

Popularismo em *Mãe Pobre* de Carlos de Oliveira

Carlos NOGUEIRA

(Universidade Nova de Lisboa / IELT)

RESUMO. Neste artigo, procuramos demonstrar que *Mãe Pobre* de Carlos de Oliveira constitui uma importante revolução estética ao nível das relações entre o culto e o popular: entre a poesia de autor, inserida no quadro teórico, ideológico e estético supra-individual do Neo-Realismo, e a poesia popular e tradicional, expressão do activo de pensamentos, sensibilidades, emoções, símbolos e procedimentos literários da comunidade.

ABSTRACT. In this article, we attempt to show that *Mãe Pobre* by Carlos de Oliveira constitutes an important aesthetic revolution as regards the relationship between the high-brow and the popular culture: between the authorial poetry, which is inserted in the theoretical, ideological and supra-individual aesthetic framework of the Neo-realism, and the traditional poetry, which is an expression of the heritage, sensitivity, emotions, symbols and literary procedures of the community.

PALAVRAS-CHAVE: *Mãe Pobre*, Carlos de Oliveira, poesia popular e tradicional.

KEYWORDS: *Mãe Pobre*, Carlos de Oliveira, traditional poetry

O folclore poético – o mesmo é dizer a poesia oral popular – oferece, tomando como ponto de partida, um destes materiais ao poeta disposto a dele lançar mão, e um material riquíssimo de virtualidades, como nos atesta o nosso lirismo trovadoresco, o teatro de Gil Vicente, as redondilhas de Camões, ou modernamente a poesia de um Afonso Duarte (Cochofel, 1952: 449-450).

Mãe Pobre, livro de poemas de Carlos de Oliveira publicado no final de 1945, é um caso singular de popularismo neo-realista articulado com uma dimensão épica e trágica de matriz romântica (garrettiana) e neo-romântica. O que daqui resulta, como nota Rosa Maria Martelo, «são duas linhas que, de facto, se cruzam e o seu cruzamento produz um desvio da tradição clássica e romântica a favor de uma espécie de democratização dos cânones eruditos» (Martelo, 1998: 222).

Há, nesta obra, prosseguindo as primeiras ideias de Carlos de Oliveira sobre a poesia, ou sobre a literatura e a arte em geral, uma adesão ao genuinamente nacional e popular que ultrapassa em larga medida o popularizante mais comum. No processo de assimilação do espírito dito do povo e das suas tradições poéticas, o arquétipo colectivo aparece mais como infra-estrutura do que como estrutura imediatamente visível ou assumida como tal.

A composição 1 de «Coração», o poema de abertura da obra, é um metatexto que enuncia e anuncia as coordenadas essenciais de *Mãe Pobre*, «tosca e rude poesia» de um eu que diz o seu desterro social e cosmogónico: (...) «meus versos plebeus / são corações fechados, / trágico peso de palavras / como um descer da noite / aos descampados» (Oliveira, 1992: 41). O outro, o nós colectivo, é integrado neste cosmos agónico e angustiado logo na segunda estrofe, cumprindo-se, por conseguinte, desde o início, a

construção de um vínculo afectivo e ideológico entre o eu e a colectividade explorada pelos poderosos: «Ó noite ocidental, / que outra voz nos consente/ a solidão? / Cingidos de desprezo, / somos os humilhados / cristos desta paixão» (*ibidem*). O eu é aqui já um eu-nós que amplia a dramatização cósmica e concretiza um expressionismo crístico que atravessará todo o livro. A mundividência do povo, a sua negatividade dolorista de postulação religiosa, começa pois a expressar-se através da voz de um eu que só será verdadeiramente um eu-nós quando na sua fala, a par de alguns dos temas e símbolos recorrentes no pensamento e no imaginário do outro (o sofrimento, a humilhação, a morte), ecoar literalmente a voz colectiva; referimo-nos a fórmulas («cravos roxos em Janeiro», *idem*: 46), vocábulos-símbolo («bruxas», «mochos»), formas e ritmos («Ó castelos moiros, / armas e tesoiros, / quem vos escondeu? / Ó laranja de oiro, / que vento de agoiro / vos apodreceu?», *idem*: 51) próprios da poética oral e tradicional.

A última estrofe do poema inaugural confirma esse movimento de integração, comum a todos os poemas de *Mãe Pobre*, do eu no nós: «E quanto mais nos gelar a frialdade / dos teus inúteis astros, / mortos de marfim, / mais e mais, génio do povo, / tu cantarás em mim»¹ (*idem*: 41). A afirmação vital não vem da Terra ou do cosmos, espaço aliás de dilação da dor do sujeito, mas de um canto poético que é universo de espiritualidade e questionamento. A energia telúrica inscrita no pedido formulado no início da composição 4. de «Coração», «Canta na noite, sentimento da terra», esgota-se na antítese que dele constitui o verso seguinte: «ou morreste, flor estranha?» Os dois versos finais desta sequência confirmam que a escrita, prenúncio de morte ou de vida, é salvação: «E escrevendo à luz débil me pergunto / se é a morte ou a manhã que espero» (*idem*: 44).

A condensação imagética da «flor», metáfora de «sentimento da terra» e símbolo da perecibilidade das forças da natureza, inaugura outro encadeamento da mesma representação disfórica da vida natural, social e doméstica: «Há tanto que chove e nós sem lenha, / sem paz e sem guerra. // Há tanto. E eu sei lá bem/ se inda persistes, / minha incólume esperança. / Vão-me doendo os olhos já de serem tristes» (*ibidem*). Esta linha, iniciada, como vimos, no primeiro andamento, é concretizada na composição 3; nela, identifica-se o espaço geográfico maior, a «gândara», e os seus constituintes, as «aldeias moiras», e ainda espaços domésticos de intimidade e abrigo, «os lençóis» e a «cama», redutos oferecidos, num ápice de provocação e angústia, à morte: «Quem soprou na gándara / a última chama? / Se quiseses, ó morte, / abro-te os lençóis / e dou-te a minha cama». Este negativismo, ou este exorcismo de um mal individual e colectivo, transforma-se em movimento de libertação e comunhão: «Vai meu coração / pelas aldeias moiras / onde pena e erra, / peregrinação / ao tojo da terra. // Caminheiro cansado / sem nenhum bordão, / onde houver um sonho / para ser sonhado / está meu coração» (*idem*: 43).

Mais do que negativismo, há aqui pois aquela indecidibilidade tão característica do ser humano em tempo de crise; indecidibilidade que, corporizada em parâmetros ideotemáticos e retórico-estilísticos muito próprios da poesia popular, constitui em si mesma uma das maiores homenagens que a poesia de *Mãe Pobre* presta ao povo, à lite-

¹ Sobre a crise deste sujeito que se dilui no colectivo, que procura submeter as suas pulsões mais instintivas a uma razão disciplinadora, diz Eduardo Prado Coelho: «Em Carlos de Oliveira, desde o início da sua actividade poética que podemos assinalar uma tendência para a supressão do sujeito resultante de uma componente de narcisismo primário muito actuante sob a dependência de uma insistente pulsão de morte. Simplesmente, nos períodos eufóricos do neo-realismo tal pendor inclinava-se num sentido *ético*. A supressão do sujeito aparecia como *ética* do *sacrifício militante* e era recoberta pela afirmação de um *sujeito colectivo* da história que implicava uma valorização social em prejuízo do individual» (Coelho, 1979: 159-160. Sublinhados no original).

ratura e às tradições orais e populares. No «Soneto final», incluído em «Assombração», o último título do livro, esta ambivalência persiste como expressão de um problema que em poesia não terá qualquer eco no destinatário directo, no «povo», na «terra», na «gândara», se a militância se reduzir a uma solidariedade vazada num estilo enfático e oratório: «É de assombro ou de medo que me veste / a dor da noite? à porta das aldeias / olha, lua vermelha, o que me deste: / lobisomens chorando na areia» (*idem*: 64). A integração no temperamento e nas crenças populares implica que o sujeito da enunciação, que é simultaneamente o sujeito do enunciado, deve concretizar uma poesia da voz, um canto a um tempo individual e colectivo: «O remoto bruxedo que engendraste / desencanta-o meu estro, um mago novo: / na alquimia do sangue e do resgate / destilei os vocábulos do povo» (*ibidem*).

Os dois tercetos deste «Soneto final» também contribuem para a unidade do livro enquanto encadeamento e cruzamento dos mesmos movimentos essenciais de uma visão do mundo e de uma dicção que se estabelecem em diálogo com o povo; uma cosmovisão em que alternam ou se sobrepõem num composto indestrinçável sentimentos de desistência e esperança, desalento e euforia, e temas, formas e técnicas da tradição literária popular do Cancioneiro e do Romanceiro: «São palavras filtradas como estrelas / ou candeias a abrir: coroei-me nelas / Fernão Vasques dos versos e da sorte». O último terceto é a síntese exemplar do significado e do funcionamento destas linhas, concretizada num acto ilocutório assertivo que diz a perda mas que de imediato se atenua ou desfaz num acto compromissivo de provocação e esperança: «Ô porta do inferno, aqui nos calas: possa eu entre sonhos e cabalas / rasgar-te de poemas ou de morte» (*ibidem*).

O conceito de popularismo implícito nos poemas iniciais, essencialmente programáticos, começa a concretizar-se no texto «O viandante», mais ao nível da imitação da prosódia dos romances e sobretudo das cantigas narrativas tradicionais do que ao nível da retórica da personificação e da imagem, tropos nucleares do processo de alegorização típico da literatura e da cultura populares que *Mãe Pobre* assimila num quadro de subversão surrealizante do real (a hipálage do segundo verso revela-nos um sujeito individual-colectivo que decifra melancolicamente o funcionamento de um universo cuja geografia, física, biologia e astronomia não têm já uma representação positiva na mentalidade comunal, devido à interferência da ideologia totalitária): «Trago notícias da fome / que corre nos campos tristes: / soltou-se a fúria do vento / e tu, miséria, persistes. / Tristes notícias vos dou: / caíram espigas da haste, / foi-se o galope do vento / e tu, miséria, ficaste. / Foi-se a noite, foi-se o dia, / fugiu a cor às estrelas: / e, estrela nos campos tristes, só tu, miséria, nos velas» (*idem*: 45). Podemos todavia arriscar dizer que o desajustamento de alguma imagética em relação aos cânones populares tradicionais não seria suficiente para impedir a larga difusão e até a tradicionalização do texto no seu tempo histórico; isto, como é óbvio, se entre nós as condições políticas e sociais tivessem sido diferentes².

O aproveitamento intertextual de ritmos, vocábulos e referentes da tradição folclórica dentro de uma estrutura profunda definida pelo tema da fome e da miséria autoriza a anonimização do poema ou pelo menos a afirmação do seu sentido colectivo (como aliás aconteceu com alguns poemas de Manuel Alegre, em particular com a «Trova do vento que passa», cuja difusão se deu num tempo de maior consciência revolucionária, muito por influência dos *estrangeirados* como o poeta da *Praça da Canção*). Aliás, não ignoramos que a colectivização do popularizante é um processo complexo e imprevisível

² «Mas, no tempo de paz podre que então se vivia em Portugal, era escasso o eco produzido por esta poesia que ambicionava um papel activo que só situações de grande agitação social como as vividas com a Guerra Civil de Espanha ou com a Resistência Francesa teriam proporcionado» (Martelo, 1998: 225).

vel, o que por si só basta para devermos aceitar que nada nos assegura que essa relativa (e teórica) distância entre certas imagens de «O viandante» e a imagem da poesia popular constituiria de facto um óbice à popularização do poema. Se acrescentarmos que na poesia oral, e no folclore em geral, há ilogismos formais e de conteúdo que até o Surrealismo adopta e intensifica (ou que, por critérios mais ou menos coincidentes, são próprios dos dois campos), mais facilmente aceitaremos a tese da integração destas imagens numa poética oral e popular. De resto, de acordo com uma das leis que regulam a passagem do individual ao colectivo, essas metáforas e essas imagens poderiam ser objecto de uma transformação sintagmática e paradigmática, e por isso não invalidariam a apropriação do texto pela comunidade.

Esse refazimento do individual pelo popular seria coadjuvado pela alegoria como personificação, como já referimos, e por uma combinação de técnicas especiais da arte poética, a que também aludíamos acima a propósito da sonoridade do texto. Do que se trata é, numa fórmula simples, de uma *fala esteticizada*: nas três quadras heptassilábicas que compõem o poema, a mudança dos sons em posição de rima em cada desdobramento estrófico e a coincidência da rima nos versos pares (abcb) desencadeia uma impressão de medida exacta do discurso, uma sensação de equilíbrio entre a contenção e a largueza de meios linguísticos, que é própria do Romanceiro, principalmente do vulgar, e do Cancioneiro Narrativo.

A tragicidade da cosmovisão mágica e a configuração visualista de «O viandante», espécie de quadro surrealista em que as referências empíricas são modelizadas pelo olhar de um eu que quer realizar a sua verdade pessoal e social, a sua revolta dolorida e a sua revolução, acentuam-se na «Cantiga dos cravos» e na «Xácara das bruxas dançando».

«A cantiga dos cravos», constituída também por três quadras articuladas entre si sem qualquer separação gráfica, estabelece um diálogo intertextual imediato com o Cancioneiro de transmissão oral através do primeiro verso, «Cravos roxos em Janeiro», que faz parte de quadras, conhecidas em todo o país e dependentes de um mesmo modelo virtual, como «No alto daquela serra / tem meu pai um castanheiro; / Deita castanhas em Maio, / cravos roxos em Janeiro»³ ou «Lá no meio daqueles mares / tem meu pai um castanheiro, / Dá as castanhas em Maio, / cravos roxos em Janeiro» (Vasconcelos: 316).

Este verso, enquanto imagem e paradoxo que no contexto original indicam a vitalidade da natureza (e da poesia como universo que abre novas perspectivas sobre o mundo), é a matriz de uma composição pictórica que dá do real uma percepção surrealizante pela negativa: «Cravos roxos em Janeiro, / onde vais minha alegria? / ó terra noiva do sol, / senhora desta agonia, / que seja nossa uma vez / a glória de te haver, / nosso suor corado / em troca do que te der. / Cravos roxos em Janeiro, / outono ressuscitado / na cor da ressurreição / ou verão anunciado?» (Oliveira, 1992: 46). A personificação alegórica de sentimentos e do natural e a coloração simbólica de tipo impressionista, com referências bíblicas evidentes, relacionam o conhecido e o desconhecido, experiência e subjectividade (intuição), e com isso criam uma ritualidade perturbadora e revolucionária. Este verso, imagem e operador de imagens, cria no final um efeito de ambiguidade espacial que devém, em acelerações imagéticas, bipolaridade entre estatismo (desânimo) e dinamismo (vontade).

Na «Xácara das bruxas dançando», a imagem como procedimento retórico e como processo de representação produz «a sabotagem dos mundos habituais, na medida em que, permitindo estabelecer relações metafóricas de coexemplificação, opera a reorganização do mundo» (Martelo, 1998: 225). O poema 1, veiculando representações simbóli-

³ Esta composição integra o nosso património cancioneril interiorizado.

cas da ordem social e humana, da ordem natural e da ordem sobrenatural, configura-se como arte mágica surrealizante instaurada sobre uma herança de pensamentos, mentalidades e formas da comunidade:

Era outrora um conde / que fez um país, / com sangue de moiro, / com laranjas de oiro,
/ como a sorte quis. // Há bruxas que dançam / quando a noite dança, / são unhas de nojo,
/ são bicos de tojo, / no tambor da esperança. // Ventos sem destino / que dizeis às ramas?
/ Desgraça bramindo é a nós que chamais. // No país que outrora / um conde teceu, / as
laranjas de oiro / são bruxas de agoiro / e fúrias do céu (Oliveira, 1992: 46).

As duas estrofes finais daquela primeira sequência mostram exemplarmente como estamos perante «um admirável documento da integração da *imagística* moderna nos símbolos do romance popular» (Simões, 1999: 239)⁴; uma *imagística* que diz a irrealidade do real, a transfiguração diabólica das forças e dos elementos da natureza sob o primado de uma magia negra, maléfica, secreta e anti-social, a que se opõe a magia em exercício, pública, diurna e benéfica do poema: «Anda o sol de costas / e as bruxas dançando / e os ventos do norte / sobre nós espalhando / as tranças da morte. // As estrelas mortas / apagam-se aos molhos: / vem, lume perdido, / florir-nos os olhos» (Oliveira, 1992: 48-49).

No poema 2 da «Xácara das bruxas dançando» verifica-se uma situação de interlocução em que se invertem os papéis tradicionais do contador e do ouvinte-comentador: «Ama, estarás ouvindo / a história que vou contando? / Ó ama pátria dormindo / desde quando?» (*idem*: 50). Projectando-se no passado, erguendo a sua voz «Desde tempos e memórias, / desde lágrimas e histórias, / desde raivas e glórias», quem agora conta é quem ouvia; e quem ouve, ou a quem o sujeito se dirige num registo de interlocução virtual, é quem contava, uma ama, uma ama-pátria, um país que ostentava orgulhosamente uma gramática poética: «agora te estou chorando / e tu dormindo / até quando? // As bruxas andam lá fora / e eu chorando / versos do país de outrora» (*ibidem*). A significação humana, poética e histórica deste texto e deste livro intensifica-se entre a última estrofe deste andamento («Dançam bruxas a ganir / de mãos dadas com o vento. / Ama, acorda; sopra o lume; / e não me deixes dormir / na noite do pensamento», *ibidem*) e a última do poema 3. O património comum de mitos, símbolos, fórmulas literárias, usos e crenças desapareceu enquanto conjunto de formas estáveis de apropriação do mundo, restando apenas ecos dessa gramática literária e cultural no acto de dizer a sua ruína («Ó castelos moiros, / armas e tesoiros, / quem vos escondeu? / Ó laranjas de oiro, / que vento de agoiro / vos apodreceu?», *idem*: 51); e a linguagem do eu e da comunidade, perdida a unidade ontológica que os ligava a um sentido universal e cósmico, converte-se em expressionismo, em choro diante de um horror figurado na deformação superlativa de seres sobrenaturais (as bruxas representam um mal maior do que elas próprias: o fascismo): «Há choros, ganidos, / à luz da caverna / onde as bruxas moram, / onde as bruxas dançam / quando os mochos amam / e as pedras choram» (*ibidem*). Esta estética do grito e do *pathos*, que traduz um mal-estar social e a insegurança escatológica que se lhe associa, radicaliza-se ainda mais através, novamente, da *imagética* até certo ponto surrealizante:

Caravelas, caravelas, / mortas sob as estrelas / como candeias sem luz. / E os padres da
inquisição / fazendo dos vossos mastros / os braços da nossa cruz. // As bruxas dançam de

⁴ Rosa Maria Martelo refere que João Gaspar Simões assinala «logo em 1946 e a propósito de *Mãe Pobre*, a importância da imagem em Carlos de Oliveira» (Martelo, 1998: 225).

roda / entre o visco dos morcegos, / dançam de roda raspando / as unhas podres de tojo / na noite morta do povo / como num tambor de rojo (*ibidem*).

A figuração de coordenadas históricas, políticas e culturais é traduzida num visualismo que oscila, dependendo da atenção da leitura e da reconstrução do lido em imagens mentais mais ao conjunto ou mais ao pormenor, entre o insólito e a inverossimilhança preconizados nos manifestos surrealistas e a analogia naturalista própria do Cancioneiro tradicional. Essa conformidade entre a palavra cancioneril e o meio ambiente é concretizada nas comparações e, em menor grau, na metáfora (ou no que pode ser entendido como tal, na segunda parte da primeira sextilha, que apresenta a condição humana portuguesa dentro de referentes e símbolos religiosos, negativos e negativo-positivo: «padres», «inquisição», «cruz»).

«Invocação», a primeira composição do último poema, «Assombração», confirma a vocação da obra: a construção de um discurso à procura de uma consubstanciação sublime com a grandeza épica da gesta portuguesa e do herói nacional por excelência: o povo, de que, numa aproximação a uma das tendências principais da poesia neo-romântica muito em voga no primeiro quartel do século XX, o eu se quer poeta maldito e genial, voz inspirada e profética, intuitiva e interventiva:

Adormece o povoado, as bruxas sopram / as candeias dos corações: / raia agora em mim, génio, / escreve-me estas canções. / Faz-me um bruxo dos versos / e ao fluir do meu perro dizer / leva-me ao coração desta gente, / onde a sina lhe doer. / Ensina-me a quebrar o encanto / dessa floresta espúria: / é lá que espera o som das minhas rimas / a bela adormecida fúria (*idem*: 61).

Tal invocação, com reminiscências épicas camonianas, inscreve o eu-poeta num messianismo mágico que visa restaurar uma unidade perdida através de um dizer que é criação do sujeito e da colectividade: esta dá a tradição antropológica e cultural (veja-se o envolvimento alegórico da última estrofe e, em especial, dos dois últimos versos, que nos colocam no tempo sem tempo de um dos mais célebres contos de fadas do Ocidente); e aquele uma nova voz mágica e genesiaca, um poder procedente de uma força sobrenatural que o transcende.

Em *Mãe Pobre*, o sujeito explora por conseguinte uma atitude enunciativa que pretende ser relação integral com o interlocutor, com a sua cosmovisão e com a sua linguagem literária, conhecida ou pressentida, e expressão de consciência humana e social. Mas convém notar esta observação de João José Cochofel:

O poeta que for tentado a exprimir-se inspirando-se na espontaneidade imediata do sentir do povo não poderá ficar-se por um decalque, por um simples glosar dos temas e formas que aquele cultivou e lhe propõe. Limitar-se-ia assim a refazer o que pelo povo já está feito (e bem feito), por um lado sem a mesma autenticidade e, digamos, a mesma originalidade, e sem lograr por outro (...) transcender o vínculo de alienação que a poesia oral traduz. Tal poeta terá que encarar o folclore apenas como mero material, havendo portanto que elaborá-lo, que tratá-lo, que dominá-lo, em suma, a fim de torná-lo amplamente expressivo – apto a proporcionar um meio eficiente, em vez de redundar afinal numa prisão empobrecedora e inibidora (...) (Cochofel, 1952: 449-450).

A incorporação da alteridade discursiva e da alteridade de estruturas antropológicas do imaginário (Gilbert Durand) num discurso e num imaginário que diz do eu e do outro o que não é exprimível senão em poesia vem tornar possível uma intersubjectivi-

dade desejada; ou, dito de outro modo, uma identidade, construída sobre um horizonte de intersubjectividade, que só se pode viver através dos caminhos da literatura.

Se nos preocuparmos com uma avaliação da pragmática desta obra considerando apenas os destinatários explícitos, é verdade que «essa poesia que pretendia aderir ao mundo corria o risco de projectar-se na utopia como mundo», «Ou na utopia de um combate essencialmente poético porque a interacção que se ambicionava entre poesia e povo dificilmente transpunha as margens do papel» (Martelo, 1998: 225); e também é verdade que a poesia neo-realista e esta obra em especial se conceberam e em grande parte se concretizaram «à margem de uma revolução literária, no sentido mais estrito e consequente que a expressão pode ter – que é o que, por exemplo, a geração de *Orpheu* lhe incutiu» (Reis, 1983: 115).

Contudo, *Mãe Pobre* é um livro que nem por isso deixa de constituir uma assinalável revolução estética ao nível das relações entre o culto e o popular. Nesta interacção mantém-se a integridade das referências ideológicas e artística do Neo-Realismo e são assimilados de um modo peculiar os conteúdos e as formas populares; o que preside a esta obra não é uma mera vontade mimética subordinada a uma homenagem populista e inconsequente, mas um desejo de incorporar no vivido e já dito a expressão do inominado e do imanifestado do eu e do outro.

Trata-se de um livro, além do mais, que age dialecticamente sobre o mundo de onde partiu: porque estes poemas, informados pela realidade político-social e pela realidade do imaginário dito popular, e a poesia neo-realista em geral, também se fizeram para quem efectivamente os podia ler (a geração de intelectuais neo-realistas e um público mais ou menos diversificado com competências de leitura literária).

BIBLIOGRAFIA

- COCHOFEL, João José (1952): «Poesia», in *Vértice*, n.º 108, Coimbra, pp. 449-450.
- COELHO, Eduardo Prado (1979): «Itinerário poético de Carlos de Oliveira», in *Letra Litoral*, Lisboa, Moraes Editores, pp. 159-160.
- MARTELO, Rosa Maria (1998): *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto, Campo das Letras.
- OLIVEIRA, Carlos de (1992): *Obras de Carlos de Oliveira*, s.l., Caminho.
- REIS, Carlos (1983), *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Alameda.
- VASCONCELOS, José Leite de (1979): *Cancioneiro Popular Português*, vol. II, coordenação de Maria Arminda Zaluar Nunes, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, Por Ordem da Universidade.

