

O LUGAR LITERÁRIO: A CASA-MUSEU AFONSO LOPES VIEIRA

por Cristina Nobre

Sumário:

INVENTÁRIO TEMÁTICO

PINTURA (CMALV 55-58, 174-175) / DESENHO (CMALV 176)

Alfredo Keil, “Marinha”, 1905 (CMALV 55)

Adriano Sousa Lopes, “Cabeça de velho”, 1903 (CMALV 56)

Alice Rey Colaço, “Casal de namorados” e “Serão das irmãs R. C.” (CMALV 57 e 174)

“Ecce Homo”, 1919 (data aquisição?) (CMALV 58)

Pintura Japonesa, s/d (CMALV 175)

“A prisão de Afonso Lopes Vieira em Benfica”, José Rebelo Raposo, 1937 (CMALV 176)

TÊXTEIS (CMALV 59-88, 102.1, 103.1, 105.1-5, 106.1-2, 107.1-2, 108.1-2, 109.1-2, 118.1, 122.1, 218-223)

Colchas de chita de Alcobaça (CMALV 59-65 e 218-221)

Lenço Tabaqueiro e almofada (CMALV 79, 118.1)

Almofadas (CMALV 66-78)

Mantas, almofadas e alforge do *divã tumular* (CMALV 80-88)

Almofadas do mobiliário da varanda e toalha do órgão de búzios (CMALV 102.1, 103.1, 105.1-5, 106.1-2, 107.1-2., 108.1-2, 109.1-2 e 122.1)

Bandeiras (CMALV 222, 223)

MOBILIÁRIO (CMALV 89-121) e INSTRUMENTOS MUSICAIS (CMALV 122)

Bufete e mesa de trabalho (CMALV 89, 99)

Cómoda e toucador (CMALV 100 e 120)

Cadeiras de tipo variado e sofá (CMALV 90-91, 93, 96-98)

Arca (CMALV 92)

Mesa de pé de galo e Estante de prateleiras (CMALV 94, 95)

Escaparate e mobília (cadeiras, mesa, banco corrido, mesa de trabalho da varanda, 5 bancos tesoura, bengaleiro) da varanda (CMALV 101-114, 116-119)

Chaise longue ou *divã tumular* (CMALV 115)

Mesa com a coleção de búzios e Órgão de Búzios (CMALV 116, 122)

GRAVURA (CMALV 123-124, 126, 172-173, 986)

Várias gravuras (CMALV 123-124, 126-134, 172-173, 986)

Painéis de S. Vicente de Fora (CMALV 127/128)

ESPÓLIO DOCUMENTAL. LIVROS (CMALV 235-611)

Na cela quixotesca – *Biblioteca de S. Pedro / Casa de S. Pedro*

... com Amadis (CMALV 264 e 508)

... com *Diana* (CMALV 279)

... com *O Poema do Cid* (CMALV 287)

... com *Santo António* (CMALV 294) e a revista *Lusitânia* (CMALV 502/1, 502/2, 470-474)

... com *A Paixão de Pedro o Crú* (CMALV 276)

... com os livros dos amigos

ESPÓLIO DOCUMENTAL. DOCUMENTOS (CMALV 125, 135-171,193)

Vários: Postais e Cartas para Adriana, Adelino, Vasco e Olívia Pimentel (CMALV 135-148, 151-153, 160)

2 Cartas para Olívia Cordeiro (CMALV 159, 161)

2 Postais para Júlio Eduardo dos Santos (CMALV 157-158)

3 Postais para Reinaldo dos Santos e 1 postal para Susana Cid dos Santos (CMALV 162-163, 165-166)

FOTOGRAFIA (CMALV 177-217,224, 959)

ESCULTURA (CMALV 225-234)

Esculturas várias (CMALV 225-228, 230-234)

2 edículas da “rosácea falante” (CMALV 229)

CERÂMICA DE EQUIPAMENTO (CMALV 949-958)

MEDALHÍSTICA (CMALV 948) e METAIS (CMALV 963-967, 983, 1317)

INSTRUMENTOS CIENTÍFICOS (CMALV 960-962, 969, 996)

EQUIPAMENTOS E UTENSÍLIOS (CMALV 968, 970-992, 984-985, 990, 993-995)

VIDROS (CMALV 987-989)

TRAJE (CMALV 991-992)

BRINQUEDOS (CMALV 997)

ESPÓLIO DE MALACOLOGIA (CMALV 122.1-122.19, 999-1144, 1315-1316)

INVENTÁRIO TEMÁTICO

PINTURA (CMALV 55- 58, 174-175) / DESENHO (CMALV 176):

A presença dos espécimes de Pintura e Desenho na Casa de S. Pedro fazem parte de um todo ocluso pela intimidade de Afonso Lopes Vieira, que procurava a calma da natureza marítima e do refúgio, semelhante a um búzio, para se isolar da cidade e poder dedicar-se ao que verdadeiramente lhe importava: a arte nas suas multifacetadas arestas. Efectivamente, sabemos que a arquitectura interior das casas, bem como a utilização da arte decorativa nas várias divisões foi uma das temáticas que o motivou, a ponto de deixar alguns registos manuscritos úteis sobre os seus ideais de casa e de decoração, e talvez idealizar uma obra intitulada *Poesia da Casa*:

228. (*Casa da roupa* (projectos) forrada de armarios brancos, mesa grande branca ao centro, com cadeira p^a. dona da casa. Sobre a porta um friso de azulejo representando lavadeiras estilizadas.

229. rés do chão — hall, studio, casa de jantar, casa da roupa, copa, cozinha, 1.º andar — quartos de dormir, casa de banho... 3 grupos no *Hall*: recepção, biblioteca, canto familiar (— fogão)

230. Cada casa (cozinha inclusivè) é animada por uma pintura e uma legenda § a dos fogões são os versos do Cantico do Sol ao *frate focu*, com um sol estilizado na pedra do friso.

[...]

273. *Poesia da Casa* § — a poça do peixe... § — o ninho... (*apud* Nobre 2005 II: 335 e 338)

Leia-se o excerto escrito para o *Jornal de um Poeta*, em 1905, embora unicamente publicado em 20 de agosto de 1909 no jornal *A Lucta*, de Lisboa, e perceber-se-á com mais clareza a importância deste local na estesia do escritor, dando uma consistência enorme ao conceito de *lugar literário*:

S. Pedro de Muel, 1905

Chego de Lisboa à praia e à floresta. Que expansão de encanto na minha alma! Logo que estou aqui, o meu verdadeiro ser apossa-se de mim, e tenho a satisfação singular de me começar a sentir, com meus defeitos e virtudes.

Isto está delicioso de solidão e silencio. Não ha ainda a vulgaridade. Com que prazer vesti o meu velho fato e as polainas de couro roçadas do mato! Nós, nas cidades, afogâmos as almas tambem com os nossos colarinhos. Ao genio grego conviria outra vestia que não fosse aquela, ampla e sobria, desembaraçando o ritmo do corpo?

Hontem, à chegada, a propria luz teve para mim encantos de coisa inedita. A primeira surpresa, à sahida das cidades, é o crepusculo. Ha muitos mezes que eu não via anoitecer, e não via estrelas cuja intimidade é discreta e faz scismar. Acabei de arrumar os livros na estante, e notei ainda uma vez como elles adquirem uma personalidade muito mais intensa quando são poucos e estão connosco na *solidão acompanhada*. Assim, na gravura do grande Durer, os quatro livros fechados que S. Jerónimo tem na sua serena cela, onde o leão dormita, nos sugerem mais pensamentos que se o santo trabalhasse n'uma livraria. Ordenei a minha mesa, dependurei as gravuras na parede, e

tenho como sempre uma grande pressa de sentir a casa povoada por esse vivo e harmonioso desarrumado, que deve ser a sua calma fisionomia.
Só o mar, por enquanto, me inquieta, porque o oiço sempre... E a sua musica perturba-me como se eu habitasse dentro de um buzio. (apud Nobre 2005 II: 386)

Lopes Vieira rodeou-se de algumas pinturas e desenhos na sala que lhe serviu como escritório, e onde esboçou uma grande parte das suas obras, quer as de poesia, quer as adaptações em prosa, reflectiu nos ensaios e nas intervenções a favor da cultura portuguesa, uma vez que ele próprio se definia como um “soldado” de *campanhas culturais*. De pequena dimensão, estas pinturas e desenho têm atravessado o último meio século como objectos anónimos, ensombrados (ou escondidos na penumbra do anonimato?) pela falta de uma identificação clara que mostre objectivamente o seu valor como elementos patrimoniais-memoriais originais. Nas seis pinturas e no desenho inventariados, encontramos temas que o *búzio*, que foi esta Casa para o Poeta durante a sua vida, continuará a ecoar pelo tempo fora: o mar, o povo, a velhice, o sofrimento. Leiam-se os comentários interpretativos individuais a cada um dos espécimes referidos e ganhe-se uma visão histórica e literária da sua incorporação neste *lugar literário*.



Alfredo Keil, “Marinha”, 1905 (CMALV 55)

A datação que este quadro apresenta no verso, de Novembro de 1905, não é de estranhar, até porque a morte do autor, Alfredo Keil, se deu em outubro de 1907 (Lisboa, 1850 – Hamburgo, 1907).

No entanto, a ligação de amizade existente entre o pintor e compositor português, de ascendência alemã-alsaciana, e o poeta deveria ser já mais antiga. Provavelmente desde o tempo em que o jovem Lopes Vieira frequentava a Universidade de Coimbra, e se dedicava a “cantatas”, como era tradição habitual na altura, tendo imaginado um *Auto da Sebenta*, em 1899, paródia ao corpo docente de então, enquadrada nas comemorações do Centenário da “Sebenta”, no ano de conclusão da sua formatura, tomando como modelo a então famosa ópera exclusivamente em português, a *Serrana*, da autoria de A. Keil e estreada no S. Carlos em Março de 1899 com assinalável êxito.

Sendo um dos mais eminentes da sua geração, tudo leva a crer que Lopes Vieira tivesse assistido à representação da ópera, já conhecesse a anterior ópera-cómica *Susana*, estreada em 1883, e alguns dos outros poemas sinfónicos e cantatas (*Pátria*, 1883; *Uma caçada na Corte*, 1885; *As Orientais*, 1886; *D. Branca*, sobre texto de Garrett, 1888; *A Portuguesa*, aquando do *Ultimatum* inglês, com versos de Henrique Lopes de Mendonça, em 1890), e procurasse, de algum modo, seguir a obra de A. Keil como texto de autoridade.

No espólio da BML encontra-se uma carta de maio de 1899, endereçada por Alfredo Keil a Lopes Vieira, que nos prova que, inclusivamente, foram utilizados trechos musicais de *A Serrana* no *Auto da Sebenta*, e como Keil apreciou o gesto de partilha, ao mesmo tempo que pretendia ver defendidos os seus direitos de autor:

Ex m^o. Amigo e Sr. Afonso Lopes Vieira

Recebi esta manhã a sua prezada carta e envio-lhe pelo correio Vai ió [?] da norete o que deseja para o seu amigo cantar no sarau de 20, podendo juntar o pequeno coro que tornará mais interessante esse trecho, que é a *canção do pichel* por Marcelle, com acompanhamento do coro de homens da *Malhada*, e do velho maioral *Nabor*, que se acha igualmente em cena.

Tenho a explicar ao meu bom amigo uma cousa, que vem a ser: A partitura está a imprimir, portanto está *registada para todos os efeitos, o manuscrito de toda* a música da *Serrana*, afim de impedir que uns certos editores (muito tortos) agarrem qualquer trecho e o copiem, para depois clandestinamente o venderem a quem deseja possuir qualquer cousa da *Serrana*. Peço-lhe portanto a fineza de não deixar copiar esse trecho, senão, no que diz respeito aos coros em separado, *tenores 1^os e 2^os e barítonos e bassos*.

É um favor que lhe ficarei devendo, pois por um acaso fatídico, *qualquer copista ou músico de profissão*, poderia *empalmar-me* o arranjo do piano e fazer-se o que eu temo e receio muito.

Desculpe o meu amigo estas pequenas observações mas são mt^o necessárias, para guardar o trabalho artístico, que tão pouca protecção tem dos altos poderes e da proffícuca Justiça que não guarda a propriedade alheia.

Desejando que se execute a contento do seu amigo um trecho da *Serrana* em Coimbra, creia que mt^o lhe agradeço, e assim igualmente a lembrança tão honrosa para mim e creia-me sempre mt^o seu admirador e reconhecido § Alfredo Keil § 16 Maio 1899

Avenida da Liberdade, 77 – 2.^o

(BML, *Cartas [...]*, V, n.º 34)

Esta influência continuará a ser detectável mais tarde, quando Lopes Vieira se dedicar activamente à ideia de um Orfeão português e procurar difundir uma cultura musical-tradicional-portuguesa entre as crianças (veja-se *Canto Infantil*, de 1912, e em 1915 *Poesias sobre as Scenas Infantis de Schumann*).

A pintura oferecida, que tomou por base uma fotografia (segundo se pode ler no verso do quadro, no autógrafo de Keil, muito provavelmente como resposta a uma fotografia motivadora - apaixonado por e pioneiro na arte da fotografia como está documentado que Afonso Lopes Vieira foi ... - e a um pedido expresso de um esteta que prezava rodear-se de obras de arte...), oferece-nos uma paisagem marítima com uma pequena embarcação em primeiro plano, outras ao fundo, e uma visão do embarque recente num

mar que, arriscamos a enunciá-lo, em tudo parece evocar o da praia da Nazaré. Logo em agosto de 1906, Lopes Vieira registará no seu *Jornal de um Poeta* recordações e descrições deste ambiente marítimo nazareno, que em tudo nos levam a estabelecer a analogia e a justificam. Efectivamente, este texto só virá a ser publicado na revista *Figueira*, 3.^a série, n.ºs 1 e 2, de janeiro-fevereiro de 1912, nas páginas 3 a 4, já que a edição do *Jornal de um Poeta*, ao que tudo indica, se gorou. Leiam-se os elucidativos excertos:

[...] Passaram esta manhan, ao largo, bateis da Nazareth, que vão á pesca do alto. Na limpidez diáfana das aguas, setim liquido e lúcido, como eram belas as velas brancas, singrando no azul do imenso plaino! Depois, o ar estava tão dôce, o meu cachimbo ardia tão bem, o ritmo das vagas era tão calmo e musical, que eu realisava um momento pleno de saude, d'esses que tornam a alma grata ao Todo infindo, cumprindo o preceito prudente do ditado: *Por ter a vista bela, olha o mar, e mora na terra...* [...] (apud Nobre 2005 II: 393)

A marinha criada por Keil, de pequenas dimensões, é de uma grande beleza – e notamos o enlevo literário recorrente que Lopes Vieira tinha por todos os motivos marítimos, bem como o seu relacionamento humano especial com os pescadores da praia da Nazaré – e não parece deslocada uma tentativa de ancoragem da arte ao real-quotidiano tão prezado pelo destinatário explícito de tal pintura. Pintor de um romântico tardio, Keil, com doce e envolvente cromatismo, mostrou um aspecto comum do dia-a-dia dos pescadores, como uma forma de homenagem à dedicação do homem português ao mar, sustentáculo e ganha-pão, possibilidade de evasão, viesse a ser mitificada literariamente como heróica ou prosaica e quotidianamente trágica.

Na carta de 19 de julho de 1916, pertença do espólio da BMLALV, A118, com o n.º de catalogação 54866, dirigida ao casal Leonor e Augusto Rosa, refere-se a uma tragédia ocorrida na altura, precisamente na Nazaré, o que mostra uma inquietação que atravessou o quotidiano do poeta:

[...] Morreram há dias no mar alto 20 pescadores da Nazaré! Pobre e heróica gente! Dizem-me q. vai uma tragédia na povoação. Assisti uma vez a uma crise semelhante — é uma cousa q. jamais se esquece porq. aquela gente dramatiza com uma grandeza e uma nobreza extraordinária a sua dor [...] (apud Nobre 2008 II: 296-297)

Lopes Vieira recebia assim de Alfredo Keil uma marinha que devia valer como prova de admiração mútua, e nos mostra como a literatura e a pintura estavam efectivamente irmanadas neste mundo do início do século XX.



Adriano Sousa Lopes, “Cabeça de velho”, 1903 (CMALV 56)

Se a datação de 1903, nos leva a situar esta pintura dos primeiros anos da carreira de pintor de Adriano Sousa Lopes (Vidigal, Leiria 1879 – Lisboa, 1944), primo de Afonso Lopes Vieira, também nos indica que a ida para Paris para se dedicar aos estudos das Belas-Artes (onde foi discípulo de F. Cormon) por volta desta altura, terá sido uma das consequências da amizade entre os primos e dos seus intuitos artísticos.

Em Lisboa, Sousa Lopes tinha sido discípulo de Luciano Freire, com quem Lopes Vieira terá uma relação de grande proximidade quando a questão dos Painéis de S. Vicente se tornar o núcleo cultural fulcral a motivar a elite portuguesa. Além disso, durante a I Guerra Mundial, Sousa Lopes acompanhou o CEP [Corpo Expedicionário Português da I Guerra Mundial] à Flandres, de que resultaram muitos desenhos de exaltação do esforço do soldado português, tema que desenvolveu depois em grandes composições a óleo (pertença do Museu Militar de Lisboa). Nessa altura, e festejando o fim da I Guerra Mundial, Afonso viajou até Paris, onde se encontrou com o primo, tendo com ele visto os horrores da Guerra, que o hão-de conduzir ao polémico poema de 1921, *Ao Soldado Desconhecido (morto em França)*, e que levou Lopes Vieira a deixar inédito um apontamento dedicado ao primo, não menos simbólico do que o texto referido, com o tema da morte a invadir a melancolia de uma vida calma de poeta abastado:

No "Front" do boulevard Victor / ao grande pintor Sousa-Lopes

A alva começava a clarear e, no meu vago entresonho, olhei... Estava nas trincheiras do C. E. P. Horrível, transiu-me o frio, e recordei, chorei, aquele azul lá de longe, q. é como os beijos q. eu quero.

A lama da terra encharcava-me, e a lama do ar, quasi tão espessa como ela, tambem. À minha volta os camaradas, imoveis, sofriam como eu do frio, do abandono, da alva; e entre nós estava talvez aquele q. disse q. "a gente já não eramos homens, mas só *corage!*"

E nós todos, queriamos morrer bem, sem saber por quê, nem por quem, se era pela Patria, se era por aqueles q. nos abandonaram aqui, e se regalavam.

Todos pensavamos numa Mulher, — mãe, noiva, irmã, — ou Numa q. vimos uma vez e não sabemos quem é...

— Mas subito sentimos o ataque, e desentorpecemos as almas para a morte...

... Então saí do meu entresonho, e achei-me deitado no divan dêste meu quarto improvisado no ateliê.

Paris, Novembro, 1921. (*apud* Nobre 2005 II: 469-470)

Provavelmente este companheirismo entre familiares, que viveram tão de perto horrores tão grandes como os revelados neste inédito, ajuda-nos a compreender a oferta deste

quadro (quem sabe se um presente do casamento, consumado em 1902, ou uma visita de verão à casa de S. Pedro...), identificado como “Cabeça de Velho”, com um tema tão melancólico, capaz de mostrar o peso da estética finissecular para estes dois – na altura – jovens.



Alice Rey Colaço, “Casal de namorados” e “Serão das Irmãs Rey Colaço”, s/d (CMALV 57 e 174)

As pequenas pinturas, conhecidas por “Casal de namorados” e “Serão das Irmãs Rey Colaço” são da autoria de Alice Rey Colaço (1893 - 1978), mas o ano em que foram criados e/ou oferecidos a Lopes Vieira não se encontra registado.

Efectivamente a relação do poeta com o pianista Alexandre Rey Colaço (Tânger, 1854 - Lisboa, 1928) foi decisiva, por volta de 1915, quando se dedicou à concepção de poemas infantis para acompanhar a *opus 15* de Robert Schumann, tendo o pianista acompanhado um Serão musical e literário em que as três filhas – Alice, Maria e Amélia – também participavam com a recitação dos poemas, dança e coreografia (cf. *Programa do Serão Musical e Litterario por Alice, Maria e Amelia Rey Colaço, terça-feira, 6 de Abril de 1915, no salão Passos Manuel*). Efectivamente, entre os vários documentos inéditos que publicámos (*apud* Nobre 2005 II: 519-536), encontra-se uma conferência de Lopes Vieira, intitulada “Num concerto das filhas de Rey Colaço”, que se realizou no Instituto de Coimbra, em maio de 1915, e, ao que tudo leva a crer, terá sido uma reedição do serão anterior no S. Carlos¹. Alice era a recitadora dos *lied*, de uma

¹ Veja-se o que aí refere Lopes Vieira sobre a realização do Serão e os motivos que o terão levado a repeti-lo, em Coimbra: “[...] Ha pouco tempo, a direcção da Federação dos estudantes das Escolas Superiores de Lisboa pediu-me / para eu abrir com uma conferencia o interessantissimo serão de Arte portuguesa antiga q. por iniciativa dela, e q. muitissimo a honra, se realizou em S. Carlos. § Nesse serão foram recitados alguns dos nossos melhores classicos, ressurgiu uma farça de Gil Vicente, executou-se musica esquecida de Marcos Portugal — cantaram-se velhos córos religiosos nacionais, — sómente a estas belas cousas assistiram muito poucos professores e estudantes, e a magnifica iniciativa dos rapazes sentiu-se isolada e em riscos de esmorecer, aprazendo-me recordar neste momento q. um dos raros professores q. eu vi mostrar interesse pelo q. se passava era um professor da / Universidade de Coimbra, q. assistia ao espectáculo nessa qualidade e não naquela q. lhe podia advir da situação politica em q. se encontrava. [...]” (Nobre 2005 II: 523)

tonalidade vespéral bem portuguesa (*idem*: 527), e o conferencista Lopes Vieira fez questão de sublinhar bem a sua excelência:

[...] a Senhora D. Alice Rey Colaço dar-nos-á / alguns dos melhores momentos q. pôdem ser vividos por pessoas de gôsto isento da influencia das mil e uma vulgaridades q. sempre nos assediam, sob pretexto de nos divertirem. [...]

(*ibidem*)

[...] Por mim, declaro com simplicidade a V. V. E. E. q. não conheço quem hoje em Portugal cante melhor o *lied* do q. a senhora D. Alice Rey Colaço, quem com mais intensidade nos comunique a comoção de esses momentos liricos feitos de gritos ou de confidencias, e, como cantora do *lied*, a artista será notabilissima em qualquer parte onde fôr ouvida por publicos distintos. [...]

(*idem*: 529)

A epistolografia de Lopes Vieira faz-nos conhecer a família Rey Colaço como visita da casa de S. Pedro de Moel, e a troca de correspondência serviu-lhes para irem actualizando as suas colaborações ao longe. Logo em outubro de 1913, o poeta confidenciava a Augusto Rosa que já tinha enviado a Alexandre Rey Colaço os primeiros poemas para a obra de Schumann² e, em agosto de 1915, sabemos pela mesma via, que as três filhas de Rey Colaço foram visita de verão da casa de S. Pedro. Leia-se um excerto da longa carta de 13 de agosto de 1915, pertencente ao espólio da BMLALV, com a cota A125, nº 33795, dirigida ao casal Leonor e Augusto Rosa, onde Lopes Vieira, encantado com a presença das meninas, conta:

[...] Está quasi a terminar a estada de estas encantadoras piquenas Rey Colaço, q. eu defini assim: — Alice — uma ironia entoada em roxo. — Maria — uma manhã radiosa entre brumas. Amélia — uma walkiria q. sorri do próprio heroísmo. Imagino q. elas gostaram de cá estar. Partem levando na pele as carícias do Sol e do ar marinho. Hoje chega o nosso mt.º caro José de Figueiredo, q. é possível acompanhe as nossas belas hóspedes no regresso a Lisboa. Suponho q. elas vão estar em casa do Raul [Lino]. Será então ocasião de a Sr.ª D. Leonor ouvir a Alice cantar o *lied* prometido, q. é admirável e q. ela canta admiravelmente.— Em alguns serões elas improvisaram-me em maestro e dirigi alguns coros! Ha um Natal francês, antigo e ingénuo, q. hão-de ouvir-nos quando estejamos juntos. Cantámos também a *Nau Catrineta*, com a melodia arcaica q. eu lhes ensinei, e q. é de um impressionante efeito de marítima monotonia, com um ritmo de balanço de bordo, e muito triste.— Se a Alice pudesse cantar este velho romance defendendo-se da monotonia da frase musical, seria de um grande alcance e era um novo e belo caminho para ela seguir. [...]

(*apud* Nobre 2008 II: 283)

Como o architecto Raúl Lino (1879 - 1974) e a esposa eram também visitas de verão frequentes desta casa, é natural que se tivessem encontrado aí, e a proximidade de relacionamento social com os dotes artísticos de ambos terá feito com que a colaboração entre a jovem e talentosa Alice (que, além de cantar, se dedicava ao desenho e à pintura a aguarela e guache com muito gosto) e o já reconhecido architecto viesse a

² O bilhete postal faz parte do espólio do ANTT, com o n.º 545, p/2, 32, e foi transcrito por mim no texto académico do pós-doutoramento: “Querido Amigo: em crise de selos, aqui lhe digo q. envio hoje ao Rey Colaço cinco poesias para o Schumann — as q. ouviram cá — indo uma (*criança q. pede*) q. substitui as *Orações*, porq. *l'enfant prie* não é a *q. reza*, como se vê pelo título alemão e pela música. [...]” (Nobre 2008 II: 270)

materializar-se num conjunto de postais ilustrados do início do século XX, em que figurativamente se ilustravam os conceitos de Saudade e das Tradições portuguesas. Com o quadrinho oferecido a Lopes Vieira, ao que tudo indica no verão de 1915, Alice pinta a guache e regista memória do evento: do lado esquerdo, uma jovem sentada ao piano; à frente dele, uma outra jovem, de vestido curto rodado, parece estar a cantar. Ao lado dela, do lado direito da composição, está um conjunto de flores coloridas. Ao fundo está uma janela alta. Esta composição, desenhada e pintada num pedaço de papel com as bordas incertas, está colada sobre um papel mais grosso, tendo escrito, na parte inferior, a verde: “Oh! Pensar que ellas hão de crescer...” Efectivamente, trata-se de um verso chave da última de 13 composições que Lopes Vieira criou, intituladas *Poesias sobre as Scenas Infantis de Schumann* (Primavera de 1915, edição da ed. Limitada, acompanhada com desenhos de Raul Lino), e que mostra bem como Alice compreendia e gravava aquele que era – talvez – o objectivo essencial do poeta, desejoso de continuar *ad eternum* do lado da infância. Contextualizemos as palavras:

FALA O POETA

Nos grandes olhos das crianças vê-se
o infinito em flor desabrochar!
E rezo agora a minha prece.
Falar de crianças é rezar.

Oh! pensar que elas hão de crescer
e ser os homens dalgum dia!
Pensar que toda esta alegria
se enflora agora para mais não ser!

Mas que pena, meu Deus, que as crianças
não fiquem toda a vida assim,
enchendo a terra de risos e esp’ranças,
florindo a nossa vida até ao fim!

Oh! pensar que elas hão de crescer,
tudo nelas mudar quanto se vê,
e que hão de, como nós, saber, sofrer,
e ser homens – ser maus, que o mesmo é...

A noite cai, mal amanhece,
o dia vai, p’ra não voltar...
Nos grandes olhos das crianças vê-se
o infinito em flor desabrochar!

(Vieira 1915: 37-38)

Na verdade, o livrinho de poemas é, em si mesmo, um objecto com cuidados estéticos fora do habitual, e traz uma epígrafe de Schumann a abrir (“As *Scenas Infantis* são recordações para as pessoas crescidas”) que vai ao encontro do objectivo criativo de Lopes Vieira, e uma dedicatória que parece formar uma coesão íntima com esta pequena

pintura, como se Alice, a irmã que ficou de fora do concerto, pintando-o, se transformasse assim em parte integrante dele, mostrando como os “talentos” das crianças podem ser inesperados e duráveis:

A / MARIA E AMÉLIA REY COLAÇO / são dedicados estes versos / que os seus talentos tornaram / – por alguns instantes – encantadores. (idem: 9)

A pintura é, por consequência, a fixação artística desse instante em que a poesia de Lopes Vieira foi mais do que literatura, foi vida na arte.

Esta nova inflexão do seu programa já vinha de trás e tinha-o levado neste ano de 1915 à publicação deste pequeníssimo volume de treze composições que pretendiam interpretar poeticamente a música de piano da *opus* 15 de Schumann³, "Cenas Infantis": as *Poesias sobre as Scenas Infantis de Schumann* [PSSIS]. A edição fica rapidamente esgotada, o que evidencia a aceitação deste novo 'género' pelo público da época; não menos sintomático é também o facto de o poeta publicar integralmente as composições de PSSIS no volume de 1927, *Os Versos de Afonso Lopes Vieira* [VALV]. Estes dados paratextuais, aliados à boa receptividade da crítica da época⁴, mostram-nos o êxito deste projecto e representam a consagração da linha que harmonizou até fundir poesia e música, trajecto que o poeta seguiu naturalmente, submetendo a sua poética a um inato instinto para a música e a uma sensibilidade musical, a que os amigos acrescentavam a pictórica.

Sabe-se que Alice escrevia a Lopes Vieira (cf. Nobre 2008 II: 287) e enviava as notícias da família, numa época de Guerra em que as distâncias podiam significar verdadeira incomunicabilidade. Afigura-se, em consequência, perfeitamente plausível que Alice tivesse ofertado ao anfitrião uma aguarela que vinha ao encontro das suas inquietações neo-românticas, pintando-lhe um casal de namorados do povo, a festejar um santo popular – uma tradição bem portuguesa – sem se abstrair da citação dos versos da

³ Robert Alexander Schumann (1810-1856) destacou-se como compositor, embora a sua vocação inicial oscilasse entre a música e a poesia. Entusiasmado pelas obras de Schubert, desiste do curso de Direito e dedica-se exclusivamente à música, sob orientação de Wieck. O seu estilo pianístico revela uma grande originalidade, através daquilo que ficou conhecido como a "construção em mosaico" — uma sequência de trechos breves ligados por uma ideia poética ou musical, com um pensamento conciso e condensado. A grande viragem na sua actividade criadora fez-se no sentido do *lied* ("canção") — melodia romântica com acompanhamento de piano que, embora oriunda da linha tradicional, assume carácter inteiramente novo com o clima emocional criado pelo acompanhamento, com uma longa ascendência desde as trovas dos Minnesanger (Séc. XII) até Schubert, o criador da forma como a modernidade a herdou. Cf. J. Carlos Picoto, s.v. "Schumann (Robert Alexander)" in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Vol. 16, ed. Verbo, Lx., 1974, pp. 1601-3.

⁴ Uma crítica anónima num periódico da época distinguia assim as PSSIS: "[...] Em todas as outras — ou seja em quasi todas — fere ALV a nota justa, chegando em algumas a identificar-se absolutamente com o auctor; essas são verdadeiras maravilhas, de que bastará dizer-se, como maximo elogio, que não empallidecem sob a musica de Schumman. Especializaremos a *Historia bonita, Criança que pede, Grande acontecimento, Á lareira...* [...]" (AN, [1914c]: R, I: f. 100r.)

quadra directamente inscritos no quadro (“Não se zangue ó menina, / d’ este cravo lh’ oferecer. / Ele é o firme protesto / de ser fiel até morrer.”), pois nada mais natural do que uma citação pedagógica e recorrente dos motivos-chave ensinados com entusiasmo pelo poeta durante o veraneio.

No espólio da BMLALV, no vol. V da *Correspondência*, sob o n.º 11, guardam-se 6 cartas de Alice Rey Colaço a Afonso Lopes Vieira, redigidas entre 1914 e 1915, o que corresponde ao período temporal que estamos a tomar em consideração. No entanto, este pequeno conjunto aparece fechado com um conjunto de 4 postais, e um cartão de Alice, datado de 21 de janeiro de 1904, quando seria uma menina de 10, 11 anos. É provável que o interesse dela por este tipo de ilustrações viesse, pois, da mais tenra idade, o que seria fomentado pelo Poeta, já que numa das cartas pode ler-se que também ele lhe oferecia postais do mesmo tipo. Os quatro postais ilustrados com os PREGÕES DE LISBOA, apresentam figuras populares de Lisboa: o leiteiro, a vendedora de sapatos, a de galinhas e a de figos, e fazem lembrar bastante o aspecto genuíno e inocente desta pintura de Alice...

Claramente, o vestuário das figuras pintadas deverá ter sido estudado ao pormenor por Alice, pois ela saberia o conhecimento pormenorizado que Lopes Vieira possuía das tradições populares, numa época em que a questão da *canção portuguesa* foi uma das suas preocupações de activista cultural, e a citação integral da quadra faz desta pintura uma declaração estética de apreço pelas genuínas tradições lusas, dando um lugar hierárquico elevado ao que era desprezado pela intelectualidade portuguesa mais comum.

O pequeno guache de Alice representa, visto por este prisma, uma afirmação estética de uma certa elite cultural portuguesa de então, que acreditava no valor das tradições genuinamente populares e portuguesas e na necessidade de as elevar esteticamente, para que o orgulho naquilo que era nacional pudesse fazer viver o país, a atravessar um grave momento de crise política e cultural.

Se uma parte da inovação deste início de século tem a ver com a literatura e com a entrada do público infantil como tema primordial, estudiosos como Seabra Pereira chamaram já a atenção para outros valores⁵, entre os quais a presença da Mulher será fundamental, como esta simbiose criador / intermediárias da arte nos permite perceber.

⁵ Leia-se: “[...] Todavia, é com outros vectores, e não com os textos de clamoroso *engagement*, que a literatura alinhada neste período com o republicanismo se revela afinal verdadeiramente inovadora: a reconversão vitalista da vivência do tempo e da morte, a visão naturista da mulher e do desejo, a emancipada e emancipadora erótica hedonista, o sentido titânico do unanimismo na dinâmica multitudinária da nova civilização urbana e o sentido prometeico aí atribuído ao trabalho e à técnica. [...]” (Pereira 2010: 4)

E as próprias divulgadoras se revelam criadoras, como é o caso de Alice Rey Colaço⁶, figura chave da actuação artística, e memória perdurável de eventos culturais através destes desenhos.



“Ecce Homo”, 1919 (data aquisição?) (CMALV 58)

A datação do ano de 1919, incrustada no verso da madeira do quadro central do tríptico poderá servir de ponto de referência, mas a entrevista de Artur Portela a Lopes Vieira, indirectamente, através de uma das fotografias que acompanha o texto mediático (publicado na *Ilustração Portuguesa* de 10 de dezembro de 1921, na p.449, sendo visível que este mesmo tríptico se encontrava na casa do Largo da Rosa, 7, ainda nesta data, próximo da zona de trabalho do escritor)⁷, já nos dá uma indicação precisa sobre o valor afectivo que o seu proprietário lhe atribuía.

Difícil é precisar a data em que o tríptico terá passado a fazer parte desta Casa de S. Pedro, mas é provável que isso seja mais um factor a tomar em consideração quando a pintura é avaliada como essencial ao acto criativo pelo escritor. A imagem do sofrimento de Cristo, acompanhado pelo olhar de devoção de Santa Clara e de S. João Baptista é um sinal claro da importância que Lopes Vieira lhe atribuía, desejando tê-lo sempre perto de si quando escrevia (esteve e continua colocado na parede, imediatamente por trás da sua secretária, na sala que funcionou como escritório pessoal de Lopes Vieira).

⁶ Veja-se a p. 150 de Nobre 2007, onde se reproduz o desenho a carvão original de Alice R. C., datado do verão de 1917, em que Lopes Vieira se encontra debruçado na balaustrada da varanda, cujo proprietário é mestre Joaquim Correia. Este exemplar mostra-nos como as visitas das irmãs Rey Colaço se continuaram a fazer à casa-nau e como delas resultaram quase sempre objectos artísticos.

⁷ Aliás, um dos excertos dessa “Entrevista da semana”, da revista *Ilustração Portuguesa*, ao que tudo indica faz referência a este quadro, não o identificando com o “Ecce Homo”, mas estabelecendo uma analogia com o Camões, coroado de espinhos, que conhecemos de um azulejo da CMALV, peça já inventariada. Leia-se, então: “[...] Roxos são os reposteiros de sua casa de jantar, roxo é o seu lacre; a tinta com que escreve os seus sonetos; o seu casaco de trabalho, em veludo, sem alamares; o seu brasão de búzios, onde o poeta aprendeu a ouvir cantar o oceano que está acolá perto, talvez encantado no seu olhar, que por detrás daquelas ogivas, fita S. Pedro de Muel e o seu Camões, coroado de espinhos. [...]” (Nobre 2011: 182-183).



Pintura Japonesa, s/d (CMALV 175)

Estes traços (a tinta da china?) pintados com guache e pastel, representam, sobre um fundo branco liso, um personagem masculino, careca e de feições orientais, vestido com trajes orientais azuis com uma faixa florida à cintura, com o rosto de perfil. Segura e eleva com os braços um instrumento (cuja função se desconhece) com uma haste comprida e vermelha, e no topo um elemento em semi-círculo, escuro. Parece, pela sua posição e pelo modo como usa o instrumento, que está a segurar ou a tapar algo mais alto que ele.

Dada a ausência de qualquer informação sobre esta peça, consideramos a hipótese de estar relacionada com a intenção documentada de Lopes Vieira vir a publicar, para crianças, o livro *Fernão Mendes no Japão (com ilustrações japonesas)*, o que nunca chegou a acontecer.

No espólio da BML existe uma colecção de 12 gravuras com pinturas orientais, japonesas, que suspeitamos se destinariam a este planeado *Fernão Mendes no Japão*. [BML, A79, n.º 32876]. Há também 1 f. ms. com a capa do projectado livro, datada de 1918 e um rascunho autógrafo que deveria servir como uma primeira versão ou a introdução para esta obra (BML, B43, n.º 33396. Vd. II vol. da tese, Parte II, 9. Poemas e apontamentos diversos (Nobre, 2001 II: 245-246). Em carta datada de 2 de setembro de 1916, para Leonor Rosa, o poeta conta:

[...] Eu tenho feito uma vida inteiramente recolhida e agora mt.º absorvida num plano q. me interessa muitissimo — publicar p.^a a gente moça os capitulos da *Peregrinaçam* de Fernão Mendes Pinto relativos ao Japão, numa edição prefaciada e organizada por mim e ilustrada pelo Raul. Para isto tenho lido e relido esse maravilhoso Livro, — unico em todas as literaturas —, e este trabalho de disciplina, de paciencia e de aplicação convem muito ao meu estado de espirito, não me deixando cair em nevrose. De resto, considero este projecto mt.º interessante como obra de arte e de reconstrução nacional. Este Fernão Mendes, q. Shakespeare, tambem êle!, acoimou de mentiroso-mór, é na realidade um incomparavel *espectaculo*. Assim passo longas horas na varanda, com o velho livro do singelo e bravo marinheiro, cuja linguagem considero como sendo talvez a mais *saborosa* prosa portuguesa. [...]

(BML, A 118, n.º 33604)

Em 15 de setembro continua interessado no mesmo assunto e a referência a Sintra faz-nos imaginar que já tinha conseguido entusiasmar Raul Lino para o projecto:

[...] Em Sintra e aqui ama-se e estuda-se Fernão Mendes Pinto. Tenho alguns versos (piquenhas cousas misteriosas) numa pasta. [...]

(BML, A118, n.º 33603)

A este projecto deve também ligar-se uma carta de Abranches Pinto, endereçada de Tóquio, e datada de 10 de abril de 1924, em que este responde positivamente àquilo que deve ter sido uma solicitação do poeta no sentido de arranjar ilustrações para o seu livro:

[...] Com respeito ao projecto de ilustrações para *Mendes Pinto no Japão* terei, creia V. Ex.^a o maximo prazer em ser-lhe prestavel. § Diga-me V. Ex.^a concretamente o que deseja, e quais os capítulos ou assuntos que gostaria [de] ver ilustrados, fazendo referência á ultima edição da Peregrinação em 4 volumes que eu aqui tenho [...] (BML, *Cartas [...]*, vol. VII)

Num apontamento manuscrito inédito, o escritor refere-se a este assunto, naquilo que nos parece ser uma indicação intencional de incluir pelo menos uma parte do texto no seu projectado e anunciado *Jornal dum Poeta*:

Pagina de Fernão Mendes sobre as Espingardas — E os medicos japoneses — Caso talvez unico (Jornal). (apud Nobre 2005 II: 364)

Talvez esta pintura fosse um ensaio ou um esboço para as gravuras que acompanhariam o livro, mas também podem ter resultado de alguma viagem feita por Lopes Vieira, em que adquiria muitos dos objectos que ficavam a povoar a sua casa, como marcas de sonhos literários a transformar em novas peças artísticas.



“A prisão de Afonso Lopes Vieira em Benfica”, por José Rebelo Raposo, 1937 (CMALV 176)

Trata-se de um pequeno desenho a grafite, representando o quarto onde Afonso Lopes Vieira esteve preso em 1937. Do lado esquerdo, junto à parede, encontra-se a cama, ladeada por uma pequena mesa que tem sobre ela o que aparenta ser uma garrafa e um maço de cigarros, estando um deles aceso sobre um cinzeiro. Ao fundo, uma cadeira está junto à porta, dupla, e do lado direito está um lavatório. A representação está legendada e datada - “A prisão do Sr. Dr./ Afonso Lopes Vieira/ em Bemfica / 21-11-1937”, no canto superior esquerdo do desenho, da autoria de José Rebelo Raposo. Ao que tudo indica, tratar-se-á de uma composição feita por um filho de Hipólito Raposo, que terá ido visitar Lopes Vieira, quando estiveram presos em Benfica vários integralistas lusitanos, como a documentação da PIDE, actualmente no ANTT, o

comprova, por se solidarizarem com Henrique Paiva Couceiro. A criança deve ter ficado impressionada com as condições de habitabilidade, e foi isso que fixou na sua composição, transmitindo para o futuro uma imagem criativa do ambiente em que o poeta terá experienciado um breve período de privação pelas suas aberturas intelectuais e admiração por um inimigo do Estado Novo⁸.

O episódio em causa é historicamente memorável e conhecido. Em 1937, Henrique Paiva Couceiro (1861-1944), depois de voltar a criticar violentamente a política colonial do regime numa famosa carta dirigida ao Presidente do Conselho de Ministros, Dr. Oliveira Salazar, a 31 de outubro de 1937, foi preso pela "Policia de Defesa Social e Política" durante 6 dias a 13 de novembro desse ano, condenado a dois anos de exílio e forçado a retirar-se da vida política, sendo enviado, apesar dos seus 76 anos (!), para a colónia espanhola de Santa Cruz de Tenerife, nas Canárias. Em 1939, Salazar permitiu o seu regresso a Portugal, onde acabou por viver os últimos anos da sua vida.

É deveras curioso e emblemático desta posição de "perseguido político" o episódio vivido pelo escritor e outros nomes conhecidos da época (entre os quais José Correia Mendonça, Duarte de Almeida, D. João de Almeida, Visconde do Porto da Cruz, Hipólito Raposo), presos de 16 para 17 de novembro de 1937. No ANTT, nos arquivos da PIDE/DGS, no processo SPS—3252 / 1937, pode ler-se que Afonso Lopes Vieira só foi detido em 17 de novembro, juntamente com Caetano Beirão e só foi solto em 24 de novembro. Esta detenção de 8 dias para averiguações aparece assim justificada: "[...] por ordem superior, [...] nesta esquadra, por pretenderem visitar o preso Henrique Paiva Couceiro." Não é, pois, de estranhar a veneração que a figura de Paiva Couceiro havia de despertar num grupo de nacionalistas em litígio com a política de perseguições do Estado Novo.

Gaspar Simões situa a figura do poeta nesta época, contando a sua versão deste episódio:

[...] Esteta no mais puro sentido da palavra, ALV viveu os últimos anos da sua vida, ele que fora um dos bardos que mais amorosamente cantara as tradições da grei e os valores estremes da pátria portuguesa, numa irritação crescente contra a política supostamente fiel aos princípios que ele fora dos primeiros a eleger em bússola da ideologia nacionalista. Quando o conheci acabava ele de assistir à injusta prisão do seu amigo e correligionário Paiva Couceiro. E com que indignação! De malinha aviada, contava-se em Lisboa por essa época, se apresentara na esquadra de polícia onde

⁸ Aquando da morte de Henrique Paiva Couceiro, no jornal monárquico *Áleo*, de 17 de março de 1944, vários intelectuais se solidarizam com a causa deste herói, expressando uma admiração sem limites e entre eles conta-se Afonso Lopes Vieira, autor de um artigo laudatório, na página 5, simbolicamente intitulado "É cedo para falar de Paiva Couceiro. Circunstâncias do tempo e da fortuna não deixariam dizer tóda a verdade acerca do heroísmo e da glória da sua vida - do seu martírio também. Por agora apenas pudemos sentir o luto espiritual em que êle nos deixou. E êsse luto provém da convicção, ao mesmo tempo heróica e angustiada, de que êle foi - o ULTIMO!".

Paiva Couceiro fora arrecadado, e atrevido perguntara à sentinela: / — É aqui que prendem as pessoas de bem? § Ei-lo convertido no gigante Adamastor. E foi sob esse feroz cariz que desde então se apresentou aos olhos de quantos tremiam diante dos que inclusivamente ousavam encarcerar heróis como o fabuloso herói de África. (Simões 1974: 23-24)

Soldado de várias campanhas, o escritor leva até ao fim este desejo de mostrar como a literatura pode ser interventiva, e elege este desenho de uma criança como prova aberta – não imaginaria então que o século XXI o iria olhar / admirar como prova humilde de serviço à cultura e, sobretudo, de fidelidade a uma causa.

TÊXTEIS (CMALV 59-88, 102.1, 103.1, 105.1-5., 106.1-2., 107.1-2., 108.1-2., 109.1-2., 118.1, 122.1 e 218-223):

As peças de Têxteis, que pertenceram ao escritor durante a sua vida, evidenciam o tipo de escolhas naturais e artesanais que preferia para o seu lar.

Efectivamente, a escolha de materiais pouco apreciados até à altura da selecção feita pelo escritor - alguns por serem considerados muito populares e fora do uso das classes mais abastadas, outros por serem de uso exclusivo para funcionalidades pragmáticas, como as coberturas das camas ou das mesas, e terem renascido com uma utilização decorativa, que lhes transmitia uma posição diferente na hierarquia social dos materiais decorativos do lar - faz de Afonso Lopes Vieira um inovador.

Homem de uma grande sensibilidade, eclético homem de cultura, não menosprezou a possibilidade que os têxteis lhe davam de poder transmitir o seu gosto e orgulho pelos materiais mais pobres e populares, elevando-os, na sua casa, a um estatuto senhorial⁹.

Uma atitude deste tipo seria assombrosa nos primórdios do século XX português, e o estudante conimbricense já marcara o seu estilo, ao impor uma bicicleta no seu quarto de estudante, ao lado das vulgares bilhas de barro, como peça de ornamentação fundamental¹⁰. Dir-se-ia que as peças têxteis se tornaram, também elas, mais um dos seus textos literários, ou palavras de um poema de outra dimensão que pretendesse entregar ao quotidiano, transformando o seu lar no desejado *ninho de artistas*. E a natureza, a vida, os gostos e as criações populares do quotidiano podem e devem ser entendidas como arte.

⁹ Note-se como Seabra Pereira refere esta tendência para a naturalização, sobretudo na literatura, contra um certo *dandismo* que caracterizava as classes e elitistas até ao final do séc. XIX, e que julgamos Lopes Vieira estende às artes decorativas da sua casa de S. Pedro de Moel: “[...] O novo contexto da viragem do século revela-se contrário à figura paradigmática do “esteta” e as novas correntes de escritores mostram-se indisponíveis para o correlato ritual de distanciamento aristocrático no exibicionismo *snoob* e no requinte *dandy*, tal como para os estratagemas de intervenção no funcionamento institucional da literatura segundo os paroxismos da originalidade e para a ostensiva valorização musical e grafemática dos significantes, para os apuros rítmicos e versificatórios, para as estranhezas sintagmáticas, vocabulares e sufixais, para os jogos de aliteraões e sinestésias. Mais do que efeito de saturação, o nítido refluxo que na charneira entre os séculos XIX e XX sofrem o Decadentismo e o Simbolismo corresponde a uma preferência pela tradição nacional contra o gosto cosmopolita e a uma opção pelo empenhamento patriótico, moral e político da literatura *contra os princípios da arte pela arte*, contra a sub-rogação da vida pela arte, contra a colocação da natureza na dependência da arte, contra a recriação da existência segundo modelos artísticos. [...]” (Pereira, 2010: 13)

¹⁰ Veja-se a fotografia referida (Nobre 2007: 42), datada como sendo de 1900, e perceber-se-á como esta era uma idiossincrasia do jovem Afonso que foi cultivando durante toda a sua vida.



Colchas de chita de Alcobaça (CMALV 59-65 e 218-221)

As colchas de chita seriam feitas, originalmente, para serem usadas sobre uma cama, embora também pudessem ser usadas para decoração mural ou cobertura de mesa. Devido ao seu padrão extremamente decorativo, Afonso Lopes Vieira usou cinco dessas colchas como decoração/revestimento de parede, penduradas sob o tecto, na sala que lhe servia de escritório. Encontraram-se ainda mais três (CMALV 218-220) em avançado estado de deterioração, o que justifica a sua exclusão deliberada da decoração da casa. Uma outra, de dimensões mais pequenas, usou-a como toalha da mesa pequena, que se encontra na varanda, onde tinha em exposição os búzios e as conchas - uma admiração duradoura e conhecida por vários dos seus amigos, que lhe ofereciam novos exemplares sempre que viajavam.

É provável que quisesse impor decorativamente um têxtil artesanal português, pouco dispendioso, e que era menosprezado pela maior parte das pessoas da sua classe social, que preferiam os brocados ingleses, muito mais vistosos e dispendiosos, por isso mesmo reveladores de um certo estatuto social e financeiro. Dada a ligação de amizade profunda com Vieira Natividade, de Alcobaça, tudo indica que o poeta terá admirado esta manufactura portuguesa, e a exibia como mais uma das suas campanhas para *reaportuguesar Portugal*, devolvendo o orgulho na indústria especificamente portuguesa. Efectivamente, pouco se sabe de concreto sobre esta indústria de tecelagem alcobacense, como nos esclarece um dos raros estudiosos da matéria:

A tradição referente ao fabrico de tecidos estampados em Alcobaça é um dos maiores enigmas da história industrial portuguesa. Ter-se-á estabelecido nesta vila a indústria de chitas ou não? Porque razão se fala sempre, com alguma segurança, a ponto de penetrar nas imagens representativas das populações, no tecido estampado alcobacense? (Custódio 2001: 21)

De facto, não se sabendo com certeza se estas chitas foram ou não estampadas em Alcobaça, tornaram-se bastante características da região, em forma de colchas, lenços e até peças de vestuário. São caracterizadas, sobretudo “[...] por formar riscas largas, claras ou escuras, com decoração variada, onde aparecem pássaros, aves exóticas, animais, flores, figuras humanas europeias ou orientais, cornucópias, cestos, ânforas, ninhos, pinhas, maçarocas, frutos tropicais, [...]” (Ferreira 2001: 15). Se muitos destes motivos que decoram as chamadas chitas de Alcobaça têm influência oriental (graças

aos têxteis trazidos para a Europa nas viagens comerciais à Índia), outros são “adaptações de desenhos ingleses e franceses dos finais dos séculos XVIII e XIX; o padrão de riscas, com os motivos florais mais vivos e naturais, tem semelhanças com o *chintz* inglês.” (*ibidem*). Original das chitas de Alcobaça é apenas a cor azul escura, que predomina em muitas delas. Como explica uma especialista destes têxteis:

Mesmo tendo em conta a semelhança entre os desenhos das “colchas de Alcobaça” e os padrões ingleses e franceses, a originalidade e variedade dos motivos combinados com a cor (é original a cor azul escura adoptada com feliz resultado pela estampanaria portuguesa) dão-lhes um carácter particular. Na nossa opinião, [...] há, por vezes, uma ingenuidade, uma falta de rigor no desenho e uma simplicidade de soluções que lhes confere identidade própria. (Ferreira 2001: 15-16)

Ao que tudo indica terá sido o franciscanismo inerente às opções estéticas e nacionalistas de Lopes Vieira que o fez optar pelas chitas de Alcobaça. Tratando-se dum “produto” característico e bastante divulgado nesta região, e conhecendo-se o fascínio que Afonso Lopes Vieira tinha por Alcobaça (Nobre 2008 I, II e 2008b) e por tudo o que era de cariz português, facilmente se percebe a existência de bastantes destas chitas na sua casa em S. Pedro de Moel, como uma moldura inédita de portuguesismo, a cobrir a cal branca das paredes. A estética não era a do luxo mas a da genuinidade: revestir as paredes de uma casa-nau ou expor as conchas e búzios admirados (elementos naturais marítimos) com e sobre o tecido popular alcobacense era afirmar o orgulho nas criações do povo e nas matérias-primas portuguesas, conferindo-lhes um estatuto artístico.

Afigura-se provável que Helena de Aboim se encarregasse de algumas transformações artesanais destas peças, como a presença de alguns restos no saco de costura que teria sido seu permitem intuir (CMALV 121)¹¹. No entanto, é uma pena que continue desconhecido o local efectivo onde o escritor, ou alguém por ele, terá adquirido estas chitas, porque, nas palavras do especialista Jorge Custódio:

Mas como atribuir as chitas que se conhecem nas colecções portuguesas a esta ou aquela unidade fabril? O problema é bastante complexo, porque muitas vezes o coleccionador ou o museu olhou para a peça fabricada e estampada do ponto de vista artístico e afectivo, sem se preocupar na determinação da proveniência. As chitas e os lenços representariam melhor a sua função actual no quadro de uma valorização estética e documental se pudessem ser olhados na sua relação com o trabalho, a unidade fabril e a entidade negociante que fez a encomenda. (Custódio 2011: 49)

¹¹ Trata-se de um saco de pano, tipo serapilheira, tendo na frente, cosido, um rectângulo de tecido grosso com motivos florais e vegetais. A toda a sua volta desse tecido, bem como na parte de trás do saco, existem alguns bordados (em ponto de cruz), com linha grossa, formando pequenos corações, flores, bonecos e bonecas. Na zona superior a abertura é franzida através de um fio grosso que passa numa bainha, e cujas pontas, que servem para atar e fechar o saco, são rematadas por dois berloques grandes de tecido bordado com linha grossa. No interior está todo forrado com tecido.

Lopes Vieira talvez se encontrasse já próximo deste estágio, quando transformou estes produtos da manufactura portuguesa em revestimentos decorativos da sua casa, mas nunca imaginou que em tão pouco tempo tantas indústrias desaparecessem, ou que a falta de arquivos deixasse este aspecto na sombra do seu lar.



Lenço Tabaqueiro e almofada (CMALV 79, 118.1)

Por referências em algumas farsas de Gil Vicente, como a dos *Almocreves*, lidas cuidadosamente por Afonso Lopes Vieira, julga-se que a tradição dos panos de Alcobaça remonta ao século XVI.

O pano de Alcobaça aparece aí como um pano grosseiro, com felpa por aparar. Maria Augusta Trindade Ferreira, num dos raros estudos sobre as chitas alcobacenses, dá-nos a seguinte informação:

Em Alcobaça estabeleceu-se, desde cedo, uma importante indústria têxtil que consistia, principalmente, na fição e tecelagem de algodão, à qual se misturava, por vezes, o linho e a lã, sobretudo nas primeiras manufacturas.

Estão relativamente bem documentadas as origens da industrialização alcobacense, que se insere na política de fomento industrial do Marquês de Pombal.

A primeira fábrica registada, de que há referência, foi fundada em 1774 por André de Faria Rocha e António Rodrigues de Oliveira. Fabricava lençaria, cambraias e fazendas brancas; por dificuldades da sociedade, em 1779, passa a ser administrada pela Junta da Administração das Fábricas do Reino. Em 1792 a Sociedade Carvalho e Guillot, dentro de uma política de privatizações, comprou-a. A fábrica prospera mas, em 1810, aquando da segunda Invasão Francesa, foram queimados os edifícios, as escrituras e os títulos de propriedade. Aqui se fazia um lenço, tipo tabaqueiro, conhecido pelo “O Alcobaça” citado por escritores como Camilo Castelo Branco na Brasileira de Prazins, Júlio Dantas na Severa e Aquilino Ribeiro em Volfrâmio. “O Alcobaça” é descrito como um grande lenço de fundo vermelho, azul ou amarelo, com barras em cores diversas, duplas ou simples. (Ferreira 2001: 12)

Sendo a literatura a arte referencial para Lopes Vieira, nada mais natural que entendesse essencial para a decoração da sua casa-nau possuir um lenço tabaqueiro, e usá-lo como toalha da sua mesa de pé de galo ou almofada numa das cadeiras do mobiliário da varanda. Desconhece-se quem lho teria arranjado, mas o facto de possuir, no relicário feito por Lourenço Chaves de Almeida (hoje pertença do acervo do Museu Machado de Castro, em Coimbra), madeixas do cabelo de Inês de Castro, que um habitante alcobacense teria guardado aquando das terríveis Invasões Francesas, mostra-nos que as dificuldades eram ultrapassadas quando o seu objectivo eram produtos nacionais e genuínos, reveladores da história e da cultura portuguesas. A amizade com Vieira Natividade pode ter sido usada para conseguir estes panos grosseiros, e quer a mulher,

Helena Aboim, quer alguma amiga com dotes para a costura (como sabemos por outras referências das colecções da CMALV que Adriana Pimentel foi) ou alguma costureira da casa poderiam ter obedecido aos seus planos minuciosos de decoração e manufacturado a pequena toalha e a almofada, tal como as conhecemos.

Além disso, deve referir-se que a tradição vidreira da então vila da Marinha Grande, que o Poeta conhecia perfeitamente, tinha-se apropriado destes lenços alcobacenses, e utilizava-os na indumentária de trabalho, de uma forma muito prática, para ajudar a enfrentar as altas temperaturas perto dos fornos de cozedura do vidro. De certo modo, era como se o escritor aliasse duas tradições genuinamente portuguesas, ligadas às nossas indústrias, e criasse uma outra, de cariz estético e decorativo, que pretendia exhibir o orgulho nos produtos e nas criações populares, transformando-os em moda – conferindo-lhes o estatuto de elemento nobre na decoração da sua casa de artista.



Almofadas (CMALV 66-78)

Na sala que lhe servia de escritório, o poeta possuía um sofá de grandes dimensões, onde repousava e acabava por passar grande parte da noite, segundo os testemunhos orais de Mestre Correia, que o acompanhou em vários desses serões culturais.

A profusão de almofadas aí presente será uma tentativa de dar maior conforto ao escritor, e é provável que a sua mulher, Helena de Aboim, que acompanhava o marido muitas vezes com os seus afazeres de costura (veja-se a fotografia que o documenta na *Fotobiografia: Nobre, 2007: 67*), tivesse participado na confecção destes adornos, a pensar no bem-estar do cônjuge.



Mantas, almofadas e alforge do *divã tumular* (CMALV 80-88)

Conhecida que é a ligação do Poeta à varanda da Casa, bem como ao divã, que baptizou de *tumular* (num postal com uma pose sua apropriada para o casal de amigos, Augusto e Leonor Rosa), é interessante notarmos como procurou utilizar os têxteis mais artesanais na decoração do local de repouso e de criação literária.

As mantas, constituídas por aproveitamentos de tecidos, como era uso popularmente naquela época, as almofadas, o alforge aproveitado para colocar revistas ou leituras que

o ocupassem diariamente, evidenciam como a sua preocupação nunca era exclusivamente com o conforto, mas que procurou utilizar materiais pouco habituais, sobretudo quando usados como adorno numa casa senhorial, como era a do escritor.



Almofadas do mobiliário da varanda (CMALV 102.1, 103.1, 105.1-5., 106.1-2., 107.1-2., 108.1-2., 109.1-2.) e toalha do órgão de búzios (CMALV 122.1)

Também as almofadas que guarneciam o mobiliário da varanda apresentam um revestimento artesanal que, ao que tudo indica, foram feitas expressamente para ocupar esse espaço e mantê-lo dentro de um certo naturalismo-franciscano que transformasse o convívio das pessoas naquele espaço em algo agradável, mas longe do ambiente luxuoso ou sumptuoso. Foi usado um tecido bege claro, com motivos florais em tom pastel (o rosa, o verde e o amarelo), que se encontra actualmente já um pouco desbotado, e esporadicamente esgarçado.

Rodeado por mulheres, idolatrado como o senhor da casa, que necessitava do silêncio e conforto do local para as suas criações literárias, afigura-se plausível que estes adornos satisfizessem tanto mais o escritor quanto mais simples fossem, fugindo a símbolos de sumptuosidade que agrediam a sua maneira de ser e de se comportar.

É interessante notarmos que a toalha sobre a qual assentavam os búzios do “órgão” é deste mesmo tecido, o que atribui a este têxtil uma função especificamente escolhida para adorno do mobiliário presente na varanda da casa. Trata-se de um pano cosido em forma rectangular, de modo a cobrir a base do órgão de búzios, sendo que eles assentam sobre ele. Na parte virada para cima, o tecido é bege com motivos florais em tons pastel (rosa, verde, amarelo), igual ao das almofadas que cobrem os assentos do mobiliário da varanda, e na parte de baixo é em chita de fundo cinza com flores em rosa, vermelho e azul.



Bandeiras (CMALV 222, 223)

Sabe-se, através de registos fotográficos, que Afonso Lopes Vieira içava na sua casa em S. Pedro de Moel, uma bandeira com a Cruz de Cristo (*vide* Nobre 2007: 86, referente à varanda do anexo, que é a actual Colónia Balnear, onde Lopes Vieira a dependurava nos

dias de festa), e que o deve ter feito desde as primeiras décadas do séc. XX, e como reacção à mudança de bandeira efectuada com a implantação da República, arvorando o que acreditava ser o símbolo da verdadeira identidade dos portugueses e da portugalidade (*vide* Nobre 2007: 77, com postal dirigido a Adriana Pimentel onde se pode ver içada a bandeira da Cruz de Cristo; p. 72, na fotografia 127 com a inscrição de 1938).

A Cruz de Cristo faz parte da sua iconografia idiossincrática, a ponto de raros serem os seus postais ou missivas epistolográficas que não possuíssem um carimbo vermelho com essa representação. O exemplar original deverá ter sido a peça CMALV 222, dada a sua actual deterioração; daí o segundo exemplar, CMALV 223, em melhor estado, pelo que poderá ter sido feito para a substituir. Entre as peças pertencentes às Reservas da CMALV – e que não foram estudados por este projecto – encontra-se um pequeno cartão com uma pintura que reproduz uma cruz de Cristo, em vermelho, e uma pequena flor, que poderia ter a função de marcador de livros. Surge-nos a possibilidade de a autora de tal peça poder ter sido Alice Rey Colaço (há um traço ingénuo muito semelhante ao das suas duas pinturas estudadas), ao mesmo tempo que acompanhava a manufactura de uma nova bandeira pelas costureiras da casa, mas tudo isto não passa de mera conjectura.

MOBILIÁRIO (CMALV 89-121) e INSTRUMENTOS MUSICAIS (CMALV 122):

Saber que mobiliário escolheu Afonso Lopes Vieira para o seu espaço amado e como projectou nele a sua ideologia e o seu desejo de o transformar num *ninho de artistas*, ajuda-nos a perceber como todas as peças seleccionadas por ele pertencem ao *puzzle* mais complexo do *lugar literário*, como actualmente começamos a compreendê-lo.

Embora não tenhamos dados concretos, como as facturas de aquisição ou registos de quando houve reformulações do mobiliário, há alguns indícios que nos podem levar a perceber que as relações sociais do escritor eram um dos seus meios privilegiados para encontrar os materiais que esteticamente o moviam. Uma abertura interessante, por exemplo, é estabelecer a ligação entre Alfredo Keil, músico e pintor, com quem Lopes Vieira tinha relações em vários campos, e o facto de ele ter sido um comerciante de móveis antigos, como se percebe por um cartão de visita convenientemente guardado

pelo escritor¹², e que nos faz suspeitar que algumas preciosidades terão sido adquiridas através deste amigo, com quem tinha afinidades.

A importância do mobiliário tem sido devidamente assinalada pelos especialistas:

Quer se trate de espaços mais ou menos sumptuosos ou sóbrios de palácios, casas senhoriais, conventos, misericórdias e confrarias, ou mais ou menos espartanos das habitações populares, o conhecimento profundo dos espécimes que ‘mobilam’ um espaço é indispensável para a devida restituição dos ambientes e dos modos de habitar que caracterizam uma determinada sociedade, quer através do mobiliário, quer através da relação deste com múltiplos objectos que materializam tantas outras dimensões da vida social. (Oleiro 2004: 5)

Efectivamente, e embora a distinção entre as duas sub-categorias – Mobiliário Civil e Mobiliário Religioso – tenha sido dispensada, por a Capela da Casa se encontrar excluída deste projecto de investigação, não devemos esconder a complexidade e ambiguidade do termo escolhido: *mobiliário*, que também pode ser entendido como *móvel* ou *mobília*. Efectivamente:

Esta designação abrange, portanto, *peças absolutamente díspares*, aplicando-se a objectos miúdos que a mobilidade une (caixas, banquinhos, etc.) ou englobando moveis que, quando de grandes dimensões, só se podem transportar desmanchados (arcazes, armários, etc.) § [...] § Podemos finalmente concluir que o mobiliário evidencia dois vectores, por um lado, a diversidade e a apropriação de soluções estético-formais, e por outro, a carga de valores e significados não objectivos. § A ideia de móvel alia-se tradicional e tecnicamente, ao uso da madeira, seu componente fundamental e uma das bases para a sua classificação [...]

(Sousa & Bastos 2004: 13-14)

Sabemos, pelos testemunhos orais da afilhada Helena Barradas e Joaquim Correia que o mobiliário pertencente ao seu quarto de dormir, e que hoje é a sala dedicada às exposições temporárias, foi retirado antes de a casa ter sido doada, o que liberta a CMALV de presenças mais ou menos fantasmagóricas induzidas por peças de uso estritamente personalizado. A sala que funcionava como escritório ou a varanda, transformada por ele mesmo no espaço fechado tal como hoje o conhecemos¹³, foram os dois espaços preservados para chegarem até nós, daí que a maioria do fundo original da CMALV se encontre aí, ocupando colocações não muito distantes das originais.

No entanto, não há praticamente nenhuma referências concretas, nem bibliográficas, e ligeiras nos testemunhos orais, que nos permitam perceber se o escritor tinha algum fornecedor específico ou algum marceneiro que executasse planos por ele imaginados –

¹² Está incluído no vol. V da *Correspondência* e diz o seguinte: “ALFREDO KEIL / Collections d’objets d’art anciens / Mobilier, costumes, bijoux, éventails, porcelaines, miniatures, etc. / Instruments de musique anciens et modernes // (les amateurs seront admis à visiter les collections tous les dimanches, de Midi à 4 heures) / PORTUGAL / LISBONNE – Avenida da Liberdade, 77.” (BML, *Cartas [...]*, V, n.º 34)

¹³ Vejam-se algumas fotografias, na varanda da Casa, que foram datadas de cerca de 1903, precisamente por a varanda se encontrar ainda aberta, sem as janelas que a transformaram no espaço de trabalho e convívio preferido pelo escritor (Nobre 2007: 13).

como suspeitamos que acontecesse. A criatividade do escritor seguramente empurrá-lo-ia para soluções de móveis que pouco ou nada teriam que ver com os costumes arreigados do tempo, e a ousadia dentro do seu lar estava tradicionalmente na sua linha de actuação. Lamentavelmente, o hábito de marcar os móveis com uma estampilha ou gravação, raramente se fixou em Portugal, e nada encontrámos que nos pudesse servir de identificação do autor ou da oficina que os fabricou.

Veja-se o que dizem sobre este assunto as especialistas, e como isso transforma em incompletas grande parte das identificações de peças deste fundo da CMALV:

A obrigatoriedade de marcar ou assinar as peças, segundo o costume francês, foi imposta em Portugal a partir de 1770, prática que nem sempre foi cumprida. Em França, entre 1741 e 1791 (data da extinção da corporação, i. e., a associação de artistas ou artífices com o mesmo ofício) foi obrigatória a marca ou estampilha. A estampilha consistia numa marca (feita em geral com um punção) que identificava o nome ou as iniciais do marceneiro ou ebanista principal responsável pela manufactura da peça, ou em alguns casos do intermediário que a vendia. A acrescentar a esta marca, depois da peça aprovada colocava-se a estampilha do júri da corporação (J.M.E. – *Jurande des Menuisiers Ébénistes*). Mesmo sem carácter obrigatório, esse costume continuou com alguns marceneiros. (Sousa & Bastos 2004: 32)

Assim sendo, muitas vezes apenas nos podemos socorrer daquilo que as fotografias datadas ainda nos revelam, mas quase nunca conseguimos determinações de autoria no mobiliário. Daí que esta se revele a categoria que mais foge à nossa interpretação de *lugar literário*. Algumas preocupações do especialista devem ser as técnicas, i.e., expor claramente tudo o que poderá fazer com que uma peça se deteriore¹⁴ ou já se encontre nesse estádio, e esperar que tal não aconteça enquanto o historial completo não poder ser conhecido.

Procurámos, de algum modo, seguir todas as ligações que nos permitem fazer o relacionamento de uma certa peça com um estilo concreto ou uma tradição decorativa do escritor, levando à letra o conselho das especialistas:

Toda a documentação que de algum modo tenha sido gerada pelo objecto museológico que está a ser inventariado ou que tenha servido de inspiração directa na execução da peça, deverá ser genericamente identificada, acompanhada de uma breve descrição, explicando obviamente a relação com a peça em causa. (*idem*: 48)

Sabemos, apesar de tudo, que muitas das peças de mobiliário estão ainda insuficientemente estudadas e sabemos que a investigação futura encontrará aqui um campo fecundo para desbravar.

¹⁴ “Para avaliar um Estado de Conservação deverão ser analisadas as alterações que a peça revela em relação ao que deveria ser na sua origem” (Sousa & Bastos 2004: 46).



Bufete e mesa de trabalho (CMALV 89, 99)

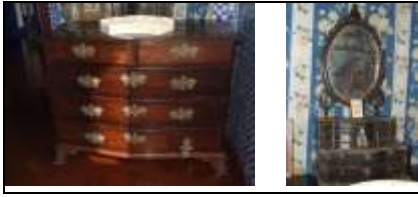
A sala, que funcionou como local de trabalho principal e mais reservado do escritor, caracteriza-se pela presença de uma grande mesa de trabalho, colocada em frente à luz das duas janelas, tendo por trás, na parede, o quadro “Ecce homo” bem como as gravuras dos Painéis de S. Vicente. Se imaginarmos que foi no tampo desta mesa que uma boa parte das missivas para os amigos foram escritas (encontrando-se ele nesta Casa habitualmente entre maio e novembro de cada ano), percebemos como o seu tempo diário era ocupado com esta tarefa (lembramos os XIV grossos volumes da *Correspondência* na BML, fora os espécimes guardados em várias bibliotecas nacionais e inglesas).

Talvez essa dedicação tão grande do escritor a tarefas de escrita mais sociais explique a presença próxima de uma mesa mais pequena, designada por bufete:

BUFETE – ‘Móveis de quatro ou seis grossas pernas, ligadas umas às outras por travessas... têm estes móveis pesados corpos sempre rectangulares adornados com tremidos, com gavetas num dos lados maiores e fingidas nos outros... ocupam um lugar especial na nossa sumptuária’ (Aguiar, 1955). Designação que vem do francês buffet, mas de cuja função se distanciou. Aplica-se geralmente no mobiliário português, esta denominação a uma mesa de grandes dimensões e de decoração cuidada, ‘espécie de banca lavrada de melhor pão que o ordinário e com mais curiosidade’ (Moraes e Silva, 1789), destinada a grandes espaços de recepção. Apresenta ainda a particularidade de ter o tampo habitualmente à face do aro, e de ter gavetas (reais e fingidas), a toda a volta. [...]

(Sousa & Bastos 2004: 74)

Efectivamente, há uma fotografia, cliché do escritor, embora não datada, mas ao que tudo indica do início do século XX, em que a esposa, Helena Aboim, se encontra por trás deste bufete, dedicada a tarefas manuais de costura, provavelmente a bordar (Nobre 2007: 67). Reparámos também que as colchas de chita alcobacense ainda não se encontram fixas na parede nessa data hipotética. Nessa fotografia documental, o bufete encontra-se numa posição diferente da actual, desencostado da parede, e capaz de receber luz natural da janela, bem como de deixar a pessoa que se sentasse aí no campo de visão de quem estivesse na mesa de trabalho. Ou seja, é bem plausível que o casal se entregasse aqui a uma parte das suas tarefas quotidianas socialmente distintas, e que ambos considerassem esta sala como sala de trabalho (cf. Nobre 2007: 52, fotos 86 e 87).



Cômoda e tocador (CMALV 100 e 120)

A ausência de fotografias em que este móvel, cômoda¹⁵, esteja documentado, obriga-nos a tirar a ilação de que poderá ter resultado de alguma aquisição relativamente tardia do proprietário da Casa. Dando-se a coincidência de o tocador, de laca, se encontrar colocado sobre o tampo da cômoda, isso leva-nos à dupla ilação de que os dois móveis teriam sido adquiridos provavelmente pela mesma altura, talvez em consequência de alguma viagem realizada e da empatia por peças algo sumptuosas, se comparadas com a mobília a que a sua tradição nos habituou. Estas duas peças poderiam ter feito parte do “quarto de dormir do casal”, e antes da Doação de 1947, seriam colocados na sala-escritório, na posição actual.

Curiosamente, foi nesta cômoda que encontrámos (aquando da abertura ao público da CMALV, em julho de 2005) alguns dos paramentos da Capela, e seguramente terão sido cá colocados por se considerar que seria um bom local para os conservar¹⁶, quer para evitar a degradação, ou por segurança, uma vez que se tratava de traje sumptuoso e valioso. O tocador não continha objectos no interior das gavetas, e é provável que a sensibilidade do escritor o preferisse recheiar com minudências simbólicas do dia-a-dia do que com jóias ou outros objectos considerados de valor, de que não era adepto.

Ambos evidenciam o reconhecimento do proprietário por materiais de construção reveladores da mestria dos marceneiros: a laca e as ferragens trabalhadas.



Cadeiras de tipo variado e sofá (CMALV 90-91, 93, 96-98)

¹⁵ Veja-se como as especialistas se referem a esta classificação: “Convém lembrar que a atribuição das denominações sucedeu, por vezes, ao aparecimento dos objectos. Tal é o caso da designação da *cômoda*, móvel que passou a ser assim chamado por se ter revelado tão funcional e cómodo.” (Sousa & Bastos 2004: 19)

¹⁶ A definição de *Móveis de conter*, embora seja mais habitual para móveis em que se guardam alimentos, também pode ser usado para as cômodas e tocadores, como nos parece ser o caso: “[...] móveis destinados a conter, conservar ou expor objectos e alimentos. Podem ainda, sob esta designação, incluir-se os móveis que se destinam pelas suas variadas gavetas ou prateleiras a guardar de forma organizada um conteúdo específico (xiloteca, classificador de arquivos ou *cartonnier*, guarda-jóias, frasqueira, etc.) ou determinadas colecções (medalheiro, colecções naturalistas, mineralógicas, etc.)” (Sousa & Bastos 2004: 52)

Pouco ou nada se sabe sobre este material, mas é plausível que, pelo menos, o sofá tivesse sido mandado realizar pelo poeta, com dimensões que são pouco comuns mas que satisfariam as necessidades de repouso, em função das largas horas que passava na sala a trabalhar. Além disso, como grande parte do seu tempo de trabalho se prolongava noite a dentro, tudo indica que o avantajado sofá lhe permitisse um repouso na posição horizontal. As cadeiras servir-lhe-iam, como ainda hoje o fazem, como expositores das peças que mais admirasse na ocasião, ou sobre as quais estivesse a trabalhar como embrião de projectos literários.



Arca (CMALV 92)

A peça não é referida em nenhum documento da bibliografia de Lopes Vieira, nem sequer na epistolografia, pelo menos na que é conhecida até ao momento, mas resulta evidente a utilidade de um móvel de conter deste tipo para guardar e transportar os seus manuscritos e esboços em processamento. É provável que em algumas missivas se referisse a esta arca, quando pedia a amigos que lhe fossem buscar à estação dos comboios os seus pertences. Veja-se a definição da peça:

ARCA, ucha, caixa – móvel de conter, geralmente de forma rectangular, composto por receptáculo fechado por tampa plana. Quando de grandes dimensões, designa-se por *arcaz* ou *caixão*, podendo incorporar gavetas, prateleiras e portas. (Sousa & Bastos 2004: 81)

E estabeleça-se a relação com a *caixa de charão vermelha* (Nobre 2007: 127), pertença do espólio da BMLALV, onde se encontram grande parte dos inéditos de Lopes Vieira estudados até hoje. Se o poeta fazia desta arca o seu cofre pessoal das criações literárias, em S. Pedro de Moel ou quando se deslocava em viagens, a verdade é que nada se encontrou dentro dela.



Mesa de pé de galo e Estante de prateleiras (CMALV 94, 95)

A singularidade desta mesa é a sua associação ao sofá, e o apoio que memoriza terá sobretudo a ver com projectos literários ou culturais, mais do que o acto de “jogo” social, muito comum entre a alta sociedade do princípio do séc. XX. Por outro lado, a associação ao têxtil constituído pelo lenço tabaqueiro, dá-lhe uma idiossincrasia que a distingue da mesa comum:

MESA DE PÉ DE GALO, trípode – designação que se refere aos três pés. Trata-se de uma forma muito divulgada como mesa de chá, apresentando em geral os pés, como o nome indica, em forma de pé de galo ou de garra, envolvendo uma bola. Apresentam em regra o tampo rebatível por meio de um mecanismo, mudando para a posição vertical. Podem ser utilizadas simultaneamente como mesas de jogo, havendo casos em que o tabuleiro de jogo se encontra embutido no tampo.

(Sousa & Bastos 2004: 76)

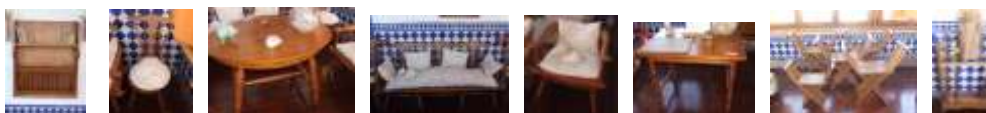
Tudo nos faz crer que o poeta terá feito algumas das suas refeições solitárias sobre esta mesa, nos testemunhos orais de mestre Correia sobre a frugalidade dos hábitos do escritor.

A relação da estante-biblioteca¹⁷ com o espólio documental é óbvia, e uma visão dos livros inventariados transmite uma noção fiável da necessidade e utilização constante da peça. É relativamente pequena, se comparada com as estantes da sua *livraria* da casa do Largo da Rosa (cf. Nobre 2007: 124-126, fotografias 222 e 223), actualmente na BMLALV, mas tudo indica que a selecção de livros fosse um dos estratagemas do poeta quando habitava esta casa-nau. É isso que depreendemos do artigo já citado, vindo a público em agosto de 1909:

Acabei de arrumar os livros na estante, e notei ainda uma vez como elles adquirem uma personalidade muito mais intensa quando são poucos e estão connosco na *solidão acompanhada*. Assim, na gravura do grande Durer, os quatro livros fechados que S. Jerónimo tem na sua serena cela, onde o leão dormita, nos sugerem mais pensamentos que se o santo trabalhasse n'uma livraria. Ordenei a minha mesa, dependurei as gravuras na parede, e tenho como sempre uma grande pressa de sentir a casa povoada por esse vivo e harmonioso desarrumado, que deve ser a sua calma fisionomia.

(*apud* Nobre 2005 II: 386)

A comparação com o quadro de Durer sobre S. Jerónimo e sua *serena cela*, salienta a vontade de tratar esta estante de uma forma estética, convidando-nos hoje a interpretar a selecção de livros que escolheu como resposta a um plano prévio. O *lugar literário* da casa-nau funcionava para ele como uma cela para o santo.



Escaparate e mobília (cadeiras, mesa, banco corrido, mesa de trabalho, 5 bancos tesoura, bengaleiro) da varanda (CMALV 101-114, 117-119)

¹⁷ Leia-se a definição: “ESTANTE-BIBLIOTECA – móvel dispendo de várias prateleiras sobrepostas, com a função específica de conter livros. Pode ter lados e costas, um ou mais corpos, estar suspensa (ou encastrada) na parede, encostada, ou colocar-se no centro de uma divisão. Neste caso, é geralmente rotativa”. (Sousa & Bastos 2004: 96)

Tudo indica, seguindo os testemunhos orais de mestre Joaquim Correia e de Helena Barradas, que Lopes Vieira tivesse dado especial atenção ao conjunto¹⁸ de móveis que colocou no local predilecto do seu *ninho*, tendo pedido ao arquitecto Raul Lino que lhe desenhasse o mobiliário e ao amigo Mário de Carvalho¹⁹, com marcenaria nas Cortes, que o realizasse em madeira de cerne, aliando assim a durabilidade da matéria-prima com a veia criativa do amigo artista, que terá sido um dos primeiros convivas a desfrutar de reuniões familiares neste local criativo. É elucidativo do clima, assim evocado, um excerto de uma carta, de 19 de agosto de 1916, enviada pelo poeta ao casal Augusto e Leonor Rosa, onde regista a visita das filhas de Raul Lino (cf. fotografias em Nobre 2007: 74), sem esquecer como o espaço os protege dos horrores da I Guerra:

Queridos e bons Amigos

A estada das piquenas Linos aqui foi deveras providencial para os meus nervos, q., no último tempo, têm sofrido muito com as obsessões da guerra, com o horror da nossa época, e com a ideia dos sofrimentos q. vão por esse mundo. Muitas vezes chego a imaginar q. o nosso relativo mas cómodo descanso, a nossa despreocupação perante a Dor do mundo, tantas horas nossas de indiferença ou de esquecimento pelo sacrifício dos mártires, tudo isso será descontado rudemente na nossa felicidade e no nosso direito a sermos felizes. É uma época tão temerosa, tão cheia de significação interior, de religioso mistério, de tão ansiosa interrogação sobre o sentido da vida, q. eu creio q. todos temos de concorrer com uma parte de sacrifício e de agonia. Quantas vezes tenho tido grandes remorsos, estendido neste divã da varanda, e pensando no q. por esse mundo vai!... A guerra criou com efeito uma psicologia especial, e há ocasiões em q. me sinto todo abalado interiormente, e ansioso de ansiedades até agora desconhecidas. — Felizmente. as piquenas estão óptimas e breve voltarão para Sintra, com algumas saudades, não nossas, mas do Mar.—
[...]

Afonso (Excerto de Carta a Leonor de Castro Guedes Rosa, BML, A118, n.º. 33609)

A mesa de trabalho conserva o aquário da preferência do poeta, bem como outros pequenos objectos ligados à sua actividade de escrita, e uma frase memorável do escritor em que antecipava a saudade que os objectos sentiriam das pessoas que os usavam com afecto, como se uma relação mística estivesse estabelecida.

Há também uma prateleira-escaparate²⁰, que se deve relacionar com os livros que aí se conservavam, e nos dão uma ideia das tertúlias literárias que possibilitaram, e uma série de cadeiras de tesoura²¹, que permitia alargar o círculo dos iniciados quando o número de visitas a isso convidava. A flexibilidade deste tipo de assentos é mais um acrescento

¹⁸ Considera-se conjunto aquele que é formado por obras que embora tenham existências autónomas, beneficiam quando agrupadas de uma leitura estético-formal ou funcional coerente, independentemente da leitura individual de cada um dos seus elementos. (Sousa & Bastos 2004: 23)

¹⁹ Sabe-se que Afonso Lopes Vieira tinha uma relação de amizade com este homem, a tal ponto que foi o padrinho de baptismo de seu filho Afonso de Carvalho, tendo Helena Barradas - então menina - sido a madrinha.

²⁰ PRATELEIRA, escaparate - elemento que se pendura horizontalmente na parede ou se coloca no interior de vários móveis. Serve para pousar objectos. (Sousa & Bastos 2004: 77)

²¹ CADEIRA DE TESOURA, quebradiça, dobradiça ou de campanha - móvel de assento e pernas articuladas, para mais fácil transporte e arrumo. *Savonarola* ou *dantesca* é a designação quinhentista de origem italiana, dada a dois tipos de cadeiras em tesoura que se vulgarizaram, correspondendo o primeiro a uma estrutura articulada de régua em madeira e o segundo apresentando as costas e o assento em tecido ou couro. (Sousa & Bastos 2004: 56)

à naturalização dos espaços e à estética franciscanista que o poeta pretendeu dar à divisão preferencial da sua casa.



Chaise longue ou *divã tumular* (CMALV 115)

A designação desta *chaise longue*²² ou divã como *tumular* foi uma constante na correspondência do poeta com vários dos seus amigos, o que mostra bem a devoção que lhe prestava como local de criação predilecto (como os têxteis, sob a forma de alforges, que permitiam o arrumo de revistas ou outros papéis, já nos deixavam adivinhar), e chegou mesmo a indicá-lo como elemento profiláctico indispensável nas suas diversas crises depressivo / melancólicas. Inclusivamente, criou um postal a partir de uma fotografia sua, deitado nele, acompanhado do seu cachimbo (cf. Nobre 2007: 70), e em julho de 1912, escrevia ao seu amigo e actor Augusto Rosa:

Vera efigie d'um poeta tragicó-marítimo caído em perpétua rêverie, e por ele enviada ao querido amigo Augusto Rosa. /

Num divã, que é o seu Limbo,
ele fuma, e escuta o Mar...
Não lhe tirem o cachimbo,
e deixem-no dormir, talvez sonhar!

Affonso / Julho 1912. (Postal a Augusto Rosa, BML, A104, n.º 32604)

Os testemunhos orais de mestre Joaquim Correia e Helena Barradas são recorrentes na insistência da importância desta peça de mobiliário na criação literária do escritor. A carta enviada pelo poeta ao casal Rosa, em 11 de outubro de 1915, dá conta dessa quase obsessão do poeta pela utilização do divã tumular como profilaxia daquilo que denomina o *ciclo do limbo*, e que corresponderia à longa gestação da criação literária:

Aqui o Outono anunciou-se bravo e áspero, açoitando o nosso navio. Por mim, estou na fase horizontal, no ciclo do *limbo*. Escrevi alguns versos, mas voltei depressa à nirvânica atitude em q. meu vulto têm. Estes finais de temporada, em q. a casa reentra nas gavetas, são tristes. A Helena, coitada, devia achá-los sobretudo maçadores, se a excelente rapariga fosse capaz de se maçar com as cousas do seu lar. Neste momento o mar está batendo com força no paredão e a praia está cheia de espuma. De bordo pois lhes envio as afectuosas e saudosas lembranças nossas, com o melhor desejo de q. se achem de boa saúde.

Muito amigo § Affonso
11 de Outubro XV

(BML, A 118, n.º33611)

²² O mobiliário português adoptou frequentemente designações estrangeiras, de tal forma vulgarizadas entre nós que não existe tradução correspondente. (Sousa & Bastos 2004: 21)

No entanto, no verão em que durava a I Grande Guerra, essa grande comodidade trazia a Lopes Vieira alguns problemas de consciência, como revela em carta para os amigos em 19 de agosto de 1916:

[...] Quantas vezes tenho tido grandes remorsos, estendido neste divã da varanda, e pensando no q. por esse mundo vai!... A guerra criou com efeito uma psicologia especial, e há ocasiões em q. me sinto todo abalado interiormente, e ansioso de ansiedades até agora desconhecidas.[...]

(BML, A118, n.º 33609)



Mesa dos búzios e Órgão de Búzios (CMALV 116, 122)

Como explicam as especialistas Borges de Sousa e Celina Bastos, o normativo seguido pelo então IPM [Instituto Português de Museus], em 2004, não contempla na categoria do Mobiliário algumas tipologias, entre as quais se encontra o objecto considerado como *órgão de búzios*²³.

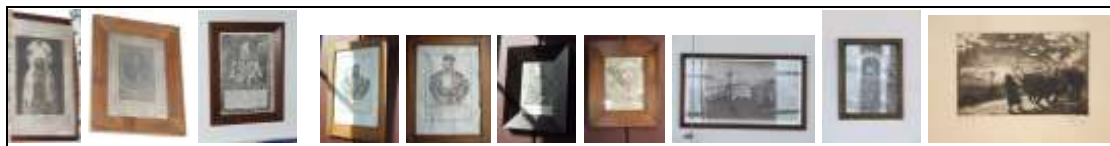
Daí a inclusão entre a categoria de instrumentos musicais, embora nos pareça que a caixa de madeira, ao que tudo indica imaginada pelo escritor e encomendada a algum marceneiro de confiança, tem actualmente muito mais uma função de móvel do que de instrumento musical, como aliás acontece com a mesa onde guardava a sua colecção de búzios admirados. Estamos longe dos tempos em que Francisco de Lacerda vinha à casa afinar o *órgão de búzios*, como era conhecido entre os amigos, ou que o músico Viana da Mota deixava uma pauta com música especialmente criada para este (e não outro, com búzios diferentes...) instrumento musical, como presente para o anfitrião, quando não era ele próprio a compor uma música para ele. Da importância atribuída a esta peça faz prova a fotografia que acompanha a entrevista concedida em 1931 à revista *Cinéfilo* (Nobre 2011: 204-208), em que o poeta se encontra no exterior, no terraço, sentado frente a este *órgão*, com um búzio na mão e uma pauta colocada no móvel. Em 1925, sabe-se, através do excerto da carta a Leonor Rosa, de 25 de julho, como a colecção de búzios era um motivo de orgulho predilecto para o poeta, que usa, inclusivamente, a palavra *altar*:

[...] Acabo de erigir aqui na varanda o altar do Mar, com Camões, História trágico-marítima, um aquário de anémonas e os mais lindos búzios e conchas da minha já vasta colecção (cerca de 100 búzios diversos). Como complemento do altar, o *órgão de búzios*, em que toco frases musicais, de

²³ Móveis que integram instrumentos científicos, (relógios, barómetros, higrómetros, etc.), ou instrumentos musicais, (embora as suas caixas ou invólucros, quando em madeira, possam ser remetidos para o mobiliário) (Sousa & Bastos 2004: 16)

coral, completas, e para que componho música. O órgão foi afinado pelo Francisco de Lacerda, há um ano. Assim brinca este velho menino solitário, que se basta misticamente a si próprio. [...]
(Excerto de Carta a Leonor Rosa, esp. BML, A115, nº. 33549)

GRAVURA (CMALV 123-124, 126, 127/1/2/3, 128/1/2/3, 129-134, 172-173, 986):



Várias gravuras (CMALV 123-124, 126-134, 172-173, 986)

O interesse de Lopes Vieira pelas gravuras deve ser entendido como uma substituição possível do original. O que importava era a simbologia espiritual atribuída à imagem, daí que a gravura fosse uma representação condigna, que permitia ter perto de si as iconografias de mundos historicamente memoráveis e que determinaram a idiossincrasia e identidade dos portugueses e, por alargamento, foram um contributo para a humanidade. As gravuras eram tão importantes quanto os livros, e as referências dadas a público pelo poeta fazem-nos crer que algumas das gravuras, se não todas, seriam transportadas de Lisboa para a casa-nau durante o veraneio:

[...] Ordenei a minha mesa, dependurei as gravuras na parede, e tenho como sempre uma grande pressa de sentir a casa povoada por esse vivo e harmonioso desarrumado, que deve ser a sua calma fisionomia. [...]
(*apud* Nobre 2005 II: 386)

Referimo-nos em particular à gravura CMALV 123, representando imagem do *Ecce Homo*, reprodução da pintura presente no Museu Nacional de Arte Antiga (433 Pint) e atribuída à oficina de Nuno Gonçalves. Com grandes bordas brancas, a imagem aparece no centro, sobre um fundo escuro - Cristo com auréola, e com um grande véu branco a cobrir a cabeça, os olhos, os ombros e os braços, dando a impressão de cair também sobre as pernas; tem uma corda ao pescoço, que lhe cai pelo peito nu e magro e lhe ata os pulsos; na cabeça, sobre o sudário, vêem-se alguns espinhos da coroa de espinhos que se encontrará sob ele; pela cara, junto ao nariz, escorrem pequenas gotas de sangue. Por baixo da imagem, manuscrito a tinta, num autógrafo de Lopes Vieira, encontra-se a seguinte quadra, inédita até hoje: “Cristo da nossa agonia, / a vossa dor nos calais.../ Cristo português, dir-se-hia / que, de o ser, padeceis mais!” É forçoso relacionar esta gravura com a pintura do mesmo tema e com o painel de azulejos, inaugurado em 1909, “Camões de coroa de espinhos” (CMALV 11), para percebermos como a temática do sofrimento de Cristo pela humanidade era recorrente para o poeta, bem como a transformação do poeta da portugalidade, Camões, entendido como um Cristo

português, canalizando os seus sofrimentos a favor de todo o povo de Portugal. Essenciais eram estas peças, a ponto de as colocar na proximidade espacial do seu trabalho quotidiano.

Há ainda toda uma série de gravuras de personalidades fundamentais da cultura portuguesa que acompanham o ambiente de trabalho criado na sala-escritório. Vejam-se os casos das gravuras que representam o Padre Manuel Bernardes (CMALV 124); as de Camões, uma seguindo uma representação do séc. XVI realizada na Flandres (CMALV 126), outra, cujo original teria sido realizado em Goa, em 1581 (de acordo com vários testemunhos concordantes sobre a morte de Camões), a pedido de Fernão Teles de Menezes, por quem foi oferecido ao vice-rei D. Luís de Ataíde (CMALV 134), uma terceira, pequena gravura de formato circular em moldura larga de madeira (CMALV 172), apresenta o rosto de Luís de Camões, ligeiramente na diagonal, com barba e bigode, com a coroa de louros e sem a pala no olho direito, mas fechado, podendo ler-se à volta da imagem "LVIS DE CAMOENS PRINCIPE DE LOS POETAS AET. XLVIII."; os vice-reis da Índia, entre os quais D. João de Castro (CMALV 129), Afonso de Albuquerque (CMALV 130); figuras culturais canónicas, como o Padre António Vieira (CMALV 131), Damião de Góis (CMALV 132), Diogo do Couto (CMALV 173) (em que este é representado ligeiramente mais novo do que noutras gravuras conhecidas do mesmo historiador português, e segundo informação de Sousa Viterbo²⁴ este retrato "ornamenta a edição em folio das suas *Décadas*, publicada em 1736"); representação das naus manuelinas, simbolizando o apogeu dos Descobrimentos, cerne da identidade dos portugueses (CMALV 133).

Há ainda a registar a gravura a água-forte "Carroça e casal de camponeses" (CMALV 986), oferecida e com dedicatória manuscrita por Adriano de Sousa Lopes, seu autor, que representa, do lado direito, um carro de bois carregado com uma pipa ou um fardo de palha. Na frente dos dois bois, uma camponesa que os segura com a mão direita, e na mão esquerda segura um cajado comprido; ainda do lado direito da composição está a figura de um camponês a segurar também um cajado na mão direita; ao fundo,

²⁴ SOUSA VITERBO, F.M. de – *A Gravura em Portugal. Breves apontamentos para a sua história*. Separata do Boletim da Real Associação dos Architectos Cívicos e Archelogos Portuguezes. Lisboa: Typ. da Casa da Moeda e Papel Sellado, 1909. Disponível em <http://www.munseys.com>. Ainda segundo Sousa Viterbo, "O exemplar onde vem este retrato pertence á selecta livraria que é hoje dos filhos do venerando juiz do Supremo Tribunal, o dr. Aguilar, bibliophilo apaixonado, como o seu parente conde de Azevedo, ambos fallecidos. É em papel especial, e ainda não se me deparou outro que se lhe possa comparar. Não sei tambem de nenhum que tenha aquella gravura. § O retrato parece-me de phantasia, muito differente do que vem na primeira edição das *Decadas*, que foi reproduzido no Catalogo de Salvá e ultimamente, em estampa separada, no Circulo Camoneano. O historiador português é representado muito mais moço. O retrato não valerá, pela similhaça, como documento historico; mas, pelo primor da execução, valerá como notavel documento artistico. Está assignado, numa letra miudinha, quasi microscopica, e, a legenda diz o seguinte: L. P. Massilli Vlyssip. Sculp. 1722."

ligeiramente para o lado esquerdo da composição, o pôr do sol, brilhante, com o céu imenso acima dele. O papel está muito amarelecido, e a necessitar de restauro, e como o vidro da moldura se encontra partido, isso explicará a razão pela qual esta peça foi retirada da varanda, onde informações do inventário anterior nos indicam que se encontrava. A ligação estética entre o poeta e o primo fica cimentada com mais este exemplar, onde as memórias rurais dos dois enquanto jovens devem estar representadas.



Painéis de S. Vicente de Fora (CMALV 127/128)

De destacar são as duas gravuras tripartidas (CMALV 127/128), representando seis painéis do políptico de S. Vicente de Fora, nomeadamente o painel dos Frades, o painel do Infante, o painel da Relíquia, o painel dos Pescadores, o painel do Arcebispo e o painel dos Cavaleiros. Cada uma das gravuras é independente das outras, como se pode verificar pelo reverso, apesar de cada conjunto de três estar numa mesma moldura, de madeira, também ela dividida em três partes. Em 1910, José de Figueiredo tinha revelado ao país a existência de um pintor português desconhecido, de nome Nuno Gonçalves, relacionando-o com uma obra pictórica importantíssima para a arte portuguesa de quinhentos: *Arte Portuguesa primitiva — O Pintor Nuno Gonçalves*, Lisboa, 1910. Afonso Lopes Vieira seguia atentamente estas investigações, assim como o trabalho de restauro levado a cabo por Luciano Freire, nas Belas Artes.

Tendo os painéis originais sido expostos, depois de restaurados, na Academia Real de Belas Artes de Lisboa em 1910, e depois incorporados no património do Estado e expostos no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1912; e tendo Afonso Lopes Vieira tido um interesse tão grande por este assunto, que delas fará tema para uma conferência proferida para *os Amigos do Museu de Arte Antiga*, pode supor-se que as gravuras em questão terão sido feitas entre essas datas. Não passa, contudo de uma suposição, sendo certo apenas que serão posteriores a 1910. Sobre o original, ao qual pertencem os “Painéis de S. Vicente”, diz actualmente o Museu Nacional de Arte Antiga:

O políptico pertenceu no século XVIII à Mitra Patriarcal e foi descoberto em 1882 no Paço de S. Vicente de Fora. As tábuas deram entrada na Academia Real de Belas Artes de Lisboa em Abril de 1909, a fim de serem restauradas por Luciano Freire. Terminado o restauro, estiveram expostas na Academia a partir de 7 de Maio de 1910. Após a proclamação da República, os Painéis foram incorporados no património do Estado e, em 24 de Março de 1912, realizou-se a sua inauguração no Museu Nacional de Arte Antiga. No seu livro de 1910 (*O pintor Nuno Gonçalves*), José de

Figueiredo apresentou as conclusões dos primeiros trabalhos e exames por si empreendidos. Com base numa datação que situa a obra na época do rei D. Afonso V (1448-81) e a partir do testemunho de Francisco de Holanda (1548), Figueiredo atribui os painéis ao pintor Nuno Gonçalves e propõe a sua identificação com elementos do retábulo quatrocentista de S. Vicente da Sé de Lisboa. Propõe uma leitura da obra centrada no culto de S. Vicente enquanto figura inspiradora das conquistas marroquinas encaradas como cruzada contra os infiéis. É ainda Figueiredo quem confere aos diferentes painéis os nomes convencionais por que hoje continuam a ser designados. A partir do livro de Figueiredo estabeleceu-se, até à actualidade, uma enorme polémica sobre todos os aspectos da obra (iconográficos, históricos, estéticos, etc) suscitando uma vastíssima bibliografia com múltiplas teses interpretativas, globais ou de pormenor. Para além da sua singularidade epocal e no contexto europeu, o carácter eminentemente problemático da origem e significado desta obra conferem-lhe, desde há um século, um estatuto de peça central na história da arte portuguesa. (Disponível em <http://www.matriznet.imcimp.pt>.)

Em 26 de Dezembro de 1914, faz a conferência "A Poesia dos Painéis de São Vicente" [PPSV], onde o escritor se associa à recente descoberta do pintor português de quinhentos, o que viria colmatar um hiato na arte portuguesa e revelar a continuidade artística da nossa história.

É revelador o cartão de visita enviado por Lopes Vieira ao casal Rosa, que se encontra no espólio do ANTT, e onde agradece o texto de felicitações enviado pelos amigos, que terão estado ausentes. O texto mostra-nos como, nessa época, a amizade com José de Figueiredo era firme e fomentava projectos em comum:

Bons e queridos amigos — Muito obrigado pelas ótimas palavras q. li no museu. Tive e tenho grande pena q. não estivessem. Correu felizmente bem. Iria aí vê-los se não jantasse com o José de Figueiredo / para combinarmos cousas q. são indispensáveis. Quisemos saber de V.V. E.E. antes de sair hoje de casa, mas o tel. não respondeu.

Os melhores cumprimentos nossos.

Afonso § tarde de Nuno Gonçalves § Dez. 14 (ANTT, 545, p/2, 13 – Dezembro de 1914)

Efectivamente, em Outubro de 1914, José de Figueiredo tinha sido visita da casa de S. Pedro, como confidenciou ao seu amigo Artur Lobo de Campos (*apud* Nobre 2001: 37), e desse encontro resultou grande parte desta campanha:

[...] Sahiram ontem os nossos hospedes e a *Casa de S. Pedro* regressou a solidão e ao silêncio dos meus longos sonos acordados. Todavia, partirei nos fins do mês como lhe disse. Amanhan vem aqui em visita rápida o José de Figueiredo, q. não conhece estas terras. [...]

Associa-se ao especialista José de Figueiredo, e considera esta "causa artística" mais um dos seus trunfos na batalha de arte nacionalista em que se empenhou. Esta temática foi tomada como campanha cultural do poeta, como se comprova com as palavras de Apresentação aos *Discursos pronunciados no banquete oferecido [...] ao Dr. D. Aureliano de Bernete Y Moret*, de 1916, onde Lopes Vieira mostra o seu contentamento pelo reconhecimento da prioridade do pintor Nuno Gonçalves em relação a Velasquez e

Goya²⁵, feito pelo sábio espanhol e pela sociedade científica por ele representada, e com a referência em *Ilhas de Bruma*, de 1917, a uma obra "em preparação", que teria por título *Auto dos Painéis de S. Vicente*. Em carta a Antero de Figueiredo, datada de 8 de maio de 1915, identifica a conferência PPSV como um mero prólogo desse *Auto* por escrever, o que acentua a vertente didáctica deste programa:

Meu caro Amigo § Muito obrigado pela sua amavel carta. A ideia de me eleger como o poeta dos paineis é muito interessante — e curioso é q. entre os meus cartões se encontra ha mais de um ano cousa semelhante àquela de q. me fala. O José de Figueiredo conhece esse meu plano de Auto, de q. a minha conferencia é um prologo [...]

(BMP, M-AF-4)

Nada se sabe desta projectada obra, mas é óbvio que a presença destas gravuras, bem como o destaque que lhes é dado pelo seu posicionamento perto da pintura *Ecce Homo*, devem ser devidamente notados e levam-nos a concluir que a temática constituiu um *leit-motiv* fundamental para o poeta.

ESPÓLIO DOCUMENTAL. LIVROS (CMALV 235-611):

Os livros e as revistas são, como a investigação acabou por concluir, o material do espólio documental que mais ilações nos pode fazer tirar sobre este *lugar literário* e como Lopes Vieira se nutria dele para encontrar o seu próprio espaço de criação. A importância atribuída pelo escritor a este material fez com que registasse no manuscrito, que considere o esboço para um futuro Diário autobiográfico (ou até o - várias vezes anunciado embora jamais publicado - *Jornal de um Poeta*), os títulos dos livros que seleccionou para levar na época de veraneio, em maio de 1907, para a biblioteca da Casa de S. Pedro. De certo modo, esta anotação constitui um ligeiríssimo inventário feito pelo poeta, mas é impossível comprovar quais destes livros se encontravam no acervo da casa em 1947:

— A mh^a. biblioteca (q. trouxe p^a. S. Pedro em Maio — 07) *Valmiki* — *Biblia* — *Homero* — Poemas grêgos — *Esquilo* — Franc. de Assis (de *Sabatier* e de P. *Bazan*) *Ruskin* — *Marco Aurelio* — Dieu dans l'histoire de *Bunzen* — Monografias sobre: Velasquez, M. Angelo, Praxiteles, A. Durer e Vinci — Irmãos Karamazov de *Dostoievski* — Abbé Mouret de *Zola* — Pages Choiesies de *Anatole France* — Cancioneiro da ilha da Madeira — Drama musical de *Schuré* — A ave e o mar de *Michelet* — Vie des abeilles de *Maeterlinck* — Vie curieuse des Bêtes — Les insectes Savants — Les merveilles de la Vie de *Haeckel* — L'Homme et la Terre de *Elisée*

²⁵ São estas as palavras de Lopes Vieira que gostaríamos de destacar: "[...] O país de Velasquez e de Goya reconhece e admira como um irmão mais velho na arte de pintar, o país de Nuno Gonçalves — 'com quem ninguém se parece' — e dos outros Primitivos da beira Atlantico. É este facto magnifico, reconhecido e declarado por um dos mais eruditos criticos de arte espanhola, que os 'Amigos do Museu' arquivam nestas paginas, e fazem-no com a calma e poderosa satisfação de verem tambem afirmada a sua Patria na beleza e no caracter da pintura que os mestres de Portugal produziram, influenciados pelo *ethos* da Raça e pela luz amavel de este céu." (Vieira 1916: [3] *apud Discursos [...] D. Aureliano de Bernete y Moret*).

Reclus — História de *Cantu*, Obras de devoção de *Gil Vicente* e paginas escolhidas de *Antonio Vieira*. — Lusíadas — 6 monografias de história anedoctica — Almanaque Hachette.

Affonso Lopes Vieira (*apud* Nobre 2005 II: 313)

Assim, é notório o seu gosto por um certo coleccionismo, mas as colecções encontradas surpreendem por espelhar o diversificado leque de interesses que foi sempre o seu — desde os conjuntos de escritores clássicos, sobretudo franceses, uma vez que essa era a matriz cultural de grande parte da Europa culta de então, mas também de outras nacionalidades (cf. CMALV 298-312) — Racine, Stendhal, Marat, Ronsard, Villon, Gérard de Nerval, Montaigne, Rousseau, Goethe, Leopardi, Camões e Bocage; até aos livros de fotografia (CMALV 372-377), passando por uma surpreendente colecção de livros de dimensões muito pequenas, conhecidos como “miniaturas” (*bibliothèque miniature*) (CMALV 235-237; 239-244), e que deve ter feito a delícia das visitas de verão da Casa, a quem alguns dos exemplares terão sido oferecidos, mas devolvidos à “Biblioteca de S. Pedro” (como o poeta deixou inscrito em autógrafo nalguns dos exemplares), ou terão sido ofertados propositadamente para nutrirem os convívios sociais que a varanda acolhia (um número considerável destes livros tem autógrafos que atestam a sua passagem de mãos como oferta / nova dádiva e encontravam-se, precisamente, no escaparate de parede, elemento nuclear do conjunto do mobiliário da varanda).

Há um número considerável de antologias publicadas pelo *Diário de Notícias*, incluídas na colecção “Patrícia” (CMALV 318-357), o que nos prova como o Poeta não desdenhava este gosto pedagógico comum e guardava os textos que evidenciam o gosto e o sentido estético da sua época, bem como as escolhas canónicas efectuadas sobre a produção literária como um todo, em que a biografia era a linha de sentido mais significativa da obra, o que a locução classificativa *vida e obra* indicava — passando pelos renascentistas e clássicos, que o poeta lia e estudava como aluno aplicado: Gil Vicente, Fernão Lopes, Garcia de Resende, Sá de Miranda; elegendo alguns barrocos inesperados que tinha descoberto com agrado e haviam de influenciar as temáticas eleitas por si: Sórora Mariana, Manuel Bernardes, Nicolau Tolentino; saltitando pelos românticos e realistas em que a geração a que pertencia reconhecia os mestres: Marquesa de Alorna, Bocage, Camilo Castelo Branco, Alexandre Herculano, Fialho de Almeida, Júlio Dinis, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins, Silva Pinto; até chegar aos da sua geração já distinguidos com a atenção que uma antologia destas representava, acrescida da sua divulgação numa escala alargada de público: Gomes

Leal, António Nobre, Augusto Gil, Eugénio de Castro, Gonçalves Crespo, Henrique Lopes de Mendonça, Latino Coelho, D. João da Câmara, Júlio César Machado, Marcelino Mesquita, Júlio Dantas, André Brun. Os longos e muitos serões dedicados à leitura destes livros ficaram registados numa carta para Leonor Rosa, que intitulava *Diário de Bordo*, e onde lhe conta um serão de sábado:

Sabado, fim do serão — Folheei hoje alguns clássicos — Bernardes, — um Mozart do misticismo, — e descobri em Lucena uma expressão linda, q. desconhecia — *mulher alumiada* (q. deu à luz.) Q. belo contraste com a *délivrance* dos franceses, usada nos diários mundanos! *Délivrance*, como quem diz — livre da maçada!... — Vi *Vénus* ao telescópio [*desenho de uma lua*] — uma luazinha gentilíssima, mas o céu deve ser ainda mais monótono q. a terra. São quase duas horas das antigas — quase escandaloso aqui! — Boas noites. Concluirei amanhã, se Deus q. — *Dom.º, à tarde* — Num dos ângulos da varanda, uma aranha teceu sua teia. É uma teia de intimidade, presa de um dos lados a uma cadeira. Como Spinosa, entretenho-me a vê-la e faço um curso de paciência — de *saber esperar*. De vez em quando, levo-lhe uma mosca de presente. Q. talento na arte dos bilros! Q. gentileza no matar! Gosto das aranhas. — São amadoras de música e mt.º femininas.— Este ano estou menos *Kean*, mas tenho um fato de pescador da Nazaré, feito na costureira q. p.ª eles trabalha lá na praia. Camisa e calções de lã azul clara, com riscas de salmão. Muito bonito. — Mais um motivo p.ª lamentar q. não me vejam! *2ª feira, à partida da posta*. Concluo o *Diário*. Envio as nossas melhores lembranças e saudades, com esta sentença do Padre António Vieira — "quando considero na vida q. se usa, acho q. nem vivemos como mortais, nem como imortais." § Affonso LV (BML, A118, n.º 54867)

Situação idêntica se passa com as colecções de excertos, que se referem mesmo a "autores de boa nota" (CMALV 485/1-490/2), rotulando os juízos estéticos de modo a que, actualmente, podemos perceber sobre quem caíram as selecções canónicas e como foram eles um dos nutrientes da cultura literária de Lopes Vieira.

Claro que menos comum seria a colecção inglesa de *masterpieces*, contendo cada um dos livros cerca de 60 fotografias dos mais variados temas, desde os animais às paisagens, passando pelas catedrais, monumentos e pinturas clássicas (CMALV 248, 378, 383-410). Afigura-se bastante provável que alguns destes livros fossem adquiridos pelo poeta durante as suas viagens, mas as suas relações excelentes com algumas livrarias, como a Livraria Ferreira e, mais tarde, a Bertrand e a Sá da Costa, naturalizam a hipótese de ele, como excelente cliente que era, poder escolher e pedir a bibliografia estrangeira que entendesse.

Na cela quixotesca – *Biblioteca de S. Pedro / Casa de S. Pedro...*

Merecedor de uma atenção diferente é o número de livros originais do próprio poeta que se encontravam na "Biblioteca de S. Pedro / Casa de S. Pedro", como manuscovia nos livros que escolhia para ficarem a habitar aquele lugar.

Efectivamente, nem todas as suas obras se encontram ali, o que pode significar que o escritor só se quis acompanhado de algumas das suas criações (as preferidas?), pois mais importante seriam as leituras de grandes autores do que rodear-se das suas. A ele faltava-lhe ainda o julgamento do tempo. Esta posição de uma certa humildade intelectual é perfeitamente compreensível e relaciona-se com a sua fase franciscanista, alargada a traço essencialista deste artista. Não encontramos uma 1.^a ed. de *Para Quê?*, o seu primeiro livro de versos, o que pode querer dizer algo sobre o pouco apreço que o escritor nutria pela sua primeira fase poética (e que só a doação de 2010 de Carlos Vieira veio repor, com o exemplar CMALV 570); mas encontramos o tão criticado e mal recebido pela crítica sua contemporânea, *Crisfal*, de 1920 (CMALV 428), bem como a colectânea por si mesmo auto-seleccionada em 1927, cânone legítimo e autorizado para o futuro: *Os Versos de Afonso Lopes Vieira* (CMALV 453).

Ainda com o carimbo do seu apreço se encontra *O livro de amor de João de Deus* (CMALV 370), de 1920, com abertura e apresentação do poeta, e correspondente a uma dívida de homenagem a um grande poeta português, mal avaliado de diversos modos até àquela época. A existência do exemplar de *Campanha Vincentina*, de 1914 (CMALV 476) mostra como colocava em destaque a sua própria capacidade de avaliação e selecção do ressurgir de Gil Vicente segundo o seu pedagógico plano (!) – juiz em causa própria, a literatura portuguesa, como o lugar dos lugares...

O programa intelectual de Lopes Vieira só se confrontava com as questões políticas quando as percepcionava acima de tudo como questões culturais nacionais, e nunca por vontade de se imiscuir na cena política, o que lhe provocará sempre dissabores ou interpretações ambíguas. Assim se compreende que a postura estética do poeta o mantenha afastado dos cargos políticos — o que faz dele o poeta da nação, o cantor da portugalidade, mas nunca o do governo, como ele fará questão de provar pelos anos fora. É nesse programa bastante asséptico (apenas quixotesco?), talvez o mais acariciado e amado pelo poeta, que vêm incluir-se as suas restituições das grandes obras da Literatura, consideradas estruturais e fundadoras de um certo modo de ser e de pensar em português: o *Romance de Amadis* [RA], de 1922; *A Diana de Jorge de Montemor* [DJM], de 1924; *O Poema do Cid* [PC], publicado em volume em 1929; a edição com José Maria Rodrigues de *Os Lusíadas de Luís de Camões* [LLC], em 1928 e a edição crítica da *Lírica de Camões* [LC], em 1932. Dentro deste mesmo espírito se podem incluir outras obras, algumas ainda restituições, outras adaptações históricas, que visam confrontar o público com uma imagem duradoura dos valores nacionais. É o caso

de *Santo António — Jornada do Centenário* [SAJC], de 1932; a edição bilingue de *Cartas de Sórora Mariana. Lettres Portugaises* [CSM], em parceria com Charles Oulmont, em 1941²⁶; *A Paixão de Pedro, o Crú* [PPC] e *Poesias de Francisco Rodrigues Lobo* [PFRL], com selecção, prefácio e notas de Lopes Vieira, em 1940 (CMALV 459)²⁷; *A Corte na Aldeia e Noites de Inverno de Francisco Rodrigues Lobo* [CAFRL], também prefaciadas e com notas do poeta, em 1945 (CMALV 458)²⁸. Os exemplares dos dois volumes de ensaios - *Em demanda do Graal*, de 1922 (CMALV 273), *Nova demanda do Graal*, de 1942 (CMALV 274) - mostram a importância atribuída por Lopes Vieira a estes exemplares, a ponto de os querer conservar naquilo a que – literariamente – denominamos a cela quixotesca do poeta, a Biblioteca da Casa de S. Pedro.



... com *Amadis* (CMALV 264 e 508):

O grande apreço do poeta pela obra *O Romance de Amadis*, de 1922 (CMALV 508)²⁹, fica bem patente numa carta para Carolina Michaelis de Vasconcelos, datada de 15 de fevereiro de 1922, onde o poeta faz referência a outros projectos por terminar, dando a primazia ao *Romance de Amadis*:

[...] Mas — *Amadis superomnia!*

(BGUC esp. CMV / II vol.: 20)

E num postal dirigido a Carlos de Passos, datado de 21 de novembro de 1922, dirá:

[...] sirva-me de desculpa a mística absorção em q. tenho vivido [...] dedicando-me ao *Romance de Amadis*, q. tenho no prelo após uma batalha de três anos. Qd.º lho enviar s. D. q. pelo Ano Bom, espero então ser perdoado, em atenção ao grande e formoso Paladino, q. vai renascer na sua terra e na sua língua! [...]

(BMP M-CP-604 (2))

²⁶ Em DG, de 1922, aparece um artigo sobre "Soror Mariana" (DG: 253-9) - a realização de uma versão das Cartas da freira tinha sido um projecto antigo do poeta, abandonado, e retomado no final da sua vida.

²⁷ Na 1.ª folha deste ex. está manuscrito a preto: "CASA DE S. PEDRO", sublinhado com uma linha ondulante a lápis verde, e por baixo, carimbado, o ex-líbrico de Afonso Lopes Vieira, pintado a verde, marca da atenção dispensada a este livro, guardado na Biblioteca da Casa de S. Pedro.

²⁸ Na 1.ª f. do ex. está manuscrito a preto: "CASA DE S. PEDRO", sublinhado com 3 linhas ondulantes.

²⁹ Há um outro exemplar, mais recente, oferta de Maria da Luz Wasa de Andrade (CMALV 264) em 1983: "Edição patrocinada pelo Instituto Português do Livro". Na primeira folha, manuscrito a esferográfica preta: "Oferecido à Colónia "Afonso Lopes/ Vieira" por/ Maria da Luz de Aboim Wasa de/ Andrade/ Agosto de 1983." O outro exemplar (508) corresponde a uma oferta do poeta a Luciano Freire, que fez questão de o voltar a oferecer para a Biblioteca da Casa de S. Pedro, como o poeta manuscreeveu: "Casa de S. Pedro", com um pequeno desenho da cruz de Cristo em baixo; por baixo, manuscrito a tinta castanha, está: "Pertence ao mestre/ Luciano Freire/ e ofereceu-mo, como/ testemunho de estima/ gratíssima, / Affonso Lopes Vieira". No verso da folha de rosto, manuscrito a tinta castanha, está "Affonso LV (oferta)".

Existe na CMALV um exemplar de uma tradução em esloveno de *O Romance de Amadis* de 1925 (CMALV 681), embora se encontre nas Reservas. É curioso como o processo da tradução se desenvolveu, influenciado por Philéas Lebesgue, o tradutor da versão francesa, em 1924, tendo conseguido a publicação em 1925, o que a tradução inglesa, embora pronta, nunca alcançou. Lebesgue incentivou Anton Debeljak, professor de Francês na Jugoslávia, que se entusiasmou com a tradução francesa e pediu autorização a Lopes Vieira para encetar uma tradução para esloveno, publicada em fins de 1925³⁰, com o acordo do escritor, agradado com a ideia de que a "Alma heróica e lírica do nosso Cavaleiro se integre numa Pátria nova"³¹. A carta de Debeljak é de 11 de janeiro de 1924 e nela se pode ler:

[...] Cependant, mon vénérable Maître et ami, M. Philéas Lebesgue m'ayant fait envoyer son admirable *Amadis de Gaule* qui est vôtre, j'eus tout de suite grande envie d'en trouver le texte original. § C'est qu'à l'occasion je voudrais le mettre en slovène (idiome sudslave, peu répandu et qui se parle à l'ouest du Royaume SHS) si, toutefois, vous ne vous y opposez point. [...]
(BML *Cartas [...]*, vol. VIII)

Na sequência da aquiescência do poeta, Debeljak agradece numa outra carta, em 27 de janeiro, onde se mostra convicto do valor da obra:

[...] Vous ne sauriez vous figurer la joie que m'a procurée l'envoi de votre beau roman. *O Romance de Amadis* qui se met à parcourir le monde comme l'a fait, dès le 13e. siècle, son prédécesseur, le Beltenebros de Lobeira. Sa simplicité touchante ne manquera pas de conquérir les coeurs jeunes et généreux. [...] Je suis persuadé que dans cette seule 'vieira' on percevra toute une houle de sentiments héroïques et lyriques qui animent l'Esprit portugais.[...] (*ibidem*)

Em 1924, Lopes Vieira está entusiasmado com a possibilidade de uma tradução em inglês, na sequência da oferta de Aubrey Bell e de Edgar Prestage, e chega mesmo a anunciá-la. Aliás, o fasc. I da *Lusitânia*, na sequência de uma notícia relativamente à tradução de Lebesgue, adianta a novidade da tradução inglesa: "[...] Ainda a propósito da mesma obra, diremos que o sr. Aubrey Bell terminou a sua versão inglesa. [...]" (*apud Lusitânia I* 1924: 152).

No entanto, por dificuldades em encontrar editor, esta tradução nunca chega a ser publicada. A história desta tradução inglesa está ainda por fazer, mas a correspondência do espólio em muito contribuirá para ajudar a compreendê-la. Há uma carta, datada de

³⁰ Affonso Lopes Vieira, *Amadis. Roman*. S Pisateljvim Dovoljenjem iz Portugalscine Prevedel Dr. A. Debeljak, Ljubljana, 1925. Izdaja, Zalozba Vigred Ljubljana. Um exemplar desta tradução existe na BML com o registo n.º 6770, e apresenta a seguinte dedicatória manuscrita a ALV: "Homage de respectueuse gratitude / à M. Affonso-Lopes-Vieira // Anton Debeljak, / Ljubljana, le / 15 février 1926."

³¹ Estas palavras de Lopes Vieira fazem parte da carta de resposta que envia a A. Debeljak, em 18 de Janeiro de 1924, e que este transcreve na sua tradução, no "Dodatek", na p. 97.

28 de julho, provavelmente de 1923, de Edgar Prestage, donde se conclui o esforço encetado pelo professor inglês no sentido da publicação da tradução:

[...] Logo que recebi o seu *Amadis* e a carta, escrevi ao meu editor, Snr. Blackwell de Oxford, sobre o assumpto. Elle tardou muito em responder, mas em fim pedio que a versão inglesa lhe fosse mandada, o que communiquei ao Mr. Bell. Por óra não sei mais. Teria o Mr. Bell annuido ao pedido? [...]

(BML *Cartas [...]*, vol. VI)

Aubrey Bell, por seu turno, parece ter tomado também algumas diligências paralelas às de Prestage, no sentido da publicação da sua tradução, que à data da carta enviada, em 15 de maio de 1923, se encontrava praticamente concluída:

[...] Não escrevi antes por não ter boas novas de *Amadis*, e não tenho agora, mas recebi hoje carta do Sr. Henry Thomas que tem estado doente e manda pedir desculpa a V. Ex.^a por não ter escrito agradecendo o exemplar que teve a bondade de mandar-lhe. Da resenha do livro que mandei para o *Times* nunca mais soube nada, de uma edição inglesa não acho quem a queira fazer. Parece que o *Amadis* comprido de Montalvo meteu basto medo nos ingleses que até do nome têm medo. Eu cheguei na minha tradução até a pagina 120, agora está parada. Ha dias escreveu um editor americano pedindo nomes de livros portugueses, sobretudo novelas de Eça de Queiroz, para traduzir. Entre outros nomes mandei o *Romance de Amadis* de V. Ex.^a, dizendo que tinha sido um 'great success' aqui, mas me parece que este editor não fará nada: e os livros americanos não são ordinariamente muito lidos. [...] Mais tarde acabarei a tradução inglesa do *Romance* e a deixarei como 'heir-loom' aos meus herdeiros ou a mandarei a V. Ex.^a como curiosidade bibliográfica, se se pode falar assim de um manuscrito.[...]

(*id.*, *ibidem*)

Por carta de 28 de fevereiro de 1924, Aubrey Bell faz saber que a hipotética edição americana do *Amadis* também não será viável:

[...] Por estes dias esperava ver sair *Amadis* à ultima aventura para a conquista de America — mas tive duas cartas do editor de New York e de *Amadis* nem uma palavra. Sem duvida não é bastante moderno para esses senhores. [...]

(*idem*: vol. VIII)

Em carta de 14 de dezembro de 1925 procura esclarecer-se sobre a existência de duas traduções do *Amadis* — a sua e a de Henry Thomas:

[...] Recentemente eu perguntei o Snr. Dr. Henry Thomas (British Museum, Londres) se tinha traduzido o *Amadis* de V. Ex.^a, e disse que sim e que não tinha encontrado editor. Agora soube por uma carta do Snr. Prestage que o Snr. Thomas tinha a intenção de traduzi-lo. Está agora em Espanha mas quando voltar para o Museu e seus três milhões de livros lhe escreverei dezendo que a minha tradução foi feita de pressa e aconselhando-lhe de traduzir a edição de 1926. Poderá V. Ex.^a mandar-lhe um exemplar? [...]

(*id.*, *ibidem*)

Em carta de 29 de janeiro de 1926 parece duvidar da capacidade de Henry Thomas para levar a bom termo a tradução e a publicação, e aventa a hipótese de uma tradução alemã:

[...] É de esperar que o Snr. Thomas, fraco de saude e com muitas ocupações, chegará a fazer e a publicar uma edição inglesa. E em Alemanha? A Sr.^a Luisa Ey talvez? [...]

(*id.*, *ibidem*)

Lebesgue interessa-se pelo assunto e faz algumas diligências que viabilizem a tradução inglesa³², mas todas sem resultados práticos. Edgar Prestage, que entretanto tinha em seu poder a tradução de RA concluída por Aubrey Fitz-Gerald Bell, acaba por a enviar ao poeta, que a guardou, provavelmente à espera da oportunidade de a publicar³³. Esta breve resenha mostra como a questão das traduções assumiu um grande relevo na projecção canónica de *O Romance de Amadis*, provavelmente a obra que Lopes Vieira terá imaginado merecer o epíteto de definitiva.

Ao fazer uma revisão retrospectiva sobre toda a obra publicada até 1935, elege este livro como a obra de consagração de um *destino literário*:

[...] — Dos seus livros publicados qual prefere?

— Tenho uma estima singular pelo *Romance de Amadis*, de que vai sair a 3.^a edição... // Honrame que o prefácio dêsse livro seja de D. Carolina Michaëlis, de quem fui grande amigo e cuja memória venero.

O Amadis é um livro à-parte e o meu destino literário não falhou inteiramente, porque restitui a Portugal esta obra que êle perdera. Isso me consola. (Ogando 1935: 11)

Também a dedicatória ao Pai, com que abre a 1.^a edição do romance — portal para uma maturidade literária de fusão plenamente assumida entre a vida e a literatura —, se deve já considerar dentro desta linha de auto-valorização: "A meu Pai § Do pouco que fiz, / Creio que é isto *o melhor*: [it. nosso]/ Eis porque o ofereço a quem, / Por sua ternura, / De longe preparou / As possibilidades de eu o fazer." (RA: IX).

Há toda uma história da produção e recepção deste livro que merece ser delineada porque permite perceber o lugar de destaque atribuído — o culminar do sentido da missão que de há muito vinha fazendo sua. Numa entrevista feita por Alves Martins, em 19 de fevereiro de 1923, num jornal não identificado, mas cujo texto se encontra recortado e colado no fol. 9r. do II vol. de *Rememoração*, intitulado "Livros Novos. O *Romance de Amadis* e as tradições literárias da raça portuguesa. Um código de honra e um evangelho de amor. Fala Afonso Lopes Vieira", delineia-se um resumo dessa

³² Na carta já citada de 20 de setembro de 1923, em *post-scriptum*, perguntava: "A quoi en est la traduction anglaise? Ph." [BML, *Cartas [...]*, vol. VI] Em carta de 9 de janeiro de 1925, procura saber pormenores da tradução inglesa: "[...] A ce propos, pourriez-vous me dire si la *traduction anglaise* a réelement[?] paru et chez quel *éditeur*?[...]" (*id.*, *ibidem*).

³³ No espólio da BML encontra-se um sobrescrito sob o n.º 32015, cujo emissor é Edgar Prestage / 16 Holland SL / Londres W8 e é dirigido a ALV / 7 Largo da Rosa / Lisbon / Portugal, depois reencaminhado para S. Pedro de Moel, com carimbo de correio de 30 de setembro de 1937, contendo 34 fs. A4 dactilografadas, em papel vegetal, escritas só de um lado e agarradas com um gancho, com a tradução inglesa do *Amadis* intitulada: "*THE ROMANCE OF AMADIS*. Composed, with Lobeira's *Amadis of Gaul* in view, by Affonso Lopes Vieira (Rendered into English by A. F. Gerald)." Esta informação da autoria da tradução encontra-se riscada a lápis, o que pode querer dizer que houve intenção de não chegar a declará-la. A 1.^a f. do conjunto contém a tradução em inglês da "Leonoreta Song in *Amadis de Gaula*".

história. Pela raridade da informação, transcrevem-se aqui os excertos mais significativos:

- [...] — O meu trabalho do *Amadis* foi-me sugerido pelo que, como artista e filólogo, Bédier fizera com o *Tristan et Iseut*. Sómente, os casos eram totalmente diferentes. Bédier tinha material a menos, e teve de procurar. Eu tinha material a mais, e tive de reduzir.
- Eliminando tudo o que lhe parecesse castelhano?
- Sim, tudo que o redactor de fora acumulára ás primitivas redacções portuguesas dos dois Lobeiras, nos seculos XIII e XIV.
- Quanto tempo gastou nesse trabalho?
- Quatro anos. Mas só no verão passado a construção logica e lírica do *Amadis* me apareceu, enfim, simples e intensa, como um dos mais adoraveis contos de amôr — e, então, escrevi em um mês o romance que ha quatro anos preparava.
- Está contente com a sua obra?
- Com o que fiz decerto que não, embora a benevolencia da minha eminente prefaciadôra e as opiniões de alguns amigos, a quem li o meu trabalho, fôssem animadoras; mas contenta-me, pelo menos, a realização do desejo que me animou de restituir á nossa patria o *espírito* duma obra que é das mais belas do mundo.
- É o *Amadis*, pois, indubitavelmente português?
- A opinião da senhora D. Carolina Michaëlis é decisiva. Mas como agora aparece, pela primeira vez, na nossa língua, este facto abstraindo de que fui eu que o reescrevi, alegra-me como um factor de ordem nacional, tão importante para os que adoram a [nossa] terra.
- O que representa este *Romance* para a sua sensibilidade?
- Uma canção heroica, um codigo de honra e um idílio encantador. Todo o perfume da nossa poesia e da nossa tradição se reflete nele. [...] (Martins A 1923: R, II: f. 9r.)

Assim, na correspondência particular com Leonor Rosa encontram-se algumas referências ao RA e também ao prefácio de D. Carolina Michaëlis com que abre o livro, à tradução francesa efectuada por Philéas Lebesgue, às preocupações de ordem estética com os arranjos gráficos da edição, e às críticas positivas feitas na imprensa da época. Em carta, provavelmente de dezembro de 1922, para Carolina de Vasconcelos, mostrava-se contente por a editora francesa ser a mesma do livro de Bédier:

[...] Uma boa notícia: a edição francesa está contratada com Piazza, na sua colecção de *Epopées et Légendes*, de que faz parte o *Tristan* de Bédier. [...] (BGUC esp. CMV / II vol.: 26)

Em postal de 19 de dezembro de 1922, para Leonor Rosa, com alguma ansiedade, escrevia:

[...] O *Amadis* está à espera do Prefácio, q. conto vai chegar amanhã ou depois. As impressões da D. Carolina são — parece-me — excelentes. E a edição francesa está segura, o q. é da máxima importância também. A edição ficará bonita e a capa é um achado. — Se houvesse telefone mtº. gosto teria eu em ler o romance [...] (BML A115, n.º 33535)

Mas é na correspondência trocada com D. Carolina que se podem encontrar perfeitamente delineados alguns dos processos do trabalho de reconstituição encetado. Nessa correspondência, o interesse pelo *Amadis* pode datar de 1918, quando pede à mestra bibliografia sobre os poemas da Távola Redonda, alguma coisa de mais

substancial do que a *Littérature française au moyen âge* de Gaston Paris, que mostra conhecer. Outra espécie bibliográfica que compulsa é o ensaio de Baret, *De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les moeurs et les littératures*. O percurso de trabalho inicia-se por uma investigação cuidada do tema a tratar. Em cartão de 19 de maio de 1918, a mestra envia-lhe indicações bibliográficas, que terá a paciência de copiar e resumir, por ser impossível encontrar o livro indicado:

[...] O último e melhor estudo crítico sobre as origens e a evolução do Livro de Cavalarias e o seu idealismo é obra de um Inglês (ou Norte americano?) G. S. Williams, e foi publicado na Revue Hispanique Vol. XXI (1909), p. 1-167. § É indispensável que V. E. o conheça. [...]
(BML *Cartas* [...], vol. VI)

Em carta de 22 de novembro de 1922, o poeta, grato, agradece esse auxílio essencial ao desenvolvimento do seu trabalho:

[...] Recordo com enternecida lembrança e tenho diante de mim aquelas 13 grandes folhas q. V. E. me enviou ha quatro anos (Junho de 1918) com o resumo, tão cristãmente elaborado, do estudo de Williams. E, relendo a carta de hoje, agradeço a Deus q. me permitiu q. alguma coisa caminhasse desde então. [...]
(BGUC esp. CMV / II vol.: 25)

Mesmo depois do livro terminado, continua a interessar-se por bibliografia relacionada com o assunto e mostra-se contente com a opinião expressa por Goethe numa carta a Schiller acerca do *Amadis*, o que revela o cuidado tido com a autorização e a atribuição de uma validade clara ao seu trabalho, tão mais evidente quanto expressa por figuras literárias autorizadas dentro da instituição literária. Em 15 de dezembro de 1922 transcreve para D. Carolina essa referência:

[...] Só hoje conheci a opinião de Goethe acerca do *Amadis*, na carta a Schiller — 'Pus-me a ler, para fugir ao aborrecimento, toda a especie de coisas e, entre elas, o *Amadis de Gaula*. É verdadeiramente vergonhoso q. me deixasse chegar a esta idade sem haver conhecido esta obra excelente, a não ser nos q. a parodiam'. [...]
(BGUC esp. CMV / II vol.: 26)

O modelo do poeta foi a restituição feita por Joseph Bédier com *Le Roman de Tristan et d'Iseut*³⁴, um "tema unico — [...] o Poema!" como revela a D. Carolina, vitimado por

³⁴ Lopes Vieira possuía este livro (BML, F-7-270): *Le Roman de Tristan et d'Iseut*. Renouvelé par Joseph Bédier de l'Académie Française, ouvrage couronné par l'Académie Française, l'ed. d'Art, Paris, cent-trente-septième ed. [sic], Paris, 1922. O livro não tem anotações, mas as vinhetas e o aspecto gráfico do volume é em tudo semelhante ao do RA. Há na casa-nau um exemplar italiano (CMALV 361) da ópera de Wagner sobre Tristão e Isolda, que o poeta pode ter adquirido numa das suas viagens a Itália, o que contribui para mostrar a sua paixão pela temática e como ela se alargava, embora não haja nele nenhum registo manuscrito que o prove. Na frente, do lado direito do título, e um pouco sobre ele, está carimbado a roxo o *ex-libris* de Afonso Lopes Vieira. Na folha de rosto está a seguinte informação: "R. Wagner/ Tristano e Isotta/ Opera in tre atti/ Nuova traduzione italiana in prosa rítmica/ Adattata al testo originale tedesco da/ P. Floridia/ Tutti i diritti della presente edizione e traduzione sono riservati/ [...] (Printed in Italy)".

algum desalento na difícil tarefa de tentar igualar o exemplo. Em carta de 31 de outubro de 1922, confessa abertamente que seguiu Bédier como modelo preferencial:

[...] P. S. Devo confessar (se o não fiz ainda) q. o inspirador do meu trabalho foi o de Bédier ao 'renovar' o Tristan, embora os casos fôssem até certo ponto opostos, inda q. ambos — êle com mingua de material, eu com sobejo dêste —, procurassemos a linha *primitiva* e *viva*.

(BGUC esp. CMV / II vol.: 25)

Aquilino Ribeiro, servido por uma profunda capacidade de análise literária, praticamente reescreverá estas palavras:

[...] Não sei se Lopes Vieira se deixou contagiar, ao de leve que fosse, pelo êxito de Joseph Bédier com *Tristan et Iseut*. É possível. Bédier tinha tudo a seu favor: o largo ciclo duma literatura copiosa e succulenta onde forragear; uma intriga dobrada à volta dum dos problemas mais emocionais da vida; céu e terra à farta para fundo de seus cenários. Lopes Vieira não dispunha mais que duma lição anacrônica, um âlgido interlúcio. [...]

(Ribeiro [1949]: 295)

Faz alguns esforços para encontrar a versão do *Amadis* de Robert Southey, que D. Carolina lhe indicara³⁵, mas os três grossos volumes que a constituem deixam-no desalentado. Em 1920 informa a estudiosa de que já tem quatro capítulos escritos, mas a crise conjuntural e as dúvidas sobre a metodologia a seguir na restituição impedem-no de prosseguir a um ritmo mais acelerado. A carta referida é de 24 de setembro de 1920 e diz o seguinte:

[...] Quanto ao nosso *Amadis*, tenho padecido de hesitações a q. o meu estado de espirito, assaz intoxicado com a epoca, tem talvez emprestado uma pontinha morbida. Espero comtudo aproveitar o meu verão d'este ano num trabalho solido e continuado, prosseguindo muito alem dos 4 capitulos q. tenho feitos, se Deus quizer. É indispensavel condensar, resumir, obter as linhas primitivas. Emfim, nesta empresa ganharei uma neurastenia amadisiaca! [...](BGUC esp. CMV / II vol.: 18)

Em fevereiro de 1922, já com os seis primeiros capítulos prontos, pede a D. Carolina que aceite escrever o Prefácio para o livro desde que o RA (assim baptizado também nessa altura) lhe agrade. Nesta data toma a decisão de incluir o "Lais de Leonoreta" no romance, pois tinha sido amplamente estudado pela mestra.

Entre julho e agosto de 1922, isto é, na casa-nau, deve ter redigido a maior parte do romance, pois os capítulos passam rapidamente de seis a dezasseis, faltando-lhe apenas dois para terminar aquilo que ele mesmo designa por *paráfrase de artista*. Em setembro o número de capítulos era já de dezanove, e a carta que envia em outubro, "explicando sucintamente a intenção e o processo seguidos, com breves anotações a cada um dos 19 capítulos", vale por uma primeira análise crítica da obra, e faz do autor o primeiro

³⁵ Pede a Edgar Prestage, professor universitário em Londres, que lhe adquira a edição, respondendo-lhe este, em carta de 29 de fevereiro de 1922: "[...] Procurei a versão do *Amadis* por Southey. Está esgotada, mas brevemente espero poder mandar-lhe um exemplar em 2d.ª mão. [...]" (BML *Cartas* [...], vol. VI).

crítico daquela recriação. É de 5 de setembro de 1922 uma carta enviada a Agostinho de Campos, onde manda notícias de RA:

[...] No próximo Outono, s. D. q., dar-lhe-hei o meu *Romance de Amadis*, q. ha três anos vivia e agora escrevi num mês de intensíssimo trabalho. Qtº. a linguagem, quis eu ser tão literario q. parecesse uma velha ama a contar um conto; e quis *patina-la*, sem usar de um arcaísmo; e fazê-la viva sempre... Como vê, isto é ambicioso — e quanto longe terei ficado do q. queria!... [...]
(*apud* Coelho 1999: 275)

A primeira observação diz respeito à estrutura do texto, cujo cariz épico procurou transformar numa sequência lírica, abreviando e sintetizando o que fosse necessário para alcançar o tão perseguido lirismo. Tem algumas dúvidas sobre o resultado final e sua eficácia à luz deste critério de construção:

Terei eu despertado para a vida imortal da Poesia esta gesta de amor ou ecloga heróica, q. ninguém lia no tão fatigante texto espanhol? Certo q. o não sei. Sei q. esta *construção* em q. apresento o romance se me afigura lógica e viva, fremente de lirismo.
(BGUC esp. CMV, carta não datada (28 de outubro de 1922?) / II vol.: 23)

A segunda observação diz respeito ao critério de autenticidade, ligado à linguagem utilizada, através da qual o autor procurou encontrar sob o texto original os vestígios das redações primeiras dos Lobeiras, não se limitando a traduzir directamente do espanhol. É oportuna a longa citação de Dasilva, que entendeu este criativo acto de tradução da autoria de Lopes Vieira como o assumir da função de um *alter autor*, acto para o qual a palavra *restauro* aparece como bastante mais adequada do que tradução:

Lopes Vieira concibe la traducción como un acto literario de naturaleza independiente en el que destierra todo literalismo, hasta el más flexible, y defiende la necesidad no poco paradójica de reintegrar un texto original en otra lengua a su origen más primitivo y genuino, esto es, al idioma y a la literatura que por extrañas circunstancias no asistieron a su nacimiento primero cuando les correspondía. El concepto fundamental que se advierte en este proceso traslativo es exactamente el de *restauración*, ya que el desafío de traducir desde la lengua castellana a la portuguesa obras como el *Amadís de Gaula* o la *Diana* supondría, para Lopes Vieira, que asume así la función de una especie de *alter autor*, por decirlo con esta fórmula, en lugar de sencillo traductor, una doble operación. Por una parte, el restablecimiento de la sustancia legítimamente lusitana de ambos libros, conservando algunos pasajes y eliminando otros considerados espurios, y, en segundo lugar, la devolución de su forma al idioma que realmente debió ser el más natural para sus contenidos.
(Dasilva 1998: 458)

Um dos métodos utilizados pelo poeta para avaliar o efeito das obras no público consistia em seleccionar alguns leitores, a quem lia o novo texto e a quem pedia uma opinião. Sabe-se que o fez com o Conde de Sabugosa³⁶ e com Aquilino Ribeiro, numa das suas visitas à casa-nau, precisamente a seguir ao acto de criação, no verão de 1922:

³⁶ Em carta de 7 de fevereiro de 1922, diz a Carolina Michaelis de Vasconcelos: "[...] Tenho prontos os seis primeiros caps. e tendo-os lido aqui ha dias ao nosso amigo Conde de Sabugosa, muito me agradou e animou a opinião dêste nosso ilustre e bom Amigo. [...]" [BGUC, esp. CMV / II vol.: 19].

[...] Quando chegámos a sua casa, batida pelas ondas, com os muros enterrados nos arrecifes como os leixões dum porto, era tarde. E depois dum lance de olho às estrelas do mar que cintilavam numa larga taça de cristal, num recanto da sala, com os ângulos amortiçados em sombra, encetou à luz quebrada dum grande candeeiro a leitura do livro que lhe era querido.

e [...] Na noite estival, com a floresta adormecida sob o langor da canícula, leu-me a reposição do *Amadis*, dando bom despacho a uma que outra nótula que lhe fui suministrando. Quando nos fomos deitar, era quase manhã. [...] (Ribeiro [1949]: 287-8 e 291)

Lamenta não o ter podido fazer com Leonor Rosa, mesmo que por telefone, nem com D. Carolina Michaëlis, e chega mesmo a fazer esta experiência de leitura com uma mulher do povo (uma habitante de S. Pedro de Moel?). Em carta de 31 de outubro de 1922 conta:

[...] Na curiosa experiência q. fiz com uma mulher do povo, aliás muito inteligente, vi como ela seguia, entendia e *queria mais*, qdº. lhe li o comêço do Romance. (BGUC esp. CMV / II vol.: 24)

Destes leitores, conhecem-se as reacções críticas e negativas de Aquilino Ribeiro, na parte do ensaio dedicada a Lopes Vieira, intitulada "O seu lugar na novelística" (Ribeiro [1949]: 287-97). À partida, Aquilino não acredita na possibilidade de ressurreição nem da 'novela de maravilha', nem do 'poema épico', nem da 'novela pastoril' pois, segundo afirma, a "vida tomou outros rumos e com ela a arte literária" (*idem*: 289). Percebe-se, por conseguinte, a sua severa e justificada crítica a este trabalho de restituição:

[...] Capacito-me que nesta obra de restauro idiomático e de não menos profunda redução ortopédica [...] não se operou o milagre esperado da restituição a seu dono. [...] O gosto de LV era sóbrio, zeloso de realidade e, no capítulo dos bons costumes, timorato por génio em saltar fora da órbita delimitada pela moral reinante católico-burguesa. [...] Reduzida assim a um românico estricto, desossado do humano e desbastada em sua luxúriação bastarda, resultou um conto seco e magro, sem encanto, sem capitoso, aguentado apenas graças a uma linguagem castiça, embaladora, com sapientes toadas e modilhos que, sem ser obsoletos, mas redundantes para lábios que se expressam por iniciais: *Onu, Cuf, Cgt*, têm o condão de levantar em nossos ouvidos um eco, mercê da ancestralidade, de tão agradável ressonância. Por esta excelsitude verbal se salva o trabalho de Lopes Vieira, trabalho, repetimos, que deve reportar-se ao mesmo espírito de reintegração, para empregar o termo da sua inventiva, que presidiu ao arranjo da *Diana* e até certo ponto à vulgarização de Gil Vicente. [...]

[...] O *Amadis*, que me foi dado apreciar no berço, ficou assim um conto elegante, desmoitado do maravilhoso e do erótico libertino — e porventura a sua real medula não era outra — correcto, com um fiozinho de sentimento a manar como o azeite numa azenha esvaziada, lírico sem abusão, concisamente provençal e português no verbo. (*idem*: 289-291 e 293)

A esta imagem de um relativo falhanço literário, opõem-se as notícias animadoras do sucesso editorial do livro³⁷, bem como as recensões na imprensa da época³⁸, as

³⁷ Em postal de 5 de março de 1923, para a mestra, comenta: "[...] O triunfo do *Amadis*, q. é realmente positivo, mesmo no grande publico (cêrca de 1000 exemplares vendidos!) repito q. me é agradável tambem por V. E., q. foi desde o comêço (1918) a padroeira da minha empresa.[...]" Em postal de 9 de abril do mesmo ano, escreve:

entusiásticas trocas epistolares³⁹, as três sucessivas reedições até à considerada definitiva e as traduções de RA, resumo incluído, em 1929, na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* de A. Forjaz de Sampaio — que dão a imagem oposta, de um sucesso espalhado dentro do país e no estrangeiro e assimilado pela instituição literária. Deve, no entanto, destacar-se a informação transmitida por Marques Braga, que dá conta de um aproveitamento académico de RA, o que garante ao texto uma entrada eficaz no cânone escolar da literatura portuguesa, o que dura até hoje, pois continua a ser uma obra de leitura recomendada no programa de Português do 10.º ano de escolaridade. A carta de Marques Braga é de 6 de fevereiro de 1926 e nela o professor revela:

[...] No Liceu de Pedro Nunes lê-se o *Romance de Amadis*, que tam profundamente atuou na literatura novelesca da Europa até ao século XVII. § Procuo mostrar aos alunos como esta criação, tam intensa e tam simples, é preciosa para patentear que Portugal se identificou com o sentimento das novelas amorosas e de aventuras do ciclo arturiano da Távola Redonda. § Como penso que são joias lusitanas, como o *Amadis* e a *Diana*, que deviam ser distribuidas nos Liceus, tenho espalhado estas altas afirmações de sensibilidade pátria. [...] (BML, *Cartas [...]*, vol. VII)

Todo o manancial valorativo de recepções justifica o orgulho de Lopes Vieira com RA, e explica o grande labor com que o autor vai continuar a obra de reconstituição do cânone de portugalidade. Já não se trata sequer de refazer um cânone literário, mas trata-se de dar e dotar os portugueses com o cânone da portugalidade, que lhes permita compreenderem a grandiosidade do passado de um país capaz de produzir escritos primordiais, isto é, que inauguraram géneros literários na Europa e semearam novos ideais pelo mundo.

No seu *lugar literário* mostrava como Portugal tinha desvendado mundos, também na literatura.

"[...] Qtº. aos exemplares encadernados, foram postos à venda 60, e em poucas horas fôram adquiridos, tendo-se mesmo feito uma especie de assinatura de amadores p.ª os adquirir. [...]" [BGUC, esp. CMV / II vol.: 29-30].

³⁸ Em postal de 28 de fevereiro de 1923, faz referência a um artigo de Aníbal Soares, publicado no *Correio da Manhã*; em postal de 2 de março refere-se a um artigo de Júlio Brandão, e ao de António Sérgio na *Seara Nova*; em postal de 9 de abril agradece as indicações de CMV sobre outros dois artigos, o de Nemo e o do *Janeiro*. Todos estes artigos aparecem recortados no II vol. de *Remembrancha*.

³⁹ Lopes Vieira fica tão satisfeito com algumas dessas cartas, nomeadamente as de Mendes dos Remédios, Aubrey Bell, Menendez Pidal, Bonilla Y San Martin, Andrés Martinez Salazar, que revela à mestra grande parte do teor dessas cartas (*vide* BGUC, esp. CMV / II vol.: 29). No vol. VI das *Cartas [...]* há um bloco de correspondência organizado tematicamente só sobre RA, embora no vol. VII ainda apareça muita correspondência sobre o mesmo assunto.



... com *Diana* (CMALV 279):

Acrescente-se nesta cela quixotesca o exemplar de *Diana de Jorge de Montemor* (CMALV 279). Em março de 1923, em carta para D. Carolina Michaelis de Vasconcelos, revela a vontade de reduzir em linguagem a *Diana*, mas em abril diz-se desistente por considerar o projecto quimérico. Os postais em que Lopes Vieira dá essas informações à eminente professora e amiga estão datados de sábado de Aleluia de 1923 e de 9 de abril, respectivamente:

[...] Estou tentado a fazer uma redução, em linguagem, da *Diana*. — Q. parece a V. E. este projecto? Será descair do interêsse do *Amadis*? [...] e [...] Desisti do projecto da *Diana*, pelo menos considero-o quimerico. O *Amadis* é unico. [...] (BGUC esp. CMV / II vol.: 29-30)

A verdade é que, no Natal de 1924, *A Diana de Jorge de Montemor em português de Afonso Lopes Vieira* [DJM] é publicada. Em agosto de 1923, já se encontra a trabalhar numa redução em prosa do *Mio Cid*, publicado em capítulos na revista *Lusitânia* entre Janeiro de 1924 e Outubro de 1927, saído em volume em 1929 com o título *O poema do Cid. Versão em prosa da gesta castelhana do seculo XII "cantar de mio Cid", por Afonso Lopes Vieira* [PC]. Em postal de 24 de agosto de 1923, para a mestra, confessa como a escrita literária lhe permite habitar espaços profiláticos e compensadores dos horrores resultantes da Guerra mundial:

[...] Para fugir às tristezas envolventes desta tragedia da paz (Ferrero) e às q. nunca faltam aos sensitivos da minha espécie, — comecei a trabalhar na redução em prosa do *Mio Cid*. Eis-me embarcado pois noutra grande aventura, e ao participá-la a V. E. primeiro q. a ninguém, cumpro uma especie de superstição junto da minha eminente e afectuosa Madrinha! [...] (BGUC, *idem*)

Nesta fase produtiva, classificada por Aquilino Ribeiro como um "período de sagrado labor para Afonso Lopes Vieira", a fixação na prosa evidencia uma aproximação do discurso erudito e do discurso da crítica literária, ainda quando o autor persista em não abandonar a indefinível *sensibilidade* que o autoriza, afinal, a todo o trabalho de *restituição espiritual* de um cânone adormecido:

[...] Foi um período de sagrado labor para Afonso Lopes Vieira esse que vai de 1922 a 1927. A falange da Biblioteca Nacional, a que ele virtualmente pertencia, havendo sido um dos promotores dos *Homens Livres* [...] havia perdido a coesão. Cada um rufava o tambor para seu lado. / Lopes Vieira, além da tentativa da *Lusitânia*, de que foi a alma vigilante e a que deu o *Cid*, e de ter vertido a português a *Diana*, tomara parte na batalha dos Painéis com a conferência que veio a

lume com o título *Da reintegração dos primitivos portugueses*. A *Diana* fora o *pendant* do *Amadis*. Pois que este iniciara na Hispânia o ciclo das novelas de cavalaria e aquela o das novelas pastoris, perfaziam ambos o par maravilhoso. [...] (Ribeiro [1949]: 293-4)

Para a *ressurreição* — acto espiritual de devolver à vida um ente (aparentemente) morto — de *A Diana*, o poeta vai servir-se de um exemplar raro de uma ed. de 1624, espécime pertencente à biblioteca de seu tio, e que apresenta algumas anotações manuscritas⁴⁰. Uma delas, situada logo na folha de rosto improvisada, faz referência explícita ao tempo dedicado à reescrita: "Trabalhei na minha / *Diana* de Julho a Novembro de 1924 / Affonso LV", no *lugar literário* que lhe transmitia a calma e a disposição estética necessárias.

Cuidou, como habitualmente, da apresentação gráfica do livro, fazendo questão de chamar a atenção para a capa da edição num "Post-scriptum" que aparece na penúltima página, já depois do *colofon* da impressão:

O desenho da capa reproduz um azulejo português do século XVIII. A fotografia do castelo de Montemor foi feita expressamente para *A Diana*, e amavelmente oferecida pelo Exm.º Sr. João Teodoro Ferreira Pinto Basto.

O facto de a DJM não ter tido mais nenhuma edição, em vida do poeta⁴¹ é um sinal evidente de que o seu sucesso editorial não se comparou ao de RA. Menéndez y Pelayo,

⁴⁰ Este valioso exemplar tem a cota [BML, I-6-947], e a folha de rosto foi manuscrita pelo próprio Lopes Vieira, com a data eventual da 1.ª ed. de *A Diana*, bem como as datas do nascimento e morte de J. de Montemor, e uma transcrição do excerto da composição de Bartolomeu Ponce, que aparece no *In Memoriam*: "Publ. da Diana — 1558 (?) / 1520 (?) — 1561x / In MEMORIAM / Jorge de Montemor / Pues en amores vivió, / Y aun con ellos se creó, / U en amores se metió, / Siempre en ellos contempló, / Los amores ensalçó, / De amores escribió, / Y por amores murio. § 156... Bartolomeu Ponce." No verso desta folha estão coladas reproduções das gravuras do azulejo que constituirão a capa da DJM. Na pág. seguinte regista um esboço de uma capa, do seguinte modo: "LA DIANA / de George de Monte / Mayor — Agora nuevamente corregida, / y emendada... Em / Lisboa, por Pedro / Craesbeck, Año / de 1624." Na verdade a ed. de *A Diana* ocupa as pp. 1-240, mas o volume é constituído por 13 outros textos, 6 dos quais antecedem a ed. de *A Diana*, na seguinte ordem: "A Dom João d'Almeyda, do conselho del Rey nosso senhor"; "Elegia de George de Monte Mayor"; "Epistola"; "De Geronymo Sampere, a George de Monte Mayor"; "Em Loor de la obra. Soneto"; "Argumento deste Livro"; "Historia de Alcida, Y Sylvano" (pp. 241-81); "Historia de los muy Constantes é infelices amadores de Piramo, y Tisbe" (pp. 282-319); "Trivnfo de Amor, traduzido por Alvaro Gomez de Ciudad Real, Cavallero." (pp. 321-48); "Sonetos de Monte Mayor" (pp. 348-52); "Elegia a la Muerte del Excelentissimo Poeta, George de Monte Mayor, por Francisco Marcos Dorantes" (pp. 353-9); "Segunda parte de la Diana de George de Monte Mayor. Por Alonso Perez, año 1624. Em Lisboa. Por Pedro Craesbeeck Imprensor del Rey" (pp. 361-687).

⁴¹ Na verdade, devia ter intenção de publicar uma 2.ª ed, pois há um exemplar da 1.ª ed. de 1924, com correcções para uma nova ed. Esse volume encontra-se na BML, com o n.º de catalogação 32089. Aí pode ler-se, manuscrito: "NOVA EDIÇÃO. TEXTO DEFINITIVO". É muito provável que trabalhasse nesta versão no final da sua vida, quando se predispõe a deixar alguns *textos definitivos*, pelo menos da parte da obra que mais preza. A seguir ao Prefácio, deixou um P. S. ms., no qual se pode ler: "— Nesta nova edição, cujo texto se considera definitivo, retirou-se do livro IV o conto cavaleiresco do Abencerragem, que muito provavelmente não é de Jorge de Montemor, e, em todo o caso, só foi incluído nas da *Diana* feitas ?? depois da morte do autor. § 1941 § ALV". Este vol. apresenta todo o cap. IV arrancado, e no seu lugar aparecem 19 fs. ms., numeradas no canto superior direito a vermelho, com o texto que aparecerá depois na 2.ª ed., já póstuma, de 1966 — *A Diana de Jorge de Montemor em português de Afonso Lopes Vieira*. Parceria A. M. Pereira, Lx., Segunda ed. (corrigida). De qualquer modo, esta 2.ª ed. apresenta uma NOTA FINAL, onde se esclarecem as alterações introduzidas no texto da ed.: "A presente edição, a segunda, estava prevista por Afonso Lopes Vieira, que anotara num exemplar as correcções e alterações julgadas convenientes, entre as quais a substituição do livro quarto. Ao publicar-se agora novamente esta obra, cuja falta há muito se sentia, houve o escrupuloso cuidado de obedecer aos intentos e ao gosto do Poeta, apenas se actualizando a ortografia. Mantiveram-

no vol. I das *Origenes de la Novela*, faz uma referência ao sucesso editorial de *A Diana*, o que permitiria antever para a DJM de Lopes Vieira um maior sucesso:

[...] El desastroso fin del poeta contribuyó a aumentar el interés romántico que inspiraban sus versos y su prosa. La *Diana* fué reimpressa hasta diez y siete veces durante el siglo XVI y ocho en el siguiente, continuada tres veces en castellano, parodiada a lo divino, traducida en diversas lenguas, imitada más o menos por todos los autores de pastorales castellanas y portuguesas, y por algunos de los más illustres extranjeros, tales como Sidney y d'Urfé. Fué el mayor éxito que se hubiese visto en libros de entretenimiento, después del *Amadis* y la *Celestina*. Hoy mismo sobrevive en algún modo a la ruina del género bucólico, y si no se la lee tanto como merece es a lo menos muy citada como obra representativa de un tipo de novela que encantó a Europa siglos enteros. [...]

(Menéndez y Pelayo 1905: CDXXXII-III)

É como importante sinal da adesão de Lopes Vieira a um discurso crítico e erudito que importa lê-lo. Mais do que a *ressurreição*, é a perspectiva pedagógica e de divulgação nacionalista, inscrita no Prefácio, que convém destacar. O objetivo perseguido com a *ressurreição* de DJM é idêntico ao que norteou a restituição de RA — re-canonizar, devolver ao cânone da literatura portuguesa uma obra de finais do século XVI que exerceu larga influência sobre a fortuna do género bucólico por toda a Europa culta, integrando-a assim num cânone da portugalidade. Cânone abrangente, em que a literatura funciona como um arquétipo cultural (o primeiro, o mais marcante), não apenas da cultura portuguesa mas de uma cultura potencialmente alargada a toda a Europa, isto é, ao mundo culto de então.

Desta feita o texto canónico português tem um autor relativamente bem conhecido (um anónimo levanta sempre mais problemas de validação) e pode mesmo ligar-se a uma paisagem característica do género, como salienta na "Dedicatória":

Aos / campos do Mondego / sagrados de poesia / berço da pastoral / nos quais se abriu / o génio / de / Camões / e / onde nasceu / Jorge de Montemor / é consagrada / a ressurreição / da / Diana

Da paisagem dos campos do Mondego e de Jorge de Montemor trata largamente o Prefácio, ao apresentar uma resenha cuidada das informações bio-bibliográficas disponíveis sobre o autor de *A Diana* (DJM: XIX-XXX e XLIII-LIII), destacando a naturalidade do bilinguismo na língua literária quinhentista, fenómeno que permitiu alargar o público potencial da novela pastoril e que em nada obliterou o lusismo do autor:

A alma do grande poeta demorou tão portuguesa em Castela e ao serviço da coroa castelhana, como o haveria sido em Portugal. Português da gema, em tudo. (DJM: XXV)

se as formas populares ou que o Poeta criou: *piquena*, *incantação*, *cavaleiresco*, corrigindo-se, como ficou dito, o nome de Lúcio Fúrio Camilo, já prejudicado na edição de 1624 que Afonso Lopes Vieira aceitara. § Julga-se, pois, que esta edição corresponde inteiramente às intenções e ao gosto do insigne escritor."

É na paisagem glorificada no livro que esse lusismo se reflecte mais intensamente:

Português, finalmente, nesse atrair da acção de sua novela desde os campos do Esla aos campos do Mondego, cuja vista lhe desperta a única paisagem de todo o livro, com a visão do claro-escuro sugerida pela luz de êsses céus. (DJM: XXIX)

Mais importante, e tratada com o devido destaque, é a argumentação que pretende mostrar como DJM foi a primeira do género, tornando-se assim a obra com que, pela segunda vez depois de *Amadis*, Portugal teve uma intervenção na evolução da arte mundial. Assim como tinha insistido com Carolina de Vasconcelos para referir o testemunho de Cervantes sobre o valor de *Amadis* no prefácio de RA, também no prefácio de DJM ele é devidamente valorizado:

[...] Já *Dom Quixote*, vencido pelo *Barbeiro*, pensava em converter-se no pastor *Quixotiz*, com o zagal *Pancino* por seu parceiro de bucólicas. Mas o próprio Cervantes, — que destroçara a bravura de todos os cavaleiros à guisa de novo dragão cuja arma era a ironia, destroçando o herói arquétipo, *Amadis*, de que o *Quixote* é a caricatura, — o próprio matador das Cavalarias se rendeu ao amavio das pastorais: foi o pastor *Elísio* e compôs a *Galatea* sob a influência desta mesma *Diana* [...]

(DJM: VI-VII)

O cânone da portugalidade ganha uma dimensão real na capacidade demonstrada de influenciar as outras literaturas, revelando uma superioridade no confronto com outros textos canónicos do género, como a italiana *Arcádia* de Sannazaro, ou os seus herdeiros Tasso e Guarini; a francesa *Astrée*, de Honoré d'Urfé; as versões inglesas de Sidney e Spenser; ou as traduções alemãs e holandesas, e emprestando ao Romantismo o "moderno gôsto da paisagem" [DJM: XVIII], até chegar a Beethoven:

[...] por supremo milagre de uma chama de lirismo acesa na Península, os elementos dispersos e caducos da poesia bucólica sublimam-se transfigurados, ascendem à mais alta expressão da beleza naturalista e religiosa — e ouve-se a Sinfonia de Beethoven.

(DJM: XIX)

O que poderá justificar tal ascendente do cânone português sobre o europeu, assim duplamente revisto, agora aos olhos de DJM? Ainda e sempre o *lirismo avoengo* que distingue os nossos 'Cantares de amigo', Gil Vicente, Bernardim Ribeiro da *Menina e Moça* e o Camões da medida velha. Atingindo a circularidade máxima da voz autoral, Lopes Vieira apoia-se nos estudos de Carolina Michaëlis para Portugal e nos de Menéndez y Pelayo para Espanha. A questão da prioridade da língua em que o texto foi originalmente escrito de novo torna-se secundária face à importância dada ao elemento lírico considerado como "a feição mais original de Portugal no conjunto hispânico em que se integra" [DJM: XXI].



... com *O Poema do Cid* (CMALV 287):

Dasilva (1998), em reflexão aturada sobre aquilo a que chamou “tradução”, *O Poema do Cid. Versão em prosa da gesta castelhana do século XII "Cantar de mio Cid"* [PC], chega a colocar a hipótese de que o autor pretendesse cobrir uma lacuna importante da história da literatura portuguesa numa fase mais remota — a pouca presença no cultivo do género épico —, contrariamente ao que sucedia na espanhola. O estudioso avança a possibilidade de Lopes Vieira se encontrar a rebater a tese do romanista alemão Gottfried Blaist que defendia, na história da literatura espanhola, a propósito do *Amadis de Gaula*, a abusiva teoria de que durante o século XIII os castelhanos cultivavam a prosa e os portugueses a poesia. Na opinião de Dasilva, com PC, o poeta continuava (e idealmente) a exaltar a identidade portuguesa:

[...] Con su recreación artística del *Cantar de Mio Cid* intentaba principalmente hacer una demostración idiomática de las posibilidades de su lengua en un género que por tradición le había sido negado, y es el afán de exaltar la identidad portuguesa, un ideal común al *Integralismo Lusitano*, al *Neogarrettismo* o a otras corrientes culturales de semejante proyección, aquello que la explica. [...]

(Dasilva, 1998: 464)

Com uma motivação íntima profunda, permitindo-lhe incluir PC no ramo de um mesmo programa de nacionalização dos marcantes clássicos (portugueses e, mais abrangente ainda, hispânicos), também nesta restituição — mais próxima de uma mera tradução ou versão — Lopes Vieira segue um processo de investigação preliminar. Procura informações bibliográficas precisas junto de Menedez Pidal, que fica entusiasmado com a leitura dos primeiros capítulos publicados na revista *Lusitânia*, e que acaba por lhe redigir o Prefácio⁴² (pois a morte de D. Carolina em 1925 tinha-a impedido de realizar novo prefácio, como estava planeado e a dedicatória pressupunha⁴³).

Em carta de 7 de setembro de 1923, Menendez Pidal responde aos pedidos de informação bibliográfica feitos pelo poeta:

⁴² No esp. da BMLALV, num envelope não numerado, encontra-se o Prefácio de PC, dactilografado em 14 fs., assinado por Menendez Pidal e com correções de Lopes Vieira.

⁴³ Sobre a morte da mestra, o poeta arquivou num envelope 4 fs. com recortes de notícias dadas por periódicos da época (vide BML, B63, n.º 33421).

[...] mucho me alegra la noticia de su nuevo trabajo. Que un tam eximio escritor portugués como V. trate, renueve el gran poema castelhano, no puede menos de ser hecho de alta significacion para cuantos sientan un ideal hispanico. § Estoy a su disposicion para cualquier cosa en que queda agradarle. § Le envié un estudio mio sobre *El Cid en la Historia?* § Tienne Vd. a mano los tres tomos sobre *Gramatica*, *Vocabulario* y *Texto* del Poema del Cid? Con mucho gusto enviaré a V. cualquier cosa que pueda interesarle. *El Cid en la Historia* es un avance de biografia del Cid, y refutacion de la deforme figura trazada por Dozy. Si no se lo envié, tengo aun ejemplares y le enviaré uno. § Nadie sé que actualmente trabaje en algo semejante a lo que V. se propone. [...]

(BML, *Cartas [...]*, vol. VI)

E em 20 de março de 1924, Menéndez Pidal afirmava:

[...] Leo con gran avidez su *Poema do Cid*. Siento una emocion desconocida y grata al oir los viejos versos, tam familiares para mi, vueltos en el lenguaje de Martin Muñoz el que mandó a Montemor. Su version de Vd. reúne la sencillez y la eficacia; la breve muestra que aparece en este primer número, nos da admirablemente tratados dos episodios que sirven bien de prueba: la miñita burgalesa y la despedida de Cardeña. [...]

(BML, *Cartas [...]*, vol. VIII)

Em postal, com data ilegível, talvez outubro de 1927, para Leonor Rosa, escreve:

[...] Publicarei o *Cid* em volume para melhor honrar a querida memória de aquela q. tanto e tanto estimamos [CMV]. Traz um prefácio gentilissimo de Menendez Pidal, o mestre filologo de Espanha, e gentilhomem perfeito. [...]

(BML, A115, n.º 33562)

Em cartão de 28 de agosto e em postal de 22 de dezembro de 1923, Lopes Vieira agradece a Carolina Vasconcelos a disponibilidade para escrever o Prefácio do PC:

[...] As boas palavras de V. E. deram-me excelente alegria. E quanto agradeço a gentilissima oferta da nova Introdução, q. *encantadoramente* aceito! [...] E a V. E. peço autorização para lhe dedicar este meu trabalho, vindo a dedicatoria no excerto e passando depois para o volume, se este se publicar. [...] Faço o trabalho com relativa facilidade, porq. em verdade tenho estes ritmos no meu sangue. O processo é igual ao do *Amadis* — mtº. mais facil porq. a redução será mtº. menor e o texto, posto q. acrescentado, mantém unidade no character. Parece-me q. não haverei errado muito no q. fiz, e V. E. julgará pela *Lusitânia*. — Cá vi a citação de Menendez Pidal (Leipzig, 1871). Como seria cruel começar já a importunar V. E., reservo para mais tarde as minhas indispensáveis consultas. Por agora só gostaria de saber o q. diz respeito ao mio, myo, q. antecede às vezes o nome do herói. [...]

Á pressa — só para agradecer mtº. o q. V. E. me mandou respeitante ao *Cid*. Concordo com tudo, até com o *lascar* (uma *ferida* no texto, o q. me sugeriu grande violencia). [...]

(BGUC, esp. CMV / II vol.: 32 e 34)

O processo de trabalho estava já mecanizado, mas continua a fazer-se com as imprescindíveis consultas aos mestres. É possível que Lopes Vieira se tivesse deixado influenciar por alguns registos críticos, sobretudo espanhóis, que, ao fazerem o elogio dos anteriores trabalhos RA e DJM, se referiam à vantagem de fazer também uma restituição do *Cantar de mio Cid*.

Para este trabalho de restituição, terá recorrido basicamente a três obras que constam da sua biblioteca e contêm algumas anotações manuscritas. A edição mais antiga, o

Romancero del Cid, publicada por A. Keller em 1840⁴⁴, constituiu uma primeira base de leitura, a tentativa de encontrar as sequências fundamentais a incluir na versão, fase de gestação inicial que se detecta pelo tipo de anotações manuscritas de Lopes Vieira presentes no livro. Idêntico processo se encontra no vol. das *Poesias Castellhanas anteriores al siglo XV*, de 1842⁴⁵, que apresenta o texto "Poema del Cid" nas pp. 21-69, em castelhano antigo. A lógica das partes assinaladas tem a ver com as referências a D. Henrique ou aos portugueses em geral, mas, se interessou numa primeira leitura ao poeta, não deve ter sido aproveitado praticamente em nenhuma parte da redacção do texto.

Foi com o vol. editado e anotado por Ramón Menéndez Pidal, *Poema de Mio Cid*, em 1913⁴⁶, que o trabalho do poeta se processou. A Introdução, estudada e sublinhada abundantemente, sinalizando no final, na p. 114, a sua síntese com os marcos canónicos da literatura espanhola e da portuguesa, num apontamento manuscrito. A anotação, "Espanha — Cid, Quixote § Portugal — Amadis, Lusiadas", deixa antever uma certa lógica da negatividade em Espanha, com a sequência contrastiva *Cid-Quixote* e uma lógica da identificação em Portugal, com a continuidade glorificante *Amadis-Lusiadas*. O texto do Poema aparece dividido por sublinhados a lápis vermelho, com indicações em numeração romana correspondentes aos diversos capítulos da versão do poeta. A lápis azul aparecem algumas referências a fascículos, o que está em relação directa com a publicação do PC nos volumes da *Lusitania*. Na p. 358, quase como uma tradução, sobre os dois últimos versos do Poema, manuscreeve: "Estes são os feitos do Cid Campeador, e aqui se acaba o poema.", o que corresponde efectivamente à última frase de PC. Como bem observou Dasilva, que procura demonstrar o diferente estádio de trabalho que representa PC face a RA e DJM — a tradução em contraponto com a *restituição*:

Lopes Vieira no introdujo en este caso novedades importantes más allá de las modificaciones elementales que exigía la natural adaptación de un texto épico tan antiguo, entre las que se debe comentar especialmente la organización en capítulos independientes, según un claro criterio argumental, de las series de versos asonantes que componen el largo poema. Parece como si con su cuidada versión en prosa del *Cantar de Mio Cid*, sin discusión un importante esfuerzo estilístico de transmitir una sensación de sabor arcaico, se desease mostrar que la lengua portuguesa resultaba

⁴⁴ A ed. é de Stuttgart, A. Liesching y Comp., com a cota da BMLALV [BML, K-5-1327]. Encontram-se assinaladas as pp. 174; 208; 217; 225; 230; 250; 254; 293-4; 296; 305; 320; 324; 345; 349. No índice assinala-se o cap. 25 "Cercada tiene á Coimbra".

⁴⁵ A ed. é da Libreria Europea, col. de los mejores Autores Españoles, tomo XX, Paris, Publicada por D.T.A.Sanchez, com a cota [BML, J-4-1112]. Estão assinalados os vs. 2963-3004, da p. 59, a p. 60 e 61.

⁴⁶ A ed. é das ed. de "La Lectura", col. Clasicos Castellanos, Madrid, com a cota [BML, Z-6-3577], e a obra foi oferecida a ALV por Moraes Sarmiento, como se pode ler na dedicatória manuscrita do livro.

apropriada para el género narrativo y no sólo para el poético, a través de contenidos épicos y no sólo líricos. (Dasilva, 1998: 463-4).

Na p. 161, deixa um registo curioso sobre um outro livro, de que também se serviu neste trabalho de colação de diferentes versões: "Nesta altura recebi os 3 vol. do Cid de Menendez Pidal". Trata-se do *Cantar de Mio Cid. Texto, Gramática y Vocabulario* por Ramón Menendez Pidal, em 3 vols., respectivamente de 1908 e 1911 (os dois últimos)⁴⁷. No entanto, estes três volumes apresentam pouquíssimas anotações do poeta, numa evidência de que quando os recebeu já grande parte da versão estaria redigida. O vol. III apresenta uma edição paleográfica e uma edição crítica do "Cantar", mas a leitura de Lopes Vieira não deixou aí quaisquer sinais gráficos reveladores da sua selecção. Também o livro, de 1923, *La légende du Cid Campeador. D'après les textes de l'Espagne ancienne*, preparado por Alexandre Arnoux⁴⁸, não parece ter merecido muita atenção do poeta, que nem sequer o assina ou data, como era seu costume.

O "Prólogo" de Ramón Menéndez Pidal destaca o mérito da tradução do poeta, a primeira a aparecer em Portugal, e caracteriza o *Poema de Mio Cid* como o culminar da vertente épica castelhana, correspondente à vertente lírica de Portugal. Apresenta uma resenha da história da produção do *Poema*, desde a suposta data de redacção, por volta de 1140, escassos 40 anos após a morte do herói — mitificado para a posteridade — até à actualidade, demonstrando como o carácter guerreiro se encontra moderado e como a importância da existência de um autor concreto é tão relativa quando se trata das "primitivas obras de arte".

Este aspecto deve assinalar-se já que, quanto mais próximas de uma origem, mais afastadas parecem essas obras arquetípicas — era o caso de RA, e acontece em PC — de uma atribuição autoral. Nestes dois casos o anonimato é um passo decisivo para criar uma necessidade de recolocação num cânone que se está a refazer. Em PC, Menéndez Pidal não aceita como necessária a justificação de uma língua estrangeira — o castelhano é legível pelos portugueses; parece-lhe que a dificuldade de transpor a distância temporal, plasmada numa língua cheia de arcaísmos, deve ser encarada como principal motivo desencadeador da versão modernizadora de Lopes Vieira, e é precisamente essa intervenção linguística e literária inovadora que coloca o autor dentro do cânone:

⁴⁷ A ed. é da Imprensa de Bailly-Baillièrre e Hijos, Madrid, e a cota [BML, Z-7-3615], contendo os dois 1^{os}. vols. uma dedicatória manuscrita de Menendez Pidal a ALV, de que transcrevemos a do vol. I: "A D. Affonso Lopes Vieira, inspiradissimo reanimador de las grandes creaciones poeticas de España."

⁴⁸ O livro foi publicado em Paris, nas eds. d'Art, e o vol. presente na biblioteca de Leiria, com a cota [BML, X-5-3799], era uma 16^{me}. ed.

Es que no se necesitaba una traducción en portugués a causa de ser esta lengua tan semejante a la castellana que los hablantes de una y otra se entienden fácilmente? Algo hay de eso; pero sin embargo el arcaísmo del *Mio Cid* tiene bastantes dificultades para no ser comprendido de cualquiera [...]

Por fortuna quien acometió la empresa de la traducción portuguesa fué el ilustre escritor ALV, admirado como artista que ha sabido apropiarse otros muchos fecundos elementos poéticos de pasadas edades, recreándolos, dotándolos de vida moderna. [PC: VII-VIII]

A "difícil tarefa de traduzir el *Poema del Cid*" [PC: IX] fica bem entregue ao poeta, na opinião de Menéndez Pidal, uma vez que junta a criatividade do poeta com o estudo, amor e compreensão da beleza da antiguidade do filólogo. Como vinha acontecendo para RA e DJM, o que D. Ramón põe em evidência no trabalho de ressurreição de PC é o domínio completo e expressivo de uma língua literária perfeita, capaz de atualizar no presente do novo texto o texto do passado, sem calar a voz da origem:

El Sr. ALV tuvo que crear en gran parte la expresión que hacía falta, tuvo que trabajar no poco para hacerla ingenua, afectuosa, como primitiva; sobria, robusta, como heroica; elegante, fluida, como moderna. En su traducción sabe reunir la fidelidad obligada con la necesaria libertad, para que la frase vieja castellana produzca, en los oídos portugueses de ahora, efectos artísticos algo análogos a los que producía en los coetáneos del juglar; en todo momento quiere el poeta moderno compenetrarse activamente con el primitivo [...]. [PC: X]

Com PC, Lopes Vieira consegue novo *milagre*, o de devolver à vida da leitura e da cultura um livro morto, sem que as suas qualidades literárias se deturpem. O *milagre* pressupõe uma intervenção cuidada, em que pequenas liberdades são admitidas, como o delinear de uma nova estrutura com base noutra divisão de capítulos que tenha em conta a sequencialidade narrativa, as sínteses de episódios que permitem uma maior claridade de entendimento, e até correções de notas de anti-semitismo indiciadas no texto original no episódio dos judeus de Burgos (*vide* PC: 5-10)⁴⁹.

O novo PC devolve aos leitores e à literatura portuguesa um herói, não castelhano mas hispânico, ao lado de quem lutavam com glória os cavaleiros de Aragão, de Portugal e de Castela, e é a presença do cavaleiro português, Martin Muñoz, companheiro de armas do Cid, que permite ao poeta incluir este seu trabalho entre os de ressurreição canónica já efectuados. Acautelando as interpretações que os leitores possam fazer de um PC de sabor castelhano, inscreve no portal do livro uma "explicação prévia":

QUANDO êste Cantar se ouviu, estava Portugal para nascer. Porém o Hispano herói que o Poema celebra e recebeu as armas na Sé de Coimbra, tão vivo se ergueu na gesta, que ainda vibra. Entoando por minha vez o Cantar épico e belo cujo som Portugal escutou no berço e cuja alma é

⁴⁹ Deve destacar-se a importância que ALV dava a essa 'correção', pois na Nota do fasc. X, de 1927, da revista *Lusitânia*, consagrada à memória de CMV, acrescenta um P. S. inteiramente dedicado ao episódio dos judeus Raquel e Vidas [*apud* L, 1925: 122].

também Portuguesa, eu, jogral de hoje, faço como fizeram os meus irmãos de outrora: — ressurrejo o que digo com palavras que sinto. [PC: XV]

A mesma preocupação em justificar esta restituição de um texto castelhano, que se pudesse pensar afastado da tradição portuguesa, encontra-se ainda em 1966, quando Cortês Pinto apresenta a 2.^a ed. de DJM, o que pode querer dizer que, apesar de todas as cautelas do autor, houve uma receção que não interpretou a restituição de PC como ele pretendia:

[...] Tão grande era o cuidado deste zagal da Lusitânia em cumprir o preceito bíblico de arrebanhar no redil da Pátria as ovelhas dos portugueses prados que se haviam desgarrado para além fronteiras, que até às gestas bem castelhanas foi buscar o *Cantar de mio Cid*, para o verter na língua de Portugal, só porque o Campeador fora armado cavaleiro na igreja lusitana de Santa Cruz de Coimbra! [...]
(Pinto, 1967: 3)

Jogral de hoje, o sentir de Lopes Vieira continua a ser o da alma portuguesa. Assim o entendem os críticos da época que valorizam este trabalho sobretudo pela vertente pedagógica, ao permitir a leitura deste texto por um público de iniciados e iniciadores da cultura e literatura hispânica.

Na verdade, esta insistência na *pureza linguística* da restituição, ao possibilitar uma utilização pedagógica do texto, entrava perfeitamente dentro dos moldes de um cânone literário que servia sobretudo como modelo de *perfeita escrita*, numa relação entre autores escolhidos e modelos de escrita marcante em toda a cultura ocidental, tal como a entendemos hoje.

Ao tratar a língua exemplarmente, incluía no cânone institucional mais um texto modelar capaz de preencher as expectativas dos letrados contemporâneos que se reviam nas possibilidades criativas assim expostas. Não é, pois, de estranhar que a correspondência particular para o poeta evidencie uma aceitação e compreensão do trabalho envolvido em PC. Pelo contrário, o facto de a maior parte dos correspondentes pertencerem à instituição literária, como professores universitários, liceais, ou exercerem a função de críticos de arte, é uma confirmação da influência de Lopes Vieira na determinação dos cânones do tempo, tornando-se ele próprio um fazedor de textos canónicos.

O apreço por *O Romance de Amadis* e *O Poema do Cid* levam-no a esboçar uma conferência - *O CID E AMADIS [C&A]* - inédita até há pouco (Nobre 2005: 577-587) e esquecida no baú da BMLALV, com o n.º 320104. Tudo indica que seria uma das lições que o escritor foi convidado a dar na faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 1929, por António Gonçalves Rodrigues. Não podemos deixar de relacionar C&A

com uma carta do Dr. J. Pereira Dias, de Coimbra, 11 de dezembro de 1942, em que esclarece Lopes Vieira sobre um:

[...] convite para um ciclo de lições, proferidas numa sala de aulas da Faculdade 'perante professores e estudantes'. Será nestes termos o convite oficial de que o director da Fac. vai ser portador dentro de poucos dias. [...]
(BML, *Cartas [...]*, vol. XII)

Mas já antes, em carta de Coimbra, de 30 de julho de 1929, António Gonçalves Rodrigues, a propósito da versão do *Cid*, sugeria ao escritor:

[...] Seria interessante que alguém (com competencia e cultura para isso) fizesse um estudo comparativo e filológico dos textos, não só do *Cid* como do *Amadis* e da *Diana*. Esse estudo poria em evidência os elementos nacionais que se revelam nas versões portuguesas; mostraria como o génio da língua se não vê forçado nestas obras que além de conhecimento e intuição filológica, requeriam sobretudo amor e sensibilidade, devoção religiosa e filial respeito. [...]
(BML, *Cartas [...]*, vol. IX)

Na verdade, em C&A sente-se sobretudo uma certa vontade de divulgação, mais do que uma argumentação a favor de uma tese. Trata-se apenas de mostrar o valor da personagem, Cid, representante de uma alma castelhana, guerreira e varonil, realista, naquilo que Portugal também teve de espírito épico e guerreiro ao tempo da reconquista — desentorpecendo uma síntese da história que a salve do esquecimento e a deixe ocupar o lugar que merece de "primeiro poema epico da peninsula, a sua epopeia medieva" (Nobre 2005 II: 584). Com *Amadis* o autor mostra a influência que o ideal cavaleiresco "foi a amorosa caução com q. o lirismo de Portugal encantou e sublimou as almas do vasto mundo, até, na sua derradeira influência, e juntamente com outro livro português, esse do século XVI, a *Diana*, vir a produzir o Romantismo do século XIX." (*idem*: 584-585) e a tónica dominante do lirismo amoroso em oposição à austeridade do *Poema do Cid*. Neste campo da fidelidade amorosa justifica-se a comparação com *Tristão*, cuja tragédia amorosa é fruto de um filtro amoroso e não de uma vontade pura de amar, como a de Amadis. Na verdade, este texto não é bem uma conferência, antes uma lição sobre o sentido nacionalista a retirar de dois textos e o olhar pedagógico do escritor sobre o universo poético próprio.

Assim, Vitorino Nemésio é sensível ao que ele próprio chama uma "afinação gráfica maravilhosa", transposta da revista *Lusitânia*, onde primeiro foi publicada, e mantida na ed. de 1929. A carta em que Vitorino Nemésio assim se exprime não está datada, mas deve ser de 1924, pois refere-se aos primeiros capítulos de PC publicados na revista *Lusitânia*:

[...] Li a adaptação da gesta do *Cid*, que V. Ex. fez com o mesmo superior engenho do *Amadis*, e avalio agora, por tôdas essas cento e tantas págs. da Revista, o trabalho que lhe daria uma afinação gráfica maravilhosa como essa [...]

(BML, *Cartas* [...], vol. VIII)

A mesma perfeição da edição é elogiada por Agostinho de Campos, professor atento a pormenores importantíssimos para a validação institucional de PC, como o Prefácio, a Dedicatória, a Explicação Prévia e, final mas prioritariamente, o tratamento de excelência dispensado à língua portuguesa. A carta de Agostinho de Campos está datada de 8 de maio de 1929 e o protesto pela vivificação linguística da versão fica evidenciado nas palavras:

[...] Quantos sentirão, na terra onde já ninguém aprende português, que a lingua assim tratada é um ser tanto ou mais vivo do que o leitor? [...]

(BML, *Cartas* [...], vol. IX)

Antero de Figueiredo elogia o "sentimento peninsular", que lhe permite, enquanto leitor e amante da cultura portuguesa, "entender e amar os arcaicos poemas, cantares e antiquilhas literárias de portugueses e castelhanos". A carta está datada de 2 de dezembro de 1929 e continua identificando a raiz nacionalista das obras de ressurreição:

[...] Este senso tem-no o meu prezado amigo, e daqui o seu fundo nacionalismo, que delectosamente se estende até às raízes dêle, cravadas nas Espanhas. Disposto assim o espírito, e sempre bem disposto o seu altíssimo empenho de artista primoroso, diante de uma obra como o *Poema del Cid*, pronto a alma encontra a alma destes cantares e a sua mão magistral sabe, por meio de singeleza e jeitos primitivos, trasladar em artística forma moderna o que da saborosa e graciosa antiguidade há na forma velha. Admiravel! [...]

(BML, *Cartas* [...], vol. IX)

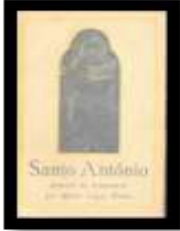
Joaquim de Carvalho foi especialmente sensível à "beleza literária" da versão, naquilo que considera uma fundamental *modernidade*:

Os seus períodos curtos, dissimulando pequenas estrofes, transmitem-nos com frescura, sem a mínima pecha de preciosismo no vocabulário, a ingenuidade sentimental desta gesta, que encerra todo o ideal de uma época. Nem romantismo, nem classicismo, nem espectáculo, nem colorido: a prosa flue com a simplicidade dos próprios sentimentos, que não conhecem complicações. Foi o aspecto estético que me dominou. Nacional, sem dúvida, pelo regresso à fonte moral, que dá consistência à Pátria; mas de um nacionalismo ha muito superado, e cuja ideologia tem o encanto das irreflexões primitivas. Ao meu espírito acudiu o contraste com a *modernidade*, e confesso que eticamente a modernidade me apareceu incomparavelmente mais valiosa.

(BML, *Cartas* [...], Carta de Joaquim de Carvalho, 29 de agosto de 1929, vol. IX)

As três recuperações maiores de Lopes Vieira — a do cavaleiro do amor-adoração [RA], a da pastora bucólica [DJM] e a do herói épico [PC] — podem ler-se como efeito de uma *modernidade* que devolve, integrando-o devidamente, o passado fundamental ao presente necessitado de valores eternos. Trata-se, sob esta perspectiva, de um *milagre* alcançado por um autor consagrado, cujo sucesso e reconhecimento institucional foi conseguido através de versões que oscilam entre a classificação de *verdadeira poesia* e

eruditos trabalhos de filologia, cumprindo uma tarefa programática de dotar a cultura e a literatura portuguesas com um cânone da portugalidade. Tarefa que o *lugar literário* lhe permitiu cumprir com serenidade.



... com *Santo António* (CMALV 294) e a revista *Lusitânia* (CMALV 502/1, 502/2, 470-474):

A cela guarda do pó dos tempos a religião, com o exemplar de *Santo António. Jornada do centenário* (CMALV 294), de 1932. Esta edição, resultante da viagem feita por Lopes Vieira a convite do *Diário de Notícias*, reproduzindo os passos de Santo António, está relacionada com o seu interesse pelo Santo, de que resultou a cerâmica de revestimento da casa (CMALV 24), mas igualmente a necessidade de fabricar exemplares do livro para os amigos especiais, encontrando-se no verso da folha de rosto, a seguinte inscrição: “Desta edição fez-se para o mercado uma tiragem de 13 exemplares em papel de Mezena, encadernados, com ferros especiais, por Isolda Lino, numerados e rubricados pelo Autor.” Isolda Lino, uma das filhas do casal de amigos Alda e Raúl Lino, dedicava-se à arte minuciosa da encadernação, e talvez se tenha esforçado por satisfazer os gostos raros do seu amigo, para quem usava os melhores materiais em qualidade, mas sempre com os resultados mais despojados e duradouros. Como nasceu este livro, tão projectado e acarinhado depois do seu nascimento? Em janeiro de 1923, sentindo a falta do trabalho no *Amadis*, decide dedicar-se a uma "Vida de Santo Antonio". Em postal de 31 de janeiro de 1923, conta a Carolina Michaelis de Vasconcelos:

[...] Para me isolar misticamente no trabalho, agora q. me falta o *Amadis*, vou começar a trabalhar (a preparar-me) numa *Vida de Santo António* — o Amadis ao divino. [...]
(BGUC, esp. CMV / II vol.: 28)

Este projecto só quase dez anos depois dará os seus frutos. Na revista *Integralismo Lusitano*, fascículo 3, de junho de 1932, Almeida Braga faz a crítica do livro *Santo António. Jornada do centenário*, em termos elogiosos. Os antigos integralistas começavam a opor-se claramente ao Estado Novo, defendendo, como sempre, a força do ideal sem o qual "A riqueza é tão maldita como a escravatura, porque ela animaliza o

homem, corrompe e subjuga a autoridade, aviltando-a em capricho ou endurecendo-a em tirania." (*Integralismo Lusitano* 1932: 3). Obviamente Lopes Vieira tinha que se posicionar ao lado destes "cavaleiros do Espírito", para quem a própria questão política parecia ter-se diluído face à revolta superior contra uma cultura da manipulação das consciências.

Mas é com *Lusitânia. Revista de Estudos Portugueses* [L], publicada entre janeiro de 1924 e outubro de 1927, que todo o amor do poeta pelo nascimento, prossecução e manutenção de um projecto literário irá verdadeiramente nascer. Como secretários, além de Lopes Vieira, encontrava-se o amigo Reinaldo dos Santos, donde se compreende os objectivos culturais desta longa e cimentada amizade. É, por isso, natural que se encontrem na Casa de S. Pedro os fascículos mais queridos desta revista (CMALV 502/1, 502/2, 470-474), cujos projectos e temáticas centrais, em grande parte, foram esboçados e planificados durante as intelectualmente produtivas tardes de veraneio, na varanda da casa. Na nota de abertura, não assinada e endereçada a "Ao Leitor", pode ler-se o mesmo intuito de independência e de nacionalismo que sempre norteou o poeta:

Aspira a *Lusitânia* a ser um órgão da nossa cultura, pôsto ao serviço da Reconstrução Nacional. Órgão independente, emprêsa espiritual — pois nem sequer tem a Revista outro editor que não seja a sua própria redacção — vem esta publicação enquadrar-se no grande movimento de recriação do Espírito da Pátria, para o servir com sinceridade pura, isenção honrada e fé ardente na verdade imortal da nação Portuguesa — verdade imortal e pairante por sobre o medíocre, o contingente e o provisório. Amamos e queremos servir a Terra Lusa em tôdas as irradiações da sua alma avoenga e contemporânea. Eis o nosso programa. (L, 1924: 4)

Tomando a existência de uma revista como uma *instituição*, no sentido sociológico do termo, Pierre Bourdieu tece algumas considerações que se aplicam perfeitamente à revista *Lusitânia*:

[...] O sumário de uma revista é ao mesmo tempo uma exibição do capital simbólico de que o empreendimento correspondente dispõe e uma tomada de posição político-religiosa: por conseguinte é preciso 'ter' alguns grandes accionistas [...] ao mesmo tempo que um leque de participantes tão largamente distribuídos quanto possível no 'xadrez político-literário' [...] a fim de evitar a queda nesta ou naquela posição demasiado vincada, e, por isso mesmo, comprometedora [...]. § A conjugação de autores e, secundariamente, de textos que faz uma revista literária tem [...] por verdadeiro princípio estratégias sociais próximas das que presidem à constituição de um salão ou de um movimento — ainda que semelhantes estratégias levem, no caso vertente, em linha de conta, entre outros critérios, o capital propriamente literário dos escritores reunidos. E as próprias estratégias em causa têm por princípio unificador e gerador [...] um *habitus* comum ou, melhor, o *ethos* que é uma sua dimensão e que une os membros daquilo a que se chama 'o núcleo'. Este grupo ou esta rede já constituída coopta colaboradores mais ou menos regulares, determinando em particular o sumário dos primeiros números, destinando-se este último por seu turno a funcionar, por 'aquilo que repre- / senta', quer dizer, um certo prestígio propriamente literário, e também uma certa linha político-religiosa, como lugar de convergência ou meio de afastamento, ou, em todo o caso, como *ponto de referência* das lutas de classificação cujo lugar é o campo inteiro. [...]

(Bourdieu, 1996: 311-2)

Com *Santo António* ou a revista *Lusitânia*, em grande parte criada e desenvolvida na casa-nau, a campanha continuava a ser o desejado e querido Portugal.



... com *A Paixão de Pedro o Cru* (CMALV 276):

Que faltava para mostrar a essência de Portugal ao mundo? Provavelmente o amor, onde tudo começa, e a morte, onde tudo acaba, como mostram as edículas escolhidas (*vide* CMALV 229) do túmulo do mítico par amoroso português. Com *A Paixão de Pedro o Cru* (CMALV 276), Lopes Vieira fechava um ciclo fundamental.

O livro PPC apresenta uma interpretação inovadora do mito de D. Pedro e Inês de Castro, ao procurar conciliar a verdade histórica com a lenda através de uma explicação ousada — encontrar em Pedro, sobrevivente doze anos ao assassinio de Inês, uma capacidade de redenção de todos os pecados (onde se inclui o fatal destino de amoroso predestinado) através do sentimento de 'amor pelo Reino' — no fundo, uma sublimação do *amor por Portugal* a justificar a própria actividade criadora do poeta, uma vontade de inscrição canónica em mais uma *verdade da poesia*.

Encarando PPC não como uma outra versão histórica-literária da tragédia de Pedro e Inês, mas como uma reescrita, uma repetição, desigual e diferenciante, do que já várias vezes foi escrito, a crítica deixa de ser necessariamente comparativa para poder ser descritiva. Assim, em 1947, Urbano Tavares Rodrigues lia o romance de Lopes Vieira como um dos que mais *perto da verdade* se encontrava (Rodrigues, 1947: 4), por ter conseguido "[...] reconstituir o ambiente da época e adivinhar o pensamento de dois grandes reis que a dominaram [...]" (*id., ibidem*), numa metamorfose actualizadora do passado.

Com esta obra, o poeta entra na vertente mais produtiva da reescrita, isto é, há um trabalho de reinterpretação e de reelaboração secundária de um original texto fluído e alargado — mais o mito de Pedro e Inês do que a História de D. Pedro e D. Inês. O trabalho de escrita é de elevado exponencial, uma forma de citação que põe em relevo o

valor do sujeito da nova enunciação. O autor da reescrita assim entendida ganha o direito e a responsabilidade de expor pontos de vista sobre o assunto primeiro.

A análise de PPC é suficiente para mostrar que a focalização do narrador tem a ver com a vontade de inscrição deste romance em mais uma etapa de reelaboração de um cânone da portugalidade capaz de reconduzir, neste caso específico, a figura de D. Pedro de amoroso trágico a respeitável monarca, amante do seu país acima de todas as paixões. Lopes Vieira reescreve a paixão amorosa, metamorfoseando-a numa paixão da portugalidade que tem como documento histórico comprovativo e fundador não as crónicas ou os textos literários do passado, mas o monumento funerário dos túmulos de Alcobaça.

Em agosto de 1944, Lopes Vieira escreve um artigo intitulado "Os Túmulos de Alcobaça" (CMALV 466), recensão ao estudo do ferreiro de arte de Coimbra, Lourenço Chaves de Almeida, *Os Túmulos de Alcobaça e os Artistas de Coimbra*⁵⁰, onde deixa transparecer uma chave de leitura para a própria obra, servindo-se do estudo para reafirmar crenças e opções pessoais, em mais uma incursão pelos meandros dos manifestos programáticos pródigos na sua obra. O cerne do texto, "Os Túmulos de Alcobaça. A-propósito do estudo de Lourenço Chaves de Almeida", é mostrar como a interpretação deste autor quanto à autoria portuguesa dos túmulos parte de uma intuição que contradiz a erudição e a crítica vigentes; é a primeira a olhar de um modo virgem e artístico para os túmulos e por isso descobre um novo e fecundo caminho na crítica daquela iconografia — "[...] ôvo de Colombo da escultura medieval da Escola Coimbrã" [TA: 1]⁵¹ — caminho que a Universidade de Coimbra vai percorrer ao aceitar este estudo inovador.

⁵⁰ O estudo foi publicado pela Junta de Província da Estremadura, Publ. Culturais, Lx., em 1944, mas a data que o autor grava no fim do livro é "Coimbra, — Tovim, 1941-43", que deve corresponder ao período de redacção. Na "Introdução", Lourenço Chaves de Almeida revela que o responsável directo pelo seu interesse pelos túmulos foi Lopes Vieira: "Fui obrigado a olhar e estudar com interêsse os túmulos, e tudo o que lhes dizia respeito, quando em 1920 o meu amigo Dr. Afonso Lopes Vieira me fêz a encomenda de um *Relicário*, para nêle guardar uma madeixa de cabelos da Rainha D. Inês de Castro. § Desde então, tudo que aos famosos túmulos se refere, e com êles possa ter ligação, me merece atenção particular." (Almeida, 1944: 14). Por outra informação aí dada, o leitor fica a saber que PPC (na 1.ª, ou já na 2.ª ed.?!), serviu de âncora e estímulo à redacção do estudo: "Aparece êsse famoso livro da autoria do meu bom amigo o Senhor Dr. Afonso Lopes Vieira, a *Paixão de Pedro o Cru*, obra de reabilitação moral do Rei D. Pedro I, o Justiceiro; por feliz intuição faz uma justa referência à colaboração artística da obra dos túmulos; e António Sérgio escreve a respeito dêsse livro: '... abre em vez de as cerrar, as claras avenidas da indagação e da crítica.'" (*idem*: 15). Quer Lourenço Chaves de Almeida se refira à 1.ª ou à 2.ª ed. de PPC, há uma relação evidente de sustentação entre o seu estudo e PPC, que o artigo TA vem reforçar.

⁵¹ Mais explícito do que o poeta na atribuição da prioridade da 'filiação coimbrã' a Lourenço Chaves de Almeida, foi Vergílio Correia, em artigo escrito para o *Diário de Coimbra*, de 17 de Setembro de 1942, intitulado "Os Túmulos de Alcobaça" (e que aparece reproduzido no estudo de Almeida, 1944: 7-10), onde se pode ler: "Dos autores que, nos últimos decênios, se ocuparam dos túmulos de Pedro e Inês, como Vieira Natividade, Mestre Gonçalves, o Doutor António de Vasconcelos, os críticos de Arte José de Figueiredo e Reinaldo dos Santos, o arquitecto Korrodi, o poeta Lopes Vieira, etc. — sem contar os estrangeiros Watson, Berteaux e Dieulafoy, — nenhum aventara ou estabelecera essa filiação coimbrã, tanto mais que a idéia da autoria nacional só em data recente se tem ido abrindo caminho."

Sobre este pano de fundo, acaba por fazer uma resenha das questões levantadas pela sua interpretação dos túmulos, reflectida em PPC. O leitor fica a saber que foi Lopes Vieira o responsável principal pela publicação do estudo de Vieira Natividade — "A leitura de Vieira Natividade deixou-me deslumbrado e roguei-lhe que publicasse sem demora em monografia os resultados da sua maravilhosa observação" [*idem*: 2-3]⁵²; pela transcrição da carta decisiva de atestação da autoria portuguesa aos túmulos, de Émile Mâle — "Fui eu quem pedi a José de Figueiredo para obter do professor Mâle uma carta em que êle expusesse as suas opiniões e foi essa mesma carta que publiquei inédita no volume II do *Guia de Portugal* [...]" [*idem*: 4]; e pela atribuição de uma natureza *confidencial* à iconografia inspirada por D. Pedro, elevado assim "[...] à altura do maior dos *trovadores* portugueses, e até de um poeta *dantesco* [...]" [*idem*: 6]. Esta postura inovadora valeu-lhe o corte de relações com António de Vasconcelos imediatamente após a publicação de PPC, bem como a incompreensão paradoxal de mestre Gonçalves, "enfeudado à tese francesista". PPC aparece imbuído de um espírito de nacionalização, cuja principal preocupação é ler e reler o passado e as respectivas manifestações artísticas como momentos de engrandecimento da pátria, reconhecendo o "[...] carácter *único* da sua expressão nacional" [*idem*: 2].

A metodologia seguida nesses percursos (no de Vieira da Natividade, de José de Figueiredo, de Chaves de Almeida, ou do próprio Lopes Vieira) continua a ser a intuição misturada com a inteligência e a sensibilidade — "intuições que começavam por escandalizar um público desnacionalizado e uma classe de intelectuais que se não pejava de combater ou ridicularizar o que não lograva admitir pela inteligência nem alcançar pela sensibilidade." [*id.*, *ibidem*] — uma postura abduativa que a investigação positivista não estava disposta a reconhecer e que só podia aceitar como liberdade poética.

PPC é constituído por onze capítulos que se iniciam com a justa figura do rei D. Afonso IV, denominado 'O Pai Sisudo', até ao final 'Testamento', onde se demonstra como Pedro se redimiou dos pecados de amor a Inês por amor ao reino e como a sã justiça (representada pelo velho Diogo Lopes Pacheco, combatente na Batalha de Aljubarrota

(*apud* Almeida, 1944: 8). Na verdade, tinha havido um desentendimento entre José de Figueiredo e Vergílio Correia, e ALV terá evitado propositadamente o assunto das prioridades interpretativas.

⁵² Trata-se do exemplar CMALV 466, de 1910, *IGNEZ DE CASTRO/ e/ PEDRO O CRU/ perante a iconographia/ dos seus túmulos* de M. Vieira Natividade, com clichés de Antonio Natividade. Na primeira folha tem, no canto superior esquerdo, o carimbo a verde do *ex-libris* de Afonso Lopes Vieira, e por cima, manuscrito a tinta preta: "Casa de S. Pedro", seguido de um pequeno desenho da cruz de Cristo. Na última página refere: "Três ilustres artistas assignalam o nosso/ estudo: - o poeta Affonso Lopes Vieira, di-/ rigindo a parte artística da edição; o pintor/ Antonio Carneiro, com a interpretação da/ "Fonte dos Amores", e o escultor Costa/ Motta, sobrinho/ com a reprodução da RO/ SACEA. A todos, a nossa gratidão".

ao lado do Mestre de Avis) não permitirá nunca a anexação de Portugal a Castela, afinal o maior (único?) pecado de que Inês foi a culpada e a vítima — é a grande novidade deste livro, eivada de anti-castelhanismo.

Desde o início o narrador adverte para a novidade deste reconto da tragédia da paixão: o facto de ser feito através da interpretação dos túmulos, compreendendo-se assim a utilidade das diversas reproduções fotográficas (as 'edículas do túmulo de Dom Pedro fotografadas pelos Senhores António e Joaquim Vieira Natividade') com que, na 2.^a edição, se inicia cada um dos capítulos: "Foi dêsse quadro de pedra que êste livro nasceu, e o seu terrível segrêdo o que eu busquei desvendar." [PPC: 14]⁵³.

Do capítulo I ao IX, poucas são as novidades trazidas pelo texto: fluente e com um ritmo rápido, o texto espraia-se algumas vezes em esclarecimentos esmiuçados de episódios históricos colaterais, como os da vida da rainha Santa Isabel [PPC: 38-45], os das infelicidades de D. Maria de Portugal enquanto esposa de Afonso XI de Castela [PPC: 29, 46-7, 52-3, 219-20], os da irascibilidade de Pedro de Castela, os do pacto de D. Pedro de Portugal com Castela e consequências daí resultantes [PPC: 164-72 e 213-20]. Estes episódios secundários quebram o ritmo de leitura, prolongando e arrastando o desfecho para lá do necessário desenvolvimento lógico da narrativa. O aspecto mais inovador é a minuciosa análise psicológica com que o narrador penetra na consciência das personagens, sobretudo em D. Afonso IV e D. Pedro, mas também em Inês, embora a perspectiva feminina apareça obliterada face à grave postura masculina ao assumir as responsabilidades inerentes ao governo do reino.

Como um refrão, perpassa pelo livro a matriz mítica de Tristão e Isolda, seja através da comparação de Pedro a Tristão, também ele vítima predestinada de um amor fatal — "E lembrava-se do romance que lera, e viera entre os pergaminhos do avô, em que um homem inocente bebe a beberagem do amor e da morte, e nunca mais tem descanso."

⁵³ Na verdade, a reescrita deste romance aparece como resposta clara aos lamentos de Vieira Natividade sobre o abandono a que os túmulos estiveram votados até ao aparecimento deste estudo: "Mas a grande fonte documental coeva do acontecimento: — os tumulos de D. Pedro e D. Ignez, escripta por um dos heroes da lenda, essa ficou ignorada e esquecida como um abandonado thesouro. Ella, que tinha escriptas, com a maior clareza, as notas do mais supremo interesse, ella, que apresentava o facto na commovente nudez da sua realidade, ficou esquecida e abandonada como esqueleto irritante de tão celebrado acontecimento. § Mal interpretada e peor descripta nos folios dos nossos historiadores, offuscante pela sua pujante ornamentação aos olhos dos viajantes, a ninguem fez vibrar a corda do estudo ou da observação. § Caprichos artisticos de um admiravel canteiro, eis a impressão geral. § E, como tal, não se leu.[...]" (Natividade, 1910: 46-7). E, mais à frente, num claro convite a que se escreva um romance sobre o assunto: "Crêmos que nada mais será preciso para poetisar a historia dos dois amantes, do que a traducção desses lindos quadros que ainda não foram feridos, nem pela chronica, nem pela tradição. § E, acima de tudo, o caracter de verdade historica que elles devem representar. D. Pedro seria, certamente, o mais severo critico, se pensarmos que toda a obra dos tumulos é a sua ultima nota amorosa, já transformada pela pungente saudade num culto piedoso e santo."; "A historia dos dois amantes, como está representada n'esse tumulo, deve ser julgada, de hoje em diante, como unica narração verddeira d'esse caso historico que a lenda tanto adulterou, e deve ser julgada mesmo como unico documento de valor." (*idem*: 79 e 85).

[PPC: 62, *vide* 230] —, seja através do chamamento do avô trovador D. Dinis e da sua produção lírica que diz o amor à portuguesa, numa superioridade fatal sobre o mesmo amor de Tristão e Isolda:

E bailavam-lhe na memória aquêles versos do avô Dom Denis que tinham sido a sua mais rendida lisonja quando a começara a amar:
... o mui namorado
Tristão sei bem que não amou Iseu
quanto eu vos amo... (PPC: 232, *vide* 63-4, 95-6 e 232)

O amor de Pedro e Inês aparece emoldurado pela tradição literária do par amoroso predestinado à fatalidade e à inscrição na memória literária das gerações vindouras, mas também por uma visão panteísta criada pela paisagem coimbrã, inscrevendo assim mais um estilema amoroso: "[...] e tôda a natureza parecia ali assim amar o amor." (PPC: 95).

No entanto, verdadeiramente marcante é o capítulo X, "Os Túmulos", onde se defende a tese da existência de um escultor coimbrão a trabalhar em consonância com o próprio rei: "Foi, pois, com o escultor coimbrão que el-rei Dom Pedro se entendeu. § [...] começaram entre Dom Pedro e o seu artista as demoradas conversas donde havia de sair a obra de ambos; conversas trasladadas a desenhos, desenhos discutidos, emendados; apuros na semelhança dos retratos." (PPC: 241-2).

Mais do que a interpretação realista (que afasta a explicação das saudades de Pedro por Inês, para as reconverter numa vontade de 'amor do Reino' que lê a paixão passada como 'pecado carnal'⁵⁴), importa a obra de *lirismo e ousada poesia* [PPC: 248], a *glória singular de Portugal* (PPC: 244), a metamorfose da poesia da raça na pedra alcobacense: "E o espírito de Dom Pedro [...] criou emfim a trova suprema dos poetas que não escreveram versos — a trova de amor, de dor e de remorso, de subtil e indiscreto mistério, posta ali, para escarmento terrível de amorosos, até ao fim do mundo!..." (PPC: 250-1).

No entanto, esta interpretação inovadora não esgota o sentido da obra; pelo contrário, faz desta *alva floresta de segredos* (PPC: 249) o mistério remanescente, a tal *verdade da poesia*, 'talvez a mais segura verdade' de que, em 1913, o poeta já suspeitava. O narrador de PPC avança mais um passo, num comentário nitidamente extradiegético, ao

⁵⁴ É muito interessante o modo discursivo encontrado por Lopes Vieira para desfazer, sem a eliminar completamente, a interpretação saudosista da versão Pedro e Inês: "A gente simples, vendo-o passar, pensava: § — Como vai triste com saudades dela! § Mas êle ia pensando: § — Como eu errei a vida por causa do pobre corpo que aqui vai! § E era o amor do Reino, maior e mais formoso que todos os amores, que o sustinha na lenta cavalgada atrás da morta." (PPC: 258). Só a componente de análise psicológica permite esta ambiguidade de significações, inequívocas aberturas de sentido para o leitor.

pronunciar-se a favor da permanência de alguns sentidos por decifrar: "(Senhores, não convém querer ler tudo o que ali foi dito, porque só a alma que os segredou possui a chave dêles)." (*ibidem*).

O poeta deu a ler uma nova possibilidade de interpretação do par mítico de Pedro e Inês não apenas à luz de um amor trágico, mas sobretudo como uma versão masculina do amor por Portugal com força para se sobrepor a qualquer outra paixão. O que fica em suspenso é a dor que uma opção dessa natureza pode implicar individualmente — abdicar do ser emotivo para se transformar no emblema do ser colectivo, seja ele o reino, a pátria, a nação, Portugal, a voz poética da portugalidade.

O pudor final da decifração é a reserva de um último lugar em que a intimidade resiste, misteriosa, à revelação. Este aviso final serve, pois, para os leitores e os críticos de PPC, mas serve, em última análise, para os leitores da própria figura literária do escritor-poeta. Quando a cruzada se cumpre no mito, só a *verdade poética* alcança o absoluto e ressuscita os mortos.

... com os livros dos amigos:

Igualmente merecedores de comentário são os exemplares da autoria e oferecidos pelos amigos, alguns dos quais tiveram da parte do poeta um longo empenho pela sua escrita e publicação. Veja-se, como exemplo, *Coimbra, nobre cidade: Memórias de Vicente Pinheiro de Mello* (CMALV 434), com uma carta-prefácio de Lopes Vieira, estudante em Coimbra companheiro do autor, e onde se pode ver como as preocupações com o artesanato português tinham sido desde muito cedo uma preocupação trabalhada como um projecto, para aquela geração de fim-de-século. Este 3.º conde de Arnoso (1881-1925) terá vindo de visita à casa de S. Pedro, trazendo um livro de oferta, como se pode ler do que se encontra manuscrito no exemplar (a tinta preta, com uma caligrafia de grandes dimensões): “À querida Casa de S. Pedro/ Vicente/ Lisboa 18 de Maio 1909”.

Tal é também o caso específico e digno de registo do livro do actor Augusto Rosa, *Recordações de cena e fora de cena*, com um prefácio do próprio Lopes Vieira (CMALV 478), que o poeta elege como peça fundamental da sua varanda. Em carta, de 8 de Junho de 1915, para o casal Leonor e Augusto Rosa, agradece a oferta e conta a localização que lhe atribuiu:

[...] Nós cá estamos neste voluntário desterro, felizmente em boas saúdes. Este ano há uma bela novidade na mesa da varanda — as *Recordações* do Augusto, no exemplar q. fica pertencendo à

Casa de S. Pedro. E V.V. E.E. quando vão para Sintra? Já alugaram casa? Julgo muito necessário para a saúde da Senhora D. Leonor repousar uns meses fora de Lisboa. [...]
(ANTT, 545, p/2, 16 – 8 de junho de 1915).

E em carta para Leonor Rosa comenta a importância de projectos literários como este para tornar a vida possível:

[...] Quando olho p.^a a mesa da varanda e vejo o livro do Augusto, e me lembro q. há um ano, apenas, pouco mais era q. um belo projecto, recordo-me de como a vida vai depressa, e nós com ela, e com ela os nossos destinos. Mas não há remédio, se não por nós próprios, pelos q. nos querem, de ganhar conformidade e *contentamento*, q. não é alegria, mas ainda conformidade de quem se contenta — *contém*. [...]
(BML, A125, n.º33783 de 2 de julho de 1915?)

Ainda em 26 de junho de 1916, volta a elogiar o livro de Augusto Rosa, por comparação com as Memórias do escritor francês Mounet-Sully, sugerindo inclusivamente que uma parte do livro autobiográfico foi redigido na varanda da casa de S. Pedro:

[...] Hoje li *Memórias* do Mounet-Sully. — Como são pobres, pobres, ao pé das *Recordações* do Augusto! Cada vez me convenço mais de q. o Augusto fez um livro *admirável*. Lembro com saudade e grande simpatia os dias em q. as *Recordações* iam nascendo cá em casa, e com tanto talento e finura. Em toda a carreira do Augusto, esse livro marca uma *bela altura*. Ninguém o saberia fazer em Portugal, e a avaliar pela Sarah e pelo Mounet, ele é mt.^o notável em qualquer literatura, mesmo *excepcional*, — era isto q. eu queria dizer. [...]
(BML, 118, n.º54867)

ESPÓLIO DOCUMENTAL. DOCUMENTOS (CMALV 125, 135-171,193):

Um número considerável de horas do dia de Afonso Lopes Vieira era dedicado à correspondência, uma actividade obrigatória e prazenteira, dada a sua larga vivência social e as profundas amizades alimentadas.

Mesmo o mobiliário e os utensílios, de que se rodeou, nos confirmam essa dedicação que deu frutos tão largos, embora ainda pouco divulgados (*vide* Nobre 2001, 2003, 2005 II, 2008 II).

As doações de Carlos Vieira à CMALV, nos anos de 2008 e 2010, ilustram-no, com postais e cartas para amigos e visitas da casa-nau, por quem o poeta nutria um carinho especial. Trata-se de uma colecção em aberto, e os bibliófilos encontram aqui uma área de investigação a ser completada em função dos muitos textos autógrafos de Lopes Vieira que se encontrarão ainda e que poderão fazer parte do acervo desta instituição, como elementos do *lugar literário*.



Vários: 8 Postais e 2 Cartas para Adriana Pimentel / 5 postais para Adelino Pimentel / 1 postal para Vasco Pimentel / 1 carta para Olívia Pimentel (CMALV 135-148, 151-153, 160): anos de 1910, 1915, 1917, 1919, 1920, 1925, 1928, 1931, 1942, s/d

Os vários postais e cartas para a família Pimentel mostram-nos como Afonso Lopes Vieira se servia das pessoas amigas para pequenos afazeres que necessitavam da presença física de alguém que o substituísse, como por exemplo as encomendas do correio. É perceptível a estima que nutria por Adriana Pimentel, com quem trocava citações poéticas, ao que tudo indica, como uma marca visível da fase de entusiasmo pela poesia breve, como os *hakais*, que parece ter tentado o poeta durante uma fase da sua veia criativa. Do mesmo modo, a correspondência permite-nos acreditar que havia troca de pequenos livros entre eles. Veja-se o que escreveu, por exemplo, no postal de 14 de outubro de 1915:

A Helena diz-me para agradecer eu o amável bilhete q. lhe mandou. E tb. agradeço o q. tive o gosto de receber. Como estamos em maré de poesia oriental, aqui lhe envio um Haikai japonês q. eu adoro e vale um livro:

Uma pétala cai,
De novo ao ramo vai...
Ah! É uma borboleta!

Lembranças do mar às rosas.

Afonso

Adriana seria também visita da casa-nau, onde se encontraria com as filhas de Raul Lino, e para quem⁵⁵ terá costurado algumas bonecas de tecido, como se percebe numa carta, provavelmente de 1916:

Minha cara Adriana – Graças a Deus q. ainda há nesta ocasião em Portugal, talvez na véspera dos mais graves episódios da história desta querida e pobre terra, duas pessoas q. praticam acerca de bonecas, e apenas cuidam em q. as *Ricas* desabrochem seus lindos sorrisos! Sim, minha cara Adriana, já agora é melhor esperar q. as Ricas voltem de Sintra, o q. será por estes dias, para lhes darmos o lindo presente. Para isso, e se não quiser mandar-lhes directamente as bailarinas (e por q. não?), peça a seu Pai q. as leve p^a o Rocio, e aí as mandarei buscar, após informação pelo telefone. Está combinado? Logo q. eu estiver melhor (por estes 5 ou 6 dias) combinaremos p^a irmos entregar a voz de sua irmã nas mãos de Madame Bensaúde, q. ficou encantada com o pedido q. lhe fiz a

⁵⁵ Como aliás para Maria do Mar, a menina adoptada com consentimento dos seus pais por Lopes Vieira, depois de ser salva de afogamento no mar, frente à sua casa, e que viveu com a família até à morte de Helena de Aboim, em 1955.

esse respeito. Claro q. podiam ir sem mim, mas eu é q. não renuncio ao gosto de uma apresentação como esta. Cumprimentos a seus pais. Saudades para si.

Affonso

Vasco Pimentel terá compreendido os cuidados estéticos de Lopes Vieira com a escrita, tendo-lhe ofertado um conjunto de lápis de cor, gesto a que o poeta ficou grato, como deixou explícito no postal de setembro de 1942:

Querido Amigo

A gentileza dos lápis formosos lisonjeia uma das mhas manias, e a troca de datas em nada alterou o gosto q. me deste e a q. sou mtº grato. Fazemos os melhores votos por q. ditosamente completem no *Éden glorioso* (Byron) as férias marinhas, tão bem merecidas por vocês todos, fortes trabalhadores. A passagem por aqui é q. foi por demais rápida. Não te preocupes com o Frei Luis e vai-o lendo com vagar. Todos nós mandamos aos Senhores do Cipreste as melhores lembranças de amizade, com votos de saúde e paz para grandes e piquenos.

Sempre amigo / Affonso



2 Cartas para Olívia Cordeiro (CMALV 159, 161): s/d, 1923

Para a prima Olívia Rodrigues Cordeiro, além da carta que nos assegura que Lopes Vieira viajava com os seus gatos domésticos (o que na época devia ser sentido com uma certa excentricidade...), há uma de outubro de 1923 cuja importância reside nas informações para o espólio de malacologia. Conhecedora do gosto por coleccionismo do primo poeta, e admiradora da sua colecção de conchas e búzios, Olívia decide ofertar-lhe uma série de búzios pequenos, e é quase certo que eles fazem parte da actual colecção da CMALV. A carta revela-nos, de certa forma, como antes de ter uma função institucional de partilha cultural, a casa já albergava e dava sentido, categorizando, objectos malacológicos que, de outro modo, não constituiriam memória:

Olívia

Em boa hora lhes fiz escutar o órgão de búzios e lhes mostrei a minha colecção – porq. com isso ganhei estas verdadeiras jóias, recebidas hoje, e cuja gentilíssima oferta tanto lhe agradeço. / O colar é muito bonito, e sobretudo os pequeninos búzios soltos encantam-me – pela graça do tamanho e pelos irisados q. os esmaltam. Muito e muito agradecido! § Não esquecerei a linda lembrança e a ideia tão amável.

Cumprimentos nossos para as Senhoras dessa casa. Primo e amigo

Affonso



2 Postais p/ J. Eduardo dos Santos (CMALV 157-158): 1915, 1931

Júlio Eduardo dos Santos, nascido em 20 de novembro de 1889, terá falecido na década de 60 do séc. XX. Engenheiro-agrônomo, as suas relações com Lopes Vieira foram ao ponto de ser ele um dos organizadores da *Exposição Bibliográfica de Affonso Lopes*

Vieira, em 1947 (pois tinha falecido em janeiro de 1946, e foi a maneira encontrada de prestar homenagem passado um ano sobre a sua morte) e de o poeta ter prefaciado o seu livro de 1937, *A Polifonia Clássica Portuguesa*. A sua cultura eclética e humanista permitiu-lhe ser professor metodólogo da Escola do Magistério Primário de Lisboa e director da Sociedade de Estudos Pedagógicos. Além disso, foi membro da *Grande Exposição Antoniana*, da C.M. de Lisboa, razões de sobra para a sua relação íntima com Lopes Vieira, pois os interesses culturais foram várias vezes comuns. Tem vários artigos publicados, sobre as temáticas mais variadas, onde se inclui a temática franciscana e a antoniana.

Um dos postais, de 22 de setembro, talvez do ano de 1915 (leitura do carimbo), depois de uma visita a S. Pedro de Moel e às Caldas da Rainha, mostra-nos como a questão da arte musical e do orfeão português era um dos motivos de interesse das duas personalidades:

Meu Caro Amigo – desejo e espero q. levasse das Caldas boas recordações e chegasse bem a Lisboa. Conto q. brevemente receberei o autógrafo q. deseja. – Diga-me uma coisa – pode fornecer-me o motete de Damião de Goes? Seria uma peça rica p^a o Orfeon em Lisboa. Desejo também q. finalmente se execute a *Crux Fidelis* como deve ser. Tudo isto são projectos q. espero ver realizados, porq. não se pode viver sem estas cousas, sobretudo cá e agora. Se o contrariar a satisfação do meu desejo, diga-m’o francamente. Recordo sempre com saudade a nossa noite do S. Carlos e lamento profundamente o q. se seguiu. Creia-me amigo mt^o grato

Affonso Lopes Vieira

Outro, de 10 de junho de 1931, é um postal com reprodução de pintura de retábulo de St^o António, por Veronese, com a legenda “Camposampiero – S. António predicando (Veronese)”. Ao que tudo indica Lopes Vieira terá enviado ao amigo enquanto se encontrava na viagem dedicada a Santo António, e conhecendo a grande ligação de Júlio Eduardo dos Santos ao tema.

3 Postais para Reinaldo dos Santos e 1 postal para Susana Cid dos Santos (CMALV 162-163, 165-166): 1919, 1921?, 1945, s/d

As relações do poeta com Reinaldo dos Santos (1880-1970) - médico, pedagogo, cientista, escritor, historiador e crítico de arte - são conhecidas, pois existem fotografias que os guardaram enquanto comparsas de projectos culturais, delineados na casa-nau. Mas Lopes Vieira contava também com os seus conhecimentos médicos, que cuidava de amigos comuns (CMALV 166) e de que também terá usufruído, como se pode intuir do postal de junho de 1921:

[...] O Dr. é um médico tão cativante que alia à sciencia esta qualidade magnífica de os seus doentes lhe falarem de Arte, qdº se confessam como eu – incultos! Com os melhores cump.^{tos},
Affonso LV.

Provavelmente também a questão dos Painéis de S. Vicente os terá unido, pois em 1915, em colaboração com José de Figueiredo (que Reinaldo considerava o seu maior mestre nos domínios da arte) descobriu em Pastrana (Espanha), tapeçarias com motivos da tomada de Arzila por D. Afonso V, atribuídas ao pintor quatrocentista Nuno Gonçalves. Esta descoberta levou à publicação de uma monografia, em 1925, em colaboração com Jorge Cid, seu filho. Percebe-se, ainda, que Lourenço Chaves de Almeida (1876-1952), o ferreiro de arte, igualmente visita da casa, terá escrito com o poeta a Reinaldo dos Santos, o que implica um conhecimento ligado a projectos artísticos e culturais entre os três personagens (CMALV 165).

A esposa, Susana Cid dos Santos, era visita e amiga de Helena de Aboim, e há fotografias que documentam a sua presença na casa-nau por altura das festas íntimas, como é o caso da ironicamente designada *Comenda do Galo* (cf. Nobre 2007: 85).

FOTOGRAFIA (CMALV 177-217, 224, 959):

Afonso Lopes Vieira foi um cultor da fotografia, entendida enquanto manifestação artística.

A publicação, em 1909, do artigo para a *Ilustração Portuguesa*, intitulado "Photographia Moderna"⁵⁶, onde dava conta do seu interesse, educado durante 15 anos, sobre a arte fotográfica, artigo que era acompanhado de *clichés* inéditos, é reveladora deste interesse e transforma-o num dos primeiros pioneiros da fotografia como forma de arte no nosso país. Apesar de tudo, a bibliografia sobre esta temática esgota-se por aqui. No ano seguinte, projecta organizar uma exposição de "fotografia estética"⁵⁷, realizada de 15 a 30 de maio de 1910 no Salão do jornal "Século". Este dar a ver em público a própria produção fotográfica demonstra bem o valor artístico que lhe atribuía e como a sentia parte da sua dimensão estética.

Sobre esta faceta em grande parte desconhecida, já David Mourão-Ferreira tinha chamado a atenção em 1979:

⁵⁶ Vd. *Ilustração Portuguesa*, "Photographia Moderna — com clichés inéditos do auctor", 1909, pp. 756-60 e "(Post-scriptum)", p. 792.

⁵⁷ Em postal datado de 14 de Fevereiro de 1910, para Carlos Malheiro Dias, então director da revista *Ilustração Portuguesa*, ALV apresenta um pedido concreto relacionado com a fotografia: "[...] Desejariamos muito — nós, um restrito grupo de fotógrafos amadores — fazer uma exposição de *fotografia estética*. — Póde ceder-nos o seu salão para Maio — por exemplo de 15 a 30? Obsequie-me muito respondendo-me com a possível brevidade. [...]" (BNLx., esp. D4 — 1545/19).

Note-se ainda que nem tudo ficou registado sob a forma do livro ou do opúsculo; e que de certos sectores por que também se distinguiu a actividade de Afonso Lopes Vieira — nomeadamente a fotografia e o cinema — não permaneceu rasto algum na sua bibliografia.

(Mourão-Ferreira, 1979: 107)

No espólio da BML encontram-se alguns álbuns com fotografias, da sua autoria, e há ainda alguns envelopes com negativos merecedores de preservação e de revelação, que iluminariam os diversos ângulos criativos deste cultor duma estética total, de que a imagem fotográfica era parte sensível⁵⁸.

As fotografias que fazem parte da colecção da CMALV deixam perceber a importância que atribuía à fotografia – veja-se o número de originais guardados e expostos dos seus familiares mais próximos e queridos (o pai, Afonso Xavier Lopes Vieira, com o traje académico; os tios-avós Rodrigues Cordeiro, a mulher Helena de Aboim – CMALV 177-181), e de si próprio, procurando salvaguardar a memória de momentos de vida que se transformaram em arte, como acontece em especial com as duas fotografias – uma sua, outra da mulher, Helena – que preservou como retratos artísticos, retiradas no espaço recriado da varanda. E, se a autoria da fotografia de Helena de Aboim se deve atribuir a Lopes Vieira, talvez seja possível que o poeta tenha querido obter da esposa um olhar fotográfico sobre si próprio, tendo-a instruído para o fotografar.

Assim, não é de estranhar que as doações de Carlos Vieira incluam um tão grande e valioso número de fotografias, que ajudam a refazer os registos biográficos do escritor. Desde as fotografias de momentos da infância, passando pelo grupo dos serviçais que faziam parte da casa do tio-avô António Xavier Rodrigues Cordeiro nas Cortes, até à deslocação em 1893, a Luanda, do pai, o advogado Afonso Xavier (CMALV 188-192, 194-198, 216-217) - o que havia de constituir um arquivo interessante de família, uma vez que Lopes Vieira havia de repetir a viagem, em maio/junho de 1932, numa viagem diplomática a Angola, registada pelas imagens da imprensa que nos chegaram e pelo episódio doloroso que fez com que o escritor tivesse seguido para o seu *exílio voluntário* no rescaldo da viagem ultramarina agudizada em conflito com Henrique Galvão.

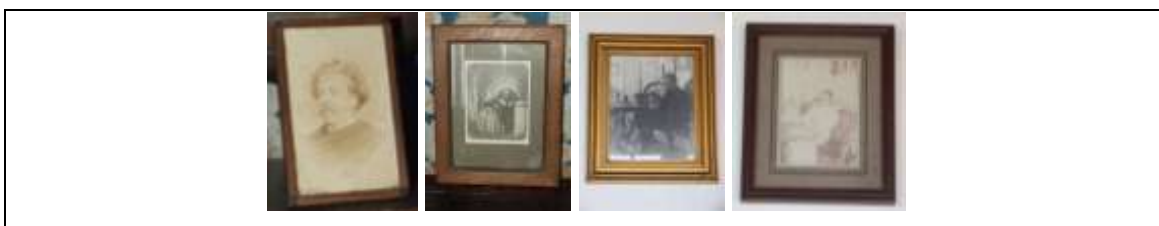
⁵⁸ Veja-se o livro de Marques da Cruz, dedicado à gastronomia — *A Alta Estremadura. Romance Gastronómico*, 10.^a Musa eds., Leiria, 1995, prefaciado por José Hermano Saraiva — no cap. V, "Os Assados", onde se faz referência a um passeio organizado por Lopes Vieira a Ourique, no qual participaram os ilustres da terra, José Saraiva, Tito Larcher, Júlio Estrela e Acácio Leitão, passeio esse que acabaria na casa das Cortes de Lopes Vieira, onde este confessa o seu interesse pela nova arte, discutindo com os companheiros sobre os prazeres e as vantagens da utilização da fotografia. Leiam-se sobretudo as pp. 107-110.

A relação afectiva com a mãe, Mariana de Azevedo, desde jovem a velha senhora, não deverá ser estudada sem se prestar a devida atenção aos dados interpretativos revelados pela proximidade entre os dois, evidenciada nas fotografias (CMALV 198-200), bem como a admiração pelo pai (CMALV 201-204) ou o tio-avô, António Xavier Rodrigues Cordeiro, por cujo quarto de dormir Lopes Vieira nutria uma afeição especial, que terá levado o tio a doar-lhe a mobília após a sua morte, da qual usufruiu enquanto dormiu na casa das Cortes (CMALV 205-209, 214). A relação com a tia-avó, Piedade de Aboim Rodrigues Cordeiro, seria eventualmente mais distante, mas a sua morte trágica transformou-a numa recordação penosa, e o grupo de amigos entre os quais se incluía A. Feliciano de Castilho, amigo de juventude do tio-avô, são dignas como provas indiciais da ascendência cultural e trágica do escritor (CMALV 210-211).

Outras são apenas documentos de uma genealogia complicada e que nem sempre se mostra – terá Lopes Vieira imaginado um romance biográfico a partir das situações evocadas por algumas delas?... – como a tia-avó Júlia Rodrigues Cordeiro, ou a filha reconhecida por Rodrigues Cordeiro, embora nascida fora do casamento legítimo (CMALV 212-213).

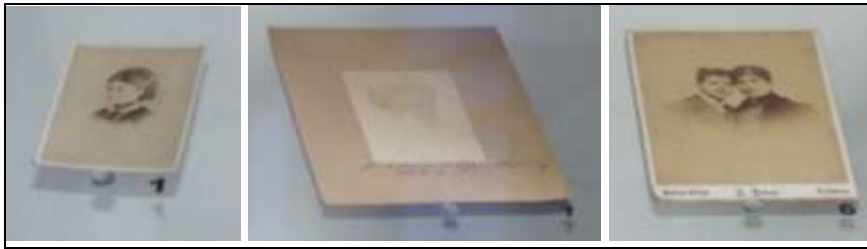
Já as paisagens marítimas de S. Pedro de Moel (CMALV 182-187) revelam o interesse do olhar geográfico de Lopes Vieira, embora apenas se possa ter a certeza que é da sua autoria a paisagem da aldeia das Cortes (CMALV 215).

A preservação de uma fotografia do actor Augusto Rosa, coreografado como Diabo (CMALV 224), personagem do *Auto da Barca do Inferno*, na versão do poeta, reforça a nossa tese do valor atribuído pelo escritor a este tipo de ícones, e tudo leva a crer que tenha sido o próprio actor a oferecê-la ao escritor, que a exibia como prova estética de um percurso comum. Augusto Rosa (1852-1918) interpretou o papel de Diabo, na adaptação de Lopes Vieira, apresentada no então Teatro da República (actual Teatro S. Luis), a 18 de dezembro de 1911. Nesta fotografia, o actor aparece vestido como o Diabo, com o pé de cabra, em pose teatral, com a perna direita na frente, as mãos em garra, os braços abertos, com o direito mais levantado, e a cabeça virada para a direita, inclinada ligeiramente para trás. Possui uma moldura de madeira lisa, com quadrados mais escuros nos quatro cantos.





Fotografias de Família e de A L Vieira (CMALV 177-181, 188-192, 194-198, 216-217)



Fotografias da Mãe, Mariana de Azevedo Lopes Vieira (CMALV 198-200)



Fotografias do Pai, Afonso Xavier Lopes Vieira (CMALV 201-204)



Fotografias do tio-avô, A. Xavier Rodr. Cordeiro e do seu quarto (CMALV 205-209, 214)



Fotografias da tia-avó, Piedade de Aboim R. Cordeiro e de grupo (CMALV 210-211)



Júlia Rodrigues Cordeiro e sua meia-irmã (CMALV 212-213)

Fotografia do actor Augusto Rosa, como Diabo (CMALV 224)



Fotografia de Paisagem de Cortes (CMALV 215)



Fotografias de Paisagens marítimas de S. Pedro de Moel (CMALV 182-187)

ESCULTURA (CMALV 225-234, 998):



Esculturas várias (CMALV 225-228, 230-234, 998):

A escultura será outra das artes a que Afonso Lopes Vieira dará toda a atenção na decoração da sua casa, aproveitando as suas viagens para adquirir peças que lhe agradem especialmente, por se relacionarem com as suas motivações culturais e os seus desejos ou projectos literários, como será o caso das peças que evocam o mundo neo-clássico, com a perfeição e delicadeza dos pormenores do pé e da mão de Paolina Borghese, celebrizada pelo escultor Antonio Canova (1757-1822) ou a máscara fúnebre de Bethoven (CMALV 226-228).

A colecção da CMALV tem, além das peças assim originadas, algumas que provêm de pedidos expressos do poeta ou da sua mulher, como é o caso do busto de Afonso Lopes Vieira, realizado de memória pelo mestre Joaquim Correia, após o falecimento do escritor (CMALV 225), e do qual Helena de Aboim se agradou tanto, tendo impedido mestre Correia de fazer o bronze e conservado a maquete, transformando este exemplar no *unicum* na obra do escultor fora dos registos dos seus catálogos.

Outras esculturas foram verdadeiros achados, arrastados pelo mar até à praia, frente à casa, e recolhidos pelo poeta como se se tratassem de verdadeiras relíquias, recolhidas no anonimato da sua autoria, mas não menos valorizadas por isso (CMALV 231-232).

A escultura de S. Pedro cuja cabeça hoje está praticamente mutilada (CMALV 233) esteve, em vida do poeta e durante alguns anos depois, no exterior, num nicho preparado para isso, mas a deterioração a que estava sujeita acabou por fazê-la mudar de lugar, encontrando-se hoje na sala dedicada às doações de Carlos Vieira, e colocando no seu lugar uma *cópia de sacrificio*.

Na varanda encontra-se ainda uma peça estranha em relação ao que a colecção nos habituou, dada a sua proveniência oriental (CMALV 234). Trata-se de uma peça decorativa de madeira, e encontra-se pendurada na parede. De formato mais ou menos

rectangular, está toda entalhada com motivos florais – flores e ramagens. Ao centro, sobre uma zona lisa, possui quatro caracteres chineses, ladeados, de cada um dos lados, por outros dois pares de caracteres, dispostos na vertical, e cujo significado aparenta ser algo da ordem semântica de *ninho*. Esta zona central está encimada por dois pequenos pássaros, entalhados, virados para o exterior. A toda a volta da zona onde estão os caracteres existe uma espécie de borda com decorações geométricas. Toda a superfície da madeira apresenta vestígios de policromia, nomeadamente em tons castanhos e dourados, estando os caracteres pintados de azul escuro (ou roxo). É provável que esta peça esteja relacionada com alguma viagem do escritor ao Oriente. No entanto, dela não há registos fidedignos na bibliografia disponível, nem conhecimento declarado dos testemunhos orais.

Do mesmo modo se desconhece a proveniência da pequena escultura em bronze representando uma figura masculina de pé, nua, apenas com um pequeno manto a cobrir as ancas, com os braços cruzados atrás das costas, aparentemente amarrados a uma espécie de tronco da altura dos ombros da figura (CMALV 230). Pelo modo como se apresenta, esta figura tem muitas semelhanças com as representações de S. Sebastião (mártir e santo cristão, morto durante a perseguição levada a cabo pelo imperador romano Diocleciano).

Deve ainda considerar-se a peça conhecida pelo nome de “Miremur” (CMALV 998), que se encontra sobre a pequena estante com os livros, na sala de trabalho, e que o poeta chegou a utilizar nalgumas cartas como seu primeiro esboço de *ex-libris*. É uma peça decorativa de madeira escura, lisa, atrás e na frente tem, ao centro, pintada a dourado a palavra “MIREMVR”, e acima desta uma pequena decoração ondulante, em relevo. A borda superior da peça possui uma decoração simples, em relevo, mostrando, em cada um dos cantos, dois enrolamentos em espiral (como um rolo de papiro), que se repetem, menores e inversos, ao centro, ladeando um pequeno elemento tripartido. A borda inferior é ligeiramente abaulada ao centro, e nos cantos possui dois elementos em relevo, que se assemelham aos pés de um móvel.



2 edículas da “rosácea falante” (CMALV 229)

Provavelmente a peça de escultura mais interessante e completa, por aquilo que nos transmite das preocupações literárias do poeta, é a 229. Trata-se de uma recriação, em gesso, de duas das edículas da rosácea esculpida na cabeceira do túmulo de D. Pedro no

Mosteiro de Alcobaça, representando a Roda da Vida / Roda da Fortuna. Seguindo a descrição feita por Carlos Alberto Ferreira de Almeida⁵⁹, correspondem aos n.ºs 3 e 10 identificados por aquele autor, não sendo, por isso, uma representação fiel e ordenada de uma parte da rosácea, mas antes de duas cenas dispersas. Elas representam, da esquerda para a direita, D. Inês e D. Pedro a ler, e D. Inês já degolada, com a sua cabeça no chão, do lado direito. Cada uma das cenas está enquadrada por um arco trilobado, assim como no original. Esta reprodução possui, atrás, de uma ponta à outra, um elemento de arame que indica que ela esteve pendurada na sala de trabalho do poeta.

Mestre Joaquim Correia, cujos estudos em Belas Artes foram geridos e protegidos por Lopes Vieira, fez, a seu pedido, esta recriação das edículas da rosácea, representativa de uma das obsessões literárias e artísticas do poeta.

O mito do amor supremo, irmanado com a universal esperança redentora da morte, cuja matriz o poeta encontrou em *Tristan et Iseut* (restituído por Bédier), o 'poema de todos os poemas', 'romance de todos os romances' (Vieira 1922: 39), é, em Portugal, encarnado pelo modo como as figuras históricas de Inês de Castro e de D. Pedro se metamorfoseiam em lendas sob a acção da poesia. Partindo dos dados históricos fornecidos por Fernão Lopes nas *Crónicas*, passando pelas transposições poéticas de Garcia de Resende, António Ferreira e Camões, Lopes Vieira chegará aos túmulos do mosteiro de Alcobaça como a síntese representativa da "poesia mais lírica, mais trágica e mais misteriosa que sobre êsse tema jamais foi criada", uma sublimação da "memória suprema dêste amor" (*idem*: 65).

Sem subalternizar as realizações poéticas que glosaram o tema inesiano, valorizadas pelo essencial panteísmo e sentimento da paisagem que evidenciam (traços da poética saudosista de Lopes Vieira), põe em destaque um monumento funerário único que transforma os espectadores em testemunhas da tragédia de amor de Pedro e Inês. Seguindo de perto as interpretações de Manuel Vieira Natividade em *Ignês de Castro e Pedro o Cru perante a iconographia dos seus túmulos*⁶⁰, de 1910, procura ler as

⁵⁹ FERREIRA DE ALMEIDA, Carlos Alberto, "A Roda da Fortuna/ Roda da Vida do túmulo de D. Pedro, em Alcobaça", in *Revista da Faculdade de Letras: História*, série II, vol. 08, 1991, p. 262.

⁶⁰ Este livro tem a cota [BML, B-F-10-3-3807], e a seguinte dedicatória manuscrita de M. Vieira Natividade a Lopes Vieira: "Ao meu querido amigo, o poeta Affonso Lopes Vieira / como reconhecimento da direcção artistica deste / livro. / Alcobaça 25 Agosto 1910." Depois das Notas, na p. 119, pode ler-se uma importante justificação sobre a inclusão dos clichés fotográficos na edição, factor que deve ter sido condicionado pela direcção artistica do livro, assegurada por Lopes Vieira (sendo do pintor António Carneiro a interpretação da 'Fonte dos Amores', e do escultor Costa Motta a reprodução da rosácea): "A photographia dos tumulos, total ou parcialmente, apresenta sérias dificuldades. Luz, distância, côr, alteração e como consequencia o perfeito, são coisas que difficilmente se vencem. § A mão do artista, embora honesto, não deixaria de pôr no desenho o character ou impressão pessoal. Como documentação, que era precisa, optamos pela frieza objectiva. § A curta distancia da cabeceira dos tumulos à parede,

edículas dos túmulos, bem como a rosácea, defendendo que aí se encontra já uma mistura da história e da lenda, impossibilitando assim uma objectiva aproximação erudita:

Debalde os eruditos virão aceitar ou rejeitar certos passos; debalde porque dos túmulos se exalará continuamente a lenda, que é a verdade da poesia e talvez a mais segura verdade. (*idem*: 71)

Em julho de 1929, em mais uma conferência dedicada à defesa do património arquitectónico do Mosteiro de Alcobaça⁶¹, intitulada "No Mosteiro de Alcobaça", o poeta rememora o serão de 1913, e explica como o plano inicial de alargar o âmbito dos programas até chegar à representação do teatro clássico português, projecto para o qual tinha convertido o actor Augusto Rosa, foi sendo desmoronado pela I Guerra Mundial. Com esta conferência procura "reatar o fio que nós atámos e o destino quebrou" (Vieira 1942: 61), mas as cerimónias de arte só regressam ao mosteiro a partir de 1935⁶² e, em 1941, a empresa de Rey Colaço e Robles Monteiro representa, pela terceira vez, *A Castro* no adro do Mosteiro, a que se junta a representação do *Auto de Mofina Mendes* no claustro (*idem*: 62). Refere-se a outros monumentos patrióticos da província, o castelo de Leiria, o castelo de Tomar, o mosteiro da Batalha, até chegar aos túmulos de D. Pedro e de D. Inês, para expor a sua adesão à hipótese levantada por José de Figueiredo e em grande parte sustentada pela opinião de Émile Mâle de que o escultor dos túmulos seria português e não francês, como defendia a crítica mais tradicional.

As considerações iniciais do escritor sobre este assunto são sobretudo interessantes pelo valor de *unicum* atribuído aos túmulos:

Porque é preciso lembrar sempre que o que torna singulares no mundo estes monumentos religiosos, destinados a ficar numa igreja, é que nêles se abriu a *única* excepção conhecida em tôda a vastíssima iconografia medieval, isto é, que nêles se esculpíram temas históricos, de amor humano e não apenas assuntos religiosos, de amor divino. (*idem*: 72)

Este mesmo ponto será desenvolvido até à exaustão na conferência intitulada "Dona Inês de Castro", pronunciada em Sevilha, em 6 de outubro de 1929, durante a *Semana Portuguesa em Sevilha*, integrada na "Exposição Hispano-Americana de Sevilha", onde

e especialmente a rosacea, de profundíssima gravura, já levemente alterada pelo tempo e manchada de lichens verdes, dá certa dureza, por vezes mal traduzível."

⁶¹ Desta vez tratava-se da aspiração à reintegração da igreja do Mosteiro, obras que efectivamente foram levadas a cabo no ano seguinte, por iniciativa da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, e dirigidas até ao ano de 1933 por António Vieira Natividade.

⁶² Numa referência do *Diário de Lisboa* à representação de *A Castro* dá-se a conhecer o espectáculo popular no adro do mosteiro de Alcobaça, na noite de 24 de agosto de 1935. Aí pode ler-se a preocupação constante, em que se pressente a vontade do poeta, de devolver a arte dramática do espectáculo ao povo: "[...] E porque os preços dos bilhetes são muito acessíveis, o espectáculo pode também, e na verdade, apontar-se como um grande espectáculo popular." (1935: 3).

aparece preocupado em divulgar a tese da nacionalidade portuguesa do escultor dos túmulos como a sua nova cruzada⁶³.

Por vezes o enunciado teórico de alguns valores canónicos acaba por ser transposto para a própria produção literária, numa verdadeira interpenetração de papéis. De um esquecido e inaugural romance intitulado "Pedro Cru", dado a público exclusivamente na antologia poética de 1904 [PE: 37-43], um esboço para uma figuração dramática, passando pelo projecto de "O Romance de Pedro e Inês", enunciado em *Ilhas de Bruma* como estando em preparação⁶⁴, até ao livro *A Paixão de Pedro o Cru* [PPC], com uma 1.ª edição em 1940 (dezembro-janeiro de 1939-40, Livr. Bertrand, Lx.), seguida de outra em 1943 (Primavera, ed. Sá da Costa, Lx.)⁶⁵, até 1944, quando acompanha o mestre ferreiro Lourenço Chaves de Almeida, com a sua tese sobre a nacionalidade do

⁶³ Veja-se a diplomacia com que Lopes Vieira expõe perante o público espanhol essa tese: "Antes de mais, acentuarei com grande satisfação que estas joias de arte devem ser obra de um artista português. Até há pouco eram atribuídas a um mestre francês e semelhante opinião chegou a considerar-se indiscutível em Portugal. A hipótese de um escultor espanhol foi arredada pelos próprios críticos de este país, embora a influencia espanhola se revele na disposição muçulmana de alguns arcos em ferradura. § Foi o dr. José de Figueiredo, o eminente director do Museu de Arte Antiga, de Lisboa, quem sugeriu a hipótese nacionalista dos túmulos, e quem indirectamente a apoiou foi o professor Mâle, sem duvida a mais segura autoridade em assuntos de iconografia da Idade Média. § O que parece evidente é que esse artista extraordinario recebeu a propria inspiração de D. Pedro, sendo natural que para exprimir na pedra semelhante inspiração, a nacionalidade do escultor fosse a mesma do rei. E notemos como mui importante indicação que a inscrição unica que nos túmulos se lê, não está redigida em latim, conforme o uso, mas na lingua nacional. O que é certo é que D. Pedro e o seu artista criaram uma obra para cuja iconografia se buscaria em vão outro exemplo em toda a escultura da epoca, isto é: em monumentos religiosos, destinados a ficar numa igreja, foram esculpidas as lembranças da terra e as memorias do amor profano, rompendo-se para isto com os cânones que impunham á iconografia tumular os preceitos da religião e do amor divino. [...]" (in *A Voz*, de 7 de outubro de 1929, *apud Remembrancha*, II: fol. 16 v.).

⁶⁴ Já numa carta datada de 9 de junho de 1916, para Leonor Rosa, o poeta revela alguns dos projectos de trabalho, entre os quais se situa esse romance: "[...] tenho projectos de trabalho, mas farei alguma cousa? Duvido. Esta incertesa do mundo perturba-me mt.º, bem o sabem. Gostaria de escrever *O Romance de Pedro e Inês*, como o de *Tristão e Isolda* — sem erudição aparente, sem notas historicas — o conto contado na sua simplicidade e grandeza goticas. [...]" (BML, A118, n.º 33606).

⁶⁵ Numa primeira aproximação das duas edições, ressaltam factos interessantes — na capa da 1.ª ed. aparece uma reprodução da rosácea do túmulo de D. Pedro, na capa da 2.ª ed. aparece um pormenor da rosácea: o monstro que se abate sobre Pedro e Inês; na 1.ª ed. as edículas são desenhadas por Laura Costa, 'estagiária da 3.ª Missão Estética de Férias em Alcobaça, 1939', na 2.ª ed. todas as edículas foram fotografadas por António e Joaquim Vieira Natividade; na 2.ª ed., antes de cada um dos capítulos reproduzem-se fotografias de pormenores das edículas; a numeração romana dos capítulos da 1.ª ed. desaparece na 2.ª, e as miniaturas iniciais apresentam desenhos diferentes — que evidenciam a maior preocupação estética de ALV com esta 2.ª ed. De um modo muito geral e superficial (a colação das duas edições presta-se a uma análise de variantes que poderá ser um precioso auxiliar no estudo sobre o trabalho da reescrita de Lopes Vieira), pode dizer-se que as diferenças básicas entre o texto das duas edições se deve a um acrescento de texto na 2.ª ed., mas também a algumas transformações no sentido de simplificar certos arcaísmos da 1.ª ed., desenvolvendo algum discurso indirecto do narrador em diálogos ou falas das personagens, o que aumenta o dramatismo da 2.ª ed. Embora detectáveis em todo o texto, os capítulos onde essas transformações atingem maior dimensão são o 3.º, "Colo de Garça", onde a figura de Inês é apresentada com maior vivacidade e dramatismo na 2.ª ed.; e o 10.º, "Os Túmulos", onde a 2.ª ed. altera completamente a versão da 1.ª, segundo a qual o artesão escolhido para lavrar os túmulos, embora português, teria sido educado em França e de lá teria vindo, para se radicalizar na versão definitiva do "mestre de Coimbra", "escultor coimbrão" com quem D. Pedro se entendeu. As pp. 240-1 da 1.ª ed. merecem uma leitura comparativa com as pp. 245-6 da 2.ª ed., pois apresentam dois pontos de vista diferenciados da própria história diacrónica da iconografia dos túmulos, e mostram a adesão final do poeta à tese integral de reposição da nacionalidade portuguesa a um monumento iconográfico de carácter único, encarado como elemento comprovativo de uma 'teoria da nacionalidade artística'.

autor dos túmulos de Alcobça⁶⁶, passam mais de 20 anos em que o tema não deixa de obcecar Lopes Vieira, chegando inclusivamente a metamorfosear-se em guião para o cinema de índole nacionalista, com o filme *Inês de Castro*, de 1945, de Leitão de Barros.

As edículas de mestre Joaquim Correia terão sido a sùmula de grande parte destes sonhos criativos e permitem-nos compreender a ligação afectiva que nutria por esta peça.

CERÂMICA DE EQUIPAMENTO (CMALV 949-958):



Na ausência de documentos fiáveis sobre a proveniência das diversas peças de cerâmica pertencentes ao lugar literário, há uma missiva esclarecedora de que um dos modos principais de apetrecho decorativo desta casa terá sido sempre a amizade e as aquisições com ela relacionadas, revelando a apetência social como motivador para o apetrecho decorativo. Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, amigo e companheiro de Afonso Lopes Vieira, deverá ter-lhe fornecido alguns objectos decorativos de acordo com o conceito estético que ambos tinham da vida quotidiana. Aliás, na carta trocada entre eles, onde este assunto é declaradamente referido - a temática seria frequentemente tratada pelos dois - resultando dessas tertúlias novas e diferentes maneiras de apetrechar e valorizar os lares do início do século XX. Veja-se o que disse Manuel Gustavo a Afonso, em 1911:

Lisboa 14 Fevereiro 1911

Meu caro Afonso Lopes Vieira

Aí lhe mando esses insignificantes exemplares da minha faiança popular das Caldas; um paliteiro, um cinzeiro, um centro de conchas Vieira e o tal meu São Francisco que eu fiz em tempos para servir de reclame aos vinhos do Porto Menéres, e de que lhe falei. Como a forma já gasta, já deve estar muito alterada a modelação primitiva. Não olhe V. para a escultura que não presta para nada.

⁶⁶ VIEIRA, Afonso Lopes 1944 "Os Túmulos de Alcobça. A-propósito do estudo de Lourenço Chaves de Almeida" [recensão a ALMEIDA, Lourenço Chaves de, *Os Túmulos de Alcobça e os Artistas de Coimbra*, Junta de Província da Estremadura, Publ. Culturais, Lisboa] in *Boletim da Junta de Província da Estremadura*, n.º 6, Lx.

Mando-lho apenas como curiosidade e as outras coisas baratas e para V. mandar para sua casa de São Pedro de Muel.

Desculpe a insignificância. Depois lhe mandarei outras coisas.

Abraça-o o seu admirador sincero e amigo mtº grato,

MGustavo Bordalo Pinheiro // S/C R. do Mundo, 33, 3º

(BML, *Cartas e outros escriptos* [...], vol. V, n.º 14)

Quer o centro de conchas (CMALV 956), quer o sapo (CMALV 957), que não possuem marcas efectivas da cerâmica a que pertencem, serão alguns dos exemplares referidos na carta, provavelmente até, neste momento, um *unicum*, pois não se conhecem outros centros semelhantes. A data de 1911 tem relação com a obra poética para crianças *Animais Nossos Amigos*, onde o sapo é um dos protagonistas, e a escolha do *ex-libris* podia já estar a ser delineada nesta época, ou a oferta de Bordalo ter sugerido ao poeta a sua pertinência, como aqueles que prezava já observavam sobre o lar frequentado, associando-lhe elementos de malacologia. A localização destas peças decorativas na varanda diz-nos algo sobre o papel social e educativo que lhes era reservado.

A jarra (CMALV 958) com os lápis de cor, também ela localizada sobre a mesa de trabalho da varanda, está relacionada com a amizade com Vieira da Natividade e a Olaria de Alcobaça (a mesma que lhe forneceu os azulejos para os *ex-libris*, vide CMALV 3, 5 e 6). Trata-se de uma pequena jarra de forma cilíndrica, de cerâmica vidrada e com decoração monocroma castanha sobre fundo branco, ao gosto do Juncal. No corpo apresenta, ao centro, um ramo florido e, oposto a ele, um pequeno motivo vegetalista. No fundo, vidrado, está a marca do produtor: “OAL” (Olaria de Alcobaça Lda.). A Olaria de Alcobaça foi fundada em 1927 e a partir de 1928 “iniciou a produção de várias réplicas de loiça antiga – [...] faiança dos séculos XVIII e XIX do Juncal, Viana, Coimbra e várias fábricas do Porto [...]” (Sampaio, 1997: 22). Sendo esta peça decorada ao modo do Juncal, e tendo sido produzida na Olaria de Alcobaça, conforme a marca nela existente, pode concluir-se que ela terá sido produzida não antes de 1928. O mesmo se passará com a jarra azul, típica da faiança de Miragaia (CMALV 955), colocada na mesa de trabalho da sala. Tradicionalmente usada para colocar flores, seria usada para colocar os seus instrumentos de escrita, já que no lugar literário as funções das peças relacionavam-se directamente com a arte da escrita. De igual modo a jarra com pintura monocroma castanha sobre vidrado branco (CMALV 954), provavelmente faiança da fábrica do Juncal, se encontra sobre a mesa de trabalho, com duas penas (evocando a escrita ou as “dores camonianas” do amor?).

A tulipeira azul (CMALV 953) é da fábrica da Torrinha, de Vila Nova de Gaia, encontrava-se na mesa de trabalho habitualmente ocupada pela mulher de Lopes Vieira,

e é provável que a amizade com Teixeira Lopes e as visitas sociais e culturais que lhes fizeram nas primeiras décadas do século XX, tivessem resultado na aquisição destes objectos. Algumas peças, como o cinzeiro azul (CMALV 952) ou a caixinha circular de porcelana branca, ornamentada com motivos florais e com um personagem oriental na tampa (CMALV 949), apresentam um certo traço oriental, mas é duvidoso se devem ou não ser ligadas à época de aproximação literária à *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto.

Do candeeiro que tem como base a jarra branca de faiança decorada com o brasão de D. João V (CMALV 951) nada se sabe, mas faz algum sentido que esteja relacionado com a viagem de Lopes Vieira ao Brasil, para entregar o exemplar da edição nacional de *Os Lusíadas* de 1928 ao presidente Washington. Há ainda uma pequena caixa de porcelana branca (CMALV 950) de forma circular, decorada com flores e folhas coloridas, em relevo, de diferentes tamanhos e que se expandem por toda a tampa e a toda a volta da base. No fundo da caixa, no exterior, está a marca, gravada a azul, que identifica esta caixa como sendo originária da fábrica de Meissen, Alemanha: as duas espadas cruzadas. Poderá ter sido algum presente trazido a Helena de Aboim Lopes Vieira por uma das várias visitas da casa e corresponder a uma marca de gosto epocal, que a paixão e o gosto dos antiquários estimulavam.

MEDALHÍSTICA (CMALV 948) e METAIS (CMALV 963-967, 983, 1317):



Tendo Afonso Lopes Vieira, depois da sua morte, continuado a ser uma figura literária de relevo nacional e internacional, apenas com o episódico esquecimento a que foi votado durante a época da revolução de Abril de 74, isso não impediu a comemoração do centenário do seu nascimento (1878), em 1978, com uma medalha comemorativa de Cabral Antunes (CMALV 948), onde pode ser reconhecido com o perfil aristocrático que a iconografia tornou conhecido, embora sem o monóculo usado com regularidade. No entanto, trata-se de uma peça obtida através da doação do benemérito Carlos Vieira, e é pouco provável que o poeta não desse preferência às medalhas comemorativas criadas por Joaquim Correia (*vide* Nobre 2007: 167), mas os registos fazem-se assim e a vida das casas continua para lá da dos seus proprietários originais.

No entanto, o interesse pelo metal, mais do que por medalhas (já que não parece haver na casa traços de colecionador nem muitas simpatias por este género de homenagens...) existiu em vida do poeta, que guardou exemplares dos candeeiros de azeite ou de petróleo que fizeram parte durante longo tempo do seu dia-a-dia (CMALV 963, 964), e nem a utilização da electricidade deixou esquecidos, tendo mantido o metal na base do candeeiro, já eléctrico, adornado com um abajour feito de chita de Alcobaça (CMALV 967).

Alguns objectos quotidianos, como duas campainhas de metal (CMALV 965, 966), devem ter povoado os dias de trabalho do escritor, que as utilizava para chamar a criadagem, e permanecem ainda sobre a sua mesa de trabalho. Talvez uma primitiva máquina de café (CMALV 1317) constitua parte fundamental dos instrumentos necessários ao poeta durante o seu processo criativo.



Jarra (CMALV 983)

Exemplar com grande interesse, embora ainda não completamente interpretado, é uma jarra de metal em formato cilíndrico (CMALV 983), ligeiramente mais larga na base do que no topo, com a superfície lisa, decorada em cima com uma faixa trabalhada em relevo, com motivos vegetalista – folhas, troncos e a flor de la lys – e abaixo deles, uma vieira e um búzio, alternados, que se repetem a toda a volta. No reverso da base, tem inscrições sobrepostas gravadas, o que torna difícil a leitura de algumas palavras: “Recordação da Guerra (?) / 1917-1918 / Granada Ingleza / Almeida”. Tudo indica que o autor da peça seja o artista do ferro forjado Lourenço Chaves de Almeida (1876-1952), que integrou o CEP (Corpo Expedicionário Português) em 1917-1918, e utilizava o metal das granadas (inglesas, embora existam peças do género criadas a partir das granadas alemãs) como matéria-prima para continuar a dar vida à sua arte⁶⁷.

⁶⁷ No livro de Lourenço Chaves de Almeida *Memórias de um Ferreiro*, com prefácio de José Amado Mendes, pode ler-se: “Integrado no 2.º Grupo de Companhias de Saúde (na chamada “Linha de Corpo”), não fornece muitas informações sobre a frente de combate. Em contrapartida, essa situação permitiu-lhe, mesmo em campanha, não se

Afigura-se possível que Afonso Lopes Vieira, com quem teve relações de amizade e para quem fez diversos objectos em ferro forjado – entre os quais talvez o mais conhecido talvez seja o relicário onde guardou a madeixa de cabelos de Inês de Castro, actualmente no Museu Machado de Castro, em Coimbra, a aí desde 1951 por empenho deliberado do mestre ferreiro (cf. “As Memórias de um ferreiro continuam ainda. O relicário do poeta Dr. Afonso Lopes Vieira” in Almeida 2007: 213-214) – já fosse seu conhecido nesta data, e até que se tivessem encontrado em Paris, aquando da ida de Lopes Vieira a França, ou durante a viagem para ir ter com o primo Adriano Sousa Lopes, como já se fez referência. A suposição de que a vieira e o búzio tenham uma relação directa com o *ex-libris* de Lopes Vieira não se afigura descabida. Seja como for, trata-se de uma peça única, e que não está identificada em catálogo nenhum como sendo da autoria de Lourenço Chaves de Almeida, o que a transforma num *unicum*, tal como acontece com o busto do poeta de mestre Joaquim Correia.

Efectivamente, há notícia de que o anel de ferro forjado, provavelmente decorado com os restos da catedral de Reims, destruída durante a I Guerra Mundial, guardado actualmente no espólio da BML (cf. Nobre 2007: 131, fot. 249), também feito por mestre Chaves de Almeida, usando os restos das munições da guerra e pedaços dos vitrais da catedral. Pouco ou nada de concreto se sabe sobre esta peça, tal como sobre a jarra, mas o que escreve numa carta à sua amiga Leonor Rosa, em 25 de Junho de 1919, da sossegada casa de S. Pedro, tem obviamente relação com estas duas peças agora associadas:

Minha boa Senhora e Amiga

[...] Com efeito após a agitação da Europa, das [+ notícias das] sessões da "Paz" e das greves em Paris sabe-me bem este ignorado e remoto cantinho, tanto mais q. os últimos dias de Paris, com calor e fadiga, e a viagem, me indispueram a saúde. O momento actual, no mundo e sobretudo p.^a nós, é tão grave q. mal imaginamos a sua significação. E a esta impressão de perigo supremo q. res[s]into aqui, junta-se a fantástica recordação da Catedral de Reims, q. longo tempo me perseguirá como um enorme e inesquecível Cauchemar da Guerra.

desligar da arte do ferro forjado. De facto, lutando contra a escassez de matéria-prima, foi aproveitando invólucros de munições e outros objectos, para moldar alguns pequenos trabalhos que, pela sua perfeição e beleza, eram muito apreciados pelos seus superiores, a quem por vezes os oferecia. Por esse facto, viria a ser-lhe atribuído um louvor. Nos trabalhos que se destinavam a ficar por lá colocava, orgulhosamente, a assinatura: “Almeida de Coimbra – Portugal” (Mendes 2007: 14). Nas Memórias, Chaves de Almeida refere inclusivamente um episódio que terá, seguramente, alguma relação com a criação da peça em estudo: “[...] Como estávamos expostos às granadas, por causa da torre, o Senhor Coronel Peça pediu, e consegui, retirar a coluna um pouco mais para a retaguarda e assim assentámos em *La Fosse*, na margem esquerda da ponte do rio *La Liz*; ahí, com a ferramenta que havia comprado em *Saint Homer*, linda cidade da Flandres, montei uma oficina rudimentar num alpendre, sem conforto nem agasalho. / Fui de mandado do chefe fazer compras a *Bétune*, cidade muito danificada pelos alemães e ahí vi, numa montra, exposto um par de jarras feito por um sargenti francêz, de dois envólucros de granada de 75. / O lavor era grosseiro de folhagem, o artista mostrava habilidader mas desconhecia desenho; vim com essa revelaç^o para o acantonamento e tentar um estudo.” (Almeida 2007: 76). A jarra CMALV 983 pode, perfeitamente, ser a resultante criativa desse estudo.

O q. desejamos é q. V. E. passe tão bem quanto à sua saúde e a sua saudade lho permitirem. —
Na certeza de q. somos sempre amigos fiéis e gratos.

Affonso Lopes Vieira / 25-Junho-19 (BM, A118, n.º. 33588)

As relações de amizade com os artistas continuam a habitar esta casa, sob a forma das peças que têm vencido o tempo e continuam ainda a aguardar alguma explicação, permanecendo misteriosas e belas nos dias de hoje.

INSTRUMENTOS CIENTÍFICOS (CMALV 960-962, 969, 996):



É deveras interessante uma passagem pelos instrumentos científicos da mais variada ordem que Afonso Lopes Vieira possuiu em vida, e de cujas propriedades dependia, pois gostava de se sentir actualizado com as evoluções que a ciência colocava à disposição do mais comum dos homens curiosos.

A disposição de alguns destes objectos na proximidade da sua sala de trabalho ou na varanda, mostram-nos a necessidade e o orgulho que tinha por estes objectos – seja o termómetro conhecido por “storm glass”, capaz de indicar as mudanças intempestivas climáticas (CMALV 960), o higrómetro, para medir o grau de humidade (CMALV 961), o barómetro para medir a pressão atmosférica e a temperatura (CMALV 962) – e tudo parece indicar, na falta dos registos de compra, que alguns deles foram adquiridos durante as suas viagens ou directamente junto dos fabricantes portugueses, e as suas relações ecléticas de amizade devem ter possibilitado estes desejos, agilizando o processo de aquisição.

O monóculo com tripé de madeira (CMALV 969) de que aparece acompanhado em várias das suas fotografias memorizadas pela imprensa, seja na varanda, seja no eirado de sua casa de S. Pedro, são a prova da importância que lhes atribuía e da forte utilização que deles fazia. O mesmo acontece com o calendário ou relógio solar artesanal (CMALV 996), composto por uma tábua de madeira rectangular, sobre a qual está colada uma folha com marcações dos meses, uma bússola e linhas onduladas numeradas, desenhados à mão com tinta preta. Colocado na devida posição em relação aos pontos cardeais, seria a sombra projectada pelo sol a bater nesse triângulo que marcaria, no desenho sobre a tábua de madeira, o dia e o mês do ano.

Se a perspectiva e a paisagem marítimas podem e devem ser consideradas um elemento fundamental no processo de criação literária do poeta, então estes instrumentos científicos são hoje a face objetivamente documentada dessa paixão.

EQUIPAMENTOS E UTENSÍLIOS (CMALV 968, 970-982, 984-985, 990, 993-995):



Merecedores de uma atenção são os equipamentos e utensílios variados que povoam a casa.

É o caso do globo terrestre (CMALV 995), provavelmente com função de pisa-papéis que o poeta tinha sobre a sua mesa de trabalho, evocando o papel dos portugueses na descoberta do mundo e no período de ouro da nossa História. A capa em couro para documentos (CMALV 982) deveria servir de arquivo das missivas e de facilitador da escrita sempre que se encontrava na varanda, ou mesmo no divã tumular, mas a sua proveniência ignora-se. É possível que o facto de conter no seu interior um papel da companhia de papel do Prado – uma das marcas de bom papel apreciado pelo poeta – nos venha a permitir afirmar que Vasco Pimentel a terá fornecido da sua loja, mas por enquanto não passam de meras suposições. Há duas penas (CMALV 971, 970), ainda com vestígios de tinta de cor vermelha, uma; a outras de cor azul, o que nos evidencia o gosto pela utilização de instrumentos tradicionais, fosse na escrita ou nas decorações gráficas dos manuscritos, que também fazia, e que chegaram até aos dias de hoje. As várias canetas de aparo (CMALV 977, 976, 975, 974, 973, 972), com hastes de madeira ou plástico, seriam dos seus instrumentos de escrita quotidianos, e algumas conservam ainda vestígios de tinta de cor preta. Há uma de marca Waterman, e o gosto requintado do escritor encontra-se documentado nesta profusão de instrumentos de escrita.

A tabaqueira ou caixa para cigarros (CMALV 981) é o sinal visível do hábito de fumador que sempre acompanhou o poeta e os seus longos serões com intelectuais. Do mesmo modo as duas pequenas caixas cilíndricas (CMALV 979 e 980) servir-lhe-iam de recipientes para guardar o tabaco, já que os cigarros então eram quase sempre de fabrico artesanal pelos fumadores. Outras caixas, como a que contém, por ordem

decrecente outras 5 tijelas dentro (CMALV 978) têm uma proveniência e utilização que provavelmente ignoraremos mas continuam a ser mostra visível dos gostos do seu proprietário.

As varetas (CMALV 994, 990) e o chicote (CMALV 993) estavam habitualmente guardados na varanda e estavam funcional e pragmaticamente relacionados com os longos passeios a cavalo que costumava dar pelas dunas envolventes da casa. A relação com a conhecida fotografia de 1903, em que o poeta está com o seu cavalo Tritão nas dunas entre S. Pedro de Moel e Vieira de Leiria, documenta bem esta faceta do quotidiano neste *lugar literário* (*vide* Nobre 2007: 80, fot. 148). Já sobre a moca ou pilão (CMALV 985) ou a cabaça (CMALV 984) não há referências escritas ou fotográficas, e a hipótese de que tivessem sido trazidos pelo pai Afonso Xavier Lopes Vieira, aquando da sua viagem a África nos anos finais do séc. XIX é de considerar, assim como, e identicamente plausível, da viagem a Angola de 1932 feita pelo próprio poeta, ou simplesmente presentes das visitas da casa. De todos estes equipamentos e utensílios a máquina fotográfica (CMALV 968) distingue-se, pois documenta uma paixão que inaugurou a fotografia entendida como arte, e conhece-se a raridade deste instrumento em 1909, altura da publicação do artigo referido. É em formato de caixa quadrangular, com bolsa de couro preto, permitindo acondicioná-la devidamente. Tem na frente um fecho metálico, e dos lados duas presilhas, onde engataria uma asa para usar a tiracolo, actualmente não existente. O orgulho do poeta neste objecto é notório na publicidade que lhe fez ao permitir a sua divulgação nas fotografias tiradas pela imprensa, e que hoje consideramos mais uma vertente do seu pendor pedagógico, consciente da possibilidade de educar os curiosos com o seu exemplo na arte fotográfica (*vide* Nobre 2007: 48 e 50, fotos 63, 65-84).

VIDROS (CMALV 987-989):



Curiosa na categoria dos Vidros é a pouca presença de peças, pois se conhece, através da correspondência com o amigo Artur Lobo de Campos (*apud* Nobre 2001: 36 e 149) a sua aventureira tentativa de uma indústria vidreira, que em nada deve ter resultado, bem

como os insistentes pedidos das visitas para que fosse o intermediário na compra de certas peças particulares de vidro.

Seja como for, o pequeno buda de vidro (CMALV 987), bem como a jarra (CMALV 988), com decoração policroma no topo, com motivos vegetalistas – folhagens e bagas de fruta – pintados em tons de verde e vermelho, em relevo, e contornados a dourado, podem revelar particularidades do seu gosto pessoal ou interesse por culturas e técnicas menos usadas na tradição da vila vidreira marinhense, onde se trabalhava o vidro pelo menos desde o século XVIII.

O aquário (CMALV 989) composto por taça de vidro, circular, larga e baixa, com o bordo virado para fora e com remate ondulado na borda exterior, apoiada numa base de ferro forjado, sustentada por três pés, forjados em forma de peixe com o rabo enrolado para cima, e com a frente semelhante à de uma espécie de dragão, identifica-se como mais uma das até aqui não identificadas peças artísticas da autoria do mestre do ferro forjado, Lourenço Chaves de Almeida.

Desconhece-se a data e as especificações da criação deste aquário, e do belo pé que o sustenta. No entanto, em junho de 1951, já depois da morte de Afonso Lopes Vieira, António Arala Pinto, numa conferência realizada na Casa do Distrito de Leiria, em Lisboa, faz uma pequena referência ao objecto:

[...] Com que carinho falava Afonso Lopes Vieira da arte do vidro, [...], com que prazer me mostrava o suporte de ferro, do seu aquário marítimo, dizendo-me que Mestre Lourenço de Almeida, o autor do lampadário existente na Batalha, trabalhava o ferro com a mesma arte com que o oleiro trabalhava o barro [...]

(Pinto 1952: 14)

Embora este aquário esteja actualmente exposto com parte da coleção de conchas de Afonso Lopes Vieira no seu interior, nem sempre assim foi. Sabe-se, através de testemunhos orais recolhidos em entrevistas realizadas durante o processo de inventário⁶⁸, que este aquário, estimado pelo poeta, era de facto usado como tal. Nele eram colocadas algas e outros elementos marinhos, que seriam trocados com a frequência necessária para manter aquele aquário como um pequeno pedaço do mar dentro do *lugar literário*.

⁶⁸ Nomeadamente a D. Helena Barradas, afilhada de Afonso Lopes Vieira, e ao Mestre Joaquim Correia, escultor, amigo próximo e protegido do poeta.

TRAJE (CMALV 991-992):



As duas bengalas, que se encontram actualmente na varanda, devem corresponder aquilo que na entrevista realizada mestre Joaquim Correia apelidou *a paixão do poeta pelas visitas e os passeios* que organizava para elas. A tradição de ter várias bengalas, algumas delas fruto de presente – e dos mais apreciados pelo proprietário – parece ser uma tradição desta casa.

As bengalas são simples e devemos relacioná-las com as imagens de um passeio em que o poeta esteve, com várias senhoras, no ambiente do pinhal de Leiria, conhecido como “árvores”, e do qual ficou um registo numa das imagens reproduzidas na *Fotobiografia* (vide fot. 154 e 155, com esquiço de identificação me Mestre Joaquim Correia *apud* Nobre 2007: 84). Apenas uma das bengalas apresenta uma marca – “London/ S[? ilegível]” – que pode resultar da aquisição no estrangeiro, mas esta interpretação é uma simples suposição.

BRINQUEDOS (CMALV 997):



Apaixonado pelo mar desde muito novo, amigo dos pescadores da Nazaré, como bem mostram algumas das imagens divulgadas do poeta (vide Nobre 2007: 154 e 155, fotos 292-294), a vontade de introduzir no seu *ninho* pequenas reproduções como a que hoje a CMALV preserva, devem ser entendidos como sinais de um gosto que se orgulhava do artesanato português, e o exibia como peça artística na divisão da casa que mais lhe agradava e que era o lugar mais sociável. Actualmente apenas um exemplar existe na CMALV, mas nas entrevistas, as duas testemunhas asseguram lembrar-se de outros exemplares presentes neste espaço em tempos idos. A relação de amizade do poeta com

Maria Laranjo, da Nazaré, local onde este artesanato se originou, poderá estar relacionada com a aquisição e proveniência desta peça (*vide* Nobre 2007: 156).

A peça identificada é um barco de madeira, em miniatura, com o casco pintado de branco com uma faixa superior azul forte, e com a borda, mais saliente, a vermelho. Em cada um dos lados do casco, sobre a faixa azul tem, pintado à mão, a branco: “Maria Adelaide”, mais junto à proa; e “S. R. G7 P. B.”, do lado mais chegado à ré. No painel da proa tem um elemento cilíndrico com um fio amarrado, e na frente, o casco tem um fio com um pequeno elemento de madeira pendurado. No seu interior estão colocados, aleatoriamente, alguns pequenos elementos (paus) de madeira com pontas de metal, outros apenas de madeira e alguns fios emaranhados, que deveria pertencer ao barco na sua composição original, dado que ele está visivelmente incompleto. Os remos de que o poeta se serviria para colocar algas e anémonas no aquário de Chaves de Almeida, como referiram as testemunhas, pertenceria a uma peça deste tipo.

Num *lugar literário* como este, até os brinquedos funcionam como peças evocativas ou condutoras às temáticas marítimas da escrita.

ESPÓLIO DE MALACOLOGIA (CMALV 122.1-122.19, 999-1144, 1315-1316):



A profusão de búzios, conchas e fósseis variados sempre foi uma constante nesta Casa – a mesa da varanda (CMALV 116) exhibe alguns deles, mas há registos fotográficos de que em tempos grande parte deles estariam no parapeito da varanda (*vide* Nobre 2007: 44 e 52, fot.85) – e o órgão de búzios (CMALV 122) dá-lhes uma função inusitada, talvez até única, e de que o poeta tanto se orgulhava. O espólio documental também nos permite perceber que algumas visitas traziam elementos deste tipo de presente ao anfitrião, por isso não é de estranhar a criação de uma nova categoria que permita fazer face ao avultado número de objectos – não encarados cientificamente, mas decorativa ou artisticamente – que pela primeira vez são numerados, na expectativa da sua preservação e de que venham a despertar quer o interesse dos estudiosos desta temática específica, quer as doações de coleções semelhantes que enriquecerão o património.

O interesse de Afonso Lopes Vieira pelas conchas, e especificamente pela vieira, é comprovado pelo seu próprio *ex-libris*, composto por um búzio e uma vieira, elementos marítimos que o poeta admirava, a ponto de as transformar na sua identificação iconográfica, como mostra a cantaria das escadas de acesso exterior à varanda da Casa, onde ainda hoje respiram o *lugar literário*.

BIBLIOGRAFIA

- VIEIRA, Afonso Lopes,
1897, [PQ?] *PARA QUÊ?*, *Livro Escripto por Affonso Lopes-Vieira*, ed. F. França Amado, Coimbra.
1912, [CI] *CANTO INFANTIL*, mus. de Tomás Borba, il. de Raul Lino, grav. de Th. Bordalo Pinheiro, Tip. 'A Editora', Primavera, Lx. (1.^a ed.) — 1916, *Canto Infantil*, mus. de Tomás Borba, ed. de Aillaud, Alves & c^a, Lx., Outono (2.^a ed.) — 1931, *Canto Infantil*, mus. de Tomás Borba, il. de Raul Lino, 'Biblioteca dos Pequenininos', n.º extraordinário, Páscoa, Emp Nacional de Publicidade, Lx. (3.^a ed.).
1915, [PSSIS] *POESIAS SOBRE AS SCENAS INFANTIS DE SCHUMANN*, Desenhos de Raul Lino, A Editora Limitada, Lx., Primavera.
1916, "Apresentação" de *Discursos Pronunciados no banquete Oferecido pelos "Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa" ao Académico Espanhol Dr. D. Aureliano de Beruete y Moret*, ed. dos "Amigos do Museu", Lisboa, [p. 3].
1922, [DG] *EM DEMANDA DO GRAAL*, Soc. ed. Portugal-Brasil, Lx.
1927, "MOSTEIRO DE ALCobaça" e "PINHAL DE LEIRIA E S. PEDRO DE MOEL" in *Guia de Portugal*. 2.º vol. *Estremadura, Alentejo, Algarve*, "Bib. Nac. de Lisboa", Lx., pp. 612-26 e 648-52.
1942, [NDG] *NOVA DEMANDA DO GRAAL*, Liv. Bertrand, Lx.
1944, [TA] "Os Túmulos de Alcobaça. A-propósito do estudo de Lourenço Chaves de Almeida" [recensão a ALMEIDA, Lourenço Chaves de, *Os Túmulos de Alcobaça e os Artistas de Coimbra*, Junta de Província da Estremadura, Publ. Culturais, Lx.] in *Boletim da Junta de Província da Estremadura*, n.º 6, Lx.

ESPÓLIOS MANUSCRITOS:

- Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, XIV vols., espólio da Biblioteca Municipal de Leiria Dr. Afonso Lopes Vieira [BML].
Correspondência entre Afonso Lopes Vieira e Augusto Rosa, espólio do ANTT 545, arquivo particular de Augusto Rosa, caixa 1, n.ºs 1-2. Pasta 2 e álbuns *Rememrança I-IV*.
Correspondência entre Afonso Lopes Vieira, Augusto Rosa e Leonor de Castro Guedes Rosa, espólio de Afonso Lopes Vieira, BML.
Espólio de correspondência de / para Afonso Lopes Vieira da Biblioteca Nacional de Lisboa [BNLx].
Espólio de correspondência de / para Afonso Lopes Vieira da Biblioteca Municipal do Porto [BMP].
Espólio de correspondência de Carolina Michaelis de Vasconcelos para Afonso Lopes Vieira da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra [BGUC].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AGUIAR, António de (1955) *Mobiliário Português do século XVIII (achega para o seu estudo)*, separata da *Revista Ocidente*, vol. XLVIII, Lisboa.
ALMEIDA, Lourenço Chaves de (1944) *Os Túmulos de Alcobaça e os Artistas de Coimbra*, Junta de Província da Estremadura, Publ. Culturais, sl.
____ (2007) *Memórias de um Ferreiro*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra.
BOURDIEU, Pierre, (1996) *As Regras da Arte. Gênese e Estrutura do Campo Literário*, trad. M. Serras Pereira, ed. Presença, Lx. [1.^a ed., ed. du Seuil, Paris, 1992].
COELHO, J. Furtado (1999) "Afonso Lopes Vieira, Agostinho de Campos e Alberto d'Oliveira. Alguns aspectos da relação de ALV com a 'Geração de 90'" in *Actas do III Colóquio sobre a história de Leiria e da sua região*, II vol., Câmara Municipal de Leiria, Leiria, pp. 273-8.

- Colecção Carlos Vieira* 2008, *Contrato de doação*, 19 de Julho de 2008, doc. dactilografado dos arquivos da CMM³G.
- Colecção Carlos Vieira* 2010, *Contrato de doação*, 7 de Agosto de 2010, doc. dactilografado dos arquivos da CMM³G.
- CUSTÓDIO, Jorge (2001) "Notas Históricas acerca da primitiva indústria de tecidos de Alcobaça e das Estamparia Portuguesas no Antigo Regime [1775-1834]", in *Lenços e Colchas de Chita de Alcobaça*. Ministério da Cultura (Gabinete de Relações Internacionais), e Instituto Camões, S. Paulo: Setembro, 2001 (cat. exp.), pp. 18-52.
- DASILVA, José Manuel (1998) "Alfonso Lopes Vieira e su *Poema do Cid* vernáculo: un caso ideológico de traducción" apud FERNÁNDEZ, Lenadro Félix e ARJONILLA, Emilio Ortega (ccords.), (1998) *Jornadas Internacionales de Traducción y Interpretación de la Universidad de Málaga*, vol. II, Univ. de Málaga, Málaga, pp. 455-66.
- FERREIRA, Maria Augusta Trindade (2001) "Lenços e Colchas de Chita de Alcobaça", in *Lenços e Colchas de Chita de Alcobaça*. Ministério da Cultura (Gabinete de Relações Internacionais), e Instituto Camões, S. Paulo: Setembro, 2001 (cat. exp.), pp. 8-17.
- Glossário* de termos comp. na secção de mobiliário do Inst. José de Figueiredo, Lisboa, s/d.
- HERBERT, David (2001) *Literary Places, Tourism and the heritage experience* in *Annuals of Tourism Research*, vol. 28, n.º 2, pp. 312-333.
- HÉRNANDEZ, Francisca (2001) *Manual de Museología, Biblioteconomía y Documentación*, Editorial Síntesis, Madrid (2ª reimpressão).
- Lenços e Colchas de Chita de Alcobaça* (cat. exp.) (2001), Ministério da Cultura (Gabinete de Relações Internacionais), e Instituto Camões, S. Paulo: Set..
- MARTINS A[ives] (1923) "LIVROS NOVOS. *O Romance de Amadis* e as tradições literárias da raça portuguesa. Um código de honra e um evangelho de amor. Fala Afonso Lopes Vieira", sl., 19 de Fevereiro de 1923. [R, II: f. 9r.]
- MENDES, José Amado (2007) Prefácio a *Memórias de um Ferreiro* de Lourenço Chaves de Almeida, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 11-22.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, D. Ramon (1905) *Origenes de la Novela. I. Introducción, tratado histórico sobre la primitiva novela española*, Bailly, Baillière e Hijos eds., Madrid.
- ____ (1907) *Origenes de la Novela. II. Novelas de los siglos XV y XVI, con un estudio preliminar*, Bailly, Baillière e Hijos eds., Madrid.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1979) "Dois textos sobre Afonso Lopes Vieira" in *Lâmpadas no escuro — de Herculano a Torga — ensaios*, ed. Arcádia, Lx., pp. 103-38.
- NATIVIDADE, M. Vieira, (1910) *Ignez de Castro e Pedro o Cru perante a iconographia dos seus tumulos*, clichés de Ant. Natividade, typ. "A Editora", Lisboa.
- NOBRE, Cristina
- ____ (1999) "O espírito literário da casa de S. Pedro" in *Actas do III Colóquio sobre a História de Leiria e da sua região*, II vol., 29 e 30 de Novembro de 1996, CMLeiria, Leiria, pp. 289-307.
- ____ (2001) edição de: ... *um longo ataque de melancolia mansa... Correspondência de Afonso Lopes Vieira para Artur Lobo de Campos (1909-1945)*, CM. de Leiria, ed. Magno, Leiria.
- ____ (2003) *Passeio sentimental de Afonso Lopes Vieira*, CM de Leiria, CM de M^a Grande, CCRC, col. "Rota dos Escritores do Séc. XX, Coimbra.
- ____ (2003a) "Os Lugares da Escrita em Afonso Lopes Vieira" in *Lugares da Escrita. 22 Novembro 2003 / 22 Janeiro 2004*, Catálogo da Exposição da Rota dos Escritores do Séc. XX, Pavilhão Centro de Portugal, Coimbra, pp. 19-23.
- ____ (2003b) "Afonso Lopes Vieira: o esteta assumido" in *Afonso Lopes Vieira. In Memoriam*, Roteiro da exposição "O ano de todas as comemorações. 1878-2003", pela Casa Museu / Centro Cultural João Soares, Cortes, Junho, pp. 3-12.
- ____ (2003c) "Afonso Lopes Vieira. A Obra Publicada (Em livro e dispersa)" in *Roteiro da exposição bibliográfica sobre Afonso Lopes Vieira — "O ano de todas as comemorações. 1878-2003"*, pela Casa Museu / Centro Cultural João Soares, Cortes, Outubro, pp. 3-32.
- ____ (2004) *Passeio nas terras de Afonso Lopes Vieira*, Roteiro Cultural, Região de Turismo Leiria-Fátima, Leiria, sd. [2004].
- ____ (2005) *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I e *Inéditos*, vol. II, INCM, Lisboa.
- ____ (2005a) "O esteta de si-mesmo. Afonso Lopes Vieira" in *Revista Clube do Coleccionador*, CTT Correios de Portugal, Lisboa, Junho 2005, pp. 4-6.
- ____ (2005b) *Casa-Museu Afonso Lopes Vieira. Roteiro da Exposição*, Câmara Municipal da Marinha Grande, Julho.
- ____ (2005c) "O espólio epistolográfico de Afonso Lopes Vieira depositado na Biblioteca Municipal de Leiria. O conjunto documental de Augusto Rosa e Leonor de Castro Guedes Rosa" in *Actas do IV*

- Colóquio sobre a História de Leiria e da sua região. História Contemporânea*, 9 e 10 de Novembro de 2001, CMLeia, Leiria, pp. 183-197.
- ____ (2007) *FOTOBIOGRAFIA Afonso Lopes Vieira. 1878-1946*, Imagens & Letras, Leiria, Dez.
- ____ (2008) *Afonso Lopes Vieira na imprensa da época e na correspondência particular* (vol. I) e *Anexos* (vol. II), pós-doutoramento em Ciências da Comunicação – História da Imprensa, SFRH / BPD / 27109 / 2006, Outubro de 2008 [policopiado].
- ____ (2008a) “Os jornais e a construção da propaganda durante a 1.^a República. O caso da apreensão da poesia de Afonso Lopes Vieira *Ao Soldado Desconhecido (morto em França)*, 1921” in *III Jornadas Internacionais de Jornalismo*, na Universidade Fernando Pessoa, no Porto, dia 14 de Março de 2008, subordinadas ao tema “JORNALISMO E DEMOCRACIA REPRESENTATIVA”, editado em CD com o registo DL 270075/08 e ISBN 978-989-643-001-6.
- ____ (2008b) “Afonso Lopes Vieira: A Campanha Vicentina e os Serões de Alcobaça na imprensa e na intimidade – ou de como reaportuguesar Portugal, tornando-o europeu...” in *IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, na Universidade da Madeira, no Funchal, dias 4-9 de Agosto de 2008, subordinada ao tema “Lusofonia: tempo de reciprocidades”.
- ____ (2010) “Alvorecer do Turismo Cultural na 1.^a metade do séc. XX. Afonso Lopes Vieira e a valorização do património da região de Leiria” in SANTOS, Graça Poças (org) *Congresso de Turismo Cultural, Territórios e Identidades*, Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Leiria, em 29/30 de Novembro de 2006.
- ____ (2011) *Afonso Lopes Vieira na correspondência e imprensa da época*, apoio da FCT, ed. Imagens&Letras e IPL, Leiria.
- (2000) *Normas Gerais de Inventário. Artes plásticas e artes decorativas*, texto de Elsa Garrett Pinho e Inês da Cunha Freitas, Direcção de Serviços de Inventário, Instituto Português de Museus, Janeiro, 2.^a ed. revista.
- OGANDO, Alice (1935) "Novas de Afonso Lopes Vieira, o poeta mais português de Portugal" in *Portugal feminino*, n.º 69, ano VI, Outubro de 1935, pp. 10-1 e excertos republicados in *Fradique*, semanário literário, ano II, n.º 90, Lx., 24 de Outubro de 1935.
- OLEIRO, Manuel Bairrão (2004) “Apresentação” de *Normas de Inventário. Artes Plásticas e artes decorativas. Mobiliário*, Instituto Português de Museus, Lisboa, Maio, pp. 5-7.
- PEREIRA, Paulo Alexandre Cardoso (2009) *A Beleza Imortal das Catedrais. Afonso Lopes Vieira e a imaginação medievalista*, vols. I e II, col. “Temas Portugueses”, IN-CM, Lisboa.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (2010) *O tempo republicano da literatura portuguesa*, separata de Colóquio/Letras, n.º 175, F. C. Gulbenkian, Lisboa, Set.-Dez.
- PINTO, A. Arala (1938-39) *O Pinhal do Rei. Subsídios*, vols. I e II, Alcobaça.
- ____ (1952) *Duas Dívidas. D. Denis e o Nacionalismo de Afonso Lopes Vieira*, Leiria: Comissão Municipal de Turismo de Leiria, Abril.
- PINTO, Américo Cortês (1967) "Afonso e Diana" — conferência proferida no dia 2 de Junho de 1966 na Parceria António Maria Pereira, na apresentação de uma nova edição de *A Diana*, in *A Voz*, série 32, n.º 107, Lx., 10 de Junho de 1966 e *Separata do Boletim mensal da Sociedade de Língua Portuguesa*, Lx.
- PRISTA, Luís (1992) "5. Afonso Lopes Vieira" in *Para a edição do Guia de Portugal*, Fac. de Letras da Un. de Lx., dissertação de mestrado, pol., pp. 143-69.
- RODRIGUES, Urbano (1947) "Afonso Lopes Vieira Grande Poeta e Grande Português" in *Diário de Notícias*, Lx., 27 de Fevereiro, pp. 1 e 4.
- SAMPAIO, Jorge Pereira (1997) *Faiança de Alcobaça de 1875 a 1950*. Col. Fundamental. S/L: Estar Ed.
- SIMÕES, João Gaspar (1974) "I. Afonso Lopes Vieira" in *Retratos de Poetas que conheci. Autobiografia*, Brasília ed., Porto, pp. 17-29.
- SOUSA, Maria da Conceição Borges de & BASTOS, Celina (2004) “Normativo. Mobiliário Civil” e “Mobiliário Religioso” in *Normas de Inventário. Artes Plásticas e artes decorativas. Mobiliário*, Instituto Português de Museus, Lisboa, Maio.
- "Um Serão de Arte ao ar livre. No adro do Mosteiro de Alcobaça representa-se no domingo *A Castro* com toda a sumptuosidade" (1935), in *Diário de Lisboa*, n.º 4583, ano 15.º, Lisboa, 21 de Agosto, p. 3.