

# JUDEUS PORTUGUESES NO MUNDO

MEDICINA E CULTURA

Organização

Virgínia Soares Pereira

Manuel Curado

**LEMS**



Universidade do Minho  
Centro de Estudos Lusíadas

REDE de  
**JUDIARIAS**  
de PORTUGAL

JUDEUS PORTUGUESES NO MUNDO  
MEDICINA E CULTURA

**JUDEUS PORTUGUESES NO MUNDO**

MEDICINA E CULTURA

Organização: Virgínia Soares Pereira / Manuel Curado

Capa: António Pedro

Edição: Centro de Estudos Lusíadas da Universidade do Minho

© Virgínia Soares Pereira | © Manuel Curado

© Edições Húmus, Lda., 2014

End.Postal: Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão

Tel. 926 375 305

humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde – V. N. Famalicão

1.ª edição: Julho de 2014

Depósito Legal n.º: 377307/14

ISBN: 978-989-755-046-1

# JUDEUS PORTUGUESES NO MUNDO

MEDICINA E CULTURA

Organização

Virgínia Soares Pereira

Manuel Curado



Universidade do Minho  
Centro de Estudos Lusíadas

**hmnus**

# Índice

7 **Nótula de apresentação**

Virgínia Soares Pereira

11 **Em jeito de prólogo**

Manuel Curado

## I. VULTOS DA MEDICINA

25 **Dionísio e Amato Lusitano: encontros e desencontros de dois médicos no exílio**

António Andrade

39 **Os requisitos do médico perfeito segundo Rodrigo de Castro**

Adelino Cardoso

53 **De Goa para o mundo: viagem de *Colóquios dos Simples* de Garcia de Orta**

Teresa Nobre Carvalho

75 **O despatriado Ribeiro Sanches na terra dos czares: débitos e créditos**

Fernando Machado

111 **Medicina e humanismo na obra de Amato Lusitano**

J. A. David de Morais

159 **Reflexões sobre a diáspora dos médicos judeus portugueses**

João-Maria Nabais

179 **Leão Hebreu, médico e filósofo português no renascimento italiano**

James Nelson Novoa

## II. QUESTÕES DE CULTURA

- 193 **Diogo Pires, judeu e poeta por rotas da Europa quinhentista**  
Carlos Ascenso André
- 211 **Joaquim de Carvalho: da memória judaica ao esquecimento da Shoah**  
Paulo Archer de Carvalho
- 235 **Um cólofon enigmático do Século XIX português:  
As Viríadas, o maior poema épico da Sefarade**  
Manuel Curado
- 273 **A Distinção entre cristãos-velhos e cristãos-novos e a questão judaica em Portugal:  
representações e posições**  
Cristiana Lucas da Silva e José Eduardo Franco
- 285 **António Carvajal (Carvalho) e António Robles – a saga de beirões judeus**  
Maria Antonieta Garcia
- 305 **Aspectos da filosofia hebraico-portuguesa**  
J. Pinharanda Gomes
- 315 **Marranismo, cultura e identidade**  
Jorge Martins
- 325 **Exame, interrogação e erro em Francisco Sanches**  
Rui Bertrand Romão
- 343 **Colaboradores**
- 353 **Índice onomástico**

# X

## UM CÓLOFON ENIGMÁTICO DO SÉCULO XIX PORTUGUÊS: AS VIRÍADAS, O MAIOR POEMA ÉPICO DA SEFARADE

Manuel Curado  
(Universidade do Minho)

### I O Invisível da Cultura

O humorista norte-americano Woody Allen descreve, no primeiro conto de *Getting Even*, de 1966, uma edição académica muito erudita das listas de lavandaria de um génio lunático de Praga dos tempos heróicos do início da Psicanálise. As convenções das edições académicas determinam que os textos nobres de um autor podem ser publicados mas não devem ser publicados os textos marginais que foram escritos aparentemente sem intenção artística, como as listas da roupa que se deixa na lavandaria. Esta pérola de humor inteligente esconde problemas muito complicados sobre o que é relevante no processo da edição de um livro e sobre a natureza última do processo criativo dos escritores, dos artistas plásticos e, de um modo geral, dos autores.

De facto, como perguntou de modo célebre Michel Foucault numa comunicação à Sociedade Francesa de Filosofia, três anos depois de Woody Allen, o que é um autor? A pergunta comum a Foucault e a Woody Allen merece ser enfatizada: o que é *mesmo* um autor? A ênfase acrescentada tem a função de recomendar um pensamento sistemático sobre os aspectos menos visíveis da criação, seja ela intelectual, literária ou de outra natureza. A respeito do que permanece à sombra da criação, muitas outras perguntas incómodas poderiam ser formuladas: o que é mesmo uma obra de arte? Qual a linha de fronteira que autonomiza a obra de arte e a aparta misericordiosamente de tudo o que a preparou e auxiliou a sua existência? O que deve a ponta do icebergue artístico à massa de gelo não artístico que permanece sob a linha de água, invisível ao olhar e à apreciação, mas que sustenta o que se admira?

Em muitas outras áreas disciplinares é impossível não averiguar os fenómenos marginais do ruído, da influência espúria, do resto desprezível e do que está à margem. Uma arqueologia que não investigue os restos das cozinhas antigas ou os botões dos casacos dos reis e das pessoas anónimas do povo parece hoje uma ciência incompleta. O juízo do que deve ser considerado relevante na investigação científica e no apreço estético sofreu muitas reviravoltas ao longo da História. Um exemplo especialmente dramático desta alteração aconteceu nas ciências que protagonizaram o desejo intelectual do rigor supremo. As ciências físicas, por exemplo, viram-se obrigadas a considerar os fenómenos marginais ao fenómeno principal que estudavam. O ruído é relevante para a compreensão do fenómeno científico ou artístico, bem como as contaminações, os distúrbios, os epifenómenos, as influências, os restos, a supererrogação, a superveniência e a multidão incontável de processos paralelos. O humor de Woody Allen equaciona, por conseguinte, um problema intelectualmente estimulante. É este: se o escritor só escreveu o que escreveu com a roupa que mandou lavar na lavandaria e se as listas da lavandaria têm uma estrutura rica que pode indiciar as alterações do processo criativo, a linha de fronteira entre textos “nobres” e textos “não nobres” deverá ser reconsiderada.<sup>(1)</sup>

<sup>1</sup> Veja-se Woody Allen, “As Listas de Metterling,” in *Para Acabar de Vez com a Cultura*, trad. J. Leitão Ramos (Amadora, Bertrand, 1982), pp. 7-14; bem como Michel Foucault, *O Que É Um Autor?* Trad. A. F. Cascais e E. Cordeiro (Lisboa, Vega, 1992). Sobre a importância dos restos de cozinha na arqueologia, ver Cornelia Vinsmann, em “The Love of Ruins,” *Perspectives on Science*, 9: 2 (2001), pp. 196-209. Para uma perspectiva mais geral sobre o relevo epistemológico dos assuntos



O que se segue tem como objectivo realizar o exercício de repensar uma determinada linha de fronteira entre a obra literária, os seus para-textos e a teia de relações humanas que permite a existência dessa obra. Toma-se como objecto de análise um cólôfon que foi feito sobre um dos manuscritos conhecidos do maior poema épico dos Judeus Portugueses, o maior poema épico da Sefarade, a terra mítica dos Judeus do Ocidente. No ano em que se publica a primeira edição das *Viríadas* de Isaac de Sequeira Samuda (c. 1681-1729), a sua *editio princeps*, bem como a primeira edição crítica, a reconstrução da história dos manuscritos conhecidos poderá oferecer uma lição preciosa sobre o que é marginal a uma grande obra de arte.<sup>(2)</sup> O cólôfon é totalmente marginal em relação ao monumento literário mas, curiosamente, é relevante para este último poder ser compreendido profundamente. O que não parece ter importância, alguma importância tem de facto. Por que razão parece não ter importância? O cólôfon foi escrito em 1851, mais de um século depois da morte do Doutor Samuda, ocorrida em 1729, numa cidade diferente (em Lisboa e não em Londres) e obedecendo a uma intenção também diferente (comercial, por exemplo, e não artística). Por que razão alguma importância tem? Porque transmite informação relevante sobre a integridade da obra literária. O copista invisível de um cólôfon marginal tornou-se estranhamente decisivo para a interpretação do poema em causa.

A história da cultura está repleta de pessoas invisíveis. O autor anónimo do cólôfon faz parte de uma multidão que raramente é considerada. Os conteúdos culturais são universalmente apreciados, mas os continentes e os agentes sem os quais não teriam sido possíveis permanecem na sombra do que acontece. A atracção pelo conteúdo eclipsa tudo o resto. O livro, o filme, a obra musical e muitos outros conteúdos culturais raptam colectivamente a atenção das sociedades, de tal modo que grupos inteiros de profissionais passam despercebidos. Só para acantonar o problema à instância prototípica da cultura, o livro, repare-se como não se presta habitualmente atenção aos paginadores, aos tipógrafos, aos editores, aos agentes literários, aos revisores de provas, aos comerciantes do livro, aos alfarrabistas, aos leiloeiros e

secundários, ver Christoph Hoffmann e Jutta Schickore, “Secondary Matters: On Disturbances, Contamination, and Waste as Objects of Research,” *Perspectives on Science*, 9: 2 (2001), pp. 123-125.

<sup>2</sup> Manuel Curado, *As Viríadas do Doutor Samuda. Edição Crítica da Epopeia Setecentista Inédita dos Médicos Isaac Samuda e Jacob de Castro Sarmento* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014, no prelo).





a muitos outros profissionais sem o trabalho dos quais o apreço que existe pelos conteúdos dos livros não seria possível. Este desequilíbrio da atenção acentua-se no que concerne ao continente material do livro. O tipo de papel e o seu grau de acidez, o sistema de impressão, a encadernação, a longevidade do objecto, o software de edição gráfica, o fantasma cruel da fiscalidade que onera o preço, etc., são aspectos que ficam reservados aos profissionais do sector e que raramente entram na esfera de interesses dos leitores de livros.

Existem indubitavelmente razões de natureza evolutiva que explicam esta conspícua assimetria entre continentes e conteúdos da cultura. O que acontece nesta área da vida humana não é uma ilha isolada. Toda a estrutura cognitiva humana está organizada dessa forma. Os conteúdos povoam de modo soberano e imperialista a vida humana. Todos vemos flores e crianças a brincar mas nenhum ser humano vê a visão sem a qual não poderia ver tudo o que vê na sua vida. Já Platão, no *Cármides* (168d-169b), procurou saber se uma capacidade se realiza em si mesma ou no seu conteúdo, concluindo que a capacidade não se realiza em si mesma mas no seu objecto. O debate é, pois, muito antigo.

O mundo da cultura obedece a estas estruturas cognitivas da mente humana. Contudo, a história do livro mostra que há razões para não deixar de reparar no papel que as pessoas invisíveis exercem. A transmissão dos manuscritos greco-latinos ao longo de centenas de anos é um exemplo do papel fundamental que os copistas têm na história da cultura. Não é possível aceder a um texto da Grécia antiga, por exemplo, sem encontrar e valorizar o trabalho meritório dos copistas e escoliastas que permitiram que esse texto atravessasse séculos. Dificilmente se encontram os originais da cultura ocidental. Entre duas épocas históricas há sempre agentes invisíveis sem os quais não teria sido possível aceder a esses bens.

O que se segue procura mostrar o caso notável de uma pessoa invisível que auxiliou a preservar o maior poema épico da cultura judaica do Ocidente e um dos maiores poemas épicos em língua portuguesa. O médico português Isaac de Sequeira Samuda exilou-se em Londres, exercendo aí a sua profissão junto da comunidade sefardita de Bevis Marks e junto da Legação Portuguesa. Membro do Royal College of Physicians e da Royal Society of London, Samuda tinha uma vocação literária e filosófica muito acentuada.<sup>(3)</sup>

<sup>3</sup> Para uma reconstrução da biografia de Isaac Samuda, ver a Introdução do nosso *As Virtudes do Doutor Samuda*, bem como Augusto D'Esaguy, "Breve Notícia sobre o Médico Português Isaac de Sequeira Samuda," *O Instituto*, vol. 87, nº 3, IV série, nº 16 (1934), pp. 262-269; e Edgar Samuel,



Deixou um manuscrito inacabado de um grande poema épico com o título de *Viriadas*. O seu amigo Jacob de Castro Sarmento, a quem auxiliou quando da sua chegada a Londres, terá reunido os papéis de Samuda, organizou-os, acrescentou cinquenta e uma estrofes ao canto décimo terceiro e dedicou o poema épico a D. João V, seguindo eventualmente indicações que lhe teriam sido dadas por Samuda, de que não há prova documental. Desta obra, editada em 2013, só se conhece o manuscrito à guarda da Biblioteca Thomas Fisher de Livros Raros da Universidade de Toronto (cota MS 08.021), no Canadá, e uma cópia oitocentista desse manuscrito que se encontra na biblioteca do Seminário Teológico Judaico de Nova Iorque, nos Estados Unidos da América (cota MS 3689, SHF 1545:28). O manuscrito de Toronto terá pertencido ao Duque de Palmela (1781-1850) e a cópia de Nova Iorque foi feita em Lisboa em 1851 sobre esse manuscrito. No final do manuscrito de Nova Iorque encontra-se um apontamento em caligrafia elegante que relata com grande detalhe a operação e as circunstâncias da cópia. O copista não se apresenta, permanecendo, por conseguinte, anónimo. Contudo, este cólôfon lança luz sobre o interesse que o grande poema épico mereceu junto de alguns intelectuais e bibliófilos portugueses de meados do século XIX.

## II O Texto do Cólófon

*Foi copiado este Poema de hum que se diz authografo (e o parece) que existe na Livraria do Duque de Palmella na sua Quinta do Lumiar, tendo sido comprado em Londres com outros muitos Livros. Forma hum volume de folio, bem encadernado, doirado por folhas, e nas pastas, escripto de boa letra, e com tres Estancias em cada pagina, e o titulo e numeros dos Cantos em letra figurando redonda. Encontrao-se versos, e Estancias incompletas: Est. 24, Cant. 6, 39 do mesmo Canto, e Est. 6, 59, 81, e 83 do Cant. 11º, de que se pode julgar lhe faltava ainda a ultima demao, e nesta copia deixei os espaços vazios de taes faltas, como estao no Authografo. Parece que faltam as Est. 35 do 7º Cant, e a 35 do 8º, cujos numeros estão á margem; isto tambem pode ter sido engano de quem o numerou, visto que não traz espaço para incluir as Estancias (o que eu deixei na*

“Samuda, Isaac de Sequeira (bap. 1681, d. 1729),” in *Oxford Dictionary of National Biography* (Oxford, Oxford University Press, 2004; online ed., Jan 2008 [doi:10.1093/ref:odnb/71570]).



*copia*); porem como nada declara, foi por isso que vao aqui os espaços vazios, como nas otras faltas, para que se algum dia ellas apparecerem (o que he possivel), haver lugar de as substituir. Obtive-o no dia 5 de Janeiro, e o copiei, trabalhando sete a oito horas por dia, concluindo-o no dia dezaceis do mesmo mes neste anno de 1851. Passou da minha, para a mão de José Maria da Costa e Silva (a quem tenho emprestado outros Authografos) por empenho do meu Amigo Manuel Bernardes, com o fim de fazer juizos críticos para a obra que está compondo intitulada – Ensaio-biográfico-Crítico – e de que já publicou o 1º Volume; na qual, naturalmente, não terá de figurar a sua Producção, e de A. M. do Couto, o 1º canto de Homero, traduzido em Portugues, ainda que já não existe o triste flagello seu, e de outros, J. A. de Macedo.

*Ve-se que este Poema – Viriados [sic] –, tanto pela parte historica, que está imperfeita, como pela sua marcha, pela mania de nelle embutir todas as sciencias, e materias que hiao lembrando aos Authores, pela superabundancia de mithologia, e porque, tocando ao primeiro author doze e meio Cantos; vê-se, digo, que esta apenas parece metade, hum terço, ou menos ainda da Producção total, e muito menos se hum terceiro, e quarto Judeu houvessem de a continuar, e concluir. Fiz, com tudo, algumas indagações, e não me consta com certeza que ele passasse do 13º Canto.*

*Não sou sufficiente avaliador do merecimento de tal Producção, mas tenho liberdade (não só pela Carta Constitucional que felizmente nos rege!!!) como outro qualquer de fazer o meu juizo, como está fazendo o Poeta Magrisso; com a diferença porem que o delle sahe a publico no seu – Ensaio –, e o meu fica aqui alapardado. Parece pois incrível que tão subidos Poetas medissem de tal sorte centos de versos deste Poema (longos e curtos) que, por mais, que a imaginação trabalhe, e a pornuncia se violente, não he possivel tornallos harmoniosos. Talvez estas imperfeições ainda estivessem para ser limadas, bem que as emendas, e mudanças já feitas em muitos versos, e Estancias inteiras, o não indiquem, e até porque o todo deste objecto, induz a acreditar, que era o Exemplar próprio, e único, que como diz no titulo se offerecia a D. João 5º. As emendas são feitas com aceio, e a letra he toda igual, deste a 1ª Est. do 1º Cant. até a ultima do 13º. Depois da Est. 57 do 13º Cant. vem com letras vermelhas a declaração que nesta copia se acha no lugar competente, a qual parece do segundo Author, bem como as emendas, e o resto do Poema, digo o resto do 13º Cant., e, com effeito deduz-se deste resto, que ambos são em tudo muito parecidos. He verdade que mostrao profundeza de conhecimentos, e facilidade de improviso, e rima; mas não he estranho, que já no Reinado de D. João 5º houvesse sciencia de Diccionario como hoje há tanta, e que*

*houvesse tanta facilidade de versejar, porque todos sabem que foi aquella a desgraçada época em que mais dominou esta mania.*

*Já ouvi desculpar os Judeus em questão, attribuindo seus principaes defeitos a vício do seculo; mas eu não os disculpo por tal motivo, porque Camões e outros mais anteriores, e por isso mais susceptiveis de padecer os vicios do seculo, não cahirao tanto nelles, como os dois descendentes de Abrahão, e por isso digo que, Poetas ou Sabios de tal calibre nunca deveriao escrever as lindas ideias da Est. 70 do 7º Cant. – O que em pequenino já o tinha muito grande. – Est. 85 do mesmo Canto. – Caga-se com medo; além de outras imensas asneiras de igual, e supperior calibre, que se encontrao na longuissima extensão deste meio Poema; a respeito do qual me chegou também a mania de fazer as três segtes. Estanc.as.*

Até-qui, vemos, chegou esta Epopeia,  
Mais comprida do que he caminho à Lua!  
Os Authores em tão longa diarrhea  
Mostrao Medicos ser, e cousa sua.  
Se metade lhes dictou Ninfa Cú-mea,  
Quem paciente lerá outra contia,  
Pois fede, encoleriza, e enfastia  
Tanta asneira dictar metromania.

Mas se querem à luz dar inda outro tanto  
Com frases suas, gregas, e latinas,  
Oh não lhe esqueça não de adorno ao Canto  
Os bellos Cumamenos (1) Porrapias, (2)  
E anachronismos mil q' dão espanto,  
Que arrepiao velhos, moços, e meninas,  
E até o caga bem, e mija mal, (3)  
De tão dignos Çapateiros cabedal!

Porém vamos ao que importa; a Producção  
He propria de Judeos, e afinidade,  
(No longo, no confuso, e discripção)  
Tem com Poetas taes, e até na idade:  
Forao Isac, e Jacob de huma Nação,  
Os dois Authores são huma entidade;  
Donde pode concluir-se n'hum instante,  
Que o fez, e acabará Judeo errante.

Cant. 1º Est. 28.

Cant. 8º Est. 71.

Cant. 7º Est. 57.

*N. B. Quando regressou à minha mão o Authografo, no dia 3 de Fevereiro, da mão de J. M. da Costa e Silva, para onde o emprestara, como acima digo, vi com espanto na Est. 6 do 11º Cant. em que faltavam dois versos dos Authores, substituido o lugar por outros dois feitos por José Maria da Costa e Silva! Alem de atrevimento, prova ignorancia; porque não estava autorizado para fazer substituições; fizesse-as, mas fora do lugar, em papel separado, e metesseo no Livro, porque seu dono, se dellas gostasse, conservava-os, e se não gostasse, dava ao papel o uso que merecem muitas das produções deste sujeito: prova ignorancia porque não se atrevo a fazer as substituições que em outras partes faltao no mesmo Poema, e sou capaz de jurar pela veracidade do que digo.*

*Os ditos dois versos são os seguintes:*

*Que elle sofrego aspira satisfeito,*

*E nova vida lhe introduz no peito.*

### III Análise do Cóloufon

O que significa este cóloufon? Se o copista fosse um mero profissional, seria pouco provável que perdesse tempo a escrever estas páginas. Se fosse alguém com gosto pela cultura e que mantivesse uma actividade profissional na área da cópia de documentos, é provável que teria elogiado a diversidade temática do poema, a erudição vastíssima do seu autor, a conjugação rara entre forma poética e conteúdos científicos, a ausência de referências ao Judaísmo, um amor profundo à História do país que o perseguiu através da Inquisição, e, do princípio ao fim, uma perspectiva racionalista sobre todos os assuntos abordados. O copista parece ter sido uma figura contraditória. Em primeiro lugar, a atenção ao detalhe da contagem das horas indicia que esta era uma actividade profissional permanente e que teria de apresentar a factura dos seus serviços a alguém que teria encomendado essa cópia. Em segundo lugar, revela um espírito curioso ao relatar que fez diligências efectivas para saber mais sobre aspectos importantes do grande manuscrito, como a existência

de uma hipotética continuação para o mesmo. Finalmente, o cólôfon diz muito sobre o nível cultural do copista. Este não parece ter ficado bem impressionado com a riqueza das referências clássicas, científicas e médicas do poema, talvez por não as reconhecer, talvez por não ter uma educação que lhe permitisse interpretar as muitas alusões à história greco-latina, a personalidades da ciência moderna e à anatomia médica. Em particular, parece não ter apreendido a unidade temática do poema. Viu muitas referências, mas não parece ter visto a narrativa da luta de Viriato pela liberdade, a intervenção dos deuses nos assuntos humanos e o triângulo amoroso que unia perigosamente o chefe dos Lusitanos, a bela donzela Ormia e Tântalo, outro dos principais guerreiros lusitanos.

As referências que o copista faz a individualidades da Lisboa oitocentista são numerosas. A abrir o cólôfon, indica-se a proveniência do manuscrito: a biblioteca do Duque de Palmela (1781-1850). Não se diz nada sobre a história pretérita do manuscrito, nomeadamente sobre o período que vai da morte de Samuda até à morte de Castro Sarmento, e da morte deste até à posse do Duque de Palmela. Nada se refere também a respeito da data precisa em que o distinto embaixador português se apropriou de um manuscrito tão valioso. Servindo Portugal na capital inglesa por diversas ocasiões, nomeadamente em 1812, 1816, 1825 e 1838, o senhor Duque poderia ter adquirido o manuscrito pessoalmente ou por interposta pessoa. Nada se diz sobre o trânsito de Londres até à Quinta do Lumiar. Não se alude também ao problema complicado de justificar esta aquisição, seja pelo lado do valor patrimonial de um manuscrito raro, seja pelo lado do Judaísmo do autor principal e do seu amigo Castro Sarmento. Uma pessoa de vida cosmopolita como o Duque de Palmela não necessitaria de muitas razões para justificar a compra de um documento com valor patrimonial e cultural muito grande para a história de Portugal. O gosto refinado do Duque antecipou indubitavelmente as diligências que o senhor D. Manuel II faria décadas depois em torno dos livros raros portugueses. A sua bolsa teria sido pelo menos tão generosa quanto a do famoso bibliófilo Agostinho Vito Pereira Merello, corretor da bolsa cuja fortuna lhe permitiu adquirir uma das mais ricas bibliotecas privadas portuguesas de que há memória.

Se a origem da encomenda não é mencionada, sendo o autor desta iniciativa o protagonista invisível desta história de manuscritos raros, e se o contacto da Quinta do Lumiar que terá fornecido ao copista o precioso

documento (autógrafo ou apógrafo, como se verá) também não é indicado, sendo este o segundo protagonista invisível do caso, a individualidade que desempenha o papel mais relevante é José Maria da Costa e Silva (1788-1854). Este sócio correspondente da Academia Real das Ciências de Lisboa foi autor de muitos títulos e também tradutor. Distinguiu-se com a obra de fôlego *Ensaio Biográfico-Crítico sobre os Melhores Poetas Portugueses*, em dez volumes (Lisboa, Editor João Pedro da Costa, na Imprensa Silviana, tomo 1 em 1850, e tomo 10 em 1855).<sup>4</sup> Costa e Silva parece ter-se relacionado várias vezes com o copista e obtido dele anteriormente outros autógrafos. A questão da cunha (o velho empenho, como diz Eça na *Correspondência de Fradique Mendes*) metida por um amigo dos dois dá indubitavelmente que pensar. De facto, se o copista já tinha emprestado anteriormente autógrafos a Costa e Silva, a que se deve a cunha do amigo comum? Teria o copista consciência da excepcionalidade do manuscrito do Duque de Palmela? Como a cópia se realizou de 5 a 16 de Janeiro de 1851, pouco tempo depois da morte do senhor Duque, ocorrida a 12 de Outubro de 1850, teria receio de que um hipotético inventário da biblioteca ducal pudesse revelar a pessoa que lhe teria emprestado o manuscrito? O facto é que Elpino Tagídio, pseudónimo árcade com que era conhecido Costa e Silva, tinha desejo de conhecer o poema épico e fará uma referência a ele na sua história da literatura portuguesa. No tomo VII do *Ensaio Biográfico-Crítico*, de 1854, menciona Samuda no contexto da análise que faz da personagem feminina Ormia da obra *Viriato Trágico* de Brás Garcia Mascarenhas. Diz ele o seguinte:

“Todos conhecem a história de Ormia, matrona lusitana, que, aprisionada por um capitão romano, este se namorou dela, e não podendo ganhar a sua afeição, rouçou; e ela, dissimulando a afronta de tal violência, esperou ocasião favorável para se vingar, e uma noite que o romano jazia sepultado em sono, e vinho, lhe cortou a cabeça, a embrulhou em um véu, fugiu, e foi apresentá-la a seu marido como satisfação da ofensa que se lhe fizera, e, não querendo sobreviver à sua desonra, suicidou-se.

Esta Lucrecia lusitana, modelada pela romana, e quanto a mim tão fabulosa como aquela, tem no *Viriato Trágico* o nome de Ormia, assim como no poema das *Viriatas* do Doutor Samuda, em vez do de Osmia, como se lhe

<sup>4</sup> Para o enquadramento desta figura na historiografia oitocentista da literatura portuguesa, ver Carlos Manuel Ferreira da Cunha, *A Construção do Discurso da História Literária na Literatura Portuguesa do Século XIX* (Braga, Universidade do Minho/CEHUM, 2002), p. 168.

chama na História, sem que se saiba o motivo, ou razões, em que se funda esta mudança de nome” (tomo VII, p. 193).

Perspicaz ao atentar na pequena diferença do nome feminino, Costa e Silva não reparou, estranhamente, que se tinha enganado a escrever o nome do poema épico do Doutor Samuda. A grafia ‘Viriatas’ e não ‘Viriadas’ parecer ser um sinal de que Costa e Silva leu apressadamente o autógrafo que lhe tinha sido emprestado pelo copista. (Descarta-se como improvável a hipótese de uma gralha infeliz num local especialmente relevante do texto, a referência ao título do poema.) O erro na grafia mimetiza, curiosamente, um erro semelhante do próprio copista que, tendo dedicado muitos dias à tarefa de cópia, escreve o título ‘Viriados’.

Nada se diz sobre a origem do conhecimento que Costa e Silva tinha do manuscrito. Teria conhecimento dele antes do falecimento do senhor Duque? Teria sido o amigo comum a alertá-lo para a existência dessa preciosidade em Portugal? O processo invisível da criatividade é insondável desde os aedos dos Poemas Homéricos e desde a reflexão que Platão faz no *Íon* sobre a cadeia magnética que une o criador inspirado à fonte divina que o inspirou. O estudo académico, contudo, tem os seus próprios processos invisíveis, apesar de não ter a dignidade acrescida de uma criatividade inspirada pelas Musas. A obra de um estudioso constitui uma colecção de referências mas cada uma delas teve de se abrigar a certa altura sob a atenção do autor. A teia invisível que une todas essas conexões é desconhecida as mais das vezes. No caso em apreço, desconhece-se o primeiro episódio do interesse de Costa e Silva pelas *Viriadas*, bem como o primeiro episódio do conhecimento que o amigo comum tinha do poema.



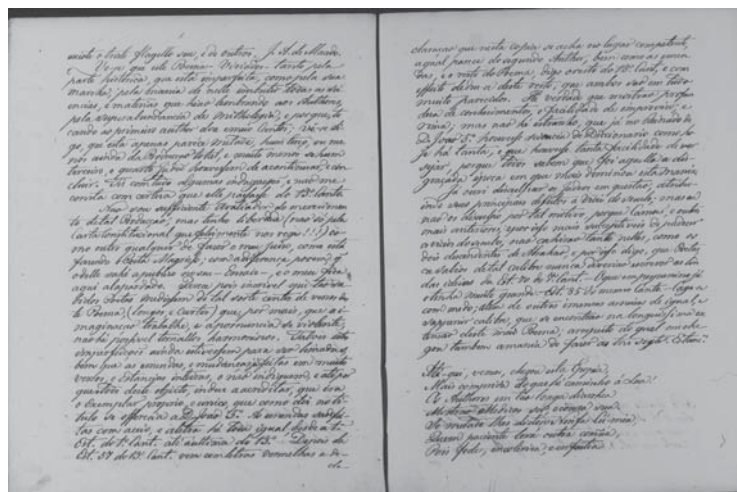


Fig. 1

Das páginas do colofon do manuscrito Ferreira da Costa  
Cortesia do Jewish Theological Seminary of New York

A aproximação entre Brás Garcia Mascarenhas e Samuda é intelectualmente estimulante porque, a despeito de ser passageira, tem toda uma tese de crítica literária a defender. O que está implícito na aproximação que Costa e Silva faz é a conjectura de que Samuda teria lido a grande epopeia *Viriato Trágico*, de 1699, quando ainda era estudante de Medicina em Coimbra, curso que fez de 1 de Outubro de 1696 até à sua aprovação final a 23 de Maio de 1702. Apesar de esta conjectura não ter base documental, é interessante para se explicar a coincidência da grafia do nome da personagem feminina, mas não é decisiva porque os dois autores podem ter sido influenciados por um terceiro autor. De facto, a *Monarquia Lusitana*, de Bernardo de Brito, grafa igualmente o nome de Ormia, remetendo o erudito alcobacense a origem da história para um tal Petrus Alladius, alegado autor de *De Sacrificiis Antiquitatis Lusitanorum*, e para Marco Catão.<sup>5</sup> Samuda revela conhecer

<sup>5</sup> Bernardo de Brito, *Monarquia Lusitana* (Alcobaça, Mosteiro de Alcobaça, 1597), vol. I, livr. III, p. 220. No início do século XIX, Manuel Caetano Pimenta de Aguiar, voltará a utilizar este nome feminino na sua peça de teatro *Carácter dos Lusitanos* (Lisboa, na Impressão Régia, 1820). Como é evidente, Pimenta de Aguiar pode ter lido Brás Garcia de Mascarenhas e Bernardo de Brito, mas é impossível que tenha lido Isaac Samuda.

Bernardo de Brito muitíssimo bem. O Canto II das *Viriadas* oferece uma longa história mítica da Ibéria que é reveladora a este respeito. Pode ter sido ele, por conseguinte, a fonte inspiradora do nome da donzela, e não a sua hipotética leitura de Brás Garcia Mascarenhas. De qualquer modo, os anos conimbricenses parecem ter sido muito propícios para a educação clássica de Samuda, muito mais sistemática e erudita do que a de Camões e a do próprio Brás Garcia Mascarenhas. A confirmar-se a conjectura, só poderia ser no ambiente da Lusa Atenas que Samuda teve oportunidade para desenvolver o gosto requintado pelos Clássicos, já que, depois do curso, foi preso pela Inquisição um ano depois (a abertura do processo de Simão Lopes Samuda é de 15 de Maio de 1703, tendo ele sido preso a 23 de Agosto, como consta do documento da Inquisição de Lisboa, à guarda da Torre do Tombo, com a referência PT-TT-TSO/IL/28/2784), acompanhou o processo inquisitorial da sua mãe Violante Nunes Rosa, e partiu para Inglaterra por uma rota que ainda hoje se desconhece. Estas vicissitudes, que lembram as vidas trágicas narradas no romance *O Olho de Vidro*, de Camilo Castelo Branco, não teriam sido indubitavelmente adequadas a leituras clássicas.

Como o copista refere que o primeiro tomo já tinha sido publicado à data do início da tarefa de cópia, em Janeiro de 1851, é provável que Costa e Silva estivesse nessa altura a ultimar o lançamento de mais dois tomos do seu *Ensaio*. A menção que aparece no sétimo fala por si própria, mas também revela que Costa e Silva decidiu não dedicar um capítulo mais longo ao médico e poeta Isaac de Sequeira Samuda. Aliás, a referência que o copista faz ao Poeta Magriço parece transmitir a sua convicção de que Costa e Silva iria fazer um juízo mais aprofundado da obra, convicção que talvez derivasse do entendimento que conduziu ao empréstimo do autógrafo.

Este amigo comum ao copista e a Costa e Silva foi identificado pelo primeiro como sendo Manuel Bernardes, e era indubitavelmente Manuel Bernardes Branco (1832-1900). Este especialista da percepção que os estrangeiros tinham da cultura portuguesa foi autor da grande obra biobibliográfica em quatro partes *Portugal e os Estrangeiros* (Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1879, e Imprensa Nacional, 1893-1895). Membro da Classe de Letras da Academia de Ciências de Lisboa, notabilizou-se com títulos ainda hoje muito apreciados, como *A Crucificação entre os Antigos* (Lisboa, Tip. Castro Irmão, 1878), *Portugal na Época de D. João V* (Lisboa, Livraria de António Maria Pereira-Editor, 1885) e os três tomos da *História das Ordens*

*Monásticas em Portugal* (Lisboa, Livraria Editora de Tavares Cardoso e Irmão, 1888). Com este registo editorial vasto, Manuel Bernardes Branco vê a sua imagem ser beliscada pela cunha que parece ter metido para o empréstimo do autógrafo, que pertencia ao Duque de Palmela, ao estudioso Costa e Silva. Mais uma vez, a teia invisível que orienta o trabalho dos eruditos denuncia a sua presença neste episódio rico em ensinamentos sobre a vida dos intelectuais portugueses de Oitocentos. Desconhece-se como é que o próprio Bernardes Branco travou conhecimento da existência do manuscrito e por que razão intercedeu a favor de Costa e Silva. Sem bases documentais para se poder reconstruir essa teia de amizades e de favores, resta a conjectura. Bernardes Branco pode ter reparado nas *Viríadas* devido ao tema greco-latino. Tradutor da *História Romana* de Tito Lívio (Porto, António José da Silva, 1861) e autor de um compêndio para o estudo desse autor, o *Subsídio para Inteligência dos Cinco Primeiros Livros da História Romana de Tito Lívio* (Porto, Cruz Coutinho, 1859), Bernardes Branco teria gostado indubitavelmente de ver o tratamento que Samuda deu aos motivos clássicos. Ao contrário de Costa e Silva, contudo, não dá sinal posteriormente nos seus livros de tema clássico de ter lido o poema épico. Tudo indica, pois, que só é mencionado pelo copista devido ao favor que solicitou que fosse feito a Costa e Silva.

O gosto pelos assuntos clássicos não deve ter desempenhado um papel menor em toda esta história. Os trabalhos intelectuais juvenis e do início da vida adulta deixam sempre traços indeléveis nas obras de maturidade dos autores. O copista alude indirectamente a publicações prévias de Costa e Silva que poderão justificar a sua curiosidade pelo poema de tema clássico, facto surpreendente num autor, como Samuda, que tinha sido perseguido pela Inquisição devido a alegadas práticas rituais judaicas. Uma das publicações prévias revela claramente o seu gosto pelos temas clássicos e o seu domínio da língua grega. Trata-se da tradução que fez do primeiro canto da *Iliada* em colaboração com António Maria do Couto (1778-1843), um professor de grego do Real Estabelecimento das Aulas Públicas do Bairro de Belém. Esta tradução foi publicada quarenta anos antes do episódio da cópia do maior poema épico da Sefarade, num Portugal que vivia então o flagelo da Terceira Invasão Francesa (Lisboa, na Imprensa Régia, 1811).

Falando em flagelos, o copista associa enigmáticamente Costa e Silva a uma figura de gesto largo na intervenção que fez na sociedade portuguesa, o Padre José Agostinho de Macedo (1761-1831). Esta associação curiosa

reforça o gosto clássico comum às pessoas envolvidas no empréstimo pouco ético do autógrafo pertencente nessa altura aos herdeiros do Duque de Palmela. A tradução de Homero que Costa e Silva fez aos vinte e três anos é precedida de um “Parecer que deu o Padre José Agostinho de Macedo sobre o Merecimento de Homero”. O parecer faz o encómio da competência do tradutor, Costa e Silva. Contudo, vinte anos depois da morte de José Agostinho de Macedo, e precisamente no ano em que mostrou curiosidade pelo poema épico do Doutor Samuda, Costa e Silva desabafa no terceiro tomo do seu *Ensaio Biográfico-Crítico* que “José Agostinho foi um infame caluniador” (p. 255).

Ver-se-á que outras pessoas invisíveis são mencionadas neste texto. Por agora, note-se o conjunto de observações formais que o copista oitocentista faz do poema setecentista. Avaliando o bonito documento que tem nas mãos, afirma sobre o trabalho que acabou de concluir que “foi copiado ... de um que se diz autógrafo (e o parece)”. O manuscrito de Toronto não está autografado nem por Samuda nem por Castro Sarmento. O copista não parece ter a competência analítica suficiente para distinguir entre um *autógrafo* e um *apógrafo*. Inocêncio, no terceiro tomo do seu *Dicionário Bibliográfico Português*, não se equivoca a este respeito e classifica o manuscrito do Duque de Palmela como um apógrafo, isto é, uma cópia de um original (1859, III, p. 234, verbete 154). Como Inocêncio só conhecia este exemplar e a cópia de Francisco de Paula Ferreira da Costa, o trabalho do copista do colófon é de facto uma cópia de uma cópia.

O copista desconhecia indubitavelmente a biografia aventureira e extraordinária destes dois médicos portugueses; não poderia, por conseguinte, fazer diligências para verificar a caligrafia do poema, comparando-a com a de outros manuscritos dos dois autores. Samuda deixou ainda o manuscrito *Resposta do Dr Sequeira Vezino de Londres ao Libro Ititulado Dialogos Theologicos, que compôs hum Author Anonimo, Cristão, para reduzir aos Judeos ao Cristianismo* (Portugees Israelitisch Seminarium Ets Haim Bibliothek Livraria Montezinos, de Amsterdão, cota 49 B 16 f 38706), bem como comunicações académicas à Royal Society of London.<sup>(6)</sup> Castro Sarmento, por seu lado, deixou manuscritas uma *Chronologia Newtoniana Epitomizada* e a *Nova Des-*

<sup>6</sup> Ver nessa instituição prestigiosa o processo do Fellow Isaac de Sequeira Samuda, docs. C.I.P/5/34, C.I.P/15i/73, EL/C2/61, EL/C2/62, EL/C2/83, EL/C2/84, RBO/12/23, RBO/12/36, RBO/13/35, RBO/14/118.

*cripçam do Globo* (Biblioteca Nacional de Portugal, cotas Ms. F.R. 1417 e Ms. F.R. 1022). Como se compreende, a questão seria especialmente importante no que concerne a Samuda, já que Castro Sarmiento aparece apenas como o organizador dos textos literários do seu colega e amigo. Na falta de dados documentais, o copista parece basear-se numa tradição oral. A quem se referem as suas palavras sobre o “que se diz”? Quem são estas pessoas invisíveis que se pronunciaram sobre um manuscrito apenas acessível a pessoas de bolsa generosa como o senhor Duque de Palmela? Será que o embaixador ouviu alguma coisa do vendedor londrino quando o comprou? De volta a Lisboa, terá dito alguma coisa ao seu bibliotecário ou à pessoa invisível da Quinta do Lumiar que emprestou o manuscrito depois da morte do Duque? Talvez nunca se venha a saber. Contudo, com informação mais recente, é possível afirmar que a caligrafia do alegado autógrafo é diferente da caligrafia do processo da Inquisição de Samuda (como já se aludiu, Simão Lopes Samuda era o nome português antes da sua chegada a Londres), na medida em que uma mera assinatura feita nas condições precárias de um encarceramento pode ser comparada com a caligrafia de um longo poema feito na segurança do exílio londrino; que é ligeiramente diferente dos autógrafos de Samuda que se encontram na Royal Society of London, e é significativamente diferente do manuscrito holandês que se encontra na Biblioteca Ets Haim David Montezinos.

No que diz respeito a Castro Sarmiento, também se notam ligeiras diferenças entre a caligrafia dos manuscritos dele que se encontram na Biblioteca Nacional de Lisboa e a caligrafia das *Viríadas*. Tudo indica, por conseguinte, que o exemplar do Duque de Palmela teria sido obra de um profissional, tendo em vista a intenção de Castro Sarmiento em dedicar o poema do seu amigo a Sua Majestade Magnânima. O uso que o copista faz do termo ‘autógrafo’ deve, pois, ser considerado mais como uma vénia ao valor do exemplar do Duque do que uma afirmação factual sobre a origem do documento. Inocêncio parece ter razão a respeito deste ponto.

Trabalhando afincadamente na tarefa de cópia, é natural que o copista descrevesse com acerto o número médio de estâncias por cada página. Não menciona, contudo, que a primeira página de cada canto só tem duas estâncias e que algumas páginas finais dos cantos só têm uma estância (II, VII, VIII, XII, XIII) ou duas estâncias (V, IX, XI). Mais interessante do que isto é o facto de ter reparado nos erros da sequência dos números das estâncias,



afirmando que “isto também pode ter sido engano de quem o numerou”. Há nesta observação uma clara insinuação sobre a possibilidade de a numeração não ter coincidido no tempo com a escrita do poema. Mais, lança-se a dúvida sobre se a pessoa que numerou foi de facto a mesma que escreveu o manuscrito de Toronto. Independentemente da autoria do documento precioso do Duque de Palmela, o copista abala com a questão menor da numeração sequencial das estâncias em cada canto a questão maior da autoria das estâncias. Afinal, a numeração com falhas na sequência é do próprio Samuda ou as lacunas devem-se ao trabalho de organização dos papéis que foi feito por Castro Sarmento? A confirmar-se a primeira hipótese, duas leituras seriam possíveis: poderiam existir outras estâncias que não teriam sido aproveitadas por Castro Sarmento, ou os lapsos foram de facto de Samuda, mas não se compreende que tenham sido copiados na versão a dedicar e a oferecer a um rei. A confirmar-se a segunda hipótese, será possível ver nisso um trabalho apressado de reunião dos papéis ou uma reunião correcta dos papéis a que terá faltado a numeração, sendo esta acrescentada posteriormente.

Directamente relacionada com a numeração com lacunas está a decisão surpreendente do copista de deixar espaço para os versos e as estâncias em falta. Esta pessoa parece não acreditar que o poema que copiou estivesse todo reunido, tendo ainda a esperança de que no futuro se pudessem encontrar os versos e as estrofes em falta, bem como a continuação do poema. Para além das averiguações que parece ter feito para se informar sobre a existência da continuação do poema, avança com a hipótese surpreendente de “um terceiro e quarto judeu houvessem de a continuar e concluir”. O copista não justifica a hipótese da intervenção de mais mãos para auxiliar a conclusão do maior poema épico da Sefarade. Nenhum documento aponta para isso. A observação do copista parece derivar do cálculo apressado que faz sobre as estâncias que seriam necessárias para concluir as linhas narrativas das *Viriadas*. Como o assunto principal do poema é a guerra que Roma travou contra Viriato na Ibéria, o copista poderia ter em mente vários episódios da vida do comandante lusitano que não são abordados no poema, nomeadamente o seu casamento e a morte devido à traição dos seus comandantes. Isto é presumir, evidentemente, que o objectivo de Samuda foi o de se apropriar dessa tradição historiográfica, o que não é certo.<sup>(7)</sup>

<sup>7</sup> Apiano de Alexandria é uma figura decisiva, mas não única, dessa tradição historiográfica. Ver a sua *História das Guerras da Ibéria*, na tradução de José Cardoso, *Opúsculos*, IV (Braga, Edições



A intuição do copista estava correcta, contudo, no que concerne à dimensão da obra. Do seu ponto de vista, “esta apenas parece metade, um terço, ou menos ainda da produção total”. Os treze cantos que copiou parecem ser apenas um magnífico início de uma obra que aspirava a ser o maior poema épico da língua portuguesa. Se fossem metade, estar-se-ia perante uma obra a caminho de trinta cantos; se fossem um terço, estar-se-ia próximo dos quarenta cantos; se fossem menos do que um terço, estar-se-ia perante um monumento literário sem rival conhecido na literatura portuguesa. Para além da luta contra os Romanos, o poema épico desenvolve a linha narrativa de um triângulo amoroso que se estabelece em torno do coração da donzela Ormia, opondo Viriato e o guerreiro em que mais confiava, de nome Tântalo. É difícil avaliar quantos cantos seriam necessários para desenvolver este enredo, sobretudo porque os que existem são claramente o início da narrativa. Viriato ainda não desconfia do amor que une o seu braço-direito à donzela que tanto ama e esta ainda não respondeu definitivamente ao amor que sabe que Tântalo lhe dedica.

A intervenção de uma mulher romana de nome Fúlvia também é meramente indiciada sem que a linha narrativa a seu respeito se tenha desenvolvido. Fúlvia deixaria de ser a confidente de Ormia para passar a ser a paixão de Viriato? Os cantos conhecidos das *Viríadas* estariam a preparar um segundo triângulo amoroso que uniria Viriato, Fúlvia e Ormia? Este hipotético desenvolvimento narrativo, politicamente complicado já que Fúlvia era romana, estaria em consonância com o espírito ecuménico e cosmopolita das *Viríadas* porque Viriato, combatendo os Romanos, está nitidamente seduzido pela riqueza da cultura do povo cujas legiões combate. Se Viriato visita com reverência templos romanos depois de uma batalha contra os legionários em serviço na Ibéria, como poderia deixar de se apaixonar por uma mulher romana? Os muitos quadros descritivos do mundo clássico que atravessam As *Viríadas* também poderiam continuar, englobando outros aspectos da Antiguidade.

A intuição do copista só não é verdadeira no que diz sobre a falta de coerência da totalidade do poema, quando afirma sobre os cantos, denunciando algum desespero na interpretação, que “não é possível torná-los harmoniosos”. Tenha sido o génio de Samuda ou tenha sido a arte de orga-

APPACDM Distrital de Braga, 1997), pp. 95-177. Para uma tradução dos textos antigos sobre a figura de Viriato, ver Paulo Farmhouse Alberto, *Viriato* (Mem Martins, Inquérito, 1996).



nizar textos literários de Castro Sarmento, o poema que foi copiado tem uma unidade clara. Veja-se porquê. Em pinceladas largas, o conteúdo do poema é o seguinte. Samuda faz a história mítica da Lusitânia, como era habitual nos escritores do início da Modernidade.<sup>(8)</sup> Viriato comanda um povo que luta pela sua terra contra uma invasão estrangeira. São descritas as muitas batalhas dessa guerra cruel. Aproveitando as pausas da guerra, Viriato paga o seu tributo aos deuses, entrando nos templos. Esta é uma ocasião para Samuda fazer amplas reconstruções da vida greco-latina e descrições eloquentes da paisagem portuguesa. Mostrando como a vida humana está submetida a poderes sobrenaturais, o bardo canta as intrigas dos deuses e os desencontros das facções que se opõem no apoio às partes em conflito. Dando um toque humano a um processo histórico muitas vezes injusto, o olho clínico e literário de Samuda analisa o comportamento dos combatentes e das vítimas da guerra. Sabendo que a psicologia humana nunca apreciaria estas centenas de estrofes sem uma história amorosa, Afrodite e Cupido são os deuses mais intervenientes na acção humana. O caso amoroso de Ormia e Tântalo atravessa esta epopeia e é um oásis de paz no meio de batalhas infundáveis. Como a guerra e o amor estão misteriosamente interligados, Ate, a Discórdia, imiscui-se na vida de todos os seres, e age com especial ferocidade na relação amorosa de Ormia e Tântalo, criando ilusões dolorosas na mente dos amantes. Esta história de amor está profundamente interligada com o desfecho da guerra que aparta os Lusitanos dos Romanos porque a força de Viriato, o comandante lusitano, poderá diminuir se ele tomar conhecimento do elo que une a sua amada Ormia ao seu lugar-tenente Tântalo. Mostrando a profundidade filosófica de Samuda, a figura de Ate parece revelar o seu apreço pela velha ideia de Heraclito de Éfeso de que a guerra (*pólemos*) é a origem de tudo. Além disso, o Canto V denuncia a vanglória de toda a acção humana porque todo o universo é ilusório e aparentemente inconsequente, sendo disso exemplo as vidas ilusórias de grandes vultos do passado, que se afadigaram para nada. Atravessando todo o poema, encontra-se um racionalismo elegante e um amor evidente pela ciência moderna. Estes motivos

<sup>8</sup> Para outros exemplos, ver José Silvío Moreira Fernandes, “Estrutura e função do mito de Hércules na *Monarquia Lusitana* de Bernardo de Brito,” *Ágora: Estudos Clássicos em Debate*, 6 (2007), pp. 119-150; e Joaquim Fernandes, *História Prodigiosa de Portugal: Mitos e Maravilhas* (Vila do Conde, Quidnovi, 2012).



são maravilhosamente harmoniosos e sucedem-se a um ritmo muito elevado, antecipando a montagem cinematográfica do século XX.

A falta de harmonia que é sentida pelo copista revela mais sobre ele próprio do que sobre o poema. Revela o quê? Revela isto: a pertença do copista a uma época que já não reconhece as referências culturais do Clasicismo, que vê nelas uma erudição inconsequente e sem sentido. Com grande honestidade, o copista confessa sem pudor que não é “suficiente avaliador do merecimento de tal produção”. Esta confissão de ignorância teria sido acompanhada noutra época de problemas de consciência. Em meados de Oitocentos, o copista reclama apenas o seu direito de ter uma opinião, assim como todos os seres humanos podem ter opiniões sobre o que quiserem. Sinal de que não era um homem da época do Iluminismo, cujos ideários orientaram Samuda e Castro Sarmento, o copista reclama a liberdade pobre de opinar e protege-se das insuficiências dessa liberdade invocando ironicamente um diploma legal, como se este documento tivesse alguma relevância para o que estava em causa!

Estes sentimentos do copista antecipam, infelizmente, o futuro, a unidimensionalidade da cultura contemporânea, para tomar de empréstimo o termo de Marcuse. O copista sabe realizar cópias, sabe gerir o seu tempo de trabalho, sabe violar a ética ao copiar sem autorização um documento depois da morte do seu proprietário e sabe emprestar indevidamente um documento que não era seu, apenas porque um conhecido meteu uma cunha para isso. A perda da memória histórica, a sensação falaciosa de que *As Viriadas* não têm harmonia temática e o pouco que se sabe a respeito da operação de cópia indevida de um manuscrito único fazem com que se possa afirmar que o copista é cada um de nós contemporâneos. Em nome de uma curiosidade intelectual contorna-se a ética porque a ordem do conhecimento se tornou mais importante que a ordem da honra. O copista está perdido na interpretação das *Viriadas* mas é estranhamente um símbolo do seu tempo. Se há muitas pessoas invisíveis neste cólofon oitocentista, é justo afirmar que a lógica da cultura humana é a protagonista invisível desta história. É essa lógica que criou o pequeno teatro de curiosidades em que um bibliófilo faz uma encomenda pouco ética a um copista profissional que, precisando de ganhar o seu sustento, aceita a encomenda, contactando para isso alguém das relações do Duque de Palmela. A teia de pequenos favores obriga à necessidade de retribuição; assim, o copista também dá o seu acordo a emprestar o



que não era seu para satisfazer uma cunha que lhe foi metida por um erudito a quem presumivelmente outro erudito também meteu uma cunha para que pudesse aceder ao documento. Como se vê, o cólófon invisível e esquecido do século XIX português é um espelho da forma de viver contemporânea. Nós somos o copista.

É possível que tudo isto se deva à ignorância da biografia dos dois médicos portugueses exilados em Inglaterra. Mais difícil de explicar é o facto de o copista não ter reparado na subtil diferença de perspectiva das estrofes do Canto XIII que terão sido acrescentadas por Castro Sarmento em relação às estrofes de Samuda. As *Viriadas* mostram um amor intelectual profundo pela cultura greco-latina. Nos cantos assinados por Samuda não há uma única referência a Israel, facto surpreendente na vida de uma pessoa perseguida pela Inquisição devido ao Judaísmo, como se viu, e facto duplamente surpreendente quando se considera a defesa intensa do Judaísmo que surge no texto holandês que lhe é atribuído. As estâncias do Canto XIII assinadas por Castro Sarmento, todavia, mencionam longamente as religiões médio-orientais e desenvolvem uma teologia filosófica de denúncia do politeísmo ingénuo e de defesa do Deus verdadeiro. Pelo contrário, Samuda não encena nenhum debate filosófico sobre a religião, contentando-se com fazer o catálogo enciclopédico das formas de religião gregas e latinas, pontuando-o aqui e ali com manifestações da sua surpresa bem-educada por os crentes dos ritos antigos aceitarem voluntariamente tanta dor e tantas ilusões.

Castro Sarmento dá muitos indícios de que considerava os panteões das religiões antigas como conjuntos de falsidades, tendo pessoalmente a crença num Deus verdadeiro que estaria para além de todas as representações limitadas e mentirosas do divino. Desconhece-se a data precisa em que, no período de 1729 a 1762, escreveu de facto o seu contributo para as *Viriadas* e organizou os papéis do seu amigo. Poderia ter sido nos anos logo após a morte de Samuda, em 1729, em que o seu espírito ainda estaria próximo do que escreveu no *Exemplar de Penitência, Dividido em Três Discursos para o Dia Santo de Kypur* (Londres, 1724), ou no *Sermão Fúnebre às Deploráveis Memórias do Mui Reverendo e Doutíssimo Haham Asalem Morenu, A. R. David Neto* (Londres, 1727). Poderia ter sido nos anos em que se casou com uma mulher inglesa de nome Elizabeth, depois da morte da sua segunda esposa Sarah, em 1756. O seu raciocínio parece, contudo, ambíguo, mostrando os tormentos interiores por que estaria a passar nos anos cruciais em que abandonou o



Judaísmo dos seus antepassados para abraçar, em 1758, o Anglicanismo do país que o recebeu e da sua terceira esposa.

A ambiguidade na interpretação das estrofes finais do Canto XIII deriva do modo como ele apresenta a questão religiosa. Da mesma forma que os muitos panteões derivam dos erros da mente humana e das sociedades humanas, assim também a ideia superior de um Deus verdadeiro deriva dessa mente humana e dos processos sociais. Se Castro Sarmiento não parece atribuir especial importância à revelação profética nem à manifestação do Verbo, o que se sabe do Deus verdadeiro é apenas o que a mente humana pode construir, a mesma mente que produziu os panteões povoados por ilusões. Dizendo de outro modo: é uma falsidade no meio de outras falsidades, ou acima delas, sendo o pináculo absurdo da hierarquia com que os seres humanos dão sentido à sua existência, colocando-se a eles próprios na parte mais baixa da hierarquia. É evidente que algo terá de apartar as figuras dos panteões em relação ao Deus verdadeiro que não se deixa representar e que é, por isso, um Deus Desconhecido. Mas também é verdade que os adoradores dos panteões acreditam que os seus próprios deuses são verdadeiros, que são como deveriam ser, que nada lhes falta, e que todas as outras concepções são erradas.

A estrofe 106 em que menciona o Deus verdadeiro é eloquente, mas não é claro o sentido que deverá ser dado à distância que aparta esse Deus verdadeiro em relação aos deuses falsos dos panteões adorados por pessoas de crença verdadeira e sincera.

**106**

“Vê que distância, nota que excelência  
Há de um Deus verdadeiro aos que adoramos!  
Quanto há de restrições à Omnipotência  
Diferença infinita lhe admiramos,  
Na eternidade, glória, força e ciência.  
Único excede aos muitos que aclamamos,  
De todos causa, a todos nos protege,  
Potente assiste, e soberano rege!

A diferença de perspectiva sobre os assuntos religiosos entre Samuda e Castro Sarmiento é subtil e talvez só possa ser integralmente explicada com a hipótese de este último ter tentado a tarefa impossível de concluir um poema depois da morte do seu autor. Há, indubitavelmente, semelhanças



nas perspectivas dos dois autores, o que indicia que Castro Sarmento não fez nada que não respeitasse as indicações de Samuda. Por exemplo, os panteões que aparecem no Canto XIII lembram as muitas e infundáveis ilusões da mente humana que surgem no Palácio do Sono do Canto V. Tal como no Palácio não há excepções, e todas as acções humanas são ilusórias, não se destacando nenhuma pela sua independência em relação à ilusão em que todo o universo está mergulhado, assim também Deus Desconhecido não é uma excepção no conjunto de figuras religiosas dos panteões antigos. Se o fosse, Castro Sarmento poderia ser acusado de ter alterado radicalmente a orientação do poema de Samuda, apontando para uma entidade que escapa à teia infinita da ilusão. Além disso, Samuda também não menciona nunca a tradição profética hebraica nem a revelação cristã. Se existissem mais cantos, ou pelo menos os suficientes para terminar só uma das linhas narrativas do poema, é provável que o Doutor Castro Sarmento não se tivesse dado ao trabalho de tentar construir um fim plausível, deixando, como é evidente, muitas linhas narrativas em aberto. De facto, é isso que acontece com as suas cinquenta e uma estrofes. A linha da vida heróica de Viriato não foi concluída; a linha do triângulo amoroso não foi concluída; a linha da guerra dos Lusitanos contra os Romanos não foi concluída; a linha da intervenção dos deuses nos assuntos humanos também não foi concluída; a linha dos quadros descritivos do mundo antigo também não foi concluída; etc. Se nada foi concluído, o ponto decisivo é o facto de o copista não ter reparado que a perspectiva dos dois autores era ligeiramente diferente, uma mais literária, outra mais filosófica; uma mais descritiva do fenómeno religioso pagão, outra mais sensível à ideia de um Deus superior aos dos panteões médio-orientais, mesmo que fosse a ilusão maior no meio de muitas outras ilusões.

Atravessando todo o cólofon, há uma estranha má vontade do copista a interpretar o poema de que teve o privilégio de ser o primeiro transmissor conhecido (considerando o manuscrito de Toronto como um autógrafo, como fazia o copista, e não como um apógrafo, como fez Inocêncio). Apesar de elogiar a “profundeza de conhecimentos e a facilidade de improviso e rima” dos médicos e poetas, o copista denuncia a existência no poema de muitas obscenidades, de que dá dois exemplos, e de outras “imensas asneiras de igual e superior calibre”. Vejam-se os exemplos que oferece de duas estâncias do Canto VII:



70

Nas gratas Itomeias disputava  
De músicos gostosa companhia,  
Em que a arte com tal graça se elevava,  
Que inda muda deleita a melodia.  
Abundante Clepsidra ali manava  
Por tosco Itome alva corrente fria,  
Nela Dicteu lavado inda menino,  
Já mostra o grande, quando pequenino.

A estância refere-se ao festival das Itomeias que acontecia na cidade de Itome, na Messénia. O festival e o nome da cidade derivavam de Itome, uma das ninfas que, juntamente com Neda, cuidou de Zeus. Clepsidra designava a fonte do Peloponeso junto da qual estas ninfas cuidaram do Olímpico depois de este ter sido salvo da morte que lhe preparou Cronos. Dicteu era um dos muitos epítetos de Zeus.

Como é evidente, o último verso da estância não tem nada de obsceno. O poeta apenas quer dizer que a onipotência do deus já se revelava desde o tempo em que as ninfas cuidavam dele. O copista interpreta mal, deliberadamente mal, o verso, vendo nele algo que era só importante para ele próprio.

O mesmo erro de interpretação surge a respeito da estância 85:

85

Esses inda varões sete chamados,  
Quando Epulões já dez por César feitos,  
Procuravam mordomos sublimados.  
Que obras pintem dibuxos de conceitos,  
Presos, soltos, contrários abraçados  
Alteram sortes e transmutam peitos,  
Já se lembra a amizade, olha a pobreza,  
Porque obra o medo acções da natureza.

A estrofe refere-se aos festivais dos *Ludi Romani* onde sete sacerdotes (*septemviri epulones*) organizavam as refeições em honra de Júpiter durante a festa do *epulum Iovis*. A alusão aos efeitos do medo nos rituais religiosos antigos revela perspicácia e é sinal da abordagem racionalista do fenómeno religioso. Samuda pouca o papel do conteúdo propriamente religioso dos festivais antigos e enfatiza a dinâmica psíquica das pessoas que neles participavam. Um factor decisivo dessa dinâmica era obviamente o medo

porque muitos desses festivais eram nocturnos, obrigavam a um intenso desgaste físico ou envolviam o consumo de vinho não cortado ou de outros produtos que alteravam a consciência. No Canto XII, por exemplo, Samuda surpreende-se devido à aceitação voluntária de golpes violentos por parte dos participantes no festival de Sciéria, em Álea, na Arcádia, durante o qual as mulheres eram violentamente açoitadas: “Na Sciéria triste Arcádias arrogantes / Duros golpes pacíficas sofriam, / Enquanto a Perivónio em pompa nobre / Largo chapéu-de-sol sublime cobre” (XII.43.5-8). O detalhe que denuncia a repulsa racional de Samuda por este ritual antigo mostra-se na alusão ao Perivónio, um nome colectivo para os funcionários que oficiavam nos cultos de origem asiática, nomeadamente no culto a Cibele.

A má vontade do copista atinge o absurdo quando macaqueia o que julga ver no poema épico que teve o privilégio de copiar. As três estrofes obscenas ofendem a elegância mais elementar. Para além da ofensa à honra e à memória do autor da epopeia e do abnegado amigo que reuniu os cantos, os organizou num volume digno de um rei e o dedicou de facto ao Rei Magnânimo, o copista também ofende o trabalho académico e a curiosidade que eruditos como Costa e Silva poderiam ter. As estrofes obscenas têm notas de rodapé em que a obscenidade se procura legitimar com interpretações inadmissíveis de passagens do poema épico. Assim, os “belos Cumamenos” justificam-se alegadamente pela estância I.28:

28  
Já tem despido o traje variegado,  
De luzes pobre o fúnebre horizonte,  
Quando Acidália em Chipre tem chegado,  
Ao cume ameno de alto Idálio monte;  
Gostavam relva as aves, que mudado  
Foi Cigno enternecido por Faetonte,  
Beijavam-se as que em fresca Primavera  
Se transforma entre flores Peristera.

Como se vê, o poeta refere-se à chegada da deusa Afrodite, nomeada pelo seu epíteto de Acidália, ao monte Idálio em Chipre. Devido à localização muito a Sul em relação à Grécia e à sua altitude moderada, esse cume era ameno. Só uma má vontade pode interpretar de modo tão baixo uma estrofe tão elegante. O mesmo acontece às Porrapias justificadas com uma referência à estância 71 do Canto VIII:

**71**  
Nas grandes covas dos profundos mares  
Excito os peixes com vigor tremendo,  
Nas largas salas dos etéreos ares  
Agito as aves com destroço horrendo,  
Nas duras serras, nos civis lugares  
Homens e brutos, feras vou fazendo;  
Uns por rapinas pelejando fortes,  
Outros tiranos cometendo mortes.

A estrofe representa a ira de Ate, a Discórdia personificada. Ate proclama o seu valor na história do mundo através de exemplos da sua intervenção em todos os assuntos dos seres humanos, dos animais e dos deuses. No verso mal interpretado pelo copista está em causa o comportamento violento dos animais.

A terceira obscenidade é justificada com uma nota de rodapé delirante que aponta para uma descrição das modalidades dos jogos, na estância 51 do Canto VII:

**51**  
Quem pigmicé valente exercitava,  
Com duros cestos cinge activos braços,  
De Âmico invento bravo ministrava,  
Seus fortes punhos são nos golpes maços;  
Se outro com bala armado os levantava,  
Com frequência nas mãos, demora em passos,  
Na horrenda sferomaquia diligente  
Obra firma, padece renitente.

A obscenidade do copista só pode ser atribuída a uma projecção exterior do seus desejos íntimos, a uma má vontade e à ignorância. A estrofe representa a luta de punhos, ou boxe (*pigmicé*), com esferas de pedra ou de chumbo nas mãos, e a invenção que Âmico, rei dos Bebrices, fez do modo de proteger os punhos, os braços e até os ombros com cabedal. Não há qualquer razão para se ver nesta estrofe traços obscenos. Toda a obscenidade que existe nesta história de uma transmissão manuscrita oitocentista reside exclusivamente na mente do copista.

O texto do cólofon não pode ser, infelizmente, esquecido. A má vontade, as alusões racistas anti-semitas e a mente obscena do copista fariam com



que este documento devesse ser misericordiosamente esquecido. Trata-se do ruído que perturba a sinfonia. Trata-se do invisível de todas as produções artísticas que merece continuar invisível. A dignidade do poema épico *Viriadas* obrigaria a que esta página devesse ficar na sombra. Contudo, o contacto com os preconceitos de alguém é o preço que muitas vezes se tem de pagar para se aceder à obra de arte. Não se fazem avaliações éticas ao carácter dos autores ou das pessoas que auxiliaram marginalmente a existência e a transmissão da obra de arte antes de esta ser usufruída. O Ocidente considera as obras sem ligação ao carácter das pessoas que nelas intervieram. O ideário do Oriente afirma a absoluta necessidade do carácter para que a obra de arte seja perfeita. Sem carácter, não há perfeição. É justo reconhecer, porém, que na presença de uma obra de arte antiga, será difícil provar que era perfeito o carácter do artista, do artífice ou dos que a transmitiram. Por amor a um ideal de perfeição que irmana todas as obras de arte, o Ocidente encontra-se com o Oriente na tarefa de apartar a obra da esfera de influência do seu criador.

O facto de só em 2013 se publicar a primeira edição d’*As Viriadas*, a sua *editio princeps*, bem como a edição crítica, faz com que todos os indícios da integridade do texto devam ser ponderados. O texto surpreendente do cólofon tem informações relevantes a esse respeito. O cólofon faz parte do manuscrito de Nova Iorque que foi copiado ilegal e apressadamente depois da morte do proprietário legítimo do manuscrito de Toronto, o senhor Duque de Palmela. A figura invisível que fez a encomenda ao copista parece ter-se antecipado a futuras dificuldades no acesso ao texto. Os herdeiros do património ducal poderiam colocar objecções. No caso de venda da biblioteca, quem arrematasse o manuscrito poderia tirá-lo para sempre do horizonte dos bibliófilos e dos investigadores.

Pensando do ponto de vista de 2013, se o manuscrito de Toronto, digno de ser ofertado a um rei, não tivesse sido copiado, poderia ter sido, por exemplo, destruído para sempre durante um bombardeamento alemão a Inglaterra durante a Segunda Guerra Mundial. Sabe-se que o professor canadiano Ralph G. Stanton, da cidade de Winnipeg, no estado canadiano de Manitoba, o comprou em Inglaterra nos anos sessenta ou no início dos anos setenta, com o auxílio de Maurice L. Ettinghausen, um grande especialista da procura de raridades antiquárias, da empresa livreira Maggs & Bernard M. Rosenthal Inc., uma personalidade que já tinha muitas décadas atrás auxiliado o senhor D. Manuel II na procura de livros raros portu-  
gue-





ses. Mesmo que Sua Majestade Fidelíssima tivesse acrescentado o manuscrito que fora propriedade do senhor Duque de Palmela à sua colecção de manuscritos e de impressos ultra-raros da história da edição portuguesa, que a sua generosidade supererrogatória fez com que doasse a Portugal, as vicissitudes de uma viagem ou algum acidente superveniente poderiam destruir para sempre essa obra de arte. A existência de um objecto de arte é sempre precária. Os quarenta e dois anos de vida do último rei português e a excelência do identificador de documentos raros Maurice Ettinghausen não foram suficientes para que o manuscrito dedicado a D. João V viesse para Portugal.<sup>9)</sup> A operação de cópia do século XIX foi indubitavelmente ilegal e desrespeitosa da ética. Sabendo isto, e não contornando estes factos, é possível afirmar, contudo, que a cópia auxiliou a preservar um documento importante da literatura portuguesa.

É com este pano-de-fundo que se deve perspectivar cada uma das observações deselegantes do cólofon. O valor intrínseco do monumento literário da primeira metade do século XVIII obriga a que todas as linhas do cólofon devam ser lidas e interpretadas. O copista com tendência para a obscenidade não copiou à distância o manuscrito da Quinta do Lumiar; teve-o nas suas mãos e, pior do que tudo, emprestou o que lhe tinha sido emprestado. Só o fez porque alguém lhe meteu uma cunha mas ele não se inibe de fazer um apontamento em que deita abaixo o valor das produções intelectuais do autor a quem emprestou o precioso autógrafo, José Maria da Costa e Silva. Numa outra obscenidade, afirma que “dava ao papel o uso que merecem muitas das produções deste sujeito”...

O contacto directo com o manuscrito da Quinta do Lumiar faz com que a opinião do copista deva ser tomada em conta. O caso é especialmente dramático porque o *Nota Bene* do cólofon acusa Costa e Silva de violar a integridade do manuscrito, acrescentando pessoalmente dois versos à estância 6 do Canto XI.

<sup>9)</sup> A relação dos manuscritos comprados por Sua Majestade Fidelíssima não inclui qualquer referência ao poema de Samuda. Ver a este respeito, Gualdino Borrões, *Inventário da Biblioteca de D. Manuel II: Manuscritos e Impressos* (Lisboa, Fundação Casa de Bragança, 1982). Sobre a colaboração entre D. Manuel II e Ettinghausen, ver a correspondência entre os dois, M. B. Amzalak, pref., *Correspondência de El-Rei D. Manuel II com o Dr. Maurice L. Ettinghausen sobre os Livros Antigos Portugueses* (Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1957); bem como as memórias de Ettinghausen, *Rare Books and Royal Collectors: Memoirs of an Antiquarian Bookseller* (New York, Simons & Schuster, 1966).

O texto que se encontra hoje no manuscrito de Toronto é o seguinte:

6

Qual lindo passarinho já languente,  
Exausta um pouco a máquina boyleana,  
Recobre novo alento de repente,  
Se ar dá vontade sábia, e não tirana,  
Tal grato alívio Tântalo persente  
De ar que articula boca soberana,  
Que ele sôfrego aspira satisfeito,  
E nova vida lhe introduz no peito.

A passagem insere-se na linha narrativa do triângulo amoroso que une a donzela Ormia, o guerreiro Tântalo e o chefe dos Lusitanos. Atormentado com dúvidas sobre o amor que Ormia tinha por si, Tântalo pára momentaneamente junto de uma fonte na floresta. Afrodite, deusa do amor, ordena à maga Circe que forme um espelho mágico sobre a superfície das águas da fonte de tal modo que Tântalo consiga ver ao longe o interior da casa da sua amada e o que ela estava a fazer e a dizer. O sofrimento atroz causado pelas dúvidas do amor desaparece subitamente quando o guerreiro assiste ao diálogo doméstico entre a sua Ormia e Fúlvia, a mulher romana que era a sua melhor amiga. Ao ver a preocupação de Ormia pela segurança do seu amado que andava perdido pela floresta, correndo perigo de vida porque se sabia que um tigre tinha fugido nessa manhã, o guerreiro respira de alívio porque encontrou o bálsamo da certeza de o seu amor ser correspondido. A estrofe junta com mestria a fragilidade de um passarinho quase a perder o fôlego e a robustez de uma máquina que Robert Boyle criou para estudar a pressão dos gases. O poeta é eloquente: nas coisas do amor, o guerreiro mais violento é tão indefeso quanto o mais frágil dos passarinhos.

O copista deixou registado para sempre o seu veredicto a respeito dos dois versos finais da estrofe. Afirma ele que tem a certeza de que os dois versos foram acrescentados durante o empréstimo a Costa e Silva. Compreensivelmente, o copista censura Costa e Silva pelo crime de aditar dois versos a um monumento literário e a um objecto de valor patrimonial elevado. Esta censura nobilita o copista e poderia redimir as observações deselegantes que faz a propósito do poema e dos seus autores. Contudo, apesar de lhe parecer acertado fazer esses aditamentos em papel separado, o copista dá a entender que o legítimo proprietário do poema poderia ter gosto em ler

esses aditamentos feitos por alguém que não tinha autorização para estar na posse do autógrafo e muito menos autorização para acrescentar qualquer coisa ao autógrafo, mesmo que fosse uma folha separada colocada entre os fólhos do manuscrito. Pior ainda, censura Costa e Silva por ignorância e incompetência em não ter aproveitado a ocasião para ter acrescentado os versos e as estrofes que faltam ao poema incompleto!

Estas observações dissonantes só merecem ponderação devido à suspeita que lançam sobre todo o poema. Dois versos foram danificados na sua autenticidade. Não será possível voltar a lê-los sem que a dúvida se instale na mente de qualquer leitor. O demónio da suspeita começa a fazer o seu trabalho danoso. O copista lembra-se destes dois versos; contudo, a sua memória é limitada, como se vê pelo teor das observações que faz em completo olvido de passagens que poderiam desmentir as suas interpretações facciosas. Não há garantia de que muitos outros versos, ou até mesmo estrofes, não tenham sido acrescentados ao manuscrito do Duque de Palmela. Só uma análise caligráfica e química poderia acabar no limite com a dúvida. Não se sabe se a latitude normal que deve merecer a interpretação de todos os resultados de qualquer análise seria suficiente para fazer desaparecer a dúvida. Pior do que tudo isto, contudo, está a junção da estranha censura a Costa e Silva por não ter feito os restantes aditamentos e a capacidade do próprio copista em versejar, capacidade de que dá três estrofes obscenas como prova. Esta junção é problemática. Por um lado, descreve um problema; por outro lado, descreve uma solução. Alguém que deu provas de várias faltas éticas (copiar ilegalmente um manuscrito sem autorização do seu legítimo proprietário, ser conivente com a corrupção das cunhas, emprestar o que lhe fora emprestado, ofender a pessoa que lhe fez a encomenda com um cólofon que lança muitas dúvidas, interpretações pouco razoáveis do poema, etc.) poderia ter danificado a integridade do poema sem deixar escrito no seu cólofon a sua própria acção. Como é evidente, conhecendo o cólofon, não é possível apaziguar nunca mais o demónio da dúvida.

Verificando o pequeno inventário das estrofes incompletas que o copista realiza (VI.24, VI.39, XI.6, XI.59, XI.81 e XI.83) e o inventário dos erros de numeração que poderão indicar a falta de estrofes completas (VII.35 e VIII.35), encontra-se um problema grave que pode afectar a integridade do poema para além dos dois versos de Costa e Silva. A cópia que realizou

da estância 39 do Canto VI não tem o último verso; está, pois, incompleta. Contudo, o manuscrito do Duque de Palmela tem esse último verso:

39  
“Oh! Não me culpes, não, de pouco atento,  
Que merece desculpa amante rogo,  
Minha língua não diz meu sentimento,  
Somente amor se explica nas de fogo.  
Se em momento nasceu, cresça em momento!  
Na alma acendido, à boca sobe logo,  
Filho do pensamento e da vontade  
Tinha a razão a pintar a liberdade.”

Significa isto que o último verso desta estância também foi acrescentado indevidamente por Costa e Silva? A dissonância entre o registo de versos em falta e o que de facto está no manuscrito de Toronto é corrosiva para qualquer intérprete. Sem esta dissonância, poder-se-ia ler a estância como uma descrição racionalista do efeito da paixão sobre um apaixonado. A confissão que Tântalo faz do seu amor a Ormia não parece tolerar uma alusão a realidades muito abstractas e frias como a razão e a liberdade. Samuda afirma que o sentimento nasce na alma e expressa-se na boca, é filho do pensamento e da vontade, e faz com que a razão iluda a liberdade, isto é, a pessoa apaixonada pense que ainda é livre quando, de facto, já está escrava da pessoa que ama. O racionalismo que atravessa o poema parece desculpar estas palavras ponderadas e elevadas num jovem guerreiro que estaria a viver um momento especialmente emocional e nada propenso a abstracções racionais. Contudo, tomando conhecimento da dissonância, não é possível deixar de reparar que o verso em questão também parece ter um conteúdo anómalo para o contexto da estância. Tântalo está a desculpar-se por não ter as palavras certas para o que lhe vai no coração; o último verso parece que destoa da estância porque enfatiza a actividade racional, o que está muito longe do que o amante tinha em mente. Este verso também foi acrescentado por Costa e Silva ou, pelo contrário, foi acrescentado pelo próprio copista?

Se apenas se conhecesse o belo manuscrito encadernado de Toronto, nenhuma dúvida assombraria o leitor das *Viriadas*. A intervenção de Castro Sarmento sobre o manuscrito de Samuda está maravilhosamente acantonada. O canto XIII tem, depois da estância 57, a observação “Aqui acabou o Autor original”. O frontispício do manuscrito de Toronto também é rico em

informação ao registar que o poema é “obra póstuma, digesta, corrigida e conclusa pelo Doutor Jacob de Castro Sarmento”. Um hipotético leitor que tenha sido espicaçado pelo texto do cólofon de Nova Iorque poderá deixar que a dúvida contamine a sua apreciação do papel de Castro Sarmento. Afinal, até onde foi o trabalho de correcção cuja existência é reconhecida desde o frontispício do manuscrito? Contra esta dúvida estão dados factuais, como a observação posterior à estância 57, o reconhecimento público do trabalho editorial de Castro Sarmento no próprio frontispício, e um sinal paradoxalmente positivo. Qual é ele? A ausência nunca é um nada absoluto. Como reconhece o copista, o manuscrito da Quinta do Lumiar tem estrofes incompletas e a numeração é imperfeita aqui e ali. Castro Sarmento, de 1729, data da morte precoce de Samuda, até 14 de Setembro de 1762, data da sua própria morte, teve muito tempo para fazer os acrescentos que entendesse; teve muito tempo para fazer um frontispício que não aludisse ao seu trabalho de correcção; e teve muito tempo para preparar um objecto que pudesse ser oferecido a D. João V sem a indicação de nenhum problema no manuscrito de Samuda.

Deste ponto de vista, as ausências e imperfeições do poema têm o valor positivo de outorgar autenticidade à totalidade da obra até ao momento em que chegou às mãos do copista do século XIX e aos seus vários comportamentos pouco éticos. Infelizmente, não se conhece nenhum testemunho sobre as *Viríadas* do período que vai desse mês de Setembro 1762, quando o *London Magazine* anunciava a morte do “Dr. de Castro Sarmento, an eminent physician and F.R.S.” (p. 510), até 1851. Alguns autores mencionam a figura de Samuda e o livro que publicou em memória do rabino David Neto (*Sermão Fúnebre para as Exéquias dos Trinta Dias, do Insigne, Eminente, e Pio Hahan e Doutor, R. David Neto*, Londres, 5488 ou 1724), mas não revelam conhecer a existência das *Viríadas* nem mostram que as tenham lido de facto (nomeadamente grandes eruditos, como o alemão Johann Christoph Wolf, o espanhol Joseph Rodríguez de Castro e o português António Ribeiro dos Santos). Um dos para-textos do manuscrito de Nova Iorque é uma legenda que indica um eventual proprietário ou leiloeiro desse período. O para-texto é conciso: “Amzalak 1769”. Não se conhece nada a seu respeito, se bem que a data, sete anos depois da morte de Castro Sarmento, pareça apontar para a venda do manuscrito do poema pelos herdeiros deste médico, eventualmente conhecedores imperfeitos da língua portuguesa. Com estes dados, o demó-



nio da suspeita continua a atormentar os leitores do poema porque, como é evidente, o manuscrito do Duque de Palmela poderia ter chegado às mãos do copista com um número mais elevado de estrofes em falta. Uma leitura cuidadosa do poema revela que não há nenhum verso brejeiro como as três estrofes obscenas do copista de humor fescenino. Contudo, uma vez instalada a dúvida, é impossível deter o trabalho invisível da suspeita permanente.

Dito isto, é altura de considerar a última personagem invisível da história deste cólofon. Quem fez a encomenda da cópia ilegal e pouco ética? Pela natureza das coisas, este tipo de encomendas não costuma deixar rasto documental. O manuscrito de Nova Iorque e o seu cólofon fantástico só existem devido à vontade de alguém de quem não se conhece o nome. Coloque-se, contudo, em perspectiva o conjunto do que se sabe *e do que não se sabe*. O visível não paira num mundo etéreo sem conexões com nada mais; pelo contrário, o visível é acompanhado pelo invisível com uma fidelidade que causa assombro. Pondere-se, por conseguinte, o alcance de algumas verdades muito gerais e a sua adequação à situação que ocorreu em Lisboa nos meses em que se preparava na casa de Alexandre Herculano o movimento da Regeneração, encabeçado militarmente pelo Marechal de Saldanha, e em que o próprio Herculano publicava títulos como *Lendas e Narrativas* e Camilo Castelo Branco publicava *O Anátema*. Não é fácil conhecer a existência de um manuscrito na posse de um proprietário privilegiado como o Duque de Palmela; para isso acontecer são necessárias relações sociais de alto nível e meios económicos amplos. A pessoa que fez a encomenda tinha de ter meios para a pagar; o cólofon regista os dias e as horas de trabalho e o copista parece ter sido um profissional deste ofício entretanto desaparecido. Entre a data do *Ensaio Biográfico-Crítico* de Costa e Silva, envolvido nesta história, até à publicação do artigo do Doutor Augusto D'Esaguy, na revista *O Instituto* de 1934, não há citações conhecidas das estrofes do poema.<sup>(10)</sup> Isto significa que a pessoa que fez a encomenda não precisava da cópia para nenhum trabalho editorial imediato nem para uma hipotética carreira universitária. Reforça-se a ideia de que essa pessoa tinha meios económicos para custear

<sup>10</sup> De facto, as primeiras citações surgem no nosso “Os Lusitanos como Heróis Judaicos na Londres do Século XVIII,” in Cristina Álvares, Ana Lúcia Curado e Sérgio Guimarães de Sousa, orgs., *Figuras do Herói: Literatura, Cinema, Banda Desenhada* (Famalicão, Húmus; Braga, Universidade do Minho/CEHUM, 2012), pp. 241-258.



este tipo de trabalhos, que não deveria ter sido a primeira vez que o fez e, sobretudo, que tinha uma paixão bibliófila muito intensa, ou pelo menos intensa o suficiente para fazer vista grossa a obstáculos como o do acesso indevido ou o da cópia não autorizada.

Tudo indica que a encomenda teve origem em Francisco de Paula Ferreira da Costa (1788-1859), já mencionado anteriormente, um ilustre bibliófilo, amigo íntimo de José Agostinho de Macedo e politicamente um conservador miguelista. Também é possível que tenha tido origem em alguém que sabia que Ferreira da Costa compraria a cópia. Inocêncio, competidor na guerra secreta pelo acesso aos manuscritos mais valiosos e aos livros mais raros, publica o terceiro tomo do seu *Dicionário* no ano da morte de Ferreira da Costa. Este tomo inclui, como se viu, o verbete 154 sobre as *Viríadas*. É provável que Inocêncio tenha tido conhecimento da existência da cópia do apógrafo durante o processo de venda da Coleção Ferreira da Costa, ou, tendo em atenção que essa guerra secreta envolvia um pequeníssimo número de pessoas que viviam num meio relativamente pequeno, durante os oito anos que vão de 1851 a 1859.

O catálogo do leilão ocorrido em Lisboa em 1898 da biblioteca de Agostinho Vito Pereira Merello, uma das maiores colecções privadas portuguesas de sempre, é rico em dados factuais. O prefaciador do catálogo, o distinto erudito e grande escritor Teófilo Braga, informa que o corretor da bolsa Merello adquiriu a biblioteca rica de Ferreira da Costa. No riquíssimo catálogo de jóias únicas de manuscritos e impressos portugueses encontra-se o resultado do trabalho de cópia ilegal e pouco ética do copista anónimo. A descrição do lote 4-b da secção “Catálogo dos Poemas Portugueses e Espanhóis” do Catálogo da Coleção Merello afirma o seguinte “SAMUDA (Dr. Isac de Sequeira) – Viríadas. Obra póstuma, concluída pelo Dr. Jacob de Castro Sarmiento. Lisboa (sem data) – 1 vol., 4.º, meia enc. (Manuscrito)”.<sup>(11)</sup> Este lote não parece ter sido vendido no leilão de 19 de Março de 1898. O gigantismo da Coleção Merello terá feito com que se realizasse um novo leilão mais de um ano depois, a 3 de Dezembro de 1899 e dias seguintes na

<sup>11</sup> Júlio Roque Pereira Merello, *Catálogo das Obras mais Raras, Valiosas e Estimadas da Livraria do Bem Conhecido e Afamado Bibliófilo Agostinho Vito Pereira Merello*, prefácio de Teófilo Braga (Lisboa, Tip. da Companhia Nacional Editora, 1898), p. 281.



rua de S. Nicolau, 88, 1<sup>o</sup> andar.<sup>(12)</sup> Algumas décadas mais tarde, já nos anos cinquenta do século XX, foi oferecido por Louis M. Rabinowitz (1887-1957) ao Seminário Teológico Judaico de Nova Iorque. O senhor Rabinowitz terá pago do seu próprio bolso esta oferta, já que a doação não consta do arquivo da Fundação Louis M. Rabinowitz, segundo amável informação do seu neto, o Prof. Peter Rabinowitz, do Hamilton College, em Clinton NY.

A maravilhosa ironia desta teia invisível que unia a geração mais apaixonada de bibliófilos portugueses de todos os tempos encontra-se numa outra observação que Teófilo Braga faz no seu prefácio. Entre as muitas e ricas colecções compradas por Merello, cujo mero inventário faz sonhar qualquer amante de livros – pense-se na Colecção Figanière, na Colecção do Visconde de Alenquer e na Colecção de Sebastião da Silva Leal –, Merello comprou também a Colecção de José Maria da Costa e Silva (pp. VI-VII). Como esta geração única de amantes de raridades bibliográficas gostava de ter cópias privadas das mesmas, não é de todo improvável que Costa e Silva também tivesse mandado fazer uma cópia do apógrafo do Duque de Palmela. A confirmar-se esta hipótese remota, existiriam no mundo no final do século XIX *dois* manuscritos reais (o apógrafo valioso do Duque de Palmela e a cópia do copista do cólôfon), o manuscrito fundador sobre o qual terá sido feito o apógrafo e um hipotético manuscrito com uma cópia de Costa e Silva. Desde os tempos de Inocência que só se conhece a existência dos dois primeiros. Não é de todo improvável que o manuscrito fundador venha a aparecer. É mais improvável que Costa e Silva tenha mandado fazer uma cópia. Uma referência mais longa e precisa no seu *Ensaio* teria sido uma boa indicação de que teve tempo e interesse para encomendar e pagar essa tarefa onerosa. Além disso, como foi Merello que ficou com as bibliotecas Ferreira da Costa e Costa e Silva, o catálogo do leilão da sua colecção deveria incluir dois manuscritos das *Viriadas*. Isso não acontece e tudo indica que o exemplar que lá estava era o de Ferreira da Costa.

O desejo voraz que Merello tinha por manuscritos e impressos, em muito semelhante ao do personagem Herr Doktor Peter Kien do *Auto-da-Fé*

<sup>12</sup> Júlio Roque Pereira Merello, *Novo Catálogo dos Restantes Lotes de Livros Raros, Valiosos e Estimados, Impressos e Manuscritos da Grandiosa Livraria do Afamado Bibliófilo A. V. Pereira Merello* (Lisboa, 1898), onde se informa que os lotes 1-B a 1068-B da secção dos Poemas Portugueses e Espanhóis foram leiloados nesse mês de Dezembro de 1899. O lote das *Viriadas*, 4-B, foi, pois, leiloado nessa altura. Diferentemente, o raríssimo lote 11037 – *Exemplar de Penitência*, de Castro Sarmento, também consta deste catálogo, mas terá sido vendido em 1898.





de Elias Canetti, fazia com que comprasse muitas vezes em duplicado, não apenas devido ao prazer da posse de uma raridade mas também devido ao prazer ainda mais intenso de evitar que um bibliófilo rival tivesse também uma raridade. A primeira história das *Mil e Uma Histórias* de Júlio César Machado, observador perspicaz em muitos dos seus livros de uma Lisboa que já desapareceu, descreve a rivalidade assombrosa que caracterizava bibliófilos como Agostinho Merello e Inocêncio Francisco da Silva. Estando estes dois colecionadores num alfarrabista, percebendo que, se abandonassem a loja, o outro ficaria com o cobiçado volume, enganam-se mutuamente e saem juntos da loja, acompanhando Merello o rival Inocêncio até à casa deste. Depois de se despedirem, cada um deles volta a correr por ruas diferentes até à loja. Júlio César Machado observa que, quando Inocêncio chegou à loja, já Merello estava a pagar o livro. Esta história mostra bem o amor intelectual pelos livros raros que orientava a vida destes homens, e, evidentemente, a vitória de Merello nessa competição lisboeta.<sup>(13)</sup> Teófilo Braga nota com melancolia que a biblioteca de Merello era tão grande que muitas colecções por ele compradas permaneciam em sacos ou embrulhadas, sem que ele tivesse tempo de ver o seu conteúdo. Como seria de esperar, aconteceram muitos furtos domésticos. Teófilo nota em particular o desaparecimento do que classifica de “colecção impagável dos livros dos Judeus Portugueses” (p. VI).

Como se vê por estes alçapões da história do manuscrito do maior poema épico da Sefarade, e um dos maiores poemas épicos da literatura portuguesa, continuam a existir teias invisíveis que unem os protagonistas desta história. O invisível da história da vida cultural é sempre inesgotável.

Está na hora, pois, de voltar ao início. Se as listas ficcionais de lavanderia de um psicanalista lunático de Praga dão que pensar sobre o que é relevante na cultura humana, o apontamento real de roupa suja do copista de Lisboa, com muito de lunático, obriga a pensar sobre a teia vasta de interesses, de desejos e de acções que acompanha as obras do espírito. O exercício de ler um apontamento marginal que não chega a ser um relatório de contas a apresentar, nem um ensaio de interpretação, e muito menos o décimo-quarto canto da epopeia que copiou à mão, e em que se percebe claramente a má vontade, a intriga, a obscenidade e o preconceito anti-semita, só se justifica devido à compreensão mais apurada que se pode ter de um monumento

<sup>13</sup> Júlio César Machado, *Mil e Uma Histórias* (Lisboa, Empresa Literária de Lisboa, 1888), pp. 7-10.



literário único da língua portuguesa da primeira metade do século XVIII. Este cólofon surpreendente contribui para se ter uma noção mais precisa da fragilidade do processo de transmissão de bens culturais raros; obriga o leitor a pensar na questão difícil da integridade do texto; oferece razões fortes para se iniciar a busca de pelo menos dois outros manuscritos, o quase mítico texto que saiu do punho do médico e poeta Isaac Samuda, com as suas indicações marginais, correcções, hipotéticos comentários e ideias para desenvolvimento futuro, e uma segunda cópia do apógrafo, eventualmente da autoria de Costa e Silva, em que seria interessante verificar se os versos sobre os quais há grandes dúvidas foram também forjados ou são de facto os que constavam originalmente do apógrafo; reforça a ideia de que a distinção que os eruditos gostam de fazer entre autógrafo e apógrafo, ou entre original e cópia, tem uma importância que ultrapassa facilmente a questão técnica da bibliofilia. Entre prós e contras, cumpre dizer que o estranho contributo deste cólofon, também ele único na colecção de para-textos da literatura portuguesa, é claramente positivo. O seu autor anónimo disse o que tinha a dizer; pode-se não gostar do que se ouviu, mas o tamanho do mundo cultural português ficou maior. Por conseguinte, só se lhe pode estar grato.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Agradeço à senhora Professora Maria Helena da Rocha Pereira a ideia de publicar em separado este cólofon cujas características deselegantes poderiam macular a primeira edição do poema épico. Neste conselho, como em muitos outros, tive o privilégio de contar com a vasta ciência e maior sabedoria da senhora Professora. Agradeço também a Pedro Isidoro os olhos frescos com que leu várias versões deste texto e muitos conselhos de detalhe. Um agradecimento especial vai para a Doutora Virginia Soares Pereira pelo espírito de generosa colaboração com que organizou um ciclo de palestras e um colóquio sobre estes temas, bem como pela paciência com que esperou por este texto. Um trabalho sobre manuscritos absolutamente inéditos tem de contar com a disponibilidade dos legítimos proprietários dos mesmos. Não há outra forma de o dizer, e deve ser dito: este trabalho não teria sido possível sem a amabilidade de Anne Dondertman (Thomas Fisher Library, Toronto), Jerry Schwarzbard (Jewish Theological Seminar, New York), Yael Okun (National Library of Israel, Jerusalém), Frederik Reinders (Ets Haim Bibliotheek Livraria Montezinos, Amsterdão) e Joanna Hopkins (Royal Society of London). Muito obrigado a todos.



