era tarde, meti o cavalo pela charneca a galope. À proporção que ia galopando, fui sentindo o vento cheio dos aromas do tojo bater-me na cara. O vento passando pelo mato faz um ruído esquisito que eu conheço muito bem e de que eu gosto, o silêncio de vozes e a solidão era completa. Lembrava-me muito de ti. A pouca distância de Vale de Galegos há um casal pequeno. Eu passei rápido, a galope, com o cavalo, mas tive tempo de ver por uma porta entreaberta um fogo aceso e homens e mulheres grupados em roda e fora um cão que ladrava. Eu sentia na cara o vento que era frio. Pensei muito em ti, Celeste. Em viver contigo assim num daqueles casais, no meio daqueles descampados, e porque me era agradável o imaginar isto obriguei o cavalo, que estava

insofrido para chegar a casa, a ir a passo e vagaroso. Só no meio daqueles campos, mas tendo família, amor e felicidade em ti, na minha Celeste, na minha adorada Esposa. Passear por aquelas terras entregues à natureza e alargar as vistas por aqueles terrenos sós e encher toda a natureza com a imensidade do nosso amor.

Turcifal, Quinta-feira, 5 Agosto 1869. 9 horas da noite¹¹⁹

Surpreendi-me também, repetidas vezes, a entusiasmar-me com os dotes de inteligência de Celeste, e a manifestar-me positivamente com relação a opiniões por ela expressas a respeito de livros e peças de teatro:

Bons dias Celeste. Olha hoje acordei eram 7 e 1/2. Mas foi tal a preguiça que só agora me levanto. Ainda assim são pouco mais de 8 horas - vês como a pouco e pouco me vou fazendo madrugador? Olha o Salomão [Sáraga] disse-me que a Simy tinha combinado contigo irem hoje verem a Africana. É verdade? E tu já o sabias ontem à noite e não mo mandaste dizer. Vou-me arranjar para te ir ver e depois beber a água e depois ver-te outra vez - e depois comprar as violetas e depois escrever-te - e depois ler a tua carta e ficar muito contente a ler muitas vezes o que a minha Celeste me diz e a pensar muito nela e a dizer-lhe que a amo muito. Estou agora todas as manhãs tão contente pensando em que te vou ver! Adeus, até já - que te vou ver. Teu Jaime

Eis-me de volta, minha Celeste. Entro agora em casa a cantar, muito contente, porque vi a minha Celeste sorrir-se para mim e com um raminho de violetas na mão que vou mandar à minha Menina.

Vi agora num cartaz que sábado vai o Fr. Luís de Sousa do Garrett em S. Carlos com o Rossi. Tu vais, não é verdade? Que

¹¹⁹ E₄/57-7 (12)

interesse tenho em ouvir o Frei Luís de Sousa! Conheces tu? É uma admirável composição, a melhor do Garrett, que é incontestavelmente o maior homem de letras que temos tido. Mas é deste sábado a 8 dias porque amanhã é creio que o benefício do Rossi com um drama de Alfred [Musset]: Oreste que eu não conheço. Escreveste ao teu Jaime uma carta muito bonita! Olha eu hoje vou jantar a casa da minha Irmã porque faz anos meu sobrinho mais velho. Estão tão crescidos. Ontem fizeram-me uma festa. Gostava imenso que tu conhecesses a Pequenita, a minha menina – tem imensa graça. Mando-te com esta carta o *Cádio* – drama tirado do último romance da George Sand. Se gostares mandar-te-ei o romance que agora não tenho em casa e onde está mais desenvolvido o pensamento. Este drama não é meu e o dono quer traduzi-lo para o teatro da Trindade. Emprestou-mo para que eu lhe desse a minha opinião. Assim, peço-te que mo envies logo que o leias. [...] ¹²⁰

[...] Não só não tenho nada que me rir da comparação que fazes entre o Dante e o *Cádio*, mas tenho a dizer-te que vindo naturalmente ao teu espírito esse paralelo, mais uma vez me provas, minha Celeste, que és muito, muito inteligente e que tens um espírito imensamente claro e delicado. Olha, minha Celeste, estou certíssimo que em toda a cidade de Lisboa não havia três senhoras que se lembrassem dessa comparação. *Cádio* é o acordar de uma alma, acordar espontâneo de um espírito achando-se de repente no meio do movimento da vida moderna, e no meio de todas as questões e problemas que hoje impressionam e agitam o homem. Todos esses problemas que Shakespeare já adivinhava no Hamlet. Ora em Dante há isso também. Essas meditações sobre o destino do ser, sobre os porquês do espírito que hoje sobressaltam o

¹²⁰ [Lisboa, 12 Março 1869]. E₄/57-10 (1)

homem, têm sempre preocupado todos os grandes gênios: Dante, Shakespeare, Goethe, e sem comparar a esses talentos, também George Sand compreendeu em *Cáudio*. Há muito de Hamlet, de Dante e de *Cáudio* em todos os homens. A minha Celeste que é tão inteligente, que torna tão feliz o Jaime que a vê tão formosa, tão delicada, tão inteligente, e que pode dizer com orgulho que é amado por uma Celestinha assim. Então sempre queres que te mande poesias do *Fradique*? E se te zangas? [...]¹²¹

[...]Pensas perfeitamente a respeito do Fr. Caetano ou pelo menos pensas como eu. Pois pode lá pôr-se a par do Fr. Luis de Sousa! Mas o *Fr. Luis de Sousa* é dos mais admiráveis dramas que se têm escrito no mundo, não é só em Portugal. Que imensa dignidade e majestade naqueles tipos todos, que esplêndidos caracteres, que coração aquela Maria. Depois como tu dizes, que linguagem ao mesmo tempo tão sublime, tão cheia de sentimentos, de delicadezas infinitas em todo o papel de Madalena e de Maria, e ao mesmo tempo tão natural. Parece que é assim que se deve falar, sentindo tudo aquilo. No Fr. Caetano não há isto, dizes bem. Isto em geral. Agora a cena de que tu falas não é talvez completamente fora do natural. Primeiro, bem vês que o Diogo é um velho, mas um velho que é um sábio e que tinha passado a sua vida a fazer só o que lhe aconselhava a sua alma e o seu dever. Naquela situação entendeu dever suicidar-se e ia fazê-lo sem mais discussão. Viste como o Arcebispo o impede. Logo o que lhe restava fazer? Demonstrar ao arcebispo que o deixasse matar-se, que naquela ocasião era esse o seu dever. Isto é que dá lugar à discussão. Depois foi um grande desgosto aquilo para ele. Mas lembra-te que ele considerava a mulher como sua filha e que não houve nele o amor e a paciência que havia em Álvares. Ele, por

¹²¹ [Lisboa, Março 1869]E₄/57-10 (2)

consequência, poderia ainda discutir com tal ou qual severidade. Já se vê que os dramas nunca são completamente naturais nem a linguagem é positivamente a que em casos análogos a gente empregaria. As vistas do teatro para produzirem efeito têm de ser feitas exageradas e de má impressão ao pé. No teatro há também no drama estas exigências de perspectiva. Tens toda a razão quando dizes que suprimias o morgado que de nada serve naquele drama. Demais a mais ele nem é espirituoso. Ora é insosso ora é mesmo grosseiro. Num drama como aquele e em geral em todos, o elemento espírito deve entrar, mas delicado. Tens toda a razão, minha Celeste. Tu não imaginas como eu fico feliz lendo assim uma carta tua em que eu vejo que a minha Celeste vê muito bem as coisas e é muito, muito inteligente. Tu não imaginas a alegria com que eu tenho lido e relido a tua carta e com que a beije. Minha Celeste, eu é que sou divinamente feliz de me amar uma Celeste tão meiga, tão bonita, tão inteligente e tão boa. Minha Celeste, eu amo-te tanto, tanto. Tu deixas-me ir deitar? Estou tão precisado. Amo-te muito, muito. Sou para sempre o teu Amante, o teu Jaime.¹²²

Mas noto, no entanto, que em alguns momentos, revelo-me como um “guia orientador de leituras” quando teço considerações sobre aquelas que seriam próprias para senhoras, considerações estas que espero sejam lidas e relativizadas tendo em vista a época em que se enunciaram...

[...] Olha Celeste, a prova que eu não acho que *L'Amour* e as obras de Musset sejam mais legíveis é que t'as não deixei ler. As obras que são de grandes homens mas que são inconvenientes, sabes que penso com respeito a tu as leres o mesmo que penso

¹²² [Lisboa, 1869?].E4/57-5 (8)

das de Kock. As obras de Boccaccio, etc. – *Decameron* – isso então é pior que grosseiro e que inconveniente. Desgostarias o teu Jaime muito, mas muito se lesse semelhantes livros.[...] ¹²³

Minha Celeste amo-te, amo-te muito, muito. Sabes bem que te amo muito, não é verdade? Hás-de pedir-me desculpa de teres suposto que era sem razão e só por impertinência que eu te não queria deixar ler a *Peau de Chagrin*. É claro que não é um livro abominável da primeira à última linha. É um livro que eu li há muito tempo, mas julgo saber que há lá uma parte que uma senhora não deve ler. Mas olha, eu vou agora lê-lo todo, à procura, e se tu o puderes ler eu próprio to mando. És muito injusta supondo que eu por teima te digo que não a alguns dos teus desejos. [...] Tu agora vais ler livros muito bonitos que o teu Jaime te vai mandar. Vais ler todos os dramas de Vitor Hugo e uns romances de Feuillet e da George Sand que eu amanhã vou comprar para te mandar. Já vês que não são nem *Paulo e Virginia*, nem nada disso. [...] Amanhã te mando os livros que te prometi. Tens gostado do *Monge de Cister*? ¹²⁴

[...] Não leias a *Lélia*, Celeste. A *Lélia* é um dos primeiros romances da George Sand. Nenhuma senhora deve ler esse livro. Não há muito tempo que tu mesma mo dizias da *Peau de Chagrin*: “Não mo deixes ler, se é feio eu ficava depois com pena de mo teres deixado ler”. Ora a *Lélia* é bem pior do que a *Peau de Chagrin*. Tu não ficas triste de eu não to não deixar ler, não? Não tens romances que ler? Eu tos arranjo. Não ficas triste nem zangada, não? Que não venha isso agora perturbar o

¹²³ [Lisboa,1869?]. E₄/57-13(8). A carta refere-se ao *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett e a *Dom Frei Caetano Brandão*, de António da Silva Gaio.

¹²⁴ [Lisboa,1869?] E₄/59-2 (49).

nosso sossego, o nosso amor, a nossa felicidade. Nós amamo-nos tanto! Depois como estamos longe um do outro, quando nos zangamos temos de sofrer muito porque não podemos fazer logo as pazes. Minha Celeste, não nos zanguemos, estejamos sempre muito amiguinhos. Tu sabes bem que te amo mas que te amo muito, já vês que o que faço que te contrarie é porque não tenho outro remédio, é porque devo fazê-lo para ser um homem de bem [...]¹²⁵

[...] Mando-te um Byron que eu cá tenho e que te dou, porque é uma edição boa para Senhoras [...]¹²⁶

Nesta releitura que fiz de muitas dessas cartas, notei que não deixei de censurar Celeste, já nos primeiros anos de namoro (março de 1869), argumentando desfavoravelmente com relação a suas práticas religiosas. Aliás, quantas vezes as questões de religião foram abordadas em nossa correspondência!...

Repito: que ideia tão mesquinha fazes dum Deus que não ouviu o que tu lhe confessas no interior do teu coração e da tua consciência? Tu que és tão inteligente em todas as coisas, nesta repetes materialmente o que te disseram sem pensares. Mas quem disse que era obrigação confessar? Foi algum infalível? Foi Jesus? Não. Foram os Padres, foram homens que ao passo que instituíam a confissão criavam a Inquisição etc. E é isto que tu achas autoridade bastante para seguires sem pensar, como uma máquina, instituições de tal procedência. Confessa que é bem para fazer zanga eu perguntar a alguém: “Mas a tua razão não

¹²⁵ [Lisboa, Maio 1870]. E₄/59-2 (40).

¹²⁶ [Lisboa, Maio 1870]. E₄/57-5 (3).

te diz que deves não fazer isto?” – e esse alguém responder-me: “Mas faço-o...”

Em nome da minha consciência, da minha inteligência, da minha razão, do meu espírito, da minha honra, te assevero que a religião de Deus que tu adoras nada tem com a Confissão ou com a Comunhão, que não é obrigação tua obedecer a instituições estúpidas e irracionais porque Deus está em toda a parte como na Hóstia e te ouve na tua consciência como na confissão. Em razão e em verdade te disse o que eu penso, o que eu sinto, o que eu juro ser racional e verdadeiro. É inútil dizer-te que nunca te obrigarei a coisa alguma. A minha autoridade de que tu falas é um termo que não existe nem há-de nunca existir entre nós. Tu há-de sempre fazer o que quiseres. Mas como havemos de ser sempre muito francos um com o outro, cumpre-me, sobre todas as coisas, dizer-te a minha opinião. Tu farás depois o que entenderes. Eu amo-te muito, minha Celeste e queria que o teu espírito fosse superior ao da maior parte das mulheres. Queria que da religião só tirasses o que é belo e justo e santo. As puras e poéticas palavras de Cristo sem os arrebiques grosseiros e irracionais dos padres. Queria que a minha Celeste tivesse na alma a admirável moral da cruz sem as maquinações da Igreja. Amar a Deus e amar ao próximo – daqui a caridade. Não fazer mal aos outros – daqui a bondade de coração. A caridade e a indulgência, a bondade, a prática da caridade, da virtude sem ostentação e sem ostentação também a oração, a prece – adorar bem no silêncio do coração, bem para si, sem fanatismo nem modos que dêem nas vistas – o justo, o verdadeiro, o belo, o bom sobretudo. Fazer muito bem aos pobres, dar muitas lágrimas aos desgraçados – eis a religião de Cristo sem mais nada – pura, sublime e singela. Era esta que eu queria, Celeste.¹²⁷

¹²⁷ [Lisboa, 21 Março 1869]. E₄/57-10 (2)

À transcrição desses retalhos epistolares sempre apaixonados, mas por vezes um tanto impositivos, embora testemunhem a intimidade de nosso diálogo, faço seguir, e já para terminar, um trecho em que defendo a importância de se ter a coragem das próprias opiniões, fazendo referências à Comuna de Paris (1871). Afinal, a carta é escrita por alguém que, como eu, foi impedido de falar e defendeu corajosamente as Conferências do Casino...

Vou agora responder à tua carta – Tu, minha Celeste, fazes-me muitas vezes assim o efeito de uma pessoa que tem vivido na Lua ou num país muito arredado e muito incomunicável com todo o outro mundo, e que um belo dia caísse no meio deste país e ficasse sem perceber nem a língua nem a maneira de falar dos habitantes, nem as convenções da sociedade. Assim tenho que te explicar, por tu não entenderes, minha Celeste, as coisas mais vulgares do mundo. Ter a coragem das suas opiniões é uma frase vulgar e admitida, que significa que um homem não se importa de dizer o que entende, mesmo quando isso é contrário ao que quase todos pensamos. Os que dizem ou escrevem o que mais ou menos é a opinião da maioria têm simpatias públicas, os louvores, as recompensas, etc. Os que dizem o contrário da opinião geral, vivem cercados de antipatia, de ódios, às vezes são agredidos, atacados, etc. Para um homem se sujeitar a isto é preciso coragem. Dizer, por exemplo, que o catolicismo é uma causa de atraso, no meio da gente toda católica, chama-se, na pessoa que o fez, ter a coragem das suas opiniões. O mesmo para no meio de muita gente dizer o contrário do que essa gente pensa. É claro (e parece incrível que a minha Celeste não percebesse isto), é claro que não é uma grande coragem, que isto não é um heroísmo. Há graus de coragem, há ações de mais ou menos coragem. Concordo que para fazer o que fazia o tal rapaz, não é preciso grande coragem, mas é preciso alguma. Ora aqui está o que é evidentíssimo e que é

espantoso que, como tu dizes, te fizesse grande confusão. É claro que tudo o que se faz na guerra é horrível, que a guerra mesmo é horrível, estamos de acordo. Ninguém, neste mundo, discute este ponto. Mas, no estado atual da humanidade as guerras são inevitáveis. Resta, pois, saber quando dois grupos de homens fazem a guerra, qual a faz em nome de melhores ideias. Aqui tens porque atualmente, em França, eu sou pela Comuna. A Comuna, minha Celeste, representa as misérias dos operários sem trabalho, dos operários que não chegavam a ganhar para as suas famílias, para o pão das suas famílias, enquanto os donos das fábricas juntam em poucos anos milhões, dos pobres, dos desgraçados que eram já filhos de filhos de filhos de operários miseráveis. Ora é razoável, é digno defender das calúnias com que os atacam, a estes desgraçados que nunca tiveram uma recompensa para o seu trabalho. Aqui tens porque sou pela Comuna. É horrível a guerra? É. Mas é mais justo quem a faz para comer, do que quem a faz para matar à fome. Em eu tendo menos que fazer, talvez escreva um Folheto explicando o que é a Comuna de Paris, explicando os factos que andam tão caluniados por aí, nas bocas de todos. [...] ¹²⁸

Não me foi fácil fazer a releitura dessas cartas, muitas delas especialmente vibrantes e apaixonadas que escrevera para minha amada noiva. Celeste, como minha esposa, encheu de carinho e de amor a minha vida. As cartas que me escreveu, e que eu ansiosamente aguardava, destruí-as a seu pedido. Deixou-me portanto só, a lembrá-la sempre, nos trinta e cinco anos que lhe sobrevivi, sem poder sequer ouvir, no meu silêncio, a sua voz. As minhas, revisei-as emocionado, com a intenção de constituir uma pequena amostra de algumas facetas do diálogo que mantivemos por tão largo e memorável tempo. Pressinto que ainda retornarei a essa

¹²⁸ [Lisboa, Maio 1871]. E₄/58-3 (5)

correspondência, agora unilateral, na elaboração dessas minhas memórias, pois que Celeste foi sempre minha confidente por excelência. Mas acho que se ousei aqui expor sentimentos tão fundos e íntimos foi movido pela mesma sinceridade e mesmo comoção com que evoquei meus velhos amigos.

PARTE IV
RECORDAÇÕES MUSICAIS

(Página deixada propositadamente em branco)

[...] Os anos de 1866 e 1867 são datas capitais na história da educação do meu espírito. A predominante paixão pela música ligara-me a Augusto Machado, que estudava então piano e harmonia com dois dos melhores mestres da especialidade em Lisboa.

Nesta cidade floresciam, por esse tempo, a par da Ópera italiana e da *Zarzuela*, o *Pot-pourri* e as *Variações*. A sensibilidade pública alimentava-se de inúmeras *Rêveries* musicais ao piano. O grau supremo do patético geralmente conhecido atingia-se com os *Noturnos* de Ravina e Döhler. Os arranjos operáticos de Thalberg e Liszt eram o ideal raras vezes alcançado. Nas salas cantavam-se *Romanzas* de Campana e árias teatrais. A suprema forma de arte era, para Lisboa, a Ópera italiana. Meyerbeer – autor de óperas italianas – passava por ser o mais genial representante da suposta profunda arte alemã.

Ora, em 1867, Augusto Machado, ao voltar de Paris, onde estudara com Alberto de Lavignac e outros, trazia, como repertório de estudo, os *Prelúdios e Fugas* de Bach; as *Sonatas* de Mozart e Beethoven, as obras de Mendelssohn, Schumann e Chopin.

[Do prefácio às *Prosas Bárbaras*]

[...] *Quanto aos pianistas*, tentei desenhá-los, retratá-los tais como eu os vi e conheci. Se esses retratos não ficaram mais parecidos é por culpa do meu fraco talento artístico e não dos vícios do meu método estético. É preciso acabar com as apoteoses idealizadas dos artistas ou de seja lá quem for. É preciso fazer

verdade completa. Desenhei os Pianistas como desenhei o Eça de Queirós.

[Carta a Viana da Mota em 8 de outubro de 1904]

Um vivo interesse pela música acompanhou-me durante a vida toda. As minhas primeiras incursões pela imprensa periódica manifestam claramente esta minha inclinação: é o caso da seção “Palestras líricas” que comecei a publicar na Gazeta de Portugal em 1867, da “Crônica Musical” no Diário da Manhã (1880), ou das cerca de setenta colaborações no Jornal da Noite (1880-1883) com o título geral de “A música em Lisboa.”

Sempre atuei em prol das artes e transcrevo, a seguir, uma defesa dos músicos, em particular. Encontrei entre os meus papéis o manuscrito deste “quase manifesto” mas, sinceramente, não me lembro de o haver publicado, nem das razões que teria tido em conta para não fazê-lo.

***A Proteção dos Artistas em Portugal:
um quase manifesto***¹²⁹

Em Portugal os partidos políticos têm sobre Belas Artes opiniões perfeitamente determinadas a respeito das quais não há entre eles divergência. Os Regeneradores, os Progressistas, e... os outros partidos políticos da monarquia, – porque eu julgo que há outros, – são

¹²⁹ E₄/52-113: manuscrito inédito de Jaime Batalha Reis, onde se encontra a anotação de sua filha Beatriz: “Artigo talvez destinado a um jornal mas que não chegou a ser enviado”.

concordes em ter a mais alta consideração pelas artes do desenho e pela arte dramática, e o mais profundo desprezo pela música.

Os pintores, os escultores, são subsidiados pelo Estado para ir ao estrangeiro estudar, e os atores têm aposentação oficial – são como que funcionários públicos. Encontram-se com frequência, passeando juntos pelo Rossio ou pela Avenida, velhos generais, antigos amanuenses, e galãs impossibilitados, que vivem das tenças por meio das quais o orçamento retribui a valentia com que os primeiros arrostaram o fogo dos inimigos, com que os segundos copiaram o estilo dos diferentes ministros e com que os terceiros amaram as ingênuas e as mães nobres de há 20 anos.

Sim, o Estado tem aposentado quatro ou cinco Armands Duval, um ou dois Otelos, diversas Filipas de Vilhena e um número incalculável de Morgadinhas de Valflor.

Todos os partidos legislando neste sentido concordam que um tal sistema tem prestado inegáveis serviços à arte dramática e à educação do gosto público.

Na música e nos músicos ninguém pensa.

Para que os retratos dos [ileg.] de A do Conselheiro B e do Comendador C mostrem as mais belas cores rosadas, e para que as cenouras e abóboras nacionais sejam condignamente representadas nos quadros dos nossos artistas não há sacrifícios que se não faça.

Cantarolar no Teatro de D. Maria por meio de uma melopéia especial os adultérios imaginados por Dumas ou Sardou é considerado um serviço nacional que merece paga vitalícia.

O Estado cerca de cuidados a pessoa que uma vez representou *A Família Benoiton* e paga-lhe até à morte esse espantoso cometimento.

Fazer-nos porém ouvir Haydn, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Weber, Schumann, Berlioz, Wagner é caso que não mereceu nunca aos nossos Governos um momento de atenção ou um real subsídio.

Os músicos portugueses – especialmente a Associação 24 de Junho, – que vivem difícil e pobremente das suas lições durante o dia, e de tocarem à noite nos teatros, têm achado tempo e dinheiro há muitos anos para pagarem aos mais notáveis diretores de orquestra que os vêm ensinar a grande música, a música verdadeiramente educadora que eles executam diante do público português, como um verdadeiro serviço nacional, sem tirarem o menor lucro de semelhantes empregos.

Os Governos não têm tido para estes homens a menor atenção. O futuro destes é muitas vezes a miséria.

Ultimamente fizeram à Câmara dos Deputados um requerimento semelhante ao que em tempo haviam feito com favorável resultado os atores portugueses.

Esperemos que acabe na proteção aos nossos artistas uma desigualdade cômica que coisa alguma pode justificar.

Ou protejam todos ou não protejam nenhuns.

B.

*

Desarquivo, também, outro manuscrito meu, que acabou por ficar inédito:

Ouvindo o Parsifal em Lisboa¹³⁰

Eis, ouvindo este ano o *Parsifal* de Ricardo Wagner, reflexões que me ocorreram e talvez chamem a atenção de alguém para questões interessantes de Psicologia e Estética, não ainda, segundo julgo,

¹³⁰ E₄/96-63: manuscrito inédito de Jaime Batalha Reis, com anotações de sua filha Beatriz.

suficientemente estudadas. Creio que as registrei por volta de 1920, quando o *Parsifal* foi executado em São Carlos pela primeira vez.

O que vai ler-se não pretende ser sequer o esboço do estudo dum momento na existência do grande e histórico Teatro Lírico de Lisboa, mas a mera indicação do contraste geral entre o que esse teatro foi, em tempos ainda pouco distantes, e o que ele parece vir sendo agora. Devo acrescentar que, na sua primeira parte, estas notas foram vividas: são o depoimento duma testemunha.

Nas últimas vezes! – há onze ou doze anos, – que entrei no Teatro de São Carlos, a sala de espetáculos era quase tudo; a cena quase nada. A sociedade de Lisboa reunia-se e divertia-se em S. Carlos; para sua distração serviam óperas e artistas.

Quando, há pouco – onze ou doze anos depois, – ouvi, em S. Carlos, o *Parsifal* de Wagner, a sala tinha desaparecido; era tudo a cena. Nas trevas, e no mais absoluto silêncio, por cerca de cinco horas consecutivas, o público, que enchia completamente a sala, escutou durante onze noites um drama grave e religioso.

Como e porque se deu, em tão curto prazo, tal transformação?

I

Em todo o mundo as salas de teatro foram sempre desenhadas, construídas e ornamentadas para serem, elas mesmas, o principal espetáculo. A grande Ópera de Paris, sobrecarregada de ouro, densamente povoada de cariátides, de atlantes, de troféus, de símbolos enquadrando pinturas apoteóticas, é talvez o apogeu do gênero.

Na sua modéstia relativa, a sala de espetáculos do Teatro de São Carlos de Lisboa revela, num certo ponto de vista, talvez ainda mais do que o teatro de Paris, o objeto para que foi construída: é, claramente, uma sala concebida e traçada em vista duma tribuna real. As suas duas curvas laterais conduzem as vistas e as atenções, dum lado, sem dúvida, à cena onde se canta e dança; mas do outro,

levam-nas irresistivelmente para uma vasta tribuna que ocupa, decorativamente, mais evidente lugar que essa cena, impondo-se ao público, mais do que esta, por nelas se acumularem os melhores ornatos esculturais da sala, por um largo brasão e uma alta coroa imperiosamente a sobrepujarem, e porque, enquanto na cena, a visão a cada momento se transforma e mostra muitas vezes, banalmente, qualquer paisagem, qualquer rua ou qualquer edifício, a tribuna grandiosa permanece inalterável, consagrada, em calma, eterna e nobre magnificência. Sente-se ser aquela tribuna a cabeça daquele corpo, haver sido o teatro criado para ela, serem-lhe as óperas dedicadas, cantarem, representarem, dançarem os cantores e os bailarinos hieraticamente para os que a ocupem ou para os que se espera venham a ocupá-la, sente-se não serem estes que vão escutar os artistas, mas os artistas que ali estão para servi-los, fazendo-se ouvir e ver deles. Entre os quatro atlantes cortesãos, as colunas coríntias do interior, as cornijas grandiosamente traçadas, entre os veludos vermelhos e o ouro exuberante, espera-se admirar, venerar brandamente algo sobre-humano, também coberto de ouro e joias, e sedas e veludos para onde se inclinem todas as cabeças, voltem todos os olhares, e todos os comentários de súditos apologéticos e reverentes. Há, semelhantemente, no palácio de Versalhes, em França, uma vasta capela constituída por vaga nave, tendo numa extremidade, e em baixo, o altar, e na outra extremidade, mas superiormente, a tribuna do Rei. A nave mostra-se, ainda hoje, coberta de linhas paralelas de bancos sem costas, onde o auditório, outrora exclusivamente formado de cortesãos, pudesse, quando na tribuna estava a família real de França, conservar-se de cara para ela e de costas para o altar.

Nas antigas noites de gala, o Teatro de S. Carlos era uma sala da corte, como nas outras noites era – é, sem dúvida, de ordinário, ainda hoje, – uma sala de reuniões *mondaines*. Num caso, como noutro, as obras líricas executadas acompanhavam discretamente, distraídas e

triviais conversações de sociedade. O repertório das noites de gala era, quase sempre, escolhido fragmentariamente: quaisquer cenas, de quaisquer composições, com que ninguém se importava.

II

Mas o espírito dos espectadores condiciona as salas de espetáculos:

O Teatro de S. Carlos, – nas noites em que aí se cantam óperas ou se dançam bailados foi sempre um lugar muitíssimo agradável, a sala de reunião duma sociedade em que todos, mais ou menos, se conheciam e onde todos todas as noites ocupavam, anos após anos, hereditariamente os mesmos camarotes e as mesmas cadeiras de platéia. Para se encontrarem, para se verem, e sobretudo para serem vistos, lá iam os membros da sociedade de Lisboa, – *le monde, le beau monde*, a moda. A sala estava conseqüentemente sempre iluminada com o maior brilho. Durante certos quadros das óperas, a luz atenuava-se às vezes levemente; mas nunca os espectadores do Teatro de S. Carlos deixavam de ver-se distintamente uns aos outros, que para isso lá iam, e lá estavam todas as noites, das 8 às 12 ou à 1 hora. As intrigas sociais, políticas e outras, a maledicência, os negócios, tinham ali o seu ponto de concentração. Os dramas e comédias representados no auditório, interessavam absorventemente o público. A conversação era ruidosa e constante, quer os artistas cantassem ou não, quer a orquestra tocasse quer não. Esta conversação universal impunha-se, enchia a sala, formava atmosfera, era uma coisa maciça, podendo talvez cortar-se à faca, mas nunca interromper-se.

Entretanto, perante o público sociabilíssimo, cantavam-se óperas: na cena, bem pintados, alguns artistas de ambos os sexos agitavam-se e produziam séries de sons musicais de repertório mil vezes repetido.

O escritor Júlio César Machado e o professor Dr. Tomás de Carvalho foram durante mais de 30 anos em Lisboa, como se diria em Inglaterra, homens de espírito “profissionais”. Ocupavam todas as noites em S. Carlos, ao centro da plateia, na última fila junto com que era então a “geral”, duas cadeiras contíguas. Haviam combinado, para se distraírem, diziam eles, “da maçada das óperas”, contar-se um ao outro, cada noite, uma história, anedota, dito engraçado ou engenhoso, inédito. Entravam na sala tarde, separadamente, quase sempre no meio dum ato, saudando, demonstrativamente, toda a gente, saudados, demonstrativamente por toda a gente. Uma vez sentados contavam um ao outro as histórias prometidas, – o Dr. Tomás de Carvalho sempre grave e impassível, Júlio César Machado risonho, exuberante, representando tudo com extraordinária mobilidade fisionômica.¹³¹

Os vizinhos das cadeiras e os da “geral” atrás deles, que todas as noites os esperavam, escutavam-nos, ouviam-nos, riam, comentavam as anedotas, ou “os ditos”, celebravam-nos, comunicando-os a outros vizinhos mais distantes e por muito tempo, toda a plateia saboreava, ruidosamente, o espírito dos dois engraçadíssimos amigos, – enquanto na cena, um tanto esquecidos do público, Edgardo amaldiçoava Lucía de Lamermoor, Fausto citava as estrelas a Margarida, benziam-se punhais para a carnificina da São Bartolomeu, ou, mais raramente, D. João seduzia D. Ana, Zerlina, D. Elvira e recebia para cear, a estátua do Comendador.

Este episódio durou 20 ou 30 anos.

¹³¹ Testemunhando a leitura desse texto por Beatriz Cinatti Batalha Reis, aparecem no manuscrito (E₄/96-63), com sua caligrafia, entre parênteses, as datas de nascimento e morte de ambos: Júlio César Machado (1835-1890) e Dr. Tomás de Carvalho (1819-1897). É ela também quem faz a anotação, no início do texto: “Acho que se as cartas de namoro de 1868 a 1872 forem publicadas, esta descrição estaria otimamente como complemento da apresentação dessa época em Lisboa”.

III

Durante quase um século, o Teatro de S. Carlos foi o único grande teatro, pode dizer-se, o único grande campo [de] espetáculo, de ação para desafogo da vivaz e romântica mocidade portuguesa.

A nobre e aristocrática tradição violenta vinha, em Lisboa, das arruaças do século XVIII, das antigas e continuadas corridas e esperas de touros, das perpétuas rixas e rivalidades afadistadas, mais ou menos estetizadas, em certa época, pelos motes, glosas e marioladas dos oiteiros conventuais, pelas guitarras e fados do Bairro Alto, da Alfama e da Mouraria, rixas e rivalidades muitas vezes continuadas na platéia de São Carlos.

Facto muito característico: o público de S. Carlos interessou-se sempre muito mais pelos artistas do que pela música que eles executavam. O interesse das óperas dependia quase inteiramente da execução. Cantavam-se óperas para se ouvirem artistas mais do que se contratavam artistas para se conhecerem óperas.

Os dotes dos artistas que impressionavam, eram os dotes físicos mais grosseiros, muito especialmente, a quantidade de som, a extensão da voz, os chamados “dós de peito” dos tenores, a capacidade pulmonar e de respiração, as notas indefinidamente sustentadas, os contrastes violentos de expressão, os excessos demonstrativos, os *portamenti* italianos, o raro, as dificuldades vencidas, as vocalizações acrobáticas.

No Teatro de São Carlos o aplauso e a reprovação atingiam o máximo da demonstração ruidosa e intempestiva: exclamações, bravos, gritos, patadas, sublinhavam, interrompiam, tapavam densamente as mais emocionantes cenas dramáticas e musicais. O espantoso “bis” não conhecia obstáculos: o soprano que caía apunhalado a contento da platéia, era forçado a erguer-se, a deixar-se de novo apunhalar e tornar a morrer com idêntico primor. O tenor que durante alguns minutos berrava na louvável insistência de ir salvar a mãe ameaçada,

tinha de prolongar este ansioso momento para fazer ouvir, por duas vezes, o seu magnífico “dó” agudo.

A admiração pelo cantores, – o culto do soprano e do tenor, – tomava em São Carlos, o caráter de lutas pessoais físicas e ruidosas que iam desde o assobio e o bater estrepitoso dos pés, – a famosa “pateada” (vocábulo que não deriva de “pé” mas de “pata”), – até à destruição de todas as cadeiras, e ao interarremesso dos seus fragmentos. Assim o Teatro de São Carlos estava sempre dividido em partidos entre as Primadonas, as Bailarinas, os Tenores, – e até os Barítonos! Numerosas discrepâncias aparentemente, pelo menos, sobre a nitidez dum “ré” agudíssimo ou sobre a solidez dum “dó” de peito, foram solucionadas no campo de honra, ou a soco, na platéia, nos corredores e no próprio palco cênico – mais ou menos depois de jantar. Era, no fundo, o mesmo estado de espírito que levava o nobre e terrivelmente seletivo *Jockey Club* de Paris a assobiar na *Grande Opéra*, em 1861, o *Tannhäuser* de Wagner para que as dançarinas pudessem, antes do bailado, digerir tranquilamente os seus jantares.

IV

Entretanto o público de S. Carlos queria apenas que a música das óperas e as visualidades da cena acompanhassem as futilidades da sua vida social; mas tinha muito a peito esse acompanhamento. Da mistura com as formas bárbaras de veementes meridionais, incultos e inconscientes, havia um fundo de emotividade espontâneo e sincero, digno de melhor sorte. Ainda mesmo nas circunstâncias que ficam descritas, muitas pessoas sofriam, com maior ou menor emoção o que se passava na cena e na orquestra, e a música, mais ou menos superficialmente conseguia idealizar e cobrir esteticamente, todas as formas, todas as cores e todos os sentimentos da grande sala. Uma pequena parte destes espectadores era sem dúvida suscetível

de profunda emoção estética e uma pequeníssima parte capaz de ter consciência dessa emoção. Mas nem uma, nem outra, representavam notavelmente o grande público do Teatro de S. Carlos nem tinham sobre ele influência apreciável, nem bastavam a alterar o meio e a criar atmosfera.

Os espectadores julgavam-se de boa fé grandes “entendedores” – como eles próprios se denominavam, por serem pessoas que, não sabendo música sabiam facilmente de cor todas as óperas dum pequeno repertório cantando-lhes as frases em voz audível dos vizinhos, momentos antes do cantores e da orquestra, num perpétuo, desordenado, implacável e irritante canoro. E que terrível a consciência que esses “Entendedores” tinham dos “seus bons ruídos”: repentinamente, no meio dum trecho – especialmente de soprano ou tenor célebre, algum *dilettante* começava a murmurar, ruidosamente: é que, pelo seu ouvido sutil e privilegiado descobria, na execução – às vezes, ele só – uma nota desentoadada.

Todas as feições, todos os episódios que ficam indicados caracterizam o Teatro de São Carlos por haverem sido nele permanentes. Os grandes teatros líricos do mundo são atravessados por multidões de espectadores vários e passageiros. O público de S. Carlos foi sempre uma mesma, constante, família hereditária.

V

Até a Política – a pouco inteligente, mas dominante e absorvente Política portuguesa de todos os tempos – se atenuava, diante dos interesses do Teatro de São Carlos, ou se confundia com eles.

O Teatro de São Carlos foi por muito tempo em Lisboa, conjuntamente com a Política, dos políticos, o grande interesse social.

Foi no Teatro de S. Carlos que já em 1834, durante a primeira festa pública da Monarquia Constitucional, os liberais intransigentes insultaram D. Pedro IV metralhando – com grossos patacos de

bronze na sua tribuna imperial e real, donde o levaram a morrer, poucos dias depois, no palácio de Queluz. A política entrou por vezes no Teatro de São Carlos como num Fórum. E as belas vozes e as belas formas influenciaram os Chefes da Sociedade Portuguesa, e houve nos tempos modernos, e já lendários, de há mais ou menos 30 ou 40 anos, sopranos patrocinados, coerentemente por grandes Estadistas Regeneradores, Bailarinas [ileg.] prostrando veementes Progressistas e Radicais.

O Empresário de São Carlos era, ao lado da Sociedade que se reunia em São Carlos, mas a muitos respeito, superior a ela, uma grande potência. Faziam-no quase sempre, “Comendador” duma ordem histórica, e um deles esteve para ser Visconde... Já me não recordo se chegou a sê-lo.

O que, por muito tempo, pareceu garantir em Portugal a estabilidade rotineira das Instituições políticas, – a existência de poucos partidos combinados que maquinaalmente se sucediam no poder e o número relativamente limitado de Políticos militantes tornava o Teatro de São Carlos necessário e suficiente ao desafio da atividade complexa dos portugueses.

Com a Revolução republicana e democrática, a multidão irrompeu na política ativa e evidente. A antiga sociedade lisboeta, a família de espectadores de São Carlos surpreendida e impotente dividiu-se, retraiu-se, e dispersou-se. O Teatro de São Carlos esteve dez anos fechado. Deixou de ser um hábito, um interesse, uma necessidade social.

*

A recordações como estas do Teatro de São Carlos, que tão vivas me ficaram na memória, ocorre-me agora acrescentar, dentre as lembranças musicais da minha vivência de 28 anos de Inglaterra, desde a minha ida para Newcastle até praticamente a minha apo-

sentadoria em 1922, quando me retirei na Quinta da Viscondessa em Torres Vedras, aquelas que guardo de Franz Liszt. Decorrem elas do contato intenso com a Música, que pude manter sobretudo em Londres, contato este que expandiu, alimentou e sedimentou o meu interesse claramente já manifestado.

Guardei na memória os intérpretes extraordinários a que pude assistir, fixando-lhes desde o aspecto físico, até os principais dotes artísticos.

Retomo, agora, então, as minhas recordações de Liszt, sobre as quais havia escrito e publicado em Lisboa, em 1911¹³²:

Franz Liszt, rememoração através da imprensa

Não havendo então em Portugal, muitas pessoas que o conhecessem pessoalmente, julguei que teriam talvez algum interesse anedótico as vivas memórias que conservava desse pianista único que foi, ao mesmo tempo, pelas suas composições, o influente iniciador de muitas das novidades revolucionárias da música moderna.

Os anos de 1886 e 1887 haviam deixado em mim inolvidáveis recordações artísticas:

Foi em março de 1886 que eu conheci pessoalmente Clara Schumann, e em abril do mesmo ano, que conheci Franz Liszt, – os dois maiores representantes, ainda então vivos, de dois mundos de arte opostos e antagônicos.

De 18 de maio a 8 de junho, assisti, em Londres, a formosa série de concertos históricos de Anton Rubinstein, ouvindo-o e vendo-o a 11, pela última vez na minha vida.

¹³² Reis, J. B., “Franz Liszt. Recordações”. Lisboa, *A Lucta*. 17 de novembro de 1911.

Exatamente um ano depois, despedia-me, em Londres também, de Hans von Bülow, – o mais célebre discípulo de Lizst, – que eu conhecera, dez anos antes, em Nova York.

Morreram já todos esses imensos artistas e nem sequer existe em Londres a sala consagrada onde eu os ouvi a todos, – St. James' Hall, entre Regent Street e Piccadilly.

* * *

Liszt tocara em Londres quando apenas criança de 12, 13 e 16 anos. Depois, pela última vez, em 1841, na Sociedade Filarmônica, onde, durante a *Sonata a Kreuzer* de Beethoven, executada com o norueguês Ole Bull, fora assobiado por alguns dos mais proeminentes músicos e críticos da Grã Bretanha.

Quarenta e cinco anos passaram [...]

Pelas 9 horas da noite de 3 de abril de 1886 entrava eu, pois, no vasto salão de concertos de Westwood House, que como as salas, adjacentes, estava já a essa hora cheio por uma multidão rumorejante. Suponho que todas as pessoas de alguma distinção, interessadas por arte na Grã Bretanha, – sem falar nos obscuros amadores da minha espécie, – aí se achavam reunidas.

O salão de concertos tem, num dos topos, uma galeria de acesso, e, no outro, um estrado onde se via um grande piano de cauda.

Estava eu no alto dessa galeria, olhando os grupos de pessoas, pela maior parte ilustres, quando uma imensa aclamação soou em todas as salas: Era Liszt que entrava.

Ao longe, junto do estrado, pude então ver, distintamente, a face amarela e os longuíssimos cabelos brancos do mestre, sorrindo tranquilamente.

Só muito depois consegui aproximar-me dele.

* * *

Franz Liszt era, por esse tempo, espadaúdo, forte, parecendo baixo, com uma enorme cabeça de feições muito grandes e muito acentuadas: um volumoso nariz aquilino, dois largos olhos em órbitas profundas cobertas de sobrolhos ramalhudos, os ossos malaros proeminentes e a boca, longamente fendida, de beiços finos, adiantando-se o inferior sobre um queixo prognata, quadrado, firme e voluntário, rugas bem cavadas das asas do nariz aos bordos da maxila inferior, e verrugas grossas, pilosas, por toda a parte: uma, colossal, na testa, uma, quase entre os olhos, no chanfro do nariz, uma ao canto do olho direito, uma junto à narina direita, outra na face esquerda, duas no rebordo da maxila, – e tudo isto, feições e verrugas, em permanente movimento expressivo: os sobrolhos, elevando-se admirativa ou imaginativamente, pautando assim a testa de rugas arqueadas, os olhos avançando, abrindo-se enormes e luminosos, ou recuando, na sombra das órbitas e, por vezes, cerrando-se, – de modo que todas as feições, harmonicamente e espetaculosamente, concorriam para a expressão dos mesmos sentimentos. E, ora tudo sorria, numa alegria moça e penetrante; ora, severamente, quase terrivelmente, os olhos se lhe tornavam altivos e amargos, as rugas se lhe cavavam duras e sarcásticas, os lábios se contraíam; ora, tudo parecia colaborar, ironicamente, na frase rápida, aguda, espirituosa, que dizia; ora uma imensa melancolia lhe velava a vivacidade, e os olhos pareciam cansados das lágrimas choradas numa vida inteira... e tudo isto o transformava sucessivamente, alternativamente, num quarto de hora. Nunca vi mobilidade assim.

Todos os hóspedes de Westwood House se apertavam para ver e saudar o mestre supremo...

Mas, desde que eu também me aproximara de Liszt, sentia uma impressão absolutamente imprevista, quase fantástica: Quem eu via

ante mim, movendo-se, falando, sorrindo, apesar da sua sobrecasaca preta, do seu colete abotoado, do seu curto e alvo colarinho eclesiástico, era um Índio, um índio como os índios que, dez anos antes, eu conhecera e tratara nas planícies a Oeste do Mississipi.

Eu viajara, com efeito, de 1876 a 1877, na América do Norte e vira muitos índios nas suas já então raras aldeias reservadas. O aspecto desses índios impressionara-me muito e era um aspecto igual que em Liszt, de súbito, empolgava estranhamente: Liszt apresentava a mesma face larga, de malares salientes, as mesmas feições grandes, pesadas, o mesmo longo nariz predominante, o mesmo queixo prognata e tenaz, os mesmos cabelos grossos e muito corrediços, e, como esses cabelos, muito longos, lhe caíam sobre os ombros, davam-lhe o mesmo ar que às vezes me tornava difícil, quando as mulheres índias eram velhas, distingui-las dos homens da sua raça. E saía de tudo isto, e dava a tudo isto unidade, não sei que expressão bárbara, exótica, distante, indefinível de uma raça fundamentalmente diferente das raças europeias a que eu pertencia. E, muito naturalmente, achei-me a pensar que Liszt era um húngaro, (*liszt* quer dizer *farinba*), descendente de Magiares, falando ainda hoje num idioma aglutinado, descendente de Hunos, Tártaros, Mongoloides, que talvez, há 20 ou 30 mil anos, cobrissem de populações errantes todos os continentes da Terra, e houvessem também sido os ascendentes dos Índios que eu encontrara, nas terras americanas do Vale do Mississipi.

* * *

Quando a multidão começou a rarear, vi junto a mim Carl Halle, que eu conhecia havia anos, o ilustre pianista e regente de orquestra, então com 67 anos, que em 1846, iniciara com Alard e Franchomme os concertos modelos do Conservatório de Paris.

Foi Carl Halle quem então me apresentou a Liszt.

– Ah! É português? É de Lisboa? – disse-me este apertando-me a mão efusivamente: – Estive há mais de 40 anos na sua terra. 49 anos, veja lá!

E acrescentou, sorrindo maliciosamente:

– E querem que eu ainda toque piano com dedos de mais de 75 anos de idade!

E falou-me da beleza do clima de Portugal, da grandiosidade, da originalidade da Lisboa antiga, que ele visitara com atenção, e disse-me como ali havia conhecido *des gens charmants*.

E, a propósito, refletindo um momento, com a móbil fisionomia já melancolizada:

– Recordo-me, – disse-me, – de haver tocado num dos meus concertos em Lisboa, com um pianista... Viverá ainda? Tinha um nome italiano...

– Daddi? – Sugeriu eu.

– *C'est ça – c'est bien ça*, disse logo Liszt.

Informei-o de que ainda vivia Daddi, e de como ele era, ainda, um dos mais considerados e ativos professores de piano em Lisboa.

* * *

Deram nessa noite, em Westwood House, ao mestre, um concerto de música sua, tocando Frédéric Lahmond, então ainda muito novo, e Walter Bache, o grande apóstolo de Liszt na Grã Bretanha. Os profetas precisam de apóstolos; aos grandes homens são necessários grandes entusiastas.

Walter Bache, – irmão mais novo de F. Edouard, compositor inglês copioso, – fora, por mais de 20 anos, o propagandista inglês das obras do Liszt. Era, quando eu o conheci, um homem de uns 44 anos, muito alto, espantosamente magro, com uma pequenina cabeça agitada, quase inteiramente calva, um pequenino bigode louro, dois longos braços gesticulantes, uma atividade vertiginosa.

Fora, como pianista, discípulo de Moscheles, em Leipzig, de Bülow, em Florença e de Liszt, durante 3 anos, em Roma. Desde 1865 dedicava-se a provar a geral hostilidade britânica pela música moderníssima, que Liszt era um dos maiores compositores de todos os tempos. Foi Bache que, pela primeira vez, nas Ilhas Britânicas, fez executar os *Poemas sinfônicos*, a *Sinfonia-Fausto*, o *Psalmo XIII*, *St. Elizabeth* (em parte); foi ele que tocou os dois concertos para piano e orquestra, a *Fantasia húngara*...

Nos primeiros 20 dias de abril de 1886 via-se Walter Bache por toda a parte: em Calais, em Sydenham, em Londres, em todas as recepções, em todos os concertos, em todas as casas onde Liszt entrava; viu-se tocando piano, aplaudindo as execuções, vociferando *hurrahs*, escutando as apreciações, discutindo simpaticamente, rindo, agitando-se, – muito alto, muito magro, muito calvo, muito feliz, vertiginosamente... Walter Bache julgava assistir, enfim, ao triunfo da sua religião, a apoteose do seu deus... E morreu quase exatamente dois anos depois.

Na noite de 3 de abril em Westwood House, Liszt, fatigado da viagem e da multidão dos seus adoradores, retirou-se cedo, e nem sequer se aproximou do piano.

* * *

Durante 17 dias, pode dizer-se que só pensei em Liszt: No dia 5 assisti a dois ensaios, e, no dia 6, à execução do Oratório *St. Elizabeth*, sob a direção do Dr. Mackenzie e na presença de Liszt. Na noite de 8 estive na recepção e concerto oferecido a Liszt, por Walter Bache, na Grosvenor Gallery. No dia 9 assisti ao concerto do pianista Emil Bach. Na tarde do dia 10 ouvi, no Palácio de Cristal, os *Poemas Sinfônicos*, *Prelúdios* e *Mazeppa*, dirigidos por Manns, o propagandista, em Inglaterra, de Händel e Schumann; à noite assisti à recita em honra de Liszt pelo *German Athenaeum Club*.

No dia 12, de manhã, estive com Liszt, em casa do Dr. Duka, presidente da Sociedade Húngara de Londres, e, à noite, no Concerto Popular de St. James, nessa noite, e na presença de Liszt, inteiramente dedicado a Beethoven, e interpretado ao piano, por Carl Halle.

No dia 17 estive no Lyceum, vendo o *Fausto*, a primeira parte da tragédia de Goethe arranjada em inglês para Irving e a ovação clamorosa feita a Liszt, que ocupava o camarote real. No dia 15 F. Lahmond deu um concerto, no dia 16 [ileg.], no dia 19, a condessa Ali Sadowsta e o pianista Willem Coenen, – todos esses concertos exclusivamente dedicados à música de Liszt e na presença do mestre.

* * *

Durante esses 17 dias excepcionais falei a Liszt muitas vezes e ouvi-o tocar piano.

Nunca tocou em concerto ou em lugares públicos onde houvesse audiências pagantes. Mas sempre que em qualquer sala, estivessem apenas amigos íntimos ou convidados, logo que pelos olhares ansiosos, pelos sorrisos expressivos, e pelo silêncio de expectativa dos que o rodeavam, Liszt compreendia que desejavam ouvi-lo, dirigia-se prontamente ao piano.

Quase sempre improvisava: de uma vez sobre motivos da sua *St. Elizabeth*; de outras sobre melodias populares húngaras. Ouvi-o tocar Schubert, (os seus arranjos de Schubert), e Chopin, e, está claro, algumas das suas composições originais.

É quase impossível dar, literariamente, as minhas impressões ao ouvi-lo: Vendo Liszt sentado ao piano, compreendi logo que me era difícilimo separar, da impressão que me impunha a sua personalidade, as ideias analíticas com que se devem estudar os artistas e desfiar as obras de arte.

Liszt dava-me a visão sintética do que me fora todo o mundo sentimental, desde que eu começara conscientemente a sentir. Tinha-o

ali, pela primeira vez, diante de mim, sentado ao piano, com a face hierática, os longuíssimos cabelos, caídos sobre a sua sobrecasaca de abade como sobre um negro gibão do século XVI, a cabeça inclinada para trás, os olhos desviados do mundo real, vagos no espaço, buscando invisíveis recordações ou evocando a inspiração; tinha-o ali tal como o havia tanta vez, imaginado, tal como vira nas descrições (apesar de irônicas), das *Noites florentinas* e das cartas de *Lutécia* de H. Heine e nas cartas de George Sand, tal como vira nos retratos de Kriehuber, e em tantos outros. Liszt era, para mim, a aparição de um outro mundo, que eu devia julgar morto, mas que, de repente, me aparecia, na sua mais forte e completa realização. Toda a grande e dolorosa, e quase extinta família romântica, representada num só homem; uma vida inteira de fascinação, de paixão, de bondade heroica, de criação original; os mais brilhantes comentários do passado sentimental, todas as profecias do futuro da arte, estavam ali vivas, poderosas, diante de mim. E era através desta alucinação que eu escutava e que eu desejava analisar o pianista! “Analisar” para mim, entendamo-nos; porque nunca teria a pretensão de “analisar Liszt”, mas, “a minha impressão ao ouvir Liszt”.

Eu pertenço à geração imediata, àquela que, quase ao mesmo tempo, (1845) ouviu Liszt e Thalberg, em Lisboa. Com a simplificação superficial que ainda hoje caracteriza os ouvintes pretensiosos, formaram-se, por esse tempo em Lisboa, dois partidos: o dos que admiravam em Liszt a execução, a técnica, como hoje ainda se diz; o dos que admiravam em Thalberg a expressão, o canto. Não posso agora discutir este assunto, – que foi, em tempo, muito discutido.

Sei apenas que, ao ouvir Liszt, esqueci esta ou qualquer outra distinção, esquecendo, completamente, o *virtuose* e o *virtuosismo*.

O que eu sentia, na execução de Liszt, era “todos expressivos”, comovidos, os quais, dada, sem dúvida, a violenta tensão idealizadora do meu espírito, me parecia formularem-se a uma grande altura

psicológica... se acaso esta frase, que eu laboriosamente procurei para expressar a minha sensação, é clara e inteligível.

Na unidade desses “todos”, tudo se fundia, e eram, predominantemente, os grupos melódicos de sons que Liszt cantava ao piano que fundamente me comoviam. O que todo me tomou até as lágrimas, quando ouvi Liszt tocar, não foi admiração por dedos que se habituaram a nítidos movimentos, a maravilhosas e rápidas combinações, mas a sensação de nervos que haviam conseguido encher os sons musicais de todas as suas mais comovidas vibrações.

* * *

No dia 20 de Abril de 1886, às 10 e meia da manhã, na estação de Herne Hill do caminho de ferro de Chatham e Dover, despedi-me de Franz Liszt que partia na sua carruagem-salão, cercado de flores.

E nunca mais o tornei a ver.¹³³

*

Em O Século, de 16 de março de 1927, por ocasião do Centenário de Beethoven, publiquei o artigo abaixo transcrito, que vem antecedido na página do jornal do seguinte esclarecimento da redação:

“Viana da Mota termina hoje, no Conservatório, a série de concertos em que executou as 32 sonatas de Beethoven, cujo

¹³³ Logo a seguir consta, na mesma página de *A Luta*, a seguinte nota:

“Viana da Mota | *A matinée* de domingo. | Depois de amanhã, em *matinée*, que começa às 2 horas e meia da tarde, realiza definitivamente o seu último concerto o eminente pianista Viana da Mota. O programa é assombroso e entre as peças que nele figuram, Viana da Mota executará a célebre fantasia sobre motivos da ópera *Norma*, composição que Liszt, o seu autor, tocou em Lisboa, em 1845, no concerto que deu no Teatro de S. Carlos e que é das peças mais difíceis e mais belas que se conhecem para piano. Os bilhetes já estão à venda.”

centenário se está comemorando. Mercê do eminente pianista [Viana da Mota], Portugal prestou ao maior compositor de todos os tempos uma homenagem que não foi constituída por discursos, mais ou menos palavrosos, máscaras de ignorância. Por isso é justo que a lápide que hoje se inaugura na nossa escola de música envolva o nome de Beethoven e o do Viana da Mota. Os srs. Presidente da República, ministros da Instrução e dos Negócios Estrangeiros e encarregado de negócios da Alemanha, assistem à cerimônia. [...]"

No Centenário de Beethoven

Como todos os homens em Portugal, José Viana da Mota está ainda hoje por “criticar”, isto é, por estudar na sua formação, nas suas características, na determinação do seu lugar entre os artistas máximos de sua arte. Não é para o artigo apressado dum jornal dizer quem seja José Viana da Mota, em Portugal, onde segundo entendo, nem mesmo como pianista ele é devidamente apreciado.

Há, na minha opinião, um único assunto, em que, – morto Ferruccio Busoni, e retirado, com quase 70 anos, Eugenio D’Albert – Portugal possua, hoje, um dos três ou quatro primeiros homens do mundo inteiro; esse homem é o pianista José Viana da Mota. Não posso dizê-lo, em nenhuma outra especialidade, de mais ninguém em minha terra.

Ninguém conhece Viana da Mota em Portugal. Ninguém sabe que este pianista, quase único – este regente de orquestra, pedagogo, compositor distintíssimo – é um literato, um pensador, um filósofo erudito, e que tão complexas, cultivadas e profundas qualidades se lhe refletem intimamente na interpretação das grandes obras musicais do piano, e explicam essa interpretação – a quem sabe escutar-lha.

Tenho passado com José Viana da Mota, conversando, discutindo, muitas noites até madrugada – e é a música o assunto de que menos falamos. A nossa correspondência, de talvez 20 anos, daria muitos volumes, se fosse publicada – e é a música que nela ocupa o menor lugar.¹³⁴

Não me foi possível ouvir, agora, em Lisboa, por José Viana da Mota, a coleção, desta vez completa, das Sonatas de Beethoven.

Ouvi, duma vez, em quatro concertos, (Junho 4, 12, 19 e 26 de 1884), 18 das 32 sonatas, grupadas com algumas outras composições do mesmo autor.

Foram nessa audição reservadas para o penúltimo concerto as *op.* 109, 110 e 111, e para o último a *op.* 101, terminando o ciclo a espantosa sonata *op.* 106.

O lugar destes concertos era a, então, e de há muito demolida, St. James Hall, em Londres, e o pianista, Hans von Bülow – um dos últimos mestres de Viana da Mota.

No grupamento de Viana da Mota as quatro talvez mais monumentais sonatas – *op.* 101, 106, 110 e 111 – fechavam os quatro últimos concertos. A intenção dos dois pianistas é, nos dois casos, comparável.

¹³⁴ Em carta de Jaime Batalha Reis a Viana da Mota, em 1de julho de 1904 (transcrição do original de Jaime Batalha Reis em E₄/67-3), lê-se: Envio-lhe hoje os artigos sobre *Os assuntos das obras de arte* [*O Século*, 27 de junho de 1904]; que acabam de ser publicados em Lisboa. Diga-me, minuciosamente, o que pensa deles e cubra-os de objeções, – peço-lho encarecidamente. Prestar-me-á assim um grande serviço. [veja-se adiante: Parte V – *Alguns dos meus textos de imprensa*]

Agora que V. possui os fundamentos do meu sistema, facilmente compreenderá tudo que eu disser ou escrever, – mesmo além do pouco que eu por vezes possa explicar. Eu sou um sistemático, – o que se chama o homem duma peça só.

Esses meus artigos contêm várias coisas que me parece serem novas, e que, – se fossem aceitas e seguidas, – transformariam a crítica de arte, tornando fundamental, na análise de qualquer obra, a impressão das formas como formas, das cores como cores, e dos sons como sons, – o que eu muito resumidamente tento fazer na descrição das duas estátuas do Teixeira Lopes [“Ainda a propósito das esculturas de António Teixeira Lopes”. *O Século*, 20 de junho de 1904; veja-se adiante: Parte V – *Alguns dos meus textos de imprensa*].

É claro que, em Portugal, ninguém dará por isso.

Conheci pessoalmente, e ouvi muito Hans von Bülow que, como todos sabem, foi talvez, principalmente, um grande regente de orquestra, mas, sem dúvida também, um grande e famoso pianista. Mas não considero que ele fosse mais completo, nem mais impressionante pianista do que hoje é o seu antigo discípulo.

A sonata *op.* 106 é, entre toda a música de piano, a obra que talvez mais fundamente me comove. Nunca ouvi o seu adágio (*apassionato e con molto sentimento*) sem murmurar as palavras da “Eneida”, “*Sunt lacrimae rerum*”, na sua mais transcendente interpretação. Ouvi essa sonata muitas vezes a Hans von Bülow; tenho-a ouvido a Viana da Mota, com toda a genial grandiosidade de Beethoven e todas as lágrimas do verso virgiliano.

Penso, entretanto, amiúde, quanto melhor seria, talvez, que este grande artista tivesse continuado a viver em Berlim, ou em Londres, ou em Paris, para que justiça lhe fosse inteiramente feita – e para a maior glória de Portugal.

Quinta da Viscondessa, Torres Vedras

*

Vestígios de uma grande amizade: Viana da Mota

Fechar esta seção de “recordações” pelos apontamentos de Viana da Mota, abaixo reproduzidos, corresponde a uma espécie de homenagem que desejo prestar a este meu amigo e correspondente de tantos anos e que muito admirei. Suas observações evidenciam a despreensão de anotações iniciais mas que serviriam de base a seu depoimento de testemunha. Revelam ainda que antes de as registrar, releira minhas cartas, chegando mesmo a citá-las.

Este texto que foi cuidadosamente copiado por minha filha Beatriz, juntando o seguinte esclarecimento: “Apontamentos [manuscritos] feitos em 1945 por José Viana da Mota para um artigo

sobre Jaime Batalha Reis, apontamentos que ele deu a copiar a Beatriz e Victor em 19 de maio de 1946 quando lhes disse já não ter forças para completar o artigo. Autorizou-os também a publicá-los caso o desejassem.”

Creio que poderia apresentá-lo como:

Apontamentos inéditos para um possível retrato¹³⁵

“Estatura, olhar, fluência de linguagem.

1.º discurso ao público: o pai dele disse: ‘O que ele vai dizer, não sei; o que sei com certeza é que não se calará nem hesitará’.

Bom estômago. Prazer na comida. ‘Mas apesar disso, o Senhor não é gordo’. ‘Que seria então o mérito?’

Depois de uma larga exposição do fundo trágico da vida, diziam-lhe: ‘Então não gosta de viver?’. Levantando os braços: ‘Imenso, imenso!’. ‘Nunca bebi um copo d’água sem entusiasmo’.

Queixava-se de sua memória. E logo a seguir dizia: ‘Quando ouvi o Tristão pela 1.ª vez em 1887 em Berlim’.

Como tinha espírito muito arguto, as suas réplicas eram rápidas e combativas. Um amigo seu, que aliás o admirava muito, dizia: ‘A primeira coisa que o Jaime diz quando se lhe expõe uma ideia, é ‘não’.

*Gostava imenso de discutir e que lhe pusessem objeções para ele as refutar: “Leia esta minha carta com atenção, cubra-a de objeções para eu lhe responder, pois um sistema filosófico não tem validade enquanto se lhe possa objetar ainda qualquer coisa.”*¹³⁶

¹³⁵ E₄/26-1.

¹³⁶ Cf. a carta de Jaime Batalha Reis a Viana da Mota de 2 agosto 1904 (E₄/67-3), onde se lê: “Suponho eu, com efeito, que a minha carta e os meus artigos merecem que V. me diga extensamente as ideias com que nesses escritos concorda e aquelas com que discorda, expondo-me, neste caso, as suas objeções, às quais eu não deixarei de responder, visto como entendo que, enquanto uma única objeção a um sistema filosófico não está respondida, esse sistema é um sistema, mas não é o sistema, e é



Viana da Mota, 1928. Óleo sobre tela de Columbano

Tudo o interessava; sobre todas as coisas tinha ideias pessoais. 'Quando pego num livro leio antes de tudo o índice para ver de que assuntos trata, depois fecho o livro e ponho-me a refletir sobre esses assuntos. É só depois de, bem assente a maneira pela qual eu resolveria todos esses problemas, é que leio do princípio ao fim. Assim não me deixo influenciar pelas ideias de outros.'

Conhecía a fundo o francês, o inglês, o italiano, o espanhol e o alemão.¹³⁷ E lia tudo, em qualquer assunto que se lhe tocasse, desde Schopenhauer até ao Mahabârata; dava logo informações completas, com datas das diferentes edições (por exemplo da Vida de Jesus

o sistema que é preciso formular e que eu pretendo ter formulado." Observe-se que Viana da Mota foi visitar documentos que tinha para poder se basear e escrever o texto que tinha em mente. Neste caso específico não se trata de uma transcrição, mas de aproveitamento de uma ideia expressa."

¹³⁷ Jaime Batalha Reis nunca deu a entender que sabia alemão, italiano e espanhol *a fundo*. (Nota de Beatriz Batalha Reis no próprio manuscrito).

de Strauss), nomes dos autores principais que escreveram sobre os assuntos (Bramanismo).¹³⁸

Era uma enciclopédia ambulante.

Muito romântico: 'não posso ouvir uma escala menor sem sentir vontade de chorar'. Achava toda a música triste, negava que houvesse música alegre. Uma vez que eu, para lhe provar o contrário, toquei uns compassos da Bela Helena, exclamava logo: 'Isso está ensopado em lágrimas!'

*Foi para mim um precioso guia nos museus de Londres, onde passei com ele muitas horas e onde ele me revelou Turner, Watts e outros pintores ingleses que eu não tinha ainda visto.*¹³⁹

O seu cérebro trabalhava sem intermitência.

Quando foi atacado pela catarata em ambos os olhos, passou quase dois anos sem poder ler nem escrever. 'Mas nunca me aborreci. Pensava sempre nos assuntos que me interessavam'.

Depois de operado, ficou vendo ainda melhor do que em toda a sua vida, até adoecer.

*A sua vitalidade era indestrutível. Poucos dias antes de falecer ditou ao filho umas frases, nas quais declarava que se sentia perfeitamente lúcido e continuava a meditar sobre os problemas filosóficos que o tinham prendido a vida inteira.*¹⁴⁰

Sobre a redação definitiva de sua 'Explicação do Universo', título que por fim queria adotar para a sua obra, dizia-me ele, que era extremamente difícil expor com clareza o seu sistema, porque como

¹³⁸ Cf. E₄/67-3: cópia de carta a Viana da Mota de 8 outubro 1904.

¹³⁹ Cf. Adiante, na Parte V, Alguns de meus textos de imprensa, o artigo "A interpretação dos pianistas".

¹⁴⁰ Em 14 janeiro 1935 Jaime Batalha Reis ditou a Vítor, seu filho, as seguintes palavras: "Neste momento me sinto tão lúcido como no mais lúcido momento da minha vida. Mesmo assuntos sutis metafísicos para os quais às vezes eu me sentia e me sinto inclinado nunca me apareceram mais nítidos e claros do que hoje. - Às 18.15 horas. Quinta da Viscondessa. Torres Vedras." Batalha faleceu dias após, em 24 de janeiro.

ele era, 'homem de uma peça só',¹⁴¹ para bem se fazer compreender numa ideia, precisava ligá-la com outra que só muito depois poderia expor, o que desejava era poder apresentar simultaneamente e não sucessivamente a sua concepção do mundo. E. Faguet diz algo de semelhante na sua Arte de ser.

Maneira de viajar. Em Londres. Aparecia em minha casa pelas 10, 11 horas e passava o dia inteiro comigo. Filosofia peripatética na Regent Street.”

¹⁴¹ Cf. E4/67-3: cópia de carta a Viana da Mota de 1 julho 1904.

PARTE V
ALGUNS DOS MEUS TEXTOS DE IMPRENSA

(Página deixada propositadamente em branco)

Quis eu apresentar ao leitor do século XXI uma amostra de minha longa e diversificada contribuição a jornais e revistas de meu tempo, fossem publicações isoladas, ou órgãos de imprensa plenamente estabelecidos e consolidados (portugueses e brasileiros), ou especialmente criados tendo em vista sua distribuição nos dois lados do Atlântico. Focalizei, mais de perto, minha participação na revista A Ilustração, publicada em Paris e na Gazeta de Notícias, do Rio de Janeiro. Tal participação, na qualidade de correspondente estrangeiro ou articulista independente, é tributária do deslocamento espacial que me foi propiciado pelo desempenho da função consular na Inglaterra, e também pelos contactos mantidos em Londres ou Paris, inclusive com brasileiros.

Tenho bem claro que a permear meus textos de imprensa e a elaboração de alguns projetos, busquei sempre a interlocução entre culturas, inclinação esta que também se manifestava em meus gestos concretos de intervenção cultural. Em minhas atividades ligadas ao jornalismo, ao lado dos aspectos sociais e políticos, a pintura e a música mereceram-me atenção privilegiada e o tratamento da informação e crítica sempre se pautaram por critérios transnacionais. Observei que a rememoração dos artistas, das exposições, dos espetáculos, tornou-se, com frequência, vetor dominante da estruturação de tais matérias, reafirmando minha clara “vocação” memorialista.

Minha participação na imprensa periódica

A minha ligação com a imprensa periódica se iniciou desde que eu era muito novo e ainda vivia em Portugal.

Assim é que, em 1865, assinando BR, fiz “Revistas da Semana” para O Vianense; em 1867, firmando também BR, encarreguei-me da seção “Palestras líricas” na Gazeta de Portugal; em 1870, com Antero, Oliveira Martins, Manuel de Arriaga e António Enes tentei o jornalismo político, defendendo os ideais socialistas, fundando A República – Jornal da Democracia Portuguesa, em que Eça também colaborou. A participação em O Pensamento Social foi em 1872. Em fevereiro de 1875 saiu o primeiro dos onze números da Revista Ocidental, que eu começara a organizar com Antero de Quental mas que, por motivo de doença, desistira da empresa, antes mesmo de ser publicado o primeiro número, tendo eu continuado a trabalhar exaustivamente por ela, angariando fundos e colaboradores e responsabilizando-me pela seção “Europa”, constante de todos os seus números. Em 1876, enviava dos Estados Unidos para o Diário da Manhã, de Lisboa, “Cartas de Filadélfia” (eu viajara para aquele país como um dos três comissários de Portugal à Exposição de Filadélfia, que comemorava a independência daquele país). A partir de 5 de março de 1880, nesse mesmo jornal, embora sem assinatura, escrevia a “Crônica Musical”. De 1880 a 1883, assinadas V. de D., cerca de 70 colaborações, com o título geral de “A música em Lisboa” eram publicadas pelo Jornal da Noite. Em 1881, a Crônica Moderna – Revista Crítica Ilustrada – trazia na seção “Teatros Líricos”, também com a assinatura V. de D., matérias de minha autoria.

Nesta fase em que, digamos, “de dentro” estive presente na imprensa, participei ativamente da vida cultural portuguesa. Não quero e nem devo esquecer o meu envolvimento nas Conferências do Casino em que tive no entanto, como já lembrado, proibida a minha anunciada conferência sobre Socialismo. Mas, na preparação

e em todos os protestos à forçada interrupção das conferências, fui marcadamente atuante.

Passemos agora ao ano de 1883. Em agosto deixei para trás toda uma carreira como agrônomo, – sem dúvida em ascensão, – e desembarquei com a família na Inglaterra, para iniciar uma nova fase de vida, como diplomata, que duraria muitos e muitos anos.

Foi nesses anos de vivência de um contexto mais amplo, ultrapassando perspectivas e limites meramente nacionais, em contacto direto com grandes centros (Londres, e também Paris) que se enraizaram, fundamente, minhas tendências antigas de crítico das artes, sobretudo música e pintura, sem que eu abandonasse o viés de comentador de aspectos da sociedade e dos factos políticos. Também foi por esses tempos que a minha faceta de agente cultural vigorosamente se firmou, notadamente no meu esforço para que o pintor Columbano fosse reconhecido e valorizado dentro e fora de Portugal, e que desempenhei o papel de intermediário, via Edgar Prestage, para que a literatura portuguesa fosse divulgada na Inglaterra.¹⁴²

Dentre minhas atividades desta fase, “de fora” portanto de Portugal, é que rapidamente mencionarei algumas recordações que bem vivas me ficaram de minha participação na revista A Ilustração, antes de focalizar minhas ligações com a Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro.

Assim foi que em 16 de Julho de 1884, um ano depois de estar instalado em Newcastle, que Mariano Pina (1860-1899) fez-me o primeiro convite para colaborar na revista por ele dirigida, como já mencionado.

A Ilustração. Revista de Portugal e Brasil estava entre outras publicações periódicas que se produziram por aquela altura para distribuição simultânea em Portugal e no Brasil, veículos importantes

¹⁴² Miné, E. (2000). Coelho, T. P. (2000).

*de divulgação de matérias de autoria de escritores e intelectuais de ambos os lados do Atlântico*¹⁴³, irmanados pela língua comum e frequentemente unidos pelos laços de uma convivência amigável mantida na França ou mesmo, mais amplamente, na Europa (que repercutiu em cartas e outros documentos da época). Lembraria ainda outras revistas do gênero como: *Dois Mundos (1877-1881)* de Salomão Saragga; *A Revista (1893)* dirigida por José Barbosa e Jorge Colaço; a *Revista Moderna (1897)* do brasileiro Martinho de Arruda Botelho, sendo que as duas últimas contaram com colaborações minhas.

Lembro-me bem que A Ilustração teve largo âmbito de difusão, chegando a uma tiragem em torno de 16.000 exemplares. Publicou-se quinzenalmente em Paris até 1890 e em Lisboa apenas na fase terminal (o último número é de 1.º de janeiro de 1892) e, em suas páginas, com o pseudônimo de J. Teixeira de Azevedo, publiquei três artigos: “Aspectos Escoceses. Folhas do Diário de uma viagem na Escócia”¹⁴⁴; “Aspectos Ingleses. Diário de um Residente em Inglaterra”¹⁴⁵; e “Aspectos Internacionais. De Londres a Lisboa através da Europa”¹⁴⁶, sendo que o segundo e o terceiro deles constam entre os meus textos de imprensa transcritos a seguir.

Ao segundo deles, aliás, o amigo Eça referiu-se entusiasticamente, escrevendo-me:

“Outra coisa, agora. É tua, não é verdade, a encantadora criação de Madame Piravona? Perdão, de Mrs. Piróvano. Reconheci-te ali, não sei porquê, – e peço mais. Posso dizer pedimos porque minha mulher achou deliciosa a respeitável e extraordinária senhora.

¹⁴³ O mapeamento das colaborações brasileiras na publicação revela uma presença quantitativamente diminuta. Das relações de *A Ilustração* com a *Gazeta de Notícias*, ver Miné, E. (1992, 2000a), pp. 195-242.

¹⁴⁴ Reis, J. B. (1885).

¹⁴⁵ Reis, J. B. (1886).

¹⁴⁶ Reis, J. B. (1887).

Depois das que publicaste – ela deve ter tido outras opiniões, frases, pudores, venerações e desdens igualmente memoráveis. Não nos prive desses documentos.

Criticamente falando é uma charge da velha Inglaterra, mas feita com uma bonomia e uma ironia serena de todo o ponto excelentes. Mrs. Piróvano dá muito. Extrai-lho – da respeitabilidade.”¹⁴⁷

Minhas ligações com a *Gazeta de Notícias*

Este importante diário carioca, fundado em 1875, via de acesso privilegiada quer para interpretações do desenvolvimento sociopoliticocultural no Brasil oitocentista (último quartel), quer para o estudo da presença portuguesa na imprensa periódica brasileira, foi um espaço fecundo para que relações literárias Brasil/Portugal se travassem.

A Gazeta primava pelo cuidado extremo com que mantinha sua rede de correspondentes (na França, na Inglaterra, na Itália, na Alemanha, em Portugal), despendendo, para tanto, somas consideráveis, conforme ecos encontrados a esse respeito nas cartas de Elísio Mendes e Ferreira de Araújo (dois de seus fundadores), também nas de Eça e minbas, depositadas na Biblioteca Nacional. E é na qualidade de correspondentes que, na “literária Gazeta”, como a chamaram, se inscreveu um rol de conhecidos intelectuais e escritores portugueses que de Londres, de Paris, de Lisboa, enviaram suas matérias para o Rio de Janeiro.

Nesse sentido, relembro que, em 1880, Guilherme de Azevedo, o poeta celebrado de Alma Nova, mudou-se para Paris, para ali desempenhar as funções de correspondente do referido jornal carioca, cargo em que permaneceu até sua morte (1882). Por essa altura, Eça

¹⁴⁷ Queirós, Eça de (2000), Berrini, B., vol. IV, p. 76.

de Queirós ali começava a publicar as suas “Cartas de Inglaterra” e Valentim Magalhães, Machado de Assis e Domício da Gama eram alguns dos brasileiros que então também assinavam colaborações. Da França, Guilherme de Azevedo enviou para publicação, 28 “Cartas de Paris”, 8 “Crônicas de Paris”, boa parte delas reproduzidas no Diário da Manhã, de Lisboa, além de numerosos “Correios de França”, que eram publicados sem assinatura.¹⁴⁸ Com a sua morte, Mariano Pina substituiu-o na função, de 1882 a 1886 .

De Portugal, vinham as já mencionadas “Cartas Portuguesas” de Ramalho Ortigão. Como correspondente em Lisboa, Ramalho assinou mais de 500 matérias na Gazeta, de 1879 a 1915 (com intervalos), sendo aproximadamente 200 ainda inéditas em livro.¹⁴⁹

Quanto a Eça de Queirós, além de A Relíquia, dos dois últimos capítulos de Os Maias, das “Notas e recordações” e de algumas cartas de Fradique Mendes e de uns poucos contos, publicou ele, através das páginas da Gazeta de Notícias, 58 textos de imprensa completos, estampados em 116 números do jornal, de 1880 a 1897 (embora com intervalos), hoje reunidos num só volume na edição crítica das suas obras¹⁵⁰. Eça foi ainda o mentor e o responsável pela criação do “Suplemento Literário” daquela folha do Rio de Janeiro, o primeiro do gênero que no Brasil se editou.

Quanto a mim, colaborei na Gazeta desde 1892 até fevereiro de 1896. Neste período, enviei 28 colaborações para a seção “Revista Inglesa”, de 18 de junho de 1893 a 18 de fevereiro de 1896¹⁵¹, juntamente com as 17 matérias que integram seção que traz o mesmo título, enviadas anteriormente, durante o ano de 1888, para O Repórter, de Lisboa. Além disso, participei ativamente dos 6 números do Suplemento

¹⁴⁸ Cf. Zan, J. C. (1988).

¹⁴⁹ Cf. Zan, J. C. (2009).

¹⁵⁰ Queirós, Eça de (2002). Miné, E., Cavalcante, N. (edição crítica).

¹⁵¹ Reis, J. B. (1988b).Marinho, M. J. (Org.).

Literário da Gazeta de Notícias, (janeiro a junho de 1892) com 10 matérias, assinadas com 4 diferentes pseudônimos ou mesmo sem assinatura, sobre artes e especialmente música, de que, como já sabe o leitor, era apreciador entusiasta. Em 15 de abril de 1892, em carta a Ferreira de Araújo, eu escrevera:

[...] fui durante muito tempo, sem nunca haver podido realizá-lo de facto, – o correspondente titular da *Gazeta de Notícias* em Londres e Inglaterra. O Queirós disse-me há pouco que a *Gazeta* tem atualmente além do centro de Redação em Paris, correspondentes em várias, ou todas as cidades importantes mas nenhum em Londres.

Queria a *Gazeta* que eu, que vou permanentemente estabelecer-me nessa cidade, lhe escrevesse – independentemente do que já escrevo, e com uma retribuição separada, – correspondências semanais ou quinzenais sobre a política inglesa no que ela possa ter de interessante para a política do mundo; sobre casos originais e características da vida inglesa, etc?

Peço-lhe por último que me diga se o tom dos meus artigos atuais é aquele que lhe parece convir aos Leitores da *Gazeta* que o meu Amigo conhece bem.[...] ¹⁵²

Ferreira de Araújo jogou para mais adiante tal acréscimo de colaboração, mas não deixou de logo me responder:

[*timbre*]

“Hotel Roubion

Nice, 20 Abril 1892

Nice

Meu caro amigo

Recebi a sua carta de 15 do corrente, e as suas propostas são perfeitamente convenientes; somente, é preciso esperar algum tempo, porque, com o câmbio a 11 e pouco em vez de 27, se eu

¹⁵² E₄/96-25: carta de Jaime Batalha Reis (rasc.) para Ferreira de Araújo.

inventar novas despesas na Europa, a pagar em ouro, os acionistas da Gazeta põem-me um tutor. Se eu até tenho medo que eles suspendam as despesas já autorizadas!

O Suplemento, o Domício (com os honorários antigos e novos), o Max Nordau e o correspondente financeiro em Londres, e algum telegrama que vai daqui, e mais o serviço da Havas, representam atualmente cerca de sete mil francos a pagar em ouro mensalmente, o que equivale mais ou menos a sete contos de réis francos. Acrescente-lhe os correspondentes em Lisboa (4) e o de Itália, e veja o que custa a colaboração européia com o câmbio a 11.

Creio bem que dentro de alguns meses as cousas melhorarão, e então terei muito prazer em submeter as suas propostas ao juízo dos outros diretores da Gazeta.

Dê suas ordens ao

Amigo atento,

Ferreira de Araújo

*A partir do dia 24, conto estar em Paris,
15, rue de Montchanin.”¹⁵³*

Apesar das ponderações feitas, uma nova seção – “Colaboração Européia” – apresentou 5 participações minbas no ano de 1892, sendo 4 assinadas com pseudônimos¹⁵⁴ e uma sem assinatura.

Voltando à Gazeta, e aos textos que compuseram a “Revista Inglesa”, enviada para o Brasil, li na última delas, de 18 de fevereiro de 1896: Já sabem a estas horas no Rio de Janeiro o que aconteceu: o telégrafo só deixa aos correspondentes hoje a investigação das causas e das consequências dos episódios, e a representação do pitoresco.

¹⁵³ E₄/96-26.

¹⁵⁴ O leitor poderá inteirar-se sobre o uso e distribuição temática de pseudônimos na *Gazeta de Notícias* através de quadros constantes do item 1.3 Relação entre Pseudônimos e diferentes assuntos tratados, no capítulo Bibliografia de Jaime Batalha Reis.

Três anos antes, no entanto, quando iniciei a composição dessas “Revistas”, afirmara:

É indispensável, com efeito, como muito bem dizeis, meus caros redatores, seguir atentamente, na contemplação curiosa da história moderna, os *factos* ingleses. [...] Na minha opinião, os *povos do século XX são os povos ingleses*. Por isso devemos, atentamente, segui-los nas suas ideias e nas suas ações.

Os chamados povos latinos pensam, ilusoriamente, que a Europa é Paris. É um engano perigoso. De Londres partiram os homens que povoaram e dominaram os Estados Unidos da América do Norte, que exploram a Austrália, a Ásia, a África, as ilhas de todos os mares, os produtos de todos os climas, fortes como tatus, pacientes como chins, prolíficos como insetos.

Naturalistas por negócio, geógrafos por negócio, filântropos por negócio, missionários cristãos por negócio, os ingleses aparecem por toda a parte, exploram por toda a parte, tomam posse por toda a parte.

Por isso eu começo, a propósito, estas *Revistas*, com a notícia da inauguração, pela rainha Vitória, em Londres, do *Instituto Imperial*.

O *Instituto Imperial* é o estabelecimento destinado a representar, numa unidade visível, o império britânico de províncias espalhadas pelo mundo inteiro. [...]

[18.6.1893]

Mas, efetivamente, o aspecto fundamental explorado em tais artigos não foi a política inglesa, pois achava, na verdade, que:

A política que de ordinário absorve os correspondentes, é todavia sempre o aspecto mais exterior, menos significativo, menos importante de um povo.

Por isso eu deixo frequentes vezes com prazer esse capítulo intrigante e superficial da história inglesa, para observar o que revela mais profundamente a vida e a essência dos costumes.

Aí vai hoje um romance bem cheio de fantasia, bem formado de contrastes, bem composto de comércio amoroso e amor comercial, bem grotesco, bem inglês [...]

[2.6.1894]

No entanto, com a preocupação de asseverar ao meu leitor a fidedignidade da informação, a sua proveniência, terminei esta colaboração dizendo: Todos podem ler pormenores da história que fica relatada nos jornais de Londres do dia 28 de Abril do corrente 1894.

Noutra “Revista Inglesa” insistia:

Não estou inventando, não estou traçando uma caricatura – nunca o faço, embora muitas vezes, sem dúvida, os factos que eu fotograficamente relato, dêem, pela natureza das coisas, uma impressão caricata; – não estou mesmo relatando episódios que eu só visse ou só agora publiquei; estou traduzindo, quase, os jornais ingleses [...]

[15.7.1894]

Este tipo de consideração ainda se repete outras vezes como, por exemplo, quando afirmava:

Contarei agora um desses breves episódios característicos que eu frequentes vezes insiro nas minhas Revistas por considerá-los muito mais importantes para o conhecimentos dos ingleses e da Inglaterra do que a maior parte dos grandes factos políticos ou sociais.

[6.2.1896]

Mas sinto-me tentado a transcrever a seguir uma consideração irônica sobre a respeitabilidade oficial em Inglaterra, feita a partir de um caso de circunstância envolvendo Lord Rosebery:

[...] Lord Rosebery é sem dúvida, e cada vez será mais, uma das notáveis figuras da política e da sociedade inglesa. Resumindo as suas qualidades, um órgão influente da opinião inglesa dizia, em termos caracteristicamente britânicos, como sendo os máximos elogios a fazer do homem e do estadista, que Lord Roberbery “era um escocês, um par e um homem de meios” (*He is a Scot, a peer and a man of means*) e acrescentou: “Sendo um aristocrata de raça e temperamento, é um democrata de coração”.

Eis o que é preciso dizer sempre dum respeitável inglês:

1.º Que é aristocrata; já vimos como se provara de Gladstone que ainda era parente da Vitória e de Harcourt que descendia dos Plantagenetas.

2.º Que é rico; não há meio de se acreditar em Inglaterra que um homem pobre possa ter algum mérito ou virtude.

Se se acrescentar desse político que ele tem sentimentos democráticos e é excelente cristão, chega-se ao ideal da respeitabilidade oficial.

Lord Rosebery é, porém, além disso, perfeitamente educado e superiormente inteligente. Não tem ido, nas regiões do pensamento humano, ao fundo de coisa alguma, mas possui na perfeição todas as superfícies – e é por aí algures que os casos da política se passam sempre.

A sua reputação de orador – porque a tem a seu modo – provém sobretudo, do seu *humour*. Faz rir sempre que fala. Como isto se sabe, e como o efeito já se espera, tanto mais seguro é. Não consta, porém, que um só assunto fosse notavelmente estudado ou, ao menos exposto num dos seus discursos. Lord Rosebery, o sempre *full of fun*, tem ganho a sua reputação de eloquente em

discursos de jantares, é o primeiro orador de jantares do Reino Unido. Os ingleses estão certos que ninguém como ele, no mundo inteiro, tem tantas coisas admiráveis que dizer à sobremesa.[...]

[15.07.1894]

E poderia estender-me recordando referências e alusões às gentes e à terra de John Bull, eu que tão longamente ali vivi... Apenas lembro que enquanto Eça afirmava procurar fazer o seu leitor “ver verdadeiro”, leia-se, segundo seu modo de ver e de acordo com o papel que atribuía à imprensa, procurei prioritariamente nos meus textos jornalísticos deixar ao meu leitor o espaço para ajuizar e avaliar o que lhe é informado. Tanto em Eça, como em mim, no entanto, a ironia frequentemente perpassou e eventualmente vivificou os contornos do perfil que paulatinamente traçamos da Inglaterra e seus habitantes para nossos leitores da Gazeta de Notícias. Não devo também esquecer que foi desse país que o Queirós e eu iniciamos nosso contato com o Brasil, através da imprensa periódica.

Vale esclarecer, ainda a tempo, que ao resgatar alguns frutos de minha atividade jornalística, a seguir apresentados, os dez últimos artigos correspondem à série de colaborações que enviei para a Revista Literária Científica e Artística de O Século, os quais cheguei mesmo a pensar em reunir e publicar em livro conforme várias alusões que fiz a este respeito em cartas para meus amigos. Tais textos apresentam sumariamente, sem dúvida, aspectos fundamentais de minha maneira de pensar e interpretar as artes.

Os textos aqui reunidos, são agrupados por veículo de comunicação social, dispõem-se na ordem cronológica de sua publicação. Ao escrever o primeiro deles, ia eu nos meus 18 anos...

LAMENTAÇÕES DE UM FOLHETINISTA SEM ASSUNTO¹⁵⁵



Lamentações de um folhetinista sem assunto – Considerações a este respeito, que faço com o fim louvável de encher algumas linhas – Busco e encontro os amores de Bocage – A poesia – Visão da Índia – Mendes Leal – Os mosqueteiros de África – A africana – Lição a Scribe – Filinto Elísio

Triste ironia é, leitora, em muitos casos, esta “Revista da Semana” que orna o começo dos meus folhetins!

Quantas vezes escrevo eu essa primeira linha, certo já de que nem um único facto possuo para revistar!

E todavia a minha pena traça com audácia e denodo essas três palavras, como se a respeito delas houvesse um volume a escrever.

Há semanas, paciente leitora, que podiam, sem prejuízo do caminhar da humanidade, ser riscadas do calendário. Semanas de uma esterilidade e silêncio de morte.

Que se fez esta semana? Pergunta cada um a si próprio:

O mesmo que se faz em todas as semanas.

¹⁵⁵ O Vianense. Periódico Político e Literário. Viana do Castelo, n.º 1094, 4 julho 1865, p. 1.

Mas por que razão vieram estes sete dias incomodar-nos com a sua inútil passagem? Que lucrou o homem com a trilhonésima repetição de factos comuns?

Por que razão não anulou a Providência este período de sonolência improdutivo, verdadeira fase retardatriz de todo o progresso?

E a semanas sucedem-se semanas, sem que o espírito humano deixe de repetir os mesmos atos com uma uniformidade desesperadora.

Para falarmos a verdade: Lisboa não deve, na ordem regular das coisas, ter assunto de verão.

O assunto, e sobretudo o assunto do folhetim, é uma entidade fresca, aérea, risonha... muito fresca, muito aérea, e muito risonha. – Não a pode abrigar a cidade de verão, quando o sol se reflete no esbranquiçado do *macadam*, quando um vento abrasador – espécie de *simoon* – introduz nos órgãos respiratórios uma poeira ardente, quando a transpiração chega à mais exterior camada de fato, quando numa palavra tudo está quente, abrasador, derretedor, vaporizador... e que sei eu!

O assunto do folhetim que de ordinário traja vestes simples, e despregadas à feição da brisa, que ri loução e vivo, o assunto, digo, procura então a frescura sombria e verdejante dos campos, e vai aí doudejar, ele também – entre os amores vegetais da florida estação, e uns outros amores...

O assunto vai então para o campo, mesmo para repartir por igual os seus dons. A cidade deserta então, adormece esquecida, no seu leito ardente, até que possa na volta do inverno despertar brilhante de cantos, de perfumes e... de lama...

Eis pouco mais ou menos a razão porque eu passei oito dias à procura do tal senhor assunto sem que conseguisse encontrá-lo.

A mesma *zarzuela*, por questões internas, deixou por alguns dias de nos fazer ouvir os seus cantares. E a Sra. Zamacois, por

quem eu e a leitora nos tínhamos por vezes apaixonado, deixou de me prestar, com a sua engraçada voz, elementos para a confecção de um folhetim.

Em D. Maria continuam os amores de Bocage a representar-se.

Já falei nesta última comédia de Mendes Leal à leitora ou antes, já lhe expus sucintamente as impressões que recebi na primeira representação.

Há obras que fulgem um momento na cena, e que depois, europeis vãos, desaparecem esquecidas, para nunca mais tornarem a ver a luz pública.

As obras de Mendes Leal tendem porém a transformar-se em monumentos, para que, firmes e robustas, possam resistir aos embates do tempo, desprezar os séculos e permanecer erectas e grandiosas, como modelos imortais para os vindouros.

Essa vida da cena, brilhante mas fugaz, é para elas o seu período mais curto de existência.

Depois aparecem em livro, e aí se conservam imorredouras e fulgentes, como norte e fanal a futuras inteligências.

Os primeiros amores de Bocage apareceram já impressos. Sinto eu bastante, leitora, não poder transcrever-lhe aqui toda a comédia, que decerto muito mais a divertiria que a leitura destes meus insossos e sonolentos folhetins.

Entusiasmou-me o exame deste novo livro, tanto ou mais que a representação, de que falei à leitora há uns quinze dias.

Veja, minha senhora, se conhece mais completa, entusiástica e profunda descrição da poesia do que esta que Mendes Leal põe na boca de Bocage:

– “A poesia é a língua dos deuses, e a história do mundo.

É o raio onipotente de Júpiter e o carro fulgurante de Apolo. Nela, em todos os tempos têm cantado os homens as suas alegrias, têm chorado as suas dores, têm perpetuado os seus feitos, têm imortalizado as suas catástrofes.

Nela começou a balbuciar a humanidade; nela fundou os monumentos que desafiam os séculos. A poesia é a expressão do que há mais íntimo no coração e mais celestial no pensamento; é magnificência e harmonia; é arrebatamento e sedução; esplendor pela forma, delícia pelo som.

É resumo de quantas artes levantam o homem ao Olimpo; sentimento para a alma, ideia para o espírito, imagem para os olhos, música para o ouvido, enlevo para todos os sentidos!”

Há alguma coisa mais ardente, mais inspirada, mais verdadeiramente poética que essa descrição da poesia?!

Não é verdade, minha senhora, que o espírito começa a princípio por se espriar a medo nos horizontes da fantasia, e que depois arrastado naquele *crescendo* ininterrupto ascende radiante e inspirado às mais altas regiões do belo?!

É nisto que se revelam os gênios.

Qualquer escritor vulgar teria parado no começo desta frase, por não achar ponto mais elevado a que subisse.

Teria parado, ou, – o que sucede as mais das vezes – teria, novo Ícaro, caído de impotência.

As vistas de águia das altas inteligências, inteligências por isso ao alcance das grandes concepções, vão sempre descobrindo novos céus e voam denodadas e robustas às infinitas regiões desconhecidas às vulgaridades. [...]

B.R.

[reprodução parcial]

*ESTAS CRÔNICAS NÃO PODEM DAR NOVIDADES*¹⁵⁶

Estas crônicas não podem dar novidades. Só o telégrafo hoje as pode fornecer; só ele pode acompanhar com os seus meios cada vez mais perfeitos a sucessão dos acontecimentos, fazendo-os circular rápidos pelo mundo. As folhas diárias mesmo já hoje vêm tarde para contar, e têm de apreciar, de comentar, para dizer alguma coisa que interesse; e ainda nessas, o mais importante, está quase sempre na revelação dos acidentes que acompanharam o facto capital que o telégrafo noticiou nos detalhes, nas causas especiais, nos motores secretos, particularíssimos às vezes, nas confidências surpreendidas pelos implacáveis *reporters*, que fazem tiragens de 30.000 exemplares de tudo o que há três séculos se encerrava nos cartórios selados dos estados, e só fragmentado, e ainda assim perseguido muitas vezes, se publicava em memórias póstumas. Tudo isso fornece documentos, que tiram das suas condições pessoais, de momento, ainda um outro valor, que é o de darem a cor, o calor, a atitude especial ingenuamente revelada, dos diferentes elementos da luta, luta permanente e irremediável que constitui a existência da humanidade.

As Revistas pela sua periodicidade demorada não podem acompanhar as publicações que assim se sucedem pouco atrás dos factos, fazendo sobretudo a sua cronologia, e arquivando os documentos

¹⁵⁶ *Revista Ocidental*. Seção Europa, 28 fevereiro 1875, pp. 247-256. Texto reproduzido parcialmente.

mais palpitantes e mais animados do primeiro momento. Vêm depois as Revistas, de quatro em quatro meses, de mês a mês, de quinze em quinze dias, e acham já um grupo de factos e uma massa de esclarecimentos sobre os quais é possível fazer passar uma linha que tocando em todos os pontos verdadeiramente característicos determine a curva, como diria um matemático, a lei dos sucessos. Explicar os acontecimentos: eis o fim das Revistas. Este trabalho passa por dois graus. O primeiro, que é o que procuram realizar as crônicas, tira ainda dos períodos curtos em que estas têm de se publicar, a sua rapidez deficiente, caracterizando apenas nos traços principais os factos, quando as influências produtoras não têm ainda tido tempo de se revelarem completamente. Por isso os seus juízos, as suas explicações são transitórias, a cada passo desmentidas, deixando porém fixado com cores no fundo verdadeiras o aspecto da sociedade, se não previstos rigorosamente os sucessos posteriores. Ao segundo satisfazem os estudos publicados em períodos mais largos, que podem abraçar atos completos, e que são o julgamento em primeira instância, do que é já história.

Explicar quanto possível os sucessos, reunir todas as linhas, às vezes na sua origem distantes que fazem mover os homens; indicar e pintar todos os elementos que constituem essa irresistível fatalidade a que se chama a liberdade humana manifestando-se em factos, desenhar enfim o que é, em cada momento a sociedade, e como dela legitimamente saem os acontecimentos tais como os vemos, eis o fim das crônicas políticas que, sobre o movimento geral da Europa e da América, me proponho escrever nesta *Revista*.

Não traz isto consigo a necessidade de uma apreciação dos sucessos no sentido de saber se esses são ou não favoráveis ao estabelecimento de uma ordem de coisas previamente formulada como perfeita. O saber se um acontecimento político é bom ou mau, é natural objeto de uma outra classe de considerações. É sobretudo destas que se ocupam as folhas diárias, que, pela sua

frequente aparição na arena política, são naturalmente instrumentos de luta, que têm o seu credo definido, formulado, como ideal que querem ver realizado pelo caminho mais curto e como critério a aplicar imediatamente aos factos, logo que estes se dêem e passam em frente, animados ainda da luta que também tiveram para se produzirem, desacompanhados dos seus complementos e das suas justificações, com aparência fortuita, fragmentados, desconexos, sem o aspecto de conjunto que só à distancia se aprecia depois. Explicar pois os factos muito mais do que apreciá-los eis o fim das crônicas que escrevo.

Era indispensável esta exposição do ponto de vista em que me coloco, para não ser injustamente julgado pelos apaixonados da política militante, e, sobretudo, – e é o mais importante, – pelos leitores espanhóis, portugueses e americanos, cujo caráter não recebe facilmente estes processos meramente objetivos, impessoais, mais franceses que nossos, com que a crítica moderna nos põe fora do assunto que estudamos, seja ele a nossa vida, ou o nosso destino, como quem está indiferente, e por detrás dos bastidores, assistindo a uma comédia curiosa.

É certo que todo o moderno movimento filosófico tem constituído como um resíduo de ceticismos que se acumula no fundo dos espíritos formando esta disposição que os “crentes” – no velho sentido da palavra, – por não compreenderem, muitas vezes avaliam mal. Mas é certo que sobretudo ela deriva da extrema afinação lógica das inteligências atuais fazendo-as concluir que o “fado” tem hoje o nome de “lei”; que todo o facto é uma consequência fatal, por isso justa, do estado da sociedade; que esta não pode nunca retroceder senão aparentemente, que assim tudo o que sucede é bom que suceda, e que aos homens, cumpre sobretudo, ainda como impulso da mesma fatalidade universal, adquirir consciência do turbilhão inevitável dos factos de que eles são ao mesmo tempo um motor e um elemento impellido.

Posto isto, descrito assim o ponto de vista destas crônicas, para que ninguém procure nelas o que elas não querem conter, – prosseguirei.

Três pontos sobretudo esbocei, – e não me permitiu o espaço que os desenhasse melhor, – que quanto a mim dominam por completo o momento político atual; A transformação por que está passando o espírito das classes dominantes: os pontos de apoio da deslocação do instável equilíbrio europeu, e o movimento que num futuro que é fácil prever deve prolongar a Europa e modificá-la. [...]

Antes de passar ao grupamento, e à elucidação dos demais factos políticos e econômicos da Europa contemporânea, – que nem foram nestes últimos dias muito novos nem muito interessantes, – preciso ainda acrescentar um ponto que domina também os acontecimentos modernos. Esse é o estado religioso dos espíritos, fenómeno que por um lado parece caracterizado pela indiferença sentimental das classes industriais e políticas, mas que por outro, exigente e fecundo, cresce de contínuo das necessidades imortais que o originaram sempre. [...]

O homem pode hoje ainda, sem dúvida, definir-se um animal religioso.

Faculdade a mais sentida e a menos compreendida, a menos consciente, vaga, e por isso mais íntima, – fatalmente dominante, – tende ela naturalmente a caracterizar e a dirigir os factos superiores, os que têm uma influencia geral, os que tomam o homem no mais completo conjunto de relações.

Uma corrente poderosa anima assim uma grande parte da humanidade, e a Europa é hoje, no fundo, uma vasta luta religiosa, onde os campos políticos têm quase todos o seu credo. Relativamente a este estado as diversas classes oferecem diferenças curiosas. São os partidos políticos extremos, sem dúvida os mais humanamente completos, que são também os mais intimamente religiosos nas suas faculdades, nas necessidades íntimas e sentimentais dos seus

espíritos: – uns, fanáticos, absorvidos, quase anulados muitas vezes; os outros, regeneradores, iluminados.

Para as classes entremédias, a religião é, no espírito, uma espécie de cofre onde durante meses se não mexe; – menos uma necessidade instantânea, iniludível, que um elemento de conservação política e social, uma sanção superior do poder, um freio contra as subversões. Que a religião porém não queira ter mais lógica que o sistema político que essas classes mantêm; que se contente com as suas pompas respeitadas por uma humildade ostentosa, e com o seu papel de polícia preventiva; que só entrevenha na ordem temporal para sagrar o facto consumado, e os restos formais da antiga sociedade. Não lhe consentirão mais.

Por isso, quando a Igreja Católica proclamou a infalibilidade do que era aliás, o representante reconhecido de Cristo na terra, os interesses abalaram-se e as consequências legítimas do novo dogma perturbaram os governos.

A Alemanha prendeu os seus bispos, – e ainda hoje continua no mesmo caminho; – perseguiu os ortodoxos exatos cumpridores do seu dever religioso, e hoje, os jornais católicos estão por dias, depois de consumirem ainda alguns eufemismos relativos, a chamar a Bismark o novo anticristo.

Em Inglaterra o mais genuíno representante da Burguesia liberal, o Sr. Gladstone alvoroçado também, preveniu os seus concidadãos, num opúsculo mais célebre pelo autor que pela originalidade das ideias que expõe, de que: “ninguém pode hoje ser católico romano sem renunciar à sua liberdade moral e mental, sem pôr a lealdade e o dever civil à mercê de outrem”¹⁵⁷.

Algumas reflexões mostrar-nos-ão completamente o estado religioso das classes que, sob este ponto de vista, precisamos conhecer.

¹⁵⁷ The vatican Decrees in their Bearing on civil allegiance: A political exposition. Gladstone. London 1874 [*Nota do autor*].

O juízo do sr. Gladstone é completamente exato.

E todavia, parece efetivamente que a religião, a direção superior, a influência da divindade, têm de preponderar sobre toda a existência da criatura humana. Não é fácil de imaginar que alguma coisa fique fora da sua ação legítima. Tudo na vida do homem deverá sem dúvida ser formas da sua obediência a Deus. O Estado, essa representação superior da ordem, que dirige, só o consegue, só o pode fazer, em nome dele. Se isto é certo, o Estado pertence à igreja, é uma emanção dela; não vive, não tem autoridade senão por ela, não domina sobretudo senão enquanto a representa e enquanto obedece à verdade que ela possui *ab auto*. Uma religião separada do Estado e não o inspirando, e não o dominando, e não o absorvendo; uma concordata extremado duas partes no mesmo organismo: – a temporal e a espiritual, movendo-se como duas paralelas que nunca podem entrar em colisão, – afigura-se aos espíritos sistemáticos, com efeito, como uma limitação do infinito, da onipotência de Deus, encarregado de dirigir à vontade o campo que cada vez vão restringindo mais do foro interior, mas proibido, sob pena de aplicações judiciais, de ter opinião sobre as ações públicas, os deveres do cidadão, os destinos da pátria.

Naturalmente as religiões envolvem tudo, – foro interno e externo. Nada é exterior a Deus: – como se lhe pode disputar uma parte do homem! Nada pois lhes é estranho.

Eis o que diz a lógica impassível.

O catolicismo, a mais grandiosa, a mais extraordinária, a mais bem ordenada edificação religiosa, que há tantos séculos deduz sabiamente os seus desenvolvimentos, deve também ser a mais absorvente, a mais imperiosa e exigente, por ser a mais forte e a mais completa.

O movimento de reação na política moderna contra o catolicismo romano foi ainda determinado por uma outra causa extremamente significativa pela sua extensão, e que de há muito atua ao mesmo tempo na Alemanha, em Inglaterra, e em França.

O protestantismo despira a religião do simbolismo teatral e fascinador de Roma. Formara um culto abstrato, seco, apenas com alguma música sóbria que só podia satisfazer as almas de grande mundo interior, místicas, facilmente ensimesmadas, mas não os sentimentos populares que só vivem de símbolos, de corporização exterior. As tendências imaginativas começaram a revelar-se naturalmente, porventura auxiliadas, incitadas, por conselhos interessados.

Em toda a parte as cerimônias do culto começam a introduzir elementos pomposos. Em Berlim, por exemplo, as seitas dos Batistas e dos Irvingios, entre outras, enchem hoje, para ter numerosos aderentes, a igreja de ornatos, de luzes, de tecidos dourados e coloridos; em Inglaterra o ritualismo sofre uma alteração lenta que move primeiro os temores de Gladstone; e em seguida ao último Sínodo protestante de França, um cisma se declara em que a minoria censura as grandes influências da igreja reformada a sua romanização.

Sob estas variadas formas se dá pois, unido aos movimentos políticos o movimento de luta e de transformação religiosa.

A lógica é pelo catolicismo. Mas, se a lógica que domina superiormente a história e que explica ainda a evolução de cada princípio em si, não é hoje, nem será tão cedo ela quem governe as nações.

Roma intransigente nos seus pontos dogmáticos, colocada inabalável em frente do movimento e do século, tem contudo, em política, uma maleabilidade única. Condena e fulmina, nas suas encíclicas, a legislação civil de todas as nações modernas, mas não passa da excomunhão literária: continua deixando exercer o culto, entretêm relações diplomáticas, e não vai longe o tempo em que se julgava que o protestante império alemão seria o sustentáculo bem recebido do poder temporal do papado. Roma faz isto tudo com um ar entre doce e sutil que lhe dá a sua natureza italiana dando a entender que é humildade cristã, caridade para com os transviados que talvez se arrependam ainda, e mostrando, no fundo, como caráter mais real, a obediência ao célebre preceito clássico, e sob certo ponto de vista

defensável, – de que todos os meios são legítimos em vista dos fins; – sublimes fins que são nada menos que a recondução dos homens ao caminho da verdade. Em França tem de ser assim por Henrique V; – mas é também, deixa crer pelo menos que poderá ser, e indubitavelmente será amanhã, se a vitória vier, – por Napoleão IV.

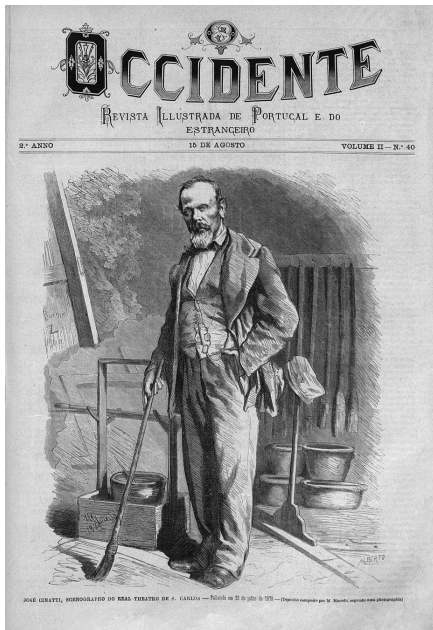
Em toda parte contra o progresso, ela que sendo perfeita não pode progredir, a igreja é também sempre pelo sucesso realizado. Só a Itália, que lhe tomou o patrimônio, não achou perdão completo, naquela voz doce e humilde que ainda hoje move e inspira pelo mundo tanto ódio irreconciliável.

Mas também a Itália obedece aos mesmos movimentos que eu tenho descrito. São as mesmas classes, ordeiras, prudentes, a que Garibaldi, o grande instinto generoso, parece ir-se unindo, que ali trabalham prudentemente conservando e organizando sem brilho como sem comoções. [...]

27 de fevereiro

J. Batalha Reis

JOSÉ CINATTI¹⁵⁸



I

Há, de ordinário, muitos homens em cada homem. E quando se pode observar um caráter humano em face das variadíssimas e opostas circunstâncias que formam a existência, e quando se pode seguir e comparar as ações dum homem durante a sua vida inteira, reconhece-se, de ordinário, que elas nem estão ligadas entre si por uma inflexível lógica, nem são manifestações harmônicas duma perfeita individualidade.

Há quase sempre muitos homens em cada homem: muitos homens de gênio, de caráter, de temperamentos contraditórios. E cada um aparece quando os factos exteriores o provocam pelo seu lado particularmente sensível; e, como entre esses homens um

¹⁵⁸ *Ocidente*. Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro. Lisboa. 2.º ano, vol. 2. n.º 40, 15 agosto 1879. p.122-123.

sempre predomina, ou quer-se que predomine, todos os demais se escondem, nas ocorrências vulgares da existência, para afetar que um só existe.

São raras hoje as personalidades que não têm escondida, sob uma pose voluntária, essa desarmonia complicada de constituição.

José Cinatti era, a esta regra dos homens modernos, a mais completa exceção. Pode dele dizer-se, empregando uma frase vulgar mas expressiva, que o seu caráter era “duma só peça”.

Bastava conhecer o artista, o pintor, o arquiteto, para possuir inteiro o conhecimento do homem: As suas ideias sobre o mundo, as suas opiniões sobre política, as regras inflexíveis da sua moral, os seus negócios, as suas relações, a sua vida doméstica, a educação dos seus filhos, como o estilo das suas obras de arte, tudo era nele inteiramente harmônico, lógico, filho duma mesma consciência e dum único e originalíssimo temperamento de artista. Não há português mais conhecido, mais popular, mais simpático do que o foi em Portugal durante 42 anos este italiano, que já se considerava ele mesmo português, e que queria tanto já a Portugal como à Toscana onde nascera ou à Lombardia, onde fora educado.

Da simpatia imensa que inspirara não era só causa o notável talento do artista, mas o caráter espontâneo, ingênuo, generoso, do homem, o seu grande coração e a sua vida inteira, santa e impecavelmente laboriosa. É que não são os grandes homens apenas, mas os homens bons, que o povo ama.

Até aos 70 anos José Cinatti trabalhou sempre; e a sua atividade parecia, aos que o conheciam, uma manifestação natural da sua forte e constante alegria bondosa.

Do romper do dia até às 6, 7 ou 8 horas da noite não havia para aquela inteligência prodigiosamente fértil, nem para aquele corpo notavelmente forte e ágil, um momento de descanso.

Cinatti desenhava e pintava cantando as melodias luminosas dos grandes mestres italianos, e dizia muitas vezes que não tinha ideias

para pintar as cenas das “obras sonolentas da Alemanha”, o que o não impediu de criar esplendidamente o *Roberto do diabo*, o *Profeta*, os *Huguenotes* e a *Africana*.

Os operários que ele empregava nas suas obras adoravam-no todos, e José Cinatti tinha pelos populares portugueses uma profunda simpatia. “Não há no mundo almas mais belas, corações mais bondosos, ídolos melhores: não há em Itália os homens bons que eu tenho encontrado entre o povo de Portugal” dizia ele sempre.

Quando, à noite, voltava para casa, sentia-se, naquela família, uma imensa alegria saudável, de consciências completamente tranqüilas pelos deveres cumpridos e de almas inteiramente abertas e felizes. E José Cinatti tinha ainda forças, após o seu rude trabalho do dia, para estar, mais alegre que as crianças que se lhe dependuravam no fato, e para fazer saltar nos joelhos os filhos mais novos, ou os netos.

Muitas vezes, quando acabava de jantar e se retiravam os pratos de sobre a mesa, na toalha que a cobria, cantando em voz baixa melodias de Bellini ou de Verdi que pareciam sons das aparições fantasiosas que então se erguiam no seu espírito, começava a desenhar com um lápis de carvão, extensos arvoredos, paisagens, ou vastos edifícios maravilhosos. Então, por horas às vezes, com os olhos fitos sobre a toalha que ele ia enchendo das suas criações, traçando no ar como gesto animado edificações invisíveis, ficava perdido nesse mundo imenso e imaginário, donde quase sempre saíam as ideias principais das cenas que ia pintar, ou dos edifícios que andava construindo.

A fisionomia de José Cinatti, tão notável, tão querida, devo dizer para todos os portugueses, devia ficar, quando menos, esboçada numa publicação portuguesa: É o que deixo aqui escrito. A sua biografia é porém curta.

Nasceu em Siena em 1808. Seu pai viveu muitos anos na Lombardia e era aí um arquiteto distinto. José Cinatti, que foi discípulo principalmente de seu pai, estudou também na Academia

das Belas Artes de Milão. Foi só quando pensou em sair de Itália por motivos políticos, que se dedicou à cenografia, e que, como cenógrafo, partiu para Lyon. Foi daí que António Lodi o escriturou para S. Carlos em 1836.

Em Lisboa estava a esse tempo, havia dois anos, o Sr. Aquiles Rambois. Então se associaram estes dois homens que deviam durante 42 anos não só ser os amigos mais inseparáveis, mas formar uma espécie de individualidade artística, para a qual cada um contribuiu com um grande talento, uma notável ciência, que se completavam com as faculdades diferentes que um e outro possuíam.

Em 1837 José Cinatti casou com Maria Rivolta, senhora italiana, de uma família milanesa, que residia em Lisboa.

Em 1857 essa senhora morreu de febre amarela deixando-lhe 9 filhos. Há dela um retrato a óleo de tamanho natural pintado por Fonseca: É um rosto formosíssimo, duma correção absoluta de forma e de feições, com a expressão idealmente pura e serena que só têm as madonas rafaelescas.

A recordação desta senhora foi sempre, na casa de José Cinatti uma visão sagrada que parecia dirigir superiormente a vida da família e os atos do artista.

Jaime Batalha Reis

*CARTAS DE FILADÉLFIA*¹⁵⁹

Filadélfia, 17 de maio de 1876

Meu caro redator,

Não há de dizer que não cumpro largamente a minha promessa, porque aproveito todas as ocasiões de escrever para a Europa. Talvez até comece a maçar os seus leitores. Se eles não gostarem, meu caro amigo, carregue com a responsabilidade que é toda sua. Dir-lhe-ei contudo baixinho que, farto o dia todo de morder conscienciosamente a língua para pronunciar o *th* inglês, como o meu mestre me ensinou, sinto um certo prazer à noite em falar português com o papel, porque os meus amigos esses raras vezes os vejo, a não ser em reuniões oficiais. Estão americanos dos bicos dos pés até à cabeça. Correm a cidade toda nos *tramways*, que são aqui inúmeros. Digo-lhe que o nome de “caminhos de ferro americanos” é um dos poucos nomes justificados que há por esse mundo. Não se vê outra coisa e não são caros relativamente. Ora agora o que não há é coisa que se pareça com regulamentos policiais.

Entra tudo, quer caiba, quer não. Os condutores anularam por sua conta e risco o axioma matemático; “O conteúdo nunca pode ser maior que o continente”, e substituíram-no por este teorema: “Se cabe um pé, cabe o corpo todo.” Um carro americano em Filadélfia é

¹⁵⁹ *Diário da Manhã*. Lisboa, 17 maio 1876.

uma tigela de sardinhas. O que vale é que os transeuntes não trazem senão bagagens muito elementares. Conhece a teoria exposta por um americano ao nosso amigo E. de Q. “Um homem não precisa para viajar senão de duas coisas: um colarinho de papel e um revolver, o colarinho para a decência e o revolver para os negócios.” Pois vejo que a aplicam.

O que me espanta um pouquinho nos *tramways* é não encontrar aquela consideração legendária dos americanos pelo belo sexo: Vejo muitas vezes nos carros gentis americanas em pé, e uns bojudos cidadãos dos Estados Unidos, muito bem repoltreados nos seus bancos. É verdade que, se eu me levanto para dar lugar a alguma delas a gentil americana senta-se com a maior serenidade, abaixando-me ligeiramente a cabeça e sem olhar para mim. Pois são gentis! Começo a compreender Miss Blackford e os seus principescos amores.

Como lhe dizia, os meus amigos colegas encontro-os às vezes nas ruas e cumprimentamo-nos de *tramways* para *tramways* e, para maior vergonha minha devo dizer que, depois da primeira visita, só tornei a ver o Sr. Barão de Santana, que aliás recebe admiravelmente em sua casa todos os portugueses, no jantar do ministro inglês Sir Edward Thornton.

Foi um jantar esplêndido. Estiveram o presidente Grant, o imperador do Brasil, os ministros do interior, da guerra, e da marinha, o *Chief-Justice Wait*, o Sr. Barão de Santana, ministro de Portugal, os ministros da Turquia, da Itália, do Brasil, da Suécia, da Dinamarca, da Bélgica, o Sr. Archibald, côsul geral da Inglaterra, o Sr. De La Forest, côsul geral de França, o Sr. Kortright, côsul da Inglaterra em Filadélfia, os comissários do governo inglês, os comissários estrangeiros e coloniais da exposição, o governador da Pensilvânia, o *maire* de Filadélfia, o presidente da comissão do centenário, o Sr. Hawley, o Sr. Goshorn, o general Sherman, e muitos membros do Congresso, etc. Eram ao todo 200 hóspedes.

O Sir. Edward Thornton brindou ao presidente dos Estados Unidos, e o Sr. Grant em resposta levantou-se, agradeceu e brindou à rainha Victória. Houve imenso tumulto de aplausos, e todos diziam: Oh! Menos eu que não percebia a necessidade de emprego dessa exclamação a propósito de uma coisa que me parecia naturalíssima. Perguntei a explicação a um vizinho americano, que só me disse com uma concisão telegráfica “*Unexpected* ” Inesperado por quê? Não sei.

Em seguida Sir Edward Thornton levantou-se, e disse que estava convencido que a ilustre assembleia apreciara a honra que lhe fazia com a sua presença o seu distinto hóspede, a Sua Majestade o Imperador do Brasil. Era uma das vantagens do progresso da civilização, e das maravilhosas facilidades de comunicação que dele se seguiam, ver sentados à mesma mesa os chefes das duas mais vastas nações deste vasto continente, apesar de estarem em lados opostos do Equador. Sua Majestade imperial, em toda a parte onde era conhecido, e ele recentemente viajara muitíssimo, conquistara por tal forma os corações de todos os que se tinham encontrado com ele, principalmente neste país que, sem dizer mais uma palavra Sir Edward contava que todos beberiam à sua saúde e à sua felicidade com todo o calor e toda a cordialidade a que os seus corações os incitariam. Bem sabiam o muito que ele fizera pela causa da verdadeira liberdade e do bom governo no seu país, e ele sem dúvida ocupara-se, durante a sua viagem nos Estados Unidos, em fornecer o seu espírito de novos conhecimentos, de que podia depois fazer uso para proteção e felicidade dos seus súditos.

Então a banda de música tocou o hino nacional brasileiro, e soltamos todos, eu também, é claro, três *burrabs* bem puxados. O imperador levantou-se, levantamo-nos todos, mas Sua Majestade imediatamente nos pediu que nos sentássemos. Obedecemos, e o imperador deu uma breve resposta em francês, agradecendo, a todos, os cumprimentos que tinham feito ao seu país. Falou nas amigáveis

relações do Brasil com a Inglaterra e com os Estados Unidos, e mostrou-se muito satisfeito com o que vira nesta sua visita, e entusiasmado com o desenvolvimento do país e com o seu espantoso progresso. Falou também no excelente caráter da exposição, e na utilidade que prometia ter. Depois de novo agradeceu à assembleia, e sentou-se no meio de vivos aplausos.

Já se vê que os brindes não ficaram por aqui, mas eu é que paro, porque ainda lhe quero falar de outras coisas, e não desejo abusar das colunas do seu jornal.

Não imagina, meu caro amigo, o que tem sido aqui a questão da abertura da exposição aos domingos. É um inferno, fervem as injúrias, os dois partidos insultam-se. Os católicos sustentam que deve estar fechada, apesar de que o domingo católico é o que nós sabemos, mas aqui entendem que não devem ser menos zelosos do que os protestantes. Contudo o arcebispo católico sempre se arriscou a propor uma transação: “A exposição podia estar fechada de manhã, para que ninguém deixasse de ir à missa, e estar aberta de tarde.” Era razoável, mas o arcebispo recebeu em troca descompostura de ambos os partidos. “O Sr. Arcebispo”, dizem os religiosos exaltados, “quer entregar ao diabo metade do dia que pertence a Deus.” Ora, se os meus amigos, os Srs. J.B., C.P., C.V., e outros radicais do nosso país soubessem que na sua ideal república dos Estados Unidos se apresentavam os argumentos que acabo de lhe expor, e tinham por si um partido numerosíssimo em Filadélfia, que desapontamento que eles teriam!

Até breve.

B. 160

¹⁶⁰ E₄/29-99.

O FAUSTO - DEBUTE DO BAIXO DONDI¹⁶¹

CHRONICA MUSICAL
O FAUSTO.— *Debute do baixo
Dondi.*

Quando o pano subiu depois da introdução do *Fausto*, os espectadores olharam para o palco espantados: A cena representava

o interior dum *chalet* ou antes dum *cottage* inglês, com as vigas e o travejamento descoberto de madeira nova, de aspecto alegre, parecendo habitação lavada de ares e de luz. Lembra-se a gente ao vê-la de camponesas gordas e de queijo. A cena está desde o princípio em pleno meio dia apesar do sr. Bulterini declarar, no meio da geral incredulidade, que apenas *sorge il di*: nada do mistério, do sombrio medieval da antiga cena, onde, pelas janelas ogivais de pequenos vidros, entrava, pouco a pouco, a luz da manhã com os coros alegres do campo que acordavam. Para adaptar ao primeiro ato do *Fausto* uma tal cena é necessário nunca ter lido o poema, não saber em que época se passa, nunca ter ouvido a música, nem nunca ter ouvido falar no assunto, – o que tem merecimento por ser, hoje em dia, extremamente difícil.

O baixo que debutou, o sr. Dondi tem uma voz agradável de pouco corpo nas notas profundas o que o prejudica consideravelmente no papel de Mefistófeles. Corta às vezes fora de propósito as frases, remata-as com incerteza e canta muitas vezes atrapalhado. Não representou quase

¹⁶¹ *Diário da Manhã*. Lisboa, 20 janeiro 1880.

o papel, o que lhe fez mal perante um público que já viu Petit cheio de sarcasmo, de espírito e de malícia. Pareceu-nos bastante um diabo de mágica, de boa figura, e que por isso poderia com vantagem dedicar-se apenas à especialidade “aparições”. Cantou todavia razoavelmente a serenata, alterando porém um pouco a música. O público fez-lhe nesse ponto uma ovação levemente contestada. Este “levemente” não é talvez o advérbio mais próprio para designar a pateada que se deu.

Como se diz duma música que não está na corda de voz dum cantor, assim diremos que o *Fausto* não está na corda dramática da sra. Borghi-Mamo. A sua fisionomia tem demasiado espírito, demasiada ironia, demasiado conhecimento instintivo da vida, para se prestar à candura ignorante, infantil, *niaise* incolor, meio adormecida da lenda do rei de Thule e da alegria pela posse das primeiras jóias.

O caráter arrebatado do seu extraordinário talento é o da mulher que ama sabendo perfeitamente que ama e porque ama e deixando-se inebriada queimar no seu amor cheio de violência e abnegação. A cantora é mulher demais para poder bem representar de criança. É Leonor, é Aida, é Selica, tão completamente, que não pode ser ao mesmo tempo Margarida.

A interpretação realista da cena da igreja no 4.º ato é, por parte de Borghi-Mamo, inteiramente nova em Lisboa. O sr. Bulterini cantou com a sua bela impassibilidade de tenor gordo, de temperamento fleugmático, gritando às vezes como se estivessem a fazer-lhe mal e ele resolvesse vingar-se sobre o público.

O barítono emendou algumas frases de Gounod talvez porque as achasse demasiadamente originais para serem cantadas por um italiano que se preze. Citaremos por exemplo o final do 4.º ato.

O sr. Laloní fez-nos em toda a ópera lembrar Squarcia – com saudades.

As cantoras que fazem os papéis de Sybel e de Marta, a sra. Marra e a sra. Susoni pareceram-nos de poucos recursos: – tão poucos com efeito que elas se viram obrigadas a recorrer, com aquelas vozes, à carreira teatral.



Meu caro Ferreira de Castro:
– Quis o meu amigo convidar-
-me na sua extrema amabilidade,

para redigir a seção de crítica do *Jornal da Noite*, devendo aí substituir, (apenas no sentido mais material e limitado deste verbo) o escritor de quem eu sempre admirei, nas crônicas de S. Carlos, os conceitos, *si gentiment tournés*, pelo mais cinzelado e fino gosto.

Por que é que, em semelhantes condições, eu aceitei encargo tão difícil? (Eis um ponto que interessa pouco o público, mas que ainda assim eu me permito esclarecer). Porque, de volta de Paris e de Espanha, tenho andado de mau humor, nervoso, e a afogar-me em ondas de uma mortal nostalgia da grande arte. E também porque tanto prometi aos meus amigos de Milão, de Paris, de Berlim e de Madrid, dar-lhes notícias da nossa cena lírica.

Não sou feliz no meu debute: – concordarão. Como novidade encontro, para fazer a minha primeira crítica, a *Favorita* que, nem por Donizetti nem pela Sra. Biancolini, se pode considerar na sua primeira primavera.

A célebre partitura do fértil Donizetti fez-me ontem lembrar aquele conhecido conto de Hoffmann, de Achin d’Arnim ou de Chamisso

¹⁶² *Jornal da Noite*. Lisboa 4 e 5 março 1880.

(ou talvez seja de outro), em que a sombra de um homem esfrega com a sombra de uma escova a sombra de um cavalo.

As alusões que eu encerro nesta citação são tão transparentes, e em todo o caso tão pouco amáveis, que eu desisto de sequer explicar que a sombra do cavalo me pareceu ontem ser – o público.

Terrível momento para a arte aquele, em que uma mulher começa a engordar e a desiludir-se!

Têm as cantoras na garganta, como numa adorável gaiola de rosado cetim, um rouxinol apaixonado.

Ao canto dessa ave, que lhes é alma e voz, vibram elas nos sentimentos profundos de todos os dramas de sua vida. O rouxinol traduz-lhes os anseios, as esperanças; toma as intenções dos personagens das óperas e das diferentes pessoas que cada um tem dentro em si em face das diversas situações da existência. Mas, muitas vezes, essa voz que é a paixão, e o desejo, e a ilusão, e a febre, durante o prestigioso turbilhão que constitui a mocidade, começa a encontrar pouco o eco no peito e na consciência da cantora. Uma que outra vez, nos terríveis momentos das grandes crises morais, ao canto doloroso ou prazenteiro, respondeu já uma pequena tosse e um vivo colorido facial! Quiçá derivado de qualquer predisposição pneumônica menos saudável.

Então, um belo dia de verão, quando ainda há flores, mas quando sobretudo nos rodeiam coloridos comestíveis, no momento em que as rosas brancas das árvores de fruto já se mudaram prosperamente em maçãs reinetas e em peras de sete cotovelos; então, um belo dia, a cantora, – engole o seu rouxinol. E é nesse momento que ela principia a perder a voz, a paixão, a grande vibração ideal, que, na digestão da ave sublime (com 32% de matéria azotada) começa a engordar sem obstáculo.

Ora o que ontem se me patenteou com toda a evidência na *Favorita* da 75.^a récita de S. Carlos, foi que a Sr.^a Biancolini, – engoliu já o seu rouxinol.

Quanto ao sr. Bulterini pareceu-me ter engolido também o que quer que fosse, mas coisa menos alada que a ave que acompanhou as entrevistas de Romeu: – sem dúvida dois quilos de carne propícia ao bife.

O simpático tenor cantou toda a noite como quem se apaixona para fazer o [*ileg.*].

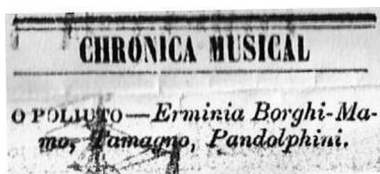
Sentimos que Pandolphini, o grande mestre, se transvie em tão má companhia lírica.

Admirei entretanto muito o público de S. Carlos. É nova mas digna de todo o elogio, a sua cordura e paciência.

Nos meus tempos, com uma tal *Favorita*, tinham-se desmanchado os bancos da platéia, para em seguida ir cear ao quartel do Carmo.

V. de D.

**O POLIUTO – ERMINIA BORGHI MAMO,
TAMAGNO, PANDOLPHINI¹⁶³**



Os leitores que têm lido ultimamente as Crônicas Musicais do *Diário da Manhã*, – se alguns há, ai de mim! nestas circunstâncias, – já devem ter percebido que o seu

autor não é pródigo em elogios, nem facilmente disposto a hinos.

Os “gênios”, os “talentos assombrosos” e os “extraordinários artistas”, não me acodem abundantes aos bicos da pena, nem a tinta com que escrevo pinta frequentemente a “auréola da inspiração”, a “fronte genial” e as “inexcedíveis primas-donas”.

É necessária esta introdução para bem se avaliar quanto eu quero dizer no que se segue:

O Poliuto é a ópera mais completamente bem cantada que esta estação se tem dado em S. Carlos. Impressiona pelo conjunto perfeito. Parece uma obra grega pela harmonia. É pela execução como que um facto clássico.

A música, toda no registro agudo da voz de Tamagno, é perfeição cuidadosa, *recherchée* e fria de discípulo laureado dum conservatório francês. Daqui resultam belezas extraordinárias na frase e nos detalhes. O momento violento e excepcional do Credo que entusiasma a

¹⁶³ *Diário da Manhã*. Lisboa, 31 janeiro 1880.

platéia, – como sempre acontece a um público meridional que ouve uma voz potente e um canto largo, – o momento cheio de fogo do Credo, mais intencional em Tamagno do que espontâneo, mais para obedecer a uma *rubrica* do que para seguir uma comoção, não me obriga a modificar o meu juízo acerca do ator, mas obriga-me a renovar os meus gabos ao excelente *virtuose*.

Em Pandolphini conhece-se, no *Poliuto* mais que em qualquer outra ópera, o italiano que soube fazer-se admirar perante a crítica correta de Paris, que exige, com razão, que se cante um papel *dizendo-o*. Às vezes, no destacar de algumas notas não se sabe bem se é o excesso de expressão que domina se é já, um pouco, a voz que atraiçoa o cantor: Em tudo porém se vê um mestre consumado.

Falemos agora de Erminia Borghi Mamo:

Suponham uma massa de ouro, suntuoso mas banal, como toda a riqueza de acaso que só tem peso e quantidade. Mas um ourives, – um daqueles extraordinários ourives da Renascença que, como Benvenuto Cellini, faziam por igual as jóias e os sonetos, – um ourives começa a trabalhar a massa bruta do metal. Vai assistir-se a uma prodigiosa criação: O artista não se engana no desenho uma só vez, nem nos golpes repetidos do cinzel, hesita um só momento... Tudo o que vemos aparecer-lhe sob os dedos está tão realmente definido no seu espírito, que o gesto e o modelado são a compasso com a comoção que os produz. Entre a ideia e a formulação não há quase intermédio nem distância... E no ouro abrem-se as folhagens elegantes, as florescências delicadas, os arabescos graciosos, de onde, a espaços, se destacam, cheias de drama e comoção, as fisionomias dolorosas e as atitudes sentimentais. A luz e a sombra recortam nitidamente as curvas corretas de rendas sobrepostas que não deixam no metal um ponto que não tenha significação, movimento, melodia. A massa de ouro cuidadosamente cinzelada, mostra-nos as rosáceas das catedrais *flamboyants*, os entrelaçamentos dos pórticos

manuelinos, os festões das *loggias* rafaelescas de Jean Goujon, as folhagens tenuíssimas das porcelanas de Saxe.

Eis o que ante nós evoca o adágio da Cavatina de Erminia Borgui-Mamo no 1.º ato do *Poliuto*. Eis o que a cantora faz daquela música.

Ser correta, exata, impecável na execução daquele trecho era muito já para uma cantora dos maiores recursos e da mais completa ciência do canto.

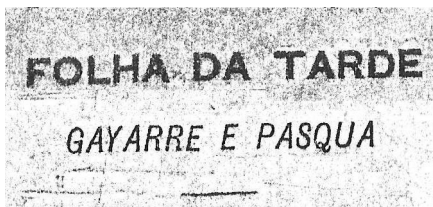
Mas era perigoso ser-se *amaneirada*, mesquinha, pequena, o deixar que o drama e a paixão se subestilizassem nos requiebros, nos ornatos, nos *congetti*.

Erminia Borgui-Mamo nem por um momento esquece o seu papel, nem por um momento deixa de vibrar sob a sua paixão. As delicadezas do canto, os toques tênues da voz marcam apenas as gradações íntimas dum grande sentimento. São os arroubos profundamente sentidos dum alma que se escuta e que por isso segreda. Às vezes a voz reduzida, balbuciada, quase desaparece para deixar apenas um hálito subtil, uma respiração melodiosamente perfumada.

Não é tão fácil ser, como Erminia Borghi-Mammo em todo o *Poliuto*, uma cantora mais perfeita e uma atriz mais completa.

A fisionomia, os gestos, as atitudes, as inflexões – tudo deriva espontânea e logicamente dum imensa vibração de mocidade e de talento.

GAYARRE E PASQUA¹⁶⁴



Se o Sr. Gayarre e Mademoiselle Pasqua fossem dois insetos ou duas plantas, (estilo severo) ou duas borboletas ou duas flores, (estilo mimoso) eu tomava-os cuida-

dosamente entre os dedos, colocava-os diante de mim e começava a estudá-los com toda a seriedade.

A crítica imparcial deve uma coisa aos artistas distintos: estudá-los como se eles fossem objetos de história natural – com os pontos de vista especiais, já se vê que o assunto requer.

Esta explicação serve para os que tenham achado em demasia analítico e cru o processo que eu empreguei para falar de Gayarre e que vou agora empregar para falar de Mademoiselle Pasqua.

O timbre de voz de Mademoiselle Pasqua, tal como o revela a *Favorita*, – única opera que o autor destas linhas tem ouvido a essa *prima donna*, – é da primeira à última nota, um timbre de meio soprano. É porém de grande igualdade e não se dá com ela o que sobretudo ultimamente, se apresentava bem claro na voz de Madame Biancolini que era, – pode-se dizer, – contralto-baritonal nas notas graves e *soprano-sfogato* nas notas agudas.

¹⁶⁴ *Folha da Tarde*. Lisboa, 2 dezembro 1882, p.2.

A voz de Mademoiselle Pasqua é sólida de vibração e naturalmente quente e dramática. Apresenta, porém, às vezes, pouco corpo, pouca opulência de som, e não tem vigor suficiente para os momentos violentos que devem ser expressos por música em certas “tessituras”: cito em apoio desta reflexão o pouco resultado do *Scritto in Cielo*.

Tem se falado muito já a respeito desta cantora, nos defeitos e qualidades do método italiano de cantar, sem que, como em geral acontece entre nós, se tenham dado os críticos ao trabalho de dizer o que entendem desse e do outro.

Diz-se que Mademoiselle Pasqua se distingue esse ano na companhia de S. Carlos por possuir na perfeição esse método.

Eu vou apenas dizer a tal respeito, e muito resumidamente, o meu modo de ver: no que se chama método francês a voz é sempre considerada como um meio de exprimir ideias e sentimentos tão próximos da realidade quanto a realidade é compatível com a convenção idealista que produz o drama lírico.

No método italiano atende-se principalmente a que a voz humana é um instrumento encarregado de produzir sons, – belos sons.

É claro que, para marcar bem a diferença, eu tenho que ser exagerado, e, por isso, relativamente falso.

O método italiano produz assim o que eu chamarei os “grandes cantores absolutos”. O método francês produz os “grandes artistas dramáticos”.

No método francês há, para assim dizer, a linha quebrada, a fragmentação constante que prejudicam muitas vezes o som mas que dão verdade aos sentimentos, unindo ao canto como que a articulação realista da palavra. No método italiano há a curva contínua, a frase enfática, o exagero mais musical que dramático das inflexões e dos andamentos.

Se o “realismo” que hoje anda na literatura e na pintura pode conceber-se na música ele é representado pelo método francês.

O idealismo está porém no método italiano de canto, como esteve sempre em todos os produtos artísticos da grande Itália. – E, dado um público português, a intensidade de sensação produzida pertencerá sempre aos artistas que souberem pôr este método ao serviço dum verdadeiro talento.

Mademoiselle Pasqua é uma cantora italiana: É porém uma cantora de verdadeiro talento?

Eis uma pergunta a que imparcialmente me não julgo ainda habilitado a responder.

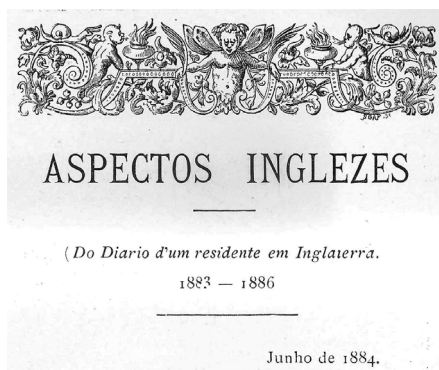
Sem dúvida a notável *prima donna* é uma “cantora inteligente”, uma “cantora talentosa” mesmo, no sentido vulgar em que esta frase se costuma aplicar. Mas o que eu denomino “grande talento” é mais do que isso.

Há dois trechos na *Favorita* que principalmente me deviam guiar sobre este ponto: um é a favor da resposta afirmativa e é a execução esplêndida do *O mio Fernando*; mas o outro é a execução relativamente fraca da *Pregbiera* no último dueto.

Eu não posso ser hoje mais extenso e deixo para outra ocasião os muitos pontos que ficam por estudar. Direi porém ainda que estes estudos só se fazem quando o objeto deles é uma artista da reputação extraordinária mas merecida de Mademoiselle Pasqua. É certo igualmente que se pode afirmar sem reticências que Mademoiselle Pasqua canta admiravelmente toda a *Favorita*.

V. de D.

ASPECTOS INGLESES
(DO DIÁRIO DE UM RESIDENTE EM INGLATERRA)¹⁶⁵



I

O célebre campo inglês é monótono e apresenta sempre, pelo menos na parte leste da Ilha, o mesmo gênero de beleza, – a contínua repetição [de] idênticos episódios pitorescos, de Dover à fronteira da Escócia.

Mas é sem dúvida formosíssimo.

Os arredores de Londres, ao sul, nos condados de Surrey e Kent, são dos melhores exemplares do gênero. Para mim, estar em Londres, é, às vezes, apenas um pretexto para estar fora de Londres, sob as antigas árvores de Richmond, de Sydenham, de Bromley, de Chiselhurst, alongando os passos e a vista por sobre as frescas relvas sem fim que cobrem as brandas ondulações dos terrenos numa serenidade de vida e de natureza ordenada, medíocre e feliz.

Eu costumava, na estação de 1884, sair de Londres a pé, com a minha mochila às costas e a minha pasta de herborização ao

¹⁶⁵ *A Ilustração*. Vol. III, n.º 7, p. 102-110, 5 abril 1886.

lado, e passar alguns dias perdido pelas aldeias e pelos campos de Surrey e de Kent.

Umás vezes começava de manhã cedo por atravessar a ponte de Waterloo, quase sempre, a essas horas, como quem atravessa um sonho – julgando ver as nuvens tomarem, à direita, as formas góticas das janelas e das torres do palácio de Westminster, e à esquerda acumularem-se nos arredondamentos pesados da igreja de São Paulo, até se confundirem, num negror pautado por mastros de barcos e atravessado de cintilações, com as águas de goma-guta e nanquim que ondulam no Tâmis.

A parte de Londres que fica ao sul do rio, é habitada, em volta das fábricas, pela miséria que mais trabalha. Acontecia-me com frequência esquecer o meu projetado passeio em busca de plantas e de insetos, e passar todo o dia pelas ruas imundas e os pátios escuros do *Borough*, a observar a população. Uma vez me surpreendeu a noite entre London Road e Bermondsey, em busca das ruínas da Marshallsea, vivendo imaginariamente as cenas da *Little Dorrit*, de Carlos Dickens.

Quando o tempo estava bom era-me mais fácil quebrar o encanto com que o viver enegrecido daqueles 300.000 esfomeados me atraía, e seguir rapidamente por Walworth, Cumberland Road, High Street, Cumberland Grove, Denmark Hill, até Dulwich, já em pleno campo, e Forest Hill e Sydenham.

Outras vezes saía pela Ponte de Londres, já cedo retumbante com todo o movimento comercial da *City*, entrava em Southwark, perto do lugar onde Shakespeare tivera o teatro do *Globo*, e internava-me em Bermondsey, quase sempre acompanhado pelo cheiro forte e herbáceo do *malt*, que vinha, em massas de fumo negro, da cervejaria de Barkley e Perkins, imensa fábrica cujas oficinas ocupam, para a direita de Borough High Street, mais de quatro vezes a extensão do Rossio de Lisboa. Tomava depois por Great Dover Street, através do fétido acre dos grandes cortumes de Bermondsey, e em seguida

por Old Kent Road, passando Hatcham, New Cross e Lewisham, deixando Greenwich à esquerda, e chegando por fim a Catford, e a Southend, até Bromley em pleno condado de Kent.

Por um ou por outro lado que eu saísse da grande cidade, o meu objetivo era sempre Chiselhurst, onde eu conhecia umas três famílias.

Entre estas havia então a família do meu amigo Orazio Piróvano:

Orazio Piróvano era o italiano mais italiano que eu tenho conhecido, e *Misses*¹⁶⁶ Piróvano uma completa e característica inglesa.

Acidentes comerciais afastaram de Chiselhurst e de Inglaterra esta excelente família. Devo-lhes muitas das minhas impressões sobre o curioso povo inglês.

Orazio Piróvano era um excelente ponto de contraste para eu poder observar em relevo os ingleses que via ao lado dele.

Piróvano era um homem realmente baixo, mas cuja altura dificilmente se determinava à primeira vista, por tal forma ele se movia, se encolhia, se esgalgava, num gesticular duma vivacidade desordenada. Estava em Inglaterra havia vinte anos quando eu o conheci; adquirira ali uma boa fortuna; casara com uma senhora inglesa; tinha três filhos que de aspecto, de educação, de ideias, de língua, de simpatias, eram inteiramente ingleses; e, todavia, Piróvano, que desembarcara um dia miserável e desesperado em Londres, odiava o país que desde então habitara sempre. Vivia furo; julgava-se constantemente insultado pelos ingleses que encontrava; agredia-os, vociferando as mais violentas palavras, e gesticulando do modo mais inverossímil; e ao domingo cantava em altas vozes, na sua casa e no

¹⁶⁶ Escreve-se sempre *Mrs.* que é uma abreviatura de *Mistress*, mas diz-se sempre *Misses* em linguagem familiar. Escreverei aqui sempre a palavra como ela se pronuncia, para que os leitores portugueses obtenham, quanto possível, a cor local que os tratamentos dão às cenas inglesas. [*Nota do Autor*].

jardim, árias apaixonadas de Rossini e de Verdi, de propósito para escandalizar a vizinhança.

Misses Piróvano tinha uma vida cronométrica. Era uma senhora do norte de Inglaterra, de cinquenta anos de idade, duma considerável gordura e absolutamente impassível. Desde que nascera, desde que a *nurse* a habituara a tomar de três em três horas o *biberon*, os atos da sua vida haviam-se disposto pelos mesmos dias e às mesmas horas, nos lugares que de antemão lhes estavam marcados. O “imprevisto” nunca se intrometera com a sua vida, e a “fantasia” era uma destas doenças pouco respeitáveis de que, na sua inocência, *Misses Piróvano* nunca ouvira falar.

Entre as coisas que, simetricamente dispostas, completavam a vida de *Misses Piróvano*, a música tinha um lugar importante. *Misses Piróvano* tocava mesmo de preferência os compositores mais apaixonados, os de mais desvairada fantasia, Chopin, por exemplo: mas tocava-lhe a música como se houvesse empreendido educar o autor, corrigi-lo, curá-lo do estranho romantismo que havia formado a sua existência e influenciado tão profundamente as suas obras. Por isso *Misses Piróvano* as reduzia à honesta condição de sólidas contradanças mecanizadas.

Todos os dias, das onze à uma hora da tarde, *Misses Piróvano* tocava seu piano.

Uma segunda-feira ao meio dia cheguei eu a Chiselhurst. *Misses Piróvano*, que executava no seu *sitting room* uma valsa de Chopin, falou-me, quando eu entrei, sem deixar de tocar com uma correção de mecanismo desumano e um “a tempo” de metrônomo. Quando terminou a primeira valsa conversamos um pouco sobre música e eu pedi-lhe um dos *Estudos* de Chopin.

Mas *Misses Piróvano* olhou-me admirada e disse-me:

– À segunda feira?! Um Estudo de Chopin?! De modo algum: às segundas feiras, valsas. Os Estudos...

E depois de haver refletido:

– Venha sexta-feira: Estudos às sextas-feiras.

Havia quarenta anos que *Misses Piróvano* distribuía metodicamente os seus autores pelos dias da semana e nenhuma consideração jamais a fizera romper no excesso de tocar as sonatas de Beethoven às segundas-feiras ou as valsas de Chopin às sextas.

Eu sentei-me folheando umas *Magazines* que estavam sobre uma mesa e *Misses Piróvano* continuou a tocar as valsas a que aquela segunda-feira tinha indiscutível direito.

Quando se ouviu dar uma hora num relógio próximo, *Misses Piróvano*, que havia chegado nesse momento ao décimo compasso duma valsa, parou, deixando a melodia em meio, e disse-me serenamente:

– Uma hora: vamos ao *lunch*.

E fomos ao *lunch*. Nunca acontecera naquela casa tomar-se *lunch* à uma hora e dez ou à uma hora menos cinco minutos. Orazio Piróvano, que tinha os hábitos de vida doméstica imaginosa e desordenados, só ao domingo tentava protestar, se bem que inutilmente, contra o viver exemplar da sua família.

O meu amigo passava toda a semana em Londres no seu escritório da *City*. Em casa, não era ele quem governava. *Misses Piróvano*, como muitas das inglesas que tenho conhecido casadas com estrangeiros, desprezava no fundo seu marido. Como já disse, a estatura de Piróvano era menos de mediana e, com efeito, *Misses Piróvano* olhava com pouca consideração para o pequeno vulto de seu esposo: ela tinha uma grande admiração nacional pelos belos homens de seis pés, considerando invencíveis as tropas inglesas compostas dos *Horse-Guards* e do *Granadeiros* de grandes barretinas de pele que ela via de sentinela, em Londres, às repartições públicas de White-Hall e Downing Street. Depois o marido falava, movia-se, cantava, gesticulava, agitava-se, e tudo isto lhe parecia demasiadamente demonstrativo, muito pouco respeitável, indigno dum *gentleman*.

Os dois filhos e a filha tinham do Pai proximamente a mesma opinião: achavam-no excessivamente *common, vulgar, foreigner*.

Esta acusação terrível, em vez de esmagar o excelente Orazio Piróvano, enfurecia-o.

Entre os meios com que ele se vingava dos desdêns da família, abusava sem dúvida do de deixar crescer os cabelos ao ponto de eles lhe darem um aspecto de tenor italiano, junto dos filhos de cabelos curtos e altos colarinhos cilíndricos, sobre os quais a mãe mostrava com orgulho, e como lição ao pai, as grandes orelhas inglesas da sua prole, destacadas da cabeça, largas, corretas e evidentes.

A filha tinha vinte e sete anos; os dois filhos respectivamente vinte e cinco e vinte e três. Quando havia convidados em casa, à noite, nenhum dos jovens Piróvano jantava à mesa: *Misses* Piróvano dizia que era um bom e antigo costume inglês não admitir gente muito nova aos jantares de cerimônia.

Misses Piróvano, com evidentes tendências para a obesidade, fora aconselhada pelo seu médico a moderar-se nas batatas e no miolo de pão e a passear muitas milhas por dia. Esta última parte do receituário, introduzida no horário infalível daquela casa, produzia desde então, às duas horas da tarde, um passeio inevitável.

II

Num dos primeiros dias em que eu visitei *Misses* Piróvano, ela propôs-me que a acompanhasse no seu passeio higiênico e prometeu explicar-me o país. Eu tencionava atravessar de Chiselhurst para Bromley e daí para Sydenham, onde está o célebre Palácio de Cristal da primeira Exposição de 1851.

Era em julho. O céu estava azul por grandes espaços, dum azul pálido que, por isso mesmo, dava uma grande suavidade à paisagem. Havia nuvens espalhadas, – há sempre nuvens em Inglaterra,

– mas leves e transparentes, apenas mais condensadas e perdidas de formas na neblina transparente dos horizontes.

Era a primeira vez que eu visitava esta parte do país. A poucos passos *Misses* Piróvano indicou-me com um gesto um grande portão de ferro aberto num muro: O muro era alto. Através das grades do portão via-se uma alameda de árvores antigas, e mais árvores altas e copadas aos lados formando um bosque pouco extenso mas muito sombrio. Ao fundo da alameda, que fazia uma curva para a direita, via-se uma casa alta, negra, cerrada, que parecia estar ali a embolorecer esquecida, no meio da umidade que subia do arvoredo escuro e só.

– Ali tem a casa de Camden, – disse *Misses* Piróvano, mostrando-me as chaminés que apontavam por cima das árvores do parque.

– Perdão, – disse eu olhando para as chaminés e para *Misses* Piróvano, – mas de qual Camden?

– Oh! Do ilustre Camden, – respondeu *Misses* Piróvano sem mais explicação.

– Ah! Muito bem: o ilustre Camden; perfeitamente... Eu peço-lhe que me perdoe *Misses* Piróvano, mas quem era o ilustre Camden?

Misses Piróvano considerou-me um momento com evidente dó. Por fim condescendeu em explicar-me:

– William Camden é o grande antiquário – disse-me ela, – o homem que mais sabia, no século XVI, das coisas de Inglaterra, e por isso, das coisas do mundo.

E eu olhava com curiosidade para a respeitável senhora que tinha sobre todas as coisas que interessavam a Inglaterra a opinião de que eram as mais interessantes para o mundo inteiro.

– Foi ali, – continuou ela, mostrando sempre a casa triste e silenciosa, – foi ali que o ilustre Camden escreveu os *Anais da Rainha Isabel*, e foi ali que ele morreu em... em 1623.

Eu ouvia distraído as informações de Guia-Murray sobre as quais *Misses* Piróvano julgava que o universo tinha os olhos fitos e colhia uma *Convallaria maialis* que descobrira entre o mato.

Misses Piróvano ia passar adiante, quando pareceu lembrar-se de alguma coisa:

– Ah! É verdade, - disse ela, - morreu aqui também há pouco tempo um homem que era...

E *Misses* Piróvano interrompeu-se como quem procura com dificuldade recordar-se de um nome.

– Era um francês, continuou ela em tom desprezador, um estrangeiro pelo menos, – *a foreigner*, – mas muito conhecido em França...

E como eu, sentado numa pedra, dispusesse na minha pasta o exemplar da *Convallaria* em flor, *Misses* Piróvano prosseguiu, procurando lembrar-se:

– Esse estrangeiro era descendente dum daqueles homens que foram vencidos por o duque de Wellington quando este conquistou toda a Europa.

Eu larguei a *Convallaria*, deixei a pasta no chão, e olhei admirado para o vulto majestoso e para a fisionomia impassível da minha companheira, que continuou:

– Foi naquela batalha em que um *Life-Guard* inglês matou, ele só, 73 franceses, – não sei bem se foram 73 ou 83... O sr. Azevedo deve saber tudo isto, porque pouco tempo antes, o duque de Wellington defendera Portugal contra os mesmos franceses, por os portugueses haverem todos partido para o Brasil. Como se chamava esse homem?

Eu estava deliciado de escutar aquela página de história, tão caracteristicamente vista através do patriotismo inglês e não queria interromper as preciosas revelações.

Misses Piróvano encontrou por fim o nome que procurava:

– O homem vencido por lord Wellington de que eu quero falar, era... era... *Mister Napoléon*, um general francês.

– Ah! – disse eu então, mostrando a casa de William Camden, – e quem morreu ali, foi...

– Um outro Napoleão que se fez imperador dos franceses e que os alemães venceram, – concluiu *Misses* Piróvano.

Com efeito, a casa do antiquário William Camden, em Chiselhurst, era a mesma onde morrera Napoleão III.

Antes, desde que começara a visitar aquela parte do condado de Kent, o nome de Chiselhurst havia-me feito impressão duma destas palavras que nalgum momento importante se ouvem, mas que, nem antes se conheciam, nem depois voltam a figurar na geografia dos acontecimentos correntes.

Então *Misses Piróvano*, solicitada por mim, – e encolhendo os ombros com o desdém que lhe inspirava o ver-me mais interessado na sorte de um *Mister Napoléon* do que na existência do ilustre Camden, cronista da rainha Isabel, – condescendeu em dar-me mais esclarecimentos:

– Esta casa pertence a *Mister Strode*. Uma noite uma família veio da estação do caminho de ferro para aqui e, desde então, àquela porta de ferro, foi sempre conservado um policia. Os que haviam sido imperadores dos franceses vinham fugidos para Inglaterra, único país do mundo em que se pode estar livre, – e confortável. Eu vi-os algumas vezes: *Misses Napoléon*...

– *Misses Napoléon?* ... a imperatriz?... perguntei eu.

– Sim, parece que ela era “imperatriz”, – respondeu serenamente *Misses Piróvano*; – mas nós vemos tanto barão, tanto visconde e tanto imperador estrangeiro, que nunca os tomamos a sério. Eu julgo que *Misses Napoléon* era imperatriz; mas nós, em Inglaterra, não reconhecemos senão os títulos que dá a Rainha Vitória. *Misses Napoléon*, como eu ia dizendo, era uma senhora alta e ainda bonita, mas muito demonstrativa em suas maneiras, – muito demonstrativa na verdade. Ele... o “imperador”, tinha um imenso nariz amarelo e um ar muito pouco *gentleman*, um aspecto muito de *foreigner*, com muitos cabelos compridos juntos no queixo inferior como só têm os bodes e a gente ordinária, – os pintores franceses e italianos. Aqui em Chiselhurst eram muito bem tratados. O sr. Azevedo sabe como nós os ingleses somos hospitaleiros; – somos hospitaleiros demais,

– eu acho que somos demais; – recebemos gente que afinal nunca nos foi propriamente apresentada e que não sabemos ao certo de onde vem. – Esse Napoleão foi assim muito bem recebido.

Eu entretanto examinava com atenção o bosque silencioso, escuro, úmido, e a casa fechada onde vieram terminar os 18 anos da aventura do segundo império francês. À direita, ao longo do muro do parque, estende-se um vasto terreno coberto de mato, agreste e solitário como um bocado de charneca portuguesa. Nele estava uma cruz alta com a forma maciça e antiga das cruzes rúnicas que eu havia visto pela ilha de Oronsay e em Jona, na costa oeste da Escócia. Na base dessa cruz lia-se em inglês:

NAPOLEÃO
EUGÉNE, LOUIS, JEAN, JOSEPH
PRÍNCIPE IMPERIAL
MORTO NA ZULULANDIA
1.º DE JUNHO 1879

E no fuste da cruz havia algumas palavras de dedicação do Príncipe imperial francês, – à Rainha Vitória.

O monumento fora colocado de modo a ser visto dos aposentos da Imperatriz na casa de Camden que eu podia observar então, quase descoberta das árvores do parque, com as janelas desertas e as chaminés apagadas.

Misses Piróvano, com o seu desprezo frio e sereno por os estrangeiros, – os *foreigners*, – continuava a falar repreensiva da hospitalidade exagerada dos ingleses:

– Veja que o monumento este a um homem que afinal era, quando muito, um príncipe estrangeiro, – *a foreign Prince*.

E concluía decisiva:

– Eu não acredito em príncipes estrangeiros. (*I don't believe in foreign princes, you know*).

E só pude conseguir mais a tal respeito que a digna *Misses Piróvano*, me indicasse de longe, à direita, a capela católica de Crown Lane, onde estão enterrados Napoleão III e o filho, – o Imperador e o Príncipe imperial desse império francês que parece já ser, na história, uma página tão antiga.

Voltamos para a esquerda, tornamos a passar pelo portão de ferro que como que separa restritamente a luz alegre dos campos de Chiselhurst da lúgubre umidade do bosque e da casa do velho antiquário do século XVI, e tomamos o caminho de Bromley.

Aos lados deste havia magníficas árvores de densas copas, e os campos estendiam-se por toda a parte, verdes, frescos, como se houvessem sido cuidadosamente lavados, como se houvessem sido mondados dos ramos e das folhas decadentes.

Mas os caminhos que tínhamos que seguir eram encerrados num contínuo gradeamento, por vezes tão alto, que só nos deixava ver o céu. A cada trinta ou quarenta passos havia que abrir uma grade, – uma porta, – e entrar depois num pequeno intervalo dentro do qual ela oscilava, para passar o corpo, tornando a fechar a porta. Este exercício muito repetido era às vezes difícil para o vulto um pouco obeso de *Misses Piróvano*.

Não sei a que propósito comecei a falar em Carlos Dickens.

Misses Piróvano murmurava desdenhosa:

– Uhm... Uhm... Os estrangeiros elogiam-no por inveja à Inglaterra. Dickens é um escritor estúpido, um mau homem que não fez se não dizer mal de Inglaterra. Os seus livros são acervos de calúnias: calúnias sobre o modo como tratamos as crianças nas *Workhouses*, calúnias sobre o modo como as tratamos nas escolas... descrições longas dos ladrões ingleses de Londres, quando *Statistics*, *Reports*, e *Royal e Parliamentary Commissions* têm provado que todos os ladrões de Londres são estrangeiros e irlandeses: Dickens não era uma pessoa respeitável.

E enquanto eu colhia umas plantas, *Misses Piróvano* continuou com lentidão:

– Os estrangeiros, – principalmente os franceses, – gabam alguns homens ingleses de propósito para nos fazerem mal. Os franceses são muito imorais como sabe: Paris... Enfim é melhor não falar de Paris. Basta ver como contraste o bom exemplo que damos à cristandade com o domingo de Londres. – Pois os franceses elogiam muito os nossos autores de piores costumes e de piores opiniões, – alguns até que já se provou nunca haverem existido, como, por exemplo, William Shakespeare.

– Está pois provado que Shakespeare nunca existiu? Perguntei eu deixando escapar um coleóptero raro que havia cuidadosamente agarrado.

– Está quase provado, – respondeu-me *Misses Piróvano*. – As obras atribuídas a Shakespeare são as mais belas do mundo, – é claro. Ele e alguns outros poetas ingleses são os únicos autores lidos em todo mundo; – todos os outros autores não passam de “talentos locais”. Apenas há pouco tempo se provou que Shakespeare nunca existiu como autor, mas era fácil, para qualquer bom inglês, tê-lo há muito descoberto.

– *Misses Piróvano*, exclamei eu com a mais viva curiosidade, – explique-me depressa, peço-lho, como é que era fácil, a um bom inglês, descobrir isso.

Misses Piróvano fez uma pausa, resfolegou com ruído, e baixou os olhos embaraçada na atitude de uma pessoa que conhece haver-se excedido.

Mas eu supliquei de novo, contei algumas anedotas da vida de Shakespeare e falei com entusiasmo do *Othello*, do *Hamlet*, do *Midsummer night's Dream*.

Misses Piróvano ouviu-me, olhou em volta, por sobre as grades que fechavam o caminho, como para verificar que estávamos sós e perguntou-me:

– Sabe quando casou William Shakespeare?
– Não sei, – respondi eu, – confesso que não sei.
– Casou, segundo o documento autêntico que existe, respondeu *Misses Piróvano*, a 28 de novembro de 1582.
– Ah! Exclamei eu sem perceber ainda.
– Sabe porém quando nasceu Suzana, a primeira filha do suposto poeta? Continuou *Misses Piróvano*.
– Também não sei, – também não sei, disse eu, vexado da minha ignorância.

Mas *Misses Piróvano*, baixando a voz continuou:

– Suzana Shakespeare nasceu a 26 de maio de 1583, seis meses depois do casamento, – seis meses apenas!! Já vê o sr. Azevedo, que ao maior gênio de Inglaterra não podia acontecer uma coisa destas. Quando eu digo que Shakespeare nunca existiu, quero dizer que ele nunca existiu como autor das obras que lhe são atribuídas. Talvez existisse como cômico de feiras. Todas as suas obras, como é sabido hoje, foram escritas por Lord Francis Bacon, um dos maiores filósofos de Inglaterra e, por isso, o maior filósofo do mundo.

E *Misses Piróvano* explicou-me como os espíritos mais britânicos e mais respeitáveis estavam acumulando documentos com que lavassem a moral Inglaterra de um “gênio” de vida tão pouco regular como a que tivera esse William, – esse Guilherme, como nós diríamos em português, – que nascera há três séculos em Stratford, nas margens do rio Avon.

Eu interrompia a minha interessante companheira o menos possível, dizendo apenas o necessário para que ela continuasse a oferecer-me o espetáculo precioso de um tão excelente, de um tão puro e genuíno tipo britânico.

Misses Piróvano tinha uma maneira metódica, impassível, invariável, de expressar os seus sentimentos, sem indignação exterior, nem entusiasmo visível, como uma pessoa que possuindo a verdade e a consideração pública é ao mesmo tempo gorda, feliz, vagarosa e indiferente.

A nossa conversação, uma vez encaminhada para Dickens e Shakespeare continuou sobre a literatura inglesa e principalmente sobre os romancistas. Eu falei-lhe numa das mulheres para mim mais notáveis da Inglaterra, Mary Ann Evans, a George Eliot autora de *Adam Bede*, *Felix Holt*, *Romola*, *Daniel Deronda* e *Middlemarch*.

Misses Piróvano interrompeu-me com um gesto majestoso, e disse:

– Não me fale nessa mulher, senhor Azevedo, não me fale nessa mulher. Sabe com quem ela viveu quase toda a vida?

– Sei perfeitamente, – respondi eu, que desta vez estava ao facto da história. – George Eliot uniu-se um dia a Henry Lewes, um dos espíritos filosóficos mais finos, um dos espíritos mais completos que a Inglaterra tem produzido, e só a morte rompeu essa união.

– Senhor Azevedo, respondeu imediatamente *Misses* Piróvano, resfolegando fatigada, não sei se do passeio, se de indignação recolhida. – Senhor Azevedo, tudo isso são ideias estrangeiras, – *foreign ideas*. – Eu sou inglesa, sabe? Eu sou inglesa. Nós os ingleses fazemos outra ideia do decoro, da filosofia e da respeitabilidade. George Eliot viveu trinta anos com um homem que não acreditava em Deus, sem haver sido propriamente casada com ele em nenhuma Igreja. Isto basta. Para que os ingleses reconheçam como tal um bom romancista, é necessário que ele vá aos domingos à Igreja, que seja um bom cristão, que tenha uma família regular, que seja enfim *respectable*. Se além disso ele puder fazer excelentes romances, não digo que seja circunstância inconveniente para um bom romancista inglês, – mas não é indispensável.

E voltando-se para mim, na dignidade imponente do seu vulto obeso, *Misses* Piróvano concluiu:

– Não é a minha opinião isolada que aqui lhe estou dizendo: É a opinião da Nação inteira; – a opinião da Rainha Vitória, que nunca permitirá que um súdito seu seja considerado bom romancista só pela razão ridícula de haver escrito bons romances. Nunca Sua Graciosa Majestade consentirá em que George Eliot tenha um

monumento em Westminster, o grande *panthéon* dos verdadeiros gênios da Inglaterra.

Estávamos já então próximos de Bromley. De vez em quando passavam por nós senhoras corretamente vestidas, com livros sobre o braço esquerdo, muito direitas, marchando. Raparigas sós, com caixas de tintas e pequenos cavaletes nas mãos cruzavam-nos nos caminhos. E para que *Misses* Piróvano pudesse transitar nos carreiros apertados entre as *fences*, tinha às vezes de se arredar pares de conhecidos ou namorados, – o homem com o braço apoiado no da sua companheira, respondendo-lhe, numa mansa *flirtation*, com monossílabos fanhosos.

Nas estradas mais largas, em volta de Bromley passavam, quase sem ruído, carruagens elegantes, e os altos velocípedes corriam em zig-zag com um tilintar rápido de campainhas. As casas, com as paredes meio cobertas de heras, apareciam alinhadas em *terraces* uniformes, a cujas portas se viam criadas louras, nitidamente vestidas de preto, penteadas com esmero, de aventais e toucas alvas como a neve. E o país, ao lado, mostrava sempre as mesmas suaves ondulações de relvas úmidas, de arvoredos lavados que interrompiam os campos ou rodeavam as *villas* destacadas, e sentia-se uma impressão de melancolia cobrir esta vasta terra silenciosa, cujos habitantes falavam em segredo por muitas milhas em torno, sem cantigas populares nem costumes tradicionais e pitorescos de camponeses numa respeitabilidade uniforme e inimaginativa de vozes, de gestos, e de trajés.

Quando atravessávamos a povoação de Bromley, *Misses* Piróvano ia-me enumerando algumas das razões pelas quais parecia provado que os ingleses fossem os descendentes dos judeus, do povo escolhido por Deus, e, por isso, hoje também, o povo escolhido, destinado pelo Senhor a povoar a terra, a substituir todas as outras nações, moralizando-as, convertendo-as, dando-lhes as mais baratas Bíblias, vendendo-lhes os melhores produtos industriais.

– Porque, senhor Azevedo, – insistia *Misses Piróvano* – nenhum povo é mais cristão nem mais comercial que a Inglaterra.

Da superioridade da raça judaica, – uma vez reconhecida como sendo a mesma raça inglesa, – sobre todas as outras, *Misses Piróvano* deu-me abundantes razões: entre elas a própria pessoa de Benjamim Disraeli, Lord Beaconsfield, o maior político do mundo, e as opiniões deste num livro bem conhecido, onde se vê que os generais dos exércitos europeus têm sempre sido israelitas, pois que o verdadeiro nome de Massena era *Manasseb*.

Os ingleses são os descendentes das dez tribos de Israel que se perderam: *Misses Piróvano* contou-me isto minuciosamente, invocando testemunhos importantes, entre outros a opinião de Piazzzi Smith, o diretor do Observatório de Edimburgo, o grande astrônomo real da Escócia, e o livro que o coronel Senior, seu amigo, ia publicar com o título de: *Os israelitas britânicos ou provas da nossa origem hebraica*.¹⁶⁷

Nós subíamos a esse tempo uma encosta coberta de arvoredos e completamente solitária. Esta última circunstância, que *Misses Piróvano* parecia verificar cuidadosamente olhando em volta, animou-a a romper no excesso de me revelar o seu decisivo argumento:

– Nós os ingleses somos o povo escolhido de Deus, senhor Azevedo. Quer uma prova mais?

– Quero todas as provas, *Misses Piróvano*, quero todas, quero todas as provas de que tiver conhecimento, – repetia eu sôfrego, dando-lhe a mão para ajudar a subir o terreno difícil cortado pelo mato e pelos troncos das árvores.

– Ouça então: – disse *Misses Piróvano* baixando a voz. – Conhece sem dúvida o versículo 16 do capítulo 3.º do *Gênesis*.

¹⁶⁷ Esta obra publicou-se com efeito em 1885: *The British Israelits, or Evidence of our hebrew origin*. [Nota do Autor]. Trata-se de Henry William J. Senior.

– Eu conheço todo o *Gênesis*, sem dúvida, *Misses Piróvano*, – eu conheço-o todo; – mas não saberei recordar-me talvez dos versículos assim pelos números. É o 16? Perguntei eu.

– É o 16: – o 16 do capítulo 3.º

Eu meditei profundamente.

Misses Piróvano calou-se embaraçada como quem procura alguma coisa, curvando-se sob as ramadas do arvoredo, esquadrinhando por entre as moitas do mato, escutando qualquer rumor de gente que passava ao longe. Enfim, vendo que estávamos sós, e que eu lhe não dizia coisa alguma do versículo 16, do capítulo 3.º, do *Gênesis*, decidiu-se a explicar-mo:

– Trata-se das penas em que o Senhor condenou Eva, expulsando-a do Paraíso e com ela todas as mulheres.

– Ah!

– Pois bem, senhor Azevedo, a essa condenação de Deus, fez Deus uma exceção em favor das mulheres inglesas.

– Como assim?

– Fez: fez uma exceção, porque permitiu que os médicos ingleses descobrissem e aplicassem o clorofórmio nos... nalguns casos do versículo 16.

E *Misses Piróvano*, triunfante, cheia do legítimo orgulho de se sentir inglesa, ofegante da ascensão difícil da encosta coberta de árvores, e parecendo mais gorda e mais respeitável que nunca, concluiu:

– Eu tive três filhos, senhor Azevedo, e nunca sofri do versículo 16, do capítulo 3.º, do *Gênesis*; – digo-lhe isto, nunca sofri do versículo 16.

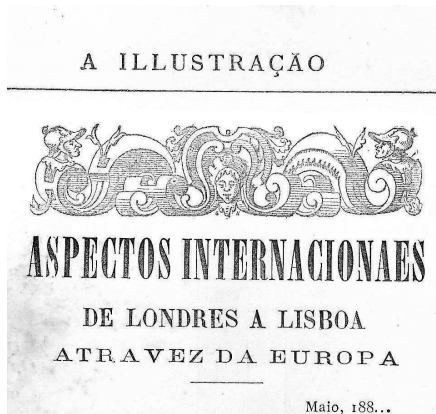
Havíamos chegado ao alto da colina e, por entre as ramarias das árvores, dominávamos o país até uma grande distância: A um lado ficavam os edifícios novos, asseados, alegres de Bromley; mas em frente, os campos verdes de Kent prolongavam-se até ao horizonte, onde uma leve neblina ocultava as fábricas e os fumos mais espessos

do lado de Londres. Ao centro dos terrenos que se avistavam, o sol descoberto, inflamava em decomposições espectrais de luz, as abóbadas e os torreões do Palácio de Cristal que parecia, através dos vapores ligeiros da tarde, circundado por florestas azuis.

J. Teixeira de Azevedo¹⁶⁸

¹⁶⁸ Em 3 de outubro de 1886, Eça de Queirós escreve para Jaime Batalha Reis em resposta à carta dele recebida em 3 de agosto de 1886. Desta carta, consta o seguinte trecho: “Outra coisa, agora. É tua, não é verdade, a encantadora criação de Madame Piravona? Perdão, de Mrs. Piróvano. Reconheci-te ali, não sei por quê, – e peço mais. Posso dizer *pedimos* porque minha mulher achou deliciosa a respeitável e extraordinária senhora. Depois das que publicaste – ela deve ter tido outras opiniões, frases, pudores, venerações e desdêns igualmente memoráveis. Não nos prive desses documentos.” Eça de Queirós. *Obra Completa I-IV*, Berrini, B. (Org.). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, V.4, p. 76.

ASPECTOS INTERNACIONAIS.
DE LONDRES A LISBOA ATRAVÉS DA EUROPA¹⁶⁹



Eu tive então de atravessar a Inglaterra, a França, a Espanha, Portugal, como uma carta no correio, em quatro dias, dormindo uma noite em Londres, e as outras três nos comboios expressos.

Notícias más me obrigavam a correr a Lisboa, e me faziam prever outras piores, ao chegar ali.

Estava profundamente triste, profundamente desanimado, vendo tudo através dos meus desgostos, tudo e todos, gente e coisas, e sentindo, uma e outras, antipáticas e intoleráveis.

O céu de chumbo de Inglaterra esmagava-me como um obstáculo à respiração; o céu azul claro de Paris irritou-me como uma alegria impertinente; e sob o céu chamejante de Espanha e de Lisboa, senti-me cego e desfalecido.

¹⁶⁹ *A Ilustração*. Paris, 4.º ano. Vol 4. n.º 19, 5 outubro 1887, pp. 295, 299 e 302.

Recordo agora por escrito essa rápida viagem, justamente porque a fiz com uma tão viva susceptibilidade para todas as impressões más que as três ou quatro raças que eu vi correndo, me podiam dar, com os seus defeitos, os seus ridículos, as suas feições mais salientes e disparatadas, os seus ângulos mais cortantes.

Os aspectos antipáticos com que se me apresentaram os ingleses, franceses, espanhóis e portugueses são assim inteiramente verdadeiros, mas não são toda a verdade.

Fixá-los nestes limites, tem, julgo eu, um valor crítico, uma utilidade científica, e mostra um lado da realidade, um só sem dúvida, mas por isso mesmo mais distinto, mais inteligível e apreciável.

I

Eram 5 horas da tarde quando cheguei à Estação de *King's Cross* em Londres.

Havia 6 horas que corria a todo o vapor ao longo da Inglaterra, monotonamente plana, cinzenta e verde, de Northumberland a Middlesex.

O vento soprara, todo o tempo, com grande violência; fazia um frio úmido e penetrante; havia pouca luz no céu, e, a espaços, chovia fortemente nas vidraças da carruagem.

Contudo, um inglês, por exceção expansivo que se sentava diante de mim, dissera-me apenas durante 6 horas estas duas frases:

– Bonito dia!

– Tempo quente!

E à primeira eu respondera com entusiasmo feroz:

– Glorioso dia, senhor!

E à segunda gritara agressivo:

– Um tempo de abafar! Um tempo de abafar!

Depois do que, embrulhando-me, transido num grosso casaco, encolhera-me no meu canto, com os olhos cerrados, pensando.

Assim seguimos.

Em Londres tomei um *cab*, e mandei-o por *Regent street e Trafalgar square* para *Charing Cross*, onde pensava ficar no hotel da Estação, até partir de manhã para Paris.

Londres estava então no melhor momento da sua *season*. As medonhas ruas do elegante *West End* transbordavam da melhor sociedade inglesa:

Em *Oxford circus*, para os dois lados de *Oxford street*, de *Regent street*, viam-se caminhar inglesas altíssimas, esguias, louras, olhando insipidamente as coisas, ao mesmo tempo hirtas e inclinadas para a frente, dando a impressão de gansos apressados, ou de numerosas girafas ingênuas. Quase todas vestiam o fato muito cingido ao corpo, revelando como uma meia todas as formas do busto, e, por isso mesmo, formando extensos espaços planos, como se o peito de cada inglesa fosse um pedaço do mar que a Inglaterra domina – bonançoso e sem ondas. Havia nessas mulheres o quer que fosse de viajante e de primitivo.

Os vestidos justos deixavam-lhes os movimentos livres, os braços prontos para segurarem a sombrinha, um romance em três volumes (nenhum romance inglês tem menos) a raqueta do *Tennis*, e para atravessarem, aos empurrões, um numeroso *meeting*. Algumas destacavam-se da forma “prática” da *toilette* nacional, pela adoção de um aspecto mais ingênuo, mais sentimental e infantil: usavam o corpo emoldado em fazenda, flutuante nas costas e no peito, as pregas, desde o pescoço inteiramente descoberto, que saía, com a cabeça, dum decote redondo e em folho, como dum saco franzido. As senhoras mais elegantes, – o que na opinião da Inglaterra quer dizer mais altas e esguias, as de pescoços mais esgalgados e as de expressão mais nula, – cobriam o alto das cabeças com chapéus, horizontais como tampas, ou enterrados como toucas. E iam todas, passeando por *Piccadilly*, com o mesmo ar de marcha, ritmada, monótona, retilínea, maquinal, dura e avante com que percorrem as estradas

do Continente; ou caminhavam por meio de deslocações laterais, e pequenos pulinhos que elas supõem graciosos, como cegonhas que tivessem recebido, com aproveitamento, duas lições de *coquetterie*.

O meu *cab* teve de parar em *Piccadilly Circus* para que passasse a multidão que atravessava para *Hyde Park*, até que, depois de dois minutos, um polícia abriu os braços e puderam seguir, cortando a corrente, os que desciam a *Regent street*.

E toda a gente que ia de Leste para Oeste parou indiferente, automática, silenciosa, como se lhe houvesse parado a corda, e toda a gente que antes parara começou a andar de Norte para Sul como se a corda das respectivas máquinas fosse de novo posta em movimento.

E de *Pall Mall* ao *Strand* todos os ingleses tinham o mesmo ar inexpressivo, parecendo que um defluxo profundo embrutecera toda a população masculina, todos com o mesmo olhar cinzento e apagado, voltado para a frente, como se houvessem adormecido a fazer a pontaria. E todos seguiam nos mesmos passos martelados, compassados, atirados, e todos mostravam nas suas faces alvas a mesma exuberância de imaginação aplicada à cultura das suíças pelo sistema das espaldeiras. Muitos vestiam *paletots* cor de mel, curtos, por baixo dos quais surdiam, como caudas de pássaros, abas compridas de fraques ou de casacas.

Passavam *cabs* com rapazes louros, de casaca, colete aberto, lenço branco, tudo bem à vista, para que a população de Londres visse que eles iam jantar e passar a noite, duma maneira correta, *fashionable*, respeitável.

O céu estava cada vez mais pardo; os topos das ruas, que de longe se avistavam, desapareciam cheios de neblina e de fumo. De vez em quando a chuva recomeçava a cair, miúda e lenta, dando uma impressão de umidade gelada.

Todavia, quando eu me apeei no Hotel de *Charing Cross*, dois ingleses concordavam que:

– O dia estava esplêndido!

– O tempo muito quente.

Jantei, passei no meu quarto pensando nos graves acontecimentos íntimos que me preocupavam, e deitei-me cedo, acabrunhado.

Era um Domingo, de manhã, quando saí de Londres:

No Restaurante da Estação de *Charing Cross* tive que mostrar o meu bilhete de Caminho de Ferro para que me permitissem tomar café, – um café péssimo, como só se faz em Inglaterra. Um vasto silêncio cobria Londres, onde a essa hora 5 milhões de pessoas morriam de fome, ouviam sermões e se embebedavam.

II

Às 8 horas parti para Paris isolado em um compartimento, no comboio de Folkestone.

Na véspera comprara ao passar pelo *Caffé Royal*, *La Morte* o último romance do sr. Octave Feuillet. Estendi-me num dos bancos da carruagem e comecei a ler.

Havia anos já que eu não lia este Tomás Ribeiro parisiense cujas obras devorara ainda nos tempos em que eu

Nunca vira Paris e tinha pena.

Achei, depois de um tão longo intervalo, o sr. Octave Feuillet na mesma: A *Morta* lá tem as mesmas mulheres fatais, de boas formas acessíveis, enigmas insondáveis; as mesmas mulheres incompreensíveis, “esfinges”, – que é a opinião que mais lisonjeia todas as mulheres em geral, mas principalmente aquelas cujos segredos de organização física e moral estão mais perfeitamente descritos e explicados em qualquer livro de psicologia ou medicina.

E tudo marquesas e duquesas, – daqui para cima.

Há no ultimo romance do sr. Feuillet uma “Grande Dama” que envenena outra “Grande Dama” para lhe casar com o marido; que faz morrer um sábio venerando com uma congestão cerebral; que se propõe a envenenar o próprio marido e um filho deste: tudo isto

como a consequência lógica, natural, irresistível, dela não acreditar em Deus, e de saber química e entomologia.

Eu meditei largamente durante esta leitura:

Com efeito, qual de nós, com as tinturas de química e zoologia que nos adornam, e a medíocre consideração que nos merece o Deus autor dos regulamentos que moralizam o alto mundo parisiense, qual de nós, francamente, não se sente disposto, a trucidar a sua mulher, o marido da sua vizinha e os respectivos meninos?

Interrompi a nobre leitura romântica para atravessar o Canal da Mancha. O mar estava mexido; o céu sempre pardo. Enjoei melancolicamente e, desembarcando esvaziado em Boulogne, fui almoçar.

Uma coisa me pareceu em França muito superior à última obra prima da sua mais estimada escola literária: o queijo Camembert. Comi deste abundantemente.

Entreí em seguida no comboio de Paris, li, dormi à tarde. Acordei em frente do castelo de Chantilly.

Cinquenta minutos depois estava na *gare* do Norte.

Se bem que eu tinha tempo apenas para atravessar Paris, jantar na *gare d'Orléans* e partir no expresso de Bordéus, quis todavia procurar o meu amigo Mariano Pina, sem dúvida a essa hora sentado no *Caffé de la Paix*, feliz de achar-se no *coração da Europa, no cérebro do mundo, na cidade da humanidade, no meio da população a mais espirituosa da terra, naquele Paris que, ... no centro daquela França a qual...* e outras ilusões que tem quem nunca viveu nem na Inglaterra, nem na Alemanha, nem na Itália, nem na Espanha, nem nos Estados Unidos.

Por isso eu disse ao meu cocheiro que me levasse à *gare d'Orléans*, – pela Praça da *Opéra*.

Seguimos pela Rua Lafayette:

Era um domingo às 6 horas da tarde. Passeava muita gente pelas ruas e as parisienses, as “famosas parisienses”, feriam naturalmente a atenção do viajante. Eu olhava, encostado no fundo do meu *fiacre*,

triste, inquieto, preocupado, e todavia, ... e todavia, ao atravessar do *Boulevard Haussmann* para a Rua *Halévy* já ia a rir às gargalhadas. Poucos efeitos mais cômicos conheço do que o que produzem, no viajante que entre em Paris “as espirituosas, as elegantíssimas, as chic parisienses”:

Todas elas pelo modo por que caminham, por que se vestem, por que se movem, por que olham ou por que evitam olhar, parecem ir dizendo:

- Oh meu Deus como eu sou sedutora!
- Oh meu Deus como eu sou irresistível!

Muitas vezes ninguém repara numa parisiense que caminha, cheia de ondulações intencionais. Não importa: a parisiense prossegue com a ideia fixa de que vai fascinando, de que vai enlouquecendo os transeuntes. Era esta preocupação dominante que me saltava aos olhos em todas as mulheres que eu via.

A primeira impressão que as parisienses dão ao viajante que vem de países mais simples e mais espontâneos, é a de rebanhos, dispersos pelos *boulevards* e pelas ruas, de perus e pavões adestrados. A forma e o exagero das *tournures*, arredondadas e salientes como grandes caudas é uma das feições características da parisiense. E o observador não pode deixar de pensar, ao ver esta parte da *toilette*, que essas mulheres, modeladas em estátuas, criariam na escultura moderna realista o ideal da *Vênus Hottentote*.

Quando eu me apeei à esquina do *Grand Hôtel*, uma multidão animada, alegre, ruidosa, enchia o *Boulevard des Capucines*, a praça e a avenida da *Opéra*, acumulando-se em volta das pequenas mesas sobre o largo passeio, nas duas frentes do *Caffé de la Paix*.

Todos os homens que eu vi então – milhares sem dúvida – tinham ao peito as rosetas de comendadores de Cristo.

Circulando entre os grupos, olhando os passeantes e os fregueses do café em busca do meu amigo Mariano Pina, pude então receber dos parisienses masculinos a impressão das suas características. Cada

um daqueles homens ia evidentemente representando, executando um papel que se impusera. Toda aquela população estava dominada por uma *pose* tradicional.

Um homem que seguia para a Rua *Auber* considerava-se sem dúvida uma pessoa de infinito espírito: Ia sorrindo, elevava as sobrancelhas, e deixava pender o corpo, caminhando, um pouco para a esquerda; este *tic* descobriu ele talvez que lhe dava imenso “sucesso” quando o acentuava, um pouco, no fim dos seus *bons mots*.

Um outro que vinha do *Boulevard* dos Italianos tinha-se provavelmente por um homem terrível em pontos de honra, pessoa que não admitia uma só palavra que fosse, vagamente duvidosa, sem ter, incontinentemente, um duelo, para explicações: Caminhava decidido, pesado, ruidoso, olhando em frente, ou um pouco em volta, como quem diz:

– O que? Que foi? Que falou? Referiu-se a mim alguém? Esse olhar é comigo?

Um outro, sentado a uma das mesas do *Caffé*, era claramente, na sua própria opinião, um notável “homem de Estado”, de bom conselho, prudente, exprimindo-se com lentidão, não arriscando jamais um gesto precipitado, fazendo que o escutem, com que lhe dêem tempo a que comunique o resumo dos acontecimentos, numa frase conceituosa, aforística, de alcance. Tinha isto tudo expresso na inclinação posterior do chapéu, na altura da gravata, na expressão da fisionomia o mais possível à Thiers.

Um outro ainda, que estava parado, conversando, dava-se visivelmente por um homem feliz com mulheres, abundante em aventuras amorosas, irresistível; olhava, estendia o braço, punha o monóculo, conquistava sem dúvida; – e ao mesmo tempo era discreto, profundo, impenetrável, podiam confiar-se-lhe...

Mas o meu amigo Mariano Pina não estava no *Caffé de La Paix*, e como se fizesse tarde, tornei a subir para o *fiacre* e parti, descendo

pela Avenida da *Opéra*, atravessando o *Carrousel*, a Ponte das Artes, e seguindo depois ao longo dos cais da margem esquerda, ao lado de *Notre-Dame*, em frente do Jardim das Plantas.

E por toda a parte, e em volta do *Restaurant* da *Gare* onde eu jantei taciturno, e já na plataforma onde o Expresso de Bordéus esperava, os mesmos parisienses com as suas *poses* especiais, e as mesmas parisienses, de *tournures* salientes, meneando-se, ondulando cientificamente, lançando olhares ora lânguidos, ora provocadores, ora sabiamente altivos, sabendo-se irresistíveis... E todos, e todas, sentindo-se cheios do que para os franceses é a qualidade suprema nas ciências, nas artes, nos trajes, nas formas de governo, na cozinha, na religião, – o *chic*.

Eram 10 horas da noite quando adormeci de mau humor no trem que corria para a fronteira dos Pirineus.

III

No dia seguinte, passada a tristeza dos pinhais das *Landes*, estava eu em Espanha.

Para o norte, na costa de Biarritz, de Bayonna, de Irun, de S. Sebantião, o mar mostrou-se um momento profundamente azul, coberto dum céu claríssimo e risonho.

Mas eu seguia para o Sul.

Os Pirineus estavam ainda, em parte, cobertos de neve. E era noite quando passei por Burgos, triste de não ver, de longe que fosse, a maravilhosa catedral.

De manhã os alcantis desolados da Castela Nova estendiam-se intermináveis dos dois lados do comboio que caminhava sem grandes precipitações. Por fim o Escurial, lúgubre e estúpido, vozes roucas e acanalhadas de espanholas oferecendo o Chocolate de Mathias Lopes e, pouco depois, Madrid.

Da Estação do Norte para a das Delícias a distância é pequena e quase não chega a ver-se a cidade. Mas já desde a fronteira eu vinha irritado pelo aspecto da população, mais numerosa agora:

Espanholas muito gordas, muito velhas, cobertas de pó de arroz e cheias de *salero*; com as cabeças a agitarem-se-lhes sem parar, da direita para a esquerda e da esquerda para a direita, ora lânguidas, ora arrogantes, todo o corpo em convulsões de *gracia*, meneando-se. E eu observava que estas mulheres são assim aos 50 anos, são assim aos 60 e aos 70, – baixas, gordas, e sempre, sempre com imenso *salero*!

Na Estação das Delícias tomei chocolate em uma casa sujíssima, servido por criados de aspecto terrível, em mangas de camisa e chinelos.

E fora no largo, onde o sol refletido cegava, alguns homens bebiam água por moringas de barro branco, embrulhavam cigarros com solenidade, tratavam dos seus negócios em atitudes nobilíssimas, ou imóveis, debaixo da luz branca e rutilante do sol, dormitavam ferozmente.

Pouco depois o trem de Portugal corria, entre nuvens de poeira e de carvão, ao sol incandescente que parecia sair das planícies, das colinas, das pedras, das pulverizações, como se toda a natureza se houvesse cristalizado hialinamente para refletir a luz. A pele borbulhava-me com um suor abundante a que aderira, às camadas, o carvão que caía do fumo da locomotiva. Os meus companheiros, espanhóis todos, praguejavam violentos, falando dos assuntos mais serenos e banais, ou roncavam, adormecidos, com uma violência heróica.

Nos *apeaderos* o trem detinha-se por longo tempo: os chefes das Estações conversavam pachorrentos com os condutores, despediam-se, voltavam atrás a contar um ultimo caso, e por fim separavam-se bocejando. Então um guarda, com voz dilacerante e patética, num arranque dramático, gritava:

– *Señores!!!*

E quando eu julgava que alguma grave ocorrência ia ser relatada, que alguma tragédia se passara que tinha de ser descrita com apro-

priada veemência aos circunstantes, o mesmo guarda acrescentava, apenas, mas eloquente:

– *Viajeros al tren!!!*

Duma das vezes, já o trem estava em marcha, quando à janela das carruagens apareceu um homem agitando os braços e bradando:

– *Pero se todavia no há llegado D. José!*

O chefe da estação ouviu-o, fez parar o trem e durante dez minutos esperamos que D. José chegasse.

D. José chegou por fim: Era um cavalheiro gordo, vermelho, apoplético, que vinha numa mula, a trote, ofegante.

E novamente o trem se pôs em movimento.

Assim corremos ao longo do extenso vale, nu, áspero, desolado, insípido, que se dilata entre as montanhas de Toledo e os levantamentos do Guadarrama até à fronteira portuguesa.

IV

Era já noite quando chegamos a Marvão em Portugal. Muitos sujeitos, aos grupos, na plataforma, conversavam entre si, ou dirigiam-se aos viajantes que os interrogavam ou que eles interrogavam, com um ar atencioso, averiguador, miúdo, cheio de excelências, com as palavras como que apagadas por numerosas vogais mudas, embrulhadas em muitos ss.

Quando complexos factos oficiais foram devidamente atendidos e o comboio esteve pronto a partir, um empregado tocou uma grande sineta: Era o primeiro sinal. Minutos depois ouviu-se uma corneta ou buzina, em seguida um apito e, por fim, dois silvos da locomotiva. Só então começamos a andar, – com cautela.

E em todas as seguintes estações as pessoas que eu via conversando pareciam tratar de assuntos domésticos e minuciosos, com ar de mulheres que estejam contando os casos da vizinhança.

E sempre, antes da partida do comboio, eu ouvia primeiro um toque de sineta, seguido dum toque de buzina, dum toque de apito e dum silvo da máquina.

Chegamos todavia ao Entroncamento com uma hora de atraso e tivemos ainda ali não sei se duas de espera.

Fui cear.

Nas duas longas mesas reuniram-se os passageiros de primeira classe do comboio que vinha de Lisboa para o Porto, para Badajoz, para Cáceres, do que vinha do Porto para Lisboa e para Espanha e de mais dois trens provenientes de Espanha: Éramos, ao todo, 8 pessoas.

Comemos, nós os 8, com notável apetite.

De manhã cheguei a Lisboa.

*

Quando no dia seguinte saí do Hotel Bragança, o Chiado estava numa das suas melhores horas:

As duas linhas de prédios altos pareciam inclinar-se uma para a outra, aos dois lados da estreita rua. O centro da calçada, irregular, escabrosa, tinha acumulações de excretos, alguns antigos já, secos, pulverizando-se debaixo da ação do sol. Pelos passeios, sobre os mostradores das lojas, estreitos e encolhidos entre largas paredes caídas, sobre as costas e ombros das pessoas que passavam, grupos de moscas, pousadas, hauriam matérias gordurentas. No ar, por vezes violentamente agitado, havia um fétido de apodrecimentos.

Notava-se uma grande quietação, um silêncio só interrompido por carruagens raras que a espaços passavam com cavalos espectrais, e pelos passos dos transeuntes, que se ouviam retumbar nas lajes dos passeios, como se fosse no longo corredor duma grande casa desabitada.

Passavam entretanto aos grupos, a duas e duas, sobre os passeios estreitos, as senhoras e as meninas mais elegantes de Lisboa, saracoteando-se, e olhando demoradamente para os homens. As *toilettes* davam nas vistas. Essas senhoras usam chapéus, vestidos, capas, como as que se usam pela mesma época em Madrid ou Paris; mas nenhum destes objetos parece ter sido feito para a pessoa que o usa. Nenhum chapéu serve em nenhuma cabeça, nenhum vestido se ajusta ao corpo que envolve, todas as luvas e todas as botas são maiores ou mais pequenas que as mãos e os pés que calçam. E, no acatitado dos seus trajes, todas aquelas meninas parecem haver estado sob a ação duma chuva de fitas, de cordões, de alamares, de passadeiras, de requifes, de trancelins, de borlas, de frocos, de franjas, de contas, de vidrilhos, de entremeios, de espiguilhas, de bordados, de rendas, de *ruges*, de cabeções, de golas, de serigarias, de recortes, de pregas, de vieses, de vivos, de franzidos, de perfilados, de folhos, de machos, de guarnições, de rufos, de encanudados, – chuva que, caindo ao acaso sobre elas, completamente as encharcara.

Encostados às esquinas, às paredes, aos umbrais das portas, cavalheiros em linha olhavam pensativos para as damas elegantes, lançando-lhes com intenção profunda, olhares entre meigos e fatais. Eram, alguns destes sujeitos, muito velhos, outros quase crianças, todos por igual lúgubres, apaixonados e sentimentais. E quase todos pareciam em particular preocupados com os seus excelentes bigodes, e com as magníficas peras, longas, piramidais, ponteagudas, que eles confiavam demoradamente:

Assim me apareceu, depois de três anos de ausência, o centro mais luxuoso e requintado da minha querida pátria.

V

E às 10 horas da noite, no Hotel Bragança, abafando de calor, à janela do meu quarto que dava sobre o Tejo, eu sorvia, por cima dos telhados rumorejantes de gatos, as emanações nauseabundas que vinham do Cais do Sodré e do Aterro, desgostoso de mim e desgostado da humanidade.

J. Teixeira de Azevedo

**ELEMENTOS PARA O ESTUDO
DA FISIONOMIA DO POVO INGLÊS¹⁷⁰**

Introdução – Elementos para o estudo da fisionomia do povo inglês – A política em Inglaterra – Os conservadores no país da liberdade – A grande estação dos *meetings* – Um *meeting* inglês: o público e o orador – A eloquência em Espanha, em Portugal e em Inglaterra – Gladstone – Comércio de relíquias – As 32 vezes que o Sr. Gladstone mastiga – A atual revolução inglesa – O socialismo e os operários de Londres.

Meu caro redator: – Quando me fez a honra de convidar-me, em Paris, para revistar semanalmente na sua *Gazeta*, a Grã Bretanha que habito há já muitos anos, eu expus-lhe francamente as dúvidas que tinha em aceitar. Não conheço a Inglaterra ainda, nem estou bem situado para a conhecer como conviria a uma folha periódica da natureza do *Repórter*. Sou apenas um viajante que observa e anota as suas observações –, as suas “impressões”, porque talvez não sejam mais do que ideias de valor subjetivo as que os acontecimentos, os costumes, as paisagens inglesas me sugerem.

V. disse-me que isto lhe bastava.

Descarregada pois a minha consciência, e explicado o tom que adoto nas minhas Revistas, elas aí vão – consideradas como tais, as

¹⁷⁰ *O Repórter*. Lisboa, 2 janeiro 1888. Reproduzido em Marinho, M. J. (1988), pp. 35-39.

notas que este país que habito, dia a dia me for inspirando. Cada povo tem uma fisionomia formada do tipo físico, dos atos, das instituições, dos costumes. Porventura a fisionomia da Inglaterra se poderá entrever no fim dum certo tempo através do véu das minhas correspondências, registrando eu nelas os fenômenos que mais vivamente me ferirem, desde o facto político característico até à simples anedota.

Sobretudo – porque há muito que dizer, e porque eu, sendo português, preciso estar precavido contra um dos mais estúpidos defeitos literários da minha raça, que é a “eloquência” – deixarei, quanto possível, falar os factos. É claro, todavia, que estas Revistas, sendo hebdomadárias não pretendem dar novidades, mas descrever pitorescamente os acontecimentos.

A “política” é a preocupação mais geral de Inglaterra. É justo que dela me ocupe em primeiro lugar. Todos aqui seguem a política com interesse. Os dois extremos portugueses representados pelos céuticos, para quem as questões políticas não existem, e pelos “politiquíssimos”, que tomam nelas um interesse em demasia pessoal, são raros em Inglaterra.

Mas cada jovem *miss*, de olhos celestiais e cabelos de ouro, como cada *boy* de oito anos de idade, preocupado com o *football*, tem o seu partido político. Por ocasião das eleições e dos grandes *meetings*, todos os rapazes e todas as raparigas de Inglaterra se adornam com as cores que representam os seus partidos. Das verdadeiras questões que a “política” agita sabem tanto os jovens ingleses como os nossos colegas: as suas convicções são porém muito mais fortemente arraigadas. Não preciso dar notícias aos leitores do *Repórter* dos partidos políticos em que se divide hoje a Inglaterra, mas é talvez inesperado para muitos o seguinte: ser “conservador” é, neste afamado país de liberdade, infinitamente mais bem considerado, mais de boa sociedade, mais respeitável, mais elegante, que ser “liberal”.

O que justamente caracteriza na política inglesa os últimos meses de 1887 é o espetáculo mais belo que pode dar ao mundo uma raça inteligente que sabe governar-se.

Há meses, com efeito, que os ministros e os homens importantes de todos os partidos viajam, falando nas praças públicas, nas estações de caminhos de ferro, nas salas de toda a Inglaterra, dando conta dos seus atos, defendendo-se de acusações, desenvolvendo e explicando os seus programas, fundamentando as próximas medidas legislativas, discutindo e combatendo as opiniões contrárias. Os membros mais orgulhosos da aristocracia inglesa, os que no seu sentir íntimo e nas suas relações pessoais, mais profundamente desprezam a burguesia, os operários e a população inglesa, vão aos *meetings* da população, dos operários e da burguesia expor as suas opiniões e responder por elas.

Há quatro meses já que os grandes homens ingleses saíram de suas casas e viajam, falando. As esposas e as filhas acompanham-nos e assistem a todos os discursos, que são, durante todo a *trip*, de quatro a seis por dia.

O orador e a família chegam à primeira estação dos caminhos de ferro, onde os políticos da localidade os esperam. O orador sobe para o seu compartimento, e faz da janela um discurso. Na estação do ponto de chegada há outro discurso, e em mais duas ou três estações pelo caminho. Segue-se o discurso proferido no *meeting* especial, convocado para esse dia. Há além disto, quase sempre, a inauguração dum novo *club* político e o *speech* do jantar, à noite.

* * *

A observação dum *meeting* político inglês é dos estudos mais interessantes que pode fazer-se ao caráter dum povo.

O público é composto, em parte, de senhoras. O orador sempre começa por dizer: "*Ladies and gentlemen.*"

Muitas dessas senhoras são novas e muitas são formosíssimas. As salas estão quase sempre cheias de cabelos louros e mocidade.

Perante este público, o orador, de pé, animado, quando muito, dum movimento lateral de pêndulo, sem gestos e com pouca voz, alinha metódica e pacientemente os seus argumentos, os seus factos, as suas estatísticas durante uma, duas, três horas. A enumeração é feita sobre uma só nota, média ou grave; apenas de tempos a tempos, e sempre ao terminar os mais longos períodos, uma inflexão mais aguda vem marcar os pontos finais. Quando quer imprimir mais profundamente no espírito do público uma dada série de razões, o orador estende aberta a mão esquerda e com dois dedos da direita vai, com pancadas sobre a palma da outra, virgulando a sua frase e contando um por um os pesados argumentos.

Escutando em Espanha um orador afamado compreende-se que a definição de “eloquência” deve ser nesse país “a arte de proferir o maior número de palavras no mais curto espaço de tempo”.

Em Portugal os oradores são celebrados por uma coisa que se chama “o lindo estilo”, citam-se com louvor os que são “amenos” e vão-se particularmente ouvir “os que têm imagens”.

As ideias dos oradores, os seus conhecimentos sobre os assuntos e a verdade e força dos argumentos que empregam, são coisas inteiramente acessórias. Em Espanha e Portugal o que se exige do orador que fala sobre química, sobre fabrico de vinhos, ou sobre pautas de alfândegas, é que tenha muita poesia.

Em Inglaterra o caso é diferente: o orador tem aí conhecimentos especiais do assunto que trata; tem ideias, tem argumentos, tem factos, e expõe-nos secamente, sem uma imagem, sem um transporte, como o trabalho das máquinas que fazem operações aritméticas. É isto que as senhoras inglesas ouvem interessadas e impassíveis.

* * *

É que o inglês não é suscetível de aborrecer-se porque também não é susceptível de divertir-se. Não me demorarei agora na documentação deste ponto fundamental de psicologia britânica, que eu terei ocasião de mais completamente demonstrar no decurso destas Revistas.

Nesses *meetings* discutem-se, estudam-se, porém, a fundo, todas as questões de economia e de política.

O movimento político inglês atual é um dos mais notáveis de toda a história deste grande povo. As bases desta velha sociedade inglesa estão sendo violentamente sacudidas pela forte mão dum extraordinário velho de quase oitenta anos.

O que caracteriza Gladstone é, em primeiro lugar, a força física e moral. Ao mesmo tempo que governa a Inglaterra, estuda profundamente a Grécia antiga e discute o *Gênesis*. E, quando é preciso cortar alguma antiga árvore dos maciços do seu parque, é ele próprio que pega no machado e a vai derrubar. As achas, as lascas de madeira cortadas pelo machado do grande homem popular, são em Inglaterra objetos sagrados e relíquias.

Destas relíquias, Gladstone, que é inglês, faz um comércio regular anunciado pelos jornais. O *bailiff* do castelo de Hawarden vende das árvores cortadas pelo velho chefe do partido liberal inglês:

Pequenos bocados de madeira, a 1 x. e 6 d.

Cada pé cúbico, a..... 3 x.

Há a acrescentar a estes preços os portes do caminho de ferro.

Posso asseverar ser esta hoje uma das boas fontes de rendimento do grande político da grave e positiva Inglaterra, que é sem dúvida o país onde mais convém ser “grande homem”. Em Portugal não se faz a mais pequena ideia do que é a admiração pelos heróis. Gladstone é adorado, citado, imitado em todos os atos da sua vida. Há pouco ainda a *Contemporary Review*, uma

das mais importantes revistas inglesas, dizia num grave artigo sobre fisiologia:

“Em 1848, Mr. Gladstone assentou como regra, que desde então invariavelmente tem seguido, o mastigar 32 vezes cada porção de carne e um pouco menos a cada bocado de peixe.”¹⁷¹

E muitos ingleses começaram desde então a imitar em sua mastigação esta autoridade veneranda, enciclopédica e infalível.

Ora Gladstone propõe-se atualmente a libertar a Irlanda, a reformar os privilégios territoriais da aristocracia britânica e a abolir a igreja oficial.

É a esta colossal revolução que o espírito nacional, egoísta e conservador, resiste por toda a parte. São estes os assuntos que se têm tratado nos milhares de *meetings* e de discursos que ainda hoje por toda a Grã-Bretanha se celebram, e são estes os campos de combate para o futuro Parlamento.

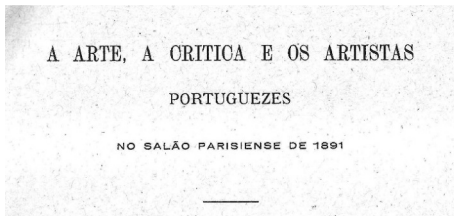
Se eu disser agora duas palavras sobre o movimento operário e socialista de Londres terei notado os factos atuais de mais consequências e de mais futuro para a Grã-Bretanha.

A formas do movimento socialista inglês são eminentemente características. Nenhum outro povo sabe, como este riquíssimo povo, morrer à fome, tranquilo e obediente à lei.

J. Teixeira de Azevedo

¹⁷¹ *Contemporary Review*, November, 1886, p. 686.

A ARTE, A CRÍTICA E OS ARTISTAS PORTUGUESES¹⁷²



Expuseram este ano as últimas obras, no Salão anual de Belas-Artes dos Campos Elíseos, os pintores portugueses Columbano Bordalo Pinheiro, José Salgado, Sousa

Pinto, José de Brito e os escultores Albertina Falker, Teixeira Lopes e Tomás Costa.

Não pretendo referir, nas páginas que seguem, mais do que a impressão que a vista rápida dessas obras me deu. Desejo porém, naturalmente, que o leitor, ao ler-me, me compreenda, e não o julgo possível se antes não explicar, ainda que muito em resumo, de que pontos de vista eu olho para as obras de arte.

I

Posta uma estátua, ou exposto um quadro, à observação do público, importa quase por igual saber como o artista realizou a sua concepção, e como é por ela impressionado o observador. Tanto para o observador como para o artista, a obra de arte é uma realização do que o espírito sente.

¹⁷² *Revista de Portugal*, 1892. vol. 4, n.º 20, pp. 142-165.

Uma obra de arte deve pois considerar-se como *resultado da comoção* do artista criador, – daquele que pode realizar em símbolos, ele mesmo, o seu espírito, – e deve considerar-se como *objeto de comoção* para todos os que a observam, para todos os que encontram nela, criados por outrem, símbolos dos próprios sentimentos.

Eis porque, depois de mostrar como o artista deve produzir, eu vou dizer como o público e a crítica devem considerar o produto artístico.

Para mim a impressão estética não deriva, apenas, do que se chama “a obra de arte”: deriva de todos os seres, deriva de todos os fenômenos que podem tornar-se símbolos, exteriorizações, corporizações, representações adequadas, não da inteligência mas do *sentimento*, não da parte completamente pensável mas da *intimamente sensível*, não da parte inteiramente determinável mas da essencialmente *vaga e indefinida* do espírito humano.

Insistirei nesta distinção:

Pode-se num arvoredo reconhecer as espécies botânicas, notar a lei do crescimento das árvores, determinar as utilidades que estas representam, – e ter-se-á feito obra positiva, científica e intelectual. Mas pode-se, perante as vegetações da floresta, contemplar as grandes massas de formas acidentadas pelo claro-escuro; a coloração das verduras tenras ou decadentes; a imobilidade dos altos fustes enramados; o movimento e os rumores das folhagens sonorizadas pelos ventos; os recessos distantes e enevoados onde se perdem vultos indistintos; pode-se em tudo isto achar simbolização para as melancolias, para os enternecimentos, ou para as fortes e épicas concepções da existência, – para os *vagos sentimentos do espírito* enfim, – e o arvoredo terá produzido uma impressão artística.

Todas as formas, todas as cores, todos os sons, todos os movimentos, prestando-se, como símbolos, à formulação das vibrações mais íntimas e vagas do espírito, podem assim causar uma profunda

sensação artística. A comoção não é menos artística, e é muitas vezes mais intensa, ante uma criatura humana que perante um retrato, ante o mar que perante uma marinha, ouvindo o rumor das águas, o barulho dos arvoredos ou o canto das aves, do que escutando as sinfonias artificialmente concertadas.

É que *todos os homens* suscetíveis de comoção artística, *são*, eles mesmos, perante o universo, *artistas criadores*, porque todos eles, mais ou menos, por um trabalho imaginativo quase inconsciente, modificam os símbolos que a natureza lhes oferece fazendo-os representantes dos seus sentimentos. As formas das vegetações, dos montes, das nuvens, da projeção dos objetos, os aromas, ou os rumores são diversamente transformados consoante o estado de espírito do contemplativo.

Assim a *comoção estética* e o “sentimento da natureza” são, para mim, essencialmente, dois factos idênticos.

Perante o desenho, a pintura, a estátua, perante as obras do artista, enfim, as exigências do observador são essencialmente as mesmas que perante a natureza: o que nessas obras primeiro impressiona é elas serem a reprodução, a cópia ou a imitação, mais ou menos exata, do que se tem visto ou do que poderia ver-se no universo. Uma fotografia a simples claro-escuro, a fotografia que um dia reproduza perfeitamente os coloridos naturais, ou a estátua exatamente moldada sobre um corpo humano, sem serem obras de arte propriamente ditas, darão sempre verdadeiras impressões artísticas, – as impressões artísticas que sempre derivam das *formas* independentemente do seu autor.

É certo porém ainda que o artista pode haver criado combinações de formas, justaposição de cores, cambiantes de luz que o observador nunca viu na realidade: basta, para que possa dar-se a impressão artística, que essas formas, cores e iluminações pudessem impressionar se fossem fornecidas pela natureza, – basta que essas *criações* sejam possíveis como *causas de comoção artística*.

Na verdadeira obra de arte, aos elementos impressivos que o observador encontra na cópia da natureza, tais como os encontraria no original, junta-se a impressão pessoal do artista. A obra de arte é sempre uma parte da natureza escolhida, vista por um espírito humano. Num retrato ou numa paisagem, por mais fiel que seja a reprodução, por mais impessoal que seja o artista, encontra-se sempre, além da influência fatal dos meios de cópia, a ação interpretativa do copista. Mas ainda nesta parte, – e qualquer que seja a potência de personalidade do artista, – a comoção estética se dá no observador, só porque, nos símbolos descobertos por outrem, esse encontrou símbolos adequados aos vagos sentimentos do seu próprio espírito. (Eu estou, é claro, considerando o observador que meramente se deixa impressionar, e não o crítico de ofício que, para explicar biograficamente uma obra de arte, tenta colocar-se por um esforço, no estado de espírito e nos pontos de vista de cada artista especial).

Cada espírito tem, nos diversíssimos momentos ou estados da existência, aspectos naturais ou manifestações artísticas que lhe são mais naturalmente símbolos dos próprios sentimentos. Por isso, como todos os espetáculos do universo podem ser inspiradores, todas as interpretações da arte são igualmente legítimas e igualmente necessárias. Os temperamentos grupam os homens em escolas. Pode uma escola, mercê da numerosa classe dos “maquiniais imitativos”, dominar momentaneamente uma época; mas nenhuma escola poderá nunca representar, ela só, as aspirações da humanidade. Clássicos, renascentistas, românticos, romanescos, medievais, idealistas, espiritualistas, místicos, realistas, naturalistas, primitivos, prerrafaelitas, fantásticos, satânicos, impressionistas, psíquicos, nefelibatas, decadentes, decadistas, simbolistas, românicos, romanistas..., todos existem legitimamente na vasta realidade da arte, porque cada um deles produz símbolos adequados a uma região vibrátil do espírito humano. Uma só dessas escolas ou desses processos, que não tivesse

existido, deixaria a obra do homem mais pobre e o instinto criador da alma mais insaciável.

Os artistas considerados extravagantes e incompreensíveis são por vezes, justamente, os que mais íntimo conseguem criar; os que puderam encontrar símbolos para as mais subtis, para as mais invisíveis, para as mais raras vibrações do espírito, para factos psíquicos, reveladores e transcendentos que só as mais mórbidas nevroses tornam possíveis. E são sempre os grandes artistas fantásticos, porque criam no contraditório, no inexplicável, no impossível, os que mais profundamente impressionam: É que, como eu já disse, *a arte é a simbolização da parte vaga e indeterminada do espírito*, a simbolização de tudo o que se não compreende, mas *de tudo o que intimamente se sente, numa absorção de transcendência e religiosidade*.

A essência da arte não é assim o “Belo”, porque a Fealdade e o Horror produzem comoções estéticas; não é a “Realidade”, porque o fantástico é talvez a causa das mais intensas vibrações artísticas; e as obras de arte não podem definir-se apenas como “resumos da natureza feitos pela imaginação”¹⁷³, porque não basta resumir imaginariamente a fisiologia dum animal para produzir uma comoção artística; nem simplesmente como “os simbolismos da natureza”¹⁷⁴, porque também uma fórmula matemática pode representar a concepção que dela tem o espírito; nem como as “formas de tradução simbólica das intuições imaginativas”¹⁷⁵, porque uma representação literária ou gráfica do sistema planetário não é necessariamente uma obra de arte.

¹⁷³ V. Eça de Queirós, *Correspondência de Fradique Mendes*. Revista de Portugal [Nota do autor]

¹⁷⁴ J. P. Oliveira Martins, *Camões, Os Lusíadas, e a Renascença em Portugal*. 1891, p. 2 [Nota do autor]

¹⁷⁵ Idem, *ibidem*. p. 17 [Nota do Autor]

II

Estudemos agora, por um momento, particularmente, algumas das condições especiais da sensação artística produzida pelo desenho ou pela pintura, – pois que, em especial, me vou ocupar destas formas de arte.

Os objetos reais são diversos, nas suas formas aparentes, nas suas cores, nas suas relações, às diversas distâncias a que podemos examiná-los. Da mesma árvore se pode fazer mil representações diferentes, sem que nela tenha variado nem a disposição real dos ramos, nem a rugosidade dos troncos, nem a acumulação das folhas, nem, em absoluto, o meio luminoso que a esclarece. A mesma árvore dará assim, a essas mil distâncias, mil impressões artísticas igualmente verdadeiras; *mas cada quadro apenas terá, para cada artista, uma só distância a que pode haver sido feito, e, para cada observador, uma só distância, porventura diferente da primeira, a que pode ser examinado e sentido.*

Eis o primeiro ponto que eu preciso aqui assentar.

Uma segunda observação bastará, por agora, a fazer compreender os meus pontos de vista críticos:

Quando um quadro reproduz a natureza por forma a dar a impressão duma realidade possível, tal como ela se revelaria a uma determinada distância, esse quadro dá, – conforme o assunto, e o talento do artista, – a máxima sensação estética, porque, para a sua compreensão, há apenas que abstrair dum mínimo de convenções. Nas representações de grandeza natural obtem-se facilmente este resultado, – que igualmente se consegue, nas reduções de figuras e nas paisagens, – sempre que os detalhes de forma são atenuados, fundidos, suprimidos no quadro, de modo a apresentá-los tais como eles se mostrariam, se a cena natural fosse observada à distância necessária para se ver de reduzidas dimensões.

Para mim é esta a grande arte, – a única em que há apenas que julgar da realidade, ou da possibilidade, da visão, sem antes haver sido obrigado a aceitar convenções e artifícios.

Na miniatura minuciosa, detalhada, microscopicamente feita, – em que aliás a realização artística pode chegar a ser genial, – a aceitação prévia das convenções é indispensável, para que possa obter-se uma sensação estética: não há distância a que pudessem ser vistas, tais como no-las representa Teniers, Van Ostade ou Gérard Dow, as figuras, as mobílias, as construções de muitos dos seus, aliás, admiráveis quadros. Se essa possibilidade existisse, não nos sentiríamos diante de seres, verdadeiros ou fantásticos, mas capazes de produzir sensações artísticas: achar-nos-íamos em presença de monstrosinhos abonecados e sem interesse.

Por isso para mim, como gênero, a miniatura propriamente dita representa uma arte de ordem secundária.

III

Esboçada assim na sua essência humana e nas formas gerais da sua realização a impressão artística e a obra de arte, estudemos rapidamente o observador tal como a educação o tem feito:

Perante os espetáculos naturais vive-se de ordinário maquinalmente, a muitos respeitos, mesmo, inconscientemente. A obra de arte, pelo contrário, feita para ser observada, solicita e impõe o exame. Eis porque os homens observam sempre as obras de arte, e quase nunca examinam devidamente a natureza que elas reproduzem; eis porque os pontos de vista que guiam o público no exame de quadros e de estátuas provêm, quase sempre, do exame de outros quadros e de outras estátuas. E, como naturalmente, são os maus quadros e as más estátuas que mais abundam, são as más obras de arte que substituem, no espírito do público, a visão direta da realidade, e são elas que fornecem os tipos, os critérios que servem às apreciações.

É fácil compreender, ao ouvir, em face de um quadro, as opiniões sinceras de qualquer amator, que o seu espírito principalmente se nutriu de litografias coloridas.

Esta deplorável instrução assenta, além disso, de ordinário, sobre princípios que, apesar de falsos, parecem incontestáveis ao senso comum:

Um quadro, diz-se, deve representar a realidade, o que existe, o que se sabe existir. É fundada neste princípio que a criança, tentando desenhar uma cabeça de perfil enquanto à posição do nariz, não deixa de lhe indicar sempre dois olhos e duas orelhas.

Só muito mais tarde é que se chega a conhecer pela reflexão (quando se chega), que *é apenas possível representar na cópia o que é possível ver no original*. Esta proposição, evidente e reconhecida para todos, quando simplesmente exposta, é, na prática, desconhecida, muitas vezes inconscientemente, por a grande maioria dos que emitem opinião sobre obras de arte. Quando mesmo o público não exija, como as crianças, que numa cabeça sejam visíveis as feições fatalmente ocultas pela própria posição que põe as outras em evidência, exige todavia sempre que se apresentem distintas e recortadas as feições que a incidência da luz, ou a distância da observação, necessariamente indetermina ou apaga.

O número dos fenômenos é, bem como o campo da imaginação, infinito; e, todavia, cada observador julga possuir o direito de reduzir todos os aspectos possíveis aos poucos que têm tido o condão de o impressionar. Eis porque tão facilmente os críticos acham menos verdadeiras ou de todo falsas, a cor, a expressão das figuras humanas de certos quadros, ou a luz do céu, as águas, as vegetações de certas paisagens: O que o crítico nunca viu, não existe para ele, e não admite por isso que o artista o tenha visto, não lhe concedendo além disso o direito que eu, pela minha parte, amplamente lhe reconheço, de realizar aspectos puramente imaginados, fantasiados, sonhados, criados por inteiro, que são, às vezes, justamente os mais

poderosos e adequados símbolos estéticos para o que o artista sente, e para o que sente, de vago, no espírito, todo o que aliás não é, em absoluto, artisticamente criador.

Paro aqui.

Pude apenas indicar dois ou três aspectos duma grande questão e não tenho a vaidade de supor que me fiz inteiramente compreender. Espero porém, que a exposição de ideias que precede, sirva a dar aos leitores, que aí as quiserem ir buscar, as razões críticas do modo por que eu vou considerar os artistas portugueses, que este ano expuseram em Paris as suas últimas obras.

IV

Na minha opinião o Sr. Columbano Bordalo Pinheiro é o maior pintor que Portugal¹⁷⁶ tem tido em todos os tempos e um dos grandes artistas modernos de todos os países. Os seus trabalhos são desconhecidos fora de Portugal e aqui mesmo pouco apreciados. Por isso, não me limitando a mencionar a impressão que me fez o único quadro que este artista expôs em Paris, eu tentarei indicar os principais fundamentos da minha imensa admiração pelos seus trabalhos.

Há mais de vinte anos que, em casa do meu antigo amigo Rafael Bordalo Pinheiro, eu vi, pintado sobre a tampa duma caixa de charutos, um pequeno esboço de “natureza morta”: uma bacia de arame posta de lado sobre uma tábua e hortaliças espalhadas em volta. O pequeno pedaço de madeira estava por acaso sobre a mesa junto da qual eu me sentara conversando. Não era um

¹⁷⁶ Antonio Arroio, com o pseudónimo de Falstaff, escreveu no *Jornal de Notícias* do Porto uma série de quatro artigos, que tiveram por título “A Exposição dos quadros de Columbano no Palácio de Cristal”, a “mais completa por ele realizada até então”, sendo que o primeiro desses textos de imprensa (16 de abril de 1895) é quase que em sua totalidade a transcrição deste ítem IV, do número de janeiro de 1892 da *Revista de Portugal* (n.20,v.4).

quadro, não era um estudo: fora uma brincadeira, uma *pochade* do Columbano que ninguém pensara sequer em me mostrar. O Sr. Columbano era nessa época uma criança que eu quase não conhecia. E todavia nenhum dos mestres que então florescia em Portugal teria podido pintar o esboço que eu examinei surpreendido. No canto dessa tabuinha, irregular e gretada, cuja posse me faria hoje mais feliz que a de muitos grandes quadros afamados, o Sr. Columbano Bordalo Pinheiro apareceu-me já então, como ainda hoje o vejo, sem mestre e sem precedentes. Aquela natureza morta havia sido copiada, já nessa primeira tentativa, como que duma vez, com uma decisão de toque completa, com uma verdade absoluta de desenho e cor.

Dez ou doze anos se passaram sem que eu tornasse a ver trabalhos do Sr. Columbano Bordalo Pinheiro. Numa exposição da Academia das Belas Artes de Lisboa apareceu o *Concerto de Amadores*, pertencente hoje, segundo creio, à Senhora Condessa D'Edla que havia figurado num dos salões anuais de Paris, mas que, *em Lisboa, fora colocado na parede dos rejeitados pelo júri de admissão*. E, contudo, foi por este quadro que eu soube que Portugal tinha enfim, depois de oito séculos de existência, um grande pintor original.

A primeira condição que caracteriza o talento de Columbano, é que tal como se formou, tal como concebe os seus assuntos e executa os seus processos, não procede de ninguém. Seu pai, o Sr. Manuel Maria Bordalo Pinheiro, o chefe ilustre da gloriosa família que deve ser hoje o maior orgulho artístico de todos os portugueses, seu pai era um miniaturista minucioso. Os artistas estrangeiros com quem Columbano tem mais semelhança de temperamento, com quem, com efeito, nalguns pontos se encontra, Velázquez e em geral os espanhóis mais fortes, só ele os conheceu ultimamente, quando a sua maneira estava definitivamente fixada por muitas obras. Esteve em Paris trabalhando, é certo, mas nenhum pintor francês pode fazer dele um discípulo ou um imitador; nem a França fascinadora para

tantos, conseguiu impor-lhe os seus assuntos, as suas convenções, nem Paris o ananicou com a adoção dos seus *chics*.

Colocado em frente do seu modelo, a uma determinada distância, sob a incidência duma certa luz, Columbano pinta o que vê, o que essa luz lhe revela, escravo do claro-escuro consequente, tirando dele a completa vitalidade, a intensa modelação das suas figuras, conservando todas as indeterminações de detalhes, de planos, de tons, que formam a visão da realidade, com o que nela há, sempre, de indecifração, de enigma e de mistério.

Para mim o fantástico sai, naturalmente, da profunda compreensão da realidade: Por isso, nos quadros de Columbano, – mesmo quando, como no *Concerto de Amadores*, o assunto é moderno, burguês, banal, – o efeito é fantástico e a sua significação parece ir além do que determina a qualidade dos personagens representados e o título da obra. Esses personagens são também muitas vezes cômicos, dum cômico sinistro, dum cômico trágico, à Shakespeare ou à Hugo, mas obtido dos temas burgueses e dos dramas grotescos dessa última parte do século XIX.

Quem se recordar do que eu escrevi na introdução a este artigo, da minha definição de arte e dos elementos que, segundo a minha opinião, formam o sentimento artístico, quem pensar que *é da parte vaga e indefinida da alma humana que, para mim, deriva a comoção estética*, terá compreendido agora a minha admiração pela obra de Columbano Bordalo Pinheiro, obra variada e extensa que eu não posso agora estudar, ou mesmo descrever completamente.

No Salão de Belas Artes de Paris, Columbano expôs apenas este ano o retrato de seu irmão.



Rafael Bordalo Pinheiro 1891

Rafael Bordalo Pinheiro, de lenço branco, de casaca e um largo sobretudo de romeira, está sentado sobre uma otomana baixa. À esquerda vê-se-lhe o chapéu e as luvas; à direita diversos jornais confundem-se sobre uma mesa. A luz, pouco viva, concentra-se sobre a frente da figura, sobre a alvura dos papéis que cobrem a mesa, e não permite bem distinguir as cores da otomana ou das paredes da casa.

O quadro é assim, quase exclusivamente, um estudo de preto e branco, onde apenas a cara e as mãos entrevêem com o moreno enérgico, bilioso e queimado, que é na verdade a cor do modelo que todos conhecemos. A iluminação que vem da esquerda do espectador, deixa a face da direita ensombrada pela projeção das feições; o olhar sai, com uma vitalidade profunda, de sob sobrançelas negríssimas, dentre pálpebras sombrias e indeterminadas. A figura dá, no seu conjunto, uma impressão composta de ironia,

de tristeza, de riso contido, de força e de desânimo. Todo o claro-escuro da cabeça, das mãos, do fato, do amarrotado da camisa na curva do peito, do desarranjo dos jornais lançados sobre a mesa, é duma verdade completa, com todos os acidentes que a luz desvela, com todas as omissões de forma, sem as quais não pode dar-se a impressão poderosa da realidade.

Examinado na sua execução técnica, o quadro de Columbano revela absolutamente um mestre: Em vez de haver sido pacientemente feito com as fragmentações de processo que favorecem a fraqueza humana e que, quase sempre, se sentem ainda no trabalho completo dos artistas, – desde o desenho dos lineamentos até à gradual coloração das massas, – o quadro de Columbano parece haver sido realizado dum jato, em síntese definitiva, como se a natureza fosse surpreendida, sem análise prévia, tal como ela realmente se apresenta, em grupamentos indecomponíveis, coloridos, luminosos ou ensombrados. As tintas vêm-se no quadro de Columbano postas e fundidas com uma decisão, com uma franqueza, com um poder de realização incomparáveis na arte moderna.

Se o retrato exposto este ano não é a melhor obra de Columbano, é, na minha opinião, um dos mais notáveis quadros expostos nos cinco ou seis salões que esta primavera ofereceram em Paris, ao exame do mundo, cinco ou seis mil painéis.

Nas galerias do Palácio da Indústria, o quadro de Columbano estava mal colocado, em demasia alto para que pudesse atrair a atenção dos indiferentes; enquanto que, logo ao lado, mas perfeitamente disposto *sur la cimaise*, o júri havia disposto um quadro de Eugène Buland: era o retrato dum cavalheiro, brilhante duma dessas carnações leite e rosa agradáveis às famílias, com feições linearmente determinadas, achatado sobre um fundo banal, – e talvez parecido. Colocado ao alcance de todas as vistas, batido de abundante luz, frescamente colorido, o retrato de Eugène Buland chamava, numa apoteose de banalidade doméstica, a crítica e o público, que pas-

savam inconscientes diante do quadro misterioso e forte do grande pintor português. [...]177

IX

[...] O *pequeno*, a *pose*, o *chic* são os grandes perigos estéticos de Paris. Aos artistas que não têm uma forte individualidade, a França e Paris impõem facilmente os seus ideais, os seus modelos, os seus costumes, as suas modas. Ora é necessário que o artista se conserve da sua raça, que trabalhe dentro dos elementos tradicionais dela, se esses existem distintos e visíveis, ou que tenha talento bastante para os criar, para os inventar ele próprio, fazendo datar de si, a arte original do seu país.

Enquanto um artista segue as fórmulas do país onde aprendeu, ou imita o seu mestre, não é *um artista*, é *um discípulo*. Uma vez de posse dos meios técnicos, o verdadeiro artista deve procurar a originalidade, a personalidade, *a realização do novo*. Há tanto ainda na alma humana por exprimir, tanto infinitamente profundo, e grande, e vago, que não foi dito, nem cantado, nem formulado, que nunca encontrou até hoje nem símbolos, nem evocação, e que todos nós, os menos bem dotados, os mais incapazes, sentimos nos recessos indeterminados do espírito a pedir-nos formas, sonoridades, paisagens, figuras, estátuas, sinfonias, mais complexas, mais expressivas, mais maravilhosas, do que todas as que a natureza oferece, ou o gênio humano tem criado!

Paris – Agosto de 1891

Jaime Batalha Reis

¹⁷⁷ Seguem-se comentários sobre os pintores J. V. Salgado, que também expôs nos Salão dos Campos Elíseos, sobre Souza Pinto, que ali esteve também representado, bem como José de Brito. Sobre os escultores, Batalha Reis refere-se criticamente a obras expostas de Teixeira Lopes, Albertina Falker, Tomás F. de Araújo Costa. Para finalizar o artigo tece considerações constantes do item IX (de seu artigo), a seguir transcritas.



Quais as tendências místicas dos brasileiros modernos? – Os profetas, os iniciados e os videntes da Europa atual. – Os poetas vagos: Henri Degrou e Stefan George. – Um sábio bruxo: o Dr. Encausse, Papus. – O mundo invisível. – Mme. Blavatsky, o coronel Olcott. Mr. Besaut e a sociedade teosófica. – Os *Mahatmas* do Tibet. – O novo movimento cristão. – Os novos fenômenos inegáveis. – O novo movimento e os brasileiros.

I

Os artigos anteriormente publicados sobre a *Rosa+Cruz de Paris* e sobre os *milagres* que a *ciência moderna* realiza e estuda, devem ter preparado os leitores da *Gazeta de Notícias* para a verdadeira e completa apreciação do que vou expor-lhes. Nesses artigos falava-se

¹⁷⁸ *Gazeta de Notícias*. Colaboração Européia. Rio de Janeiro, 24 abril 1892.

apenas, em tom ligeiro, talvez, irônico, dos episódios do grande movimento. É esse *grande movimento* que eu vou hoje contar.

Há brasileiros que acreditam na existência de *espíritos*, na existência de um mundo infinito de seres invisíveis com os quais é possível entrar em comunicação? Há brasileiros que, de boa fé e gravemente, interroguem os movimentos de mesas trípodes, sigam, com atenção, as oscilações de anéis suspensos como pêndulos, ou entreguem a movimentos involuntários, gráficos e reveladores, sobre um papel branco, as mãos armadas de lápis ou pena? Há brasileiros que, todos os dias, sistematicamente, três a quatro horas depois do jantar, quando a digestão está completa, ou uma hora antes das refeições, quando a materialidade é menos intensa, magnetizem as esposas, as sogras ou as criadas, e procurem arrancar-lhes, a pouco e pouco, segredos do universo? Há brasileiros que, nos intervalos do negócio ou dos prazeres, tentem, como os santos orientais, fitando longamente o próprio umbigo, absorver-se na contemplação do mundo transcendente? Há, enfim, ainda brasileiros misticamente cristãos, intimamente católicos, enternecidos pelos mistérios, e apaixonadamente interessados nos ritos da Igreja, que pensem fazer do triunfo completo de Roma na terra o negócio dos negócios?

Se o Brasil não tem senão, *positivistas, materialistas, homens práticos e espíritos fortes*, o Brasil é um país atrasado.

Por toda a parte, na Europa, seitas religiosas se fundam, aparecem, se desenvolvem. Os *Boulevards, Piccadilly, Unter-den-Linden, a Montagne-de-la-Cour, a Puerta-del-Sol, o Chiado, o Prater, o Corso*, – para não falar nem do extremo norte, nem do extremo oriente, onde o movimento é ainda superior, – todos os dias se enchem de *profetas, de videntes, de iniciados, de magos*.

Os artistas comovidos de *espiritualismo, de idealismo, de misticismo* fixam o infixável, definem o indefinível, e realizam, no incompreensível, obras que todos começam a sentir.

Um poeta francês, Henri Degrou, dizia há dias estes versos, que traduzo literalmente:

“A corça está em lágrimas onde cismam as libélulas
“o orvalho pranteia no pólen das bucolias!
“Ah! Tristes são os fins dos crepúsculos,
“E eis que chegam as melancolias...”
“As folhas caem nimbadas d’outono:
“Dir-se-ia um maná d’almas longínquas,
“Vindas, em alguma noite monótona,
“A consolar as castelãs.”

E o poeta alemão Stefan George poetiza com igual lucidez nas suas *Peregrinações*.

É que, se na filosofia e na ciência se sente uma imensa necessidade religiosa, correlativamente, na literatura e na arte o fantástico, o vago, o super ou extra-humano, o sonho, o pesadelo, o visionário, o espectral, são assuntos que hoje, como nunca, na história da humanidade, absorvem os espíritos criadores.

II

Para que se compreenda bem a grandeza, a importância e a seriedade do movimento de que estou falando, não começarei hoje pelo estudo de personalidades e de trabalhos, sem dúvida profundamente interessantes, mas que, pelo seus aspectos pitorescos e sobrenaturais, poderiam parecer suspeitos ao leitor pacato e penetrado de senso comum. Por isso quero principalmente falar de *verdadeiros homens de ciência*, que são ao mesmo tempo, neste momento luminoso do século XIX e nas práticas e analíticas cidades de Paris e Londres, *verdadeiros feiticeiros*.

O Dr. Gérard Encausse, autor de uns *Ensaaios de fisiologia sintética* e de vários outros escritos estritamente científicos, é o chefe de clínica no hospital da *Charité*, em Paris, isto é, um médico de perfeita seriedade e de reconhecido mérito.

A primeira vez que eu vi o Dr. Encausse, no *Salon* de Madame Juliette Adam, acabavam de o apresentar a uma senhora que lhe pediu para lhe revelar alguma cousa do seu caráter e do seu futuro, dela.

O Dr. Encausse fixou-a um momento, tomou-lhe a mão esquerda, para a qual apenas lançou um rápido golpe de vista, e fez imediatamente a descrição exata dos elementos fundamentais e dos factos mais importantes do caráter e da vida da pessoa que ele nunca antes havia visto.

É o Dr. Encausse que, sob o nome de *Papus*, é hoje o chefe do principal centro de estudo das *ciências ocultas* em França. E quando eu digo “ciências ocultas”, não faço mais do que imitar os seus cultores, porque, enfim, estes não perdem hoje ocasião alguma de publicar, de explicar, de anunciar tudo o que as constitui.

Quais são pois as ideias fundamentais do *ocultismo-publicado* do Dr. Encausse, o qual, segundo o próprio Sábio-Bruxo, não é mais que a renovação atual das ideias *científicas* – isto é, perfeitamente exatas, – que a antiguidade oriental guardava no fundo dos seus templos e celebrava nos seus *mistérios*, e que tornaram quase divinos Moisés, Pitágoras, Platão, os Gnósticos célebres, a *Kabala*, as seitas cristãs, os alquimistas, os Lermetistas e os maçons iniciados?

O homem compõe-se de três princípios: O *corpo* material, a alma e uma espécie e (sic) espírito-plástico, o *corpo astral*, intermédio da alma e do corpo, agente possível de correspondência entre o universo visível e um vasto *mundo invisível*, onde se agitam forças virtuais, energias desaproveitadas, faculdades desconhecidas, e essenciais de seres elementares, conscientes e voluntários, suscetíveis de se nos manifestarem.

Com o *mundo invisível* há sempre que contar, como há sempre que contar com os factos humanos que saem do próprio homem, que vão ao encontro de personalidades invisíveis, e que podem, fora do espírito que as produz, ter propriedades materiais. Está perfeitamente provado que, no que se chama a *sugestão*, uma ideia, uma força, se solta dum saber humano e vai, num outro, residir e atuar. Um corpo humano, uma cena completa, composta de circunstâncias materiais, pode transportar-se a imensas distâncias para se mostrar viva e completa. Há aparições fantásticas, hoje cientificamente demonstradas.

E só a *existência* de um vasto *mundo* invisível, e só a possibilidade no homem de uma faculdade de comunicação com ele, o princípio *astral* já indicado, tornam explicável o *magnetismo*, o *hipnotismo*, o *espiritismo*, a *telepatia*.

Todos os estudos, porém, que se referem a este mundo, todas as observações que têm por objeto as forças morais que se destacam do homem e que influem sobre outros seres morais ou materiais, sendo difíceis, estão consideravelmente atrasados.

O Dr. Encausse, *Papus*, é, como já disse, o chefe de um vasto movimento que se denomina *Grupo independente de estudos esotéricos*, e que tem já 17 centros em França e mais de 30 nos outros países da Europa.

Não podendo dizer tudo num só artigo, mas desejando, depois de haver citado o Dr. Encausse, falar de mais alguns *sábios-bruxos*, limitar-me-ei a citar as celebridades científicas que se chamam Russel Wallace, Crookes, Zoelner, Lombroso e Gibier.

Terei mais tarde ocasião de falar das suas opiniões e dos seus trabalhos.

III

Mas o Dr. Encausse começou por ser um dos dignitários da *Rosa+Cruz* de Peladan e um dos iniciados das *Sociedades teosóficas*, que verdadeiramente começaram o atual movimento espiritualista e religioso.

Aos 17 anos, Elena Petrova Halm fugiu do Cáucaso, onde era governador seu marido, o velho general Blavatsky, e chegou a Constantinopla de passagem para o Egito e para o extremo Oriente. Durante dez anos madame Blavatsky viajara na Índia, penetrando no misterioso e inacessível Tibet. É aí que ela diz haver sido iniciada nas *ciências ocultas* pelos *mabatmas* do Himalaia, com quem toda a sua vida se correspondeu sem postas, nem telégrafos, por meio de simples comunicações com o *invisível*, com os *corpos astrais*.

Madame Blavatsky e o coronel americano Olcott fundam em 1875 a *Sociedade Teosófica*. Em 1891 Madame Blavatsky morre, sucedendo-lhe, como presidente dos *trabalhos ocultos*, Mrs. Annie Besant, a conhecida escritora inglesa. A *Sociedade Teosófica* existe hoje em Inglaterra, na Suécia, em Espanha, na Dinamarca, na Zelândia, na Holanda, na Bélgica, em França, na Ásia, na América, na Austrália.

Os fins desta sociedade são, como os fins da sociedade presidida pelo Dr. Encausse, o estudo das forças naturais de que a ciência oficial se não ocupa, o estudo especialmente das forças morais latentes no homem, o estudo da comunicação possível do espírito humano com um mundo infinito de seres invisíveis.

O Dr. Encausse separou-se da *Sociedade Teosófica*, porque não acredita nas revelações dos *Mabatmas* do Tibet, e separou-se da *Rosa+Cruz*, porque não acredita no catolicismo romano.

É certo porém que um grande renascimento cristão se observa por toda a parte, e que muitos vêem nos dogmas, no espírito, nas tradições, ou numa reforma do cristianismo, a única completa satisfação às evidentes necessidades espiritualistas e religiosas do momento.

IV

Descrevendo, como me cumpre, o novo movimento que tanto preocupa os espíritos na Europa, eu não posso agora discutir, nem os fenômenos sobre que ele se funda, nem os processos que ele emprega. Julgo, porém, fácil determinar nele, desde já, duas ordens distintas de ideias.

É certo que factos numerosos e perfeitamente averiguados hoje não podem ser explicados, nem pelas forças ou faculdades que têm sido cientificamente definidas, nem pelos princípios e teorias que constituem a ciência moderna.

Eis a parte que, nas atuais preocupações, eu considero perfeitamente segura.

Os próprios positivistas a podem, na minha opinião, aceitar sem apostasia.

É porém forçoso aceitar a existência de um mundo invisível, e a de uma faculdade que nos ponha em comunicação com ele, para explicar completamente os novos factos? Saem fatalmente desses factos, e do mundo invisível que eles parecem indicar, todas as conclusões espiritualistas, místicas, religiosas, transcendentes, que hoje enervam tanta inteligência na Europa e no mundo?

Eis a parte discutível do vasto assunto.

Os brasileiros sendo *homens, nada do que é humano lhes deve ser estranho*. Por isso eu espero que em breve o Brasil se encha de *sociedades teofísicas*, de *sociedades esotéricas*, ou, pelo menos, de *sociedades psíquicas*, provocando os novos fenômenos, sondando as *novas Américas*, que parece enviarem, já através de vastos oceanos desconhecidos, os aromas acres de novas florestas virgens e a esperança de novos tesouros soterrados.

A. Marco

O SAR PELADAN, O SALÃO
E AS SOIRÉES DA ROSA+CRUZ NO TEMPLO DE PARIS¹⁷⁹



I

O que vamos contar, visto, observado, ontem, ainda nas ruas de Paris, ao alcance da verificação dos que residem na conhecida e polimorfa capital francesa, é, todavia, um curiosíssimo romance romanesco:

Os que ao domingo passarem pelo Boulevard Malesherbes, na encruzilhada onde este é atravessado pelo Boulevard Haussmann, no ponto donde parte a Rua Saint Lazare e onde se ergue a Igreja Bizantina de Santo Agostinho, verão, pela uma hora da tarde, passeando, lenta, junto à abside da Catedral, uma estranha figura de homem.

Estamos no inverno e ainda há poucos dias, o termômetro se conservava de manhã alguns graus abaixo de zero. Por isso, a figura imprevista a que nos referimos, se cobre com um longo sobretudo escuro de romeira e capuz; mas não é difícil distinguir por baixo, que o traje interior do personagem se compõe dum justilho de cetim

¹⁷⁹ *Gazeta de Notícias*. Suplemento Literário. Rio de Janeiro, 26 abril 1892. Reprodução parcial.

preto e duns largos calções da mesma cor que se vão perder dentro dumas altas e negras botas do século XVI.

Logo, sob o capuz da longa cobertura, vê-se uma gargantilha de cassa encanudada, donde sai um pescoço moreno como o dum árabe ou como dum pasárgada de Murghab, muito alto e completamente nu, porque a barba forte e quase azul ferrete espeta-se rígida para frente, e os cabelos enrolados como as voltas dum turbante, ao redor da cabeça vão todos lançados em massas desgrenhadas e pretas para a frente e para os olhos.

Entre os cabelos ou nas mãos cobertas por guantes armados de largos punhos de defesa o misterioso indivíduo agita a espaços uma pequena gorra de pele negra de Astrakan.

Os que ao domingo, examinarem o herói da singular narrativa que estou fazendo, vê-lo-ão passear algum tempo por detrás da Igreja de Santo Agostinho e por fim, meditativo e absorto, desaparecer por entre as colunas bizantinas e sob o arco românico de uma pequena porta.

Este homem é Josephino Peladan, ou como ele atualmente assina Mérodack Josephin Peladan, o Sar, o Mago, o herdeiro das tradições dos Templários, e, por esta, dos antigos gnósticos, o fundador ou renovador da ordem simbólica, mística, esotérica e católica da *Rosa+Cruz*.

II

Não julguem os leitores da *Gazeta de Notícias*, – pessoas equilibradas e de boas contas, ou mesmo imaginários românticos do Rio de Janeiro, – que lhes estamos falando de um excêntrico ou de um maníaco que vive cismando abstrusamente, e vigiado pelo Dr. Charcot, num qualquer canto ignorado de Paris.

Não:

Estamos falando de um homem e cujos discípulos e cujas obras estão neste momento ocupando a imprensa francesa, desde o *Fígaro* até ao *Soleil*, estamos lhes falando de um homem que acaba de inaugurar um Salão de Pintura, e que vai celebrar uma série de concertos como os primeiros passos para a reforma da sociedade, da religião católica, do culto, do papado, da filosofia, das nacionalidades e do mundo.

Como D. Quixote, o Sar Peladan e os seus seguidores, – entre os quais ignoro se existe já algum Sancho, – propõem-se a restaurar a *cavalaria* heróica do *Santo Graal*, que os *Rosa+Cruzes* atuais colocam, como tinham na marca do seu papel de cartas e nos programas dos seus espetáculos: Eles prometem ir como lhes for permitido pelas circunstâncias, e apesar dos imensos obstáculos acumulados pela selvageria dos países ditos “civilizados”, proteger o inimigo, defender o fraco, derrubar o maléfico.

Mas, mais que Dom Quixote, o Sar Peladan propõe-se a fazer do mundo uma só nação, com o papa por suprema cabeça e um só imperador por braço executivo.

Foi este homem extraordinário e sobrenatural que se pôs já a caminho de destruir o velho mundo, para criar sobre as suas ruínas mesquinhas, o santo império romano universal, que quem escreve estas linhas encontrou, uma destas manhãs em situação singularmente embaraçada.

“Nós somos poucos ainda” – dizia o Sar, tentando coordenar uns pedaços de cartão e algumas meadas de cordel: – “Nós somos poucos ainda; somos um Estado maior sem exército, e eu tenho que ocupar-me de tudo, até mesmo de dispor, com estes fios os astros cadentes do meu drama místico, da minha *Wagneria, Kaldaika* “*O Filho das Estrelas.*”

E o Sar, de pé, trabalhava.

Estava vestido de preto, com um justilho de lã e umas calças banais.

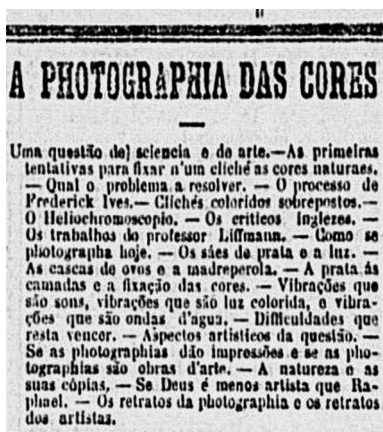
Os cabelos intensos e as barbas hirsutas, tinham apenas por esbamento, do nariz semita, e de permeio a palidez morena das faces, e em volta dos olhos, doces e tristes, profundamente encovados, na maceração das pálpebras cor de terra de siena e das olheiras cor de sépia. E via-se-lhe ao pescoço, pendente, um pedaço amarrotado de velha gargantilha, e, nos pés, chamejantes mas pacíficas, duas largas chinelas de tapete variegado.

– “Eu prossigo na execução do meu plano” – dizia o Sar, – “Conforme posso. O *Graal* é a contemplação mística; o *Templo*, a ação militante; a *Rosa+Cruz*, a criação artística. Eu comecei por esta última. A verdadeira obra de arte será idealista e por isso religiosa. Toda obra de arte é uma forma de culto. A missa deve ser sempre celebrada por música.

Todos os grandes artistas são santos. A *arte* é o *Belo* na sua mais alta expressão. Leão X teria sido um grande Papa se não tivesse uma censurável tendência para o *bonito*”. [...]

A. Marco

A FOTOGRAFIA DAS CORES¹⁸⁰



Uma questão de ciência e de arte. — As primeiras tentativas para fixar num clichê as cores naturais. — Qual o problema a resolver. — O processo de Frederick Ives. — Clichês coloridos sobrepostos. — o Heliocromoscópio. — Os críticos ingleses. — Os trabalhos do professor Liffmann. — Como se fotografa hoje. — Os sais de prata e a luz. — As cascas dos ovos e a ma-

dreperola. — A prata às camadas e a fixação das cores. — Vibrações que são sons, vibrações que são luz colorida, e vibrações que são ondas de água. — Dificuldades que resta vencer. — Aspectos artísticos da questão. — Se as fotografias dão impressões e se as fotografias são obras de arte. — A natureza e as suas cópias. — Se Deus é menos artista que Rafael. — Os retratos da fotografia e o retrato dos artistas.

Parece estar-se enfim no caminho que há de conduzir a fixar fotograficamente a imagem dos objetos, com todas as cores que eles naturalmente apresentam.

¹⁸⁰ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 agosto 1892, p.1.

O assunto é, antes de tudo, científico, mas é também eminentemente artístico. Eis porque eu me ocupo dele.

Tratemos primeiro da parte científica, dizendo o que de facto se conseguiu e explicando porque se conseguiu.

I

De há muito se tenta resolver o problema. Há cerca de cinquenta anos Edmond Becquerel conseguiu fixar num *cliché*, umas ao lado das outras, as sete cores simples em que se decompõe a luz branca do sol, quando atravessa as faces dum prisma e forma a faixa, colorida como o arco-íris, a que se chama o *Espectro solar*. Outros repetiram depois, por diversas formas, o sucesso. Mas todos foram vencidos por o que realmente mais parecia um sonho tantalizador que uma descoberta real. Sempre que o *cliché*, onde as setes cores se haviam brilhantemente fixado, era exposto à luz como uma nova verdade adquirida, como uma conquista definitiva, como uma realidade indiscutível, essas cores, evocadas na sombra, desapareciam para sempre à luz do dia.

Por isso também os fotógrafos, e não só os fotógrafos mas os homens de ciência de todos os países, acolhem sempre hoje com um profundo ceticismo o anúncio de novas descobertas da fixação das cores naturais pela fotografia.

Vejamos, antes de tudo, o que se quer obter. Na cópia dos seres naturais pelo desenho e pela pintura, o homem pretende reproduzir as formas e reproduzir as cores. Estas representações são, pois, o resultado da capacidade de ver, e da capacidade de representar o que vê, possuídas pelo artista. Por isso, as obras de arte não são nunca *exatamente a natureza*, mas sempre *a natureza interpretada* pelo artista.

Na fotografia monocromática, – a uma só cor, – tal como ela existe hoje, são as próprias formas dos seres que vêm traçar-se sem

interpretação nos *clichés*, para em seguida se reproduzirem indefinidamente sobre o papel, sobre o vidro ou sobre a madeira. Trata-se agora de conseguir que as cores se juntem às formas representadas sobre os *clichés*, de modo que sejam essas mesmas cores naturais as que determinem a sua própria reprodução.

Estes são os elementos essenciais do problema: que os seres se reproduzem eles mesmos, tais são, em forma e cor, sobre uma superfície.

Pouco importa por que meio um tal problema vai resolver-se. [...]

IV

Eu disse que a “fotografia das cores” é um assunto científico e, ao mesmo tempo, um assunto eminentemente artístico.

Que influência terá, nas ideias geralmente recebidas sobre arte, a reprodução fotográfica, – isto é, mecânica, física e química, – dos seres naturais, com todos os aspectos de forma e de cor que os caracterizam?

Para muitos artistas o ideal está na reprodução completa e absoluta da natureza. Os quadros de paisagem ou de figura humana seriam sublimes se fossem, se pudessem alguma vez ser, absolutamente iguais aos modelos, sempre incompleta, imperfeitamente copiados pelo artista. Se cada detalhe da forma, se cada gradação da cor, se cada acidente de claro-escuro, se cada sombra, se cada luminosidade das cenas naturais, se o aspecto de cada movimento, se a vibração de cada nervo, se a expressão de cada fenômeno interior do ser humano, pudesse exatamente fixar-se no quadro ou na estátua, a perfeição artística estaria encontrada. Porque é diante das obras naturais – das obras de Deus, como ainda se diz, – porque é perante o modelo que o artista se sente incapaz e impotente.

Um dos mais notáveis escultores franceses – há quem diga mesmo o primeiro de todos – o escultor Rodin, dizia há pouco a um jornalista:

“Nós os artistas não temos cousa alguma que inventar; devemos apenas copiar bem. Quando eu tenho o modelo, natureza diante de mim, sinto-me tomado de desânimo, de desespero, de desprezo por mim mesmo, e, por vezes, tenho de interromper o meu trabalho, tudo o que fiz me parece ignóbil. E meses se passam sem que eu toque na escultura começada. Então, com o tempo, quando já pude esquecer a natureza sublime, o modelo imitável, quando os meus olhos já se não lembram do que viram demais, a obra interrompida deixa de me parecer tão informe como antes, e eu posso retomá-la e concluí-la.”

Se pois de acordo com as ideias de Rodin, um processo de moldagem mecânica se descobrisse, permitindo a reprodução absolutamente exata da figura humana em vulto, com todos os seus momentos expressivos, estaria encontrada a escultura definitiva.

Em face das ideias geralmente recebidas sobre *arte*, em face das *estéticas* mais estimadas, e dos princípios que a maior parte dos críticos e artistas professa, não me parece fácil resolver a questão que neste momento exponho.

Os pintores *realistas* ou *naturalistas* têm como ideal a *reprodução exata* da natureza. Os seus quadros são a máxima aproximação da *cópia absoluta* de que esses artistas são susceptíveis. A crítica julga-os perfeitos na proporção da fidelidade dessa cópia. As *obras de arte* resultantes dão uma *impressão estética*, tanto maior quanto mais inteiramente contêm tudo o que possuía o modelo original.

Por outro lado não pode admitir-se que uma *cópia*, cuja perfeição depende da sua aproximação de um *original*, produza uma impressão que o original não dê; de modo que, se a cópia fiel de uma paisagem ou retrato exato de uma pessoa produzem sensações devem produzir a paisagem que foi copiada e a pessoa que foi retratada, sendo evidente que qualquer reprodução completa das formas e cores da natureza criará no espírito do observador, as mesmas impressões

que essas formas e cores evocam quando observadas na sua natural e primitiva condição.

Assim a *natureza produz sensação estética e a sua reprodução fotográfica é uma fonte considerável de sensações artísticas*. Esta fonte correrá abundante no dia em que ela puder fornecer ao observador, em cópia, todos os símbolos que a luz colorida oferece na natureza, ao espírito que a contempla.

Dando *sensações estéticas ou artísticas*, a fotografia não é uma *obra de arte* e os fotógrafos não são, senão muito parcialmente, verdadeiros artistas, porque lhes falta justamente a *interpretação, a realização pessoal* que todo o artista, – mesmo o mais *realista*, mesmo o mais *naturalista*, – introduz, em maior ou menor abundância, consciente ou inconscientemente, no que ele julga ser a cópia fiel da natureza. Mas por isto também me não parece fácil conciliar o desdém de quase todos os artistas pela fotografia, com a admiração que eles professam pela natureza.

Não posso agora desenvolver todas as análises que completariam o estudo da questão, algumas das quais vêm tratadas no estudo dum crítico português que já aqui citei (J. Batalha Reis, “A arte, a crítica e os artistas portugueses”, *Revista de Portugal*, vol IV, fls. 142-165).¹⁸¹

A reprodução fotográfica e direta, a cores, da figura humana criará obras de intensa impressão artística. E para os que quiserem sobretudo, num retrato, a exata reprodução das pessoas que estimam, essa forma será preferida à obra de arte. Ficará sempre para o artista o privilégio de fazer da figura do homem o retrato do seu espírito, a expressão exterior de um momento especialmente expressivo ou particularmente característico das suas preocupações, ou da obra da sua existência.

Paris, 1892

A. Marco

¹⁸¹ Note-se que, usando o pseudônimo “A. Marco”, o articulista (Batalha Reis) faz referência a si próprio remetendo a uma colaboração na *Revista de Portugal*.

**O BURRO BRITÂNICO E AS ASSOCIAÇÕES PROMOTORAS
DO DESENVOLVIMENTO DAS CIÊNCIAS¹⁸²**



O banquete da Sociedade Real de Edimburgo e os sábios que cantam. – *The British ass.* – História do Burro Britânico. – Uma sessão da Sociedade Real. – O carácter e trabalhos da Associação Britânica para o Desenvolvimento das Ciências. – As mulheres na Associação Britânica. – Se a terra tem de idade 6000, 10 milhões ou 400 milhões de annos. – Os sábios do século XIX e os sábios da Escripura. – Os príncipes do Monaco e o yacht «Prince Alice». – As garrafas e as correntes do Oceano. – As correntes antarcticas nas costas do Brasil. – Garner e a linguagem dos animas. – A photog: ph: i da Gran-Bretanha. – O club do Leão Vermelho e o Burro Britannico. – A parodia da sciencia feita pelos sábios. – O Leão Rei e os cachorros. – As igrejas e a sciencia. – A associação para o adiantamento das sciencias na America do Sul.

bios do século XIX e os sábios da Escripura. – Os príncipes de Mônaco e o yacht «Prince Alice». – As garrafas e as correntes do oceano. – As correntes antárticas nas costas do Brasil. – Garner e a linguagem dos animais. – A fotografia da Grã-Bretanha. – O club do Leão Vermelho e o Burro Britânico. – A paródia da ciência feita pelos sábios. – O Leão Rei e os cachorros. – As igrejas e a ciência. – A Associação para Adiantamento das Ciências na América do Sul.

¹⁸² *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 9 e 10 outubro 1892, p. 1. Reprodução parcial.

I

Um dia, estando em Edimburgo, fui convidado para o banquete da *Royal Society*, que é, como se sabe, a Academia de Ciências da Escócia.

Era pouco depois das festas pela celebração do tricentenário da fundação da Universidade de Edimburgo. O banquete foi presidido pelo grande naturalista da Grã-Bretanha, e um dos criadores da moderna ciência da eletricidade, então *sir* William Thunson e hoje *lord* Keloin. Assistiam ao banquete Helmholtz, o notável físico de Berlim; Cremona, o célebre matemático italiano; o abade Renard, o ilustre geólogo belga; além dos mais conhecidos homens de ciência de Escócia, Inglaterra, Gales e Irlanda. Os convivas eram, pela maior parte, velhos e graves, como convinha a homens que haviam já tido tempo de fundar ciências novas, completar importantíssimas descobertas e publicar numerosos volumes.

O prato tradicional e solene do banquete era de tutanos: grossos pedaços de fêmures de boi foram distribuídos aos sábios que, armados de utensílios especiais de prata, cuidadosamente lhes sondaram as entranhas fumegantes e oleosas.

À sobremesa, e logo depois do brinde levantado, com os competentes *burrahs* a S. M. a Rainha Vitória, um dos mais ilustres e venerandos acadêmicos presentes ergueu-se trêmulo de anos e de fadigas científicas. Era um velhinho calvo, completamente encanecido e de espinha curvada, que foi saudado com ruidosos aplausos. Eu esperei um discurso grave celebrando algum aniversário importante, ou, porventura, contendo alguma sábia comunicação. Mas o ilustre velhinho, no meio do silêncio respeitoso dos assistentes, com voz fraca, mas perfeitamente distinta – começou a cantar.

As coplas que ele cantou chamavam-se *The british ass* (O burro britânico), e eram uma revista cômica do mundo científico inglês. O meu vizinho à mesa explicou-me as alusões e o título estranho. Na Grã-Bretanha existe há 61 anos uma espécie de parlamen-

to popular científico, onde todos os grandes sábios concorrem, mas onde pode fazer-se ouvir qualquer que tenha, ou que julgue ter, alguma cousa que apresentar à consideração do mundo. Esse parlamento é a Associação Britânica para o Adiantamento das Ciências, chama-se, em inglês, duma maneira abreviada, *The British Association*, e escreve-se ordinariamente por uma forma ainda mais curta: *The British Ass*, o que literalmente traduzido é: O burro britânico. [...]

II

O *Burro Britânico*, *The British Ass*, acaba de celebrar a sua 62.^a sessão. Cada ano se reúne numa cidade importante do Reino Unido, e Edimburgo foi este ano justamente o ponto escolhido. O número de sócios que assistiram, não foi considerável como já tem sido, mas foi, ainda assim, de 2070, produzindo, por consequência, no total das subscrições, 2070 libras esterlinas.

O dinheiro recebido dos sócios é, numa grande parte, destinado a subsidiar ou auxiliar estudos e investigações científicas. Muitos estabelecimentos de investigação devem a sua existência a propostas ou sugestões feitas nas reuniões da *Associação Britânica*. Todas as questões científicas mais importantes da atualidade são estudadas por comissões que, de um ano para o outro, apresentam o resultado de estudos completos. Muitas dessas comissões têm trabalho para anos consecutivos.

Os votos expressos com autoridades nas sessões da Associação Britânica são, às vezes, eficazes críticas aos trabalhos e à comunicação de importantes instituições de ciência.

Mas o que verdadeiramente caracteriza as reuniões da Associação Britânica é a comunhão na mais alta e última ciência de toda uma povoação. O isolamento pedante das academias,

discutindo tecnicamente, entre espíritos superiores, assuntos inacessíveis, é substituído pela exposição clara das profundas verdades, feita pelos espíritos mais ilustres e mais criadores, a toda a população de um país excelente e interessado. E são realmente os criadores da ciência que vêm colocar as suas descobertas ao alcance do mais limitado burguês, ouvir-lhes as suas dúvidas e incitação à controvérsia. Em todas as sessões anuais, um sábio pelo menos dedica um discurso especial a explicar, a uma assembléia exclusivamente composta de operários, algum capítulo novo das suas investigações originais. Foi este ano o professor Vernen-Boys que expôs, a um auditório onde não eram admitidos os membros pagantes da associação, os seus trabalhos sobre a fotografia dos corpos em movimento, principalmente das balas de espingardas, e das ondas que elas produzem no ar.

A comissão organizadora da reunião redige sempre um guia manual do país em volta da sede anual da reunião, pondo em relevo o que ela oferece de mais notável: do ponto de vista científico, industrial [*ileg.*] e organiza excursões que nos intervalos das sessões especiais instruem sobre a região visitada. Edimburgo foi este ano, a este respeito, como a todos os outros, o mais belo centro imaginável. Na cidade, as suas ruas monumentais e pitorescas, as recordações históricas. Em volta, o país dos romances de Walter Scott, as fábricas de Porto Belo a Glasgow, as dragagens no golfo de Forth, a ponte extraordinária que atravessa este. E um pouco mais longe as montanhas e os lagos.

E às noites, banquetes, recepções, o que aqui se chama, à italiana *conversazione*, e até bailes.

As senhoras acompanham todos esses trabalhos... científicos, e de ano para ano aumenta o número das que apresentam trabalhos originais às diferentes seções. Entre elas este ano distinguiu-se Miss Grove, de Oxford, descrevendo as suas viagens no deserto de Atacama, no Chile.

(Continua)

Frederico Durruivos

[10 Outubro 1992, p. 1]

(Conclusão)

V

[...] A Associação Britânica não é única no mundo: a Alemanha, a França, os Estados Unidos da América do Norte e a Austrália possuem hoje, para o *desenvolvimentos das ciências*, associações que celebram todos os anos, de cidade em cidade, as suas reuniões sábias, populares e festivas, nos termos gerais em que eu esbocei as reuniões da sociedade inglesa.

Aproveito a ocasião para sugerir aos brasileiros, ou pelo menos, aos que se interessam pelas ciências nos Estados da América do Sul, a formação de uma sociedade semelhante. Tomando o Brasil a iniciativa da empresa, a primeira sessão celebrar-se-ia, naturalmente no Rio de Janeiro, a que se seguiria Buenos Aires, a que se seguiriam as capitais de todas as outras Repúblicas. Cada ano a apresentação de trabalhos originais aumentaria, e o desenvolvimento científico e o correlativo desenvolvimento industrial, atingiria em breve, na América do Sul, por meio de uma justa e benéfica emulação entre os diversos centros, um caráter novo.

Muitos desses trabalhos teriam, sem dúvida, por assunto os países, os produtos, os fenômenos americanos, tão numerosos, tão ricos, tão essenciais na sua investigação, para o conhecimento geral do universo.

Os homens de ciência da Europa, não só seguiriam com grande interesse os trabalhos da Associação Americana, mas aproveitariam as épocas das suas sessões para irem visitar esse novo mundo ainda tão pouco estudado, relativamente ao muito que nele há digno de estudo.

E na ciência universal, a ciência dos americanos do Sul tomaria desde então o lugar que lhe compete.

A sugestão aqui fica. Que os brasileiros comecem deste já a dar-lhe realização prática.

Edimburgo

Frederico Durruivos

A ARTE DA GUERRA.

A SITUAÇÃO MILITAR DA EUROPA¹⁸³



A Europa com 23 milhões de soldados. – Uma paz que custa 5.000.000 de francos anuais – Raciocínios que produzem o armamento progressivo na Europa – Esperam-se, para breve, 30 milhões de homens em armas – Os exércitos permanentes, remédio ao Socialismo – Os estadistas modernos e a República de 1818 em

França – O que o Brasil tem a ganhar com a paz armada da Europa – A emigração pelo recrutamento e pelos impostos – Modificação nos calibres das armas de fogo – Velocidades de projéteis – Explosivos e canhões pneumáticos – O balão do comandante Renard – O petróleo e a gasolina – A espionagem científica – Os espiões sábios da grande Alemanha e a sublime arte da guerra.

¹⁸³ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 29 janeiro 1893, p. 2. Reprodução parcial.

I

Estamos mais que nunca esperando guerra, e preparando-nos para ela. Neste momento a Alemanha pede mais soldados, e conseqüentemente mais dinheiro à nação. Os outros países seguem no mesmo caminho.

Alguns números vão mostrar claramente aos leitores da *Gazeta de Notícias* qual é a situação militar positiva da velha, mas inquieta Europa:

Já em 1860 se falava com espanto no militarismo europeu e nos consideráveis armamentos das potências. E já muito antes emigravam alemães da Prússia, por não poderem suportar o serviço militar e o peso dos impostos destinados a pagá-lo.

Pois em 1869 a Europa sustentava apenas, na paz, uns dois milhões de soldados, e não levantava em pé de guerra mais de uns sete milhões, gastando apenas 3 milhões de francos.

Passaram tempos, reorganizou-se a Europa, claramente defeituosa então nas relações políticas dos seus diferentes membros, acumulavam-se umas sobre outras as conseqüências brilhantes de 23 anos de civilização e de progresso e, hoje, neste começo esperançoso e límpido de 1893, a Europa sustenta uns 3 milhões de soldados pacíficos, mas está pronta a levantar 13 milhões em pé de guerra, gastando anualmente, com as suas organizações militares, o melhor de 5 bilhões de francos.

Reconheceu-se porém já, que estamos atrasados. Os diferentes países estudam pressurosos os meios de realizar um progresso mais. Quando as leis atualmente em vigor tiverem produzido todos os seus efeitos, e quando os projetos que vão votar-se, forem já leis, a Europa terá, em pé de guerra 23 milhões de soldados. [...]

II

[...] A Rússia gasta por ano, com o seu orçamento de guerra, 800 milhões de francos. A França gasta 700, a Alemanha 600, a Áustria-Hungria 320, a Itália 250, perfazendo estas e as outras nações que não menciono, a bonita soma redonda de cinco bilhões de francos já indicados.

Não meto em linha de conta o valor dos dias de trabalho perdido em exercícios de manobras, o valor da produção de que seriam susceptíveis os homens hoje em armas, e o emprego diverso que podiam ter os capitais empregados em fabricar armas e munições, e em procurar novos aperfeiçoamentos no material de guerra.

Há ainda no mundo tanta coisa essencialmente útil a fazer para alimentar os homens, para os proteger das causas de doenças e destruição, e para lhes adornar a existência, que esta última consideração é talvez aceitável. Como é certo, porém, que muitos homens vivem na miséria por falta de trabalho, e que milhares de trabalhadores são miseravelmente remunerados, há quem veja na existência dos grandes exércitos um remédio ou um estimável paliativo aos males sociais. Que aconteceria se esses milhões de homens, hoje pagos para se assustarem uns aos outros, e mutuamente se ameaçarem de guerra, viessem subitamente, licenciados por um desarmamento que só podia dar-se de forma geral, lançar-se no mercado de trabalho?

Ao menos, agora sustentados pelos Estados, para nada fazerem de absolutamente útil, tranquilos e garantidos nas suas existências, os soldados não aguentam a concorrência dos operários.

Esta foi a ideia do governo da República francesa de 1848, e todavia os homens graves viviam dela: os operários sem trabalho pagos pelo governo executavam no campo de Marte em Paris uma operação que se compunha de duas partes. Na 1.^a abriam grandes fossos na terra; na 2.^a tornavam a encher os fossos abertos.

O Estado reconhecia assim o sagrado direito ao trabalho, que assiste a todo o homem.

Os exércitos obedecem hoje ao mesmo princípio econômico. O pior vê-se ainda, porém, quando uma guerra vem provar que a sua existência não era completamente inútil.

Sob o ponto de vista do Brasil e dos países que precisam de colonos para povoar imensos territórios desertos, o estado atual da Europa é verdadeiramente precioso.

Os atuais projetos militares da Alemanha exigem somas enormes que os impostos arrancarão aos contribuintes. Por toda a parte esses impostos, já bastante duros, vão tornar-se esmagadores. O preço do transporte de viajantes e mercadorias será aumentado, os direitos de entradas das cervejas subirão etc, etc.

Todos sabem que, desde 1870, os alemães emigram para se livrem do serviço militar e dos impostos consequentes à medonha paz armada. Pode prever-se que, por cada nova reforma militar alemã, o Brasil adquirirá uma nova colônia.

III

Entretanto os melhoramentos de material de guerra prosseguem incessantes. [...]

As grandes soluções futuras da guerra esperam-se porém da primeira descoberta dos balões dirigíveis e dos primeiros barcos submarinos capazes de permitirem ao seu comandante a visão distinta à distância.

O comandante Renard, diretor das oficinas de aerostação militar em Chalari (França), prepara uma máquina que deve, na próxima primavera, realizar experiências interessantes, talvez definitivas. Essa máquina, – o novo balão, – tem 70 metros de comprimento sobre 12 de largo. A barquinha tem 4 metros de comprimento. O aparelho

motor, que funciona com o petróleo e gasolina, pode produzir uma força equivalente a 45 cavalos-vapor e fazer caminhar o aeróstato 40 quilômetros por hora, em tempo calmo e sereno e numa direção determinada.

Esta velocidade é, como se vê, considerável, e dá margem para lutar com ventos opostos, que são hoje os únicos obstáculos que impedem a solução do problema.

E, mais que nenhuma outra nação, a Alemanha, a grande mestra profunda e sem escrúpulos, continua a empregar essa grande máquina de guerra, sem a qual todas as outras poderiam ser facilmente inutilizadas, e que se chama, – a *Espionagem*.

Alguns dos melhores operários, dos mais diligentes, dos mais hábeis, muitas vezes, por isso, chefes de companhias nos trabalhos das fortificações francesas, nas oficinas de máquinas, – são espões alemães.

Desenhadores das fábricas francesas, ou mesmo simples artistas, estudando as paisagens da “Bela França” nos sítios pitorescos onde se erguem obras de defesa, – são alemães.

Esses espões, educados nos métodos rigorosos da sua científica raça, procedem quase sempre segundo as regras seguras, e já hoje convenientemente definidas, da nova arte; cultivando, sistematicamente, as vocações naturais, e dedicando-lhes, como a uma profissão estimada, a existência inteira.

Um, que há poucas semanas foi descoberto, – mas só quando já havia regressado a seu país –, oficial de engenheiros no exército prussiano, habitou durante nove anos o Roussillon, casou aí com uma moça francesa, e tornou-se o mais simpático e popular dos habitantes da fronteira dos Pirineus. Dizia-se alsaciano, e tinha por vezes explosões de ódio patriótico contra a Alemanha, que os franceses do departamento aplaudiam com entusiasmo. Entretanto conseguiu ser empregado nos trabalhos de fortificações que se elevavam nas montanhas, tomava mesmo a direção de muitos deles, e enviava para Berlim, de tudo, plantas e desenhos.

Até que, quando lhe pareceu inútil continuar a representar o seu papel, retirou-se com sua família, tranquilamente.

Assim fazem a guerra sublime, os grandes povos modernos.

Paris

C. Zarco Mora



ARTE CONTEMPORANEA

NOTAS

I

Este artigo, e os que se lhe sigam, serão meras notas a propósito das manifestações artísticas da atualidade.

A urgência desta observação deriva de eu não desejar que os meus artigos sejam considerados como *Críticas* de arte, – elogios ou censuras de obras de arte e de artistas, – no sentido ordinário que todos dão a essa frase.

Eu tenho pra mim que, artisticamente considerado, todo o universo é admirável e que, por isso, toda a admiração é justa, apressando-me a declarar com alacridade, que pertenço à classe dos *dilettanti* imbecis a que se refere o sr. Huysmans no seu livro *Certains, passim*.

Dotado de uma admiração fácil, admirativo assim, sem dúvida, por temperamento e com certeza admirador por sistema, entendo que a Crítica, hoje, deve principalmente *explicar* e *sugerir*.

Tudo depende às vezes, no efeito produzido pela obra de arte, do modo por que a consideram os espectadores. A estes procurarei eu, nas minhas Notas, sugerir pontos de vista.

¹⁸⁴ *A Revista*. Ilustração luso-brasileira. Paris, n.º 1, 5 junho 1893, pp. 11 e 12. Neste mesmo número, p. 3, aparece o texto de Eça de Queirós “Coleção ‘Spitzer’ ”.

Estes *pontos de vista* são ainda, na minha opinião, mais necessários para a generalidade dos artistas.

O fundo essencial da arte é, para mim, a *simbolização do vago e do indeterminável*, realizando representações de *sentimentos* mais que de *ideias*, ou representações dessa atmosfera nimbosa que cerca, que prolonga, que esfuma, e que completa todas as ideias humanas.

Não há dos *sentimentos* a mesma clara consciência que pode ter-se ou adquirir-se das ideias, e os artistas criam, essencialmente, representações de sentimentos.

Eis a razão porque poucas vezes os artistas têm completa consciência das suas obras, eis porque quase nunca conhecem tudo que nessas obras realizaram, eis por que, tão frequentemente, o autor de um quadro, de uma estátua ou de uma melodia sublimes, é, quando ouvido sobre sua criação, ou quando, escutado sobre qualquer criação artística, extravagante, pueril e falso, ou, não raro, completamente estúpido.

É que os verdadeiros artistas, ou antes, os homens intensamente artistas, – *sentem* muito e *pensam* pouco; nem é, geralmente, quando pensam, que eles são mais admiráveis. Entretanto os fracos que não podem criar na vaga e viva complexidade do espírito, mas que se habituaram a determinar a quantidade de luz e de definição das Noções da Inteligência: os impotentes que não chegam à produção dos Todos orgânicos e completos, mas que vivem distinguindo, desfiando, analisando, decompondo, por esforços laboriosos e pequeninos; os pobres de temperamento, que não possuem jamais as vastas formações, no ofício fatal de tudo reduzir a migalhas; os estéreis por essência, enfim, fatalmente ocupados a amamentar os filhos alheios, – podem chegar a conhecer-lhes bem a fundo a natureza; podem descobrir melhor o que lhes forma o caráter, e podem, abrindo novos horizontes vagos, sugerir caminhos, que só aos artistas é dado gloriosamente percorrer.

II

Todos nós, visitando nestes últimos anos as Exposições de Arte em Paris, em Londres ou em Madrid, e examinando aí as obras relativamente numerosas dos portugueses, quase todas estimáveis e, algumas, sem dúvida, interessantes, temos desejado ver a aparição de uma grande obra e de um grande artista da nossa raça, – de uma destas obras que se critique, que se discuta, de que se diga muito bem, ou de que se diga muito mal, mas que, em todo o caso, chame violentamente as atenções.

Julgo por extremo útil que nós e os nossos artistas pensemos nas razões por que um tal fato ainda se não deu.

E, como começo do estudo da questão, seria bom que pudéssemos determinar quais são as características essenciais dos *grandes artistas e das grandes obras de arte*:

Todo o grande artista é *pessoal*, tem uma fisionomia sua. Há artistas que desde as primeiras obras inventam as fórmulas da sua individualidade, e outros que só mais tarde *se encontram, se descobrem* a si mesmos. Sendo todos filiáveis, explicáveis, classificáveis, todos os grandes artistas são, porém, isolados como que sem precedentes e sem iguais.

Todo o grande artista, chegado ao pleno desenvolvimento da sua personalidade, – e dentro das fórmulas gerais que se constituem a tradição e a continuidade da vida humana, – dá a impressão de não ter tido mestre, nem Escola, nem começo imitativo.

É que todo grande artista *cria* sempre uma *forma*, um *gênero* ou um *processo*, vê as cousas de um ponto de vista novo, deforma-as ou reforma-as de uma maneira particular, fá-las símbolos de vagas vibrações novas do espírito que os *sensíveis admirativos* acolhem, como revelações, adotam, repetem e transmitem.

Muitas vezes a personalidade do artista revela-se não só na *forma* de criação, mas no assunto, na classe de sentimentos que ele especial-

mente representa, porque particularmente o comovem, afastando-se das cenas e dos assuntos cultivados, reconhecidos, estimados pela rotina do senso comum. É então que o ruído em volta do grande artista é grande mas quase sempre, de começo, escandaloso.

Mas para a grande obra de arte e para o grande artista, o assunto é indiferente: qualquer judeu de Amsterdã, qualquer rei de Espanha, qualquer camponês de Barbizon serviram a Rembrandt, a Velásquez e a Millet para realizar obras primas.

Fora das condições que acabo de rapidamente indicar, o *artista* pode chegar a possuir completamente a técnica da sua arte, pode conhecer na perfeição o processo do mestre que principalmente admira, pode fazer muito *bem*, muito *certo*, muito *correto*; pode realizar quadros ou esculturas muito bonitas, muitos agradáveis; pode pintar paisagens muito alegres e naturais, representar cenas episódicas muito interessantes e graciosas, fazer retratos muito parecidos, – mas não será nunca mais que um *mediocre*, ou não será ainda senão um *discípulo*, e não fará, nem terá por isso direito a provocar o ruído, e, muitas vezes, o escândalo, que só merecem os fortes, os grandes, os originais.

III

Não julgo de modo algum que sejam definitivamente medíocres todos os artistas portugueses que tão honrosamente têm concorrido, nestes últimos anos, em Paris e Londres, às grandes Exposições de Arte. Afigura-se-me, porém, que se conservam ainda, pela maior parte, na classe imitativa de discípulos.

Todos eles têm evidentemente o ideal do que é desenhar bem, pintar bem, esculpir bem. Mas afigura-se-me que esse ideal consiste, por ora, na máxima aproximação possível de um ou outro mestre consagrado, – e, sem dúvida, justamente consagrado.

Assim, o artista português A. procura pintar tão bem como o grande mestre Z., que ele considera o melhor pintor ou um dos melhores pintores da França.

O artista português B., produzindo principalmente num determinado gênero, trabalha com tenacidade louvável na imitação de um dos grandes mestres desse gênero.

E o escultor português C., admirando o festejado mestre X., reduz as atitudes, ou grupamentos, ou a anatomia das suas obras ao que tem feito a voga e a fortuna do seu modelo.

E todos eles, estudando aliás, – como hoje todos os artistas estudam, – sinceramente, do natural, vêm, todavia, inconscientemente, a natureza, através das fórmulas dos seus mestres, julgando assim que essas fórmulas de realização são clássicas, absolutas, eternas, que uma vez encontradas só resta aos artistas vindouros o aproximar-se o mais possível delas, ou igualá-las se for possível.

A esta compreensão dos processos artísticos se liga também um outro dos traços característicos dos artistas portugueses: O perfeito e sereno *bom senso*, a inalterável serenidade que eles revelam na escolha das Escolas que adotam e dos mestres que seguem.

É claro que, enquanto esta observação se dirige a *discípulos*, não pode encerrar senão louvor: porque não há senão uma maneira de adquirir os meios técnicos de uma arte, e porque antes de *fazer novo* é indispensável possuir a fundo a tradição adquirida.

Mas é interessante observar como as variadas e intensas pesquisas de original, de não-ainda-revelado, de fórmulas, de símbolos e processos novíssimos destes últimos tempos: como a exploração nervosa e, por vezes, delirante, das mais recônditas regiões da visão, da fantasia, do sonho e da alucinação, têm passado sem produzir a menor influência, sobre tantos moços de uma raça e de um país meridional, tão fortemente, tão precocemente, sensatos e maduros.

Não me parece também que, por outra forma se faça sentir, de qualquer modo, na maior parte das suas obras, a nacionalidade dos artistas portugueses.

Ninguém regatearia admiração a um Pintor, ou a um Escultor de Portugal que se tornasse um grande artista francês, flamengo, holandês, italiano, escandinavo ou eslavo. Mas é lícito perguntar, em face da perfeita indiferença nacional de quase todos os artistas portugueses e brasileiros, se não haverá na alma desses dois povos, e no meio pitoresco desses dois países, além das vibrações originais que encontraram de há muito símbolos na literatura e na música, comoções originais que se revelem na maneira de representar as formas e as cores.

Não é absolutamente necessário tratar assuntos de um país, apresentar os seus trajos nacionais, os episódios da sua história, as suas paisagens, as fisionomias características dos homens da sua raça, para ser um artista nacional. Um verdadeiro artista espanhol verá todo o universo à espanhola e representará, em qualquer parte, os aspectos do mundo em obras de arte espanholas.

Mas é pena que tantos busquem sugestões nos Boulevards de Paris, nos granitos da Bretanha ou nos arvoredos de Fontainebleau, e tão poucos as procurem nas umidades visionárias do Minho, na secura trágica de Trás-os-Montes e das Beiras, na sobriedade luminosa da Extremadura, na vegetação africana do Algarve ou nos horizontes vastos e nítidos do Alentejo. É pena sobretudo que os prodigiosos acidentes dessas paisagens únicas do Brasil Tropical, que revelam, ao viajante que as observa, todo um *mundo-novo* inédito de sentimentos na alma humana, não aparecessem ainda dignamente representados na arte das formas e das cores.

IV

Aí ficam lançadas, a correr, algumas sugestões que podem talvez ser úteis aos artistas portugueses e brasileiros, quando mesmo estes as olhem com o desdém que, como é sabido, todos os artistas votam aos Escritores.

Não é nunca mero efeito da vontade, o talento artístico. Mas é-o a sua revelação em obras de arte.

Ao talento, ou à imaginação artística, é necessária às vezes uma sugestão para a descoberta do seu verdadeiro campo de trabalho.

Se eu fosse artista – e depois de adquiridos completamente os meios técnicos de execução, – o meu pensamento constante seria chegar a definir por obras, nitidamente, a minha visão pessoal das formas, das cores e dos sentimentos, pondo em ação todas as idiosincrasias da minha natureza, todas as particularidades da minha raça, tudo o que pudesse fazer-me o autor de uma nova forma de expressão, de uma nova vibração nervosa, o revelador de uma nova região da alma humana.

E tudo isto tem já sido dito muitas vezes e tudo isto precisa ser com insistência repetido.

H. Marco

ARTISTAS PORTUGUESES.
O SR. ÁLVARO SALVATERRA EM LONDRES¹⁸⁵



ARTISTAS PORTUGUEZES

O SR. ALVARO SALVATERRA EM LONDRES

A Revista quer acompanhar o movimento artístico português e brasileiro em todas as suas manifestações, mesmo quando para isso tenha de surpreender os leitores saindo fora de Paris, cidade que, em Lisboa e no Rio

de Janeiro, se supõe estar exatamente no centro do sistema planetário, ou ser, ela mesma, tudo o que vale a pena conhecer do Universo.

Havendo, porém, no mundo, uma cidade chamada Londres que, apesar de obscura, é neste momento, a morada de um tenor português, *A Revista* determinou-me que o fosse entrevistar.

Na terça-feira 6 do corrente junho, pelas 2 horas da tarde, apresentei-me em Charlotte-Street, n.º 11, quase à esquina de Bedford Square, a poucos passos do Museu Britânico. Aí mora o Sr. Álvaro Salvaterra, tenor português da companhia do Teatro Real de Covent Garden, que nesta mesma noite se estreava no *Fausto* de Gounod.

Ninguém pensaria em visitar uma *prima-donna* no dia da sua estreia. Mas um tenor, por mais tenor que seja, pode sempre sem extrema inverossimilhança, considerar-se como um homem, e com

¹⁸⁵ *A Revista*. Ilustração luso-brasileira. Paris, 1.º ano, n.º 2, 20 junho 1893, pp. 23 e 26.

os homens podem tomar-se certas liberdades. Além de que, a gente, num caso destes, lembra-se dos jornalistas célebres que se fizeram criados de mesa para surpreender um jantar diplomático importante, que chegaram a disfarçar-se em criadas de quarto para revelar a vida íntima de imperatrizes, que partiram de propósito as suas pernas para serem recolhidos no castelo de um estadista ilustre, e que, para poderem citar a tempo frases decisivas na história, se esconderam em armários, debaixo de camas ou sob assentos de carruagens.

Eu já previa pois que me dissessem no número 11 de Charlotte-Street que o sr. Salvaterra não recebia ou que não estava em casa.

Disseram-me que não estava em casa.

Com efeito, quando eu me preparava para convencer, ou para subornar a *landlady* e as duas criadas que me apareceram, o sr. Salvaterra entrou, chegando de um passeio, e guiou-me com a maior amabilidade à sua sala.

O sr. Álvaro Salvaterra é um belo tipo de português meridional, forte, sem ser muito alto, com um perfil acentuado de árabe, olhos e barba intensamente negros.

Contou-me em poucas palavras, muitas delas italianas, a sua carreira artística até hoje:

Nasceu no Ribatejo, na terra cujo nome, sendo um título de família, ele adotou para apelido de artista.

Estudou primeiro em Lisboa com o maestro Pontecchi, depois em Milão com Pozzo e com Sebastião Ronconi, o último representante da célebre família veneziana de cantores, que tão conhecido foi há 40 anos em Lisboa e que, depois de 35 anos de triunfos teatrais, se fixou em Milão como professor de canto.

O Sr. Álvaro Salvaterra estreou-se no Teatro Comunal de Carpi (Módona, Itália) com a ópera *Gioconda*, de Ponchielli, em 1889.

Cantou, em seguida, no Grande Teatro de Brescia, a *Gioconda*, e *Villegiaturi bizzarri*, velha ópera escrita por Pucitta em 1809. Depois fez em Este (Pádua, Itália) o *Fausto* de Gounod; depois, em Malta,

A Favorita, a *Lucía*, a *Lucrezia Borgia* de Donizetti, *Os Puritanos*, a *Sonâmbula*, de Bellini, a *Traviata*, o *Rigoletto* de Verdi, o *Fausto* de Gounod, a *Gioconda* de Ponchielli, o *Mefistófeles* de Boito, a *Cavalleria rusticana* de Mascagni e outras óperas ainda. Cantou em Cadix o *Rigoletto* e em S. Remo (Itália) a *Gioconda*, o *Rigoletto*, *A Favorita*. Depois veio para Londres, escriturado para o Convent Garden.

Conversamos depois largamente:

O sr. Álvaro Salvaterra estava desconsolado de cantar tão pouco, numa companhia que tem 11 primeiros tenores. Queixou-se também do clima de Londres, tão deprimente para os meridionais habituados aos ares secos, aos horizontes descobertos e às terras assoalhadas; e lamentou, levando as mãos ao estômago, ao fígado, e parece-me que também ao coração, que as comidas inglesas lhe enfartassem as vísceras e lhe arruinassem o apetite.

Falou-me então, com nostalgia, da bela Itália, da vida fácil, comunicativa, exterior, que ali se goza ao ar luminoso, dos teatros líricos que são o grande interesse vivo das populações, do ouvido finíssimo dos espectadores, apreciadores seguros do belo canto, da bela vocalização e das belas notas musicais.

Contou-me por fim de como a empresa de Covent Garden o fazia cantar nessa noite sem o menor ensaio prévio.

O sr. Álvaro Salvaterra cantou, com efeito o *Fausto* de Gounod nas condições em que o mesmo Dr. Fausto passaria através dos episódios da sua própria existência se ela tivesse sido como a lenda a celebrou. O sr. Salvaterra nunca antes falara a Eduardo Reszke, que representava de *Mefistófeles*; e, a primeira vez que viu Mlle. Esther Palliser, foi quando Margarida lhe apareceu fiando, ao fundo das arcarias góticas do seu laboratório, tocada a branco e azul por um refletidor de luz elétrica.

Sem nunca antes se haverem visto, nem encontrado, nem haverem ensaiado, à orquestra ou ao piano, as frases que deviam trocar, os duetos de Salvaterra e Mlle. Palliser, os diálogos de

Fausto e Margarida teriam tido, para os artistas, todo o sabor e realidade de um drama vivido, se ambos não estivessem desesperados por a empresa de Covent Garden os haver colocado numa situação tão arriscada.

O tenor português foi, por vezes, muito aplaudido e chamado nos finais de todos os atos.

A voz de Álvaro Salvaterra tem o timbre legítimo de uma voz de tenor e o timbre, corpo e extensão de uma voz de tenor mais ligeiro que dramático. O registro agudo da sua voz é o mais belo, e, como que para o provar, por vezes, no *Fausto* o sr. Salvaterra substituiu por um fulgurante *si* e dois *dós* do peito, à italiana, as notas em falsete que os tenores franceses sempre empregam.

Podem, pois, os Portugueses gabar-se de terem mais um cantor que se tornará, sem dúvida, célebre pelas delicadezas amorosas do seu canto, quando não pelas tempestuosas veemências das *vendette* ou dos suicídios teatrais. A voz do sr. Salvaterra é já, com justiça, e será, sempre, muito mais o encanto dos sopranos, do que o terror dos barítonos.

Nas óperas italianas de meio caráter, de canto tranquilo e desafogado, de grandes massas instrumentais, o sr. Álvaro Salvaterra pode tornar-se um dos primeiros artistas de seu tempo pela formosa, pela doce voz que possui, – *sweet voice*, como diziam as senhoras inglesas que ouviram o *Fausto* em Covent Garden.

* * *

E já que estou falando de *artistas portuguesas* seja-me permitido dizer a minha opinião sobre as aplicações deste título.

Há muita gente em Inglaterra que considera Händel como um grande músico inglês, apesar dele haver nascido na Saxônia, de família alemã, e apesar de não existir, nem no século XVIII nem hoje, música culta que possa chamar-se inglesa.

Mas, por isto mesmo, os ingleses, que entendem ter possuído na sua raça os maiores homens de todas as especialidades, procuram apropriar o ilustre Händel, sob pretexto de Händel haver por muito tempo habitado a Grã-Bretanha e de se haver naturalizado inglês em 1726.

Este mesmo processo de apropriação de pessoas que são, ou podem vir a ser, ilustres, tem-se dado ultimamente em Portugal:

Mlle. Regina Pacini, a maravilhosa vocalizadora que há anos entusiasma Madrid, e que fez a fortuna da última *estação* de S. Carlos de Lisboa, é espanhola, por sua mãe, e italiana, por seu pai, Giuseppe Pacini, da família dos Pacini de Catania, parente próximo do autor da *Regina di Cipro*, de uma *Medea* e de uma *Saffo* célebre.

Nasceu, porém, em Lisboa, e isso basta para que, sem a menor hesitação, todos os jornalistas portugueses tenham a vaidade de a suporem compatriota.

O sr. Alfredo Keil, pintor e músico, autor de muitos quadros e de 3 ou 4 óperas (*D. Branca*, *Irene*, etc.) que parece haverem sido festejadas em Lisboa e Turim, é, de pai e mãe, um alemão.

Como também nasceu em Portugal, também a imprensa portuguesa o apropriou com orgulho.

Devo acrescentar, segundo sei de um, e segundo me consta do outro, que estes dois artistas são, com efeito, juridicamente, cidadãos portugueses e desejam, simpaticamente, ser considerados como portugueses.

Mas cada um é *o que é* e não *o que quer ser*.

A origem, a raça, é, para o homem, uma fatalidade involuntária; e é tão absolutamente impossível a um italiano, ou um alemão, fazer-se português, como a um chinês fazer-se europeu, por simples carta de naturalização.

Se as óperas do sr. Keil, que eu não conheço, tem trechos inspirados na riquíssima música popular de Portugal, o sr. Keil deverá ser considerado como *um alemão que, às vezes, escreve músicas*

portuguesas, como o sr. Augusto Machado, nas suas óperas *Lauriana* e *Os Dorias*, é um português escrevendo música francesa e italiana.

Repito: Cada um é *da raça de que é*, e não *da raça de que quer ser*.

Se é muito amável, da parte dos artistas citados e de outros, o quererem ser considerados como oriundos da raça dos habitantes do país onde fortuitamente nasceram, afigurasse-me um tudo nada ridículo (sic) que os escritores de Portugal andem a prender gente para *homens célebres nacionais*, ou que suponham que o sangue e a constituição nervosa se muda por um ato da vontade. O haver sido, até hoje, a nossa raça pobre de artistas, não é razão suficientemente honesta para que eles se roubem às outras raças com a violência das Leis invioláveis da Natureza.

O sr. Álvaro Salvaterra, a cuja estreia no Teatro Real de Covent Garden, em Londres, este artigo é especialmente dedicado, é, esse, um genuíno artista português, de raça, e família, e nascimento.

O fato da existência de um cantor, de mérito “português”, que é, sem dúvida, muito interessante para Portugal e para os portugueses, – como são interessantes, para uma família, as qualidades e os atos dos seus membros, – é para a Arte, porém, inteiramente indiferente, enquanto se não descobrir um novo método de canto que possa chamar-se “português”, ou se não criar uma “música portuguesa” original, que exija um estilo especial de canto, equivalente ao estilo que existe, de há muito, para as respectivas escolas musicais, na Itália, na França e na Alemanha.

* * *

Posso acrescentar, à última hora, que num concerto realizado em St. James Hall, pelos cantores da companhia de Covent Garden, o sr. Álvaro Salvaterra alcançou um verdadeiro triunfo cantando a ária da *Gioconda* “Cielo e mare”.

A formosa voz do artista e as delicadas qualidades, que eu já notei a propósito do *Fausto*, tiveram então ocasião de se manifestarem completamente.

Londres, junho de 1893

L. Cortegana

QUESTÕES DE ARTE DRAMÁTICA.

A PROPÓSITO DA ELEONORA DUSE E DA SARA BERNHARDT¹⁸⁶



O que se reúne em Londres de maio a julho. — Eleonora Duse e Sara Bernhardt em Londres. — Alguns princípios da estética da arte dramática. — A única arte que pode ser natural. — A arte julgada em nome da arte e julgada em nome da natureza. — O realismo e o idealismo na arte. — A naturalidade dos atores e a naturalidade da natureza. — Por que é que a Duse produz uma impressão estranha

e uma impressão banal. — De como as cantilenas dramáticas são contagiosas. — O dialecto inventado pelos atores dramáticos portugueses. — Quando a Duse não é uma atriz. — Viver e representar. — Sara Bernhardt, o realismo, as criações idealizadas do talento. — Autoimitação e estacionamento. — Só à natureza é permitido ser sempre a mesma.

¹⁸⁶ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 2 agosto 1894, p.1.

I

Quase todas as notabilidades que a Europa possui em artes, – nas artes amáveis que se manifestam pessoal e diretamente perante um público – vêm a Londres mostrar-se, todos os anos, de maio a junho, sem grande comoção estética, mas com ávidos intentos financeiros.

Londres está então, – está agora, – na sua “Estação”: A rainha digna-se, graciosamente, durante algum tempo, viver perto, em Windsor. A princesa de Galles abre as salas glaciais do palácio de Buckingham a bailes e a recepções, em cada uma das quais são apresentadas, por distinção difícil e apreciada, 999 senhoras. Os jogos olímpicos da grande raça britânica celebram-se nas corridas de *Derby, Oaks, Ascot, Goodwood*, e nas regatas de *Heuley, Marlow, Steins, Wanton*.

Em Hyde Park as cabeleiras empoadas da antiga nobreza e as equipagens da finança próspera e da política dominante mostram-se com solenidade. Centos de belas raparigas, sobre centos de cavalos belíssimos trotam em *Rotten row*, Richter, Mann dirigem concertos clássicos. Alvans e Klafsky cantam e declamam Wagner. Na *Sociedade Filarmônica* Saint-Saens toca piano, – violinistas maravilhosas de oito anos de idade, e pianistas monstros de cinco aparecem às dúzias. O céu de Londres faz um esforço supremo de azul opaco; o fumo retira-se aborrecido para a orla do horizonte e para os extremos das longas avenidas pejudadas. Transpira-se nas ruas da grande cidade poderosa do mundo:

É por tudo isto que eu venho sempre a Londres, de maio a julho, e que este ano pude ver, a poucos dias de distância uma da outra, no mesmo drama, duas grandes atrizes que o Brasil conhece muito bem: Eleonora Duse e Sarah Bernhardt.

O nosso correspondente em Inglaterra, o meu querido amigo Brito de Itajubá¹⁸⁷, especialmente preocupado com a política e os

¹⁸⁷ Referência ao pseudônimo usado para firmar a seção “Revista Inglesa”, de responsabilidade de J. Batalha Reis, pseudônimo que se registra ao longo dessas

costumes gerais desta grande raça, cedeu-me de bom grado o assunto que, aliás, de direito lhe pertencia.

Vou assim tratar dele. Os meus estudos especiais sobre as *artes da forma e da cor*, conduziram-me, muito naturalmente, a estudar a *arte dramática* que, até certo ponto, se serve também de *cores e formas* para exprimir sentimentos.

II

A primeira vez que eu vi representar a Eleonora Duse experimentei uma sensação estranha: era como que o *estranho* causado pelo *banal* – para me expressar por uma forma rude e exata.

Eu tinha a minha ideia do que era, do que devia ser, do que podia ser a *naturalidade* no teatro. Conhecia muitos artistas que eu considerava pretensiosos, artificiais, enfáticos, declamatórios; e outros que realizavam a minha noção de simplicidade humana, de realismo dramático. Infelizmente, na *arte dramática* como nas *artes da forma e da cor*, – desenho, pintura, escultura, – o *critério* é sempre formado *pela contemplação das obras de arte* e nunca pelo *estudo de natureza modelo*.

A representação duma paisagem ou duma figura humana é sempre criticada em nome de outras paisagens, ou de outras figuras artisticamente produzidas. Quando um artista julga estar copiando um modelo, está reduzindo-o à interpretação criada pelos artistas sem (sic) predecessores e seus mestres. Ainda hoje, em quase todas as escolas de arte, não se ensina realmente a *ver* mas a *aplicar processos*. O mesmo acontece na arte dramática: é nas retóricas tradicionais que se transmitem pelos conservatórios, pelos professores

colaborações com variantes: Dinis de Itajubá, Dinis de Brito, Dinis Brito, Dinis de Brito de Itajubá, Dinis Brito de Itajubá e Dinis de Brito Itajubá.

maquinais da chamada “declamação”, e pelo exemplos efetivos dos teatros, que se criaram os tipos em nome dos quais se condenam ou se louvam os atores.

Muitos têm, há tempos, – ou houve sempre talvez, – uma aspiração a ver em cena, mesmo no drama mais elevado ou na tragédia mais sublime, a expressão *natural, realista* das paixões humanas. Eu, como esses muitos, também tenho tido uma aspiração semelhante.

As questões de arte acham-se hoje num estado de grande confusão. Não há princípios definidos que a um tempo constituam uma teoria admitida como teoria, e geralmente aplicada na prática. As diferentes artes não estão completamente distinguidas, umas das outras, pelos princípios essenciais que intimamente as caracteriza.

Já alguém pensou, como elemento indispensável da questão que neste momento eu discuto, – que *a arte dramática é a única, dentre todas as artes em que a naturalidade*, – isto é, a reprodução exata da realidade, – *seja possível?*

A *estátua*, o *desenho*, a *pintura*, são necessariamente *interpretações*, reduções: a escultura, ordinariamente monocroma, mas mesmo quando policroma, é imóvel; o quadro procura por artifícios, numa superfície chata, dar a impressão nunca completa dos relevos das perspectivas, da visão estereoscópica. Na arte dramática, porém, *criaturas humanas*, por meio de *fisionomias*, de *gestos*, de *palavras*, exprimem os sentimentos de personalidades que, na vida real não possuíam nenhum outro meio de expressão. Entre os modelos reais da existência dramática, e os seus reveladores no drama teatral, a correspondência é direta. Na arte dramática, – única entre todas as artes, – modelos e copistas têm absolutamente os mesmo meios de manifestação.

Na *arte dramática*, a *naturalidade pode pois ser*, como já disse, *absoluta*. O drama moderno, em especial, pode ver-se em cena, como se deu ou se podia ter dado, como muitas vezes está dando – visto, conhecido por nós todos – na sociedade real.

III

Assente este princípio fundamental defrontamo-nos com um problema sobre o qual as opiniões divergem consideravelmente, e cuja solução eu não tentarei neste momento:

Há pessoas para quem a arte é só a *realidade* – ou antes uma parte da realidade a que exclusivamente reservam este nome; e há outras pessoas para quem a arte é só a *idealização*, a natureza ampliada num certo sentido.

Estas segundas são numerosas entre os amadores da *arte dramática*: se o assunto, a situação, as palavras do drama foram tirados da vida ordinária, do meio real, do mundo que nos cerca, eles exigem que ao menos a maneira de proferir essas palavras, a toada dos períodos, as expressões fisionômicas, os gestos, todos os acessórios do cenário, nos transportem a um mundo diverso, de manifestações respectivamente mais ardentes e mais cândidas, mais intensas, mais coloridas, onde, de cada inflexão, de cada movimento, de cada intenção, de cada atitude, se tire as maiores consequências sônicas retóricas e plásticas.

Com esta opinião deseja-se o drama com um tanto de ópera, com muito da cenografia, mais *declamado* que *falado*; e não são *personalidades humanas* que se quer ver em cena, sentindo e vivendo, mas *atores* e *atrizes* interpretando as idealidades mais expressivas, mais ruidosas, mais belas ou mais hediondas do que elas seriam na realidade.

IV

Já disse que me não propunha a resolver agora a terrível questão estética realismo-idealismo, que aliás não é privativa à *arte dramática*, – se bem que nesta ela tome um caráter especial, visto como

eu já notei que a *arte dramática* é a única arte em que a realidade absoluta pode atingir-se.

Apenas farei algumas reflexões, ao aproximar-me do assunto especial deste artigo:

No drama mais ou menos antigo a verossimilhança de propriedade nos meios de expressão tem uma larga margem. No drama moderno todos nós sabemos como os sentimentos realmente se exprimem.

Aceitando mesmo nele, como do legítimo domínio da arte, toda a idealização que quiserem – porque o idealizado, o imaginário e até o fantástico impossível, estão à vontade nos vastos domínios da arte, – não imagino que possam ser no teatro expressão sublime de sentimentos, a entoação, a articulação de voz, a expressão, a ênfase, o gesto, a atitude, que na vida real seriam ridículas.

Muitas pessoas, com efeito, pedem de há muito, aos atores, principalmente no drama moderno, naturalidade de expressão. E, correlativamente, pelo processo econômico que cria a *oferta* de um gênero, desde que existe *procura* dele, – atores existem também de há muito que, intencionalmente procuram *ser naturais, representando*.

Dessa preocupação de naturalidade resultou uma *maneira*, um conjunto de entoações, de gestos, de expressões fisionômicas, que não são de modo algum a reprodução direta da realidade, mas que parecem dar uma impressão mais próxima dela, que os antigos dizeres solenes e a ênfase cantada aos idealizadores convictos.

Dessa *maneira* imitada, seguida, aceite, se faz uma escola, uma retórica, que não partiu da natureza e que os atores copiam uns dos outros, sem voltarem à observação da natureza. Dela também se constituiu um critério, um padrão em nome do qual se julga.

Os atores desta escola *representam com naturalidade*; mas *representam*; *declamam com naturalidade*, mas *declamam*; são *atores naturais*, mas são *atores*.

V

Posso agora talvez explicar com clareza as palavras com que eu notei no começo deste artigo a impressão que me produziu a primeira cena em que eu vi, em Londres, a Eleonora Duse:

Pela primeira vez eu me achei, não diante *de uma atriz representando com naturalidade, mas diante de uma pessoa moderna, vivendo* animada de sentimentos modernos, aparentemente sem consciência de que um público a estava escutando.

Fala-se, como já disse, de atrizes modernas naturais e realistas, obedecendo a umas fórmulas que se convencionou serem a natureza, a realidade, – a *natureza é a realidade* do teatro, como a cenografia é a verdade da paisagem e da arquitetura da cena, como a luz elétrica é o sol ou o luar dos cenários.

Mas Eleonora Duse não é uma *atriz natural*, dessa naturalidade tão artificial e tão falsa como as atitudes esculturais e nobres, o escandir solene e enfático, da tragédia clássica, ou como o movimento engonçado e pretensioso, o declamar piegas e garganteado do drama romântico: A Eleonora Duse *é uma mulher de existência dramatizada*, surpreendida nos episódios da sua biografia, como se houvesse tornado transparente para a multidão dos espectadores uma das quatro paredes da sua casa.

VI

A estranheza da sensação que eu recebi ao ouvir a Eleonora Duse provém do facto curioso de que, como justamente a chamada *naturalidade* seja apenas um *gênero de arte dramática*, é espantoso e estranho o ver, na cena, a *própria natureza*.

Eu disse também que a princípio se recebe uma impressão de *banalidade*, como se se ouvisse no teatro alguma coisa que não

valesse a pena haver aí dito como se os atores estivessem conversando entre si nos intervalos dum ensaio. O hábito, a educação, o que está convencionado, esse colorido romanesco que o talento de expressão faz muitas vezes aceitar, possuem uma tal força, que os mais prevenidos, os mais analíticos são porventura, nos primeiros momentos, surpreendidos quase desagradavelmente pela Duse.

Há em Portugal sem dúvida atores dramáticos de talento; mas todos eles são deploráveis. (A palavra *todos*, num assunto desta ordem, deixa, é claro, a porta aberta para admitir duas ou três exceções, – se tantas há.) A língua portuguesa, como todas as línguas, possui, além dum fundo sonoro que lhe é próprio, *sistemas* de entoações diferentes conforme as diversas regiões de Portugal, os antigos grupos coloniais formados e mantidos por séculos: há uma música especial própria ao português de Lisboa, ao português do Minho, ao português do Algarve, ao português dos Açores, ao português do Brasil. Mas os atores dramáticos portugueses inventaram eles para o teatro um dialeto especial que só lá se fala. Quando se está muito tempo sem os ouvir e se vai escutar um drama em português, o efeito é grotesco. Mas pouco a pouco o hábito cria-se, a convenção toma posse, o senso crítico embota-se, o critério da realidade esquece e, segundo ainda há pouco me asseveraram em Lisboa, os atores portugueses dramáticos chegam a parecer sublimes.

É que as *cantilenas*, as *lenga-lengas*, os *tarira-tariras* são infecciosos e tornam-se endêmicos, como certas doenças. Chega a achar-se admirável, encantador, que se fale por essa forma, que se expressem de tal maneira sentimentos sérios e estados comovedores da alma.

Assim me aconteceu quase, mas por motivos diametralmente opostos, com a Eleonora Duse: A primeira impressão não foi má; mas foi nova, inesperada, inexplicável. Pouco a pouco, porém, esqueci o público, a sala, a cena, os artifícios inevitáveis do teatro, e achei-me na situação incompreensível de assistir ao drama íntimo

e interessante, de uma mulher excepcional, exprimindo-se no estilo de Alexandre Dumas. Sofrer segundo as fórmulas classificadas, anotadas, distribuídas segundo os casos, com bom gosto e equilíbrio nos conservatórios, ou sofrer, pura e simplesmente, como na vida se sofre, são duas cousas diferentes. A Eleonora Duse é a única atriz dentre todas as que eu conheço, que me tenha dado, na cena, por momentos, a impressão deste segundo sofrimento, o grande sofrimento humano que não seja sentido segundo receitas para a galeria.

A companhia que veio a Londres com a Eleonora Duse era formada de artistas, em geral, menos que mediócras. Mas assim como a ênfase da declamação se comunica e, quando num teatro um ator canta, todos cantam, mais ou menos, por um instinto natural de afinação e harmonia, assim também a *naturalidade – natural* – da Duse se impõe em grande parte aos seus companheiros, conseguindo alguns, por momentos, esquecer-se que *representam*, e deixar-se *viver* a vida do drama.

E todavia a própria Eleonora Duse não está inteiramente libertada do contágio teatral: *A Dama das Camélias*, e, sobretudo, a *Cavalleria rusticana* são dois modelos no gênero... sem gênero, que eu venho analisando neste artigo. Na *Locandiera* de Carlos Goldoni, que tanto agradou em Londres, a Duse volta a ser uma atriz; e, *representando* admiravelmente, não fez mais do que *representar* dentro dos melhores moldes da naturalidade que artificialmente se inventou para os superficiais do teatro moderno.

VII

Poucos dias depois das récitas da Eleonora Duse, no mesmo teatro em Londres apresentava-se a Sara Bernhardt. Ambas representavam *A Dama das Camélias*.

À Sara Bernhardt deve sem dúvida o teatro moderno a criação e a vulgarização de muitas maneiras naturais e realistas, – quase todas da tal naturalidade convencional que eu deixo descrita.

A Sara Bernhardt foi sempre, porém, uma atriz idealizadora: o seu talento original, a sua formosura exótica e estranha, a novidade excêntrica das suas invenções, o seu olhar, a sua boca, o seu perfil, a riqueza modeladora da sua voz, a criação inesperada das suas *toilettes*, a fascinação que exercia sua real individualidade artística faziam aceitar tudo que vinha dela. Nunca foi a natureza: mas foi, mas deu por vezes a impressão de ser mais que ela.

Na *Dama das Camélias* é talvez correto fazer sentir que se representa; toda *cocotte* parisiense é atriz. Quando em Marguerite Gautier a paixão sincera e profunda da mulher anula a *cocotte*, é ainda natural que os hábitos mais ou menos espetaculosos permaneçam.

Mas, ai de mim! Ai de nós! Os anos passam; aos delicados organismos vibrantes, feitos só de nervos e eletricidade, sucedem as carnações duradouras e ponderadas; as vozes vão deixando, partidos, pelo mundo, após as sinfonias numerosas da paixão, os *stradivarius* inimitáveis das ricas orquestras; os sorrisos fixam-se coreograficamente, em bocas maternais; e a invenção dos gestos, das atitudes, das inflexões, das expressões fisionômicas, que pareceram, na improvisação genial, mais verossímeis que a própria verdade, tornam-se em receitas, maquinalmente aplicadas em artigos de um guarda-roupa ou de um cenário, que sobrevivem às modas e se transportam nas bagagens.

Exagera decerto quem aplicar o que precede, literalmente, à Sara Bernhardt. Não, a grande artista é ainda uma grande atriz. Mas tanto a têm copiado, tanto sobretudo se tem ela copiado a si mesma, que é lamentável que ela não tenha uma eterna mocidade para eternamente criar, tão estranha e fascinantemente, como criou outrora, novas inflexões, novos gestos, novos movimentos, novas atitudes, novos efeitos, que ainda hoje seriam preferidos à banalidade natural.

Que os artistas idealizadores idealizem; que eles criem com o seu gênio uma vida imaginária que nós aceitaremos como mais intensa e poderosa que a vida real; mas que nas suas criações não parem e não se repitam.

Nas criações humanas não pode parar-se.

Só a natureza pode ser sempre a mesma e sempre eterna.

M. Marco

COMÉRCIO E ARTE
(A ESTÉTICA DO COMÉRCIO)¹⁸⁸



I

Há talvez alguma novidade nas ideias que vou expor.

Não me consta que alguém já tenha dito e demonstrado cabalmente que *os trabalhos e as lutas comerciais são*, na sua essência, *trabalhos artísticos*; e é provável até que, sem as explicações que seguem, a minha nova proposição nunca fosse bem compreendida.

Os Negociantes, pela sua parte, ignoram, parece-me, quase completamente, este facto, se bem me seja preciso fazer aqui já uma distinção:

Há, com efeito, no “respeitável corpo do comércio”, uma seção, – a que lida com os produtos de arte propriamente ditos, – que possui, da nobreza da sua missão, muitas vezes mesmo, uma imoderada consciência. Todos conhecem as apreciações, o estilo dos comerciantes de quadros e de *bric-à-brac* artístico, dos vendedores de música e de livros.

Em geral, o negociante de pinturas ou de produtos de indústrias artísticas, o vendedor de obras ou instrumentos musicais supõe-se um crítico de arte, quando se não imagine, ele próprio, um pintor,

¹⁸⁸ *O Século*. Revista Literária Científica e Artística. Lisboa, 27 outubro 1902, p. 3.

um escultor, ou um compositor; e há poucos editores e livreiros que não estejam convencidos de conhecerem e de poderem criticar ou escrever os livros que publicam e vendem. Da consciência estética desta classe de Negociantes só há, pois, a dizer que ela é tão completa, – que chega, às vezes, a ser exagerada.

Mas os negociantes de outros objetos, – de quase todos os objetos úteis, – comerciam igualmente em arte sem aliás o saberem; e é isto que eu desejo tornar claro e conhecido, porque se as coisas se fazem bem, quando se fazem instintivamente, fazem-se sempre melhor quando o instinto é robustecido pela inteira consciência do que se faz e pela intenção de atingir um fim conhecido.

Não veem distintamente os negociantes de madeiras, nem os construtores de máquinas, – e ainda menos os moleiros, os padeiros, ou os agricultores, – que sejam objetos de arte, apresentados, recomendados e procurados como tais, os assuntos das suas transações. E todavia assim é. Todos conhecem o muito citado *Monsieur Jourdain* da comédia de Molière, por tantos anos *fazendo prosa* sem o saber; mas não me parece que se tenha completamente atingido a imensa profundidade desta criação literária. É que todos os homens são como *Monsieur Jourdain*; é que todos passam a vida a fazer mil cousas interessantes, às vezes até numerosas cousas sublimes, sem nunca adquirirem consciência da sua obra.

Quem negocia em pintura e esculturas atende naturalmente às *formas*, às *cores* apresentadas, às maneiras por que estão expressas, ao que significam, ao que representam. É pelas suas *formas* e *cores* que valem as mobílias ou quaisquer objetos de uso, à parte das circunstâncias que os tornem aptos para nos serem mais especialmente úteis. São as *formas* e as *cores* que neste caso dão as impressões artísticas ou estéticas.

Tudo isto até aqui é claríssimo. Marquemos, porém, a aplicação deste mesmo ponto de vista:

Quem negocia em madeiras, atende sem dúvida à dureza, flexibilidade, durabilidade, facilidade de trabalho delas, mas também, consideravelmente, à sua *cor*, à disposição dos feixes de fibras nos lenhos, às *formas* que nestes e com estes se podem produzir.

Nas próprias máquinas, – cuja formação aliás parece tão exclusivamente determinada pela melhor aplicação de forças, pela melhor adaptação e transformação de movimentos, – as *formas* e as *cores* são elementos importantes; e não é só em vista da sua conservação e bom funcionamento que muitos dos seus órgãos se revestem de madeiras ornamentais e que as suas superfícies metálicas se pintam, ou se mantêm cuidadosamente burnidas e brilhantes.

Ainda até este ponto não há grande dificuldade em eu ser completamente compreendido; e já a estas horas, sem dúvida, muitos dos negociantes que me leram estão cômicos da sua missão artística e convencidos de que é consideravelmente segundo pontos de vista de estética que eles compram e vendem.

Suponho porém ainda numerosos padeiros, merceeiros, negociantes de vinhos e azeites, – todos os que tratam de comidas e bebidas, – olhando a minha proposição com um sorriso cético. É que neste ponto a novidade da minha tese atinge alturas excêntricas e demanda, por isso, mais detalhados comentários.

II

A verdadeira natureza da arte não é, quanto a mim, ainda hoje corretamente compreendida pelos próprios artistas e filósofos. Das doutrinas superficiais geralmente aceitas neste assunto, têm derivado numerosos erros de aplicação corrente, – entre eles o de se considerarem únicos sentidos nobres e estéticos a vista e o ouvido e únicas fontes de sensações artísticas os nervos óticos e acústicos.

Por que só estes? Não posso agora ocupar-me das teorias que se tem inventado para justificar esta artificiosa distinção.

Para mim *todas as sensações* são fontes de factos estéticos, de *sentimentos de arte*. Todas as *formas, cores e sons* originam sentimentos da mesma natureza essencial da dos que derivam de sabores, de aromas, e de quaisquer outros contatos nervosos. Que me votem ao desprezo os seres hiper sentimentais que ainda hoje recitam ao piano, desde Melgaço a Vila Nova de Portimão; mas é, assevero-lho, com a mesma emoção essencial, que eu contemplo Velásquez, que eu escuto Beethoven, que eu como um pêssego de Colares e bebo um copo de vinho velho do Porto.

As comidas e as bebidas satisfazem necessidades animais porque alimentam e dessedentam. É certo. Mas satisfazem, ao mesmo tempo, necessidades estéticas porque dispõem o paladar e o olfato em estado de apreciação semelhante ao que provocam, noutros sentidos, as *formas e os sons* dos espetáculos da natureza e dos quadros, e músicas da arte humana. Sei que as comidas e bebidas me alimentam; sei que elas preparam fundamentalmente as condições da minha sensibilidade e a tornam possível; mas é como quadros, como sinfonias de *sabores e aromas* que esses alimentos me impressionam.

E porque quase todas as cousas apresentam *formas e cores*, e porque muitas cousas têm *sabores e aromas*, e outras produzem *sons*, e outras ainda afetam pelos seus *contatos*; e porque, enfim são essas qualidades que nos seres se impõem aos nossos sentidos, – por elas conhecemos, julgamos, apreciamos, adotamos intimamente, – esteticamente, – todos os produtos naturais, industriais, trocáveis ou comerciáveis.

A existência das qualidades mais fundamentalmente úteis, – das que unicamente interessam ao que eu chamarei as necessidades animais, – supõe-se ou verifica-se [*ileg.*] nas cousas: – averiguo de momento que uma cadeira serve para eu me sentar e é bastante

forte para suportar-me, mas é a forma dessa cadeira que me [*ileg.*], que me atrai, que eu estudo e que me decide.

[...]189

Todos sabem quanto é importante a ação alimentar, e até o efeito terapêutico do vinho; e todavia o que o consumidor de vinho procura é um certo conjunto de *sabores e aromas*, uma *ação excitante* especial sobre os nervos. Quanto melhores não serão os vinhos portugueses quando os que os fabricam e vendem tiverem a plena consciência de que estão formando e negociando produtos de ação estética, verdadeiras obras de arte, e assim procurem intencionalmente afinar neles, intensos ou delicados, os sabores e os perfumes!

Fica por esta minha explicação tentada, para os domínios da arte, a conquista das sensações do paladar e do olfato. A minha Teoria aspira, porém a ir mais longe ainda:

Os tecidos de lã, de linho, de algodão, de seda, ou de quaisquer outras matérias têxteis devem principalmente resguardar do ar e do frio, e são, sob este ponto de vista, apreciáveis pela sua espessura e condutibilidade térmica, além de o serem pelas propriedades mais gerais de resistência e duração. Mas esses tecidos são também distintos pelas *cores* e pelos *desenhos* que a própria trama apresenta, ou que foram sobre ela estampados, pelo aspecto especial que a textura dá a essas *cores* e *desenhos*, pelas formas das pregas e dobras que produzem.

Até aqui conservamo-nos no domínio artístico reconhecido das *formas e cores*.

Mas os tecidos afetam-nos também pela flexibilidade com que se adaptam ao corpo, ou com que revestem quaisquer superfícies, pelas sensações de macieza ou aspereza – diversa nas diferentes texturas, e variante com os diversos materiais empregados – com que contactam com a pele; e é por isso também segundo *sensa-*

189 Trecho ilegível na fotocópia conseguida.

ções de tacto que os produtos têxteis são avaliados, escolhidos e negociados. São as necessidades estéticas deste mesmo sentido do tacto, são *apreciações dos nervos tácteis*, que influem na procura e, conseqüentemente, no *fabrico*, na *oferta e procura*, no *comércio* de todos os objetos de uso manual, e que levam a empregar, na sua composição, as madeiras, os metais, o marfim, a madrepérola, os couros, em diversíssimos graus de polidez ou de aspereza.

Todas as sensações de *cor, forma, som, sabor, aroma, tacto* são pois origens estéticas; todos os consumidores *procuram*, nos objetos de uso de qualquer natureza, consciente ou inconscientemente, realizações dessas qualidades artísticas, todos os industriais e todos os negociantes as *produzem e oferecem* nos seus artefactos e por elas os fazem valer. É este lado artístico da criação industrial que domina hoje, como sempre – mas, hoje ainda, inconscientemente, na sua verdadeira natureza – as relações entre produtores e consumidores. É ele que decide nas transações comerciais, e é sobre ele que se estabelece a luta dos mercados.

Uma imensa atmosfera de arte cobre e envolve assim todas as trocas; de modo que, claramente conhecido este facto, será da boa educação do gosto, da completa cultura estética dos industriais e negociantes, que dependerá o futuro econômico das Nações. Será como críticos de arte, fazendo valer, sob pontos de vista estéticos, e como obras de arte, todas as mercadorias, apelando para as subtis emoções do gosto dos fregueses, que os caixeiros e os comissários comerciais do futuro principalmente conquistarão os mercados do mundo.

III

Mas de tudo isto deriva ainda uma outra consequência:

É que é justamente essa necessidade sensual, esse ponto de vista inevitavelmente estético, que distingue o homem do simples animal.

Suponha-se, – por grande esforço de abstração, – uma coletividade humana, criando numerosos alimentos e outros artefactos, extraindo de minas abundantes minerais, na intenção de apenas formar em todos os produtos as qualidades úteis mais elementares, – produzindo as carnes dos gados, os cereais, as hortaliças, as frutas e seus derivados, como meras substâncias alimentícias de *sabores* e *aromas* indiferentes, manufaturando todos os outros objetos para só lhes utilizar as propriedades mais fundamentais, sem preocupação do efeito de *formas*, *cores* ou *contactos*.

Uma Nação produzindo nestes limites, ainda quando colossalmente rica, seria justamente considerada como possuidora do mínimo das qualidades humanas. *Animais-agricultores* e *animais-industriais* podem, com efeito, criar produtos úteis à conservação da vida. *Homens*, só realmente intervêm nos grandes movimentos produtores, quando, na criação de todos os produtos, os preocupa a *forma*, a *cor*, o *sabor*, o *aroma*, a *textura*, – que como eflorescências cobrem a nudez fundamental das cousas e nas quais os verdadeiros homens encontram, comovidos, satisfação para as suas mais vagas, mas, por isso mesmo, mais íntimas, mais elevadas e mais humanas necessidades.

Lisboa, Setembro de 1902

Jaime Batalha Reis



I

Quando se fala dos “produtos” de um país, – entre gente prática e para fins práticos, – todos sabem perfeitamente o que se quer dizer: Esses produtos, – que por grosso se tem classificado em agrícolas e industriais, – são cousas que se comem ou bebem, de que a gente cobre o corpo, com que se constroem ou mobilam as casas, com que se fazem estradas ou veículos, – ou as matérias primas ou instrumentos que servem para fabricar esses objetos e muitos outros da mesma espécie.

Tudo isto especialmente compra, vende e distribui uma classe chamada, por excelência, “o respeitável corpo do comércio”.

A *riqueza* de um país, – o que, por excelência também, como tal se considera num país – depende da produção e da troca de todas estas cousas. Por isso, em todas as Nações, os Governos as consideram com a maior atenção e pagam funcionários especiais, que têm como dever principal informar o seu país do que, na agricultura e indústrias estrangeiras se faz, e tornar conhecidos, nos mercados estrangeiros, os produtos que esse país lá pode enviar. Estes funcionários são, como todos sabem, os cônsules.

¹⁹⁰ *O Século*. Revista Literária Científica e Artística. Lisboa, 3 novembro 1902, p. 3.

Considerada apenas a “riqueza pública” das Nações aquela formada pelos gêneros que deixo mencionados, o papel dos cônsules portugueses não é muito complexo. Está aceito que, em circunstâncias muito favoráveis, Portugal, – irremediavelmente e para todo o sempre, – só pode fornecer aos mercados do mundo vinho, azeite, cortiça, minérios, sal, frutas e conservas alimentares. Nada mais.

Os cônsules portugueses, – quando surpreendentemente zelosos, – são, pois, supostos:

1.º relatar, *por escrito*, aos seus compatriotas as qualidades que caracterizam os produtos dessa natureza, nos diferentes mercados do mundo;

2.º afirmar, *em conversa*, aos estrangeiros, que, em Portugal, esses produtos são ótimos.

É sem dúvida excelente que Portugal produza vinhos, azeite, cortiça, sal, minérios e frutas; e seria para desejar que ele pudesse criar ainda mais produtos agrícolas, extrair mais abundantemente as matérias vendáveis que jazem nos seus depósitos minerais, transformar, dentro de vastas fábricas, tudo isto e muita outra matéria prima importada e de tudo isto tirar cousas que fossem úteis, e, por isso, comerciáveis em todos os mercados da terra. O homem, – e quantas vezes, diariamente, isto salta aos olhos! – é, antes de tudo, um animal: precisa como os animais, alimentar-se, abrigar-se do tempo, mudar de lugar, defender-se e atacar, conviver com os seus semelhantes. Os modos de satisfazer estas necessidades são diferentes nos diversos animais e tomam, no animal-homem, formas especiais, sem que estas todavia deixem de pertencer à classe de factos animais, base essencial sobre que tem de edificar-se tudo que seja mais especialmente humano.

É claro porém que esta, como qualquer outra construção, devendo começar pela base, não deve parar aí. *Prius manjare, deinde filosofare*: primeiro comer, e só depois filosofar. Comamos primeiro, sem dúvida, – para satisfazer o animal que fundamentalmente somos – ; mas se queremos, além disso, ser realmente homens, isto

é, algo, sensivelmente acima da animalidade dos outros animais, não deixemos, em seguida, de filosofar. Atrevo-me eu a julgar mesmo, que homens que não criem diretamente nenhum produto agrícola e industrial, mereçam ainda o nome de homens, se acaso criarem os outros produtos que eu vou mencionar.

II

Não produzir agricolamente porque a terra seja má, insuficiente, ou mesmo porque não haja terra de todo, porque o clima hostilize certas classes de produtos, – não é sempre, e em absoluto, aceitável: O homem, como os animais, mas em grau superior a estes, cria ele mesmo os meios, os instrumentos das suas criações. Se a terra está coberta por água esgota-se a água até descobrir a terra, – como na Holanda; se há rochas duras, em colinas abruptas, cultivam-se plantas de raízes robustas, pulverizam-se os pedregulhos, ampara-se a terra em socalcos, – como no vale do Douro português; se as temperaturas são insuficientes, edificam-se estufas e inventam-se climas; se não há perto matérias primas que se transformem em produtos industriais, e de que se tire força, transportam-se todos estes elementos donde existam, e, com eles convenientemente reunidos, obtem-se o produto desejado.

Tudo pode fazer-se; mas é certo que nem sempre tudo isto deva fazer-se, ainda quando os habitantes de um país tenham capacidade para tanto, provando estes justamente, muitas vezes, o seu bom juízo, em não dessecarem mares para lhes colocarem prado e vacas no fundo, em não arrotearem alcantis, para os semearem de trigo, e em não estabelecerem, no meio das neves polares, a cultura intensiva de ananases. De modo que, conhecidas as dificuldades que existem para a criação de certos produtos em certos países, é justo que esses produtos aí se não criem.

III

Pode por isso olhar-se sem admiração para um país deficiente em meios de produção agrícola e industrial, sem que se considerem com desdém os seus habitantes, se estes, ultrapassando os problemas da animalidade, se mostrarem capazes de criar os *produtos* tipicamente *humanos*, que só satisfazem *necessidades humanas* e que só *homens* podem completamente apreciar.

É quando num objeto como que desaparece a *utilidade animal* que ele se torna supremamente de *utilidade humana*. As emoções profundas que evocam *formas, cores, sons, sabores, aromas, contatos, cenas, ideias* sugeridas, descritas, imaginadas nas visões da natureza e nas obras dos homens, são independentes das utilidades que todos esses factos podem fornecer à chamada vida prática. Os espetáculos das florestas, das montanhas, do mar, do céu, a contemplação de pinturas ou de estátuas, a audição de sinfonias, a descrição de cenas e de estados de espírito, a determinação elevada de relações de ideias não satisfazem senão as necessidades essencialmente desenvolvidas nos seres humanos. As sensações causadas pelos sabores e pelos aromas nos alimentos são, em grandíssimo grau, estranhas ao poder alimentar das substâncias sápidas e odoríferas que ingerimos.

É que o homem só é altamente homem, só é supremamente criador, nos produtos da arte e da ciência pura, – quando encontra *formas, cores, sons, aromas, sabores, contatos, concepções* que, sem nenhuma outra utilidade animal, lhe dão a de sentir expressas e satisfeitas as mais íntimas partes do seu espírito, ou quando formula e sente, sobre a natureza das coisas, uma noção mais verdadeira. São deste gênero as obras dos verdadeiros *artistas* e *sábios*.

Uma Nação que não tem *músicos, pintores, escultores, literatos, sábios, filósofos*, uma Nação cuja indústria não esteja penetrada de pontos de vista estéticos, uma Nação cujos habitantes não considerem

artisticamente os atos e as formas da sua existência, será, sob o ponto de vista humano, uma nação desprezada e desprezível.

Eis porque urge, por um lado, propagar esta ideias entre os portugueses, [...] ¹⁹¹. Alguns dos nossos pintores, escultores, músicos e literatos só precisam ser conhecidos para serem apreciados e comprados, no mundo inteiro, ao lado dos seus colegas de outras nacionalidades.

IV

Eu já recordei que todas as nações têm uma classe especial de funcionários, – a dos Cônsules, – cuja principal função consiste em promover a produção dos seus países e o comércio, no estrangeiro, dos produtos criados. Mas não me parece que, em nenhum país, os Cônsules tenham até hoje sido chamados a apreciar devidamente o lado estético da sua missão e introduzido assaz, nos seus trabalhos, o estudo dos produtos puramente artísticos e intelectuais das nações que representam.

Os Cônsules são conhecidamente os agentes comerciais dos países; mas o objeto do Comércio é *tudo o que se troca*, tudo o que se compre e venda. Logo os Cônsules devem cuidar tanto de promover o comércio dos produtos intelectuais e artísticos como o dos produtos agrícolas e industriais dos seus países. E se Portugal já hoje produz – além de vinho e cortiça – poemas, dramas, romances, observações científicas, filosofias, pinturas, esculturas, sinfonias, canções, óperas, dotadas de interesse e valor internacional, têm os Cônsules portugueses obrigação de descrever, em Portugal, os mercados estrangeiros destas diversas especialidades, e de fazer

¹⁹¹ Trecho ilegível na fotocópia conseguida.

conhecer, nestes mercados, os produtos especiais da literatura, da arte e da ciência portuguesas.

De facto o Comércio, na mais ampla significação da palavra, é tudo isto; e não há, em verdade, na minha larga compreensão desse fenómeno económico, a menor originalidade. Os Cônsules têm-se apenas ocupado, como disse, de uma parte dele, apesar de não serem nem os representantes, nem os servidores de uma só classe, – ou de algumas classes, – mas de todas as classes ativas de uma nação inteira, agentes económicos apenas, se quiserem, quando se não esqueça que todos os fenómenos da actividade humana têm um lado económico.

Na minha ideia, pois, os Cônsules devem ocupar-se da economia da *produção inteira do país* que representam, desde a extração dos minérios até à criação das estátuas, tendo para isso, sem dúvida, que possuir as noções enciclopédicas que uma tão larga missão requer. Este enciclopedismo é hoje, porém, uma necessidade universal em todas as classes, e serve, de há muito, de base, aos sistemas de educação que pretendem formar *homens*. Para que um homem seja um *homem completo* tem de ser enciclopédico; isto é, tem de por em acção todas as suas faculdades e de sentir e conhecer todos os factos essenciais da existência.

V

Vejamos ainda um último aspecto da questão:

Na verdade, os homens podem viver – isto é, alimentar-se, resistir a concorrências hostis, crescer, multiplicar – sem terem sequer consciência de que possuem necessidades artísticas e intelectuais. Os outros animais vivem sem essa consciência e quase, ao que parece, sem essas necessidades. Para que o animal homem exista – *como animal* – as utilidades que satisfazem essas necessidades não são

indispensáveis e os produtos artísticos e intelectuais são, por isso, supérfluos. Estes produtos só satisfazem as necessidades que o animal homem tem *como homem*, – as necessidades mais humanas dos homens, – são produtos criadores de prazer, produtos ornamentais, atraentes e espetaculosos. São por consequência, numa nação, a um tempo, as provas da elevação da sua vida, – as garantias da sua dignidade, – e excelentes anúncios do seu nome, e do crédito de quaisquer outros produtos, mais inferiores, mas constituintes da sua riqueza propriamente dita.

Há que, por exemplo, mostrar aos pensadores, e ao público, em geral, aviso de sensações novas, de como Portugal teve, no século XV, um grande historiador chamado Fernão Lopes, e no século XVI um grande poeta chamado Camões, um grande pintor chamado Vasco Fernandes... e de como, enfim, nos últimos anos do século XIX um dos grandes poetas do mundo foi João de Deus, um dos seus grandes romancistas Eça de Queirós, um dos seus distintos pintores Lippi e um dos seus distintos escultores Soares dos Reis, – para só citar aqui, entre muitos, alguns mortos indiscutíveis; após os quais haverá que descrever os homens eminentes da grande renascença atual da arte portuguesa.

As paisagens, o clima de Portugal, as impressões de arte e as influências higiênicas da sua natureza são também factos de importância econômica que há que fazer valer. Levou muitos anos a atravessar os desertos castelhanos para chegar ao ocidente da Península Ibérica. Estamos ainda agora assistindo ao descobrimento de Portugal pelos Europeus. Lisboa data de há 20 anos. A colonização da baía de Cascais começou apenas agora.

Tudo isto há que ir descrevendo pelo mundo, e, com tudo isto, o mais que esta ignorada terra portuguesa pode produzir e produz: frutas e hortaliças com todas as realizações possíveis de sabores, surgindo da terra durante quase todo o ano, vinhos com todas as variedades de força, de cores e aromas, azeites saborosos sem

deixarem de ser delicados... elementos para mil indústrias prósperas, e até minérios, dos quais, porventura, um dia, resultarão ainda muitas surpresas valiosas.

Lisboa, setembro, 1902

Jaime Batalha Reis

O MERCADO DE OBRAS DE ARTE EM INGLATERRA¹⁹²



I

De um lado a Inglaterra é um gigantesco mercado para obras de arte, – quase como o é para vinhos, azeite, cortiça, minérios de cobre, frutas e sardinhas em conserva – do outro lado Portugal é, já hoje, um centro produtor de obras de arte. Relacionar estes dois factos conduz a estudos interessantes – que não me parece se tenham ainda feito.

Quais são os caracteres do mercado britânico de obras de arte – quais são neles os elementos que formam a *oferta* e os que determinam a *procura*: Eis o que eu, nos termos mais gerais de uma tão vasta questão, vou tentar descrever hoje.

No ponto de vista estritamente anglo-saxónico – saído naturalmente da constituição psicológica da raça histórica que se formou nas ilhas britânicas – a arte e a ciência não são atribuições dos Governos por quatro razões principais.

¹⁹² *O Século*. Revista Literária Científica e Artística. Lisboa, 10 novembro 1902, p. 3.

A primeira razão – que é talvez a mais profunda – é também a menos confessada:

Para os ingleses, as coisas mais *necessárias* são realmente consideradas as mais *elevadas*, isto é: ser fisicamente vigoroso, ser rico, ocupar, colonizar, possuir materialmente a terra é, para eles, o grande *desideratum* da vida, o verdadeiro fim ideal da existência. Todas essas fortes coisas que são condições indispensáveis da existência animal, são, para os ingleses, os supremos objetos da atividade humana.

As outras duas razões são porém ostensiva, doutrinariamente sustentadas como sistema:

O Governo é, sobretudo, administração: – ocupa-se apenas, ou tanto quanto possível, dos factos exteriores indispensáveis; não lhe compete intrometer-se nos factos mais íntimos do espírito e da vida do cidadão. Ainda hoje, para muitos pensadores, em Inglaterra, a instrução não é utilidade que forneçam os Governos. Para esses a instrução gratuita é considerada uma indignidade: quem quer instruir-se deve poder pagar. Dar instrução é como dar de comer. Os mais ricos não têm por isso mais dever, com o dinheiro dos impostos que pagam, de custear a instrução e a educação dos mais pobres, do que de alimentá-los.

Além de que, – terceira razão: – os Governos só devem fazer o que os particulares não façam: se há escolas particulares de ciência, se há artistas e obras de arte independentes da ação dos Governos, estes não precisam intervir. Desde que, no vasto mercado do mundo apareça uma importante procura de instrução científica e artística, para logo surgir uma oferta suficiente de professores e escolas.

Estas são as ideias naturalmente produzidas na Grã Bretanha pelo gênio da raça e constituem aí a base mais fundamental dos fenômenos sociais. Têm-se sem dúvida modificado consideravelmente na prática; mas ainda se sentem em tudo, e ainda é necessário conhecê-las para seguramente avaliar o espírito do público e as instituições da nação.

II

Dessas ideias nacionais derivam duas consequências:

1.º Que o Estado e os Governos se não julgam obrigados a ter uma opinião oficial sobre a teoria da arte ou da ciência, ou da filosofia;

2.º e que, ainda mesmo quando criem instituições oficiais para desenvolver a cultura dessas grandes necessidades do espírito, tais instituições se constituem com um espírito de grande independência nas doutrinas professadas.

De há muito existem, é claro, na Grã Bretanha, Academias, escolas de Ciências e de Arte, e até de Indústrias, mais ou menos oficializadas. Mas quase todas estas instituições foram, na origem, produzidas pela mera união de iniciativas particulares: as grandes Universidades históricas formaram-se pela reunião de *colégios* particulares de estudo, e, ainda até há um ano, a Universidade de Londres era apenas um corpo de professores que examinavam alunos livremente instruídos, e lhes passavam diplomas. A *Royal Society*, que é uma verdadeira Academia de Ciências, começou por ser, – como ainda se lhe vê no nome, – uma pura sociedade particular, que se impôs à atenção oficial pelo prestígio dos nomes dos seus membros e pela importância dos seus trabalhos.

Ainda hoje a *Royal Geographical Society* de Londres, a *Royal Scottish Geographical Society* de Edimburgo, a *Royal Society for National Literature*, a *Royal Statistical Society*, e outras, apesar da palavra “real” que todas, honorificamente, têm no título, são verdadeiras associações particulares. As escolas de arte, (*Royal Academy*, *Department of Science and Art* de South-Kensington), os museus de arte, arqueologia e indústria, as escolas tecnológicas são, na sua organização oficial, instituições muito recentes. Apesar da Música se ensinar em todas as Universidades do Reino Unido com a mesma dignidade hierárquica com que se considera a Teologia, a Filosofia

natural ou a Medicina; apesar de haver organizado, em Londres, um *Royal College of Music*, e de haver numerosos *Doctors in Music* nos domínios britânicos, nenhuma destas instituições criou jamais autoridade que se imponha à crítica e ao público. Não há também, em Literatura, uma Academia conservadora da língua, nem um Dicionário – código.

Em todos os centros intelectuais e artísticos da Grã Bretanha existem hoje, sem dúvida, regularizações oficiais ou tendências para o seu estabelecimento; mas em todas elas é fácil distinguir uma influência estrangeira. São os países mais diretamente herdeiros da concepção do Estado e da Legalidade romanas – a França sobre todos – que têm imposto, ao individualismo e à independência criadora do povo inglês, os seus planos de simetria e o seu doutrinário, sem nunca conseguirem completamente submetê-la. Ainda mesmo onde o tempo, as influências estranhas e a imitação têm conseguido criar instituições oficiais para assuntos de arte ou ciência, acontece que, como elas não são uma emanção espontânea do espírito nacional, a nação não se sente nunca dominada pelas obras coletivas dessas instituições, nem naturalmente obedece às leis que elas pretendam promulgar.

Eis porque, realmente, as tradições clássicas têm, em Inglaterra, uma influência muito menos solene, muito menos respeitável, muito menos aceita por convenção geral, do que na maior parte dos países do continente europeu, onde elas são, desde séculos, as opiniões dos Governos, – como que leis constitucionais do Estado.

É necessário porém nunca perder de vista a relatividade irremediável das cousas: toda a escola de arte, ainda quando instituída para ser apenas escola de processos técnicos, tende inevitavelmente a tornar-se uma escola de intuítos, de ideias, de aplicação de uma teoria exclusiva, que ela julga possuir como sendo o dogma estético que há, por isso, que defender dos erros de todas as outras realizações heréticas. As escolas britânicas de arte não escaparam

inteiramente à imobilização solene do oficialismo. Tocadas pela mão de pedra da banalidade política, possuem também, até certo ponto, as suas “convenções respeitáveis”. Os professores dessas escolas recebem, muitas vezes, com sorrisos de desdém, os muito novos e os muito audaciosos. Mas nenhum deles tem a justificar a sua rotina imitativa as sombras ponderosas dos Boileau ou dos Racine, dos Claudio Loreno, Ingres, David, Rameau, ou Auber.

Não há, nem nos artistas nem no público, um ideal único que se dê como assente o que instituições oficiais ponderosamente [*ileg.*] e protejam, não há uma tradição sagrada de onde esse ideal[...]¹⁹³

[...] Os produtos oferecidos [na Grã Bretanha] são aí duma grande variedade, – os mais extraordinários têm a sua dignidade como que nivelada com a dos mais clássicos; a *procura* dirige-se numerosas vezes a obras que, noutros países, seriam desdenhadas por extravagantes, e que em Inglaterra são consideradas normais e aceitáveis.

III

Uma quarta razão contribui para a variedade e independência dos mercados britânicos de arte: uma razão patriótica.

A Inglaterra foi um dos países que mais intactas conservou – através do grande movimento de transformação chamado “Renascença” – as formas nacionais de arte criadas durante o longo período medieval, formador de todas as nacionalidades modernas.

As imitações da antiguidade greco-romana que nos países do continente europeu se tornaram oficiais, clássicas, dominantes até hoje, reinaram na Grã-Bretanha momentânea e superficialmente, como pretendentes e usurpadores estrangeiros. Contra a harmonia, a simetria, a regularidade dos produtos da arte clássica, os patriotas

¹⁹³ Segue-se trecho ilegível na fotocópia conseguida.

ingleses protestam com o mesmo espírito com que protestam contra a hierarquia, a ordem, a supremacia definidora e infalível da Igreja Católica romana.

Tudo o que é novo, original, inesperado, irregular é aceito como nacional de origem ou de tendências. Para fundamentar este estado de espírito os ingleses socorrem-se aliás da História da arte moderna:

De ordinário o partido inglês arranja os factos de modo que não tenha que sair da sua ilha privilegiada para encontrar, em qualquer gênero, a primeira e a melhor obra. Quando porém seja absolutamente necessário, a noção de raça é suscetível a alargamento: Que importa que não aparecesse na Grã-Bretanha nenhum músico comparável a Bach, a Beethoven ou a Wagner? Não são os anglo-saxônicos de origem teutônica? Que importa que certos grandes pintores modernos, como Whistler e Sargent, sejam da América do Norte? Não são os americanos anglo-saxônicos? Os Escandinavos – Ibsen, Bjoernson, – introduziram, ultimamente, novas formas nas Literaturas: mas não vieram os Jutes e os Anglos da Dinamarca, não houve um reino escandinavo na Grã-Bretanha, e não foi esta tão profundamente colonizada por dinamarqueses e noruegueses? Shakespeare foi o Deus supremo do movimento romântico renovador das Literaturas da Europa; os Novelistas britânicos do século XVIII, e os que lhes seguiram, – desde Richardson e Fielding até Jane Austen e Walter Scott, – prepararam Rousseau, Goethe, Chateaubriand, Hugo, Stendhal, Balzac, Dumas, e todas as Novelas modernas; Turner foi o grande iniciador das grandes audácias da *cor* e *forma*, e é de Constable que data a moderna paisagem da França; Madox Brown e os Pré-Rafaelistas de 1848 são os pais de todo o chamado simbolismo nas artes do Desenho, e, ainda também, na Literatura, desde Dante Gabriel Rossetti até aos discípulos de William Morris.

E eis por que todas as obras que vão sucessivamente revolucionando as antigas regras do *gosto*, criando novos moldes, surpreendendo

os conservadores, encontram, nos mercados ingleses, um público disposto a recebê-las como obras nacionais. Ser inglês ou ser britânico, – ainda que seja mais ou menos diretamente, mais ou menos completamente, – é na Grã-Bretanha, para o público em geral, a recomendação suprema.

A Itália e a França foram por um larguíssimo período, – até mais de meados do século XIX, – os grandes mestres da arte europeia; e por tal forma se impuseram as criações da Itália no século XVI e as da França do século XVII, que elas, para todos, ainda hoje, caracterizam a produção dos dois grandes povos. Os produtos da nova arte, tão ricos e admiráveis em França, tão consideráveis mesmo em Itália, não parecem com efeito ser nem franceses nem italianos.

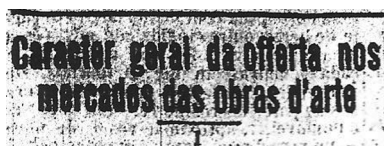
Não posso agora prosseguir nesta investigação, aliás interessantíssima. Basta haver assentado o quarto elemento que caracteriza e explica a capacidade dos mercados de produtos artísticos da Grã Bretanha.

Já por tudo o que acabo de dizer podem os Artistas portugueses ir fazendo uma ideia das condições que aí os esperam.

Lisboa, Setembro de 1902

Jaime Batalha Reis

**CARÁTER GERAL DA OFERTA
NOS MERCADOS DAS OBRAS DE ARTE¹⁹⁴**



I

Antes de concorrer a um mercado, há que estudar os produtos nele concorrentes. Tentarei por isso dar uma ideia, – preliminar e superficial, – dos gêneros que abastecem os mercados estrangeiros de arte.

Do pouquíssimo que eu posso agora dizer, os artistas portugueses concluirão talvez:

1.º O lugar das obras que eles já hoje produzem na obra de arte da atualidade, e, por isso, nos mercados artísticos modernos;

2.º Quais as novas obras de arte que eles podem tentar, ou em que sentido possam ou devam alargar os seus trabalhos atuais.

Não me proponho porém, nem mesmo muito sumariamente, fazer aqui uma exposição crítica da *Teoria*, – isto é, do que seja a essência da arte, – nem da *História da Arte*, – isto é, de como essa ideia essencial se tem sucessivamente realizado.

¹⁹⁴ *O Século*. Revista Literária Científica e Artística. Lisboa, 17 novembro 1902, p. 3.

Apenas poderei indicar os grandes factos do momento, os grupos ou escolas importantes, as tendências, as correntes que caracterizam, mais ou menos, hoje, de um lado a natureza da produção artística, do outro a expressão do gosto ou das necessidades do público, tendências e correntes que por isso determinam a *oferta* e a *procura* no mercado da arte, – sem que eu tente historiar, analisar, criticar, ou justificar nada disso.

Estudados do meu ponto de vista, – que é, não o esqueçamos, um ponto de vista comercial, – apresentam os produtos de cada arte especialidades distintas. Cada arte obedece a um grupo de tendências criadoras de obras incomparáveis. O que há que mostrar aos pintores, não é o mesmo que tem de contar-se aos músicos.

Mas há, sem dúvida, agora como sempre, correntes gerais influenciando por igual todas as artes, e criando, em todas, produtos úteis às necessidades gerais do espírito moderno.

É fácil hoje, – como em todas as épocas, – mostrar, nas artes, correntes simultâneas e paralelas. É só a estas últimas que vou hoje referir-me.

II

É evidente que a *Teoria fundamental da arte* abraça sempre *todas as artes*.

Do que seja essencialmente a arte, houve, e há ainda, diferentes concepções. Todas têm influenciado no carácter das obras dos artistas. Mas porque essas teorias tenham sido sempre estreitas, e só tenham explicado uma parte da grande e multiforme realidade, as obras de arte ultrapassaram, sempre, também, os limites artificiais que as teorias pretenderam impor-lhes. Consciente, ou inconscientemente, os verdadeiros artistas criaram sempre, mais ou menos, o que deviam criar, e a arte foi sempre o que essencialmente lhe cumpria ser, independente de teorias, princípios e regras.

Continua hoje a supor-se, teoricamente, que a *beleza* seja a essência, o objeto da arte. Mas cada vez mais os produtos artísticos parecem dever a sua capacidade emotiva a elementos que têm de considerar-se indiferentes ao belo, – muitas vezes até manifestações intencionais da fealdade e do horrível, – há símbolos criados para expressar todas as mais íntimas e vagas concepções do espírito, quaisquer que elas sejam, empregando todos os factos reais e todos os imagináveis, – todos os factos sensíveis, – com muito menos atenção ao que esses factos possam ter de *belo*, do que ao que eles têm de *expressivo*.

Uma *Teoria da Arte* que, sem exame profundo, continua a ser aceita, e *obras de arte* que cada vez menos justificam essa Teoria: tal a situação atual.

Este é, julgo eu, o primeiro facto, – aliás, como se vê, – antinômico, – que se deve ter presente para compreender, para explicar, os produtos da arte moderna.

III

O segundo facto geral que caracteriza a situação das artes modernas apresenta igualmente um aspecto contraditório:

Para mim a palavra “Arte”, – como a tenho usado até aqui, – inclui a “Literatura”, que atua por meio dos *sons das palavras*, e muito especialmente pela impressão dos factos que essas palavras *sugerem*.

Há emoções artísticas produzidas apenas pelos aspectos de *formas e cores* ou pela audição de *sons*. Estas são as impressões mais fundamentais. A elas como que se sobrepõe, todavia, uma camada de outras emoções derivadas da interpretação, da explicação, da determinação, por *palavras*, de tudo o que *formas, cores e sons* podem exprimir por si sós.

Esta *camada verbal* é o domínio *sui generis* da Literatura.

Nem o público, nem os críticos, nem os próprios artistas têm, de ordinário, consciência desta distinção. Mas é neste terreno que se dá, – que se deu sempre, – a contradição seguinte:

Por um lado, cada vez mais os grandes artistas, – se bem que em grande parte inconscientemente, – atendem, nas diversas artes que professam, aos *elementos essenciais, sui generis*, de cada uma delas. Cada vez mais, assim, os pintores e escultores se dedicam a expressar os sentimentos íntimos e vagos que podem revelar-se por *formas e cores*, como *formas e cores*. Cada vez mais, por exemplo, o público vai sentindo, – sem também ainda o saber com completa clareza, – que um quadro que pretenda representar *Vasco da Gama embarcando no Restelo em 1496* será sempre, fundamentalmente, um conjunto de *formas, cores, sombras, iluminações, valores e tons*, – produzindo pelo grupamento de homens, trajas, armas, barcos, águas e terras, – apenas representando, subsidiariamente, um certo homem, com uma certa biografia, partindo de um determinado local geográfico, para uma determinada ação, que só por *palavra*, isto é, *literariamente*, pode por completo descrever-se.

Cada vez mais, igualmente, os músicos provam que o verdadeiro elemento essencial da sua arte é *sons*, – a expressão de sentimentos íntimos e vagos que só podem revelar-se por *sons como sons*; – de modo que será sempre secundária e incompletíssima, num drama musical, a descrição sinfônica dos *morticínios da noite de São Bartolomeu em Paris, no ano de 1572, ou a do forjar da espada de Siegfried na gruta do Niebbing*, mas essencial e completa a evocação dos sentimentos sem nome, e sem explicação literária, expressos por melodias, acordes, timbres, polifonias, – por meros efeitos sonoros, enfim.

Assim se compreende a aparição de quadros que já conscientemente se intitulam, – como alguns de Whistler: – *Harmonia em preto e cinzento, Harmonia em ouro e vermelho*; e cada vez mais

Wagner será sentido, contra as suas próprias teorias, como um prodigioso sinfonista, – independentemente da *impressão literária* do Ciclo do Graal, das Lendas Celtas e da mitologia dos Eddas.

Por outro lado, – considerando agora a segunda face da contradição, – cada vez mais, nas *artes compostas de Literatura*, se exige a coerência dos componentes, – o que se chama a fidelidade histórica, a expressão exata, – sob o ponto de vista literário. Não se admitiria hoje, sem protesto crítico, que em cenas bíblicas, Moisés, Jesus, os Filisteus, ou os Apóstolos, trajassem os *paletots* e os chapéus altos do século XIX e XX, como vestiam, nos quadros do Veronezo, de Rembrandt ou de Rubens, os gibões e as armaduras dos séculos XVI e XVII; ou que [...] ¹⁹⁵

IV

O terceiro facto que domina o mundo artístico é, julgo eu, em todas as artes, a multiplicidade e a variedade das escolas, dos sistemas de expressão, das realizações de teorias diferentes. Clássicos, românticos, jornalistas; realistas, naturalistas, naturistas, idealistas, místicos, simbolistas, sugestistas, impressionistas, decadentes, incoerentes... e mil outras necessidades sentimentais de manifestação à procura de forma, – e muitíssimas mais manifestações em busca de nome, – separam em seitas irreconciliáveis os artistas modernos, e o público para quem estes produzem símbolos.

Cada uma destas formas exclusivas implica, num sistema nervoso, a existência de uma parte predominante, vibrando no meio da paralisia momentânea, ou da atrofia definitiva de todas as outras partes. Os artistas criam sob a influência destes poderosos

¹⁹⁵ Trecho ilegível na fotocópia conseguida.

exclusivos, para grupos de admiradores correspondentes a essas diversas escolas de artistas.

Há, porém, hoje, no público, espíritos, – se bem não muito numerosos talvez ainda, – que conservam ativos e vibrantes todos os feixes nervosos do organismo humano; para quem todas as formas de realização artística são indispensáveis, e necessárias as numerosíssimas que todos os dias se estão criando e criarão, umas junto das outras, umas após outras, infinitamente. Estes espíritos sentem, e aceitam, e reclamam as criações artísticas mais diferentes, mais opostas, mais incompatíveis. Neles, por isso, esses diversos feixes nervosos têm como que sucessivos momentos de atividade e de predominância, vibram, uns após outros, sempre que as suas vibrações se contrariem, mas constituem, no seu conjunto, a complexidade essencial de um sistema nervoso completo. Para satisfazer as necessidades destes sistemas nervosos todas as artes são indispensáveis, e, em cada arte, todas as escolas, todas as concepções, todas as variadíssimas criações de hoje são ainda poucas e deficientes – todas servem a satisfazer as necessidades de emoção dos espíritos completos, e, porque são completos, dotados de sensibilidade progressiva e inesgotável.

V

Esta completa capacidade de emoção artística moderna explica dois casos particulares especialmente interessantes:

Cada povo, em cada época histórica até quase aos nossos dias, tem apenas sentido a sua arte, ou as formas artísticas que ele viu, modificou e fez suas: Durante o longo período que se chama a “Idade Média” criam-se formas de arte originais, e esquecem-se todas as realizações anteriores. No movimento intitulado “Renascença” imitam-se os Gregos e os Romanos, mas tomam-se os seus estilos como base de criações especiais.

Já, todavia aí começa a aparecer o fenômeno seguinte:

Ao lado das formas originais que em todas as artes criamos, sentimos nós, os homens modernos, a necessidade de reproduzir as obras de todas as outras idades históricas, não apenas friamente, com curiosidade arqueológica, mas com comoção, – com o mesmo gênero de comoção que produziu essas obras, nos tempos em que espontaneamente elas saíram das mãos interessadas dos artistas.

Nem os artistas Gregos, nem os artistas Romanos, se interessaram sentimentalmente pelas obras de arte egípcias, fenícias e cartaginesas, que eles encontravam nas suas viagens e conquistas. Nada diziam os templos e estátuas romanas aos espíritos dos séculos XIII ou XIV. Os quadros místicos e os edifícios ogivais dos séculos XIV e XV foram, para os homens dos séculos XVII e XVIII, produtos infantis bárbaros.

Só nós, homens de hoje, temos capacidade nervosa para nos comovermos com as construções egípcias, com as esculturas greco-romanas, com a arte ogival e árabe, com todas as derivações neoclássicas, e, ao mesmo tempo, com as formas artísticas, originais e nossas, que todos os dias estamos produzindo. É o que eu chamarei a *faculdade histórica* da alma moderna. A imitação comovida das formas de arte de outras épocas, tão frequente, com efeito, nos nossos tempos não se deve assim explicar por ausência da faculdade criadora, mas por ser a alma moderna suscetível de sentir, além dos seus novos sentimentos, o que sentiram outros homens, em todas as passadas épocas da fértil história humana.

Um segundo caso particular da mesma faculdade é o *Exotismo*, o espírito cosmopolita, a capacidade de sentir como outras raças diferentes da nossa, de adotar-lhes os pontos de vista, como que os sistemas nervosos, e de lhes compreender, ou mesmo reproduzir, as obras de arte.

Há ainda hoje, é claro, – formando mesmo, como é natural, a imensa, a insondável maioria, – alemães, franceses, italianos, espanhóis, que só sentem as formas das suas respectivas artes na-

cionais. Ainda hoje numerosíssimos franceses, italianos, espanhóis, e portugueses riem da *obscura* música de Wagner e da *loucura* dramática de Ibsen; e talvez ainda mais numerosos alemães continuam a desdenhar da *banalidade* da música italiana e da *superficialidade* do teatro francês. Mas há já organismos bastante completos para sentirem os *Oratórios* de Bach, o *Matrimônio secreto* de Cimarosa, a *Norma* de Bellini, o *Tristão e Isolda* de Wagner, a *Manon* de Massenet, as *Malagueñas* árabes da Andaluzia, – organismos onde mesmo como que novos nervos se têm desenvolvido para vibrar esteticamente com as combinações coloridas da arte chinesa e os desenhos fantásticos do Japão.

VI

O quarto facto geral, a arte moderna, – íntima e logicamente ligado com tudo o que acabo de [mencionar], – é talvez mais difícil de bem compreender:

Uma vez expressas, simbolizadas já as mais aparentes, como que as mais largas faces da alma humana, empregadas como meios de expressão as *formas*, as *cores*, as combinações de *sons* mais simples ou mais naturais, analisou-se, escutou-se mais profundamente o espírito, descobriram-se novas fibrilhas nervosas vibrando em mais obscuras regiões do sistema, e criaram-se, para satisfazer as novas e mais subtis necessidades consequentes, símbolos também mais subtis, mais elaborados, mais raros.

Eis porque cada vez mais hoje se buscam efeitos novos e imprevisíveis de *forma*, *cor*, *som* e *sugestão*, cada vez mais se encontram expressões subtis para estados subtis do pensamento e da sensibilidade; cada vez mais se copiam os momentos excepcionais da natureza, e se simbolizam os estados excepcionais, – extraordinários, excêntricos, extravagantes, – do espírito.

Apontadas assim as influências gerais que atuam no mercado artístico, seria útil estudar as formas características especiais dos produtos de cada arte.

Lisboa, setembro de 1902

Jaime Batalha Reis

UMA REVOLUÇÃO EM PINTURA.
AS TINTAS A ÓLEO SÓLIDAS DE RAFFAELLI¹⁹⁶



I

Muitos dos que me leiam, – supondo por um momento que alguém me leia, – e se interessassem

por pintura, têm decerto visto quadros onde objetos, ou figuras, são representados por toques de cor que ao perto parecem meros borrões, manchas inexplicáveis, e de longe apenas sugerem as formas, os coloridos, os aspectos mais conspícuos das cousas.

Pelo público, e por numerosos entendedores e críticos, estes quadros são geralmente considerados incompletos, por acabar, – esboços mal feitos e grosseiros. Dos seus autores ainda há pouco o público e os críticos riam com quase unanimidade, acusando-os de ignorarem desenho e pintura, ou de se divertirem mistificando os admiradores ingênuos.

Para designar esses artistas esgotaram-se primeiro os insultos, depois os epigramas e as alcunhas, até se encontrar uma palavra, por uns adotada como explicação honrosa, e por outros como expressão irônica de desdém.

¹⁹⁶ *O Século*. Revista Literária Científica e Artística. Lisboa, 05 janeiro 1903, p. 3.

Assim foram muitos pintores chamados *impressionistas*, que pretendiam representar, – como se alegou, – não a realidade, mas uma *impressão* subjetiva, pessoal e acidental da realidade.

O que em arte se tem denominado *Impressionismo* precisa, julgo eu, de estudo demorado ainda, afim de que, de uma vez por todas, se adquira consciência exata do facto. Mas não me proponho fazer esse estudo agora.

Falei de *Impressionismo* apenas para dar ideia, – aos que as não conheçam, – das obras e da maneira geral de um artista que acaba de fazer uma interessantíssima revolução na técnica da arte de pintar, – o pintor J. F. Raffaelli.

II

Todos sabem quais são os processos gerais da Pintura moderna especialmente baseados na forma de fixar sobre superfície as tintas, já aplicando-as diretamente em *pó*, já dissolvendo-as em *água*, *cola* ou *óleo*.

Seguindo o hábito universal de, olhando para tudo de um só ponto de vista, tudo qualificar em linha, e achar sempre, em qualquer série de factos, um *melhor que todos*, há quem determine primazias absolutas entre os processos técnicos da Pintura, sistemas diversos de expressão, que aliás têm valor equivalente desde que, pelos aspectos diferentes de cor que produzem, exprimem factos de forma e cor *sui generis* e provocam diferentes e incomparáveis sensações estéticas.

O mesmo assunto, – isto é, exatamente a mesma coleção de formas, nas mesmas condições gerais de cor, posição e incidências de luz, – apresenta aspectos e produz emoções diferentes, conforme for tratado a *pastel*, a *quarela*, ou a *óleo*. As *transparências da aquarela*, os *mates pulverulentos do pastel* e a *solidez coerente e*

às vezes *brilhante das tintas a óleo*, expressam seções distintas, e diversamente comovedoras, da infinita possibilidade das coisas.

Para os temperamentos sensíveis dos verdadeiros artistas, não é mesmo indiferente o caráter especial de forma de cada traço do desenho, ou de cada toque de tinta, independentemente da forma do objeto que esse traço ou esse toque pretendeu representar, – como não é indiferente, ao músico, o instrumento ou a voz que deva emitir as mesmas notas.

É que, como efeito, as mesmas formas e as mesmas cores gerais são susceptíveis de mostrar-se como que dotadas de timbres, de personalidades diferentes. O *pastel*, a *aquarela*, a pintura *a óleo*, têm, pois, capacidades próprias de expressão diversas, incompatíveis, mas equivalentes.

Todos esses sistemas são indispensáveis.

E todas estas reflexões o são também para completa compreensão do que segue.

III

Não é só também a presença ou a ausência de um meio líquido dissolvente das tintas, é a qualidade especial deste, que influi nos efeitos a produzir; mas também o modo de aplicar essas tintas à superfície dos quadros. Os *lápiz*, os *esfuminhos*, os *dedos* diretamente, pedaços de *pano*, *pincéis*, *espátulas*, – porque os artistas se servem de todos estes meios, – realizam efeitos especiais de forma e cor.

Os processos técnicos de pintura que tenho indicado não são, como todos sabem, os únicos que têm sido empregados. Todos eles parece haverem sido adotados, em certas épocas, em resultado de séries de descobertas que, em obediência à necessidade de simplificação do espírito humano a que já aludi, têm sido sempre atribuídas a um só indivíduo, real ou mítico.

Nos começos do século XV a invenção da Pintura a óleo foi assim atribuída, como é sabido, a dois irmãos, artistas flamengos de Gent, e geralmente, mais tarde, ao mais novo deles, Jan van Eyck, que, diga-se de passagem, visitou Portugal em 1428, e foi provavelmente um dos pais da chamada escola do Grão Vasco.

É certo, em todo o caso, que o uso de tintas ligadas a um óleo e a substâncias próprias a fazê-lo secar, com ou sem verniz, foi o meio de expressão produtor de quase todas as maravilhas artísticas que em pintura, desde esse mesmo século XV, se têm realizado.

IV

As tintas a óleo são, como se sabe, ordinariamente aplicadas com pincéis. Há quem empregue outros meios, que já indiquei, mais ou menos acidentalmente: Sempre porém, entre os dedos nervosos e as tintas, expressivas do que se está criando no espírito do artista, um intermédio grosseiro, insensível, isolador, mais ou menos desobediente e rebelde, tem de usar-se.

Atenuar, ou mesmo completamente por de parte esse intermédio, tem sido, naturalmente, a aspiração dos artistas. O escultor atinge quase este ideal, comunicando diretamente à plasticidade obediente do barro, ou da cera, as vibrações dos nervos táteis das mãos. As visões cerebrais ou nervosas da forma não encontram neste caso nenhum obstáculo ao transmitirem-se aos movimentos criadores dos dedos, se bem o emprego indispensável da argila seja ainda uma insuficiência: o artista quisera poder, dos próprios tecidos, da própria substância sua, modelar os seus sonhos, quisera sentir os dedos prolongarem-se-lhe transformados na criação carnal, sanguínea e nervosa, de estátuas e de vagas formas vivas.

Em pintura os *pastelistas* são talvez os que mais têm logrado aproximar-se deste ideal impossível. No *pastel*, as cores secas, em

lápiz, são quase sempre aplicadas diretamente, e as modelações, feitas também diretamente pelos próprios dedos hábeis, subtis, comovidos, em ininterrupta comunicação com as vibrações, muitas vezes inconscientes, e, por isso, tanto mais profundas e originais, do centro nervoso cerebral.

Os grandes *virtuosi* da pintura a *óleo*, – os que possuíram a espontaneidade, a força, a abundância, e máxima união entre conceber e realizar, os que viram fundo e rápido a realidade e a fantasia e, entre eles, expressadamente, o incomparável Ticiano, – têm sempre lamentado que não seja possível *pintar com cores que se tenham nos dedos*. E é nesta impaciência de prescindir de um intermediário bronco, neste desespero de encontrar algum mais obediente, que muitos pintores a *óleo* espremam as tintas dos tubos sobre as telas, empastam essas tintas com espátulas, as estendem e esfumam com os próprios dedos.

V

O sr. J. F. Raffaelli supõe haver atingido a mais completa solução possível do problema assim enunciado, – e conjuntamente a de outras questões técnicas importantes, – com a invenção das suas novas *Tintas sólidas para a pintura a óleo*.

Trata-se de uma absoluta atualidade! As primeiras destas tintas, definitivamente fabricadas, datam do mês de fevereiro último. Foram postas, em junho, nas mãos dos artistas. De 15 de novembro a 15 do corrente dezembro abriu-se, e encerrou-se, – há apenas 5 dias, – a primeira Exposição de quadros executados com elas, na Galeria Durand-Ruel, da Rua Lafitte, em Paris.

As novas tintas apresentam-se, – tais como eu as vi, – sob a forma de uns lápis sólidos com cerca de um decímetro de comprimento, e um centímetro de lado ou diâmetro, cobertos por uma folha metálica.

As cores estão neles unidas a óleo, como de costume, mas tornam-se suficientemente fluidas quando esfregadas sobre uma superfície dura, a ponto de poderem aí modelar-se e estender-se com os dedos.

O autor pretende que essas tintas se podem empregar com a décima parte do óleo usado na pintura atual a pincel. É a superabundância de óleo que, oxidando-se, muda a cor dos quadros antigos, amarelando os brancos e enegrecendo todos os tons. Contendo muito pouco óleo, as *tintas sólidas* secam rapidamente nos quadros, sem a necessidade de *secantes* que influem, sempre também consideravelmente, no enegrecimento.

A mistura íntima de tintas na palheta, para produção dos diversos tons e das gradações de cor, origina muitas vezes reações químicas que alteram, com o tempo, e, às vezes, a curto prazo, profundamente, os coloridos. Mas cada uma das novas tintas é empregada em separado, diretamente, obtendo-se os tons por sobreposição e transparência, sobre o quadro, sem necessidade de palheta.

A execução segue imediatamente a concepção, quase sem intermédios. “Pinta-se tão depressa como se pensa”, diz o Sr. Raffaelli. Os materiais a preparar, a transportar, a empregar, estão, por esta forma, reduzidos ao mínimo: Não há pincéis, não há palhetas, e não há, por isso, após o dia de trabalho, que limpar uns e outras.

VI

Eu disse que os *Pastelistas* são, sob o ponto de vista da execução direta, os pintores que mais se aproximam da técnica ideal. A intenção que dirigiu o Sr. Raffaelli nas suas descobertas foi evidentemente a de alcançar, para as tintas a *óleo*, as condições técnicas das tintas de *pastel*, obtendo, além disso, para os efeitos destas, a fixidez, a

solidez, – a solidez das pinturas a óleo, com ou sem verniz, fortes contra os atritos, contra a umidade, contra a luz, contra o tempo.

A Exposição dos primeiros quadros pintados com as *tintas a óleo sólidas* do Sr. Raffaelli compunha-se de 72 obras, 26 das quais executadas pelo próprio autor do processo: Quatro desses quadros eram de Albert Besnard, 3 de Pierre Carrier-Belleuse, 3 de Fritz Thaulow, 2 de J. Chéret, 3 de Th.A. Steinlen, 3 de Giorgio Klenerk, e os restantes de Alluaud, Braun, Cassé, Costilhes, Foucher, Hugo d'Alesi, Ibels, Van Holebeke, Legrand, De Lostalot, Madeline, Maugeaut, Prouvé, Régamey, Wahlberg. Espero que os Leitores estejam suficientemente ao facto da História da Pintura moderna para conhecerem todos estes nomes, ou pelos menos, os primeiros da lista.

A impressão geral dada por estas obras era, com efeito, de haverem sido executadas como *pastéis*: Os toques apareciam geralmente como manchas de pó, ou tracejados lineares de lápis, e as cores apresentavam facilmente essas transparências mates, tão delicadas, tão subtis, tão íntimas, tão subepidérmicas, realizadas pelos pós, aliás opacos, dos pastéis, que o brilho e a solidez das tintas a óleo quase nunca consegue expressar: Citarei como obras notabilíssimas no gênero os estudos de cor de Besnarde uma *Danseuse* de Carrier-Belleuse de cujas carnes modeladas com tintas mates, parecia todavia sair como que uma luz sem reflexos, através de uma epiderme de veludo.

Pela maneira de estender a tinta, havia, em alguns quadros, quase efeitos de *aquarela* e também o aspecto geral de cor deste processo.

Nas outras obras, como, por exemplo, em alguns quadros de flores, o forte empaste brilhante das tintas dava absoluta impressão do vigor, ou mesmo da violência da verdadeira ou antes da antiga pintura a óleo.

VII

A nova descoberta é pois de uma imensa importância e vai sem dúvida, substituir-se, em muitos casos, aos antigos processos.

A Exposição da Galeria Durand-Ruel não me pareceu, porém, decisiva para afirmar que estes processos devam totalmente desaparecer, por as novas tintas produzirem, *ad libitum*, – separadamente, ou em combinações, – todos os efeitos do pastel e da pintura a óleo, porque, como eu já expliquei no começo deste artigo, não se deve eliminar nenhum processo de arte, mas criar novos processos, e empregá-los ao lado dos antigos, na simbolização dos estados inesgotáveis e insaciáveis da alma humana sentindo a sua natureza.

Lisboa, 20 de dezembro de 1902

Jaime Batalha Reis

A ESSÊNCIA DA ARTE.
TENTATIVA DE UMA EXPLICAÇÃO ELEMENTAR¹⁹⁷



I

Tentando dizer, num jornal popular, o que seja, na minha opinião, a *essência das emoções de arte*, vou talvez ser ininteligível.

...E haverá sem dúvida leitores que prudentemente não passem desta minha franca declaração.

Aos que passarem explicarei o seguinte:

Aceitei o convite para escrever alguns artigos na *Revista Literária e Artística do Século* a fim de chamar a atenção do público português para assuntos, que sendo, a meu ver, importantíssimos, só parecem interessá-lo muito superficialmente.

Porque, se bem a existência das grandes questões gerais seja conhecida de todos, e sobre elas todos possuam ideias, – opiniões mais ou menos completas –, poucas dessas questões foram, por os que a têm adotado, previamente discutidas; pouquíssimas as que se tornaram convicções pelo máximo do meditar próprio e o mínimo da autoridade alheia: São raros sempre, em toda a parte, os homens que pensam por si.

¹⁹⁷ *O Século*. Revista Literária Científica e Artística. Lisboa, 26janeiro 1903, p. 3.

Mostrar aos portugueses que as mais altas preocupações, – as mais profundamente humanas –, não são nem as questões políticas, nem as questões econômicas, e demonstrar, com o exemplo, que, sobre os problemas verdadeiramente supremos da existência, todo o homem deve formar-se ideias próprias que lhe venham do estudo direto dos factos, e da discussão crítica das opiniões de outrem, – dirigir a atenção pública para essas questões pela insistência em as tratar –, tal foi, tal é, a minha intenção.

Entre essas altas questões, as que se referem à arte são, quanto a mim, altíssimas. Delas me tenho aproximado, porém, timidamente e como que por vias indiretas, abstendo-me de dizer por completo tudo o que delas penso, mas apenas mostrando algumas das relações em que elas se acham para com factos, se, mais inferiores, mais geralmente respeitados.

É que, por um lado, temo não inspirar o interesse necessário, a atenção indispensável, para que os que me lerem cheguem a compreender-me, sabendo eu todavia, por outro lado, que nunca as minhas intenções serão justamente avaliadas, nem as minhas ideias inteiramente possuídas, enquanto eu não expuser, sem atenuações, o fundo do meu pensamento: Só depois de se saber o que para mim é *Arte*, só depois de discutidos os fundamentos da minha talvez excêntrica opinião a tal respeito, se poderá sentir a verdade de qualquer aplicação à questão artística.

Eu não poderei ser pois compreendido no que já disse, e no que diga de futuro, sem a compreensão do presente artigo: Será, porém, ele compreensível? Eis a dúvida com que o estou, agora mesmo, escrevendo.

II

Já noutro lugar¹⁹⁸ expliquei, por que modo necessidades artísticas e pontos de vista de arte, realmente dominam numerosos factos, que em geral se supõem ser-lhes estranhos.

Que se saiba que se não saiba, que se queira que se não queira, todos os homens são mais ou menos artistas, – porque todos os homens têm de ser, mais ou menos, completamente homens. Mas a grande maioria – ainda mesmo dos chamados “homens cultos” –, não sente a necessidade de adquirir consciência desta faculdade íntima e inevitável: Dada a sensação especial produzida pela música, por quadros, estátuas, edifícios ornamentados, ou pela leitura de um livro literário, para que investigar o que essa sensação seja, para que procurar saber o que a torna superficialmente agradável, ou profundamente comovedora? Vai-se gozando, vai-se vivendo: Isto basta.

Os que são mais curiosos, e se consideram mais sabedores, julgam todos saber o que é *Arte*; – não porque cada um procurasse jamais –, refletindo intensamente nas cousas artísticas, tirar delas uma ideia fundamental, mas porque uma ideia fundamental tem sido maquinalmente recebida de geração em geração, dogmaticamente feita e consagrada por factos numerosos que, em vez de procurarem racionalmente atingi-la, têm dela partido como duma verdade já determinada para todo o sempre.

A Arte é a Beleza: eis o dogma tradicional.

Um ou outro filósofo tem entrevisto a estreiteza ou o equívoco desta proposição.

Não posso agora discutir negativamente o assunto: Mas todos sabem que há poderosas emoções de arte que derivam das qualidades opostas à Beleza, – muitas vezes do horrível –, e que há factos

¹⁹⁸ “Comércio e Arte: a Estética do Comércio” (*O Século*, 27 Outubro 1902); “A matéria superior da produção e do comércio” (*O Século*, 2 novembro 1902).

que produzem essas emoções independentemente da sua beleza ou fealdade. Pensar e repetir, porém, que a *Arte é o Belo*, parece simples e claro, enquanto as diversas definições, independentes da ideia recebida de Beleza, que alguns pensadores têm apresentado, – e aquela, a cuja fórmula eu cheguei –, parecerão a todos, sem dúvida, cousas muito obscuras.

A ideia de *Beleza*, – como todas as ideias–, só parece clara e simples, quando se não analisa profundamente.

Pouquíssimos, estou certo, entre os que a adotam, têm perguntado a si mesmos o que é na verdade a Beleza, – de que ideias elementares esta ideia se compõe, e ainda se estas explicam e esgotam a emoção especial que em nós é a base, necessidade justificadora de todo o facto de arte.

Ao dizer que a *Arte é a Beleza*, ninguém dá explicações, não porque todos saibam o que seja Beleza, mas porque todos supõem sabê-lo.

III

Perante os *factos* universalmente chamados *artísticos*, o nosso espírito experimenta uma determinada *emoção*.

Para que o nosso espírito tenha uma existência completa, necessita ser por esses factos comovido:

Eis o ponto de partida de todas as investigações sobre a *natureza essencial da Arte*.

Por que nos comovemos à vista de um edifício ou dum quadro, escutando uma sinfonia, um poema, ou uma cena dramática? Que espécie de ideias, ou que qualidade de sentimentos, podemos distinguir nessa *emoção*? – Quais delas são integrantes, essenciais, e quais acidentais e elimináveis?

A minha explicação, como qualquer explicação estética, encerra-se na resposta a estas perguntas.

Entre as ideias evocadas no espírito por todas as obras de arte que citei, algumas são perfeitamente *determináveis*:

Os edifícios podem estudar-se nas suas formas geométricas gerais e nas dos elementos de estabilidade ou de ornamentação que os compõem. Há ciências friamente positivas que se ocupam de todas estas ideias. A proporção das diferentes partes dos edifícios em vista dos seus planos de simetria, e a das suas diversas ornamentações esculturais ou pintadas, bem como ainda as harmonias, ou contrastes, destas últimas, são também *determináveis* por ideias nítidas e impassíveis.

Compreendidas, definidas, aclaradas, uma a uma, todas estas ideias, concluído sobre elas o trabalho das faculdades intelectuais ou científicas do nosso espírito cuja atividade elas especialmente solicitam, reconhece-se que nenhuma dessas ideias em separado, – nem todas elas juntas –, cria ou satisfaz a necessidade de emoção artística. Esta deriva, por consequência, evidentemente, de *algo* ideal e *sentimental* que nessas formas se contém, que elas expressam, mas que *não é nitidamente* discutível, definível, *compreensível* pela inteligência raciocinadora que organiza todas as ciências.

Alteram-se todas as condições geométricas, estáticas e simétricas desses edifícios: destroem-se todas as proporções das suas partes, e todas as relações da sua ornamentação e desenho; como ruínas incoerentes, como fragmentos sem lógica arquitetônica, semicobertos de vegetações confusas, nos aparecem eles, – sempre que a nossa emoção, ao vê-los, tenha essencialmente mudado de natureza: Dos tempos perfeitos, como das suas ruínas, deriva sempre intimamente inalterável, a emoção de arte, filha das *formas*, sem dúvida, mas *no que estas possuem de indefinível e indeterminável*.

São as composições musicais combinações de sons cujas vibrações, timbres, harmônicos, produção simultânea e sucessiva, a *ciência acústica* e a da *harmonia e melodia estudam com clareza e precisão*. Mas também, depois de analisado, e definido, e *compreendido*, e

explicado, nos sons, tudo o que neles é susceptível de inteligente averiguação, fica um *resíduo indeterminável* onde justamente se contém a fonte das verdadeiras emoções dessa arte especial.

As *formas* e *cores* com que se compõe um quadro, os seres representados por elas, são também, – em todas as *ideias nitidamente determináveis*–, do domínio de numerosas ciências precisas.

O mesmo posso dizer dos assuntos tratados literalmente e dos elementos especiais de ritmo, rima e sonoridade com que a *palavra* simboliza e sugere.

Todos os afetos, todas as ações humanas, que as obras de arte representam, são *claramente determinados*, na sua natureza e na sua evolução, por um grupo de ciências de que a psicologia é hoje uma das mais adiantadas.

Mas sempre em todas essas realizações de *Arte* ainda aqui fica um *resíduo*, uma parte, de existência evidente, mas *indeterminável e vaga*, que é justamente a que cria e alimenta a emoção artística.

IV

Vamos agora ao fundo da questão:

Todas as ideias claras e definidas servem a bem distinguir os seres uns dos outros: *conhecer* um ser é *distinguir* quanto esse ser *não é* nenhum outro; *compreender* significa *delimitar, separar, isolar*.

São as noções *claras* e *precisas* que *analisam* e *fragmentam* o Universo; e é só como uma *coleção de cousas separadas* que nós podemos *pensá-lo*.

Este é o trabalho superficial do espírito humano considerado como *inteligência* e *compreensão*.

Mas a mais íntima função, como a mais profunda necessidade do mesmo espírito, é o sentimento inefável, a certeza axiomática de que o *Universo é realmente, essencialmente, um Todo infinito*, e só na

aparência uma junção de partes independentes. Em volta de todas as *ideias distinguíveis*, de todas as ideias de *seres compreensíveis*, há sempre como que atmosferas, transições, *indeterminações*, que *fusionam* todas as *distinções* numa Suprema Totalidade.

Ora são as sensações, – os efeitos dos contatos do homem com o mundo –, as *formas*, as *cores*, os *sons*, os *cheiros*, os *sabores*, os *tatos* – que, pelas *ideias compreensíveis* que provocam, dão o *conhecimento analítico*, determinável e superficial do *universo*, e pelas *emoções vagas* e profundas que evocam, unem os fragmentos, esfumam os contornos e *fazem sentir*, ou sugerem, a *síntese* transcendente e *infinita*.

São estas últimas as *emoções estéticas* que constituem a *Essência da Arte*.

E é porque a emoção da arte assim realiza no espírito o sentimento do *universo infinito*, e porque este sentimento é um dos fundamentos da religiosidade, que a *emoção estética* e a *religiosa*, tantas vezes com efeitos conscientemente combinados pelos homens, são duma essência tão semelhante e duma vibração tão profunda.

Resumindo:

1.º – O sentimento da *Unidade infinita do Universo* é facto supremo do espírito humano;

2.º – *Conhecer* o Universo é a um tempo *compreender separados* os diversos seres que o compõem, – e *sentir* como eles *se unem na Totalidade infinita*;

3.º – O homem *conhece-se*, a si e a todos os outros seres, – que como ele constituem o Universo –, pelos contatos sensíveis: *formas*, *cores*, *sons*, *sabores*, *tatos*;

4.º – As *ideias distintas* derivadas destes contatos, *determinando os diferentes seres*, – são do domínio da *inteligência compreensiva*;

5.º – Os *sentimentos vagos*, derivados desses mesmos contatos, – que, por vagos, *conduzem* necessariamente à *indeterminação* e

fusão dos seres no *supremo sentimento do Infinito* –, constituem a *essência da emoção estética* e, por isso, *da arte*.

Desta teoria geral, ou modo de explicar todos os factos artísticos, deriva, para cada arte, uma teoria especial, descobrindo, explicando – completamente, julgo eu –, as suas características, os seus elementos, o seu campo especial de ação, e todos os elementos sentimentais das emoções por cada arte evocadas.

Dá essa teoria fundamento claro, coerente, sólido e definitivo a concepções, com que já fragmentariamente entreviram a verdade estética, filósofos como Schopenhauer e artistas como R. Wagner¹⁹⁹.

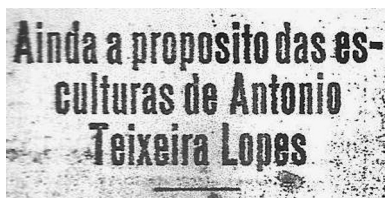
Mas eu já sem dúvida tenho dito demais neste artigo.

Lisboa, janeiro 1903

Jaime Batalha Reis

¹⁹⁹ Recordarei, como muito interessantes, as aplicações de pontos de vista de R. Wagner, ultimamente feitas por o Sr. António Arroio nos seus escritos de crítica de Arte. V. António Arroio: *Soares dos Reis e Teixeira Lopes*, 1899. Porto, etc. [*Nota do Autor*].

*AINDA A PROPÓSITO DAS ESCULTURAS DE
ANTÓNIO TEIXEIRA LOPES*²⁰⁰



Meu caro Ant3nio Arroio

Venho agradecer-lhe os artigos de cr3tica que me tem enviado sobre os tr3s acontecimentos que em toda a parte seriam dos mais not3-

veis, mas em Portugal devem considerar-se, julgo eu, assinalantes (sic) de uma 3poca hist3rica.

A dois deles, – 3 colocac3o do *monumento a Eça de Queir3s* no largo de Quintela, e 3 do *monumento a Oliveira Martins* no cemit3rio dos Prazeres, – assistimos ambos. O terceiro acontecimento, – a reuni3o em exposic3o p3blica duma grande parte da obra de Columbano Bordalo Pinheiro, – j3 eu n3o pude ver.

E para que os tr3s sucessos, quase coincidentes, provassem, no 3p3rito portugu3s, um momento de excepcional atividade, aconteceu tamb3m, – em vez do sil3ncio indiferente de uns e sistematicamente rancoroso de outros, que quase sempre tenta abafar a pequena produc3o valiosa de Portugal, – rirem, numerosos e longamente, os nossos mais competentes conhecedores, e os nossos mais autorizados cr3ticos, comentar e discutir as novas obras de arte, segundo vejo pelos escritos cuja remessa lhe venho agora agradecer.

²⁰⁰ *O S3culo*. Revista Liter3ria Cient3fica e Art3stica. Lisboa, 20 junho 1904.p. 3

Lembrei-me de por esta forma responder às suas cartas. Que eu não sou, – sabe-o v. melhor que ninguém, – um crítico de arte: não conheço dos processos técnicos das diferentes artes sequer o mínimo indispensável para suficientemente as compreender, e tenho visto e ouvido pouquíssimo do muitíssimo que por este mundo há que ver e ouvir. Sou apenas um diletante, um observador, que passa, sente, e comunica, conversando, as suas impressões.

– Por que falo, por que escrevo, então, às vezes, sobre arte?

Porque me convenci, quiçá sem razões suficientes, serem os ignorantes, da minha espécie, às vezes oportunos; e por haver já a minha simples e inculta comoção, por instinto ou por acaso, julgado mais corretamente do que a competência sabedora dos artistas e dos críticos profissionais.

Desta circunstância provém justamente o propósito de recordar agora os seguintes episódios da minha vida:

Em 1884 um júri oficial composto, – devo supor, – dos homens reputados mais competentes de Portugal em matéria da Pintura, rejeitou o primeiro grande quadro, – *Um concerto de amadores*, – que Columbano Bordalo Pinheiro pretendeu expor em público.

Achando-me de passagem em Lisboa vi então o quadro; e como o que ouvi aos artistas, aos críticos de carreira e a toda opinião respeitada e dirigente, confirmasse a decisão do júri, pareceu-me dever afirmar num longo artigo do *Comércio de Portugal*, que o *Concerto de amadores* de Columbano fora, para mim, a revelação do primeiro grande artista criador pessoal e característico, que enfim aparecera, nos tempos modernos, desde o Minho de terras úmidas e gentes celtas, até ao Algarve de clima ardente e gentes africanas.

Entre este meu artigo e a atual Exposição coletiva de Columbano Bordalo Pinheiro, – hoje professor na Academia Real das Belas Artes, – passaram 20 anos.

Na primavera de 1890 visitava eu o *Salon* de Paris: Em baixo, logo defronte da entrada, ao centro, e, por isso, no lugar de honra

da seção de escultura, multidões que me não deixaram aproximar, cercavam, admirativas, a grande obra, o acontecimento, o *clou* da Exposição desse ano: a *Vênus* parisiense de Falguière.

– Há aqui uns trabalhos portugueses: Quer v. entretanto vê-los?
– disse o Mariano Pina que me acompanhava.

Com efeito, a um lado, fazendo corte à triunfante *Vênus*, havia um como que molho de formas contorcidas, raras na sua fixação artística, à força de serem naturais e vulgares: eram a figura de um rapaz sentado no chão, roendo as unhas, nu, nervoso e seco, com um olhar escuro, curioso e mau, a um tempo meditativo e repentino, desvairado e agressivo, – espécie de mola humana comprimida para saltar. O *catálogo* chamava-lhe *Caim*.

Mais longe via-se, num grupamento também muito trivial, uma mulher popular, desalinhada, deixando uma criança tomar-lhe o seio nu, mas fixando, dolorosa e cansada, no longínquo invisível, como que uma recordação desesperada. E não era indispensável que o *Catálogo* nos dissesse ser *uma viúva*.

Estas duas obras eram evidentemente dum escultor nato e de grande poder; realizavam dois *conjuntos novos de formas*, criavam, ambas, *todos os interessantes de relevo, de direções e de claro escuro*: que tais me parece serem os objetos essenciais da Escultura.

Ao sair do palácio dos Campos Elíseos, nessa linda tarde de maio, encontrei um português amigo meu, – o X., – cuja família abastada, e, por várias maneiras influente, se ocupava nessa época, por luxo elegante, de Belas Artes, protegia os artistas, e era, toda ela nas suas opiniões, e na sua competência estética, oficialmente consagrada.

Falei logo com entusiasmo ao meu amigo X., no moço escultor português autor das obras do *Salon*, que o Mariano Pina me disse chamar-se António Teixeira Lopes.

– Sim, sim, – disse-me o X., – com efeito, tem seu jeitinho. Espero que *faremos* dele alguma coisa.

E, sorrindo indulgentemente do meu fervor, calmado-o com as mãos abertas e gesto espalmado de quem achata no ar alguma coisa, o meu amigo X. continuou severo e definitivo:

– Mas não é assim que se começa. Este Lopes tem talento; – não digo que não tenha talento: mas nunca quis ter escola, e, por isso, – crê tu, – há de sempre faltar-lhe... a coisa... a forma... essa coisa... o fundo... aquela coisa... o Belo, – o Belo indispensável... a tal coisa: digo-to eu. Este *Caim* é um feixe de ossos, um garoto. Não há nele sentimento algum bíblico; – falta-lhe a dignidade do primeiro assassino. A minha ideia de Caim...

E contou-me “a sua ideia de Caim”.

– Depois, – continuou, – este *Caim* é aleijado. Porque lá nisso, digo-to eu, ninguém me intruja: Podem mostrar-me Miguéis Angelos, Rafaéis... o que quiserem; que eu olho, e digo logo: “Tem um braço maior que o outro; – é vesgo; – tem o dedo mínimo da mão direita maior que o que deve ser... lá nisso, digo-to eu, ninguém me intruja. Ora este *Caim* é aleijado. E tanto nele como na *Viúva*, que gosto vulgar e ordinário! Que falta de nobreza!... Vai com o que te digo: Este Lopes é pouco grego... pode dizer-se que nem tem vestígios de grego... é a tal coisa... Nunca chegará ao...

E citou-me, com veneração ordeira, um outro escultor português que ele considerava ter “a coisa” e ser profundamente “grego”.

Depois dessa apreciação que nunca mais pude esquecer, e aqui reproduzo fielmente, – fui para o meu Hotel e escrevi, para não sei que *Revista* de Lisboa que mas pedira, as minhas impressões admirativas sobre os trabalhos de Teixeira Lopes, então apenas saído das escolas, e anunciando-se já, – na minha opinião, – o futuro grande escultor de Portugal.

O artigo que v., meu caro António Arroio, me fez a honra de citar, – no seu livro sobre *Soares dos Reis e Teixeira Lopes*, – foi só escrito um ano depois, a propósito do *Salon* de 1891.

Passou-se isto há justamente 14 anos.

Eis talvez por que eu já tenho sido chamado o profeta dos dois grandes messias, – Columbano e Teixeira Lopes, – que estão, na nossa arte moderna, abrindo campos novos de realização expressiva; e, ainda consideravelmente contestados, – como agora se viu, – já começam a entrar na fase dominadora das suas carreiras.

* * *

Citarei agora o terceiro episódio que me faz confiar no meu instinto e na minha comoção:

Tive durante os primeiros dez anos da minha vida intelectual (1865-1875), um grupo de amigos escandalosos, – revolucionários do pensamento, e das formas de arte, – durante anos desenhados e agredidos por todas as convenções estabelecidas e consolidadas. Esses amigos chamaram-se Antero de Quental, Eça de Queirós, Oliveira Martins... para só citar nominalmente os mortos.

De 1865 a 1873 publicaram-se as *Odes modernas* (1865), a *Carta a Castilho*, (*Bom senso e bom gosto*, 1865), as *Prosas Bárbaras* (1866-1867), *As farpas* (1870), *Teoria do socialismo* (1873), *A morte de D. João* (1874), *O crime do padre Amaro* (1875); tentaram-se as *Conferências democráticas* (1871), e a *Revista Ocidental* (1875).

Não preciso citar as obras que se seguiram a essas.

Trinta a quarenta anos passaram sobre esse período de luta. E por tal irremediável forma tenho eu temperamento de minoria, que vi, – devo confessá-lo, – quase melancolicamente, aceitarem-se agora monumentos oficiais aos revoltados companheiros da minha primeira mocidade.

Surpreendeu-me que as classes dirigentes, aliás, em Portugal, no discurso dos últimos quarenta anos, tão inalteráveis, de uma tão grande continuidade de caráter, de ideias, de processos, de aspectos, – aceitassem já um monumento ao autor do *Portugal e o Socialismo*, da *História de Portugal* e do *Portugal Contemporâneo*.

Mas surpreendeu-me, e, – meramente por motivos egoístas, – entristeceu-me, confesso-o num primeiro momento, ainda mais, a apoteose a Eça de Queirós; quando julguei ver os *Conselheiros Acácios* louvarem-lhe o estilo, os *grandes Pachecos* recomendarem-no, os *Steinbrockens*, os *Basílios*, os *viscondes Reinaldos* comoverem-se com a vida poderosa e completa das grandes criações, os *Cobens* e os *Rapozões* apreciarem-lhe a constante originalidade e distinção, os *Gouvarinhos* admirarem-lhe a ironia transcendente, os *Crafts* e os *marqueses de Souzaelas* sentirem-lhe a permanente delicadeza de observação e de toque, os *padres Salgueiros* saborearem-lhe a finura e a atenuação das meias tintas, os *Silveirinhas*, os *Eusebiozinbos*, os *Damasozinhos* falarem, enfim, com entusiasmo e emoção, das obras de Eça de Queirós.

Já numa carta que em 1897 me pediram para uma revista (a *Revista Moderna*), que se publicava em Paris, eu escrevia:

“Hoje o Eça de Queirós não tem senão admiradores em Portugal e no Brasil; – o que, na verdade, me inquietaria, se eu não soubesse que muitos desses admiradores atuais fornecem ao genial romancista do naturalismo português o seu mais precioso assunto, e que todos eles hão de ficar, fixados para sempre, muito mais vivos e interessantes do que realmente são, nas obras do grande escritor”.

* * *

Essas foram, como eu disse, as impressões dum primeiro momento, e os involuntários sentimentos de um grande egoísmo:

– Que velho estou eu, – pensava; – há que tempos passaram revoltas e lutas, para que tão completamente mudasse a gente!

Mas logo verifiquei que os meus queridos artistas continuavam a estar incompreendidos: que os inovadores de há 37, de há 29, de há 19, e de há 14 anos, podiam ainda hoje considerar-se revolucionários; que a luta tinha de continuar, – desta vez contra os sempre

antigos, mas também contra os recém chegados; – e senti-me novo, e forte, e despreocupado, como nos tempos em que, para mim, o Portugal intelectual principalmente se continha nas improvisações, nas discussões enciclopédicas, alegres, imprevistas e esperançosas com o João de Deus, Antero de Quental, o Eça de Queirós, o Oliveira Martins, o Lobo de Moura... e alguns outros, – poucos mais, – semelhantes libertinos e bandidos.

Soube, por exemplo, com intensa alegria, que os modelos apresentados por Teixeira Lopes, em concursos oficiais, para monumentos a grandes homens portugueses, haviam sempre sido rejeitados; e contou-me V., meu caro António Arroio, e vejo pelos seus artigos na *Revista Literária do Século*, – que muitos dos nossos mais respeitadores críticos lhe acham pouca imaginação, o declaram simples “canteiro”, “santeiro”, banal, classificam de ordinária e insignificante a figura do túmulo de Oliveira Martins, e acusam de indecorosa a estátua do largo do Quintela.

Sobre Eça de Queirós li, encantado, as velhas acusações: que não sabia português, que é um desconhecido, que nada há digno de menção nos seus primeiros contos fantásticos, que os seus romances são inteiramente pornográficos...

E fiquei felicíssimo.

* * *

Ora *dentre todas as obras de escultura moderna* que eu conheço, uma das mais comovedoras, é quanto a mim, a figura modelada por Teixeira Lopes para o túmulo de Oliveira Martins.

Vou tentar dizer por que, – até onde, de uma emoção de arte, se pode dar *porquê*:

As obras das artes que eu chamo *da Forma e da Cor* impressionam-me como que por camadas elementares, realizando, nessas artes, cada obra, a meu ver, três espécies de *assuntos* que

me ferem como que sucessivamente e por ordem de generalidade decrescente:

O 1.º assunto essencial duma escultura é, para mim, *formas*, – *formas como formas*;

O 2.º assunto é o *gênero dessas formas*, – uma mulher, um homem, um animal, – grupamentos de seres concretos determinados;

O 3.º assunto é o que especialmente se determina no *título*, no *programa* imposto à obra, na *intenção particular* do autor, – que só completamente se pode expressar por palavras, e a que por isso eu chamo o *assunto literário das esculturas*.

Para os críticos, – para os que escrevem sobre arte, – quase sempre meros literatos, – este 3.º assunto é o principal ou o exclusivo: O que eles estudam numa estátua é se ela representa bem “a História”, ou “a Verdade”; se esta alegoria é a mais própria para celebrar um certo “Artista” e aquele, um certo “Historiador”.

Assim o que primeiro e fundamentalmente me afeta na figura do monumento a Oliveira Martins é a estranha linha corcovada do dorso, e os panejamentos largos, planos, que caem sobre o busto, do pescoço às pernas, cobrem estas, – e quase inteiramente os pés até ao chão, – em pregas longas, sóbrias, solenes, pesadas, – dum estofa que tem em si como que a fatalidade de vir a ser mármore ou bronze, imobilizando-se monumentalmente, – e dando uma impressão de simplicidade, de não procurado, e, por isso mesmo, de raro em escultura. Os cabelos da figura desalinados, sem fantasia, verticalmente, caem em duas madeixas empastadas, aos lados duma cabeça comum; dedos longos estendem-se sobre as páginas largamente abertas dum fólio que continua a impressão dos planos das roupas.

Numa segunda impressão vejo que esse conjunto de formas representa uma mulher deixando-se cair quase de encontro a uma pedra, – a um túmulo, ou a um caixão, – na visão dolorosa, em que repete ou repensa, fundamente, abstratamente, o que leu num

grande livro de onde pende uma cruz heráldica, e sobre o qual uma intenção sem dúvida de triunfo, enfeixou palmas heróicas e ramos cívicos de carvalho.

É só numa terceira impressão que eu começo a investigar quem essa mulher seja, ou auxiliado por um título, por uma descrição, – que eu literariamente posso julgar se as formas que antes me impressionaram abstratamente são a representação alegórica da “História”, ou antes a da “Pátria portuguesa”. Neste momento a Escultura deixa de ser para mim uma arte simples, – *arte de forma e cor*, – para se tornar um misto de *formas, cores e literatura*.

Ao efeito produzido pelas meras *formas e cores* juntam-se as sugestões estreitamente definidas que só as palavras podem provocar.

É esta arte composta que dá resposta às seguintes perguntas:

O que significa essa mulher?

O que quis o artista com ela representar?

Não posso agora expressar por que modo, na minha opinião, as alegorias em arte têm impressionado os artistas e os observadores de todos os tempos. Para mim, homem moderno, nada me pode comover mais profundamente do que o vulto real duma mulher, encostando-se cismadora e desolada ao túmulo de um escritor que tentou ressuscitar os homens da Sociedade a que essa mulher, pelo seu traje, pelo sentimento e expressão das suas formas, parece haver pertencido.

É ela “a História”? É ela, “a Pátria”? Toda a pessoa que sinta fortemente as épocas históricas, e que para nós as possa intimamente evocar, é uma representação da “História”; toda a pessoa cujo sentir, cujo aspecto seja muito especialmente de uma nação, é a expressão duma pátria, – é “a Pátria”. A história é a visão do passado ressurgido, – melancólica ressurreição imaginária de desilusões e abortamentos. É natural que uma mulher do século XV, fantásticamente incorporada junto do também já cadáver do Historiador desse Século, medite, historicamente triste, na infinita cadeia de

desesperos, no [ileg.] e de ruínas de que se compõe, na História, a sucessão apoteótica dos Progressos. É justamente o vago, vivo e místico, em que fica a figura criada por Teixeira Lopes para o túmulo do Historiador dos últimos tempos da nossa Idade Média, que lhe dá a sua comovedora grandeza. É esta para mim uma das melhores formas de alegoria moderna. Não lamento de modo nenhum que Teixeira Lopes não tenha ido copiar da Grécia ou de Roma a abstração glacial e inexpressiva, – a formosa mulher impessoal, – que muitos ainda querem supor ser a única representação alegórica admissível da imparcialidade da História.

Só posso aqui recomendar aos meus leitores, – se alguns tiver, – as excelentes linhas que V., meu caro António Arroio, há pouco dedicou a esta estátua, e seu livro, – *Soares dos Reis e Teixeira Lopes*, – livro único na nossa Literatura, que todo o português educado devia estudar, e onde está feita a crítica dos *assuntos literários* das obras de Teixeira Lopes.

* * *

É mais difícil expressar verbalmente a impressão que as *formas como formas* produzem no monumento a Eça de Queirós, – esta carta-artigo já vai, meu caro António Arroio, por demais extensa:

Um alto rochedo de mármore branco parece sair da terra, ir, insensivelmente, tomando formas orgânicas, e piramidado para o Céu. As linhas de direção das massas, rugas longitudinais, todas predominantemente no mesmo sentido, vão como que subindo curvas e alastradas perto do terreno, de cuja horizontalidade se soltam, – convergentes depois para um centro superior, alargando-se um momento em dois largos movimentos laterais, que formam um cruzamento oblíquo, sem que as massas centrais deixem de continuar a evolução ascensional. Na base a rocha amacia-se, amarrota-se em panejamentos, e, mais acima, organiza-se, espiritualiza-se, nas for-

mas dum forte mulher nua, e no busto, de cabeça triste e severa, que atentamente se inclina para a olhar.

Duas coisas eu preferiria talvez diferentes neste conjunto de formas:

Preferiria que o manto tivesse caído completamente do braço direito e não parasse na mesma [*ileg.*] dos dois braços, formando um semicírculo simétrico a meia altura do grupamento. Preferiria que a rocha, nos pontos em que ainda se mostra rocha, parecesse estar incorporada na pedreira natural, – e não já toda ela picada pelo escopro do canteiro.

Mas quando catástrofes históricas e naturais arrasarem Lisboa, os trechos das pregas desses panejamentos, e desse corpo de mulher serão, julgo eu, mostrados nos museus de então, como os são, nos museus de hoje, os fragmentos esboroados de esculturas gregas.

Consideremos, por último, o assunto literário:

É esta figura a melhor representação da “Verdade”?

É a contemplação e a realização da Verdade a melhor síntese da obra de Eça de Queirós?

Não poderá jamais uma obra de arte completamente sintetizar a obra intelectual e sentimental de um grande escritor. Pode um monumento, quando muito, sugerir, celebrar, fixar, vagamente, um lado, uma feição, um momento do seu gênio. Mil realizações formais representarão, todas elas, com igual propriedade, o espírito e o trabalho complexo de um grande escritor. Nada mais fácil que provar, dada uma fórmula de simbolização qualquer, que *essa* não é, de modo algum, a mais adequada. E será, quanto a mim, desconhecer os limites de expressão das *artes da forma e cor*, o não ver que, à parte certos símbolos muito biográficos, todos os monumentos podem servir para todos os homens.

A retórica da alegoria adotada, – e, por ventura, as opiniões ponderosas do Conselheiro Acácio, que é hoje, como se tem visto, um dos mais zelosos admiradores de Eça de Queirós, – levaram

Teixeira Lopes a dar à cabeça do irônico escritor, uma gravidade, uma severidade, que eu nunca lhe conheci.

Eis porque prefiro o busto primitivo, espirituoso, irônico, e, ao mesmo tempo, doloridamente dramático, que eu vi em gesso, e que Teixeira Lopes destinava para o monumento.

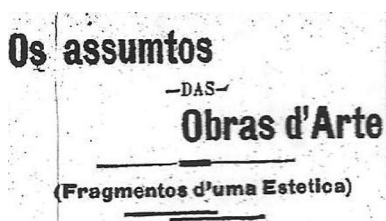
Repetem-se hoje, a propósito do monumento a Eça de Queirós, – e para todo o sempre continuarão a repetir-se, – as acusações que a pudibundice há séculos lança a todas as figuras nuas das esculturas e dos quadros. Não há nada a responder sobre o assunto que não esteja respondido há muito tempo. O que faz com que certas obras de arte não sejam castas é discutir se elas o são.

Creia-me, meu caro António Arroio, seu admirador e amigo muito obrigado.

Londres, abril, 1904

J. Batalha Reis

OS ASSUNTOS DAS OBRAS DE ARTE
(FRAGMENTOS DE UMA ESTÉTICA)²⁰¹



Eu afirmei, há pouco, neste mesmo lugar, coisas que precisam ser mais largamente explicadas:

De qualquer obra de Arte o instinto geral pergunta sempre:

O que significa?

O que quer dizer?

Estas interrogações representam a busca necessária do *assunto*.

Para os Artistas, como para os simples admiradores de arte, as *formas*, as *cores*, as *sons* expressam, evocam sentimentos que são os verdadeiros objetos, os *assuntos* realizados nas obras de arte por meio dessas *formas*, *cores e sons*.

A cada uma destas três classes de meios de expressão correspondem sentimentos especiais: os *assuntos* das esculturas e pinturas são os *sentimentos expressáveis por formas e cores*; os *assuntos* das composições musicais são os *sentimentos expressáveis por sons*.

Toda a gente julga saber isto.

Mas analisando em face duma obra de arte, delicadamente, completamente, os nossos sentimentos, – esses sentimentos que *as*

²⁰¹ *O Século*. Revista Literária Científica e Artística. Lisboa, 27 junho 1904, p. 5.

formas, as cores e os sons expressam e evocam, – encontraremos, julgo eu, *séries de factos*, – no que, em geral, se supõe ser *um só facto*.

Os termos dessas séries são – procedendo do mais simples para o mais complexo:

1. *O sentimento*, que palavras podem apenas sugerir, – da *forma como forma*, da *cor como cor*, do *som como som*;

2. *O sentimento*, que palavras gerais podem só expressar, – *das individualidades genéricas* simbolizadas pelas *formas, cores e sons*.

3. *O sentimento*, – só completamente expressável por palavras, – *das individualidades especiais e concretas* que grupos de *formas, cores* ou *sons* são chamados a interpretar.

Tudo isto precisa naturalmente, para se tornar claro, de minuciosas explicações:

* * *

O 1.º termo dessas séries, – o termo inicial, aquele que todos os outros pressupõem, – é o que justamente me parece escapar ao conhecimento dos críticos e do público.

Quanto a mim, para poder intensamente sentir as obras de arte que empregam *formas, cores e sons*, é necessário possuir a capacidade inicial de ser afetado pelas *formas como formas*, pelas *cores como cores*, pelos *sons como sons*, independentemente de quaisquer outras ideias, mais determinadas, que *formas, cores e sons* possam representar ou sugerir: Uma nota musical isolada, ou um só acorde; as novas cores de objetos; as formas gerais das coisas; podem, na minha opinião, impressionar esteticamente, sem apresentarem mais *assunto* que as próprias *formas, cores e sons*, como tais. Vivo num país de espessos nevoeiros e luz escassa, onde véus de umidade indeterminam as realidades. Às vezes, a pequena distância, casas, árvores, gentes, animais, carros, perdem os aspectos que os individualizam, para apenas mostrarem *conjuntos de formas e cores*, – que

eu observo comovido, e que artistas reproduzem esteticamente, na sua vaga indeterminação, na sua abstração misteriosa.

Passo em ruas luxuosas: o mostrador duma grande loja está inteiramente panejado com pelúcias claras. As pregas das pelúcias azuis mostram, batidas pela luz prateados foscos, jorros glaciais e leitosos, sombras quase purpúreas; as das pelúcias vermelhas roseiam vivamente nas saliências, e ondulam, em cambiantes complexas, até quebradas fundas de estranhos verdes metálicos. Diante deste espetáculo de meras *formas e cores*, – sem nenhuma interpretação, sem mesmo aquela com que tenho agora que descrevê-lo, – sinto a emoção intensa com que me impressionaria o quadro de um grande mestre.

O órgão da igreja próxima sustenta uma nota, – uma só, – crescente primeiro, esmorecida depois. Alguém percorre as sete oitavas do meu piano reiterando uma escola em tom menor. E estes simples e puros símbolos sonoros bastam à minha estesia musical.

A esta 1.^a classe de assuntos chamaremos os assuntos abstratos das obras de arte.

Uma 2.^a classe de sentimentos, e, por isso, de assuntos, está, como disse, sempre unida a essa primeira.

Grupamentos de *formas, cores, sons*, constituem representações genéricas de seres concretos, de objetos genericamente conhecidos, – representam pessoas, animais, paisagens, – ou determinam e simbolizam situações bem definidas do espírito: certas *formas e cores* desenham evidentemente as de um homem ou de uma mulher; certas sucessões de *sons* são cantos lentos ou vivos, tristes ou alegres, solenes ou arrebatados, e evocam ou expressam estados de espírito correspondentes.

A esta 2.^a classe de assuntos chamarei os assuntos genéricos.

Uma 3.^a classe de assuntos existe, ainda, enfim nas obras de arte:

Paisagens são representações de países de nomes conhecidos, de orografias características, floras e faunas típicas, arquiteturas locais,

populações, etnográfica e pitorescamente reveladas. As representações em esculturas ou quadros, de homens e mulheres, são retratos de *certos* homens e de *certas* mulheres. As pessoas grupadas nas obras de arte expõem determinadas cenas, – históricas ou fictícias. Músicas são também muitas vezes cantos que se supõem descrever determinadas séries de ideias, ou acontecimentos concretos.

Para sentir as impressões estéticas que constituem as *duas primeiras classes de assuntos* elementares, discriminadas pela minha análise no *assunto complexo* de qualquer obra de arte, nenhuma explicação verbal é necessária.

Mas não podem estátuas nem pinturas dizer a toda a gente quem são as pessoas ou as regiões por elas representadas; que situações, que episódios ficaram comemorados pela sua apresentação desenhada. E não há melodias ou combinações harmônicas que possam circunstanciadamente descrever, por si sós, os diferentes estados concretos dos espíritos, e muito menos, os sucessos dramáticos ou cômicos da vida social. Só títulos ou descrições verbais, só explicações literárias podem completar, no espírito do observador, as indicações mais ou menos gerais das *formas e cores* grupadas nas estátuas e quadros ou dos *sons* grupados nas peças musicais.

Quando títulos ou programas integralmente se unem aos grupos de *formas*, de *cores*, ou de *sons* das obras de arte, contribuindo para a emoção que elas produzem, essas obras de arte são de artes compostas em que a Literatura aparece como um novo elemento interpretativo.

Por isso aos *assuntos* desta 3.^a classe eu chamo os *assuntos literários* das obras de arte.

* * *

Como procedem os artistas, os críticos e os simples observadores na criação e apreciação das obras de arte, – dadas as *três classes de*

sentimentos ou assuntos que, como vimos, há necessariamente, em cada *sentimento* ou em cada *assunto*?

Poucos são os que têm desta distinção inteira consciência. Mas não é preciso, para sentir, ter consciência exata de todos os componentes psicológicos do sentimento. Há evidentemente muitos espíritos que por completo sentem as obras de arte, sem saberem, sem poderem explicar, os porquês do que sentem. Os artistas, principalmente, – criadores instintivos, temperamentos pouco maléficis, e, por isso, pouco conscientes, – ignoram quase sempre as distinções que aqui estou indicando, apesar de irresistivelmente lhes obedecerem.

Os assuntos da 3.^a classe, os assuntos literários, – são os mais evidentes: em seu nome se criam, com os seus critérios se julgam as obras de arte. Muitos artistas supõem não haver outro *assunto* que não seja o *literário*, e quase todas as críticas apenas se dirigem a avaliar-lhe as características.

O ponto de partida, a ideia, para qualquer estátua ou quadro é, com efeito, sempre, um *assunto literário*: estátuas e quadros mostram, sempre, pessoas ou personificações, – muitas vezes físicas e biograficamente conhecidas, formalizando determinadas alegorias, cenas reais ou imaginárias.

Os artistas procuram conformar-se com os elementos literários das obras a criar; os críticos averiguam o grau de conformidade obtido; o público interessa-se exclusivamente por ele.

Mas, durante o trabalho de realização, os artistas passam gradualmente, se bem que, muitas vezes, inconscientemente, do *assunto literário* mais superficial para os *assuntos* mais profundos da obra de arte; e é nestes últimos que a grande emoção de criadores se apodera deles: Interessam-nos então os aspectos meramente humanos das figuras que desenham, a fisionomia das plantas, montanhas, planícies, os efeitos da luz, e, por fim, mais que tudo, as formas que vão grupando, as cores que vão harmonizando ou contrastando, as luzes diversamente distribuídas.

O escultor que seja um verdadeiro artista, na reprodução sentida da natureza, ou na exteriorização das invenções da fantasia, tem, modelando, o *sentimento da forma pela forma*, – sente nos dedos comovidos que, para uma obra superior, o barro se junta, se distende, toma aspectos, individualidade formal, vida, cor no claro escuro.

É encantado que o verdadeiro pintor observa e encontra, como *forma* e como *cor*, as luzes e as sombras, os valores, as gradações, as transições e os contrastes, as violências e os esmorecimentos dos tons.

Escultores e Pintores tomam como pretextos, *assuntos* mais ou menos *literariamente determinados*; mas o que os dirige, o que os arrasta, são os *assuntos naturais* das suas artes puras. O que eles começam por pretender fazer é apenas a realização reconhecida do *assunto literário*; o que eles realmente fazem, é o trabalho obediente às fatalidades profundas da Estesia. Impelidos por estes *assuntos elementares* e definitivos, Escultores e Pintores conseguem às vezes copiar da natureza os seus mais expressivos segredos de *forma* e *cor*; ou avultam e exageram, – ou atenuam e suprimem, – *formas e coloridos*, para realizarem aquela visão das coisas que instintivamente mais os interessa, e criam assim obras que a crítica contemporânea às vezes desdenha, mas que o futuro justifica, esquecido da momentânea e passageira preocupação literária que iniciou a obra.

Por isso para os artistas de intenso temperamento, qualquer *forma* determinada ou vaga, qualquer *colorido* saliente ou esfumado, – por pouco que realize uma entoação, uma iluminação, uma direção, uma capacidade de movimento poderosa ou inesperada, – interessa e comove. E para o observador, esteta consciente, que se habituou a considerar os aspectos naturais, e as coisas corriqueiras, com a mesma atenção com que convencionalmente se observam quadros e esculturas, o Universo é uma galeria de *formas e cores*, – como *formas e cores*, – infinitas e comoventes.

A música é a arte que mais independente se mostra dos *assuntos literários*. A palavra descreve, para todos, *formas e cores*, mas só

sugere *sons* musicais aos iniciados. É por atitudes, por expressões fisionômicas, – isto é, por grupamentos de *formas e cores*, – que se caracterizam as pessoas e os acontecimentos. Homens esculpem-se, pintam-se, descrevem-se literariamente. Os sons musicais não podem imitar, nem sequer recordar *formas ou cores*.

Palavras juntas à música lançam o espírito em determinadas direções gerais, e podem, em vista dos factos que as palavras representam, evocar estados sentimentais definidos. Mas os elementos, unidos nesta arte composta, tenderão sempre a separar-se. Nenhuma composição musical pode restringir-se ao título, ao programa, ao enredo, aos sentimentos especiais e concretos que tenham porventura provocado a inspiração do compositor, ou a que ele a tenha querido ligar. Ainda mesmo com programa literário o músico criará, comovido, símbolos cujo assunto serão os vastos sentimentos indetermináveis que só os *sons, como sons*, evocam e satisfazem. O *assunto* profundo da música é *sons musicais*, – apenas *sons musicais*, – sentimentos que só encontram a sua expressão em *sons como sons*, na vaga, na indeterminada independência inerente a grupamentos sonoros. E é a comoção profunda de encontrar símbolos de uma faculdade de simbolização diversa, e, num certo ponto de vista, superior à de qualquer *forma ou cor*, – superior à sugestão de quaisquer palavras, – que se apodera dos verdadeiros artistas, – dos produtores desses símbolos, dos que lhes dá efetiva realidade sonora, – e ouvintes de temperamento verdadeiramente musical.

Os Críticos, os Escritores, – que pela maior parte têm o ponto de vista literário, e estão sujeitos à influência dos símbolos literários que inevitavelmente empregam, – não compreendem isto:

Um artista propôs-se esculpir, pintar *Vasco da Gama*, ou representar, alegoricamente, a *Caridade*; e os críticos cuidam apenas de ver se realmente o que sabem de Vasco da Gama, e o que imaginam da Caridade, concorda com as obras produzidas.

Um músico escreve uma ópera, ou até uma sinfonia, sobre *José no Egito*: e a quase única preocupação dos críticos é averiguar como o Faraó cantaria, – se cantasse, – se as ideias melódicas apresentadas e os seus desenvolvimentos harmônicos e instrumentais desenham e sugerem, seguramente, caravanas de camelos, maciços de papiros, esfinges, obeliscos, colunatas e hieróglifos junto ao Nilo.

É fácil, sem *os sentimentos puros das formas e das cores, e os sentimentos abstratos dos sons*, – criticar quaisquer obras de arte, falar ou escrever delas com engenho e erudição; mas afigura-se-me não ser possível senti-las estética e fundamente.

* * *

O tempo, que por meio de tão implacáveis destruições, é, tantas vezes, o definitivo construtor, classifica, ordena, hierarquiza com inteira justiça, os componentes dos todos naturais:

Dos três *assuntos* das obras de arte, o primeiro que gradualmente se distancia, se torna secundário, e chega a completamente desaparecer, é o que eu chamei o *assunto literário*. Conserva-se interessante o *assunto genérico*. Mas o *assunto* que permanece, para todo o sempre, é justamente o que constitui o objeto natural e puramente estético de qualquer das artes: *as formas, as cores, os sons*, simbólicos, expressivos dos *sentimentos* profundos que nas *formas como formas, nas cores como cores, e nos sons como sons*, encontram realizações suficientes.

Foi, sem dúvida, muito estudada, muito discutida nos tempos de Van Eyck, Holbein, Ticiano, Rafael, Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Franz Hals, Velásquez, Gainsborough, Reynolds e Goya, – como o é hoje no tempo de Madrazo, Bonnat, Carolus Durand, Lembach, Milais, Whistler, Herkomer, Sargent, Boldini e Columbano, a *semelhança* dos retratos pintados.

Mas qual é o crítico puramente de arte, o Esteta, que hoje na contemplação dos mestres antigos, sente as suas emoções derivadas de um tal ponto de vista?

Quem eram os originais de muitas dessas obras primas? Que fizeram na História, – que ideias adotaram ou criaram, como as revelam as suas fisionomias e as suas atitudes?

Quem o sabe? Quem procura ou precisa sabê-lo, para intensamente sentir nas *formas e cores* sentidas pelos grandes pintores, o supremo gozo da arte?!

Quem procura hoje, para a admirar nos numerosíssimos, acrónicos e por motivos estéticos tão admiráveis quadros bíblicos da Idade Média e da Renascença, a conformidade entre as paisagens, os edifícios, os fatos, os tipos físicos, as expressões fisionômicas, e as lendas ou narrações históricas que ostensivamente lhes serviram de assunto?

A maior maravilha – entre as maravilhas de arte que enchem o Museu Britânico de Londres, – é para quase todos os Críticos, hoje, as esculturas do Parthenon de Atenas atribuídas a Fídias e à sua escola.

As figuras que se destacavam em alto relevo nos tímpanos dos dois frontais ou pedimentos do mais célebre templo da Terra, são, para esses, a obra suprema da escultura de todos os séculos.

Conhece-se em geral o que, na intenção do seu autor, esses grupos de figuras deviam ter representado; mas decerto pouquíssimos dos que hoje admiram o que existe deles o sabem, ou cuidam em sabê-lo; e não é de certo a completa representação, mitologicamente sentida, dessas lendas, o que entusiasma os críticos e os observadores.

Não poderei dizer quantas horas, destes últimos vinte anos da minha vida, tenha passado ante os destroçados restos de dois frontais de Fídias: *O nascimento de Atena*, – cantado no hino homérico, – do frontão oriental, bem como a luta *entre Atena e Poseidon* para a denominação da nova cidade de Cecrops do frontão ocidental,

mostram quase apenas, como se sabe, os fragmentos mutiladíssimos das figuras secundárias, nos ângulos laterais dos tímpanos. Os próprios arqueólogos não estão de acordo sobre a identificação dos pedaços que existem. A interpretação dos *assuntos literários* tem por isso, de variar conforme se adotem as opiniões de Michaelis, ou de Loeschke, ou de Sauer, ou de Schneider, ou de Harrison, ou de Peterson, ou de Ducobek, ou de Brunn, ou de Schwerzek ou ainda de Furtwaengler, – para só citar os nomes dos sábios investigadores que neste momento me ocorrem.

São as formas, à esquerda do pedimento de oeste, as da família de Cecrops, e são as da direita, as da família de Erecteus? Da escultura que terá sido Atena resta um seio coberto de roupas; da que terá sido Poseidon, um torso nu apenas. Das outras figuras alinham-se, na sala Elgin do Museu Britânico, torsos, pernas, roupagem, corpos sem cabeças, sem braços, ou sem mãos.

Com que desdém não consideravam estes poucos pedaços desfeitos de Fídias os Críticos de Arte que quase apenas se preocupam com o ser, ou não, a estátua do túmulo de Oliveira Martins a *História*, com o ser, ou não, mais ou menos adequada personificação da *Verdade* a estátua do monumento a Eça de Queirós, e com o ser, ou não, este monumento, a melhor síntese da obra do grande escritor português! E, todavia, não há prazer estético superior ao da contemplação de quaisquer dessas formas incompletas, esboroadas, – superior à plenitude, à profundidade do sentimento das *formas pelas formas* que resulta da visão prolongada dos incompletíssimos grupos interpretativamente chamados *Perséfone, Demeter, Iris, as Três Parcas, a Victória*, – ou por muitos arqueólogos, mais simplesmente e mais seguramente designados pelas letras alfabéticas de E a M, como as composições de música pura o são apenas pela indicação dos tons em que começam.

Michelangelo considerava-se discípulo do mutilado *Torso* (do Belvedere), que ainda se conserva no Museu do Vaticano; e diz-se

que já quase cego pedia que o deixassem palpar-lhe as formas; – esse mesmo *Torso* que os Goncourt declararam ser “a única obra de arte no mundo que dê a sensação completa e absoluta de obra prima... obra única saída de mãos humanas, além da qual se não sonha, se não concebe nada mais”. Não entra, decerto, na impressão produzida por esse fragmento o ser ele grego e original de Apolônio, ou copiado de Lisípus de Sicão, nem o haver sido, ou não, o seu assunto literário Hércules descansando encostado à massa, de que nunca se viram sequer vestígios.

Todas estas obras, cada vez mais admiradas, cada vez mais comovedoras, perderam de há muito o poder devido aos seus *assuntos literários*, impressionando, há muito também, apenas pelos seus *assuntos genéricos*, – aspectos, movimentos, realizações de corpos humanos e de panejamentos, – e pelo seu assunto fundamental e vago de *formas*.

Beethoven precisava, ao que parece, dum programa, de uma ideia literária que lhe sugerisse o caráter e o desenvolvimento das suas ideias sonoras; e tem-se reconstruído longamente desses programas; – sendo todas elas igualmente possíveis, e todas elas igualmente inúteis. As 32 *Sonatas*, as 9 *Sinfonias*, os 16 *Quartetos*, e o muito mais que Beethoven compôs, ultrapassa qualquer possível explicação literária. Para Ricardo Wagner a suprema arte é a arte composta de todas as artes. Todas as suas obras musicais são supostas haver saído de ideias literárias, ou antes, haver aparecido com essas ideias, simultânea e inseparavelmente.

Mas os que têm ouvido os dramas musicais de Wagner sabem como eles são, de facto, maravilhosas sinfonias. Para lhes sentir todo o supremo poder de expressão íntima, é necessário mesmo, quanto a mim, esquecer as histórias, as fábulas, os episódios, e até o simbolismo sentimental ou filosófico que lhes serviram de pretextos. Gradualmente vai-se sentindo a impossibilidade de meter dentro de qualquer interpretação da *Lenda do Graal*, dos *Amores de Tristão e*

Isolda, ou das *Lutas entre os mestres cantores de Nuremberg*, a vasta sublimidade das polifonias que têm estes títulos.

E, gradualmente também, essas maravilhosas composições de música absoluta estão passando dos Teatros de ópera ou drama para as orquestras das salas de concertos.

* * *

Desde que tem de se escrever sobre as artes da *forma*, da *cor* e do *som*, há que sugerir, que representar por palavra, factos que transcendem as possibilidades da palavra; de modo que esta, impondo as suas limitações específicas, lança a Crítica, inevitavelmente, nos domínios da literatura. A verdadeira Crítica, isto é, a verdadeira análise, explicação, história, comentário, das obras de arte só poderia exatamente ser feita se os críticos usassem os próprios meios técnicos das artes criticadas: a crítica da escultura só poderia puramente fazer-se modelando, a crítica da pintura pintando, a crítica musical cantando, tocando e compondo.

Os temperamentos fortemente, ou exclusivamente literários, só sentem as diversas artes reduzindo-as à Literatura. Um grande poeta, com quem eu visitei um Museu de Pintura, só se impressionava pelos *assuntos*, pelos dramas revelados nas expressões das figuras; e convidava-me para o acompanhar a ouvir música, que ele declarava não compreender, a fim de eu lhe explicar, *o que aquilo queria dizer*. Era o caso de tentar fazer-se sentir a um cego de nascença a cor escarlate, descrevendo-lha como um toque de clarim, ou o ribombo de um trovão.

Podem os artistas e os simples admiradores de arte não ter consciência exata das suas impressões. Mas os críticos são os filósofos das artes e tem por isso de ter a completa consciência delas. Sem talvez saber completamente por que, Donatello modela uma figura encantadora, Rembrandt encontra uma mancha trágica de cor, Bellini

escreve uma melodia deliciosa. Sem saber por que, um *dilettante* sensível admira comovido as esculturas, os quadros que vê, as músicas que ouve. Mas cumpre ao Crítico analisar conscientemente, completamente, metodicamente todos os elementos das obras de arte, e todos os elementos da comoção.

Londres – Abril, 1904

J. Batalha Reis

A INTERPRETAÇÃO DAS OBRAS DE ARTE
(FRAGMENTO DE UMA ESTÉTICA)²⁰²

**A Interpretação das
Obras d'Arte**
(Fragmento d'uma Estetica)

Foi com grande satisfação patriótica que eu ouvi em Londres, – onde os Pianistas eram ainda há pouco, Rubinstein, Bülow, Halle, Clara Schumann, Annette Essipoff, Sophia Menter... e são, ainda hoje, de ordinário, Paderewski, Saint-Saens, D'Albert, Pachmann, Busoni, Janny Daviés, Teresa Carreño... – um Pianista português, – José Viana da Mota, – tão eminente como qualquer deles.

Ouvindo-o e estudando-o, recapitulei, naturalmente, todas as minhas ideias sobre interpretação musical, – talvez algo diferentes das geralmente adotadas, – e decidi-me, por isto, a repensá-las, diante dos nove ou dez amigos que são, em Portugal, julgo eu, todo o meu público.

* * *

A política internacional tornou hoje o Japão um dos países mais conhecidos e lembrados da Terra. Ora há talvez 50 anos, japoneses e europeus consideravam-se, mutuamente, seres humanos muito

²⁰² *O Século*. Revista Literária Científica e Artística. Lisboa, 5 setembro 1904, p. 3.

distantes uns dos outros em caracteres físicos, em qualidade de inteligência e, principalmente, em *sentimento estético*. Para os europeus, as obras de Arte japonesas eram monstruosidades grotescas.

Passou tempo, – pode mesmo dizer-se que passou muito pouco tempo; – e hoje, numerosos Europeus sentem, nas *formas*, nas *cores*, nos *efeitos de expressão* das obras de arte japonesas, profunda realidade sentimental e fantasia estética.

Quer isto dizer, quanto a mim, que nos sistemas nervosos desses Europeus existia inerte, mas latente, a capacidade de vibração, – o poder de comoção, – correspondente às obras que naturalmente haviam sempre feito vibrar os sistemas nervosos dos japoneses.

Procurei, para exemplo preliminar, um caso extremo.

Já neste mesmo lugar²⁰³ descrevi e tentei explicar a faculdade moderna de apreciação das obras de outras épocas históricas, – o *sentimento histórico*; – faculdades que os homens nunca possuíram, antes, no mesmo grau, permitindo, a um europeu do século XX, sentir as emoções de um homem da antiga Grécia, ou da Idade Média; – e a faculdade, ainda mais moderna, de sentir como outras raças sentem, – que já tem sido chamada, doutrinariamente, o *Exotismo*.

É que todos os homens nascem com o mesmo número de nervos dotados das mesmas capacidades de vibração, já, todavia, à nascença, modificadas por heranças; de modo que o exemplo, o hábito, o exercício, vão, com o tempo, desenvolvendo num mesmo sentido certas faculdades nervosas etnológicas, e deixando outras imóveis, atrofiando-se.

Assim se formaram os sistemas nervosos regionais, climatéricos: os dos homens do norte e os dos homens do sul, que só sentem realizações artísticas respectivamente íntimas ou expansivas, – os dos Alemães, os dos Italianos, os dos Árabes, os dos Japoneses,

²⁰³ *O Século*. Revista Literária Científica e Artística. 17 novembro 1902: “Caráter geral da oferta nos mercados de obras de arte”.

e os de outros nacionais mais ou menos nacionalmente bem determinados, que só verdadeiramente sentem e apreciam as suas respectivas obras de arte.

Mas não para aqui a especialização:

Há dentro de cada uma dessas classes nacionais, quem só sinta um autor único; e até há quem apenas possa verdadeiramente admirar *algumas* dentre todas as composições de um só autor: Todos nós conhecemos, em música, os clássicos intransigentes, que nada estimam para além de Bach ou para aquém de Schubert; os estetas que só se comovem, respectivamente, com música italiana, ou com música alemã; os que só compreendem Beethoven até à obra 100; os wagnerianos puros, para quem não existe outra música que não seja a de Ricardo Wagner, os que, mesmo em Wagner, só admitem a música escrita depois do *Lobengrin*, e ainda os que só se comovem com as obras criadas entre o *Lobengrin* e o *Tristão*, exclusive.

É entre estes sistemas nervosos que se encontram, em arte, os campeões das escolas especializadas, – os exclusivamente clássicos, os românticos, os realistas, os idealistas, os simbólicos, os que já de há muito se chamam eles próprios com orgulho, “decadentes”... e outras mil diversas coisas determinadas, restritas e intolerantes.

Porque, cada um desses sectários julga possuir a verdade, a única verdade, encerrada numa única fórmula como numa caixa fechada, com leis e regras por paredes e tampa, de onde não há sair sem explosão e anátema.

Nesses, de um complexo sistema nervoso atrofiado, só um feizinho de nervos vive e vibra; e dos milhares de pontos de vista, de onde se pode olhar para a realidade profunda, ou que pode descobrir a imaginação infinita, só um serve de miradouro estreito à contemplação de uma só face das coisas.

Deste particularismo, deste exclusivismo estreito, deriva uma intolerância agressiva: Quanto mais limitada é a fórmula que se supõe encerrar a verdade, tanto mais completamente se crê possuí-la

inteira, e tanto mais nítida e seguramente se supõe distinguir o erro dos outros. Das características da escola adotada fazem-se *regras*, medidas, que se aplicam às obras de arte para as avaliar. A crítica é fácil, pronta e radical: a obra que não é da Escola única, e a que por isso se não pode aplicar a medida estreita, é necessariamente má: e acabou-se.

Ora acontece, – como último elo nesta longa cadeia de exclusivismos nervosos, – que, *de cada composição musical de cada autor*, – para continuar a ocupar-me especialmente de música, – há quem apenas admita *uma só interpretação*.

Vale a pena talvez tentar o esclarecimento destas grandes questões que muito rapidamente indico, – ou, quando menos, recordar que elas existem, – analisando e discutindo, por agora, os elementos teóricos do que é, e do que deve ser, a interpretação das obras de arte musicais.

* * *

Na demonstração de que o Leitor, – quem quer que ele seja, – eu e Beethoven, somos, todos três, pelas mesmas razões essenciais, artistas criadores, está, julgo eu, a solução deste problema doutrinal.

Como o Leitor modesto julga decerto haver-se equivocado sobre o sentido destas minhas últimas palavras, vou repeti-las: na minha opinião, o Leitor, eu e Beethoven, somos três artistas criadores.

E segue a demonstração:

A *criação* da obra de arte e a sua *apreciação sentida* são, em essência, dois acontecimentos equivalentes:

Beethoven a escrever uma sinfonia e eu a ouvi-la comovido, estamos ambos a *criar* arte. Modelar uma escultura, pintar um quadro, escrever um livro, compor uma sinfonia, – ou sentir-se alguém comovido por uma estátua, por uma pintura, por um poema, ou por uma composição musical, é, no fundo, o mesmo.

Por quê?

Porque *criar e apreciar* um facto artístico, é, nos dois casos, *encontrar símbolos* para sentimentos do Espírito. *A emoção estética é o resultado desse encontro, a sua consequência inevitável, o extasis do conúbio fecundo do símbolo com o sentimento.*

Num caso *o artista encontra o símbolo criando-o*, ele próprio, *numa grande parte*; no outro, *o simples esteta encontra o símbolo, já quase completamente criado* por outrem, mas *interpreta-o, adapta-o* ao seu sentimento *sui generis*, e *cria* assim, com a obra do artista, por meio dessa *interpretação*, para um novo sentimento pessoal, um novo símbolo.

O artista cria o símbolo *numa grande parte*; o Esteta encontra o símbolo *quase* formado: as palavras *uma grande parte e quase*, respectivamente aplicadas, mostram com clareza a minha maneira de pensar: há nas *duas formas de criação artísticas* uma diferença de *quantidade*, sendo ambas, no fundo, *essencialmente o mesmo facto.*

Por esta análise, – e pela doutrina que dela tem de derivar, – vê o Leitor, de como Fídias, Leonardo da Vinci, Shakespeare, Beethoven, ele próprio Leitor, e eu, – até eu! – somos, todos nós, artistas, criadores, colaborando na criação das mesmas obras de arte, sempre que, comovidos, as olhamos e as escutamos, ou nos pomos íntima e vagamente a imaginar sobre elas.

Todos colaboramos na formação das obras de arte que nos comovem; é porque colaboramos nela que elas nos comovem; e é essa comoção o resultado imediato de sentirmos, incorporadas aos *símbolos formais, coloridos ou sonoros*, as nossas concepções mais íntimas.

As diferenças que parecem evidentes, nas diversas impressões estéticas que recebemos, unem-se num fundo essencial comum, quando bem analisadas:

A emoção estética deriva de todas as *formas, cores e sons*. Deriva por isso, igualmente, das obras dos homens e dos fenômenos na-

turais. O *sentimento da natureza* é assim, essencialmente, um *sentimento estético ou artístico*.

E todavia, no Espírito de quase toda a gente, na linguagem ordinária, e até na linguagem de pensadores e filósofos, a ideia *arte* contrapõe-se à ideia *natureza*; ao que é *natural*, estranho à ação do homem, contrapõe-se o que é *artificial e artístico*, – o que é obra humana.

É que ainda mesmo o sentimento dos factos naturais resulta da *interpretação* humana aplicada às *formas*, às *cores*, aos *sons* e às *sugestões* da natureza. Esta interpretação é a colaboração que acabo de descrever.

O *sentimento da natureza* é, no homem, o resultado da *contemplação* da natureza; é o sentimento do contemplador, sentindo, pensando, *interpretando* a natureza, fazendo das *formas*, *cores*, *sons*, *sugestões*, símbolos para os factos vagos do Espírito.

Sem que uma paisagem natural mude em si mesma, é vista, interpretada, por tantas maneiras, quantos os contempladores; como se cada um destes fizesse dessa paisagem, considerada, de cada vez, de um diferente ponto de vista moral, um diverso quadro.

Frequentemente mesmo o contemplador fantasia, nos espetáculos naturais, modificações de *formas*, de *cores*, de *luzes*, de *expressões* que, apesar de não realizadas, lhes alteram imaginariamente o sentimento.

O contemplador susceptível de se comover com os espetáculos naturais é, pois, pelo menos para si próprio um artista, criador.

O paisagista, o retratista, – o desenhador, o pintor, – reproduzem nas suas obras, através dessa *interpretação*, os aspectos da natureza. Mas ainda neste caso cada contemplador da paisagem, ou do retrato, é um colaborador dessas obras, vendo-as, sentindo-as, *interpretando-as* duma maneira especial, fazendo delas símbolos, – criando com elas símbolos –, para os próprios sentimentos, e muitas vezes, como acabo de indicar, fantasiando, sem as poder realizar,

variantes que mais salientemente representem certos grupamentos de *formas*, certos efeitos de *cores*, certas *iluminações*, certos *aspectos sugestivos*.

São todos os homens artistas, então?

São, decerto, – porque são homens; – havendo apenas *máximas* e *mínimas* de capacidade artística, isto é, do poder de sentir diante de um facto estético, isto é, do *poder de adaptar, a um símbolo, um sentimento*. São raros os grandes artistas criadores, sem dúvida; mas são quase tão raros como eles os Espíritos que, sem criarem arte exterior, tenham a máxima capacidade de se impressionarem profundamente com as obras de arte e os espetáculos estéticos.

* * *

Nas artes do *Som*, – que incluem a Literatura e a Música, – dão-se essencialmente as mesmas circunstâncias que ficam expostas em geral. Nelas a complexidade da colaboração é evidentemente indispensável: Quem compõe, imagina efeitos de som que só outros, muitas vezes, efetivamente produzirão; quem executa, executa a seu modo; quem ouve, ouve fantasiando, a seu modo também.

Em cada grupo de palavras, como em cada grupo de notas musicais, podemos distinguir duas ordens de factos:

1 a. As *ideias* diretamente expressas pelas significações lexicográficas das palavras; ou

b. Os *sentidos* melódicos e harmônicos diretamente expressos pelas notas; mas, além disso,

2 a. As *expressões* que as *ideias* dessas palavras podem derivar da *maneira* por que foram ditas; ou

b. As *expressões* que os *sentidos* dessas melodias e harmonias podem derivar do *modo* por que forem cantadas ou tocadas.

A ação dos literatos sobre a expressão dos artistas intérpretes das suas obras é muito limitada: os escritos em prosa ou verso, – as

próprias obras dramáticas que pressupõem a ação de atores, – não são em geral acompanhados de consideráveis direções. Cada trecho de prosa, e, principalmente, cada poema, toma tantos aspectos quantas as pessoas que o declamam para que alguém ouça, ou que simplesmente o lêem para si mesmas. Cada ator, pelo timbre, pelas entonações da voz, pela fisionomia, pelos gestos, *cria* necessariamente, é necessariamente *pessoal, original*, ainda quando procure obedecer às intenções do autor, ou a tradições formadas, ainda quando imite, sobre um fundo inalterável de ações e ideias, caracteres que aparecerão sempre diferentes dos criados por outros intérpretes.

Mas nenhuma outra arte, como na música, é a colaboração tão inevitável, tão complexa, tão íntima, tão transformadora:

Porque são essencialmente vagos, na representação de ideias, – e até na dos próprios sentimentos, – os *sons* têm uma infinita capacidade simbolizadora. O mesmo grupo de ideias melódicas pode apresentar-se diferentemente, segundo o timbre dos instrumentos, a quantidade de som, o andamento, e as numerosíssimas formas de expressão assinaláveis, com que for executado; e ainda conforme a personalidade, o estado momentâneo de nervos, a expressão, o sentimento expressado dos artistas que lhe dão sonoridade efetiva. Tendo assim, quase que em cada execução um poder sugestivo diverso, o mesmo trecho, o mesmo grupo de ideias melódicas fundamentais, transforma-se, todas as vezes que é executado, noutros tantos trechos rigorosamente distintos.

O leitor que seguiu a minha análise da *composição, interpretação e impressão* da obra de arte, não deixará de aceitar o caráter necessário, inevitável, dos factos que encontrei e sumariamente descrevi:

Para que fosse possível os executantes, ou os simples ouvintes, não *transformarem*, não *recriarem* o que executam ou o que ouvem, deveriam não ter *os seus órgãos, os seus nervos, os seus Espíritos pessoais*.

Se a colaboração dos artistas executantes e dos próprios ouvintes, com os compositores musicais, está, necessariamente, na natureza das coisas; se todos eles são nas suas respectivas esferas, inevitavelmente *autores*, as suas interpretações são legitimamente atendíveis, – pelas mesmas razões por que os que não têm consciência dos factos que a minha análise revelou, exigem que se respeitem escrupulosamente *as intenções*, uma vez conhecidas, *dos primeiros* e mais evidentes *criadores*.

Será interessante por isso averiguar, até que ponto estas intenções se podem conhecer e respeitar.

É muito geral nos artistas, e nos escritores estéticos, a pretensão de determinar exatamente *as intenções* dos autores das obras de arte, e de se conformarem a elas: é em nome dessas intenções que são formuladas as críticas mais respeitáveis.

Nas obras musicais isso não é porém tão fácil, nem até tão possível, como em geral julgamos os artistas e os críticos:

Em muitas composições musicais de para além dos meados do século XVIII, – com tanta devoção refeitas e ressuscitadas nos nossos dias, – faltam elementos de efeito harmônico, que os autores não deixaram completamente escritos, faltam quase todas as indicações de expressão; faltam totalmente, nas orquestras modernas, muitos dos instrumentos com cujos timbres esses autores contavam, e para os quais escreveram, existindo hoje, por outro lado, alguns dos instrumentos que ainda conservam a mesma aparência, e até os mesmos antigos nomes com uma muito diferente capacidade sonora e expressiva.

É o predomínio da ópera italiana que introduz, ou generaliza, na música, palavras indicadoras de movimento, de quantidade de som, e de expressão: *largo, adagio, andante, allegro, presto; piano, forte; maestoso, moderato; con moto, con brio, con fuoco*, – e uma infinidade

de transições, de cambiantes, algumas descrições circunstanciadas de estados de Espírito, outras aparentemente contraditórias (como o *andante-alegro* de Haendel), que cada artista necessariamente interpreta a seu modo, além da própria diversa interpretação das palavras, visto como, para antigos autores, o *adagio* era o mais vagaroso, e o *largo* o mais rápido dos tempos lentos, sendo o *andantino*, para uns, mais rápido, para outros, mais lento que o *andante*.

Desde, pelo menos, os fins do século XVII, procura-se um instrumento que, entre todos os *adagios*, *andantes*, e *alegros* possíveis, fixasse exatamente aquele que estava na intenção do compositor; mas os primeiros metrônimos práticos, só foram construídos e empregados nos primeiros anos do século XIX. Nem ainda os próprios metrônimos bastam a fixar o que, de sua natureza, é infinitamente multiforme: no oratório *Elias*, como se sabe, Mendelssohn marcou, com um mesmo número do metrônomo (72), os três movimentos, por ele aliás denominados, respectivamente, *andante con moto*, *andante* e *andantino*.

É muito interessante, sem dúvida, determinar a *intenção* predominante *de um autor*, segundo as indicações que ele nos legou e o caráter mais evidente das próprias composições, e é possível reproduzi-la na execução delas, mas apenas até pontos sempre muito distantes do que poderia chamar-se uma *exata interpretação*.

Tenho ouvido autores executarem composições suas ou dirigirem-lhe a execução, e sei que, – ainda mesmo abstraindo dos numerosos elementos que são absolutamente indirigíveis, – eles as executam, ou fazem executar, com movimentos, expressões, e sentimentos diversos, porque, – consoante os estados dos seus espíritos, a afinação momentânea de seus nervos e as novas impressões que os fazem vibrar, – de cada vez descobrem uma nova forma de expressão com a qual recompõem as suas próprias composições.

Que podem fazer os simples intérpretes, às vezes só guiados por uma tradição necessariamente variável?

Hans von Bülow e J. Joachim são já agora historicamente celebrados em todo o mundo, pelas interpretações conscienciosas dos autores clássicos da música.

Pois nem mesmo estes estiveram de acordo:

Duma vez que Bülow dirigia em Berlim as *Sinfonias* de Beethoven, Joachim intimou, por meio de um Edital, os estudantes da *Hochschule*, a que não fossem, com prejuízo da sua instrução, ouvir-lhe as errôneas interpretações.

É que há em cada autor, como em cada homem, muitas personalidades diferentes: A mesma *Sonata* de Beethoven tocada por Carl Halle, Rubinstein, Bülow, Pachmann, revela-me quatro Beethovens diferentes: o mesmo *Noturno* de Chopin tocado por Plantés, Essipoff, Rubinstein, Saint-Saens, Paderewski, Pachmann, mostra-me seis Chopins diversos, – para cada um dos quais há, no meu Espírito, uma parte vaga, profunda e essencial, que só então se sente expressa.

Sempre que uma forte personalidade se serve de um trecho qualquer de música, como de matéria prima sugestiva, as suas interpretações são dignas de tomar lugar ao lado das interpretações consideradas as mais fiéis e as mais autorizadas.

Quando se não gosta de uma interpretação é, muitas vezes, porque se tem o sistema nervoso muito exclusivo e essa interpretação se afasta da única que pode comover; ou porque se é maquinal, imitativo, e só se aceita uma interpretação consagrada. Mas ninguém está autorizado a dizer que uma qualquer interpretação não é *verdadeira*, porque, de tudo o que longamente fica exposto resulta, – julgo eu, – que nenhuma interpretação de qualquer obra musical pode jamais considerar-se como *a única verdadeira*.

Não tenhamos uma opinião exclusiva e intolerante, onde há lugar para mil; não condenemos os nossos nervos a um limitado número de sensações, nem o nosso Espírito a um limitado número de sentimentos, quando, nos nossos nervos e no nosso Espírito, há capacidade para comoções infinitas.

Os sistemas nervosos menos especializados, mas complexos, – ou mais educados na larga simbolização de sentimentos variados, – não duvidam aceitar diversas e, às vezes até, o que pode considerar-se opostas *interpretações*, ou, como mostrei, opostas *transformações criadoras* das mesmas obras de arte.

Londres, julho, 1904

Jaime Batalha Reis

**A INTERPRETAÇÃO DOS PIANISTAS –
JOSÉ VIANA DA MOTA²⁰⁴**

A interpretação dos Pianistas
José Vianna da Motta

O haver conhecido há pouco, em Londres, José Viana da Mota, sugeriu-me o analisar alguns pontos de crítica de arte a seu respeito, e o analisar algumas das caracterís-

ticas do Artista a propósito de questões gerais de Estética.

O estudo biográfico e estético de Viana da Mota está fundamentalmente feito pelo sr. António Arroio²⁰⁵

Notando hoje apenas certos lados da sua personalidade artística, – e descrevendo, aliás muito resumidamente, os seus concertos em Londres, – registro o que me parece ser uma das páginas notáveis da História artística de Portugal no século XX:

Considero indispensável que os Portugueses em Portugal se ocupem detidamente dos poucos grandes Portugueses que, fora de Portugal, são conhecidos e admirados.

²⁰⁴ *O Século*. Revista Literária Científica e Artística. Lisboa, 12 setembro 1904, p. 3

²⁰⁵ Informa João de Freitas Branco (1952) a inclusão de tal texto em Guerra, O. (Org.) (1952), junto ao estudo de Jaime Batalha Reis publicado no *Diário de Notícias* de 8 junho 1908.

I

Todas as classificações são falsas quando supostas fixações absolutas e coordenações definitivas; mas todas elas servem a esclarecer a natureza das coisas classificadas.

Talvez seja por isso interessante, – não esquecendo esta restrição, – dividir os músicos intérpretes em geral, e especialmente os pianistas, em dois grupos que chamarei o dos *Impulsivos* e o dos *Intelectuais*.

Esta distinção afigura-se-me ser tão natural que, uma vez sugerida, imediatamente se aplica a todos os pianistas que ouvimos:

Os *Impulsivos* são os de comoção forte e profunda, arrastados por um movimento interior espontâneo, – em parte inconsciente e irresistível, – produzindo, quase sempre, efeitos inesperados.

Os *Intelectuais* são os que investigam analiticamente os porquês de cada interpretação, o significado, e o efeito de cada forma expressiva; os que escolhem, e se decidem conscientemente, estudando a história de cada composição, as ideias literárias que possam ter querido nela expressar-se, a biografia do autor.

Pode dizer-se que os *artistas impulsivos* tocam *como podem*, e os *artistas intelectuais* tocam *como querem*.

Os *artistas impulsivos* são, de ordinário, os de personalidade mais pronunciada, mais imperiosa e mais absorvente. Executando qualquer autor, são eles sobretudo que a si próprios se executam. As ideias musicais dos autores, ainda mesmo quando eles fundamentalmente as não alterem, sugerem-lhes formas de expressão muito acentuadas. Os elementos contribuídos pela sua colaboração mostram-se, na obra executada, salientes e predominantes.

Os *artistas intelectuais* são, pelo contrário, os que com mais facilidade se sujeitam às criações de outrem; são os que mais fielmente se aproximam nas linhas gerais, pelo menos, das intenções dos autores. São os únicos capazes de friamente, minuciosamente,

analiticamente, as estudarem e lhes obedecerem. São os que procuram esquecer as suas personalidades, abdicá-las noutras, isto é, prescindir do que espontaneamente sentem, para procurar sentir, pela crítica, o que eles supõem que outrem terá sentido; – resultado de uma relação entre *a força da personalidade espontânea, e a força do sentimento voluntário*, que só é possível sendo a segunda mais poderosa do que a primeira, – o que não quer dizer necessariamente que a primeira seja, em absoluto, fraca.

Os *artistas impulsivos* são os que mais facilmente comovem, conquistam, arrastam as maiorias dos auditórios. As vibrações nervosas mais intensas, os sentimentos, são instantaneamente comunicativos; os ouvintes mais sensíveis, mais vibráteis, entram facilmente em vibração com esses artistas como se fossem os seus *harmônicos*.

Os atos intelectuais, de sua natureza frios e nítidos, impressionam pela reflexão; provocam outros atos intelectuais; são avaliados, pesados, discutidos; pressupõem conhecimentos críticos, estudos, investigações prévias; – e a emoção, que representa o convencimento, é, neste caso, principalmente lógica. Por isso a parte de um auditório impressionável pelas interpretações predominantemente intelectuais é sempre muito limitada.

Se os que me lêem agora, leram, nos dias 20 e 27 de junho²⁰⁶, o que aqui mesmo publiquei, compreenderão a importância da seguinte distinção: Os *artistas impulsivos* são predominantemente dirigidos pelos sentimentos puros, pela simbolização das mais vagas indeterminações dos factos psicológicos, por tudo o que se sinta sem quase poder pensar-se. Os *artistas intelectuais* são principalmente dirigidos pelas ideias mais distintas, pelos factos mais determináveis, por tudo que possa pensar-se, compreender-se e discutir-se. Os *músicos impulsivos* estão cheios de sentimentos expressáveis pelos

²⁰⁶ “Ainda a propósito das esculturas de António Teixeira Lopes”, in *O Século*, 20 junho 1904; e “Os Assuntos das obras de arte”, in *O Século*, 27 junho 1904.

sons como sons; os *músicos intelectuais* estão sempre preocupados com os *assuntos genéricos* e com os *assuntos literários*.

Dos grandes Pianistas que eu tenho ouvido, António Rubinstein foi talvez o mais notável representante dos *intérpretes impulsivos*, como Hans von Bülow foi talvez o mais típico dos *intérpretes intelectuais*.

Ambos morreram já.

Ouvi muitas vezes tocar Rubinstein: Da última vez, em 1886, numa longa série de concertos históricos, desde as composições dos grandes *Clavistas*, do século XVI à primeira metade do século XVIII, – cronologicamente, – até aos modernos compositores escandinavos e russos: E em todos os autores, e em todos os gêneros, se sentia a colossal personalidade interpretativa do pianista.

Tudo desaparecia diante da execução de Rubinstein: Sentava-se ao piano, sem quase se aperceber que havia, aplaudindo-o, um numerosíssimo auditório. Em volta da cabeça, colossalmente braquicéfala, tremia uma imensa cabeleira ondedada e negra. Tinha de leão e de Beethoven a juba, a fronte, o largo nariz achatado, os olhos cavos, a expressão ferozmente amarga e dolorosa.

Também eu, quando ouvi Rubinstein, formara, como toda a gente, a minha ideia do que seriam, na intenção dos seus autores, as composições de Byrd, Bull, Domenico Scarlatti, Couperin, Rameau; as de J. Sebastião Bach e de Haendel; as de Emanuel Bach, Haydn, Mozart, Clementi, Dussek, Cramer e Field; as de Hummel, Czerny, Moscheles e H. Herz; as de Beethoven, Weber e Schubert; as de Mendelssohn, Chopin, Schumann; as de Liszt e Thalberg e, enfim, as dos mais modernos, meus contemporâneos; – e fui ouvir o maravilhoso curso de História do Piano com as minhas notas relidas, as minhas recordações avivadas, as minhas conclusões definitivas. Eu não tinha ainda então, – há bons 18 anos! – as doutrinas mais largas, mais pessoalmente fundadas que formam o que eu hoje chamo, talvez ilusoriamente, a minha *teoria de interpretação musical*, – e

foram justamente os concertos de Rubinstein o acontecimento que em grande parte me levou a sacudir de mim uma pesada massa de ideias maquinalmente aceitas e me fez reanalisar os meus sentimentos e repensar as minhas opiniões.

Todos os grandes mestres de piano e todas as suas composições pareciam, sob os dedos de Rubinstein, matéria prima, material simbólico com que ele fundia novas formas de expressão para o imenso mundo da sua alma tempestuosa. Como efeito de interpretação, o que ele tocava não era nem menos, nem mais comovedor do que o que eu tinha já ouvido, e com uma segurança de definição extemporânea, instalada no meu Espírito, como normas e cânones definitivos. O que eu ouvira antes era diverso e qualitativamente equivalente. Aquelas obras eram sublimes como eu as ouvira e como eu as supusera antes; e eram sublimes como eu as ouvia então, se bem sublimes de uma maneira diferente. Como que nervos diversos dos que haviam vibrado, comovidos, com as execuções anteriores, acordavam agora e punham-se a vibrar com a interpretação de Rubinstein, convencidos e entusiasmados.

Camilo Saint-Saens que, em um desses concertos, estava junto a mim na Sala de Saint James, em Londres, murmurava a espaços:

– *C'est écrasant! C'est écrasant!*

Ouvi numerosas vezes Hans von Bülow desde 1876, nos Estados Unidos, até 1877, em Inglaterra:

Tinha ele uma grande cabeça redonda, a testa abaulada, o cabelo curto penteado muito junto ao crânio, nariz fino, olhos claros, entre espirituosos e vagos, parecendo às vezes lacrimejar; bigode pouco farto e uma pequena pêra pontiaguda tremendo sob a boca que ele, tocando, conserva entreaberta, olhando o auditório, chamando a atenção para as frases executadas, como se explicasse as intenções dos autores e os motivos racionais da sua interpretação.

Ouvi a Bülow todos os mais notáveis mestres do piano: Quem os houvesse estudado biograficamente, quem houvesse estudado as suas

expressas intenções, os seus programas de trabalho, quem houvesse estudado a história sentimental das diferentes épocas em que eles criavam, a história das sucessivas doutrinas e dos sucessivos meios de expressão musical, encontraria mais ou menos completa, nas interpretações de Bülow, a realização desses estudos. Os concertos de Bülow eram edições anotadas dos autores por ele executados. Comovia-se, sem dúvida, executando-os, profundamente; mas sabia sempre *por que* se comovia, e de que modo seria mais correto, – segundo Bach, Beethoven, Chopin ou Liszt, – expressar essa comoção. Neste estudo consciencioso, a intenção sentimental mais provável de cada autor era realizada por Bülow. Havia nele um constante esforço para anular a sua própria e aliás saliente individualidade sob a individualidade, tal como ele a havia compreendido, de cada um dos compositores. E era um prazer de alta intelectualidade estética ver como criticamente ele chegara a dar a impressão de se haver incorporado em tão diversos sistemas sentimentais.

Já disse que as classificações, esclarecendo consideravelmente os assuntos, os falseiam quando literalmente admitidas: Seria um erro deduzir do que acabo de esboçar ter sido Rubinstein *todo impulsos sentimentais* ou Bülow *apenas crítica intelectual*.

II

Aplicando a J. Viana da Mota as distinções que ficam indicadas, direi que ele é predominantemente, *um intelectual*.

Os seus mestres foram, como é sabido, principalmente, os irmãos Scharwenka, Karl Schaefer, Liszt e Hans Bülow. Karl Schaefer (Berlim), parece ter consolidado a educação fundamental do homem e do artista; Liszt fixou-o na Escola de música moderna revolucionária. Mas é à família de Espíritos de Hans von Bülow que ele parece mais pertencer.

Viana da Mota tem, como este, a faculdade de se apoderar sentimental e intelectualmente dos autores, de os pensar tocando-os, a preocupação de *compreender* cada autor musical, no mesmo sentido com que este verbo se aplica a um autor literário. E não é dentre os dois pianistas, dentre os dois intérpretes intelectuais tão semelhantes, o alemão Bülow, mas o português Viana da Mota, o que me parece ser o mais refletido, o mais ponderado, o menos impulsivo.

Do aspecto físico de Viana da Mota deduzem-se facilmente as características do artista: Tem a cabeça, a fisionomia, a expressão de um intelectual: olhar vivo e crítico, finura, observação refletida, ar calculador e minucioso de quem, à devoção pelas grandes coisas do Espírito, alia sempre o cuidado das pequenas condições da existência.

As qualidades que desde logo impressionam na execução de Viana da Mota, e depois se lhe notam permanentes, são a clareza, a nitidez, o acabado; o sentimento da proporção, da ponderação no colorido e na expressão; uma sequência sentimental sempre contida, um impulso de paixão sempre dominado. Porque compreende e distingue racionalmente todos os elementos expressivos, realiza também, com a mesma lucidez, todos os estilos. Tem assim, em alto grau, o sentimento histórico com que pretende reviver, ele mesmo, cada autor em cada época, dando a impressão de o haver conseguido.

Os críticos ingleses celebram-lhe todas estas qualidades excepcionais que puderam apreciar, porque Viana da Mota tocou, nos seus concertos históricos de Londres, os principais autores de todos os tempos do Piano e ainda dos instrumentos predecessores do piano-forte.

Um desses críticos escreveu:

“É notável a versatilidade do Pianista português. Nos seus concertos históricos mostrou-se igualmente conhecedor dos mestres dos séculos XVI, XVII, XVIII, XIX.

É com efeito difícil dizer, em vista das suas interpretações, que Escola ele prefere” (*Court circular*).

No 1.º desses concertos tocou Viana da Mota quase exclusivamente música escrita para *Cravos* (os *Virginais*, as *Espinetas*, os *Clavicordas* anteriores aos pianos de martelos), do século XVI ao século XVIII, por Byrd, Couperin, Daquin, Rameau, D. Scarlatti, Haendel, J. S. Bach, Haydn e Mozart.

Os críticos ingleses seguiram, atentamente as sucessivas ressurreições históricas e reconheceram-lhes, com grande inteligência, as características:

“As obras para o *harpsichord* que o sr. Viana da Mota toca com tão graciosa delicadeza... O artista possui um raro instinto para transportar as peças do *cravo* para o piano...”(*Times*).

“Toca a música antiga com excelente sobriedade, sem contudo a tornar pesada ou dura... É admirável a maneira por que marca as diferenças entre os estilos de J. S. Bach, o de Haendel, o de Scarlatti e o de Haydn, sem, em nenhum deles, ser moderno...” (*Morning Leader*).

“Pela subtilidade, pela ligeireza de voo de ave da sua execução, parecia tirar do moderno piano Bechstein os efeitos dos antigos instrumentos... Cada uma das características da maravilhosa *Fantasia* (n.º 1) de Mozart foi expressa com uma profunda e íntima compreensão das intenções do autor...” (*Pall Mall Gazette*).

“Tem o dom de ser humano sem deixar de ser clássico... O seu Bach não é nem pedante, nem moderno...” (*Star, World*).

“Não comete o erro de tocar a música do século XVIII como se toda ela fosse de um único autor...” (*Star*).

O 2.º concerto foi exclusivamente dedicado a Beethoven, representado por obras que, na admitida classificação de Leaz, pertencem aos 2.º e 3.º períodos da sua completa individualidade; entre elas uma das Sonatas mais conhecidas, – a *Appassionata*, – a maior de todas, – a opus 106, – e a última delas, – a opus 111.

Os críticos ingleses continuaram admirativos:

“A sua interpretação de Beethoven não é nem seca, nem demasiadamente sentimental...” (*Daily News*).

“Tocou a *Sonata Apassionata* com grande e apropriada emoção. Compreendeu a variedade inteira de sentimentos que passam, como nuvens, sobre as águas calmas da inspiração fundamental da obra... Na *Sonata*, op. 106, foi correta e definitivamente austero... O trabalho intelectual da sua interpretação é incessante...” (*Pall Mall Gazette*).

“O sr. Viana da Mota é um dos poucos que podem interpretar o Mestre de Bonn com justa convicção de o haverem completamente entendido...” (*Sunday Times*).

No 3.º concerto Viana da Mota apresentou exemplos dos principais sucessores de Beethoven: Weber, Schubert, Mendelssohn, Field, Chopin, Schumann.

Os críticos ingleses, sempre atentos, notaram-lhe as qualidades:

“Admirável programa o do 3.º concerto, para revelar, além da técnica perfeita, a inteligência do artista ...” (*Court circular*).

“Tocou 4 *Inromptus* (op. 90) de Schubert, com sentimento que George Eliot chamaria ultramundial... No *Nocturno* (em mi b.) de Field, provou que grande mestre era este, que foi mestre de Chopin...” (*Pall Mall Gazette*).

“Na execução de Chopin genuíno sentimento do autor e grande sobriedade artística...” (*Telegraph*).

O 4.º concerto foi quase inteiramente dedicado a Liszt. Depois dele os críticos ingleses completaram as suas opiniões:

“O sr. Viana da Mota é um notável intérprete da música moderna de Liszt...” (*Times*).

“Deve colocar-se ao lado dos maiores intérpretes do Piano que hoje existem... Na *Toccata* (em dó maior de Bach), transcrita por Busoni, foi na sua técnica, e na sua profunda emoção um artista da mais rara inteligência...” (*Paul Mall Gazette*)

“As suas interpretações são sempre muito pessoais. A da *Sonata* (de Liszt) foi a um tempo sutil, poética e intelectual... Os que ouviram o sr. Busoni na quinta-feira e o sr. Viana da Mota na sexta podem fazer uma ideia do que seja Liszt... Quantos Pianistas existem capazes

de mostrar a uma audiência que houve na realidade em Liszt algo mais que técnica brilhante e conhecimento dos efeitos a tirar do piano?... Busoni e Viana Mota tocaram Liszt como se as dificuldades técnicas não existissem e essa música devesse interpretar-se e ouvir-se apenas em vista do seu valor como música...” (*World*).

Os últimos concertos de Viana da Mota, há pouco ainda, tiveram o mesmo caráter histórico, formados por composições de:

1. J. Sebastião Bach,
Beethoven;
2. Chopin,
Mendelssohn;
3. Liszt,
Alkan;
4. D’Albert,
Saint-Saens,
Paderewski.

Não há crítico na Grã-Bretanha ou na Alemanha, que, falando de Viana da Mota, não note a sua inexcusável habilidade técnica e a sua inteligência interpretativa, – a rapidez de ação dos seus dedos e rapidez de ação do seu cérebro.

Um dos primeiros críticos musicais de Inglaterra, – e o que talvez mais cuidadosamente tenha estudado Viana da Mota, – escreveu dele, em resumo:

“O sr. Viana da Mota é igual aos maiores dentre os Pianistas atuais. Não é só a sua técnica que é mágica; o seu sentimento é, ao mesmo tempo, excepcionalmente belo... A ponte misteriosa que separa o talento do gênio foi certamente ultrapassada por o sr. Viana da Mota... Seria difícil usar palavras exageradas de louvor falando dos méritos deste Pianista... Não hesitamos em empregar a palavra ‘gênio’, em relação às qualidades do sr. Viana da Mota.” (*Pall Mall Gazette*).

Como se devia logicamente esperar das qualidades que ficam apontadas, Viana da Mota é um artista extremamente cultivado e

consciente. Tem estudado todos os autores que executa, minuciosamente e sob todos os pontos de vista possíveis. Como todos os intelectuais os *assuntos* que nas obras de arte mais conscientemente o interessam são os *assuntos genéricos*, a simbolização de factos psicológicos determinados, e os *assuntos literários*.

É, como intelectual, extremamente analítico nas operações do seu espírito. Mas possui ao mesmo tempo, notavelmente, o sentimento dos conjuntos, – dos Todos:

Assim, porque, para ele, a audição de peças de música ou *um Concerto*, é um *Todo*, e deve por isso produzir *um efeito de conjunto*, modifica, às vezes, o andamento dos trechos que toca, em vista do andamento, do caráter e do efeito das peças antecedentes e consequentes.

Pela mesma necessidade psicológica, o seu repertório de pianista abraça todos os autores. E, quando descobre algum, desdenhado da moda, injustamente posto de parte, ou desviado do seu competente lugar na História da Música surpreende os ouvintes dos concertos com a interpretação das obras dele e faz, tocando e escrevendo, propaganda reabilitadora ao gênio esquecido.

Assim tem ele ultimamente sido o grande ressurgidor, na Alemanha, e em Inglaterra, da música de Liszt, no que nela vale como música iniciadora de todos os desenvolvimentos modernos.

Houve em França – de 1850 a 1888, – um Pianista compositor, – Charles Henri Valentin Alkan, – quase desconhecido dos públicos do mundo, sem condições que jamais o tornassem popular, justamente pelos efeitos sutis, requintados e raros das suas obras, e pelas dificuldades de execução ao piano, dificuldades únicas, atingindo, em algumas obras os limites do possível.

Viana da Mota é, há já alguns anos, o propagandista tenaz das grandes obras de Alkan.

Mas as exigências profundas de unidade vão, no Espírito de Viana da Mota, muito mais longe ainda:

A sua arte e a sua personalidade preocupam-no como sendo ambas partes de um todo superior, – o Universo, – cuja harmonia, cuja existência integral, ele procura inteiramente compreender pelo estudo, pela adoção de uma doutrina geral, de uma filosofia.

A necessidade de ter uma filosofia deve parecer à grande maioria inexplicável. Uma Filosofia!!! Porque todos acham natural que, para bem conhecer os objetos que usamos, estes se analisem e conheçam nas suas diversas partes, e ninguém considera indispensável o exame minucioso das diversas partes, daquilo a que vagamente chamamos o “Espírito”, – que é afinal em que consiste uma Filosofia, ou o que necessariamente conduz a ela.

Muitos dos que sentem a necessidade de ter uma Filosofia, procuram-na às vezes a vida inteira; e esta ânsia, nunca satisfeita, basta afinal para satisfazê-los. O que é preciso para ser um homem completo e consciente é saber quais são os grandes problemas do Espírito e que soluções se lhes podem tentar.

Viana da Mota era, quando há poucas semanas o tratei em Londres, um adepto do filósofo Artur Schopenhauer, perturbado nestes últimos tempos, segundo ele me contou pelas improvisações profundas de Frederico Nietzsche.

A filosofia de Schopenhauer tem influenciado profundamente os músicos, por que é naturalmente a filosofia deles. Eu talvez tente um dia explicar popularmente a Estética schopenhaureana.

Mas é menos importante o determinar exatamente o sistema filosófico adotado por um artista, do que saber que o seu espírito sente a necessidade de ter consciência do Universo, e de conceber, na maior extensão possível, não só a sua arte especial, mas a *Arte*.

Assim o interesse de Viana da Mota pelas outras artes, – incluindo nelas a Literatura, – é quase tão intenso como o seu interesse pela música: Em Londres visitou, estudando, as galerias de Pintura e Escultura, quis conhecer minuciosamente a obra dos grandes coloristas ingleses, – Turner e Watts – as obras de John Sargent, e

levou para a Alemanha as últimas publicações críticas sobre os artistas da Grã-Bretanha, os livros dos grandes romancistas modernos britânicos, e os dos grandes poetas que ainda não conhecia, muito preocupado com Byron, – esse quase esquecido profeta romântico dos começos do século XIX, – que só agora os Editores Murray revelaram completamente, na edição de que justamente acaba de publicar-se o último volume.

* * *

Neste momento em que escrevo J. Viana da Mota está nas florestas montanhosas da Turíngia, perto de Eisenach, com um grande piano Bechstein, – que é o construtor de pianos que ele prefere, – cercado de livros, entre os quais, escreve-me ele, as obras de Eckhart²⁰⁷, – o maravilhoso místico dos começos do século XIV e as de Spinoza, que me prometeu ler, após as nossas longas conversações em Londres. Alguns discípulos alemães, ingleses e americanos, – para que se lhes não interrompam por muito tempo as lições, – foram estabelecer-se junto desse Português de 35 anos, que é hoje, na Europa, um dos mestres do Piano.

Londres, julho, 1904.

J. Batalha Reis²⁰⁸

²⁰⁷ Eckhart de Hochheim, O.P. (Tambach, Turíngia, 1260 – Colonia, 1328)

²⁰⁸ O presente artigo vem reproduzido integralmente em Branco, J. F. (1972), pp. 335-345. Àp. 27 da referida obra, no capítulo “O meio musical português”, Freitas Branco observa: “A virtuosidade do executante [V.M.] causou o pasmo dos músicos portugueses mas, com poucas exceções – um Bernardo Moreira de Sá, com quem deu inúmeros concertos, um Augusto Machado, um Rey Colaço –, ninguém compreendia os motivos principais da sua grandeza, que pertenciam a outra ordem de ideias. Esses motivos, captaram-nos melhor homens que não eram propriamente músicos, como António Arroio e Jaime Batalha Reis”.

(Página deixada propositadamente em branco)

PARTE VI
PROJETOS REVISITADOS

(Página deixada propositadamente em branco)

Durante toda a vida, do ponto de vista da produção pessoal no campo da literatura, foram vários os planos e projetos em que me envolvi e que na altura não se concretizaram, embora eu reconheça não me terem sido eles de todo inúteis: revisei alguns para elaboração de outros trabalhos, ao fazer uso de dados e reflexões decorrentes desses investimentos iniciais interrompidos.

Seguir a tendência natural de meu espírito, não seria começar – melancólico? cético? desencantado? este meu percurso por aqueles que falharam, não obstante minha persistente disposição para o trabalho? Lembro-me de um dia ter dito a Celeste: Neste ponto não posso ser modesto: inteligência posso ter alguma, mas vontade de trabalhar, tenho muita...²⁰⁹

Na verdade, fatores externos explicariam, algumas vezes, a marca da desistência ou da inconclusão que sobre vários projetos incidiu, reforçada ainda por uma certa tendência que observava em meu espírito, fazendo-me anotar, em 1913, ser este inteiramente dominado pelo involuntário, pela fantasia:

Da elaboração permanente que se passa nas regiões inconscientes, está-me constantemente a aparecer na consciência, formuladas, inteiramente determinadas, toda a sorte de noções sobre os mais variados assuntos, sem que muitas vezes eu as tenha à minha disposição quando voluntariamente e metodicamente me dispunha a tratar cada um deles. Eis porque, dada uma primeira

²⁰⁹ E₄/57-1 (1) carta a Celeste.

redação sobre um assunto que me chama para ele a atenção do meu espírito devo adiar a redação definitiva e esperar os resultados dos trabalhos que sobre esse assunto inconscientemente prosseguem desde então.

Mas não só:

A dificuldade ou impossibilidade para mim, durante toda a minha vida, de objetivar-me, de me esquecer, de reduzir ao mínimo a influência do molde pessoal em que necessariamente tenho que meter as minhas impressões, os meus juízos.

Quantos homens tenho tido que renegar, que deixar para trás, que esquecer, para só admitir o novo homem que evolutivamente tanta vez tem surgido em mim até ao de hoje, talvez o último, mas provavelmente, se o tempo mo permitisse, não ainda o definitivo.

Sinto por isso que deveria passar todas as ideias que tenho conhecido, sob o meu ponto de vista atual – que deveria reler todos os livros lidos, reconhecer todas as obras de Arte, visitar todos os lugares²¹⁰.

Passemos, pois, em revista alguns deles.

²¹⁰ E₄/48-121: anotação autógrafa.

Almeida Garrett e a série da Garnier

Entre meus projetos não concretizados, recordo-me de um a respeito de Almeida Garrett. Dediquei-lhe, no entanto, tempo e reflexão, tendo ficado, entre meus papéis, levantamentos bibliográficos que fizera, como era meu costume, na Biblioteca do Museu Britânico²¹¹, notas avulsas em que registrei pontos a que deveria voltar, ou que, no momento das leituras pareceram-me importantes, constituindo-se em impressões, informações, achegas críticas²¹² e também 83 fichas, por mim reunidas, em que ano a ano inscrevi uma cronologia da vida e obra do autor²¹³, bem como o manuscrito de um gráfico da genealogia da família de Almeida Garrett.²¹⁴

Esses estudos preliminares deveriam contribuir para a elaboração do primeiro volume de uma série a ser publicada pela Garnier, para a qual me encarregara de compor um esboço de apresentação (que funcionaria para toda a coleção) e cujo manuscrito, decifradas as minhas próprias emendas, transcrevo a seguir:

²¹¹ E₄/64-37.

²¹² E₄/64-34.

²¹³ E₄/64-33.

²¹⁴ E₄/64-38.

Os Escritores e as Obras da Literatura Portuguesa e Brasileira

O conhecimento das Literaturas resulta da leitura crítica das obras escritas, e do estudo da vida e do espírito dos seus autores.

As histórias das literaturas, as biografias e as críticas literárias dos Escritores servem a classificar factos cujo conhecimento se supõe adquirido por essa leitura e por esse estudo.

A coleção intitulada “Literatura Portuguesa e Brasileira: Obras e Escritores” propõe-se tornar conhecidos a um tempo os autores e os mais notáveis escritos da Literatura de Portugal e do Brasil.

Cada criador aparecerá desenhado pelas suas próprias criações, cada observação crítica será acompanhada do momento que a motivou e serão as próprias obras literárias que diante dos olhos dos leitores gradualmente irão construindo a História da Literatura.

Os Escritores mostrar-se-ão vivendo, produzindo, transformando-se cronologicamente sob a ação das influências do seu tempo, e constituindo-se eles próprios, à medida que criam autoridade, em centros de ação influente.

Cada excerto será acompanhado duma nota sobre a época e circunstâncias em que foi escrita e publicada a obra a que pertence.²¹⁵

Não há dúvida que este esboço claramente expressa como penso o papel de uma série dessa natureza, seus objetivos e limites.

Algumas informações complementares a esse projeto, encontro em cartas trocadas com meu amigo brasileiro, Graça Aranha²¹⁶. Uma

²¹⁵ E₄/64-36.

²¹⁶ José Pereira da Graça Aranha (1868-1931) estudou Direito em Recife, onde se ligou a Tobias Barreto formando-se no Monismo Evolucionista da “Escola do Recife”. Amigo de Joaquim Nabuco, acompanhou-o nas missões diplomáticas a Londres e Roma. Em Londres torna-se amigo de Jaime Batalha Reis, com quem mantém longas conversas sobre literatura e estética, além de uma extensa correspondência que se estendeu 1901 a 1918.

dessas cartas, aliás, traz referências e comentários meus aos artigos que publiquei em O Século como também ocorre em cartas a Luís de Magalhães, Raul Brandão e António Sérgio.

Assim é que, em 9 de setembro de 1904, Graça Aranba, entusiasmado, escreve-me:

“Meu querido Batalba,

O Garnier rendeu-se. Prepare o Garrett para um volume de 250 páginas, formato e tipo comum dos romances franceses. Antes de deixar Paris combinarei títulos, papel, capa, etc. As condições são propriedade do ensemble conferida à Garnier – propriedade do prefácio aos autores, retribuição de mil francos em duas prestações de quinhentos francos, uma quando o manuscrito for entregue, outra por ocasião da tiragem do volume.

Vai V. iniciar a série nestas condições, que me parecem boas. Tenho pena que V. deixe um instante de lado os seus extraordinários estudos do Século, mas não posso deixar de pedir-lhe que comece a reunir as páginas do Garrett, de forma que antes de minha partida possa ter uma ideia material do volume, que servirá de tipo aos outros. Ao chegar no Rio farei com que o [José] Veríssimo prepare o Alencar.

De Lisboa me escreve a Livraria Ferreira pedindo-me um romance novo para uma grande revista ilustrada que vai aparecer em janeiro. Pagam-me o que eu pedir, acrescentam. Vou escrever a este editor que V. tem em vista uma série de estudos sobre a literatura brasileira e que ele se deve dirigir a V. para obter a publicação deste trabalho.

Esse magazine pretende explorar o Brasil de um modo mais inteligente que os infectos jornais luso-brasileiros. Veremos.

Só temos aqui mais uma semana. Saudades afetuosas aos seus.

Do muito amigo,

Graça Aranba”²¹⁷

²¹⁷ E₄/67-5.

*A minha resposta não se fez esperar.*²¹⁸

Calais View, St. Margaret's Bay, Dover

12, Setembro, 1904

Querido Graça Aranha

Escrevo-lhe de uma praia admiravelmente pitoresca para onde vim acompanhar a Marita²¹⁹ que andava fraquinha e precisada de mudança de ares. Esta viagem, isolando-me de muitas e inevitáveis ocupações em Londres, é favorável ao livro *Almeida Garrett* em que estou ativamente trabalhando já. A parte importante e demorada será a minha *Introdução crítica*. A seleção e a cópia dos trechos serão rapidamente feitas. Para esta parte principalmente peço sugestões ao seu bom gosto. Também desejo conhecer a sua opinião sobre o número de páginas que das 250 V. julga dever ocupar a Introdução. Parece-me conveniente que se defina com rigor o tipo a usar no livro e o número de linhas por página (tomando por modelo um volume conhecido da Garnier), para eu poder calcular exatamente o equilíbrio entre as diferentes partes da obra que deve encerrar trechos de todos os períodos do desenvolvimento intelectual do Almeida Garrett.

Muito obrigado pela indicação do meu nome aos Editores da *Grande Revista Ilustrada*. Estimaria com efeito que os meus artigos sobre a Literatura brasileira fossem publicados numa *Revista*. A publicação de tais trabalhos em periódicos diários e noticiosos altera-lhes inevitavelmente o tom e torna-os incompletos. O maior bem de tal Revista será o obrigá-lo a V. a quanto antes completar um novo Romance. Aqui lhe mando

²¹⁸ Trata-se aqui da transcrição do original enviado a Graça Aranha, constante da coleção da Academia Brasileira de Letras.

²¹⁹ Maria, filha de Batalha Reis, afilhada de Antero de Quental.

um novo artigo com algumas heresias novas sobre arte.²²⁰ Um segundo artigo aplicando-se aos Pianistas em geral, e a Viana da Mota, deve ter aparecido hoje em Lisboa.²²¹ O artigo incluso saiu muito errado; mas V. facilmente o emendará. Reli-o agora com a sensação que os anteriores todos me têm dado: sofrem todos eles, julgo, de eu não poder, nas 2 ou 3 colunas do *Século*, explicar completamente as minhas mais ou menos inesperadas análises. Em todo o caso o que há de essencial nos meus pontos de vista aí fica apontado.

Como a saúde da Marita me obriga a conservar-me nestas ribas marítimas, sendo possível, até ao dia 23, pensei que V. talvez pudesse vir aqui passar uns dois ou três dias ao Hotel, – porque eu não tenho quarto que lhe oferecer. St. Margaret's Bay é um dos raríssimos cantos solitários das costas britânicas, – apesar de estar dele vendo, defronte da minha janela, agora que lhe escrevo, as altas ribas de [*ileg.*] branca amuralharem o horizonte entre Calais e Boulogne.

Dê-me esses dois ou três dias de entrevista filosófica antes de partir para o Brasil.

Hoje mandamos uns bilhetes postais à Heloísa e Temístocles²²² por onde V. poderá julgar o pitoresco do sítio onde estamos.

Tenho ideia de que na Ed. Garnier de Clássicos franceses há um volume com o *Émile* de J. J. Rousseau.²²³ Se *assim for* peça-lho V. a ele e ofereça-mo depois a mim e traga-mo, mas não o compre de modo algum.

²²⁰ Trata-se do artigo 'A interpretação das obras de arte. Fragmentos de uma estética', constante da Parte V "Alguns dos Meus Textos de Imprensa".

²²¹ "A interpretação dos pianistas. José Viana da Mota", também reproduzido na Parte V.

²²² Heloísa e Temístocles: mulher e filho de Graça Aranha.

²²³ *Émile ou de l'Éducation*, de J. J. Rousseau (1762).

Muitas saudades a sua Mulher e Filhos.

Muito amigo

Jaime

Mas a Garnier não publica este ou qualquer outro volume ao abrigo da coleção que muito me havia entusiasmado. Também sobre a referida Revista, não encontrei quaisquer outras referências em toda a correspondência com Graça Aranha.

* * *

***O descobrimento do Brasil intelectual
pelos portugueses do século XX***

Naquele mesmo ano, 1904, eu esboçara e começara a desenvolver um outro projeto “brasileiro”, em que pretendia apresentar e discutir, na imprensa portuguesa, a cultura e a literatura brasileiras. E digo “pretendia”, porque os artigos já concluídos, nunca publicados pela revista Serões, de Lisboa, a que se destinavam, mas conservados em meu espólio, só vieram a ser divulgados oitenta anos mais tarde.²²⁴

Nos meus papéis encontram-se hoje numerosos ecos de uma convivência, sediada em Londres – para ali convergindo ou dali partindo – com os brasileiros: Joaquim Nabuco, Graça Aranha, Domício da Gama, Eduardo Prado, Tristão da Cunha, Azeredo de Castro, Aluísio de Azevedo, Cardoso de Oliveira, Manoel de Oliveira Lima, e José Veríssimo. Muitos deles, aliás, são evocados por Graça Aranha, no prefácio da correspondência entre Joaquim Nabuco e

²²⁴ Reis, J. B. (1988a).

*Machado de Assis, ao referir-se aos anos ingleses de Nabuco, na virada do século*²²⁵.

Esta convivência suscitou e alimentou, sem dúvida, o meu interesse pelo Brasil e a elaboração do projeto referido, que denominei “O Descobrimento do Brasil intelectual pelos portugueses do século XX”.

Os artigos concluídos de tal projeto (5 passados a limpo, 2 em rascunho) com as respectivas anotações que antecederam e/ou acompanharam sua elaboração, as cartas que sobre eles troquei com Graça Aranha, Magalhães Azeredo e Alberto César Gomes de Oliveira, diretor de revista Serões, constituem o testemunho de meu fascinante processo de descoberta de um certo Brasil.

A organizadora do volume, que reuniu tais documentos até então inéditos, procurou chamar a atenção para o processo de construção de uma recepção que se inscreve naqueles textos. Recepção da literatura brasileira, por um português. Os capítulos concluídos e então publicados por ela, postumamente portanto, articulam efetivamente a formulação dos pressupostos que, a meu ver, deveriam direcionar a exploração e o exame das obras literárias dos brasileiros, exame este que não cheguei a realizar de modo mais sistemático.

Mas, relativamente ao Brasil, além desse manuscrito e das anotações acerca da viagem de Pedro Álvares Cabral, deixei outros elementos em que são patentes os ecos de uma estreita convivência que mantive, enquanto cônsul em Londres, com o mencionado grupo de brasileiros, no início do século XX.²²⁶ São cartas, cartões, telegramas, que guardei zelosamente. Naquela altura, na verdade, empreendi como que uma viagem ao Brasil, que durou uns quatro

²²⁵ Graça Aranha acompanhou Joaquim Nabuco na Missão de defesa dos direitos brasileiros no litígio com a Grã-Bretanha acerca da fixação dos limites com a Guiana Inglesa.

²²⁶ Essa convivência é também evocada em Aranha, G. (1942), p.42.

ou cinco anos,²²⁷ da qual sem dúvida é tributário direto o projeto interrompido do Descobrimento.

Os laços com a colônia de brasileiros, como chamei a esse grupo a que me liguei e que a vida diplomática permitira que nos reuníssemos para depois também dispersar-nos, vão manter-se, com alguns deles, por toda a vida, como o atesta a correspondência que mantive com Graça Aranha²²⁸ e com Manuel de Oliveira Lima²²⁹. Com Graça Aranha compartilhava a filiação monista, a preocupação com a estética, a mesma precedência dada aos interesses intelectuais e artísticos com relação ao social. Ainda a sensibilidade às formas e cores, já apontada a respeito de Graça, e evidente na minha série de artigos publicados em O Século de Lisboa. Para Graça, eu funcionava como o amigo instigador, o seu “português belicoso”, irônico, susceptível. Para mim, Graça Aranha, à semelhança dos demais brasileiros, era um exuberante, mas desejado e fiel leitor. Com Oliveira Lima, seriam as discussões sobre nação, pan-americanismo, sobre a obra e papel de Joaquim Nabuco, sobre a questão da literatura e da “língua brasileira”, tão discutida naquela altura. Mas serão os comentários sobre os trabalhos mútuos que sobressairiam nas cartas que trocamos. Reciprocamente nos respeitávamos e nos valorizávamos na seriedade com que procurávamos pensar a história.

²²⁷ Carta a Graça Aranha de 24-9-1905. A correspondência integral de Batalha Reis com os escritores brasileiros, por mim preparada, aguarda publicação sob o título: *Um português numa colônia de Brasileiros em Londres*.

²²⁸ Miné, E. (1997), pp. 79-86.

²²⁹ Diplomata e historiador brasileiro (Recife 1867 – Washington 1928), Manuel de Oliveira Lima fixara residência em Washington e ali lecionara Direito Internacional Público na Universidade Católica. A esta instituição doou a sua biblioteca com cerca de 40.000 livros, afora manuscritos, mapas e objetos de arte que compõem hoje a importante e celebrada “Oliveira Lima Collection”. Fez carreira diplomática na Europa, Oriente e América. Foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras. Em sua vasta bibliografia, figuram sobretudo obras históricas, mas também outras que se voltam para aspectos literários e culturais, além de um livro de memórias, de 1937. A correspondência entre Batalha Reis e M. Oliveira Lima estende-se de 1902 a 1927.

* * *

Tradução d'As Mil e Uma Noites

Nas numerosíssimas cartas que escrevi a Celeste Cinatti, então minha querida noiva, as quais comovidamente reli, encontrei várias referências às minhas atividades de tradutor de romances ingleses destinados a publicação em jornais portugueses, para reforço de meu orçamento. No entanto há, em meus papeis, rastros numerosos de um projeto sobre a tradução das Mil e Uma Noites, para uma produção associada com Eduardo Garrido.²³⁰

A correspondência entre nós dois (meus rascunhos e as cartas originais do Garrido) – de novembro de 1885 a maio de 1888 – revela uma evolução dos nossos entendimentos (e desentendimentos...), assim como mostra com clareza o meu empenho e minha rápida adesão produtiva:

“Paris, 25 de fev. [1886]

Meu caro Batalha,

A publicação das fábulas de La Fontaine, que estão começando a imprimir-se, não me tem deixado com muito tempo disponível. É por isso que te não escrevi largamente sobre o nosso negócio como prometi. Hoje mesmo só tenho tempo para te escrever quatro linhas – e faço-o, não porque isso adiante nada, mas para que tu não julgues que não faço caso do negócio.

O financeiro com que conto para meu sócio não está agora em Paris. Já lhe escrevi.

²³⁰ Eduardo Garrido foi um dos mais encenados autores portugueses nos palcos brasileiros do século XIX, notadamente celebrado por sua peça *A filha do ar*.

Quero começar a coisa pela edição portuguesa. Depois te darei os motivos.

Mas a publicação não poderá começar senão daqui a meses; é preciso preparar o negócio muito bem.

Tenho porém uma grande [ileg.] e uma grande pressa de conhecer a obra, porque para mim uma coisa importantíssima é tirar partido dela no teatro antes de que outro se lembre de o fazer. Ora, é difícil, impossível mesmo, eu conhecer a obra com a rapidez que desejo porque a tradução vai-te levar perto de um ano.

Para conciliarmos as coisas, tenho um alvitre que me não parece muito tolo: Não poderias tu traduzir rapidamente a obra, mas muito fielmente, – toda em prosa, sem te preocupares com o estilo, e mais tarde, à medida que se fosse publicando, fazeres os versos, limar a prosa, tornando finalmente a tradução literária como deve ser?

Tinha isto muitas vantagens a meu ver:

1.ª Empréstavas-me os volumes à medida que os traduzires, e eu ficava conhecendo a obra e poderia pensar nalguma peça. – Lido cada um dos volumes, o que é negócio de dois ou três dias, tomava as minhas notas, e os devolvia para ti.

2.ª Menos tempo demorarias na tua mão com a obra que te emprestam, porque traduzindo nas condições que eu digo, és capaz de traduzir dois volumes num mês.

3.ª Porque a pessoa que te empresta o livro agora, pode, por qualquer motivo, não poder emprestá-lo mais tarde e tu não saberás como concluir o trabalho.

Enfim, vejo muitas vantagens no que lembro e bem desejaria que tu estivesse de acordo comigo.

Quanto à remuneração do teu trabalho, tratarei com o financeiro mandar-te os 100\$000 por cada volume, à medida que mos enviases para eu ler.

E se a coisa lhe não sorrir, se o homem não quiser dar o milho senão depois do trabalho (definitivo?), é preciso que nós dois entremos numa combinação qualquer que te faça conta.

Dize o que pensas de tudo isto e vai andando com o trabalho para não perderes tempo.

Saudades a todos um abraço [ileg.]

*E. Garrido*²³¹

15 de março de 1886

Meu querido Garrido,

Tenho em minha mão o segundo tomo das *Noites* que é enquanto a volume como o primeiro, pouco mais ou menos. Nem este nem o primeiro têm estampas. Lembrei-me porém de uma maneira de os ilustrar que seria interessante e porventura pouco cara – em todo caso muito menos cara que o mandar fazer as ilustrações gerais à obra por artistas bons. Eis a minha ideia: a propósito de armas, utensílios, mobílias, costumes e cenas características, o Burton refere-se muitas vezes já aos seus próprios livros de viagens no Oriente, já há outras publicações em que vêm gravuras representando os objetos ou as cenas descritas. Ora será fácil tomar as gravuras das publicações apontadas e algumas outras dos lugares onde se passam as principais histórias, principalmente cidades, Cairo, Bagdá, Damasco, etc – que hoje ainda têm exatamente o caráter descrito das *Noites*. Esta maneira de ilustrar a tradução daria à obra, mesmo muito mais que à outra, um interesse permanente e sério.

A tradução do primeiro volume caminha a bom passo. Arranja pois dinheiro.

²³¹ E₄/71-5.

Numa carta que tenho presente do Corazzi com data de 5 do corrente diz-me ele: “Parecia-me muito conveniente para nós o descobrir-se alguma novidade [*ileg.*]”

A redação definitiva tal como eu imaginava será porém difícil; – e eu te digo porque.

As Mil e Uma Noites são *contos populares*. Esta é a consideração que tem que dominar no estilo da tradução feita com arte e gosto duma obra semelhante.

O *estilo literário* para um tal momento tem de ser um estilo que *literariamente* está ainda por criar entre nós.

Nada mais ridículo que traduzir as *Mil e Uma Noites* ou no estilo moderno ou num estilo erudito e [*ileg.*] inspirado nas literaturas clássicas.

As fontes para o estilo idôneo são os nossos próprios contos populares, as poesias dos nossos cancioneros e romanceiros populares, as formas que todos nós temos ainda no ouvido das histórias de mouras encantadas que nos contavam as amas, as velhas criadas quando éramos crianças. Eu tive por isto uma meninice passada em excelente meio, fora de Lisboa, no campo, entre aldeãs e tenho depois corrido todo o país e tratado muito com a parte mais silvestre, menos civilizada ainda da nossa terra.

Tenho nestes últimos tempos (e a propósito da nossa empresa) procurado recordar-me encontrando com efeito na minha memória formas admiráveis populares portuguesas que os contos e as poesias populares têm conservado através do desprezo literário da imitação clássica que as deixou cair como inúteis.

Isto porém torna o trabalho de redação muito difícil além das dificuldades que já a obra tinha.

Arranja porém capital e assenta comigo em bases definitivas. O tempo que a redação definitiva me vai levar e a urgência absoluta de dinheiro em que estou me obrigarão porventura a

introduzir modificações nas bases de condições que te mandei quando fizermos o nosso contrato definitivo, se ativo.

Teu amigo²³²

Ocorre que minhas cartas revelam numerosas queixas relativas aos adiamentos de providências pelas quais se responsabilizara Garrido. Após algumas ameaças de rompimento, registra-se um silêncio eloquente. Fica uma volumosa pasta com 489 fólhos a atestar o efetivo trabalho de tradução que eu executara até o abandono do empreendimento em que me envolvera e ao qual Garrido sempre aludira como um futuro grande sucesso financeiro, em virtude de seus prováveis desdobramentos em Portugal e também no Brasil. E assim lhe escrevi:

10 fevereiro 1887

Meu caro Eduardo

Duas cartas já te escrevi eu com sugestões que ficaram sem resposta: Esta mando-ta por mão própria oito dias depois de ter a certeza que te foi entregue. Considero-me desligado de ti no nosso negócio e trato da minha vida.

Tenho o primeiro volume pronto.

Teu muito amigo,

J.²³³

E prossigo na reconstituição da história...

Garrido pede-me que lhe dê algum prazo. Cinco meses depois, ainda lhe envio, em anexo à carta que a seguir evoco, o “Projeto de

²³² E₄/71-5 (rasc).

²³³ E₄/71-6 (rasc.)

Prospecto” da edição das Mil e Uma Noites em tradução portuguesa em que, como de costume, está presente a minha preocupação em apontar elementos rastreados sobre a própria obra, suas traduções e importância.

Newcastle 26 de Julho 1887

Meu caro Garrido.

O dono das *1001 Noites* tinha emprestado o 10.º volume da tradução e só há poucos dias mo pode emprestar. Li-o e escrevi o Projeto de Prospecto que te envio.

Farás deste projeto o que entenderes, transformando e acrescentando, diminuindo, refundindo o que lá está em completa liberdade.

O Burton diz no 10.º volume que a sua edição de mil exemplares vendidos a mil subscritores particulares representa *uma tradução impressa mas não publicada*. Eu julguei dever fundar-me neste ponto de vista para berrar no prospecto que a nossa tradução era a *primeira* que em qualquer língua *se publicava* o que me parece uma excelente base de *réclame*.

Agora meu amigo não percas tempo. Lembra-te que o Furtado²³⁴ está no Brasil muito pouco tempo e que tudo depende do que ele lá fizer. Assim pois ficamos entendidos que se muito breve tu me não dás notícias deste prospecto impresso e enviado para o Rio de Janeiro eu envio-o para o Rio de Janeiro ao Furtado e desde esse dia entendo-me com ele considerando que tu próprio desistisse da empresa.

²³⁴ Furtado Coelho, Luís Cândido Cordeiro Pinheiro (Lisboa, 1831-1900), ator, dramaturgo, compositor, pianista, poeta e empresário português que fez uma movimentada carreira principalmente no Brasil.

Enquanto à compra do exemplar inglês o dono ainda me não deu um ultimato a respeito do preço. Comunicar-te-ei logo que o saiba.

Responde a esta carta para que eu saiba se chegou.

Teu²³⁵

Segue-se o Projeto de Prospecto:

*Projeto de Prospecto*²³⁶

Nenhuma obra tem sido no mundo tão lida como as *Mil e Uma Noites*, histórias têm sido como as deste livro decoradas, contadas, em todos os países, por gente de todas as raças, de todas as classes, de todas as idades.

Nas literaturas cultas, como nas narrações populares, o maravilhoso provém, há talvez vinte séculos no Oriente, e há com certeza quase dois em todo o mundo civilizado, desta cintilante e inesgotável parte do que se conta em volta das lareiras como do que se escuta junto das tendas árabes do deserto; uma grande parte do fundo mais fantástico das nossas narrações literárias e dos dramas mágicos dos nossos teatros, deriva das *Mil e Uma Noites*.

E todavia apenas da grande coleção oriental conhecemos mutilada e resumida menos da quarta parte: daí – *Mil e Uma Noites* – porque são nos manuscritos árabes realmente 1001 Noites – só se encontra às mãos do público, de qualquer país, a tradução incompleta de cerca de 300.

²³⁵ E₄/71-6 (rasc.)

²³⁶ No rascunho autógrafo de Jaime Batalha Reis, com muitas emendas, este título – Projeto de Prospecto – vem inscrito, ao alto, com letra de Beatriz Cinatti Batalha Reis.

O fragmento das *Mil e Uma Noites* que conhecemos em Portugal e no Brasil é ainda uma parte apenas do que se acha resumido e publicado há muito noutras línguas. No começo do século passado (1704) o professor francês António Galland começou a publicar resumidas e “arranjadas” algumas das narrações das *Mil e Uma Noites*, então pela primeira vez traduzidas do árabe. Esta publicação completou-se já depois da morte de Galland (1717) e na edição mais completa (a de De Sacy, em 1838) aparecem apenas 264 Noites.

Sobre esta tradução francesa se fundaram todas as traduções portuguesas e, pode acrescentar-se quase todas as traduções de que há quase dois séculos se alimenta e deleita a curiosidade dos povos da Europa e do mundo.

A primeira tradução completa das *Mil e Uma Noites* imprimiu-se de 1882 a 1884; a segunda foi começada em 1885 e acaba apenas de terminar a sua parte fundamental.

Estas duas traduções são inglesas. A primeira foi feita por John Payne (Villon Society 9 Volumes), 1882-84, a segunda por Richard F. Burton. Nenhuma delas porém existe entre as mãos do público. Da tradução de Payne foram apenas impressos quinhentos exemplares que se distribuíram entre os membros da Sociedade Literária de Inglaterra; da tradução do Burton tiraram-se somente mil cópias entregues a outros tantos subscritores particulares.

Propomo-nos pois agora a publicar pela primeira vez, uma tradução completa das *Mil e Uma Noites* fundada nas duas traduções inglesas que acabamos de citar.

Uma das partes mais belas e mais interessantes das *Mil e Uma Noites* é absolutamente desconhecida dos que apenas leram a tradução de Galland: essa é a parte poética. As *Mil e Uma Noites* incluem na sua forma mais completa um vasto poema de dez mil versos, isto é, de 1184 versos mais que *Os Lusíadas* que apenas contém 8816.

Este grande poema lírico, satírico, épico por vezes é maravilhosamente formado por fragmentos das obras de inumeráveis

poetas – persas, avatares do Oriente e até muçulmanos de Espanha e Portugal, desde os tempos maometanos até aos do século XVI, e por uma [ileg.] de extraordinárias poesias de autores desconhecidos, porventura dos improvisadores que nos desertos orientais contavam as histórias adornando-as, ou dos copistas que por tantos séculos formaram e transmitiram a primorosa coleção.

Porque traduzir essas poesias em prosa: Burton dá-no-las em verso inglês. Na tradução portuguesa a parte poética será publicada em versos portugueses.

Para os portugueses como para todos os habitantes das Espanhas, as *Mil e Uma Noites* na sua forma completa sendo o maior repositório conhecido dos costumes, das tradições, das formas de viver, de pensar, de falar dos povos mulçumanos, são uma das mais curiosas fontes dos nossos próprios costumes.

A cada passo se encontram assim, nos diálogos e nas narrações dos contos da *Coleção Oriental* costumes e formas de dizer, portuguesas hoje, mas sem dúvida tradicionais e moçárabes.

Uma das razões por que as duas únicas traduções completas até hoje das *Mil e Uma Noites* tem se conservado fora do alcance do público deriva da ingenuidade primitiva com que muitas cenas estão descritas no original árabe.

Muitas dessas cenas podem sem dúvida segundo os nossos costumes, ser classificadas de pouco decentes. A tradução portuguesa atenua consideravelmente esta feição das *Mil e Uma Noites*.

Tal como elas se apresentarão em português serão infinitamente mais aceitáveis sob o ponto de vista moral do que a maioria dos mais célebres romances modernos franceses ou portugueses, sendo certo, sem embargo, que nunca uma completa tradução das *Mil e Uma Noites* será uma leitura própria para crianças ou para meninas. O fundo porém de todas as histórias, a ação delas, a sua intenção, o seu desenvolvimento e seu desfecho é sempre profundamente moral. E a maravilhosa fantasia que corre nestas narrações da

Berbéria e do Egito, a Arábia, a Pérsia, a Índia, a China, mais de meio mundo de visões e ilusões merece bem que todo o homem a conheça e que todo o homem forme com ela o maior encanto da sua imaginação.

A primeira tradução largamente publicada do mais extraordinário dos livros é pois a tradução portuguesa que aqui apresentamos ao público de Portugal e Brasil.

Notas numerosas explicarão os pontos menos claros da narração tornando-a, como já nas melhores traduções inglesas, um completo tratado de etnografia oriental.

Entre elementos vários sobre esta projetada tradução para o português a partir da tradução inglesa de Richard F. Burton (publicada em 1885), encontrei, arquivados, trechos que transcrevi de uma resenha crítica da Saturday Review de 2 janeiro de 1886 e, com eles uma curiosa anotação minha, rascunhada para Garrido, que a seguir transcrevo:

O livro é maravilhoso – mas tem quadros da última indecência.

As explicações de algumas notas de Burton tornam a indecência ainda maior (se é possível) apesar de que a intenção dessas notas é claramente a de instruir sobre costumes de povos orientais e sobre as diferenças anatômicas das diversas raças.

Algumas notas das mais cruas e alguns detalhes dos mais obscenos poderiam talvez suprimir-se na tradução portuguesa – dirás sobre este ponto a tua opinião.

A tradução pode ser um grande sucesso financeiro e ao mesmo tempo ser publicada com a prevenção de que é apenas leitura para homens que queiram instruir-se neste monumento literário que tem o que têm os poemas da Índia, o próprio Homero e todas as obras remotas de raças ingênuas.

Em todo caso o melhor será talvez eu traduzir fielmente e tu, que és o editor da obra e por consequência o único responsável pela sua publicação, cortarás ou atenuarás o que quiseres.²³⁷

Infelizmente, toda a minha energia parecia irremediavelmente dissipar-se. Mas não. O meu hábito de arquivamento compulsório iria permitir um resgate, ao menos parcial, de meu empenho no “Projeto Mil e Uma Noites”. Porque o resto é silêncio... mais uma vez...

* * *

Co-criador de Carlos Fradique Mendes

Foi em “Anos de Lisboa” que rememorei, com a correspondente contextualização, a criação do heterônimo coletivo Carlos Fradique Mendes e os efeitos produzidos pela aparição desse primeiro Fradique Mendes²³⁸.

[...] Um dia, pensando na riqueza imensa do moderno movimento de ideias, cuja existência parecia ser tão absolutamente desconhecida em Portugal, pensando na apatia chinesa dos lisboetas, imobilizados, durante anos, na contemplação e no cinzelar de meia ideia, velha, indecisa, em segunda mão, e em mau uso, – pensamos em suprir uma das muitas lacunas lamentáveis criando ao menos, um poeta satânico. Foi assim que apareceu Carlos Fradique Mendes.

O nosso plano era considerável e terrível: Tratava-se de criar uma filosofia cujos ideais fossem diametralmente opostos aos ideais

²³⁷ E4/71-1 (rasc.)

²³⁸ Sobre este assunto veja-se Serrão, J. (1985).

geralmente aceites, deduzindo, com implacável e impassível lógica, todas as consequências sistemáticas dos pontos de partida, por monstruosas que elas parecessem. Dessa filosofia saía naturalmente uma poesia, toda uma literatura especial, que o Antero de Quental, o Eça de Queirós e eu, nos propúnhamos construir a frio, aplicando os processos revelados pelas análises da Crítica moderna, desmontando e armando a emoção e o sentimento, como se fossem máquinas materiais conhecidas e reproduzíveis.

Para que o movimento se apresentasse respeitavelmente aos olhos dos imitativos Publicistas da capital portuguesa, onde nós íamos fazer viver e pensar Carlos Fradique Mendes, era indispensável criar-lhe uma tradição, uma Escola, que se pudesse supor admirada algures, nos venerados países estrangeiros. Além de que, nós projetávamos criar no mais íntimo e fantástico absurdo, no mais extremo contraditório, nas regiões mais irracionais e insensatas do Espírito, mais longe, mais fundo que Poe, que Nerval, que Baudelaire.

Os Satânicos do Norte foram assim inventados; os seus nomes, biografias, e obras, coordenadas. Sobre eles se publicou um primeiro folhetim na *Revolução de Setembro* acompanhando algumas poesias de Fradique. O nome de um desses monstruosos poetas era perigoso de pronunciar, produzia o vômito, tendo só consoantes: Hrlwdzh. Mas o “grande artista” que mais aceitação teve em Lisboa foi Ulrug, citado, com respeito e louvor, em livros de Crítica literária do tempo: Os livreiros, instados por alguns dos mais cultos literatos portugueses, durante muitos meses encomendaram, para Paris, as “Obras Completas” deste diabólico e fantástico autor.

As poesias publicadas sob o nome de Carlos Fradique Mendes não dão porém ideia do que realmente nos propúnhamos fazer. As obras mais características ficaram inéditas. Algumas conservo eu ainda nos autógrafos originais do Antero de Quental e do Eça de Queirós.

Essas poesias eram supostas artificialmente escritas, como eu já disse, colocando-se os verdadeiros autores, de propósito, num ponto de vista estranho. [...] ²³⁹

Mas ecos fradiquianos estão também presentes em cartas a Celeste entre março de 1869 e julho de 1870:

[...] Não te mando por ora nenhuma poesia do Fradique Mendes porque não tenho papel em que tas copie nem mesmo a maior parte delas estão em minha casa. Queres que eu tente fazer uma poesia a sério para te oferecer e para eu assinar para ti? Poesia francamente assinada por Jaime Batalha Reis mas que ninguém mais leia senão a sua Celeste. Queres? Convencer-te-ás, se eu o fizer, que não sou naturalmente poeta – que o verso para mim é uma forma muito artificial, que só a sangue frio e com a tenção de produzir extravagâncias é que eu posso fazê-lo. Só para o Fradique é que posso ser poeta. Inspiração franca, espontânea e natural, não a tenho. Hei-de mandar-te as diferentes poesias que se têm feito para o Fradique Mendes sem os nomes dos três autores. Quero ver se tu adivinhas quais são as minhas. Como todos nós as fazemos de propósito, duma certa maneira esquisita há de te ser difícil. [...]

[Lisboa, 12 março 1869] ²⁴⁰

[...] Então sempre queres que te mande poesias do Fradique? E se te zangas? [...]

[Lisboa, Março 1869] ²⁴¹

²³⁹ Do texto “Anos de Lisboa (algumas lembranças)” de J. Batalha Reis, constante da Parte II deste volume.

²⁴⁰ E₄/57-10 (1).

²⁴¹ E₄/57-10 (2).

Agradece à Cleofe as saudades que me manda e recomenda-me muito, sim? Minha Celeste os versos são meus, mas nem eu mesmo te sei dizer o que significam. Bem sabes que para o Fradique tratava-se de fazer coisas misteriosas, pouco claras, estranhas, esquisitas. Nem eu sei o que a rapariga fez para endoidecer. Bem vês que se tratava do que se chama uma mistificação. A outra poesia de que não achei o final era a descrição dos amores de um homem com uma loba numa floresta. Já vês o gênero.

[Lisboa, 1869?]²⁴²

[...] É verdade, deixa-me dizer-te os autores das Poesias. Da primeira, o “Santo” - o autor é o Antero de Quental. Da segunda - “Serenata de Satã às estrelas”, é o Eça de Queirós - da terceira, sou eu, já sabes - da última é o Antero. Vê como te enganaste. O que é verdade é que sobre todas a “Serenata” do Eça é linda em muitos versos. Tem uma bela imaginação, aquele rapaz. Vão-se imprimir muitas outras; logo que o Queirós e o Canavarro mas dêem. Um belo dia mato o Fradique e escrevo com toda a gravidade a sua biografia. E enquanto todos engulirem a peta, tu rir-te-ás de todos porque sabes a verdade.

[Lisboa, Novembro 1869]²⁴³

[...] Se visses ontem no Grêmio uns indivíduos a dizerem que era um espírito agudíssimo, uma excentricidade pasmosa e um arrojado de ideias inauditas. E como eu disse que conhecia o Fradique, pediram-me que dissesse que casta de homem era e eu contei que era um homem dos seus trinta anos, magro, de aspecto ora duma alegria extravagante ora duma melancolia sinistra. Sabia-se dele e de alguns amigos que fora ainda novo de Portugal para Paris, que depois partira de Paris para a Alemanha, para os países do Norte,

²⁴² E₄/57-10 (5).

²⁴³ E₄/57-10 (6).

Noruega, Islândia. Que enfim fora à América e que passado tempo se vira de novo em Paris de volta de uma viagem ao Oriente. Que era um homem que falava pouco da sua vida e com custo e que às vezes se entusiasmava a falar de arte, de materialismo, de ideal, das florestas altas e vastas, dos mistérios da religião da Índia, das tristezas da Síria. Que para ele o homem nascera mau e vicioso, que o mal era a lei – sem exceção – que considerava o mundo uma luta constante em que era necessário matar para não ser morto. Que ultimamente viera para Portugal onde me fora apresentado por Antero de Quental que o conhecera em Paris pobre, nos sítios onde os pobres comiam, ou nas bibliotecas, nos museus e outras vezes vestido como um operário, às vezes bêbado. De Lisboa fora para Sintra donde escrevera e sabia-se que andava pela costa a ver o mar. De repente deixou de escrever e não sei agora onde está. – Não imaginas minha Celeste o interesse que esta narração despertou. E eu a rir-me comigo mesmo da imensa mistificação. Depois de me ouvirem voltaram a ler as poesias e disseram-me que realmente ali se encontrava como que vestígios de tudo o que eu dissera. Imagina minha Celeste que depois de publicar mais algumas poesias vou publicar uma biografia escrita por mim – Que bom, e nós a rirmo-nos da credulidade pública! Verdade seja – nesta todos caíam. Minha Celeste não tem graça isto? Mas vê lá quando eu te mandar o jornal não imaginem que os versos são meus – porque se isso se espalha perde o caso toda a graça. O tal redator que me falou no Passeio pediu-me para que o Fradique consentisse em se publicarem os poemas dele num volume como os de vários rapazes modernos do mesmo gênero. Vê que bom! – A biografia é o que vai espantar mais porque eu vou dizer coisas notáveis da vida dele.[...]

[Lisboa, 1869]²⁴⁴

²⁴⁴ E4/57-10 (7).

[...] Minha Celeste, tu sabes que as poesias para o Fradique foram feitas de propósito para serem esquisitas, e fora do comum, extravagantes, fantásticas. Já vês pois, que não assevero que a frase cuja explicação me pedes seja uma frase absolutamente correta. O que eu quis dizer, dum modo desusado é que “a velha” parece às vezes ter uma expressão que indica saudades do seu Noivado já passado, já morto, do seu Noivado que está num sepulcro como tudo que passou – vês? [...]

[Praia de Santa Cruz, 27 Julho 70]²⁴⁵

Lembro-me bem, até hoje, de meu interesse e de minha entusiasmada intenção de compor a biografia do poeta satânico inventado por meus dois amigos e por mim. No entanto, isto nunca se efetivou.

Na verdade, foi em 1888 que Fradique Mendes, não aquele que criamos coletivamente na Travessa do Guardamor, mas um outro, agora sob inteira responsabilidade do Queirós, surgiu na imprensa de Portugal e do Brasil. Com pequenas diferenças de data, O Repórter, de Lisboa, então dirigido por Oliveira Martins e a Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro revelaram-no, simultaneamente, aos públicos dos dois lados do Atlântico. De facto, em nota da redação, a Gazeta de Notícias publicava no dia 25 de agosto de 1888:

“Eça de Queirós. O correio causou-nos ontem a mais agradável das surpresas trazendo-nos um manuscrito deste nosso ilustre colaborador, de cuja assiduidade temos sérias razões de queixa. Sem aviso prévio, sem dizer água vai! remete-nos Eça oito folhetins, que constituem a primeira série da Correspondência de Fradique Mendes, um tipo interessante, que foi amigo do autor, e lbe

²⁴⁵ E₄/57-17 (2).

confiou umas cartas em que fotografa, além da própria pessoa, muita gente e muita coisa.”²⁴⁶

*Efetivamente, no dia seguinte e até 31 do mesmo mês e nos dias 1, 2, 3, 4, 7, 8 e 9 de setembro, aquele jornal brasileiro publica: “Notas e Recordações I-IV” (que depois, com alterações, serão as “Memórias e Notas”) e as três primeiras cartas que hoje integram o volume Correspondência de Fradique Mendes.*²⁴⁷

Em carta ao nosso amigo comum Oliveira Martins de 1888, Eça se refere ao plano de publicar o que batiza de “Fradiquices” simultaneamente no Repórter e na Gazeta. Mas, em 10 de junho de 1885, portanto três anos antes, em carta ao mesmo Oliveira Martins, que então estava no jornal A Província, do Porto, Eça expusera a ideia de publicar uma série de cartas :

“[...] sobre toda a sorte de assuntos, desde a imortalidade da alma até ao preço do carvão, escritas por um certo grande homem que viveu aqui há tempo, depois do cerco de Tróia e antes do de Paris, e que se chamava Fradique Mendes! Não te lembras dele? Pergunta ao Antero. Ele conheceu-o. Homem distinto, poeta, viajante, filósofo nas horas vagas, diletante e voluptuoso, este gentleman, nosso amigo, morreu. E eu, que o apreciei e tratei em vida e que pude julgar da pitoresca originalidade daquele espírito, tive a ideia de recolher a sua correspondência [...] com toda a sorte de gentes várias.”

*E Eça cita poetas, homens de Estado, filântropos, elegantes, amantes, alfaiates e “personalidades que não são nada disso”*²⁴⁸.

²⁴⁶ Bandeira, M. (1990). pp. 89-90.

²⁴⁷ O Repórter publicará apenas o material relativo à “biografia” de Fradique.

²⁴⁸ Queirós, Eça. (1993) vol. 1, pp. 474-476.

Em 1894, embora estivessem já impressas mais de cem páginas do volume Correspondência de Fradique Mendes, Eça foi pedindo sucessivos adiantamentos aos editores e acabou por morrer, sem fazer a supervisão final do que com tal título se publicou em volume, logo a seguir ao seu falecimento.

Não me lembro de ter mencionado ao Queirós a minha intenção (que pode ter sido simplesmente fugaz...) de fazer a biografia de Fradique (como o fizera antes com relação ao concurso para cônsul que acabamos por prestar juntos) escapando-me assim a possibilidade de concretizar o pretendido. Não me recordo mesmo!... Outra possibilidade é que a mesma ideia nos tenha brotado em ambos, independentemente, sem qualquer comunicação entre nós, levando-a Eça adiante passados alguns anos. Não sei, não sei... Não me recordo. Mas, pensando agora a esse respeito, talvez eu até tivesse achado interessante comparar (por mera curiosidade...) traços por mim previstos para compor o perfil de “meu” Fradique, com aqueles delineados pelo Queirós... Mas nada encontrei a respeito rascunhado por mim.

* * *

As Conferências Democráticas do Casino

No que diz respeito às Conferências do Casino, em que fui impedido de pronunciar minha conferência sobre Socialismo, mas em cujo projeto geral e posterior defesa ativamente participei, permito-me aqui lembrá-las a partir de um ponto de vista extremamente particular e restrito, ou seja, reportando-me, no calor da hora, aos ecos ou relatos que delas encontrei em cartas a Celeste, e observando a repercussão e reação por elas provocadas em meu pai, António Nunes dos Reis, através das cartas que então me escreveu.

Dentre as numerosíssimas cartas que escrevi a minha querida noiva, nas de Maio de 1871, vou encontrando, paulatinamente, notícias dos preparativos e do início de realização das Conferências:

Minha querida Celeste, não estive com o Papá. Fui jantar a casa da Avó mas o Papá não estava lá. Eu, o Antero e outros temos estado a tratar da licença para as Conferências – por isso eu me demoro. Perdoa-me.

Minha Celeste eu amo-te muito, muito. Sou o teu Esposo, o teu Jaime²⁴⁹

[...] Minha Celeste vou ver-te contente, sim? Verás que nos vamos casar muito cedo. Já saiu o programa das Conferências que é escrito por mim. Não to mando porque ainda o não tenho impresso. Sou o teu Jaime²⁵⁰

Minha Celeste vou ouvir o Antero que fala hoje, abrindo as Conferências.

Como estás tu? O teu Jaime ama-te muito, muito. Minha Celeste viste a nossa casa no seu estado atual? Que te parece?

Adeus minha Esposa estejas contente e pensa no nosso futuro.
Teu Esposo, o teu Jaime

[Lisboa, 22 Maio 1871]²⁵¹

Chegado o dia da célebre conferência do Antero “Causas da decadência dos povos peninsulares”, que tão grande impacto provocou em Portugal, assim como no Brasil (onde soube que foi reproduzida

²⁴⁹ E₄/58-5.

²⁵⁰ E₄/58-5 (17).

²⁵¹ E₄/58-5.

em várias publicações), a minha reação evidentemente mostrou-se entusiástica e vibrante:

Minha Celeste, venho de ouvir o Antero. Foi magnífico. É um discurso que é um verdadeiro acontecimento – marca uma época em Portugal. Pode-se dizer que é a primeira vez que em Portugal entra o espírito moderno e a primeira vez que aqui se expõe, se fundamenta, se prova que o Catolicismo foi uma das causas, a mais terrível causa da decadência de Portugal e da Espanha. Foi um discurso esplêndido de erudição, de originalidade, de profundidade, de crítica admirável. Eu faço uma ideia muito alta do talento e da ilustração do Antero, mas este discurso foi mais que tudo que se podia prever. Foi magnífico, foi verdadeiramente um acontecimento.

Desta segunda feira a oito dias vai o Augusto Soromenho.

Minha Celeste olha têm as conferências feito muita impressão. Sabes que o Rei e no Paço estão muito inquietos com elas, pois aí fala-se muito nisto. O magnífico discurso do Antero foi de um belo efeito e há-de trazer-nos proveito a todos os que tiveram esta ideia. [...] ²⁵²

Mas já no dia 26 de Junho, eu lhe anunciava a proibição...

Minha Celeste o que ainda agora eu dizia é porque me tinham dito que o Governo mandara proibir as Conferências. Efetivamente assim foi. Nós protestamos por escrito e muita gente quis assinar o protesto conosco. Em seguida fomos levar aos jornais o sobredito protesto que amanhã verás no *Jornal do Comércio* onde estava o [Luís de Almeida e] Albuquerque que nos achou toda a razão e nos ofereceu o seu jornal. Aqui tens o

²⁵² E₄/58-5.

que houve – vou ter com o [Salomão] Sáraga que ficou a cear no Jansen porque não tinha jantado. Depois vou para casa. Estejas sossegadinha e Amiga do teu Esposo, do teu Jaime.²⁵³

Tendo destruído as cartas de Celeste, não posso “documentar” as suas reações, embora me lembre de sua recomendação de precaução e cuidado...

Já nas cartas de meu pai, António Nunes dos Reis, o que vou prioritariamente encontrar?

Se conservei muitas das que me escreveu, ou talvez quase todas, já nada saberia dizer das que eu lhe enderecei, pois nem um só rascunho, ainda que parcial, ficou entre meus papeis. Mas, como a releitura das cartas de meu pai vem repetidamente fornecendo-me indícios de que era seu costume tomar as minbas e respondê-las ponto por ponto, posso ao menos por alto “reconstituir”, ou melhor, pressupor, minbas afirmações que lhe teriam motivado advertências, ponderações, ou mesmo rasgos de indignação paterna, sob a forma de ameaças ou apelos emocionais ali expressos.

Este mesmo tipo de comportamento ocorreu por vezes com relação à discussão de minbas opções profissionais, de minbas posições políticas, com censura às minbas “extravagâncias republicanas”. Na altura da realização das Conferências, lá estão veementemente as recomendações de cuidado, a confissão das preocupações e... as ameaças que me faz meu pai. Na carta de 14 de Junho de 1871, já iniciadas as Conferências, por exemplo, leio:

[...] Antes de mais nada peço-te que na tua conferência não escolbas assunto que te faças [sic] saliente, ou pelo menos que não emitas opiniões que arrepiem como fez o teu amigo Quental, empenho nisto a nossa amizade. Se me não atenderes dar-me-ás o

²⁵³ E₄/58-5 (9).

primeiro desgosto que muitíssimo me magoará porque vai influir muito nos teus arranjos e futuro, vais falar em socialismo cujo nome basta para arrepiar muita gente principalmente agora que estão todos impressionados com a selvageria da Comuna.

Até logo. Teu pai, muito amigo, Reis²⁵⁴

Passados quatro dias, a 18 de Junho, nova missiva me vem do Turcifal:

“Meu querido,

É com muito custo que te escrevo, a agitação em que tenho o meu espírito aumentou a convulsão nervosa do meu braço. À profunda impressão que eu já tinha transtorna-me muito mais à leitura da inclusa carta e doutra que não remeto por volumosa. Nesta se me faz saber o desgosto do Marquês por causa de tua Conferência sobretudo pelo assunto escolhido. O Socialismo principalmente na excitação atual dos ânimos causa horror aos que pensam e têm o que perder. Os teus falsos amigos perdem-te. Tomaram para si assuntos que não têm risco algum dando-te, ou tomando tu por inexperiência do mundo o papel do maior comprometimento que podias agora ter.

Vais assim perder o conceito de juízo (sic) e sério que tens entre toda a gente que tem valor na sociedade. Vais ser mártir de um louco fanatismo. Tu que não tens ainda seguro o presente pelas vicissitudes que se podem dar, vais perder o teu futuro, ou fazer com que seja miserável e tormentoso.

O Gustavo está também pesaroso do caminho para que te vê dirigir. Perderás o lugar de Cônsul que com razão desejas porque

²⁵⁴ E₄/89-12.

não haverá Ministro que te despache, nem o Rei assinará decreto para um socialista. Vê quanto arriscas?

Quererás perder o teu sossego, ficares apontado por toda a gente sisuda deixando de ter uma velhice tranquila?

Atende que os rapazes que te rodeiam são como as canas que facilmente serão movidas pelo vento da [ileg.] embora passem por cima de ti sem lhes importar que sejas esmagado. Tu que parecias conheceres este mundo, sendo indiferente a tudo pelo teu sangue frio, estás hoje com uma febre delirante que põe em perigo a tua existência.

O Marquês sabendo que por condescenderes com a sua vontade deixas-te tão perigosa sociedade ou pelo menos mudas-te de assunto tão odiado para outro que o não seja será uma importante recomendação para te dar um Consulado.

Reflete bem em tudo isto, atende que vais inclusive arriscar a tua existência de que te pode resultar a miséria e desgraças. Se me tens amizade, se queres pagar-me o entranhado afeto que por ti tenho, sabe que estou aflito poupa-me a mortificação em que me puseram as cartas a que me refiro.

Vai falar ao Nogueira, e quando absolutamente não queiras ou não possas deixar tão temível sociedade muda de assunto para a tal conferência e diz-lhe que tu não ias tratar de socialismo tal como o vulgo entende que é essa seita, mas sim que tencionavas expor certas necessidades sociais e a conveniência de se porem em prática por meios pacíficos para evitar a revolução das praças etc, etc

Não posso mais por causa da dor e contração do braço.

*Teu pai, muito amigo,
Nunes dos Reis”²⁵⁵*

²⁵⁵ Turcifal, 18 junho 1871 – E₄/89-12.

Decorridos outros três dias, em 21 de junho, novas lamentações e tentativas de dissuasão:

“Meu querido amigo

Acabo de ler a tua carta que bem mostra o estado em que estás de exaltação a que te levaram certos livros, e talvez alguns amigos ou ambas as coisas. O entusiasmo de certas ideias levou-te ao fanatismo que se apoderava dos mártires. Antevejo pela minha experiência que grandes são os sacrifícios que tens de sofrer, e que mártir serás se não modificares as tuas opiniões às condições do país de que não o tirará a geração moderna. Eu desejava que fosses santo, mas não da classe dos mártires.

Tu julgas exequível a república de Platão, e cego pela influência de tua idade, e crédulo pela bondade do teu coração, não vês a impossibilidade de se aclimatar tão exótica planta no nosso terreno. Para conheceres isto é que não és suficientemente agrônomo, e os anos é que te hão de dar certos conhecimentos que não tens ainda mudando as convicções que tens; porque então, como me aconteceu a mim, conhecerás melhor o mundo e a sociedade, mas então já terás sofrido muito tendo tarde um triste desengano. Lembrar-te-ás então muito de mim e do que te tenho dito e escrito, porém infelizmente a esse tempo já eu te não poderei consolar com a minha amizade. Falas-me nas tuas convicções, na tua consciência, no teu caráter, para se conservar estas qualidades não é indispensável que se preguem doutrinas que todos têm como subversivas. O que tu dizes é muito bonito e agradável a um rapaz, mas o homem experiente que sabe o que são as necessidades da vida e que é indispensável servir às precisões dela encara as coisas deste mundo diversamente de ti. Sem infringir tais qualidades qualquer pode viver bem na sociedade obtendo recursos para a sua decente manutenção, sem precisar fazer-se pregador de doutrinas que geralmente são tidas como inconvenientes.

Conheci alguns que professavam os teus princípios, com abnegação e alardeando a sua independência, e ao mesmo tempo andariam nus se se lhes não dessem fato, e morreriam de fome se se lhes não dessem de comer. Um destes foi José Victorino Barreto Feio, que viveu quase sempre na miséria.

Os que hoje têm interesse em ti não é com a ideia de te comprar, mas sim pelo desejo de te verem em boas circunstâncias, arredando-te de triste posição que só dá sofrimentos de toda espécie. O Marquês para me tranquilizar é que queria abreviar a tua colocação e não com os fins que lhe atribuis no que és injusto.

O deixar-te do propósito em que estás, não é caso de honra como a tua fantasia exaltada te afigura, nem faltavas aos teus deveres, antes talvez melhor os cumprisses, porque também é dever muito obrigatório ceder à vontade dos pais. Mas enfim como a tua determinação é irrevogável, apesar de todas as minhas observações procedentes da minha amizade e experiência, assegurando-te que nunca tirarás proveito da agricultura, como tirarias em muito menos tempo da carreira consular e diplomática, além da representação social, como a nada disto atendes, faz a tua vontade que depois comigo lamentarás não teres seguido os meus conselhos.

Não te abandonarei porque tens procedido sempre com honra, e o teu coração é bom e tens nele sentimentos elevados. Subsiste o nosso contrato do Carvalhal, não obstante contrariares a minha vontade e nisto te dou mais uma prova de que te é profunda a minha amizade para contigo, e da seriedade com que cumpro os meus ajustes.

Só acrescento mais uma condição que deves estar por ela e é que eu quero que me acompanhes todo o tempo que puderes dispensar para estar com o teu

pai e muito amigo

A. Nunes dos Reis”

*“Dir-me-ás de quem é a conferência da próxima 2.ª feira, e se a tua é definitivamente desta a 8 dias que vem a ser 3 de julho.”*²⁵⁶

Um último apelo, com veemência crescente, em 9 de Julho, a que se junta, implacável, a ameaça dramaticamente formulada, da necessidade premente de uma escolha:

“Meu querido amigo,

Acabo de ler no Jornal da Noite: O Sr. Batalha Reis e Antero de Quental requereram à Secretaria da Justiça para se lhes formar processo pelas Conferências.

Isto corresponde a ir meter na boca do lobo. O governo levanta a luva, e como não há dúvida que o Quental no que disse ofendeu a religião etc., etc. terão de certo condenação para o que muito influirá a indisposição geral que há contra os Conferentes que por mais que se esforcem em negar são tidos já como delegados da Temível Internacional.

Ora quem há de pagar as custas e mais despesas do processo e sobretudo o mal da cadeia ou outra condenação que baja?

Diria eu a todos que felizmente não tinhas a mania política, e que não me tinhas dado ainda nem sombras de desgosto, vejo porém agora que vais preparando as coisas para eu ter grandes mortificações e o resto dos meus dias amargurado e aflito.

Não sei pois em que consiste a amizade que dizes ter por mim por não me poupare. Acresce a isto o ler também agora na Revolução de Setembro uma declaração do Pinheiro Chagas por exigência tua e do Quental. Com que então queres ser também agora duelista e valentão? Venha tudo. Até aqui tinhas consideração e estima de todos pelo juízo com que procedias, agora enlouqueceste pelo que já vejo praticares - os extremos tocam-se.

²⁵⁶ E₄/89-12.

Almejavas por ter uma celebridade te-la-ia invejável e digna de louvor por todos que sabem pensar, mas tu trabalhas por outra, pois bem terás a de doido, sacrificando-te e sacrificando-me igualmente. Todas estas coisas fizeram em mim uma revolução de ontem para hoje sem poder sossegar de noite com febre de modo que te escrevo esta na cama e isto por efeito da tua inesperada mudança. O juízo, prudência e moderação com que tens procedido acabou. Agora és homem de bravatas, duelista a loucuras. Não posso suportar tal mudança. Tu eras o meu filho dileto, mas vejo que queres morrer para mim, como já considero teu irmão António. Mas este tem-me ofendido só a mim, tu vais ofendendo a todos.

Agora deparaste com o Pinheiro Chagas que é um bom rapaz, amanhã poderás deparar com outro que te dê uma tremenda e fatal lição. Pois bem o meu dever de pai e a aflição em que está a tua mãe me impõem a obrigação de te dizer que se não te separares desses loucos com quem estás e se não vieres para aqui sem demora ficarei sabendo que morreu o meu filho Jaime e que eras impostor quando me dizias que era meu amigo.

Ainda que raras vezes também sou caprichoso, e quando em certas ocasiões tenbo feito um propósito, sei conservá-lo porque também então a minha vontade é firme. Escolhe pois: ou os teus falsos amigos que te precipitam num abismo, ou teu pai, ou teu único amigo leal que quer livrar-te da desgraça e conservar-te.

*Teu pai e amigo
A. Nunes dos Reis²⁵⁷*

Entre meus guardados, lá está um recorte do Diário da Notícias de 6 de junho de 1921, que aproveito para aqui reproduzir integralmente

²⁵⁷ E₄/89-12.

porque, que me lembre, foi a última vez que me referi publicamente à proibição das Conferências Democráticas do Casino, projeto que foi tão importante para o nosso grupo e um bravo sinal de alerta para o nosso desventurado e carente Portugal.



Exm.º Senhor Procurador Geral da Coroa. Por portaria de 26 de Junho do corrente de 1871, mandou o Governo de Sua Majestade fechar a sala das Conferências Democráticas, no Largo da Abegoaria, porque, segundo a dita portaria, "ali se havia feito uma série de preleções, em que se expôs e procurou sustentar doutrinas que atacam a religião e as instituições do Estado, factos estes que ofendem clara e diretamente as leis do reino e o código fundamental da monarchia". Essas conferências estavam legalmente autorizadas, tendo-se os abaixo assinados comprometido perante o magistrado competente a responder pelo uso ou abuso, que eles, ou qualquer outro preletor, ali fizessem da palavra. No dizer da Portaria, houve não só abuso, mas abuso criminoso, do direito da palavra, e foi esta a opinião de V. Ex.ª que, segundo a portaria, foi consultado a este respeito. Não consta, porém, que tribunal algum decidisse da realidade do delito, nem que os responsáveis fossem, como era legal, processados pelos aludidos abusos. O crime continuava, pois, em despeito da Portaria,

a ser hipotético, e neste sentimento continuavam os abaixo assinados a esperar durante oito dias que a autoridade competente procedesse contra ele, como era do seu dever, já que o não tinha feito antes da Portaria, como ainda mais era de seu dever. Este silêncio da autoridade priva evidentemente os abaixo assinados dum direito sagrado, qual é o de se justificarem publicamente perante os tribunais e o país do crime que lhes imputa o poder executivo. Se esse silêncio quer significar da parte da autoridade uma intenção de indulgência, que além de ilegal é descabida, os abaixo assinados protestam solenemente contra tal suposta indulgência, que só serve para mais seguramente os representar como delinquentes. Se significa um esquecimento da justiça, não querem eles ser também coniventes nesse descuido. Os abaixo assinados têm direito de se justificarem perante os tribunais, num processo público e legal, duma imputação, que os faz passar aos olhos do país por homens convictos dum delito grave, e os aponta, como díscolos, à indignação publica: nenhuma autoridade lhes pode recusar tal direito. Se delinquiram, querem ser condenados pelo juiz competente, e não por uma informação feita na sombra, e pela decisão individual dum homem, a quem lei alguma dá poder para tanto. Pedem por isso a V. Ex.^a, em nome do bom direito que lhes assiste, queira V. Ex.^a dar as suas ordens para que imediatamente se lhes instaure processo pelos supostos abusos da palavra, cometidos nas Conferências Democráticas, de que eles, desde o princípio, se constituíram responsáveis. Esperam Receber Mercê. Lisboa, 4 de Julho de 1871 – (aa) *Antero de Quental. Jaime Batalha Reis.*

Lisboa, 4 de Junho de 1871

Antero de Quental
Jaime Batalha Reis



O reverso do requerimento em que Antero de Quental e Jaime Batalha Reis pediam ao procurador geral da Corôa que os processasse

[Segue-se o artigo de minha autoria enviado ao Diário de Notícias, junto com o documento antes transcrito, ambos publicados pelo referido jornal lisboeta na segunda-feira, 6 de junho de 1921.]

Não poderei agora descrever mais concisamente do que o fiz, – no livro “In memoriam”, dedicado a Antero de Quental, – as intenções das *Conferências democráticas* de 1871.²⁵⁸

“O fim direto de Antero de Quental, e dos que, com ele iniciaram a empresa – disse eu – era lançar, nas preocupações dos portugueses, as mil questões que agitavam então, no mundo, o pensamento dos homens, discutindo em público, e livremente, todos os problemas; descrevendo, sem reboço, todos os resultados a que a ciência, a investigação, a crítica tinham chegado. Para isto convidaram-se todos os homens, moços e velhos, que pareciam estar ao facto do movimento intelectual moderno, e dever ser sinceros, desligados de qualquer interesse...”

“Como é sabido, alguns políticos especularam com a novidade, outros assustaram-se com ela. Descobriu-se que, visto como havia em Portugal uma Religião oficial, não podia ser permitido discutir, – num país da Europa, e em 1871, – nem o *Concílio de Trento*, nem os *Historiadores críticos de Jesus*, nem o *Socialismo*. A lenda apoderou-se então, largamente do assunto...”

²⁵⁸ Trata-se do texto “Anos de Lisboa” reproduzido na Parte II deste volume.

As 12 pessoas signatárias do Prospecto das *Conferências*, que se propunham falar nelas, tinham, muito naturalmente, as suas opiniões sobre certos assuntos, e tencionavam expô-las e sustentá-las. Estes assuntos, se tivessem sido tratados, e essas opiniões se tivessem sido expostas, constituiriam, sem dúvida, relativamente a muitas instituições de Portugal e aos princípios geralmente seguidos pelos portugueses dessa época, uma verdadeira revolução nas ideias. Mas as *Conferências* que se chamavam democráticas, em parte, por justamente estarem abertas a toda a gente, – a todo o povo português, – não impunham nenhum programa aos Conferentes. O compilador do Índice do *Diário do Governo* onde foram publicados os documentos contra as *Conferências*, chama-lhes – corretamente, julgo eu – “*Conferências científicas*”.

A concorrência não foi, nunca muito grande, se bem fosse, desde logo considerável, no que constituía a opinião pública, o efeito do empreendimento e o das ideias apresentadas, sobretudo por Antero de Quental no seu discurso inaugural.

Houve sempre, no auditório, alguns operários levados por José Fontana, circunstância que preocupou os partidos políticos e os centros literários oficiais.

Os conferentes que falaram foram:

Antero de Quental (*Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos 3 séculos*);

Augusto Soromenho (*Literatura portuguesa contemporânea*);

Eça de Queirós (*O Realismo como nova expressão da Arte*);

J. Adolpo Coelho (*A questão do ensino*)

Os que deviam seguir-se-lhe eram:

Salomão Saragga (*Os Historiadores críticos de Jesus*);

Jaime Batalha Reis (*O Socialismo*)

Os demais signatários do Prospecto das *Conferências*, que deviam falar mais tarde, eram:

Manuel de Arriaga

Oliveira Martins

Germano Vieira Meireles

Guilherme de Azevedo

O administrador de toda a parte material das *Conferências* foi José Fontana, sobrinho dos antigos livreiros Bertrand, editores de Almeida Garrett e de Alexandre Herculano, gerente, em 1871 dessa casa e organizador, então, em Portugal, das primeiras associações de operários. O “Casino Lisbonense”, – no Largo da Abegoaria, à esquina da Travessa da Trindade, onde depois se estabeleceu um estofador, – era uma sala de concertos que se alugava, às noites, ao sr. Zagalo.

O prospecto das Conferências foi publicado a 16 de maio de 1871.

A última Conferência foi feita em 19 de junho.

A portaria que encerrou as Conferências foi dada no dia 26. Na noite de 27, quando chegamos ao Largo da Abegoaria, encontramos, inesperadamente, as portas do Casino fechadas e sobre elas, pregada, a portaria impressa do encerramento. Não fomos prevenidos. O José Fontana procurou, por toda a parte, o Zagalo que desaparecera.

Dirigimo-nos para o Café Central, então na próxima esquina do Chiado, onde lavramos, redigido pelo Antero de Quental, um protesto que fomos levar, seguidos pela multidão dos que, ao facto do acontecimento, se haviam juntado a nós, às redações dos principais jornais. O pretexto alegado para encerrar as *Conferências* foi, principalmente, o discurso de Adolfo Coelho, cuja crítica severa ao estado do ensino em Portugal irritara o professorado, sobretudo o da Universidade de Coimbra, especialmente visado.

Eça de Queirós escreveu, porém, logo então nas *Farpas* (Junho, p. 59): “a última Conferência foi feita no dia 19 de junho; a portaria foi dada no dia 26, antes da Conferência que ia ser feita. Por consequência, o Sr. Marquês de Ávila fechou, não as Conferências que se tinham feito, – o que seria um pouco inútil, – mas as Conferências que se iam fazer.”

Com efeito, foram os assuntos dos dois conferentes que deviam seguir-se a Adolfo Coelho que especialmente assustaram a opinião conservadora e o governo: Salomão Saragga, israelita, ia falar sobre *a Vida de Jesus* (segundo Strauss, Renan, Salvador, etc.), porventura discutir a questão da sua divindade. Eu devia falar sobre *Socialismo* e toda a gente supunha ir eu sustentar a gratuidade do crédito, condenar o juro dos capitais, atacar a Propriedade individual, fazer a apologia do Comunismo.

Os operários começaram então, como já disse, a associar-se, constando que estavam prontos para, à nossa voz, sair à rua.

Era a estes boatos que Eça de Queirós espirituosamente aludia nas *Farpas* (nov. p. 12):

“Porque eu era, – diz ele – a Revolução e o chefe dos Republicanos. Eu era segundo o governo:

O Chefe

O *Club*

A barricada

O barril de petróleo

E a voz de 2.000 operários.

Ah! meus senhores, pelo amor de Deus, dêem-me um colega! Distribuam fraternalmente esta acumulação de serviços! Eu consinto em fazer de chefe, – que outro faça de barril!”

Era presidente de Conselho de Ministros, o marquês (depois duque) de Ávila e Bolama.

A Revista Ocidental

*Desdobramento natural das Conferências Democráticas do Casino, a Revista Ocidental, programada para ser lançada em setembro de 1874, somente viria a público em 15 de fevereiro de 1875.*²⁵⁹

*Foi empreendimento concebido e realizado por mim, tendo sido Joaquim Pedro Oliveira Martins autor do primeiro artigo do número inaugural – “Os povos peninsulares e a civilização moderna”, e também responsável em todos os números da Revista, na parte de Crônica Social e Política, pela seção “Portugal e Brasil”, assinando P. de Oliveira, e por quatro outros ensaios independentes, firmados Oliveira Martins*²⁶⁰. *Estabeleceu ainda contatos com intelectuais da Espanha. Mas não foi seu fundador como o julgou Sampaio Bruno. De tal facto é “prova documental” o rascunho de minha carta-resposta elucidativa que lhe escrevi em que também apresentei a Revista em seus propósitos e linha editorial:*

Sampaio Bruno
Porto

2 de Março 906
Londres

Venho agradecer-lhe o exemplar do seu último livro, penhorado como sempre, mas como sempre também surpreendido de que V. Ex.^a se lembre deste longínquo silencioso para por tal forma o honrar.

Pude só ainda apenas folhear o volume: fazendo-o deparei em 2 de suas páginas (93 e 344) com uma asserção que me apresou a retificar: dela se depreende V. Ex.^a entender que a *Revista*

²⁵⁹ Vide as circunstâncias de criação e dados de sua constituição e lançamento rigorosamente apresentados em Marinho, M. J. (1987), p. 104.

²⁶⁰ Martins, J. P. O. (1875 a-d).

Ocidental foi ou pertenceu ao Oliveira Martins. Não é isto exato. A *Revista Ocidental* foi, enquanto existiu, exclusivamente dirigida pelo Antero de Quental e por mim – por mim principalmente, dado o estado de doença que por esse tempo inutilizava o Antero. A *Revista Ocidental* propunha-se agitar ideias, e a dar lugar a que os pensadores pensassem publicamente, mas não tinha em vista a propaganda de nenhuma doutrina especial. Os colaboradores eram os únicos responsáveis pelas frases que assinavam. O Oliveira Martins era apenas um Redator ou Colaborador assíduo mas nada mais.

Não posso agora verificar por quem foi escrito o *Compte rendu* do livro do João Bonança a que se refere. Mas é provável que fosse pelo Antero que, não podendo então escrever coisa alguma mais importante, se entretinha a revistar, em breves linhas, os livros que nos mandavam.

Engana-se também V. Ex.^a supondo que os fundadores da *Revista Ocidental* tinham intuítos ibéricos: não eram, nessa época, tais ideias as de Antero de Quental e nunca foram sem dúvida as minhas. Ambos nós entendíamos haver muitos elementos essenciais comuns à História e criação das duas nações peninsulares. Mas foi uma ideia econômica a que levou a usar as duas línguas castelhana e portuguesa, parecendo que se obteria assim mais numeroso público e havendo razões para supor que a revista chegasse a obter grande circulação na América do Sul.

Eis os esclarecimentos que, sobre uma questão de facto, me atrevo a enviar-lhe, certo de que a sua inteira imparcialidade os acolherá.

Renovando os meus agradecimentos peço-lhe disponha sempre de mim, como seu amigo e admirador obrigado.²⁶¹

²⁶¹ Carta de Jaime Batalha Reis a Sampaio Bruno (rasc.), in Marinho, M. J. (1987), p. 2-3.

*Encarreguei-me eu da publicidade da Revista, escrevendo seu prospecto sob forma de uma folha volante, que foi largamente distribuída pelo país com a ajuda dos amigos e conhecidos, transformados em 'agentes' da publicação.*²⁶²

Prospecto impresso da Revista Ocidental

No meio deste movimento de ciências que se criam ou de ciências que se renovam, no meio deste grande trabalho de crítica, de reconstrução, de esclarecimento aparece ao homem moderno a necessidade de compreender os outros homens para caminhar consciente com o seu tempo. Um homem completo pode, em qualquer época, definir-se como sendo o grupo de ideias do seu tempo.

É para satisfazer esta necessidade que aparecem no século XIX as Revistas.

Dizem elas em poucas palavras os novos pontos de observação descobertos, os estudos originais, a parte de verdadeira criação duma obra, deixando no espírito quadros rapidamente fixados, a impressão exata ou pelo menos o sentimento essencial duma produção.

As condições sociais dão hoje um outro alcance ainda ao trabalho de vulgarização das Revistas. Onde dantes não podia chegar o Livro – monumento de unidade, organismo de funções exclusivas, especialidade feita para especialistas – chega hoje a Revista insinuante, popular, universal. Instruir os povos, nivelar os espíritos, dar a todos os homens a partilha da grande herança da civilização é decerto o mais belo caráter da democracia moderna. Uma Revista dá assim em poucas páginas e por pouco dinheiro, os estudos, os resultados, as ideias enfim de centenas de volumes.

²⁶² Marinho, M. J. (1987), p. 22.

Depois, esta comunhão de todos na obra produzida, multiplica a sua criação. Um sentimento, uma ideia, acordam, quando formulados, outros sentimentos e outras ideias, aumentando assim o número dos espíritos produtores e elevando o nível da consciência pública. Por isso as revistas são o melhor meio de suscitar a formação de ideias e as propagar.

Para nós uma Revista tem ainda um caráter e uma utilidade especial:

Se os espanhóis e os portugueses formam de há muito duas nações distintas, tiveram todavia sempre, na organização filosófica e sentimental dos seus espíritos, na fisionomia das suas literaturas, no caráter dos seus atos, a afinidade que lhes deu a origem comum de raças e a ação, também igual para ambos os povos, do clima da península hispânica.

Espanha e Portugal não têm, até hoje, entrado ativamente na renovação filosófica, científica e artística deste século. O grande movimento atual é ao mesmo tempo alemão, francês, inglês, italiano se quiserem, mas não é de modo algum espanhol ou português.

Se olharmos para a América também compreendemos de momento que o progresso científico e industrial é aí mais representado pelas colonizações inglesas do que pelas espanhola ou portuguesa.

Quaisquer que sejam as causas desta incontestável diferença são elas decerto comuns aos quatro povos, quase que diria às quatro raças de que acabamos de falar.

Iguais nos caracteres essenciais da sua originalidade no meio das nações da Europa, também ao mesmo tempo se separaram da corrente geral.

Uma unidade superior de caráter e uma atitude idêntica em face do movimento moderno, – reúnem assim num grupo natural as nações do Ocidente da Europa e os povos que foram prolongar na América, de certo modificando-o, o mesmo espírito e a mesma situação.

Parece porém, por uma grande quantidade destes fenômenos na maior parte indefinidos, que mais se sentem, que se vêem, que uma grande renascença se agita nas criações da Península. Parece que trabalhos isolados, e acordos quase inéditos com as grandes descobertas gerais, começam a por as novas gerações em comunhão com o século. Somente essas criações não podem constituir o meio, a atmosfera intelectual que por um lado multiplica como já dissemos os trabalhadores e por outro, como consequência, eleva todo um povo à altura moral da sua literatura e da sua filosofia.

Pois bem em face do século XIX e da sua obra as gerações modernas, é sem dúvida fazê-las para logo operárias dessa obra, pois que a corrente dum idade comove e arrasta os que uma vez tomaram consciência dela.

Aos espanhóis e portugueses há hoje a apresentar pelo que já dissemos, as mesmas ideias pelos mesmos meios.

Têm as ideias modernas que tomar destes povos uma maneira original e nova, que falta com os característicos de toda uma raça, à unidade multiforme da filosofia, da ciência, da literatura contemporânea.

Provocar a reunião dos elementos da nova renascença intelectual da península e a formação das novas escolas espanhola e portuguesa, é o fim da REVISTA OCIDENTAL.

O meio a empregar consiste em pôr em contato efetivo o trabalho moderno e os povos latinos do ocidente europeu e de América.

Assim deverá a REVISTA, por um lado expor os trabalhos que todos os dias adiantam a renovação dos estudos no mundo civilizado; por outro definir, nos seus elementos precisos, os caracteres gerais da nossa individualidade e os elementos que tornam natural a autonomia intelectual da Espanha, de Portugal, da América espanhola e do Brasil, e os dos grupos ainda diversos que estes quatro povos encerram decerto.

A crítica moderna, instrumento delicadíssimo de análise – fértil pelo seu caráter revelador, serena pela sua qualidade de ciência, – é o que deve mostrar-nos toda a criação de que andamos alheados, e todos os elementos do que podemos ser no meio dela.

Sai naturalmente destas reflexões que a REVISTA OCIDENTAL é destinada à exposição e por modo algum à propaganda. A crítica moderna coloca-se sempre numa altura onde não chegam as perturbações das lutas. Para ela todas as ideias, como todos os factos humanos, são dignos objetos de elucidação. É só pois nessa região superior e tranquila que a REVISTA OCIDENTAL deverá distinguir os elementos das concepções de qualquer ordem.

Além dos diversos artigos de crítica científica, literária, filosófica, social e artística, publicará a REVISTA, em cada número, uma crônica do movimento político e literário e um romance original.

Por tudo o que expomos e pelos nomes na maior parte de verdadeiras celebridades científicas, artísticas e literárias, que compõem a redação da REVISTA OCIDENTAL pode bem avaliar-se a importância desta publicação. Proporcionais a essa importância são as dificuldades com que têm a lutar os editores e os sacrifícios que devem impor-se, sem dúvida compensados pelo auxílio dos povos latinos dos dois continentes, visto o serviço que às suas relações vêm prestar os estudos que hão de formar a essência da REVISTA OCIDENTAL.²⁶³

²⁶³ Folha volante (ou prospecto impresso) com 47,5x34,5cm, encimada pelo nome dos colaboradores. *Veja-se* Marinho, M. J. (1987), p. 40-44.

Estávamos ainda em 1874, quando Antero escreveu-me uma longa carta, informando-me sobre a precária situação de saúde em que se encontrava e que o impossibilitava de partilhar a concretização do projeto comum da Revista :

“[...] V. veja (já que contava comigo para planos do seu futuro) que não pode contar com um doente chegado a este período agudo de desorganização e que não tendo já futuro para si não pode entrar como função no de outros. Há já dois ou três meses que lhe queria dizer isto : mas, ia ainda esperando pelos últimos sintomas. Vejo porém que é um dever de consciência avisá-lo por causa da revista projetada. Não sou eu que me desligo, é uma fatalidade superior à minha vontade : é a morte talvez próxima [...] Assim, querido amigo, conte com isto, e disponha as suas coisas em vista desta certeza. Se para sua revista o meu nome lhe é necessário, use dele : mas sem o homem e a sua atividade, de que serve o nome ?”²⁶⁴

Quanto a mim (que me seja perdoada a pouca modéstia...), sempre um incansável trabalhador, sempre um agente empenhado nas empresas em que me envolvia, além das tarefas de planificação, contatos, direção e organização geral da Revista, escrevi ainda em todos os seus números a seção “Europa” e publiquei ainda “Revista Agrícola” (A.1, V.2, 15 maio, 1875, p. 119-128).

Por fim, uma nota de identificação objetiva e completa da “nossa” Revista:

A Revista Ocidental foi impressa em Lisboa no ano de 1875 na Tipografia de Cristóvão Augusto Rodrigues, Rua do Norte, 145 com

²⁶⁴ *Correspondência entre Antero de Quental e Jaime Batalha Reis. (1982) pp. 74-75.*

escritório na Rua dos Mártires, n.º 3. Publicaram-se dois volumes, o 1.º com 6 fascículos de 128 páginas cada, o 2.º com 5 fascículos, ficando o 6.º incompleto. Era uma publicação bimensal, saindo aos dias 15 e 30 de cada mês (no mês de Fev., o 2.º fascículo saiu a 28).²⁶⁵

²⁶⁵ Marinho, M. J. (1987), p. 33.

A MODO DE EPÍLOGO

Ao chegar ao fim deste livro, apenas algumas breves palavras ao correr da pena. Palavras derradeiras, dirigidas aos meus eventuais leitores de quem espero, como é costume dizer-se, “compreensão e benevolência”.

Inicialmente, gostaria de um pouco dizer-lhes de minha experiência individual e muito particular de elaborar postumamente estas memórias de amigos do meu tempo, vale dizer, obliquamente também de mim mesmo...

Nessa direção, afianço-lhes que a revisitação que fiz dos meus papéis, recortes, cartas, textos concluídos ou deixados em fase de redação, provocou em mim reações antagônicas. Se, de um lado, a releitura, mesmo que de umas poucas frases que antes redigira conseguiu levar-me, por vezes, para outras paragens, outros tempos, fazendo-me reviver antigas impressões ou trazendo-me à lembrança reflexões passadas, com uma incrível força de presentificação, já noutros momentos, apesar de um esforço intenso e frustrante, tive de conformar-me com a implacabilidade do esquecimento... Mas esta alternância não se registrou apenas a esse nível: ocorreu-me algumas vezes uma sensação de desconforto diante de certas simplificações que eu notava agora, a posteriori, e que não percebera nitidamente na oportunidade em que as formulei em alguns de meus escritos; em outras vezes, deparava agradavelmente com a eclosão luminosa de passagens que reconhecia como bem concebidas e bem formuladas. Ao fim e ao cabo, como podem ver os meus leitores, estive sujeito,

como qualquer mortal, às partidas e artimanhas da memória/esquecimento e às vicissitudes da escrita.

Durante os largos anos de minha vida, escrevi muito, planejei talvez mais ainda, posterguei frequentemente, não só porque as muitas atribuições de minha vida diplomática dispersavam-me mas também porque – e isto postumamente ficou-me talvez mais claro – o “aço de minha crítica”, segundo palavras de Oliveira Martins ao pedir-me a leitura de uma obra sua, não me dava trégua, minando a minha própria produção. Também é verdade que sempre fui homem da acalorada discussão presencial de ideias, da prolongada conversação culta e, por estas vias, não deixei de dar vazão às minhas muitas e diversificadas inquietudes intelectuais e artísticas, às minhas afeiçoadas cogitações filosóficas, tendo conservado tais hábitos até a minha morte.

No entanto, já de volta à Quinta da Viscondessa, depois dos meus anos ingleses, os apelos de minha inclinação memorialista, manifestada já em tantos dos meus artigos de imprensa, somados àqueles de registros de natureza mais propriamente autobiográfica, assediavam-me com intensidade frequente. Estava velho: não seria meu dever passar às gerações futuras a contribuição da minha experiência do mundo, das causas e cousas, das gentes muitas que me rodearam e com quem privei, numa espécie de testamento do visto e do vivido? Cheguei a fazer uma lista do que deveria escrever para cumprimento dessa “missão” que me atribuía na qualidade de testemunha-participante de fastos de meu tempo, e da atuação e características de uma geração tão ilustre e atuante como foi a nossa – a Geração de 70.

Mas, com certa melancolia que dificultava meus movimentos efetivos nessa direção, sentia que implacável e inexoravelmente o tempo escorria, sem cessar.

Por todas estas razões é que, agora, caro leitor, não posso deixar de fazer uma difícil mas inadiável confissão: a pena que realmente

senti por ter deixado para tão tarde a concretização desse acalentado projeto sobre “Alguns homens de meu tempo”, que surge agora compulsoriamente abreviado, mas a que aderi e me disponibilizei com força e em verdade – embora tendo tido que recorrer vicariamente, em diversos passos, a uma outra vox et manus scribendi com quem partilho a fortuna deste meu derradeiro livro.

(Página deixada propositadamente em branco)

FINAL DE PERCURSOS: CONSTATAÇÕES...

Ao encerrar os percursos que resultaram na elaboração deste livro, vejo confirmado que os mais variados textos e projetos de Jaime Batalha Reis evidenciam significativamente uma busca de interlocução entre culturas, bem como seu interesse pelo “novo”, no campo artístico-literário. A variedade de assuntos e temas por ele tratados creio poder ser diretamente ligada à sua versatilidade como jornalista. É preciso não esquecer também que, ao lado dos aspectos sociais e políticos, a pintura e a música mereceram-lhe sempre atenção privilegiada e competente tratamento da informação e crítica, ambas pautadas por critérios transnacionais de exigência. Na rememoração dos artistas, das exposições, dos espetáculos, a inegável vocação memorialista de Batalha Reis mostra-se vetor dominante na estruturação de tais matérias.

Acredito ainda que a grande quantidade e a diversidade de notas, apontamentos, artigos e estudos, acabados e inconclusos, guardadas em seu acervo, constitui-se, sem dúvida, no testemunho de continuadas buscas e reflexões e de uma utilização da escrita como motor e memória de um pensamento em processo, inquieto e inquisidor, aplicado constantemente à articulação do que ele mesmo chama os seus “sistemas”.

Sentindo, ao final da caminhada, reacenderem-se em mim as mesmas sensações, reforçarem-se as convicções antigas, que tanto me estimularam a prosseguir sempre, gostaria de aqui lembrar a parte final do prefácio que escrevi em 1987 para a publicação de

O Descobrimento do Brasil Intelectual pelos Portugueses do Século XX.
Reafirmando assim que, no correr dos anos, continuei

a descobrir um Batalha Reis cada vez mais vivo, a edificar paciente e sistematicamente, peça a peça, seu imenso espólio. Ao fazê-lo, construía e construía-se. Mas não apenas uma imagem. A meu ver, em Batalha Reis, o “inacabado” é um modo de ser, que integra, não como defeito a lamentar, mas como característica, o seu próprio trabalho. Por isso, tudo se passa como se nos deparássemos com uma escrita dupla: uma acabada destinada e oferecida à apreensão dos que lhe foram contemporâneos; outra, a das anotações incontáveis, a dos estudos possíveis, fraturada, fragmentária, especialmente conservada para uma recepção de leitor do futuro. Leitor este de quem é exigido precipuamente um trabalho: o de lidar com a inconclusão, ou talvez mais, que a possa aceitar enquanto tal.²⁶⁶

E assim, relembro Guimarães Rosa, “pôs-se a fábula em ata”.

Elza Miné
São Paulo – Lisboa, 2015

²⁶⁶ Cf. Miné, E. (1988), pp. 40-41.

CRITÉRIOS DE EDIÇÃO

Batalha Reis, como já explicitado, tinha em vista registrar recordações de seus amigos, cuja reunião viria a constituir um volume que deveria intitular-se *Alguns homens do meu tempo. Folhas das minhas memórias*. Não chegou, contudo, a concretizar tal projeto que, desde seus primeiros anos como cônsul em Newcastle, até os últimos passados na Quinta da Viscondessa, em Portugal, sempre acalentou e referiu.

1. Estrutura do volume e opções tipográficas

Este livro – *Alguns Homens de Meu Tempo e Outras Memórias de Jaime Batalha Reis* – fruto de uma longa convivência mantida com os papéis do referido autor e de outros seus contemporâneos, constantes do Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea da Biblioteca Nacional de Portugal, tem por objetivo inicial apresentar uma concretização de tal projeto, alinhavando-o eu em seu nome.

As partes I e II apresentam assim, respectivamente, a gestação e uma concretização (possível) desse projeto de Batalha Reis. A seguir, vêm “Antigas Lembranças em Cartas a Celeste” (Parte III), “Recordações Musicais”(Parte IV), “Alguns dos meus Textos de Imprensa” (Parte V), “Projetos revisitados” (Parte VI), que correspondem às “Outras memórias” referidas no título do volume.

Chamo a atenção para a especificidade das opções tipográficas registradas neste volume: a transcrição fidedigna integral ou parcial de textos de Jaime Batalha Reis, manuscritos e inéditos, bem como de originais já publicados em livro ou na imprensa periódica, sempre se apresenta em tipo romano, sem aspas. Trechos de diferentes extensões, de minha inteira responsabilidade redacional, exercendo as funções de ligação, introdução, encaminhamento, explicitação, etc. figuram em itálico, também sem aspas. Num e noutro caso mantem-se o uso da primeira pessoa – do Autor ou a ele atribuída ficcionalmente. A alternância sistemática de opção tipográfica, assim convencionada, tem em vista revelar o caráter artificialmente “compartilhado” da constituição do discurso memorialista dessas “folhas de memórias” póstumas.

Note-se, no entanto, que quando ocorrem citações de terceiros, quer em textos transcritos em romano (texto do Autor), ou em itálico (texto a ele atribuído ficcionalmente), de acordo com o que se convencionou acima, vêm sempre entre aspas, conservando-se o mesmo tipo gráfico do trecho em que a citação está inserida, ou seja, romano ou itálico.

2. Critérios de Edição

Adoto os seguintes critérios para a transcrição dos manuscritos e reprodução de textos impressos:

2.1. atualização da grafia de todos os textos, de acordo com as normas do Acordo Ortográfico de 1990;

2.2. respeito, relativamente à pontuação e ao uso de maiúsculas, pelo uso idiossincrático que num e noutro caso frequentemente faz o Autor, mesmo em casos não previstos pelas normas atuais.

Assim, são mantidas as maiúsculas depois de dois pontos, quando tal uso se registra, por tratar-se de procedimento habitual de Batalha Reis, embora sabendo ser impossível distinguir com segurança entre o intuito do escritor e a opção do tipógrafo que realizou a composição das matérias. No caso de manuscritos, guio-me, ainda com mais razão, pela conservação fiel das opções do Autor;

2.3. regularizo o uso de aspas e itálicos, de emprego bastante assistemático nos jornais e revistas em que publicou, reservando as aspas duplas para as palavras em destaque, uso irônico e para as citações de textos de terceiros, e os itálicos para títulos de livros, jornais e revistas, peças teatrais, composições musicais, termos estrangeiros. Nos textos de Batalha Reis (sempre transcritos em romano) todos os grifos, atribuíveis a ele, apresentam-se em itálico; porém, nos textos que lhe são atribuídos ficcionalmente, porque vêm a itálico, procede-se inversamente.

2.4. Relativamente às transcrições de cartas (originais, ou rascunhos) foram adotados os seguintes procedimentos:

2.4.1. a apresentação das datas obedece à forma e disposição registradas nos originais ou rascunhos;

2.4.2. a indicação do nome ou sobrenome do destinatário e localidade para onde se endereçaria a correspondência, à esquerda, no alto da página (procedimento sistemático nos rascunhos de J. Batalha Reis);

2.4.3. as cartas rascunhadas não trazem, evidentemente, assinaturas, e constam iniciais no texto deste volume apenas quando estas aparecem também nos manuscritos;

2.4.4. nos casos de utilização de papel timbrado, foi o timbre integralmente transcrito, no alto da página, à esquerda;

2.4.5. as abreviações foram desenvolvidas conservando-se, contudo, as abreviaturas axiológicas.

2.5. Quanto à transcrição de todo e qualquer texto, adotam-se ainda os seguintes critérios:

2.5.1. os vocábulos ou trechos de leitura impossível (pela sua ilegibilidade, em manuscritos devido à grafia, ou por dano da fonte impressa, no caso de jornais e revistas) têm essa condição assinalada mediante colchetes: [*ileg.*];

2.5.2. todas as notas aparecem em rodapé, sendo que as de responsabilidade de Batalha Reis vêm sempre com a indicação: [*Nota do autor*]

2.5.3. a apresentação gráfica dos numerais e formas de tratamento obedece às oscilações constantes das fontes utilizadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aranha, G. (1942). *Machado de Assis e Joaquim Nabuco; Comentários e notas à correspondência entre estes dois escritores*. Rio de Janeiro: Briguiet & Cia.
- Arroyo, A. (1895). “J. Viana da Mota”. Porto. Amphion. Perfis artísticos.
- Bandeira, M. (1990). “Notas Manuscritas e Inéditas de Manuel Bandeira à Correspondência de Eça de Queirós para a Imprensa Brasileira”. In *Recordações de Manuel Bandeira nos ‘arquivos implacáveis de João Condé*. Lisboa: Embaixada do Brasil. pp. 89-90
- Branco, J. de F. (1972). *Viana da Mota*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Brandão, R. (2000). *Memórias. Vale de Josafat. v. 1, Tomo III*. Ed. José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Relógio d’Água. pp. 191-192
- Canini, M. A. (1885). *Libro dell amore. Poesie italiane e straniere*. v.1. Veneza.
- Coelho, T. P. (2000). *A Agulha de Cleópatra. Jaime Batalba Reis e as relações diplomáticas e culturais Luso-Britânicas*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Correspondência entre Antero de Quental e Jaime Batalba Reis*. (1982). Int., org. e notas de M. Staack. Lisboa: Assírio e Alvim. pp. 74-75
- Figueiredo, F. de (1966). Memorialismo e Voluntarismo. In *Ideias de Paz*, 2ª ed. Lisboa: Portugalia, 2.ª ed.
- Marinho, M. J. (1987). *Da Revista do Ocidente à Revista Ocidental*. Lisboa: Biblioteca Nacional, Agosto. Mimeo.
- . (1992). “A Revista Ocidental, 1875: um projecto da Geração de 70”. Lisboa: *Revista da Biblioteca Nacional*, S. 2, 7 (1). pp. 43-74.
- . (1996). *O essencial sobre Jaime Batalba Reis*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Marinho, M. J., Mónica, M. F. (1993). “Cartas de Jaime Batalha Reis a Celeste Cinatti”. Lisboa: *Revista da Biblioteca Nacional*, 1, pp. 41-98.
- Martins, G. d’O. (2003). *O essencial sobre Oliveira Martins*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Martins, J. P. O. (1875a). “Os povos peninsulares e a civilização moderna”. Lisboa: *Revista Ocidental*. a. 1, v. 1 (1), 15-Fev-1875, pp. 5-24.
- . (1875b). “Os poetas da escola nova: Odes modernas de Antero; Alma Nova de Guilherme de Azevedo; A morte de D. João de Guerra Junqueiro”. Lisboa: *Revista Ocidental*. a. 1, v.2 (2), 31-Mai-1875, pp. 156-186.

- (1875c). “O ultramontanismo (direito contra o direito pelo bispo de Pará)”. Lisboa. *Revista Ocidental*. a.1, v.2 (3), 15-Jun-1875, pp. 275-294.
- (1875d). “Da moral religiosa entre os gregos”. Lisboa: *Revista Ocidental*. a. 1, v. 2 (5), 15-Jul-1875, pp. 554-571; a. 1, v.2 (6), 31-Jul-1875, pp. 685-704.
- (1891). *Camões, Os Lusíadas e a Renascença em Portugal*. Porto: Livraria Chardron.
- Miné, E. (1992). “Mariano Pina, a *Gazeta de Notícias* e *A Ilustração*: histórias de bastidores contadas por seu espólio”. Lisboa: *Revista da Biblioteca Nacional*, S. 2., v. 7, pp. 23-61.
- (1997). “Batalha Reis e Graça Aranha: captações de um diálogo amigo”. In *Via Atlântica*, n.1. São Paulo: Universidade de São Paulo, pp. 79-86
- (2000a). *Páginas flutuantes. Eça de Queirós e o jornalismo no século XIX*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial.
- (2000b). A vingança da Titi: Batalha Reis e Edgar Prestage falam de Eça de Queirós. In *Prezado senhor, Prezada senhora: estudos sobre cartas*. W. Galvão, N. B. Gotlib (Org.) São Paulo: Companhia das Letras.
- Prieto, C. F. (2001). “Autobiografia e intimidad”. In *Identities Culturales: Actas del Congreso Internacional Identities Culturales*. Hermosilla Alvarez, M. A, Pulgarin Cuadrado, A. (Org.) Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Queirós, Eça. de (1896). “Um génio que era um Santo”. In *Antero de Quental. In Memoriam*. Luís de Magalhães (Org.). Edição Facsimilada, pref. de Ana. M. A. Martins (1993). Lisboa: Editorial Presença, pp. 481-522.
- (1900). *Correspondência de Fradique Mendes. Memórias e Notas*. Porto: Livraria Chardron.
- (1903). *Prosas Bárbaras*. Prefácio de Jaime Batalha Reis. Porto: Livraria Chardron.
- (1993). *Correspondência*. Leitura, coord., pref. e notas de Guilherme Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda. 2 Vol.
- (2000). *Eça de Queirós. Obra Completa, I-IV*. Beatriz Berrini, Org. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- (2002) *Eça de Queirós. Textos de imprensa IV (da Gazeta de Notícias)*. Edição crítica de Elza Miné e Neuma Cavalcante.Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Quental, Antero de (1989). *Cartas, I-II*. Org., introd. e notas de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa: Editorial Comunicação.
- Rafael, G. G. e Santos, M. (Org.) *Jornais e Revistas Portuguesas do Século XIX (1998-2002)*. v. I-II Lisboa. Biblioteca Nacional de Portugal.
- Reis, B. C. B. (1966). *Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis. Cartas e Recordações do seu Convívio*. Porto: Lello & Irmão.
- Reis, J. B. (1885). “Aspectos Escoceses. Folhas do Diário de uma viagem na Escócia”. *A Ilustração*: Revista de Portugal e do Brasil, 29-dez., v. 2, n. 24, pp. 373-379.
- (1886). “Aspectos Ingleses. Diário de um Residente em Inglaterra”. *A Ilustração*: Revista de Portugal e do Brasil, 5-abr., v. 3, n. 7, pp. 102-110.

- (1887). “Aspectos Internacionais. De Londres a Lisboa através da Europa”. *A Ilustração*: Revista de Portugal e do Brasil, 5-out., vol. 4, n. 19, pp 295-302.
- (1896). “Anos de Lisboa: algumas lembranças”, In *Antero de Quental. In Memoriam*. Luís de Magalhães (Org.). Edição Facsimilada, pref. de Ana. M. A. Martins (1993). Lisboa: Editorial Presença, pp. 441-472.
- (1897). *Revista Moderna, Magazine Quinzenal Ilustrado*, Paris, n. 10, 304-305.
- (1988a). *O Descobrimento do Brasil Intelectual pelos Portugueses do Século XX*. Org. pref. e notas de Elza Miné. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- (1988b). *Revista Inglesa (Crônicas)*. Org., introd. e notas de M. José Marinho. Lisboa: Publicações Dom Quixote/Biblioteca Nacional.
- Serrão, Joel. (1985). *O Primeiro Fradique Mendes*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Zan, J. C. (1998). *Guilherme de Azevedo na Gazeta de Notícias*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.
- (2009). *Ramalho Ortigão e o Brasil*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

ACERVOS CONSULTADOS

D₂. Espólio de Raul Brandão. Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

E₄. Espólio de Jaime Batalha Reis, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

E₂₀. Espólio de Oliveira Martins. Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

N₁₇. Espólio de Mariano Pina, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional (Brasil). Disponível em: <http://bndigital.bn.br/>. Último acesso em 15/dez/2015.

Hemeroteca Digital Municipal de Lisboa. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>. Último acesso em 15/dez/2015.

(Página deixada propositadamente em branco)

REFERÊNCIAS CRONOLÓGICAS DE JAIME BATALHA REIS

1847

Em Dezembro, 24, nasce em Lisboa, à Rua Direita, 90, freguesia de São José, filho de António Nunes dos Reis e Maria Romana Batalha Reis. Seu pai era proprietário-viticultor em Torres Vedras, tendo sido vice-presidente da assembléia geral da Real Associação Central da Agricultura Portuguesa.

1857-1859

É aluno do Colégio de Sto. António, de António Camilo Xavier de Quadros, situado na Rua de São Julião, n. 110, 2.º andar (antiga Rua dos Algibebes) e que não admitia mais do que 50 alunos. Depois passa para o Colégio Alemão (conhecido como Colégio Roeder, nome de seu proprietário), cuja qualidade de ensino era reconhecida.

1866

Forma-se como Engenheiro Agrônomo e Silvicultor no Instituto Geral de Agricultura, com prêmios e classificações elevadas. Foi desde então sócio muito ativo da Associação Central de Agricultura.

Mora no Bairro Alto, na Travessa do Guarda-mor, 1.º andar. Pouco antes de acabar o curso, conhece Eça de Queirós na *Gazeta de Portugal*.

1868

Conhece Antero de Quental, através de Eça, tornando-se seu grande amigo e interlocutor intelectual. A lembrança do encontro e posterior convivência encontra-se em “Anos de Lisboa”, publicado no *In Memoriam* de Antero, e reproduzido na Parte II deste volume.

Por esta altura colabora na *Revista Agrícola*, da Real Associação Central de Agricultura.

1869

Eça, Antero e Jaime Batalha Reis inventam um poeta satânico – Carlos Fradique Mendes, heterônimo coletivo, influenciado pelas *Flores do Mal* (1857) de Baudelaire.

Em 29 de Agosto, é lançado o “novo poeta” na *Revolução de Setembro*, num Folhetim atribuído a Jaime Batalha Reis. Os poemas publicados na estreia são: “Soneto”, “Fragmento da Guitarra de Satã”, de Antero; “Velhinha” de Jaime Batalha Reis e “Serenata de Satã às estrelas” de Eça de Queirós.

1870

Oliveira Martins começa a frequentar a casa de Antero e Jaime Batalha Reis em S. Pedro de Alcântara, assim como José Fontana, Augusto Fuschini, José Tedeschi, Ramalho Ortigão. Augusto Soromenho, Augusto Machado, Guerra Junqueiro, Eça. Tornam-se grandes amigos, com acentuadas afinidades em comum, Jaime Batalha Reis, Antero e Oliveira Martins.

A República. Jornal da Democracia Portuguesa é fundado por Jaime Batalha Reis, Antero, O. Martins, Manuel de Arriaga e António Enes, que tentam o jornalismo político.

Jaime Batalha Reis presta concurso para cônsul, de acordo com sugestão de Mendes Leal a seu pai, sendo classificado em 3.º lugar.

Encarregado pelo Governo, faz conferências sobre Agricultura no distrito de Viseu. Lembra essas andanças em carta a

Celeste, por quem se apaixonara à primeira vista e com quem se casa posteriormente.

1871

Juntamente com Antero, participa da organização das Conferências do Casino. A conferência de Jaime Batalha Reis, intitulada “O Socialismo” não chegou a ser realizada por impedimento das autoridades.

1872

É nomeado Chefe do Serviço Agrícola no Instituto Geral de Agricultura, onde, como substituto de Andrade Corvo, rege as cadeiras de Botânica e de Economia Rural e Florestal, iniciando-se, assim, sua carreira docente.

Publica nesse ano, pela Imprensa Nacional, Lisboa, *A Agricultura no Distrito de Viseu*.

Em julho é nomeado presidente da comissão central encarregada de estudar novas moléstias das vinhas sob o título “Princípios de Agricultura Popular”.

Casa-se no dia 6 de Setembro com D. Celeste Maria Luísa Cinatti, filha do arquiteto e cenógrafo italiano, José Cinatti.

1873

Nasce sua primeira filha, que recebe o mesmo nome da mãe. Jaime Batalha Reis continua a dar aulas no Instituto Agrícola. Publica, em folhetos, uma série de artigos sobre as moléstias da vinha e agricultura popular.

Antero parte para Ponta Delgada por ocasião da morte do pai.

1874

Por carta, Antero desiste do projeto da *Revista Ocidental* iniciado em 1872, por motivos de doença. Jaime Batalha Reis persiste e

trabalha intensamente pela *Revista*, angariando fundos e colaboradores. O primeiro número sai apenas em 15 de fevereiro de 1875.

1876-1878

Em março é nomeado um dos três comissários à Exposição de Filadélfia, que comemora a independência dos Estados Unidos. De lá envia as “Cartas de Filadélfia”, publicadas pelo *Diário da Manhã*. Deveria ficar até 77, mas uma mudança de ministério obriga-o a voltar antes, de forma precipitada. Em dezembro desse ano começa uma série de artigos no *Comércio do Porto*, sob o título geral de “Revista Agrícola”.

Desenvolve várias atividades como agrônomo. É aceito como membro efetivo da Sociedade de Geografia de Lisboa.

1880

Inicia uma colaboração, de caráter enciclopédico, com o título de “Ciências, Artes e Letras”, que se estende até 1881, para o jornal quinzenal *O Atlântico*.

Colabora no *Jornal da Noite* de 1880 a 1883, responsabilizando-se pela seção “A música na Europa”, sob o pseudônimo V. de D.

É um dos promotores das celebrações do Tricentenário da Morte de Camões. Em dezembro é nomeado professor da cadeira de Microscopia e Nosologia Vegetal, recém criada no Instituto Geral de Agricultura.

1881

É Delegado Extraordinário da Sociedade de Geografia de Lisboa nas comemorações do 2.º Centenário do Calderón de la Barca, em Madrid.

Os irmãos Columbano e Rafael Bordalo Pinheiro integram seu círculo de amizades, o que intensifica e dá novos rumos ao seu interesse pela pintura.

1882

Em julho é nomeado Cônsul de primeira classe em Newcastle, Inglaterra.

1883

No verão deste ano parte com a mulher e a filha para a Inglaterra, tomando posse, em 16 de agosto, no Consulado Português em Newcastle, onde já estivera o amigo Eça de Queirós. Abandona assim a carreira de agrônomo já firmada em Portugal.

1884

Defende veementemente, no *Jornal do Comércio*, de Lisboa, o quadro de Columbano Bordalo Pinheiro – “Um Concerto de Amadores” – que havia sido rejeitado para a Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes de Lisboa.

Representa Portugal no Congresso de Silvicultura e no Tricentenário da Universidade de Edimburgo, onde conheceu Pasteur, Kelvin e as maiores celebridades mundiais universitárias.

É convidado por Mariano Pina para colaborar na revista *A Ilustração*.

1885

Atua desde esta data até 1892 como consultor no Ministério dos Negócios Estrangeiros e nas legações de Londres, Madrid, Paris, Bruxelas e Berlim. Desempenha missões diplomáticas de grande importância, algumas confidenciais.

Faz propaganda dos direitos históricos de Portugal na África, defendendo seu país na imprensa estrangeira.

Publica em 29 de Dezembro o primeiro dos três artigos que enviou para a revista *A Ilustração*, dirigida por Mariano Pina, assinando J. Teixeira de Azevedo.

1888

A convite de Jaime de Séguier, começa a publicar em *O Repórter*, do Porto, 17 crônicas com o título de “Revista Inglesa”, assinadas com o pseudônimo J.Teixeira de Azevedo.

1889

É eleito “fellow” da Sociedade de Geografia de Edinburgo. Faz uma conferência sobre as explorações e investigações portuguesas na África durante o século XIX, perante a British Association, em Newcastle.

Participa como perito do Governo Português na “Conferência Antiesclavagista” de Bruxelas (1889-1891).

1890

Faz uma conferência sobre Portugal na Ethical Society: “Características de Portugal na Europa e na História da Humanidade”, publicada na *Revista de Portugal* em 1891.

1893

Começa a publicar a seção “Revista Inglesa” (27 artigos) na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em que procura apreender a fisionomia da Inglaterra nos últimos anos do século XIX.

Envia também outros artigos para o jornal carioca sobre teatro, pintura, e outros assuntos de caráter cultural e político. Os rendimentos correspondentes a estes trabalhos para o Brasil representam um suplemento para seu orçamento.

Ainda em 1893 colabora em *A Revista*. Ilustração Luso-Brasileira, editada em Paris.

Faz uma conferência na Sociedade de Geografia em Lisboa, “Produtos portugueses para o mercado inglês” e outra no Porto, “O comércio de vinhos”.

1894

Envia “Anos de Lisboa. Algumas lembranças” para o *In Memoriam* de Antero que só sairá em 1896.

1895

Já *fellou* da Royal Geographic Society de Londres, apresenta comunicação no VI Congresso Internacional de Geografia, realizado em Londres: “On the definition of Geography as a science and on the conception and description of the Earth as an organism”.

1897

A partir de janeiro, 18, é Cônsul Geral de 1.^a classe em Londres.

1900

É Delegado português na Conferência Internacional para a Proteção da Fauna Africana, realizada em Londres.

Perde a mulher e o amigo Eça de Queirós, com onze dias de intervalo.

Neste primeiro decênio do século continua a desenvolver intensa atividade em congressos relativos à Agronomia e em consultas diplomáticas.

No primeiro quinquênio mantém estreita convivência com diplomatas e escritores brasileiros.

1903

Publica o prefácio, com o título “Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós”, no volume póstumo, *Prosas Bárbaras*, que reúne folhetins de Eça na *Gazeta de Portugal*.

1909

Na reunião da Association Scientifique Internationale d’Agronomie, em Paris, propõe o estudo do trabalho agrícola e o emprego indígena em países tropicais, sendo nomeado seu relator principal.

1910

Implantado o regime republicano em Portugal, é chamado a Lisboa para colaborar com o Ministro dos Negócios Estrangeiros na reorganização deste ministério e realiza trabalhos importantes a ele relativos.

1911

É nomeado sucessivamente Chefe de Missão de 1.^a e 2.^a classe, em Haia e em Roma. Não chega a ir ocupar os lugares por estar prestando “serviços especiais”.

Em julho é nomeado Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário em S. Petersburgo, para onde embarca em 1.^o de novembro.

1913

É enviado novamente à Rússia como representante de Portugal nas comemorações do Tricentenário da Dinastia Romanoff. Leva consigo duas das filhas: Celeste e Beatriz

1914

Seu filho Jaime, afilhado de Oliveira Martins, morre em Southampton, onde era vice-cônsul.

1917

Assiste com suas filhas à última audiência da tsarina Alexandra (9 de março). Estoura a Revolução de 1917, estando ele e as filhas na Rússia.

1918

Consegue com outros colegas sair da Rússia e no final desse ano é nomeado Delegado Plenipotenciário na Conferência de Paz em Paris. Como representante de Portugal integra a comissão

encarregada de elaborar o Pacto da Sociedade das Nações, em Bruxelas e, na volta, cria o Secretariado das Nações no Ministério dos Negócios Estrangeiros.

Depois vem a ser vice-presidente da Associação Portuguesa para a Sociedade das Nações.

1921

Pede sua aposentadoria após 50 anos de serviço ao Estado. Seu problema de vista agrava-se, sendo operado de cataratas apenas em 1924.

1922

Retira-se para a Quinta da Viscondessa, propriedade que herdara dos pais, em Torres Vedras, em companhia de duas filhas solteiras, Celeste e Beatriz, onde viverá os últimos doze anos de sua vida, rodeado por uma imensidão de papéis, de cartas e rascunhos, conservados nos 19 armários de sua sala de trabalho. Os outros dois filhos, Maria e Victor ficaram na Inglaterra. Em 12 de Agosto sai o decreto de aposentadoria.

Durante os anos de vida que lhe restam, mantém correspondência com escritores e políticos da nova geração como: Alfredo Pimenta, António Sérgio, Bruno Carreiro, Jaime Cortesão, Raul Brandão, Teixeira de Pascoaes, Virgínia Vitorino.

1935

Em 14 de janeiro, às 18h15, dita a Vitor, seu filho, as seguintes palavras: “Neste momento me sinto tão lúcido como no mais lúcido momento da minha vida. Mesmo assuntos subtis metafísicos para os quais às vezes eu me sentia e me sinto inclinado nunca me apareceram mais nítidos e claros do que hoje.”

Morre 10 dias depois de trombose, aos 88 anos recém completados, sendo sepultado a pouca distância da Quinta da Viscondessa, no cemitério de Turcifal.

BIBLIOGRAFIA DE JAIME BATALHA REIS

1. Participação na imprensa periódica²⁶⁷

A presente relação reúne artigos dispersos de Jaime Batalha Reis notadamente sobre Literatura, Música, Artes, Estética, embora registre também algumas colaborações relativas à Agricultura, Geografia e História.

A participação do autor na imprensa periódica apresenta-se dividida em 4 seções: a primeira corresponde às colaborações para a imprensa portuguesa anteriores à sua mudança para Newcastle, Inglaterra, em 1883; a segunda abrange a sua participação nas imprensas portuguesa e brasileira depois do verão desse ano; a terceira apresenta um quadro dos diferentes pseudônimos e assuntos por eles tratados nas páginas da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro; a quarta nomeia algumas publicações estrangeiras (Inglaterra, Escócia, França) para as quais J. Batalha Reis enviou colaboração.

Os órgãos de imprensa em cada uma dessas seções são apresentados por ordem alfabética. Os itens bibliográficos relativos a cada órgão de imprensa estão dispostos segundo a ordem cronológica de publicação.

Os artigos publicados por Maria José Marinho no volume *Jaime Batalha Reis. Revista Inglesa*. Lisboa, Publicações Dom Quixote/Biblioteca Nacional, 1988, reunindo colaborações do autor na *Gazeta*

²⁶⁷ Informações relativas aos periódicos foram confirmadas em Rafael, G. G. e Santos, M. (1998-2002).

de *Notícias* do Rio de Janeiro e em *O Repórter* de Lisboa, vêm antecedidos de 1 asterisco [*]; os artigos parcialmente reproduzidos por Elza Miné no volume *Jaime Batalha Reis. O Descobrimento do Brasil Intelectual Pelos Portugueses do Século XX*. Lisboa, Publicações Dom Quixote/ Biblioteca Nacional, 1988 vêm assinalados com 2 asteriscos [**] e os que nessa mesma obra foram reproduzidos integralmente são antecedidos por 3 asteriscos [***].

Os textos que integram a Parte V do presente volume – *Alguns dos meus textos de imprensa* – trazem entre parênteses a seguinte indicação: *[In Parte V]*

As diferentes formas de registro de autoria dos textos de imprensa de Batalha Reis, e também a sua ausência vêm assinaladas ao final de cada item bibliográfico elencado.

1.1. Participação na imprensa periódica portuguesa, anterior à sua mudança para Newcastle, Inglaterra, em 1883

Comércio e Indústria - Ciência, Artes e Letras. Lisboa, 1880-1888.

Prop. João d'Almeida Pinto. Tip. de Adolpho, Modesto.

1880

A originalidade na indústria portuguesa. Ano I, no. 7

Crônica Moderna - Revista crítica ilustrada. Lisboa, 1881. Dir.

Gervásio Lobato.

1881

Janeiro 16 .fasc.3. Teatros líricos.

Ass.: V. de D

Janeiro 30. fasc. 5. Teatros líricos.

Ass.: V. de D

Março 31. fasc. 10. Teatros líricos.

Ass.: V. de D

Crônica dos Teatros. Lisboa, 1861-.Red. Eduardo Coelho.

1868

Maio 3. Arte Musical. Romanza de despedida – Canzone d’amores – Augusto Machado – Eduardo Vidal.

Diário da Manhã. Lisboa, 1876-1884. Red. M. Pinheiro Chagas.

1876

Maio 14-17. Cartas de Filadélfia. *[In Parte V]*

Ass.: B

1880

Janeiro20. Crônica Musical. O Fausto. Debut do baixo Dondi. *[In Parte V]*

Janeiro31. Crônica Musical.O Poliuto. Ermínia Borghi Mamo, Tamagno, Pandolphini. *[In Parte V]*

Março 5. Crônica Musical. São Carlos. A Favorita. Recordações.

Março 7. Crônica Musical. O Baile de Máscaras – Os artistas conhecidos e a debutante Sra. Ida Cristofani.

Novembro 13. Crônica Musical. O Teatro de São Carlos – Camões, ode sinfônica de Augusto Machado.

Maio 21. Crônica Musical. Debut de Herminia Borghi-Mamo no Teatro Lírico de Bilbao. O Poliuto.

O Economista. Lisboa, 1881–1903. Prop. e red. António Maria Pereira Castilho.

1883

Janeiro 14. Crônica teatral. São Carlos – *Os Capuletos e os Montecchios*, de Bellini, em 2 atos e 4.º ato de *Romeu e Julieta*, de Vacai.

Folha da Tarde: Diário moderno de notícias, viagens e atualidades. Porto, 1882

1882

Dezembro 2. Gayarre e Pascua. *[In Parte V]*

Ass.: V. de D.

Gazeta de Portugal. Lisboa, 1862-1868. Prop. A. A Teixeira de Vasconcelos.

1867

Outubro 26. Palestras líricas. Mefistófeles – O *Mefistófeles* de Junca e o *Mefistófeles* de Petit.

Ass.: BR

Novembro 6. Palestra líricas. Ainda a Semíramis – Ao Sr. Marchisio.

Ass. BR

Jornal da Noite. Lisboa, 1871-1892 Tipografia Portuguesa. [Todas as colaborações para este periódico vêm assinadas: V. de D.]

1880

Março 4 e 5. A música em Lisboa I. São Carlos. *[In Parte V]*

Março 6 e 7. A música em Lisboa II. S. Carlos. *Il ballo in maschera.*

Março 13 e 14. A música em Lisboa III. E. Borghi-Mamo.

Março 23 e 24. A música em Lisboa IV. Os defeitos de Herminia Borghi-Mamo.

Março 29 e 30. A música em Lisboa V. *O Guarani* de Carlos Gomes.

Março 31/ Abril 1. A música em Lisboa VI. *O Guarani* de Carlos Gomes.

Abril 3 e 4. A música em Lisboa VII (sic). *O Guarani* de Carlos Gomes.

Abril 7 e 8. A música em Lisboa VIII. Um concerto em S. Carlos [...].

Abril 9 e 10. A música em Lisboa. Herminia Borghi-Mamo em Bolonha no ano de 1875 – O *Mefistófeles* de Arrigo Boito – *Margarida*

no Jardim: comédia – *Margarida na prisão*: drama – *Helena mulher de Menelau*: tragédia clássica – A Zerlina do *D. João* de Mozart.

Abril 14 e 15. A música em Lisboa. A *Lucrecia Borgia* de Donizetti em S. Carlos [...].

Abril 16 e 17. A música em Lisboa. A festa artística de H. Borghi-Mamo – Resposta a D. José de N. – Discute-se se há alguma diferença entre o Crítico do *Diário de Notícias* e Meyerbeer – Onde se canta Gluck – Aves Românticas.

Abril 19 e 20. A música em Lisboa. As últimas da Favorita e do Profeta – Borghi-Mamo – O *Mefistófeles* de A. Boito – A cena que hoje canta Hermínia Borghi-Mamo – A canção do delírio de Margarida.

Abril 22 e 23. A Música em Lisboa. O triunfo de Hermínia Borghi-Mamo – Arrigo Boito e o *Mefistófeles*, Goethe e o *Fausto* – O fantástico das dores humanas – Porque estou a chorar não posso falar das Malagueñas.

Maio 20 e 21. A Música em Lisboa. Porque é a música clássica uma estopada – Revelação da música clássica em Lisboa – A música sinfônica e as orquestras – A literatura, a estética e os Diretores de orquestras – A orquestra do Coliseu, o Sr. Langenbach e o *Sonho dum noite de verão* de Shakespeare e Mendelssohn – *Sarasate*.

Julho 3 e 4. A música em Lisboa. Começa Portugal a ser visitado pelas maiores pessoas do mundo – o *réclame* moderno – Bianca.

1881

Abril 21 e 22. A música em Lisboa. A Associação 24 de Junho [...].

Abril 25 e 26. A música em Lisboa. O primeiro concerto da Associação Musical 24 de junho.

Maio 20 e 21. A música em Bilbao – Apresentação de um novo escritor Alberto de D. – De Madrid a Bilbao – quantidade de drama que existe nos empregados dos caminhos de ferro de Espanha. A princesa D. Branca heroína de ópera – A cidade de Bilbao – O de-

bute de Ermínia Borghi-Mamo – O tenor Aramburo – O barítono Kaschmann-Tamburlini.

Junho 10 e 11. A música em Lisboa. Teatro de S. Carlos [...].

Junho 19 e 20. A música em Lisboa. Companhia italiana no Coliseu.

1882

Fevereiro 3 e 4. A música em Lisboa. O Baile de máscara [...].

Fevereiro 16 e 17. A música em Lisboa. Missão do crítico.

Fevereiro 25 e 26. A música em Lisboa. Um pianista português [...].

Março 4 e 5. A música em Lisboa. A opinião do Sr. Gervásio Lobato sobre o contrato do Teatro S. Carlos.

Março 15 e 16. A música em Lisboa. Ao meu particular amigo Gervásio Lobato.

Março 29 e 30. A música em Lisboa. O maestro Rafael Kuon [...].

Março 31 e Abril 1. A música em Lisboa. O dueto de *O Guarani* [...].

Abril 3 e 4. A música em Lisboa. *Beatriz*, ópera em 4 atos por Frederico Guimarães.

Abril 8 e 9. A música em Lisboa. *Beatriz*, ópera em 4 atos por Frederico Guimarães.

Abril 11 e 12. A música em Lisboa. *Beatriz*, ópera em 4 atos por Frederico Guimarães.

Abril 14 e 15. A música em Lisboa. *Beatriz*, ópera em 4 atos por Frederico Guimarães.

Abril 15 e 16. [Apenas uma pequena nota, sem título].

Abril 18 e 19. A música em Lisboa. Música clássica em Lisboa [...].

Abril 21 e 22, p.2. A música em Lisboa. Música clássica em Lisboa.

Abril 28 e 29, p.2. A música em Lisboa. Último concerto da Sociedade dos Quartetos de Madrid [...].

Maio. 16 e 17, p. 3. A música em Lisboa. Progressos de Portugal em arte.

Maio. 23 e 24. (apenas uma nota).

Maio 31 e Junho 1, p.3. A música em Lisboa. A sinfonia *Heróica* de Beethoven.

Junho 15 e 16. A música em Lisboa. A grande concorrência do último concerto da Associação 24 de junho.

Julho 4 e 5. A música em Lisboa. O copofone [...].

Julho 19 e 20: A música em Lisboa. *O barbeiro de Sevilha* de Paisiello [...].

Setembro 26 e 27. A música em Lisboa. A companhia do S. Carlos na época de 82-83.

Outubro 14 e 15. A música em Lisboa. Joaquim de Resende [...].

Outubro 18 e 19. A música em Lisboa. Emil Sauret e Pablo Sarasate [...].

Outubro 25 e 26. A música em Lisboa. Madame Vanda Miller [...].

Novembro 7 e 8. A música em Lisboa.

Novembro 8 e 9. A música em Lisboa. Júlio Gayarre [...].

Novembro 11 e 12. A música em Lisboa. *Os Huguenotes* em 1882.

Novembro 13. A música em Lisboa. Análises críticas [...].

Novembro 16 e 17. A música em Lisboa. Os eminentes artistas que cantaram *Os Huguenotes* e a exceção relativa desta obra.

Novembro 17 e 18. A música em Lisboa. Os Puritanos [...].

Novembro 20 e 21. A música em Lisboa. S. Carlos vai acabar: aviso ao público de Lisboa [...].

Novembro 21 e 22. A música em Lisboa. *Os Huguenotes*: reabilitação.

Novembro 22 e 23. A música em Lisboa. *O Trovador* [...].

Novembro 29 e 30. A música em Lisboa. Mademoiselle Pasqua [...].

Dezembro 16 e 17. A música em Lisboa. Os músicos de Lisboa e a crítica musical [...].

Dezembro 18 e 19. A música em Lisboa. As acusações em massa do Sr. Júlio Pizarro [...].

Dezembro 26 e 27. A música em Lisboa. Excelente execução do *ensemble* do *Fausto* [...]

Dezembro 27 e 28. A música em Lisboa. O crítico de *O Economista*

Dezembro 30 e 31. A música em Lisboa. A festa artística de Gayarre [...]

1882/ 1883

Dezembro 31/ Janeiro 1, p.3. A música em Lisboa. Resposta do crítico de *O Economista* [...].

1883

Janeiro 2 e 3. A música em Lisboa. Mais crítica de *O Economista*.

Janeiro 4 e 5. A música em Lisboa. Mais crítica de *O Economista*.

Janeiro 12 e 13. A música em Lisboa. O *Romeu e Julieta* de Bellini.

Janeiro 13 e 14: A música em Lisboa. A plateia de S. Carlos: estudo do natural [...].

Janeiro 16 e 17. A música em Lisboa. *Os Capuletos e Montecchios* e a execução de Mademoiselle Pasqua no papel de Romeu [...].

Fevereiro 14 e 15. A música em Lisboa. A pelintrice em Lisboa [...].

Março 15 e 16. A música em Lisboa. O *Lohengrin* de Wagner [...].

Março 16 e 17. A música em Lisboa. O *Lohengrin* de Wagner em S. Carlos.

Março 19 e 20. A música em Lisboa. O Sr. Freitas Brito empresário de S. Carlos de Lisboa [...].

Abril 3 e 4. A música em Lisboa. A execução de *Lohengrin* de Wagner [...].

Abril 19 e 20. A música em Lisboa. O triunfo de Josephine Pasqua [...].

Abril 30 e Maio 1. A música em Lisboa. A última noite de S. Carlos [...].

Maio 14 e 15. A música em Lisboa. Alfredo Napoleão.

Maio 15 e 16. A música em Lisboa. Alfredo Napoleão.

O Ocidente. Revista ilustrada de Portugal e estrangeiro. Lisboa, 1878-1915. Adm. António das Mercês.

1878

Abril 15. J. P Oliveira Martins.

Ass.: Jaime Batalha Reis [*In Parte II*]

1879

Agosto 15 e Setembro 1. José Cinatti. [*In Parte V*]

Ass.: Jaime Batalha Reis

Revista Agrícola. Órgão da Real Associação Central da Agricultura Portuguesa. Lisboa, 1866-1875.

1866

Arvoredos à beira-mar. p. 118-131.

1868-1874

Revista Científica. Crônica Agrícola.

1873-1874

Princípios de Agricultura Popular.

Revista Ocidental. Lisboa, 1875. Tipografia de Cristóvão Augusto Rodrigues. 1875.

1875

Tomo I, Seção Europa. 15 Fev. p.121-128; Idem, idem 28 Fev. p. 247-256 [*In Parte V*]; idem, idem 31 Mar. p. 502-510; idem, idem 15 Abr. p. 634-640; idem, idem 30 Abr. pp. 753-763.

Ass.: J. Batalha Reis

Tomo II, Seção Europa. 15 Mai.p.114-119; idem, idem 31 Mai. p.248-253; idem, idem 15 Jun. p.362-36; idem, idem 30 Jun. p.497-510; idem, idem 15 Jul. pp. 632-639.

Ass.: J. Batalha Reis

O Vianense. Jornal político e literário. Viana do Castelo, 1858-1869. Ed. Resp. André J. Pereira.

1865

Revista da Semana: Abril 6, 13 e 20; Maio 4 e 18; Junho 22; Julho 4 [In Parte V] e 20.

Ass.: B.R.

1.2. Participação de Jaime Batalha Reis na imprensa periódica portuguesa e brasileira depois do verão de 1883 (ocasião de sua mudança para a Inglaterra), até sua morte em Portugal, em 1935

Boletim Comercial (Ministério dos Negócios Estrangeiros). Lisboa, 1898

1898

Comércio de vinhos na Grã-Bretanha. Vol. I. N.º 9

Propaganda a favor dos gêneros de exportação de Portugal especialmente na Grã-Bretanha. Vol. IV. N.º 8

O Comércio do Porto. Porto, 1854 – Fundadores H.C. de Miranda e M. S. Carqueja.

1893

Julho 1. A descoberta do mundo. O que se ignora do mundo em 1893.

Julho 14. Levado ao Polo Ártico pelo gelo.

Agosto 18. As viagens de Cristóvão Colombo e as publicações do quarto centenário.

Setembro 15. A situação em 1890.

Novembro 2. Do Zambeze ao Limpopo.

Dezembro 6. As terras altas de Manica.

1894

Janeiro 20. As leis naturais do mundo.

1895

Setembro 27 e 28. Portugal e a colonização da África, na sessão do VI Congresso Internacional de Geografia em Londres.

1896

Dezembro 10. A Viagem de Nansen aos mares do Polo Norte.

1897

Janeiro 14. A organização geográfica da América do Sul e Brasil

Fevereiro 3. A Viagem de David Melgueiro do Japão ao Porto, pelos mares polares em 1660.

Abril: O descobrimento do Brasil nos meados do século XV

Agosto 25 e 26. A primeira viagem dos portugueses à Índia, por mar, em 1497-1498.

Comércio de Portugal: Órgão do Comércio e Indústria Portuguesa.

Lisboa, 1879-1897.

1884

Julho 8. *O Concerto de Amadores* e Columbano Bordalo Pinheiro.

Ass.: B.R

Diário de Notícias. Lisboa, 1864-. Prop. Thomas Quintino Antunes; red. Eduardo Coelho. Tip. Universal,

1908

Junho 8. Estudos populares de Estética, José Viana da Mota.

1909

Abril 5, 6, 7, 8 e maio 21. Ricardo Wagner e o *Anel de Nibelung*. Conferências (acompanhadas de música) dadas em casa do professor A. Rey Colaço.

1920

Maio 11. As sonatas de Beethoven e Viana da Mota.

1921

Junho 6. A proibição das Conferências do Casino.

Julho 12. A história de um quadro rejeitado de Columbano.

Ass.: B.R. [*In Parte II*]

1922

Fevereiro 22. A esposa de Oliveira Martins.

Maio 18. O profeta da Liga das nações. O General Pedro Romano Folque através da sua valiosa obra científica.

1927

Março 16. O Centenário de Beethoven.

Ass.: Jaime Batalha Reis [*In Parte IV*]

1930

Abril 23. Regiões vinícolas.

Maio 6. Reflexões sobre a escolha de um escultor para o monumento de Mestre Columbano.

Novembro 6. A apoteose do Mestre Columbano.

Ass.: Jaime Batalha Reis [*In Parte II*]

1933

Agosto 1: O livro de Lopes Pigafetta sobre a África Central e Portugal.

A Época: Folha democrática. Lisboa, 1882. Adm. L. d'Almeida; red. Leonel Torres.

1902

Maio 26. A arte portuguesa em Londres e o comércio de Portugal.

Ass.: Jaime Batalha Reis

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 1875-1942. Fundada em 1875 por Elísio Mendes, Ferreira de Araújo e Henrique Chaves.

1892

Janeiro 18. Suplemento Literário. Belas Artes. A música na Europa.

Fevereiro 8. Suplemento Literário. Belas Artes. A exposição internacional de pinturas. Um escultor russo. Meyerbeer e o seu centenário.

Fevereiro 29. Suplemento Literário. Belas Artes. Exposições na Inglaterra. O pintor Müller. Exposições de pintura. O salão dos Rosa-Cruz.

Março 21. Suplemento Literário. Belas Artes. A música em Portugal.

Abril 24. Colaboração Européia. Espiritualismo, Religião, Ciência e Bruxaria. *[In Parte V]*

Ass.: A. Marco

Abril 26. Suplemento Literário. Belas Artes. O Sar Peladan, o Salão e as Soirées da Rosa-Cruz no Templo em Paris. *[In Parte V]*

Ass.: A. Marco

Abril 27. Colaboração Européia. Os novos milagres.

Ass.: Frederico Durruivos

Maio 9. Opiniões de Rubinstein.

Maio 16. Colaboração Europeia: Anedotas de Sarcey.

Junho 13. Suplemento Literário. Belas Artes. Exposição da Sociedade dos aquarelistas franceses. Dar ideias de quadros a quem não pode vê-los. Os artistas que reproduzem a natureza. Os artistas que interpretam a natureza. Os idealistas.

Ass.: H. Marco

Junho 13. Suplemento Literário. Vênus.

Ass.: Frederico Durruivos

Junho 13. Suplemento Literário. Receita para os Brasileiros terem mais filhos.

Ass.: Frederico Durruivos.

Junho 13: Suplemento Literário. A música na Europa.

Ass.: L. Cortegana

Junho 13. Suplemento Literário. Os novos processos de pintura e o Salão dos Independentes em Paris.

Ass.: A. Marco

Junho 25. Colaboração Europeia. Belas Artes. As Exposições da Academia Real de Londres, da New Gallery e do Instituto Real de Aquarelistas Ingleses.

Ass.: H. Marco

Julho 10. Colaboração Europeia: A música na Europa.

Ass.: L. Cortegana

Agosto 22. A Fotografia das cores. *[In Parte V]*

Ass.: A Marco

Setembro 7. A linguagem e a alma dos animais.

Ass.: Frederico Durruivos

Outubro 9 e 10. O Burro Britânico e as associações protetoras do desenvolvimento das ciências. *[In Parte V]*

Ass.: Frederico Durruivos

Novembro 17. O milagre do hipnotismo.

Ass.: Frederico Durruivos

Novembro 19. Convivência Intelectual com os monos.

Ass.: Frederico Durruivos

1893

Novidades artísticas. Apontamentos imediatos [São sueltos]

Janeiro 8; Fevereiro 12 e 14; Abril 2, 3 e 23; Maio 9 e 11; Junho 13,29; Julho 09; Agosto 5; Outubro 10,18,23 28; Novembro 15 e 20.

Janeiro 24. A Arte da Guerra. A luz elétrica na tática moderna.

Ass.: C. Zarco Mora

Janeiro 29. A arte da guerra. A situação militar na Europa. [*In Parte V*]

Ass.: C. Zarco Mora

Março 30 e 31. A música na Europa. O *Falstaff* de Verdi I, II, III, IV, V, VI, VII e VIII

Ass.: L. Cortegana

* Junho 18. Revista Inglesa.

Ass.: Dinis de Itajubá

* Julho 9 e 10. Revista Inglesa.

Ass.: Dinis de Brito

* Julho 23. Revista Inglesa.

Ass.: Dinis Brito

* Agosto 6. Revista Inglesa.

Ass.: Dinis de Brito

* Outubro 6. Revista Inglesa.

Ass.: Dinis Brito

* Outubro 9. Revista Inglesa.

Ass.: Dinis de Brito de Itajubá

* Outubro 24. Revista Inglesa.

Ass.: Dinis Brito de Itajubá

* Novembro 13. Revista Inglesa.

Ass.: Dinis Brito

1894

* Junho 2. Revista Inglesa.

Ass.: Dinis de Brito de Itajubá

* Julho 8. Revista Inglesa.

Ass.: Dinis Brito de Itajubá

* Julho 15. Revista Inglesa [esta crônica saiu repetida em 20 de julho de 1894].

Ass.: Dinis Brito de Itajubá.

Agosto 2. Questões de arte dramática. A propósito da Eleonora Duse e de Sara Bernhardt. *[In Parte V]*

Ass.: M. Marco

* Agosto 5. Revista Inglesa.

Ass.: Dinis Brito de Itajubá

* Setembro 1. Revista Inglesa.

Ass.: Dinis Brito de Itajubá

* Outubro 16 e 17 Revista Inglesa.

Ass.: Dinis Brito de Itajubá

Outubro 26. A Arte da Guerra: As lições de Batalha naval de Yalu.

Ass.: C. Zarco Mora

Outubro 27. O monumento português ao Infante D. Henrique.

Ass.: A. Marco

Outubro 27 e 28. A fortuna do Conde de Paris.

Ass. Dinis Brito de Itajubá

1895

* Outubro 14 e 17. Revista Inglesa.

Ass.: Dinis Brito de Itajubá

* Novembro 3 e 4. Revista Inglesa.

Ass. Dinis Brito de Itajubá

Dezembro 16. Revista Inglesa.

Ass. Diniz de Brito de Itajubá

Dezembro 16. A arte dramática na Europa. Henry Irving, Ellen Terry e o Lyceum de Londres.

Ass.: H. Marco

* Dezembro 19. Revista Inglesa.

Ass.: Dinis Brito de Itajubá

1896

* Janeiro 27, 28 e 30. Revista Inglesa.

Ass.: Dinis Brito de Itajubá

* Fevereiro 5 e 6. Revista Inglesa.

Ass. Dinis de Brito Itajubá
* Fevereiro 18. Revista Inglesa.
Ass.: Dinis de Brito Itajubá

Gazeta de Torres Vedras: agrícola, comercial, jurídica e noticiosa.

Torres Vedras, 1893 -

1929

Maio (?). Antero de Quental em Santa Cruz

A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil. Paris,
1884–1892 Dir. Mariano Pina.

1885

Dezembro 20, vol. II, n.º 24, p. 373-379: Aspectos escoceses.

Ass.: J. Teixeira de Azevedo

1886

Abril 5, vol. III, n.º 7, p.102-110: Aspectos ingleses. *[In Parte V]*

Ass.: J. Teixeira de Azevedo

1887

Outubro 5, vol. IV, n.º 19, p. 295-302: Aspectos internacionais.
De Londres a Lisboa através da Europa. *[In Parte V]*

Ass.: J. Teixeira de Azevedo

A Luta. Lisboa, 1903. Fund. Bruno Camacho

1911

Janeiro 2. Viana da Mota e a Arte na República.

Ass.: J. Batalha Reis

Novembro 17. Franz Liszt. Recordações.

Ass.: J. Batalha Reis *[In Parte IV]*

O Popular. Lisboa, 1896-1907. Dir. Mariano de Carvalho.

1903

Março 9. Liszt [excerto da conferência dada em casa do prof. A. Rey Colaço].

O Repórter. Lisboa, 1887–1890. Prop. Jayme de Séguier.²⁶⁸

1888

* janeiro 2 [*In Parte V*], 10, 16, 23, 30; *fevereiro 10, 14, 22; *março 5, 12, 26, 31; *abril 13; *setembro 21; *outubro 9, 20; *dezembro 11

Revista de Portugal. Porto, 1889–1892. Dir. Eça de Queirós.

1891

Características de Portugal na Europa e na História da Humanidade (Conferência proferida em Londres no South Place Institute and Ethical Society a 7 Dezembro 1890). n.15, vol. III, p. 346 a 376.

Ass.: Jaime Batalha Reis

1892

A arte, a crítica e os artistas portugueses no Salão Parisiense de 1892 n. 20, vol. IV, p. 142-165. [*In Parte V*]

Ass.: Jaime Batalha Reis

A Revista: Ilustração Luso-Brasileira. Paris, 1893. Dir. lit. José Barbosa; dir. art. Jorge Colaço.

1893

Junho 5. “Arte Contemporânea. Notas”. 1.º ano, n.1., p.11,12. [*In Parte V*]

Ass.: H.Marco

²⁶⁸ Os artigos mencionados neste item foram recolhidos por Marinho, M. J. (Org.) (1988), constituindo a seção “Revista Inglesa”, vindo todos eles assinados “J. Teixeira de Azevedo”.

Junho 20. "Artistas Portugueses. O Senhor Álvaro Salvaterra em Londres". 1.º ano, n.2,p.23 e 26. *[In Parte V]*

Ass.: L. Cortegana

Julho 5. "Arte Contemporânea. Notas Estéticas". 1.º ano, n. 3, p. 35 e 37.

Ass.: H.Marco

Revista do Conservatório Real de Música

1902

** Julho. Classificação das Artes. n. 3, p. 7-9.

Ass.: J. Batalha Reis

Revista Portuguesa Colonial e Marítima. Lisboa, 1897. Dir. Ernesto J. de C. Vasconcellos.

1897

Outubro 20. Algumas particularidades da colonização portuguesa. Denominações geográficas.

O Século. Revista Literária Científica e Artística. Lisboa. Dir. Eduardo Schwalbach Lucci.

1902

Outubro 27. Comércio e Arte. A estética do comércio. *[In Parte V]*

Ass.: Jaime Batalha Reis

** Novembro 3. A matéria superior da Produção e do Comércio. *[In Parte V]*

Ass.: Jaime Batalha Reis

Novembro 10. O mercado de obras de arte em Inglaterra. *[In Parte V]*

Ass.: Jaime Batalha Reis

Novembro 17. Caráter geral da oferta nos mercados das obras de arte. *[In Parte V]*

Ass.: Jaime Batalha Reis

1903

Janeiro 5. Uma revolução em pintura. As tintas a óleo sólidas de Raffaelli. *[In Parte V]*

Ass.: Jaime Batalha Reis

*** Janeiro 26. A essência da arte. Tentativa de uma explicação elementar. *[In Parte V]*

Ass.: Jaime Batalha Reis

** Novembro 9. *Prosas Bárbaras*. Os primeiros escritos de Eça de Queirós.

Ass.: Jaime Batalha Reis

1904

Junho 20. Ainda a propósito das esculturas de António Teixeira Lopes. *[In Parte V]*

Ass.: J. Batalha Reis

Junho 27. Os assuntos das obras de arte. Fragmentos de uma estética. *[In Parte V]*

Ass.: J. Batalha Reis

Setembro 5, p.3. A interpretação das obras de arte. Fragmento de uma estética. *[In Parte V]*

Ass.: Jaime Batalha Reis

Setembro 12. A interpretação dos pianistas. José Viana da Mota. *[In Parte V]*

Ass.: J. Batalha Reis

1926

Julho 11, 16, 24 e agosto 3. Folha agrícola: O vinho do Porto e a sua aguardentação.

1927

Março 16. O centenário de Beethoven.

Ass.: Jaime Batalha Reis

1.3. Relação entre pseudônimos e diferentes assuntos tratados - *Gazeta de Notícias*

Apresenta-se a seguir um quadro que mostra como se concretiza, na *Gazeta de Notícias*, a relação pseudônimo-assunto tratado. Note-se que esta relação é consistentemente observada, exceção feita a A. Marco. Assim, Frederico Durruivos trata de Ciência, em sentido amplo; H.Marco e M. Marco, de Pintura e Teatro; L. Cortegana, de Música; C. Zarco Mora, de Política, assim como Dinis Brito Itajubá apenas um artigo sobre o assunto.

As colaborações enviadas de 18 de junho de 1893 a 18 de fevereiro de 1896 com o título “Revista Inglesa” apresentam com pequenas variações o mesmo pseudônimo: Dinis de Itajubá, Dinis de Brito, Dinis Brito, Dinis de Brito de Itajubá, Dinis Brito de Itajubá e Dinis de Brito Itajubá.

Pseudônimo	Assunto	Título	Seção/ Caderno	Data
A. Marco	Ciência	Espiritualidade, Religião, Ciência e Bruxaria	Colaboração Europeia	24-04-1892
A. Marco	Política/ Religião	Belas Artes. O Sar Peladan, o Salão e as Soirées da Rosa-Cruz no Templo em Paris.	Suplemento Literário	26-04-1892
A. Marco	Pintura	Os novos proces- sos de pintura e o Salão dos indepen- dentes de Paris	Suplemento Literário	13-06-1892
A. Marco	Fotografia/ Arte	A Fotografia das cores (Ref. a Jaime Batalha Reis na <i>Revista de Portugal</i>)		22-08-1892
A. Marco	Escultura	O monumento por- tuguês ao Infante D. Henrique		27-10-1894

Frederico Durruivos	Ciência	Os Novos Milagres	Colaboração Europeia	27-04-1892
Frederico Durruivos	Ciência	Vênus	Suplemento Literário	13-06-1892
Frederico Durruivos	Ciência	Receita para os brasileiros terem mais filhos	Suplemento Literário	13-06-1892
Frederico Durruivos	Ciência	A linguagem e a alma dos animais		7-09-1892
Frederico Durruivos	Ciência	O Burro Britânico e as associações protetoras do desenvolvimento das ciências.		9 e 10-10-1892
Frederico Durruivos	Ciência	O milagre do hipnotismo (continuação)		17-11-1892
Frederico Durruivos	Ciência	Convivência Intelectual com os monos		19-11-1892
<p>Na edição de 08 de setembro de 1892, p. 01, a Gazeta anuncia: “Numa conferência feita ultimamente no Royal Institute de Londres o professor Dewar liquefez diante do auditório uma porção de ar atmosférico, a quem quisesse verificar o extraordinário fenômeno. Publicaremos brevemente um artigo do nosso colaborador científico Frederico Durruivos sobre tão interessante assunto.”</p>				
H. Marco	Pintura	Belas Artes. Exposição da Sociedade dos aquarelistas franceses. Dar ideias de quadros a quem não pode vê-los. Os artistas que reproduzem a natureza. Os artistas que interpretam a natureza. Os idealistas.	Suplemento Literário	13-06-1892

H. Marco	Pintura	As Exposições da Academia Real de Londres. Da New Gallery e do Instituto Real de Aquarelistas Ingleses.	Colaboração Europeia	25-06-1892
H. Marco	Teatro	A Arte dramática na Europa. Henry Irving, Ellen Terry e Lyceum de Londres		16-12-1895
M. Marco	Teatro	Questões de arte dramática. A propósito da Eleonora Duse e de Sara Bernhardt		2-08-1894
L. Cortegana	Música	A música na Europa	Suplemento Literário	13-06-1892
L. Cortegana	Música	A música na Europa	Colaboração Europeia	10-07-1892
L. Cortegana	Música	A música na Europa. O Falstaff de Verdi I, II, III, IV, V,VI, VII e VIII		30 e 31-03-1893
C. Zarco Mora	Política	A arte da guerra. A luz elétrica na tática moderna		24-01-1893
C. Zarco Mora	Política	A arte da guerra. A situação militar na Europa		29-01-1893
C. Zarco Mora	Política	A Arte da Guerra: As lições de Batalha naval de Yalu		26-10-1894
Dinis Brito Itajubá	Política	A fortuna do Conde de Paris		27 e 28-10-1894

Observe-se que Batalha, no Suplemento de 13 de junho de 1892, utilizando diferentes pseudônimos acaba por responsabilizar-se por cinco artigos, ou seja, porcentagem elevada da matéria redacional do número, que além destes conta apenas com uma colaboração de Eça, uma assinada H. Gomes e duas sem assinatura.

Cumpre ainda assinalar que os únicos artigos de imprensa que Jaime Batalha Reis assina com seu próprio nome são aqueles publicados em *O Século*, na *Revista Ocidental*, na *Revista de Portugal* e no *Ocidente*, textos que plenamente o cônsul assumiria a autoria, sem quaisquer pruridos, como já revelava a Mariano Pina, ao assinar J. Teixeira de Azevedo nos artigos para *A Ilustração*.

Deseja-se também destacar, a título de curiosidade, que M. Marco, no artigo da Gazeta “Questões de Arte Dramática” (02-08-1894), remete ao pseudônimo que Batalha Reis utilizou (com pequenas variações) para assinar a seção “Revista Inglesa” da mesma *Gazeta*:

O nosso correspondente em Inglaterra, o meu querido amigo Brito de Itajubá, especialmente preocupado com a política e os costumes gerais desta grande raça, cedeu-me de bom grado o assunto que, aliás, de direito lhe pertencia. Vou assim tratar dele. Os meus estudos especiais sobre as artes da forma e da cor, conduziram-me, muito naturalmente, a estudar a arte dramática que, até certo ponto, se serve também de cores e formas para exprimir sentimentos.

Outro caso curioso, também na Gazeta, ocorre quando A. Marco, no artigo “A fotografia das cores” (22-08-1892), refere-se a Batalha Reis:

Não posso agora desenvolver todas as análises que completariam o estudo da questão, algumas das quais vêm tratadas no

estudo dum crítico português que já aqui citei (J. Batalha Reis, *A arte, a crítica e os artistas portugueses, Revista de Portugal*, vol. IV, fls. 142-165).”

Vê-se, portanto, que os pseudônimos dialogam entre si.

1.4. Indicação de algumas publicações periódicas estrangeiras (Inglaterra, França e Escócia) que trazem colaborações de Batalha Reis

The Geographical Journal. Londres, 1897

Leeds Mercury, Leeds, 1888

Newcastle Daily Chronicle, Newcastle, 1887, 1888 e 1889

La nouvelle Revue, Paris, 1891

Pall Mall Gazette, Londres, 1887, 1889

The Scottish Geographical Magazine, Edimburgo, 1889

Le Siècle, Paris. 1891

The Times, Londres, 1890

2. Outras publicações do Autor

CANTO, José do. REIS, Jaime Batalha. *Coleção Camoniana: tentativa de um catálogo metódico e remissivo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1895. 357 p.

Correspondência entre Antero de Quental e Jaime Batalha Reis. Intr.,org. e notas de Maria Staack. Lisboa, Assírio & Alvim, 1982, 165 p.

REIS, Jaime Batalha. *Agricultura no Distrito de Viseu*. Lisboa: Imp. Nacional, 1871, 85 p.

- . *A fisiologia em geral e em especial a das plantas superiores como introdução ao estudo da nosologia vegetal*. Lisboa: Tip. “Verde”, 1882, 41 p.
- . *Os portugueses na região de Niassa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1889, 42 p.
- . “Anos de Lisboa” In *Memoriam de Antero de Quental*. Porto, Mathieu Lugan, 1896.
- . “Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós” (prefácio), in QUEIRÓS, Eça de. *Prosas bárbaras*. Porto: Chardron, 1903. LXVIII, 284 p.
- . Idem. in *Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis: cartas e recordações do seu convívio*. Escritos coligidos e apresentados por Beatriz Cinatti Batalha Reis. Porto: Lello & Irmão, 1966, pp. 69-139 [texto utilizado na Parte II deste volume]
- REIS, Jaime Batalha, F. Heimet L. Lefèvre ; ed. Lit. Paris : Association Scientifique Internationale d’Agronomie Coloniale et Tropicale. Secretariat Perpetuel du Bureau Internacional de l’Association, 1914, 300 p.
- REIS, Jaime Batalha, 1847-1935. *Estudos geográficos e históricos*. Lisboa : Divisão de Publicações e Biblioteca/ Agência Geral das Colónias, 1941. - XIII, 512 p.
- . *O descobrimento do Brasil intelectual pelos portugueses do século XX*. Org., pref. e notas Elza Miné. Lisboa: Dom Quixote, 1988. 171 p.
- . *Revista Inglesa: Crônicas*. Org, introd. e notas de Maria José Marinho; índices de Julia Ordorica. Lisboa: Dom Quixote/ Biblioteca Nacional, 1988. 253 p.
- . *Correspondência de J. Batalha Reis para Barbosa du Bocage*. Introd., org e notas de Alice Godinho Rodrigues. Lisboa: Inst. Nacional de Investigação Científica, 1990, 155 p.

3. Publicações sobre Batalha Reis

- ANTUNES, Susana M. L. S. Matos. *Imagens Críticas do Brasil na Geração de 70: Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis*, Dissertação de Mestrado em Cultura e Literatura Portuguesas. Universidade dos Açores. Cota: 7-51-21-30. Ponta Delgada, Portugal, 2003.
- BRANDÃO, Raul. *Memórias*. Vol. I, Tomo III. Vale de Josafat, Ed. José Carlos Seabra Pereira. Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2000.
- Cartas Inéditas de Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão, Batalha Reis [...]* Intr., coment. e notas de Beatriz Berrini, Lisboa: Ed. "O Jornal", 1987.
- COELHO, Maria Teresa Pinto. *A Agulha de Cleópatra Jaime Batalha Reis e as Relações Diplomáticas e Culturais Luso-Britânicas*. Lisboa, Edições Cosmos, 2000.
- Columbano*. Catálogo, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado Lisboa. Leya, 2010.
- Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900*. Catálogo, Pedro Lapa, org. Lisboa: Instituto Português de Museus/ Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2007.
- COSTA, Fernando Marques: "Sobre um possível Jaime Batalha Reis e Tábua biocronológica de Jaime Batalha Reis". Lisboa: *Revista da Biblioteca Nacional*, 3 (1-2), 1983, p.129-151.
- CUNHA, Isabel Férin, "Sobre a estante de Jaime Batalha Reis: o homem e o seu círculo", Lisboa: *Revista da Biblioteca Nacional*, S. 2, 8 (2) 1993.
- MARINHO, Maria José. *Da "Revista do Ocidente" à "Revista Ocidental"*. Lisboa, Biblioteca Nacional, mimeo (Anexos), Agosto, 1987. 104 fl.
- . "A Revista Ocidental, 1875: um projecto da Geração de 70". Lisboa: *Revista da Biblioteca Nacional*, S.2, 7 (1) 1992, p. 43-74.
- . *O essencial de Jaime Batalha Reis*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, 61p.

- MARINHO, Maria José; MÓNICA, M. F. “Cartas de Jaime Batalha Reis a Celeste Cinatti”. Lisboa: *Revista da Biblioteca Nacional*, S. 2, 8 (1) 1993. pp. 41-98.
- MINÉ, Elza. Jaime Batalha Reis e a imprensa: o crítico e o memorialista. In: *O Real em Revista: impressos luso-brasileiros oitocentistas*. SANTOS, Gilda da Conceição (org.). Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2015. p. 107-114.
- . “Jaime Batalha Reis: Lembranças de Liszt através da imprensa”. Cáceres-MT, *Revista Ecos*, 2014. p. 77 - 87.
- . Galerias em Diálogo: Jaime Batalha Reis e Columbano Bordalo Pinheiro. In: *Estudos Comparados: Teoria, Crítica e Metodologia*. Benjamin Abdala Junior (Org.). Cotia, SP: Ateliê Editorial., 2014. pp. 169-190
- . “Texto e Memória em Jaime Batalha Reis”. Salvador- BA: Anais do I Congresso Internacional de Estudos Filológicos (CIEF), VI Seminário de estudos Filológicos (SEF), 2012.
- . “Jaime Batalha Reis abrindo fronteiras”. São Luís-MA: Anais do XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP), 2011. p. 298-313.
- . Filologia e arquivos de escritores contemporâneos: Brasil e Portugal. Salvador-BA: Anais do V Seminário de Estudos Filológicos, FAPESB/ Faculdade São Bento da Bahia, 2010. Vol. 1. p. 1-12.
- . Resgatando Jaime Batalha Reis nos setenta anos de sua morte. Niterói-RJ: Anais do Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa: No limite dos sentidos. EDUFF, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2005.
- . A vingança da Titi: Batalha Reis e Edgar Prestage falam de Eça de Queirós. In: *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. W. N. Galvão; N. B. Gotlib. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 147-157.

- . “Perfis de Nabuco em textos inéditos de Jaime Batalha Reis e Manuel de Oliveira Lima”. *Via Atlântica. USP*. São Paulo. 1999, Vol. 3, p. 298-311,
- . Idem. *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*. Lisboa: 2000, S. 3, n.6, Abr- Out, pp. 221-235
- . “Batalha Reis e Graça Aranha: captações de um diálogo amigo”. *Via Atlântica.USP*. São Paulo. 1997. Vol. 1, n.1, p. 78-86,.
- . “Jaime Batalha Reis e o Brasil”. *Revista Internacional de Língua Portuguesa*. Lisboa: Associação das Universidades de Língua Portuguesa. Julho, 1989, 1:60-62.
- SANTOS, Andrade. *Batalha Reis no Turcifal*. Torres Vedras: Tip. A União, 1993.
- SARAIVA, António José. *A tertúlia ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1990.
- SERRÃO, Joel. *O Primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985.

(Página deixada propositadamente em branco)

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

- A. Marco, 352, 356, 361, 387, 388, 390, 395, 398
- A. Rey Colaço, 586, 592
- Adolfo Coelho, 127, 150, 540, 541
- Afonso Lopes Vieira, 175
- Afrânio Peixoto, 175
- Agostinho de Campos, 175
- Albert Besnard, 436
- Albertina Falker, 332, 345
- Alberto César Gomes de Oliveira, 507
- Alberto de Lavignac, 75, 221
- Alberto de Queirós, 40
- Alberto Telles,
- Alexandre Bettencourt de Vasconcelos, 159
- Alexandre Dumas, 91, 396
- Alexandre Herculano, 40, 132, 540
- Alfred Musset, 85, 210, 213
- Alfredo Keil, 385
- Alfredo Napoleão, 583
- Alfredo Pimenta, 573
- Ali Sadowsta, 239
- Alice Godinho Rodrigues, 600
- Alkan, 492, 493
- Alluaud, 436
- Almeida Garrett, 10, 67, 71, 213, 501, 504, 540
- Aluísio de Azevedo, 506
- Álvaro Salvaterra, 10, 381, 382, 383, 384, 386, 593
- Alves Branco, 40
- Ambroise Thomas, 87
- Ana Callado, 121
- Annette Essipoff, 471
- Annie Besaut, 351
- Anselmo Ferreira Pinto, 141
- Antero de Quental, 8, 13, 14, 16, 28, 32, 37, 39, 40, 49, 53, 54, 55, 70, 81, 85, 90, 91, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 133, 134, 135, 138, 139, 140, 142, 143,

- 145, 146, 147, 148, 149, 151,
154, 175, 200, 252, 450, 452,
504, 520, 522, 523, 525, 527,
528, 534, 537, 538, 539, 540,
543, 548, 549, 561, 562, 563,
566, 567, 571, 591, 599, 600
- Antônio Arroio, 340, 445, 446,
449, 452, 455, 457, 483, 495
- Antônio Augusto Aguiar, 49
- Antônio Camilo Xavier de Qua-
dros, 202, 565
- Antônio de Azevedo Castelo
Branco, 81
- Antônio Enes, 352, 566
- Antônio Feliciano de Castilho,
66
- Antônio Lodi, 278
- Antônio Machado, 103
- Antônio Padula, 175
- Antônio Sérgio, 191, 503, 573
- Apolonius, 468
- Arnim, 81, 285
- Arrigo Boito, 275, 579
- Arthur de Azevedo, 48
- August Comte, 99
- Augusto Fuschini, 103, 125, 127,
566
- Augusto Machado, 40, 75, 87,
103, 221, 386, 495, 566, 577
- Augusto Soromenho, 40, 117,
125, 127, 528, 539, 566
- Azeredo de Castro, 506, 606
- Azevedo Castelo Branco, 40, 81
- B**
- Bach, 75, 221, 238, 419, 428, 473,
428, 488, 490, 491, 492
- Balzac, 169, 419
- Barão de Santana, 280
- Barbey d'Aurevilly, 85
- Baudelaire, 81, 84, 85, 86, 114,
520, 566
- Beatriz Berrini, 562, 601
- Beatriz Cinatti Batalha Reis, 20,
65, 178, 188, 222, 224, 228,
244, 245, 246, 515, 572, 573,
600
- Beethoven, 9, 45, 75, 170, 221,
223, 234, 239, 241, 242, 243,
244, 298, 402, 419, 468, 473,
474, 475, 481, 486, 488, 490,
491, 492, 581, 586, 594
- Bellini, 277, 383, 428, 469, 577,
582
- Benjamim Disraeli, 309
- Berlioz, 83, 223
- Bernardim Ribeiro, 85, 182
- Besaut, 346
- Biancolini, 285, 286, 291
- Bjoernson, 419
- Blasco Ibañez, 161
- Bocage, 263, 265, 600
- Boccaccio, 213
- Boldini, 465

Bonnat, 465
 Braun, 436
 Brito de Itajubá, 389, 598
 Brunn, 467
 Bulhão Pato, 40
 Bulterini, 283, 284, 287
 Busoni, 242, 471, 491, 492
 Byrd, 486, 490
 Byron, 148, 214, 495

C

C. Zarco Mora, 589, 590, 595
 Calderón de la Barca, 568
 Camilo Castelo Branco, 66
 Camões, 131, 132, 178, 182, 336,
 412, 562, 568, 577
 Campana, 75, 221
 Cardeal Lavigne, 47
 Cardoso de Oliveira, 506
 Carl Halle, 236, 239, 481
 Carlos Dickens, 295, 304, 307
 Carlos Fradique Mendes, 16, 114,
 115, 519, 520, 566
 Carlos Gomes, 578
 Carlos Mayer, 40, 76
 Carneiro de Andrade, 40
 Carolus Durand, 465
 Carvalhoes, 40
 Cassé, 436
 Celeste Cinatti, 27, 196, 197, 199,
 509, 561, 602
 Cesário Verde, 48

Chamisso, 285
 Charcot, 119, 354
 Chateaubriand, 419
 Chéret, 436
 Chopin, 75, 148, 149, 221, 239,
 297, 298, 481, 486, 488, 491,
 492
 Cimarosa, 428
 Clara Schumann, 45, 233, 471
 Clementi, 486
 Columbano Bordalo Pinheiro,
 13, 17, 23, 54, 96, 126, 155,
 157, 158, 159, 160, 161, 162,
 164, 165, 166, 167, 168, 169,
 170, 171, 173, 246, 253, 332,
 340, 341, 342, 344, 446, 447,
 450, 465, 567, 569, 585, 586,
 601, 602
 Conde de Ficalho, 32
 Conde de Resende, 29,40, 88, 89,
 207
 Condessa d'Edla, 341
 Constable, 419
 Costilhes, 436
 Couperin, 486, 490
 Courbet, 91
 Cramer, 486
 Cristina Nilsson, 87
 Crookes, 350
 Cunha Rivara, 66
 Cunha Seixas, 49
 Curry Cabral, 40, 119

- Czerny, 486
- D**
- Daddi, 237
- Dante, 211
- Dante Gabriel Rossetti, 419
- Daquin, 490
- Daudet, 37, 39
- David Melgueiro, 585
- De Lostalot, 436
- Dinis de Brito, 390, 589, 595
- Diogo de Macedo, 40
- Döhler, 75, 221
- Domenico Scarlatti, 486
- Domício da Gama, 20, 256, 506
- Donatello, 469
- Donizetti, 36, 285, 383, 579
- Ducobek, 467
- Duque de Alba, 69
- Dussek, 486
- E**
- Eça de Queirós, 13, 14, 15, 16, 29, 30, 32, 37, 39, 40, 48, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69,70, 71, 73, 74, 75,76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 97, 98, 99, 101, 106, 111, 114, 115, 157, 152, 169, 200, 207, 222, 254, 255, 256, 262, 311, 336, 374, 412, 446, 450, 451, 452, 455, 456, 457, 467, 520, 522, 524, 525, 526, 539, 541, 548, 561, 562, 565, 566, 569, 571, 592, 594, 598, 600, 601, 602
- Eckhart, 495
- Edgar Allan Poe, 81, 85, 86, 114, 169, 520
- Edgar Prestage, 176, 177, 253, 562, 602
- Eduardo Brasília, 48
- Eduardo Coelho, 577, 585
- Eduardo Garrido, 40, 48, 509, 511, 513, 514, 518
- Eduardo Prado, 506
- Edward Thornton, 280, 281
- Elena Petrova Halm, 351
- Eleonora Duse, 388, 389, 390, 394, 395, 396, 590, 597
- Elísio Mendes, 48, 255, 587
- Ellen Ferry, 45
- Ellen Terry, 590, 597
- Elza Miné, 13, 14, 15, 16, 17, 556, 562, 563, 576, 600
- Emanuel Bach, 486
- Emil Sauret, 581
- Ernesto Marecos, 40
- Essipoff, 471, 481
- Eugène Buland, 344
- Eugénio D'Albert, 242, 471, 492
- Eugénio de Castro, 175
- F**

Faguet, 248
 Falguière, 448
 Fernão Lopes, 412
 Ferreira de Araújo, 48, 255, 257, 258, 587
 Ferreira de Castro, 285
 Feuillet, 213, 316
 Fídias, 466, 467
 Field, 486, 491
 Fielding, 419
 Filipe II de Espanha, 59,69
 Flaubert, 85, 90, 91, 99
 Florêncio Ferreira, 49
 Foucher, 436
 Francis Bacon, 306
 Francisco Machado de Faria e Maia, 40
 Francisco Palha, 40
 Franz Hals, 465
 Frédéric Lahmond, 237
 Frederico Durruivos, 365, 367, 587, 588, 595, 596
 Frederico Guimarães, 580
 Freitas Brito, 582
 Fritz Thaulow, 436
 Furtwaengler, 467

Gérard Dow, 338
 Gérard Encausse, 346, 349, 350, 351
 Germano Meireles, 127
 Gervásio Lobato, 576, 580
 Gibier, 350
 Gil Vicente, 182
 Giorgio Klenerk, 436
 Gladstone, 261, 271, 272, 273, 326, 330, 331
 Goethe, 45,71, 81, 83, 113, 211, 239, 419, 579
 Goldoni, 396
 Gomes Leal, 85, 147
 Gounod, 284, 381, 383
 Goya, 465
 Graça Aranha, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 562, 603
 Graça Barreto, 66
 Grão Vasco, 433
 Guerra Junqueiro, 39, 40, 48, 103, 125, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 193, 561, 566
 Guia Murray, 300
 Guilherme de Azevedo, 31, 40, 125, 127, 255, 256, 540, 561, 56
 Guimarães Rosa, 556

G

Gainsborough, 465
 Gautier, 85, 397
 George Eliot, 307, 491
 George Sand, 210, 211, 213, 240

H

H. Marco, 380, 588, 590, 592, 593, 595, 596, 597
 Haendel, 480, 486, 490

Hans Richter, 45
Hans von Bülow, 234, 243, 244,
481, 486, 487, 488
Harrison, 467
Haydn, 423, 486, 490
Hegel, 149
Heine, 81, 82, 83, 84, 92, 113,
148, 149, 240
Henri Degrou, 346, 348
Henrique de Barros Gomes, 140,
141
Henrique III de França, 69
Henrique Lopes de Mendonça, 157
Henry Irving, 590, 597
Henry Lewes, 307
Henry William J. Senior, 309
Herkomer, 465
Herminia Borghi-Mamo, 577,
578, 579
Herz, 586
Hoffmann, 81, 83, 169, 825
Holbein, 465
Homero, 102, 518
Hrldwzh, 114, 520
Hubert Leonard, 159
Hugo d'Alesi, 436
Hummel, 486
Huysmans, 374

I

Ibels, 436
Ibsen, 419, 428

Ida Cristofani, 577
Imperatriz Eugénia, 43
Isabel Soares, 30

J

Jaime Batalha Reis, 5, 13, 14, 15,
16, 17, 22, 23, 32, 33, 36, 37,
40, 41, 43, 44, 48, 61, 62, 65,
70, 127, 135, 163, 164, 173,
176, 177, 188, 189, 192, 193,
196, 197, 199, 222, 224, 228,
243, 245, 246, 247, 257, 258,
274, 278, 311, 345, 361, 389,
405, 413, 420, 429, 437, 445,
457, 470, 482, 483, 495, 502,
504, 508, 515, 521, 534, 537,
539, 543, 548, 549, 555, 556,
557, 558, 559, 560, 561, 562,
563, 565, 566, 537, 575, 576,
583, 574, 586, 587, 591, 592,
593, 594, 595, 598, 599, 600,
601, 602, 603
Jaime de Séguier, 32, 48, 570, 592
Jaime Moniz, 40
Jan van Eyck, 433
Jane Austen, 419
Janny Daviés, 471
Jean Jacques Rousseau, 419, 505
Jerónimo Colaço, 62
Joachim, 481
João Burnay, 40
João Carlos Zan, 256

- João de Deus, 13, 40, 49, 54, 55, 85, 107, 108, 109, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 412, 452
- João de Sousa Canavarro, 88, 522
- João Eduardo Lobo de Moura, 40, 97, 111, 452
- Joaquim de Resende, 581
- Joaquim Nabuco, 20, 502, 506, 507, 508, 561
- John Bull, 152, 262, 486
- John Sargent, 161, 494
- Jorge Colaço, 254, 592
- Jorge Legentile, 175
- José Barbosa, 254, 592
- José Bruno Carreiro, 573
- José Carlos Seabra Pereira, 561, 601
- José Castilho, 66
- José Cinatti, 197, 275, 276, 277, 278, 567, 583
- José da Silva Mendes Leal, 28, 29, 66, 67, 263, 265, 566
- José de Brito, 332, 345
- José Fontana, 40, 103, 104, 118, 125, 359, 540, 566
- José Queirós, 159
- José Salgado, 332
- José Tedeschi, 103, 566
- José Veríssimo, 503, 506
- Josephine Pasqua, 593
- Juan Valera, 135
- Juliette Adam, 349
- Júlio Catarino Nunes, 175
- Júlio César Machado, 40, 66, 228
- Júlio Gayarre, 291, 578, 581, 582
- Júlio Pizarro, 582
- Júlio Vilhena, 133
- Justino de Montalvão, 187, 184, 190
- K**
- Karl Schaefer, 488
- Kelvin, 569
- Kock, 213
- Kriehuber, 240
- L**
- L. Cortegana, 387, 588, 589, 593, 595, 597
- Langenbach, 579
- Leaz, 490
- Legrand, 436
- Lembach, 465
- Leonardo da Vinci, 475
- Lisipus de Sicion, 468
- Liszt, 44, 45, 75, 221, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 486, 488, 491, 492, 493, 591, 592, 602
- Littré, 99
- Loeschke, 467
- Lombroso, 350

Lopes Pigafetta, 586
 Lord Beaconsfield, 309
 Lord Rosebery, 261
 Lord Stanley of Alderney, 40
 Lourenço Malheiro, 40
 Luciano Cordeiro, 40
 Luís de Andrade, 40
 Luís de Magalhães, 62, 63, 64,
 65,503, 562, 563
 Luís de Resende, 88
 Luís Quirino Chaves, 67
 Luís Resende, 62
 Luiz Delfino, 32
 Luiz Fagundes Duarte, 5, 17
 Luppi, 412

M

Machado de Assis, 32, 256, 507,
 561
 Mackenzie, 238
 Madame Blavatsky, 346, 351
 Madeline, 436
 Madox Brown, 419
 Madrazo, 465
 Magalhães Azeredo, 507
 Mallefille, 85
 Manns, 238
 Manoel de Oliveira Lima, 506,
 508
 Manuel de Arriaga, 40, 95, 97,
 99, 125, 127, 252, 566
 Manuel de Macedo, 40
 Manuel de Saldanha da Gama,
 29
 Manuel Maria Bordalo Pinheiro,
 157, 160, 341
 Manuel Pamplona, 40
 Manuel Resende, 88
 Marco António Canini, 178
 Maria Augusta Bordalo Pinheiro,
 158
 Maria Filomena Mónica, 28, 196,
 197, 200, 561
 Maria José Marinho, 6, 30, 134,
 196, 197, 575, 600
 Maria Rivolta, 278
 Mariano Machado de Faria e
 Maia, 95, 96, 97
 Mariano Pina, 13, 31, 33, 35, 37,
 38, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48,
 53, 54, 57, 253, 256, 317, 318,
 319, 448, 562, 563, 569, 591,
 598
 Marquês da Foz, 49
 Martinho de Arruda Botelho, 57,
 254
 Mary Ann Evans, 307
 Massena, 309
 Massenet, 428
 Mateus de Magalhães, 40, 66
 Maugeaut, 436
 Max Nordau, 258
 Mazzini, 149
 Meissonier, 157

- Mendelssohn, 75, 221, 223, 480, 486, 491, 579
- Meyerbeer, 75, 221, 579, 587
- Michaellis, 467
- Michelet, 81, 83, 84
- Miguel Dantas, 40
- Milais, 465
- Millet, 377
- Misses Piróvano, 254, 255, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311
- Moisés, 349, 425
- Moniz Barreto, 63
- Moscheles, 238, 486
- Moura Cabral, 48
- Mozart, 75, 98, 149, 221, 223, 486, 490, 579
- N**
- Napoleão III, 43, 302, 303, 304
- Napoleão IV, 274
- Nerval, 520
- Nietzsche, 494
- O**
- Olcott, 346, 351
- Ole Bull, 324
- Oliveira Martins, 13, 15, 16, 32, 37, 39, 40, 54, 103, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 140, 142, 144, 146, 150, 181, 152, 153, 154, 252, 336, 446, 450, 452, 453, 467, 524, 525, 540, 542, 543, 552, 561, 563, 566, 572, 583, 586
- Orazio Piróvano, 296, 298, 299
- Osório de Vasconcelos, 66
- P**
- Pablo Sarasate, 581
- Pachmann, 471, 481
- Paderewski, 471, 481
- Paganini, 82,83
- Papus, 346, 349, 350
- Pasteur, 569
- Patti, 45
- Pedro Romano Folque, 586
- Peterson, 467
- Petrucelli della Gattina, 90
- Philemon da Silva Avelino, 103, 125
- Piazzi Smith, 309
- Pierre Carrier-Belleuse, 436
- Pinheiro Chagas, 31, 40, 66, 534, 535, 577
- Pitágoras, 349
- Plantés, 481
- Platão, 349, 532
- Ponchielli, 382, 383
- Ponson du Terrail, 67
- Pontecchi, 382
- Proudhon, 91, 99, 127, 132, 136

Prouvé, 436

R

Racine, 76, 418

Rafael Bordalo Pinheiro, 40, 158,
340, 343, 357, 568

Raffaelli, 431, 434, 435, 436, 594

Raimund Lulio, 135

Rainha Vitória, 259, 302, 303,
307, 363

Ramalho Ortigão, 32, 37, 39, 40,
103, 125, 152, 256, 563, 566,
601

Rameau, 418, 486, 490

Raul Brandão, 43, 187, 188, 189,
190, 192, 503, 563, 573

Raul Mesnier, 48

Ravina, 75, 221

Rebelo da Silva, 66

Régamey, 436

Rembrandt, 377, 425, 465, 469

Renan, 90, 541

Reynolds, 465

Richard Garnett, 176

Richardson, 419

Rodin, 360

Rodrigues de Freitas, 150

Rovère, 144, 146, 548

Rubens, 425, 465

Rubinstein, 45, 46, 233, 471, 481,
486, 487, 488, 587

Rückert, 113

Russel Wallace, 350

S

Saint Simon, 188

Saint-Saens, 389, 471, 481, 487, 492

Salomão Sáragga, 40, 74, 97, 111,
127, 254, 539, 541

Sant'Anna e Vasconcelos, 159

Santos Nazaré, 67

Santos Valente, 97

Sar Peladan, 351, 353, 354, 355,
587, 595

Sara Bernhardt, 388, 389, 396,
397, 590, 597

Sardou, 223

Sauer, 467

Scarlatti, 486, 490

Schaefer, 113, 488

Scharwenka, 488

Schneider, 467

Schopenhauer, 154, 246, 445, 494

Schubert, 239, 473, 486, 491

Schumann, 75, 148, 149, 170, 221,
223, 238, 486, 491

Schwerzek, 467

Scribe, 76, 263

Severo Conceição, 40

Severo do Espírito Santo, 59

Shakespeare, 45, 76, 81, 205, 211,
307, 342, 295, 305, 306, 419,
475, 579

Silva Pereira, 48

Silveira da Mota, 66
Soares dos Reis, 412, 445, 449,
455
Sophia Menter, 471
Sousa Martins, 40, 154
Sousa Pinto, 164, 332
Soveral, 192
Stefan George, 346, 348
Steinlen, 436
Stendhal, 419
Strauss, 247, 541

T

Taine, 39, 60
Teixeira de Azevedo, 33, 37, 41,
254, 311, 325, 331, 569, 570,
591, 592, 598
Teixeira de Pascoaes, 187, 573
Teixeira de Queirós, 29
Teixeira de Vasconcelos, 40, 59,
66, 67, 68, 578
Teixeira Lopes, 243, 332, 345,
445, 446, 448, 449, 450, 452,
455, 457, 485, 594
Teniers, 169, 338
Teófilo Braga, 40, 127
Teresa Carreño, 471
Thackeray, 34, 37, 39
Thalberg, 75, 221, 240, 486
Ticiano, 434, 465
Tobias Barreto, 502
Tomás Costa, 332

Tomás de Carvalho, 228
Tomás Ribeiro, 66, 316
Tristão da Cunha, 506
Turner, 247, 419, 494
Tzarina Alexandra, 188

U

Ulurug, 114, 520

V

Valentim de Magalhães, 32, 256
Van Dyck, 465
Van Holebeke, 436
Van Ostade, 338
Vanda Miller, 581
Vasco da Gama, 424, 464
Vasco Fernandes, 412
Velásquez, 377, 402, 465
Verdi, 277, 297, 383, 589, 597
Viana da Mota, 163, 222, 241,
242, 243, 244, 245, 246, 247,
248, 471, 483, 488, 489, 490,
491, 492, 493, 494, 495, 505,
561, 585, 586, 591, 594
Vitor Hugo, 81, 84, 213
Vieira de Castro, 40
Villiers de L'Isle Adam, 85
Virgínia Vitorino, 573
Visconde de Milício, 49
Vítor Batalha Reis, 20, 247,
573

W

Wagner, 45, 223, 224, 225, 230, 389, 419, 425, 428, 445, 468, 473, 582, 586

Wahlberg, 436

Walter Bache, 237, 238

Walter Scott, 365, 419

Watts, 247, 494

Weber, 223, 486, 491

Whistler, 419, 242, 465

Willem Coenen, 239

William Camden, 300, 301, 302, 303

William Morris, 419

X

Xavier da Cunha, 66

Z

Zacarias d'Aça, 66

Zoelner, 350

(Página deixada propositadamente em branco)

Série Investigação

•

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2017

