



NERVOSO MESTRE, DOMADOR VALENTE/ DA RIMA E DO SONETO PORTUGUÊS

JOÃO PENHA (1839-1919) E O SEU TEMPO

COORD.
FRANCISCO TOPA
ELSA PEREIRA



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

NERVOSO MESTRE,
DOMADOR VALENTE/
DA RIMA E DO SONETO
PORTUGUÊS
JOÃO PENHA (1839-1919) E O SEU TEMPO

COORD.
FRANCISCO TOPA
ELSA PEREIRA

**Título: *Nervoso Mestre, Domador Valente/Da Rima e do Soneto Português:
João Penha (1839-1919) e o Seu Tempo***

Coordenação: Francisco Topa, Elsa Pereira

Design gráfico: Helena Lobo Design | www.hldesign.pt

Imagem da capa: Composição da imagem da capa de Marta Sofia Costa a partir de fotografia de João Penha da autoria de P. Marinho, de setembro de 1900, e do jornal «A Folha», n.º 1 (1868)

Edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória

Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto | www.citcem.org | citcem@letras.up.pt

ISBN: 978-989-8970-04-6

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-8970-04-6/ner>

Porto, dezembro de 2018

Trabalho cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 — Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e por fundos nacionais através da FCT, no âmbito do projeto POCI-01-0145-FEDER-007460.

SUMÁRIO

NOTA INTRODUTÓRIA	7
Francisco Topa, Elsa Pereira	
I. A OBRA E AS IDEIAS DE JOÃO PENHA	11
João Penha segundo Filinto, «meu antigo mestre»	13
Ernesto Rodrigues	
As ideias de João Penha sobre ortografia	31
Clara Barros	
A arte de rimar e de versificar no Parnasianismo e a arte poética de João Penha	43
Paulo J. Pedrosa S. Gomes	
Sátira e epigramas em João Penha	65
Carlos Nogueira	
II. ECOS ESTRANGEIROS NA OBRA PENHIANA	73
João Penha, a Geração de 70 e o Francesismo	75
Álvaro Manuel Machado	
Em legítima defesa: <i>In vino veritas</i>	91
Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos	
O Anglicismo pouco assimilado de João Penha	105
Jorge Bastos da Silva	
Espanha na obra poética de João Penha	121
Gabriel Magalhães	

III. A GÊNESE DOS TEXTOS	139
O dispositivo de paragénesis na edição das obras de João Penha	141
Elsa Pereira	
Últimas palavras	149
João Dionísio	
<i>A Caveira da Mártir: um romance que Camilo não escreveu em duas semanas</i>	159
Cristina Sobral	
IV. JOÃO PENHA E OS DISCÍPULOS	175
A poesia de João Penha e a lírica do século XIX em Angola	177
Francisco M. A. Soares	
Joaquim de Araújo: divulgador de João Penha e da cultura portuguesa no estrangeiro	189
Maria Amélia Ferreira Peixoto Maia	
V. O POETA E O SEU TEMPO	207
A historicidade de João Penha ou o tempo do poeta	209
Armando Malheiro da Silva	
A Coimbra de João Penha: o caso Amélia Janny	217
Maria Aparecida Ribeiro	
João Penha e a Braga do seu tempo	229
Eduardo Pires de Oliveira	

NOTA INTRODUTÓRIA

FRANCISCO TOPA
ELSA PEREIRA

Este volume, dado ao prelo numa altura em que se assinala o centenário da morte de João Penha, recupera e amplia alguns dos trabalhos apresentados no colóquio *Nervoso mestre, domador valente/da Rima e do Soneto português: João Penha (1839-1919) e o seu tempo*, que se realizou na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, a 9 e 10 de fevereiro de 2017. Durante dois dias, especialistas de várias universidades portuguesas, e também da Galiza, reuniram-se em torno da figura de João Penha, tendo como pano de fundo um período especialmente fértil na cultura portuguesa e europeia: os anos de 1839-1919.

Boémio carismático da tradição estudantil e agente dinamizador do mundo das letras, o nome de João Penha encontra-se inscrito nos anais literários, desde a publicação d' «A Folha» (1868-1873), o *microcosmo literário* da segunda geração coimbrã. Sob a exigência do seu magistério, reconhecidamente exercido ao nível da correção linguística e formal, revelaram-se e apuraram-se algumas das grandes vocações poéticas do nosso fim de século, granjeando-lhe, nas palavras de Gonçalves Crespo, o sugestivo epíteto de «Nervoso mestre, domador valente/ da Rima e do Soneto português»¹.

¹ CRESPO, Gonçalves (1913) — *Obras Completas*. 2.ª ed. Lisboa: Santos & Vieira, p. 293.

Partindo dos documentos reunidos na edição crítica e genética das *Obras de João Penha*, publicada em 2015², este colóquio pretendeu impulsionar a revisão analítica da poesia penhiana e do contexto finissecular alargado, privilegiando algumas linhas estratégicas no plano de investigação do CITCEM. Em foco estiveram, antes de mais, as ideias e a prática poética do vate bracarense, mas também os hábitos de escrita de outros autores contemporâneos, como Camilo Castelo Branco. Abordaram-se as relações de Penha com alguns dos seus discípulos e companheiros de letras (como Guerra Junqueiro ou Joaquim de Araújo), estabeleceram-se aproximações entre a poesia penhiana e a literatura europeia (nomeadamente francesa, espanhola e inglesa) e evidenciou-se o legado do poeta em espaços literários ultramarinos, como Angola ou o Brasil. Também a conjuntura histórica nacional e as cidades onde Penha viveu foram objeto de reflexão durante o encontro e serão agora revisitadas em livro.

À semelhança do colóquio apoiado pelo CITCEM, este volume obedece a uma estrutura temática, dividida em cinco partes: *a obra e as ideias de João Penha; ecos estrangeiros na obra penhiana; a génese dos textos; João Penha e os discípulos; o poeta e o seu tempo*.

A primeira parte abre com um contributo de Ernesto Rodrigues, onde o investigador percorre a principal bibliografia crítica em torno de João Penha, para depois identificar três vetores fundamentais em que assenta a vertente *filintista* da sua obra: «o anúncio [...] de rebates de alma dorida por força do longo exílio», a ponderação metapoética «em defesa de uma medida regular» com «ondulação rítmica, não mecânica» e ainda a «reflexão, no corpo do texto, sobre a sorte e mutações do idioma». Este zelo purista, de apego à integridade clássica da língua, é aliás corroborado por Clara Barros, no segundo capítulo, onde analisa as posições ortográficas de Penha, à luz das grandes discussões travadas no início do século XX, em torno da Reforma Ortográfica de 1911. Ainda no primeiro bloco temático, Paulo Pedrosa Gomes propõe analisar a arte poética penhiana, identificando alguns pontos de convergência com a estética parnasiana francesa. Segundo o autor, esta afinidade foi, no entanto, ténue, e o relativo alheamento de Penha face às novidades vindas de França terá sido mesmo o fator que mais impediu o antigo diretor d'«A Folha» de subverter padrões literários dominantes, e com isso alcançar um estatuto maior no cânone literário português.

De resto, também Álvaro Manuel Machado, no capítulo que abre a segunda parte do livro, reconhece em João Penha uma atitude de mera curiosidade formal relativamente ao parnasianismo e uma rejeição lapidar de todos os francesismos em geral, mesmo tendo em conta alguns pontos de contacto com a estética de Baudelaire,

² PEREIRA, Elsa (2015) — *Obras de João Penha: Edição Crítica e Estudo*. Pref. de Francisco Topa. Porto: CITCEM. livro + CD-rom.

analisados por Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos. Por outro lado, se a obra e o pensamento de João Penha parecem pautar-se por um certo distanciamento face à cultura francesa, o mesmo se pode observar também relativamente aos universos inglês e espanhol. Jorge Bastos da Silva, ao debruçar-se sobre a presença de elementos da cultura britânica na obra penhiana, não tem dúvidas em afirmar que, embora frequentes, essas referências são quase sempre superficiais ou periféricas — e isto apesar da grande admiração de Penha por autores como Shakespeare ou Byron. Idêntica conclusão é aliás avançada por Gabriel Magalhães, no capítulo dedicado à «Espanha na obra poética de João Penha». Contabilizando as referências espanholas que aparecem no volume II da edição crítica, o investigador reconhece no poeta um certo fascínio pela cultura do país vizinho, mas ressalta a superficialidade dessas mesmas alusões, invariavelmente marcadas pelo estereótipo anedótico e quase sempre confinadas à faceta romântica de D. Juan, com quem João Penha estabelece uma espécie de identificação por osmose.

A terceira parte do livro é dedicada à *gênese dos textos* e abre com um texto de Elsa Pereira, apresentando, em linhas gerais, o modelo adotado na edição crítica e genética das obras penhianas. Depois de sistematizar o conteúdo e a natureza dos materiais compilados no «Arquivo documental» da edição, é avaliado o impacto que este dispositivo de paragéneses pode ter na experiência de leitura dos textos, tomando como exemplo um poema concreto do nosso autor. No caso em apreço, o que a exogênese parece documentar, em última instância, é uma série de etapas criativas que se escondem antes e depois da fase redacional, traduzindo-se num contínuo aperfeiçoamento do texto, que levou João Dionísio a ressaltar a preferência sistemática do autor pela forma final de uma variação que lhe é constitutiva. E se os hábitos revisórios de Penha motivaram o poeta, por exemplo, a reescrever as *Rimas* ao longo de dez anos, não é menos surpreendente verificar que também Camilo Castelo Branco era, nessa mesma década de 70, um autor que, afinal, reescrevia extensivamente os seus manuscritos, como demonstra a minuciosa análise de Cristina Sobral ao autógrafo d'*A Caveira da Mártir*.

Até mesmo ao nível da crítica textual seria possível, portanto, estabelecer pontos de convergência entre João Penha e um colaborador d'«A Folha» como Camilo Castelo Branco, mas é sobretudo na quarta parte do livro que encontramos maiores aproximações aos escritores contemporâneos. Francisco Soares procura evidenciar a influência penhiana nalguns poetas do nosso espaço ultramarino, como José da Silva Maia Ferreira ou Pedro Félix Machado. Além de uma série de coincidências formais entre estes poetas, o investigador destaca «a comparência, convincente, de estruturas disfemísticas» que foram marcantes no estilo particular de Penha (e também evidenciadas por Carlos Nogueira, no capítulo dedicado à presença da sátira na obra do nosso autor). A concluir o capítulo, Maria Amélia Maia fala-nos ainda

da figura ímpar de Joaquim de Araújo e do papel dinamizador que este assumiu na divulgação, tanto da obra penhiana, como de toda a cultura portuguesa além-fronteiras.

O volume encerra com um último conjunto de trabalhos que procura enquadrar o poeta no seu tempo histórico. Armando Malheiro da Silva, Eduardo Pires de Oliveira e Maria Aparecida Ribeiro centram-se, respetivamente, nas conjunturas históricas em que viveu o poeta e nos ambientes específicos de duas cidades que marcaram a sua existência: a Braga dos arcebispos e a Coimbra dos estudantes, que foi também terra natal de Amélia Janny (uma das poucas colaboradoras femininas d'«A Folha»).

Chegados à última página do livro, diremos que este conjunto de ensaios diversos se configura apenas como um espaço de diálogo, no sentido etimológico do termo; um caminho entre as ideias, que nasce a partir dos textos de João Penha, agora recuperados numa edição crítica e genética que nos convida à leitura. Essa é, afinal, uma das missões da Universidade, também expressa por Gabriel Magalhães: «renovar aquilo que estava envelhecido através de uma nova luz que sobre isso se projeta. Penha foi retirado do armário de esquecimentos em que estava sumido». Cabe agora a cada um dos leitores continuar esse caminho de descoberta, em torno de uma das figuras incontornáveis do nosso século XIX.

I

A OBRA E AS IDEIAS
DE JOÃO PENHA

JOÃO PENHA SEGUNDO FILINTO, «MEU ANTIGO MESTRE»

ERNESTO RODRIGUES*

Com a *Edição Crítica e Estudo das Obras de João Penha*¹, dívida que temos com Elsa Pereira, estão reunidos os materiais indispensáveis para redescobrir um poeta-charneira, também narrador saboroso e teórico de movimentos poéticos finisseculares.

I

Convém não ignorar esquecimentos, rasuras, e questionar afirmações.

No caso de coetâneos, lemos dois volumes que José Bruno Carreiro dedicou a Antero (1982), e nem uma vez Penha comparece, ele que depôs sobre o «nosso querido Mestre»² e fez santo da sua devoção.

Em generosos balanços como *Literatura Portuguesa III, Literatura Portuguesa IV*, João Mendes também não o cita³.

Culpa maior cabe à Universidade: a *História Crítica da Literatura Portuguesa [O Romantismo]*, dirigida por Carlos Reis, cita, «de 1868 a 1873, *A Folha*, de João Penha,

* Universidade de Lisboa/Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

¹ PEREIRA, *ed.*, 2015.

² PENHA, 1891: 66. Ao colaborador d'«*A Folha*» dedicou «*Tempestades*» (PENHA, 1906 [1882]: 117-119). Evoca-o «*Ao espelho*»/(*Solemnia verba*)» (PENHA, 1905: 311).

³ MENDES, 1979.

dedicada tanto à prosa como à poesia»⁴, enquanto o volume VI [Realismo e Naturalismo], por Maria Aparecida Ribeiro, nem o nome deste se digna lembrar⁵.

José Carlos Seabra Pereira, no respetivo volume VII, «Do Fim-de-Século ao Modernismo», dedicou dois parágrafos ao seu «tardo filintismo», que viu diluir-se («A feição horaciano-filintista da poesia de João Penha cedo se atenua»), derivando, com *Novas Rimas* (1905), «nitidamente para o Neo-Romantismo»⁶. Alguém de 60-70 ainda não é *fim-de-século*; o sentido literário desta fórmula não cabe em Penha; aquela «feição» não se atenua, pois o *carpe diem* horaciano e outros motivos deste não são de Filinto, *referência de linguagem* até ao fim da vida. Associado «ao pitoresco e à chalaça peninsular», com «jocosas guinadas finais» parecendo «postiças ou forçadas perante o empenho declamatório e sentimental do corpo do poema»⁷, vejo, aí, mais desserviço que generosa atenção. O gosto «um tanto sensual do pitoresco de convenção que caracteriza o espírito de João Penha» já estava em Pierre Hourcade⁸.

A analogia feliz que Óscar Lopes estabelece com Cesário, como veremos, altera-se uma dúzia de anos depois: «O recurso ao expediente de burlesco grosseiro será peculiar a João Penha», cujo «prosaísmo filintista [é] feito, por um lado, de espanholas, paios, presuntos, vinho e chalaça, por outro lado, de um léxico arcádico»⁹; também rastreadei alguns termos, mas aí dele, se, como vai insinuado, assentasse nesse «léxico arcádico». A questão é outra, *metalinguística*.

Já neste milénio, Carlos Manuel Ferreira da Cunha pensa *A Construção do Discurso e da História Literária na Literatura Portuguesa do Século XIX* sem o referir¹⁰.

Evocado por amigos — dos seus anos de Coimbra e da geração seguinte (Júlio Brandão nasceu 30 anos depois) —, parco interesse lhe dedica o ensaísmo, servo de conclusões aleatórias e tiradas corrosivas.

Assim, João Gaspar Simões quis fazê-lo inspirador de João da Ega, «em cujos traços físicos há muito da figura de João Penha»¹¹, Ega que, para A. Campos Matos, é «tido em muitos aspetos como o retrato do seu próprio criador»¹². Descrito no capítulo IV d'*Os Maias*, dir-se-ia mais Penha do que Eça. O problema vem depois, quando a personagem *mental*, literária e viageira se esquivava àquele.

⁴ REIS & PIRES, 1993: 267, 353.

⁵ RIBEIRO, 1994.

⁶ PEREIRA, 1995: 15.

⁷ PEREIRA, 1995: 15.

⁸ HOURCADE, 1978: 54.

⁹ LOPES, 1984: 153. Razão para dizer que ele «nunca foi parnasiano; foi o último abencerragem português das musas arcádicas do século XVIII e em especial de Filinto Elísio» (LOPES, 1984: 123).

¹⁰ CUNHA, 2002.

¹¹ SIMÕES, 1980: 557.

¹² MATOS, 2015: 512.

Entretanto, para quem dormiu na mesma cama e ceava à mesma mesa no final do curso, se disse «do teu belo e artístico coração o maior amigo»¹³ e «Teu sempre», ao pedir assinaturas e venda d'«As Farpas» (1871)¹⁴, mal se entende este final de carta a Ramalho Ortigão, em 1878: «Vejo o meu retrato no *Ocidente*: que abjecta calúnia: mas não sou eu! É o João Penha. [...] o mesmo olhar, o mesmo penteado, a mesma expressão aguda — *pincée*, o mesmo beijo de metrificador meticoloso — tudo. Esse retrato é simplesmente uma difamação. Mas que importa?»¹⁵.

Não conhecia Eça a fotografia em que se inspirara a gravura de Caetano Alberto, no pretexto d'*O Primo Basílio*, recenseado por Junqueiro¹⁶? Revia-se no Penha coimbrão, inspirando, já, os primeiros traços de Ega, além de, inconscientemente, se identificar com aquele, na prosa, no estilo *meticuloso*? Se o tom («abjecta calúnia», «difamação») não sugere *blague* (ao contrário do que julga o *Dicionário...*¹⁷), como explicar este remoço eciano?

Pior. A crer em carta de António Nobre a Alberto de Oliveira (25-XI-1890), o admirador de 1869 resume assim uma lírica, *que não leu*: «Impossível: aquilo não era poesia, era o *reclame* do presunto de Lamego. Eu nem o li... Felizmente»¹⁸. Eis como a geração mais avisada do último terço do século e alguns dos seus exegetas mostraram indiferença, caso de um Ramalho dedicatário, como Eça ou Teófilo¹⁹, e rasuraram, denegriram João Penha.

A Universidade terá um precedente em Álvaro Júlio da Costa Pimpão, no centenário do nascimento: «Longe de acompanhar os devotos da Idéa Nova, João Penha viria, afinal, a fixar-se numa estética *formal*, à maneira do combatido Castilho; [...]»²⁰. O leitor pensa que Penha combateu Castilho, e, ainda assim, vá de imitá-lo... Ora, quanto a um dos nossos «pseudo-parnasianos», o que significará «estética *formal*»? A explicação talvez seja esta, que exalçaria qualquer poeta: «sábria factura do verso». Mas será uma qualidade, aos olhos do analista? O contexto *negativo* reforça-se ao enume-

¹³ QUEIROZ, 2008: 41. É curioso verificar a diferente transcrição aqui e em João Gaspar Simões, p. 186. Será carta de março de 1868, interroga-se Campos Matos, na sequência de Guilherme de Castilho (CASTILHO, 1983: 45)? Se fosse, negaria Simões — «Estávamos em 1868. Publicava-se então «A Folha», em Coimbra.» (CASTILHO, 1983: 187) —, porquanto «A Folha» tem Preâmbulo de 25 de novembro. Ora, estão os três errados. Eça alude a «uma poesia tua à Leboys. Uma das quadras é admirável: a do sangue azul.» Trata-se de «A uma rabequista», n.º «A Folha», n.º 11, 1869... Mais: será carta, não de março, mas de fevereiro, pois o Carnaval, aí referido, caiu a 9.

¹⁴ QUEIROZ, 2008: 49.

¹⁵ QUEIROZ, 2008: 193.

¹⁶ «O Occidente», 1878: 52.

¹⁷ MATOS, 2015.

¹⁸ CASTILHO, 1983: 46, nota. F. Freitas Morna (BUESCU, 1997: 413) explica esta *charge* queirosiana por «alguma imobilização estética, detectável na evolução posterior de Penha». Como, se, em 1890, Eça só podia ter lido as *Rimas* e algum disperso?

¹⁹ «Ballada/A Ramalho Ortigão», «Último adeus/A Eça de Queiroz», «Pobre monarca/A Theophilo Braga» (PENHA, 1906: 90-93, 120-122, 151-152).

²⁰ PIMPÃO, 1939: 7.

rar as razões de um êxito, em seu tempo: «sábua factura do verso e, principalmente, pela impressiva nudez das suas imagens, pelo cinismo revoltante dos seus protestos de amor, pela confissão impúdica dos seus ímpetos sensuais, [...]»²¹. Eu sei que a moral, ou a sua falta, não nos abandona. Posso aplicar estas frases ao Camões de Costa Pimpão, ou a Garrett, não menos sábio fazedor? Se aceitar essa lógica moral, sim: nesse caso, Camões e Garrett seriam fogos-fátuos. A moral do Estado Novo proibia algum Camões: estava de acordo Costa Pimpão? Quem lê «cinismo *revoltante*» pode ser cura de almas, mas o *pré-conceito* há-se tolher grandemente o ensaísta — e seu objeto de estudo.

II

De Filinto Elísio disse Penha «meu antigo mestre»²². Vejamos o século XIX à luz das inspirações (não correntes, ou períodos) filintista e elmanista, e como ele se integra no desenvolvimento da nossa poesia.

Em estudo antigo²³, caracterizei o filintismo por um triplo movimento: 1) ensaio de reflexão metapoética, segundo Horácio e outros, que Filinto Elísio (nome arcádico do padre Francisco Manuel do Nascimento, Lisboa, 1734-Paris, 1819) muito traduziu: essa Antiguidade lírica permeia João Penha; 2) reflexão, no corpo do texto, sobre a sorte e mutações do idioma, que, entre novos achados e conservação de outros, ambos purificaram face ao aluvião de galicismos; 3) anúncio, na adesão a um espírito europeu exaltado pelos progressos do Iluminismo, de rebates de alma dorida por força do longo exílio (desde 1778).

Esta tripartição atualiza a de Francisco Solano Constâncio, que, no *Aviso ao Leitor* com que abre o primeiro tomo das *Obras Completas* de Filinto Elísio (Paris, 1817), fala do Poeta (engenho), do Escritor (dicção, elocução) e do Literato (defensor da pureza da língua). Diverso daquele «longo exílio» de 41 anos, agora compensado por dores de alma amorosamente incompreendida até à *solução displicente e sarcástica*, e rebates finais contra a Primeira Guerra Mundial, João Penha encaixa perfeitamente nesse *processo*. Embora possamos ver este, entre 1873 e 1919, numa ainda mais prolongada existência bracarense monástica, na instante recordação do tempo de Coimbra.

O metapoeta — indireta e predominantemente no verso, quando o seu fazer questiona a estética romântica — explica-se no prefácio de *Viagem por Terra ao Paiz dos Sonhos*²⁴, em defesa de «uma medida regular» desaguando em «ondulação rythmica»,

²¹ PIMPÃO, 1939: 9

²² PENHA, 1923: 177.

²³ RODRIGUES, 1999: 71-78. Primeira versão em BUESCU, 1997, s. v. *Filintismo*.

²⁴ PENHA, 1898a.

não mecânica. Esta «ondulação» revê-se em nota de *Ultimas Rimas*²⁵, onde defende os seus abundantes sáficos, de acentos na quarta e oitava sílabas, diluindo a cesura na sexta. Teorizando sobre «Os nefelibatas»²⁶, enquanto sobressai a «perfeição da forma» horaciana, sotopõe o verlainiano «De la musique avant toute chose». Melhor do que Costa Pimpão julga, interpreta capazmente os «modernos poetas decadentes», segundo Mallarmé:

O pensamento, isto é, o que a poesia pôde ter de vulgar pela sua origem, desaparece nas brumas indecisas do symbolo, mas tudo o que por esse lado se perde avulta na fôrma musical dos poemas. Sons, que pelo desenho gráfico parecem á primeira vista palavras, mas que o não são porque não conteem idéas que sejam conhecidas, unidos aos outros sons, produzidos pelos antigos vocábulos, produzem uma musica estranha que, por não se sujeitar ás regras gerais do rythmo, do compasso, e do contra-ponto, teem grande afinidade com a musica do futuro.

Presciência notável sobre o que Debussy e as vanguardas de Novecentos preparavam, embora, até ao fim da vida, ele se ficasse por *outros* modos.

Um desses modos era a «correção quasi scientifica da fôrma» que, em 1869, detetou nos parnasianos franceses, aconselhados por Eça, e que, «absolutamente desconhecedores d'aquelle movimento, também tínhamos iniciado na *Folha*». Não desvaloriza «Os parnasianos»²⁷, mas recua à tradição da *Epístola aos Pisões*, para aspectos de «construção e de composição technica» alicerçados no «conhecimento amplissimo da lingua», revelando o pensamento «pela forma mais nítida, mais perfeita e mais adequada», acordando «o pensamento e a fôrma, a idéa e o som, a melodia e a harmonia»²⁸. É o que se observa no Poeta (isto é, no engenheiro) das *Rimas*.

A *reflexão metalinguística* é a segunda característica, envolvendo o Escritor e o Literato, seja, elocução e pureza da língua. Ela traduz-se, desde o chefe de fila filintista, Almeida Garrett, e após a Regeneração (1851), em inúmeros «estudos da língua pátria» (secção do «Archivo Pittoresco», 1857-1868), promovendo António Feliciano de Castilho e Camilo Castelo Branco²⁹ a vigilantes de puros costumes idiomáticos.

²⁵ PENHA, 1919: 230.

²⁶ PENHA, 1898b: 33-36.

²⁷ PENHA, 1898b: 57-65. N.º «O Leme», n.º 23, 1-VI-1913, p. 9, dirá que «António Feliciano de Castilho foi o creador do parnasianismo, antes de surgir essa escola em França». Eça estava atrasado três anos, pois *Le Parnasse Contemporain* saíra em 3-III-1866. Manuel dos Santos Alves (ALVES, 1981: 467-503), conclui que este «foi o introdutor em Portugal e também [...] o maior representante, apesar dos João Penha e dos Gonçalves Crespo [...]» (ALVES, 1981: 503).

²⁸ Esta síntese reformula a de Margarida Vieira Mendes: «De qualquer modo, o que é mais insistente em João Penha é a questão fundo/forma e a desvalorização da ideia, ou do pensamento como critério estético.» (MENDES, 1980: 77).

²⁹ A este dedica «Vão os deuses», mas, curiosamente, não faz de Castilho dedicatário (PENHA, 1906: 157-8).

Desde 1817, Filinto está, com Horácio, nos títulos ou nas epígrafes de Garrett: a *Lírica de João Mínimo* (1829) fá-lo conviva de aniversário, cantor da liberdade, proscrito como esse *Camões* (1825) onde aquele acena. No *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa* (1826), Filinto agiganta-se «contra a enorme hydra, cujas innumeras cabeças eram o gallicismo, a ignorancia, a vaidade, todos os outros vícios que iam devorando a litteratura nacional». Prossegue:

A sua epistola [ao amigo Francisco José Maria de Brito, com que abre o Parnaso Lusitano, e Penha lembra] sobre a arte poetica e lingua portugueza, pôde rivalizar com a de Horacio Aos Pisões: força d'argumentos, eloquencia de poesia, nobre patriotismo, finissimo sal da satyra, tudo alli peleja contra o monstro multiforme.

Este ressuscitado António Ferreira também resume a luta de ignorados seiscenistas em prol de idioma então submetido ao castelhano; agora, no prospeto para a edição das obras completas (1839), Garrett equipara-se ao Mestre, libertando-nos, «no pensamento, do jugo latino e grego, como Filinto Elisio nos libertára, no estylo, do jugo francez»³⁰. O mimetismo chega ao ponto de *Dona Branca* (1826) trazer no rosto «Obra posthuma de F. E.», monograma com que, sobre ser homenagem, «o auctor puerilmente se incubriu por medo das criticas». Na reedição do poemeto, importante precisão: «Do stylo tirei muitas voltas de archaismo forçado que sabiam á reacção philintista em que estava a lingua quando primeiro o compus»³¹.

O debate centra-se, de futuro, neste segmento, no elemento matérico ou novidade vocabular e na aspereza da sintaxe, que arrepiam Castilho, ora epigramatizando Filinto como bom sonífero, ora reavaliando-o nas páginas subsequentes de *Excavações Poeticas*³².

Teófilo Braga debruçou-se demoradamente sobre «as duas influencias predominantes do fim do seculo XVIII na poesia portuguesa, o *filintismo* e o *elmanismo*», que só viu prolongadas «até ao primeiro quartel do seculo XIX». Enquanto Garrett/Jónio Duriense analisava a estrutura do verso de Filinto, Castilho/Mémnide Egnense «calcava a sua metrificacão sobre as tautologias elmanistas». «Se não fosse a emigracão forçada dos partidarios do regimen constitucional em 1824 e 1829, a Litteratura portugueza não saía d'este sulco», acrescenta, vendo no esforço do Garrett confrontado com a Europa romântica a lenta agonia da educaçãõ arcádica até à afirmaçãõ das *Folhas Caídas* (1853) e epigonismo em Gomes de Amorim (1827-1891), Bulhão Pato (1829-1912), Eduardo Vidal (1841-1907), estes dois dedicatários de Penha.

³⁰ GARRETT, 1904: 39-40, 123.

³¹ GARRETT, 1850: X.

³² CASTILHO, 1844: 116-119.

O mesmo juízo emergira em A. P. Lopes de Mendonça, que associa o exílio de Garrett à maior familiaridade com Filinto, «poeta *regenerador* no estylo e na lingua-gem» — citação de 1855, influída pelo novo curso político da governação. Antes, tomando como «um pouco suspeito» o voto bocagiano de Castilho, Mendonça faz o seu:

Nós acreditamos que Filinto foi um grande innovador de estylo, sobretudo nos Martyres e no Oberon, e temos os seus serviços feitos á Lingua, como os que melhor a salvaram de estrangeirismos desnecessarios e absurdos [...].

*Parece impossivel que um poeta, desterrado da patria, [...] tivesse uma tão superior influencia sobre a escola poetica moderna*³³.

Em julho de 1860, na «Revista Contemporânea de Portugal e Brasil», retoma o drama do cultor de Horácio já «atrahido para a regeneração romantica»: «O des-terro, e as saudades da pátria, concederam-lhe aquelle perfume de melancolia e de tristesa a que os poetas devem as suas mais bellas inspirações»³⁴.

Do balanço sobre a importância de Filinto, desde 1809, saliento, ainda, a «Revista Universal Lisbonense», saudando a reedição das *Obras Completas* (Lisboa: 1836-1840, 22 vols.) nos termos de Garrett: «Ninguém hoje duvida de que *Filinto* fosse o verdadeiro restaurador da lingua portugueza»³⁵.

A homenagem d'«O Pantólogo» acontece em três tempos: traduzindo a meditação que Lamartine — que com ele estudara português — lhe dedicou³⁶, e Penha traduz; verberando a indiferença pátria aos restos mortais do poeta, em Paris («Triste fado d'um poeta»³⁷); e, na sequência, em versos de *Alguem, que ainda é Portugues*, justificando a homenagem que demora³⁸.

O mesmo Lamartine ressurge na «Revista Academica», onde João de Lemos, ao anunciar a Livraria Clássica Portuguesa, de António e José Feliciano de Castilho, abre por elogio a Filinto:

*Para pôr peito aos conceitos, ás hyperboles, aos gallicismos [...] allevantou-se a Arcadia. O campeão mais valente e que até mais tarde batalhou por parte d'ella em tão glorioso empenho foi Francisco Manoel do Nascimento [...], o Noé da linguagem patria, [que] salvou na sua arca tudo até os reptís*³⁹.

³³ MENDONÇA, 1855: 71, 81.

³⁴ MENDONÇA, 1860: 188.

³⁵ GARRETT, 1842.

³⁶ «O Pantólogo», n.º 9, 1844.

³⁷ «O Pantólogo», n.º 15, 1844.

³⁸ «O Pantólogo», n.º 16, 1844.

³⁹ LEMOS, 1845.

A Questão Coimbrã reaviva, com uma série de João Félix Rodrigues, «A literatura em barulho»⁴⁰, n.º «O Portuguez» (sobretudo em 4, 8 e 11-II-1866), a defesa de Filinto, enquanto se alça Garrett contra Castilho. Este visara ambos como tradutores horacianos na «Crítica Literária» apensa ao *Poema da Mocidade* (1865), de Pinheiro Chagas.

A arte do «nosso Filinto, em versos como hoje se não fazem», ao descrever a morte de Orfeu (no efémero mensário penhiano «A Republica das Letras», n.º 3, junho de 1875), tinha de sobressaltar Camilo, que fez o Calisto Elói d'A *Queda Dum Anjo* (1866) descendente direto, quase contemporâneo, de Filinto, e, como ele, também procurou joeirar a língua. A propósito das reeditadas *Lágrimas e Flores* (1854), de João Pinto Ribeiro Júnior, «apaixonadamente admirador de Francisco Manoel do Nascimento», de cujos puros lusitanismos se deixou penetrar, «sem lhe adoptar as exagerações inerentes a tudo que é reforma» — o que Inocêncio reforça —, lamentava o Camilo redator d'O *Mundo Elegante*⁴¹ que, tendo Filinto exumado riquezas da linguagem jazendo sob o gongorismo, com que rebrilharam Frei Luís de Sousa, João de Barros e o padre João de Lucena, não tivesse atentado em cascalho já entretanto mondado na prática do idioma, confundindo também, não raro, a suposta raiz latina de termo afinal «francês na índole»⁴². Ora, esse mesmo Camilo crítico, colocando o Garrett prosador depois de Castilho, não esquiva «frases muito janotas e arrebicadas, todas pelo figurino de Filinto Elísio», ainda em 1887, segundo leitura de Eça⁴³.

O «vasconço» que inunda a Imprensa derrota o folhetinista Ramalho Ortigão («O Jornal do Porto», 16-V-1859), contra tão «ingratos filhos» daquele «querido poeta»⁴⁴. De modo mais intenso, o essencial da bibliografia sobre os *Contos*⁴⁵ de Álvaro do Carvalho dá este como último estilista devedor de Filinto, que estudava dia e noite para imitar, segundo José Simões Dias, no respectivo «Estudo Biographico». Penha, cúmplice de Carvalho⁴⁶, memora o comum amigo Simões Dias em páginas deliciosas⁴⁷. Sampaio Bruno é definitivo:

⁴⁰ RODRIGUES, 1866.

⁴¹ CASTELO BRANCO, 1858: 109.

⁴² Transcrevendo, agora, de Camilo Castelo Branco: «Filinto, sabem-no todos, exumou riquezas da linguagem, que jazem soterradas, debaixo da aluvião do gongorismo, e das academias que depois vieram. Nesse desaterro, escavou pedras finas, as mais ricas jóias de Sousa, Barros, e Lucena; de mistura, porém, com elas saiu cascalho, termos obsoletos, antigualhas da infância da língua portuguesa, mondadas já na dicção dos bons escritores do século XVI. Ainda mais: Filinto, fidalgo inimigo dos francesistas, intolerante com a frase ressabiada de estrangeirismo, alguma vez propôs o genuíno termo indígena, substituindo-o por outro alheio e francês na índole» (CASTELO BRANCO, 1969: 90).

⁴³ QUEIROZ, 2008: 425.

⁴⁴ Agora, em ORTIGÃO, 1944: 75.

⁴⁵ CARVALHAL, 1868.

⁴⁶ Carvalho fez de Inês de Castro, Penha fez de Pedro, o cru, na peça em um ato e alexandrinos *Ignez de Castro*, representada para celebrar o final de «Tancredo» na «Revista de Coimbra» (1865-1866). Ver nota em PENHA, 1898a: 239-241.

⁴⁷ «A orgia» (PENHA, 1898b: 167-173).

*Os contos de Álvaro do Carvalho, escritos numa prosa antiquada, toda bebida de Filinto Elísio, para o conceito da forma leitura habitual do escritor, são um exemplo do quanto é suscetível a nossa velha linguagem em alcançar maleabilidade, energia e cor, desde que se conheçam integralmente os recursos do vocabulário e as tolerâncias de uma sintaxe, rica de construções*⁴⁸.

José Régio funde Filinto e Camilo nessa prosa carvalhiana, poética ou já enfática, enquanto Jacinto do Prado Coelho atribui o seu «estilo inadequado» ao discipulato filintista⁴⁹. O Castilho basicamente elmanista teria, em *O Presbítero da Montanha* [1905, reunindo poemas de 1826-1834] — segundo J. Gaspar Simões — «peculiares afinidades» com esse mesmo Carvalho — e, no que, para Bruno, é maleabilidade, entrevê Simões «uma sintaxe rangente»...⁵⁰ Assim revive o filintismo, pomo de significações.

Mais perto de nós, votam-lhe admiração poetas como Fiama Hasse Pais Brandão — testemunho pessoal — ou Dórdio Guimarães⁵¹. Luís Filipe de Castro Mendes dispersa-o em fragmentos, mima-o nos poemas, dá-no-lo em doridos monólogos do exílio parisiense de 1782, que também é separação de Alcipe...⁵²

Lamente-se, pois, o dobre a finados de Ester de Lemos⁵³, no descer do pano em estudo, aliás, proveitoso: «O filintismo, se teve em Garrett um discípulo ilustre, cedo o perdeu [...]. Ninguém mais foi filintista em Portugal, depois que se levantou o vendaval romântico.»

III

Como se move João Penha entre estas figuras tutelares?

Cem anos antes da morte de João Penha (1919), falecia, em Paris, Francisco Manuel do Nascimento. A exemplo de Carvalho, «O *Filinto Elisio* ficava-lhe de noite á cabeceira, e não havia crime de lesa-vernaculidade, que êle não excomungasse em nome do *padre* e dos direitos da língua»⁵⁴. Elsa Pereira faz o primeiro rastreio sobre «o seu [de Penha] poeta de eleição»⁵⁵.

Penha convoca Filinto na primeira quadra de «Sonho e realidade»: «Sou bacharel e de raça/Jurisconsulto distinto,/E, como vate, o Filinto/Na Arcadia meu nome traça»⁵⁶.

⁴⁸ BRUNO, 1984: 95.

⁴⁹ RÉGIO, 1968; COELHO, 1979.

⁵⁰ SIMÕES, 1969: 3.

⁵¹ GUIMARÃES, 1995.

⁵² MENDES, 1995.

⁵³ LEMOS, 1972: 104-189. Também em LEMOS, 2003: 125-161.

⁵⁴ FIGUEIREDO, 1906: 38.

⁵⁵ PEREIRA, *ed.*, 2015: 124.

⁵⁶ PENHA, 1898a: 87.

De modo implícito, chama o tradutor de La Fontaine («Sir John Bull», 1890) ou o admirador de Bocage⁵⁷; verte ode de Lamartine sobre «Filinto Elysio» (1901; de facto, «Stances/À un poète portugais exilé», que Filinto inclui no volume V das *Obras Completas*. 2.^a ed. Paris, 1817).

«Um conde italiano», n.º «A Chronica» (Lisboa, n.º 32, janeiro de 1903), entende-se bem com «os íncolas fluminenses, com quem communicava» na «sonorosa língua lusitana, irmã gêmea da italiana, a língua de Camões, de Bernardes, de Filinto, de Garrett, e de tantos outros»⁵⁸.

O «bom Filinto» está nos instantes finais de uma existência: abre «Repisando» (30-VII-1918)⁵⁹, encerra «Ad agros»⁶⁰. E, na «Ladainha//Aos meus santos» (16-X-1918)⁶¹, integra novena: Camões, Filinto, Bocage, Garrett englobando Hugo e Musset, Castilho, João de Deus, Antero. Se de Bocage, na sua «costela de Arentino»⁶², algo pode ter extraído, e, em Antero, bebido «sonetos sem igual»⁶³, a quadra mais operativa está nesse «Filinto, cheio de graça,/Poeta e lexicon até./Luso-latino, de raça,/Ora pro me»⁶⁴. No septeto nacional, Filinto e Garrett não são precedidos do nome «santo», mas aquele, «cheio de graça», remete para a Virgem, «cheia de graça», matriz de um novo ser-em-verso.

Se muitas formas não quis seguir do «antigo mestre» — poema em prosa, verso branco, verso livre, sujeição a motes —, nem celebrou os infindos aniversários ou copiosamente inseriu o nome próprio, algo ficou: exercícios de autognose em primeira pessoa *também* empírica; múltiplas dedicatórias, inclusive no discreto *Ad sodales*, que, em Filinto (*Obras Completas*, vols. III e V), é título de várias odes; ódios reiterados e desopilantes ironias; diálogos intrapoemáticos, parateatrais; de mistura com Bocage e Antero, ressurreição do soneto; e, na linha de João Mínimo, um à-vontade que, nos anos 60, vai quebrar tabus.

Um título filintiano como «A mulher e a vaca» seria inadmissível na geração de 50, mas é libertador. Porque não, já agora, «O paio e a emoção»⁶⁵? É aqui que entram os enchidos — presunto, nomeadamente —, uma quase novidade na mesa da poesia, para acompanhar o vinho das libações antigas. Não era novidade absoluta, pois Filinto abre um raro poema anfigúrico assim: «Dá cá o presunto,/Rapaz enfeitado:»⁶⁶.

⁵⁷ PENHA, 1898b: 203.

⁵⁸ PENHA, 1923: 113.

⁵⁹ PENHA, 1919: 195.

⁶⁰ PENHA, 1923: 86.

⁶¹ PENHA, 1919: 15.

⁶² PENHA, 1919: 15.

⁶³ PENHA, 1919: 16.

⁶⁴ PENHA, 1919: 15.

⁶⁵ PENHA, 1898b: 121-132.

⁶⁶ «Anfiguri» (ELÍCIO, 1998-1999: vol. I, 300).

Na década de 60 — após os corrosivos Camilo e Faustino Xavier de Novais na de 50 —, a poesia amadurece com Guilherme de Azevedo e Penha, antes de Cesário, o qual, «Como João Penha, experimenta também a contradição romântica camiliana entre o idealismo sentimental e os aspectos prosaicos da existência, antes de poder reduzir ambas as coisas a uma síntese sua e definitiva»⁶⁷.

Isto, tão simples, é visto por outros *sequencialmente*: primeiro, vinga-se das mulheres, no amargor de «amor não correspondido»: «Depois, abusa por vezes de coisas acentuadamente anti-líricas, propositadamente postas em contraste com os temas deliquescentes dos citaredos anteriores»⁶⁸. De facto, num «Expediente» d'«A Folha»⁶⁹, começa: «No melhor d'uma leitura de Filinto», e quando chegávamos aos versos «Quem ha que as roucas soffra d'um jumento/Que sae da sua esfera?», fomos interrompidos pela voz estridula d'um sacerdote da poesia somnolenta, que, tendo lido com prazer — «a *Grinalda*, variada e aprazível, onde se encontram rosas e saudades, o jasmim e a violeta, o amor perfeito e o martyrio» — assomo.

Feliciano Ramos⁷⁰, que resume bem a estética penhiana, acerta e desacerta: desonrando o Minho natal, região «tão propensa ao idealismo poético-sentimental», Penha representaria quantos derivam «para os cuidados formais, que caem na secura e na banalidade»⁷¹ — embora reconhecendo nele, «primeiro poeta parnasiano», «fundador da *escola parnasiana*», «uma harmonia e um brilho de forma que poucos líricos portugueses ultrapassaram»... Nesta, afinal, insuficiência, «tem um lugar de segunda ordem entre os líricos portugueses».

Anti-romântico, de um «Epicurismo» que vê prazer somente «No bom vinho e na mulher»⁷², esta «regra de viver» é «irreverentemente ignóbil e pagã», a par de «temas indecorosos e menos discretos». Há «depravação», «intromissão exclusiva da vida instintiva», uma inteligência superficial, ideias e tendência *que lhe conferem «a honra* [itálico meu] de poder figurar entre os poetas de mentalidade rudimentar!» Em meia dúzia de anos — anos 30 de ascensão salazarista —, a moral de Ramos e Pimpão *desfaz* João Penha.

A dualidade sintetizada em Óscar Lopes ocupava, nessa década de 60, não só o Camilo novelista, não só Álvaro do Carvalhal (e nos dois encontramos muito Lamego; «Os canibais» fecham com «pernil de Lamego»), nem só o poeta Guilherme de Azevedo. Um inocente Tomás Ribeiro distraía-se, ao dizer, no *D. Jaime* (1862), que «o rancho campesino/ cançado do lidar do dia inteiro», voltava «rosto negro, suado e

⁶⁷ LOPES, 1972: 198-199.

⁶⁸ BRANDÃO, [s.d.]: 128-129.

⁶⁹ «A Folha», [s.d.]: 87.

⁷⁰ RAMOS, 1933: 169-207. Para as citações que seguem (RAMOS, 1933: 173-182).

⁷¹ «[...] não era fútil, não era banal, tinha *verve*, inspiração, uma larga veia humorística, [...]» (CRESPINO, [s.d.]).

⁷² PENHA, 1898a: 49. O soneto XIV de «Vinho e fel» fecha: «Sigo os preceitos da moderna escola:/ — Não há dôr que resista a um vinho ardente,/Nem ao fácil amor de uma hespanhola.» (PENHA, 1906: 34).

prazenteiro»! O anti-lírico *suor*, já num verso de finais do século XVI, causava agora polémica no rodapé d'«A Revolução de Setembro»⁷³, só porque A. A. Teixeira de Vasconcelos, louvando as «severas leis da claresa, da verosimilhança, da verdade e da moral», objetou:

Não direi outro tanto do adjectivo suado que me parece repugnante com quanto seja transumpto fiel da natureza. A escóla que os franceses chamam réaliste approva estas verdades cruas. O bom gosto não, porque nem todas as verdades se dizem.

Estávamos nisto, quando veio João Penha. O vasconço criticado por Ramalho e outros reaparece: num trânsito estranho, os antigos habitantes das Espanhas designados Vasconços — com este sentido em Filinto⁷⁴ — viram peraltas galicistas⁷⁵, sendo essa «linguagem vasconça» — «mudando a capricho os subfixos dos vocabulos; estabelecendo, como character de estylo, construcções tortuosas e de phantasia, e sobretudo substituindo, a torto e a direito, a nossa tão ampla como flexível fraseologia, por vocábulos e modos de dizer só proprios da lingua franceza» — combatida em Penha, ignorância e facilidades de que o verso livre (sem a métrica filintiana, que Castilho não entendera) seria corolário: «qualquer pode escrever um livro ao sair da infância; poderia até escrevel-o no ventre de sua mãe, se lá tivesse penna, tinta e papel»⁷⁶.

Na linha de Horácio, Boileau, Filinto, Castilho (sendo que muitos ignoram aquele exilado⁷⁷), o futuro crítico da Reforma Ortográfica de 1911⁷⁸ não é, todavia, fundamentalista, ao reconhecer a necessidade de certos galicismos entretanto adotados⁷⁹.

IV

No espírito filintiano, lancemos um olhar sobre as *Rimas* e, em particular, o ciclo de «Vinho e fel», enquanto se não estuda largamente a influência deste em Gonçalves Crespo, Junqueiro, etc., até ao Brasil, onde um inesperado João do Rio, em *O Momento Literário* (1907), cita Penha entre as influências decisivas.

Ninguém faz a passagem desde o soneto à Filinto, quedando-se todos, inclusive Crespo, pela ascendência bocagiana (alguns esquecem a precedência de Antero), quando se inaugura camoniano, à maneira de «Um mover d'olhos, brando e piado-

⁷³ VASCONCELOS, 1862.

⁷⁴ ELÍSIO, 1998-1999: III, 55. Ainda, «La culta gallici-parla» (vol. IV, 238).

⁷⁵ Cf. «Enucleação etimológica» (ELÍSIO, 1998-1999: vol. III, 54).

⁷⁶ «Os visionários», PENHA, 1898b: 207-215.

⁷⁷ Não o esquece, e reitera-o, Maria Amália Ortiz da Fonseca (FONSECA, 1963: 101 ss.).

⁷⁸ Em PENHA, 1914: 167-173. Vai de si que seria crítico do método castiliano *Leitura Repentina* (1850).

⁷⁹ Ver (*Ultimas Linhas*, 1875: 42-46). Considerações afins em PEREIRA, ed., 2015: 125-126.

so». E, todavia, Crespo, depois de ter saudado «O estilo perfeito desses versos, as suas rimas opulentas, a sua forma impecável», sem ter proscrito «a eloquência, a alegria, a paixão, o entusiasmo, e a melancolia», resume excelentemente o que mais é de Filinto que de Bocage:

*Os sonetos do Vinho e Fel começam quase sempre numa queixa, num brando murmúrio amoroso, numa doce expressão de vaga tristeza, e, quando o leitor vai seguindo a leitura, curioso, quase enternecido, de súbito, bruscamente, ouve estalar uma risada, e escuta uma frase rabelesiana e uma imprecisão irónica e sarcástica*⁸⁰.

Eis como se desmonta o romantismo, mesmo o discurso ideológico do Castilho de «Treze anos», em «A uma loira de dez anos» ou em «A eterna idéa»⁸¹, e quanto para a geração dos *trovadores* significou a sua «Jovem Lília», satirizada no soneto XXVII de «Vinho e fel». Se adjetivos em número excessivo irrompem — sobretudo, *mesto*, a par de gerúndios e *algumas* soluções «por necessidades de rima»⁸² —, não demora o látigo da surpresa, processo anti-lírico apoiado em nomes que Teixeira de Vasconcelos diria «repugnantes».

A pintura feminil de um Correggio é desfeiteada por boca dilacerando «um paio de Lamego» («Vinho e fel», soneto IV) — e virão outros paios, presuntos do Alentejo, de Lamego e de Melgaço, bifes ingleses, o necessário porco ou cervo, toiro, atum, truta, e panças felizes. A província investe contra lirismos urbanos, que evitavam o fumo de charuto ou de pontas de cigarro, tinham horror das «hemorrhoidas», não sabiam o que era dorna, soda ou a cerveja inglesa Brass, nem calçavam chinelas ou pantufos, e, se a pulga picava, não entrava no verso, como recusavam adornar-se com jumentos/burros/asnos, que havia celebrado José Agostinho de Macedo. As «palavras communs» de que acusavam Penha, «Que não vem [vêm] nos dicionários»⁸³, eram algumas destas, de formação clássica ou uso popular, sem falar na calada pornografia enfim editada por Elsa Pereira, como se fez para a de João de Deus e Junqueiro. Filinto Elísio também usou dessas «palavras comuns».

⁸⁰ Camilo Castelo Branco selecciona, em *Cancioneiro Alegre de Poetas Portuguezes e Brasileiros Comentado* (CASTELLO BRANCO, 1888: 123), «Vão-se os deuses», que lhe fora dedicado, considerando: «Tem sonetos encantadores. [...] De modo que deu ao soneto um cachet nacional, que elle nunca tivera desde a languidez petrarchista de Camões até ao rufo de zabumba e caixa dos sonetos bocagianos.» (CRESPO, [s.d.]: 216-217).

⁸¹ Ver PENHA 1906: 153-154; PENHA, 1898a: 217-218.

⁸² MALPIQUE, 1966: 25. Enumero alguns casos, não só em posição de rima: «adorabundos», «gembunda», «undo-so», «venustas», «adusta», «páramos», «odiendo», «amarulento», «tiorba», «superna», «meditabunda», etc.

⁸³ PENHA, 1919: 193.

O drama de «Vinho e fel» — «Ser, ou não ser amado, eis o problema.» (soneto XVIII, *Rimas*)⁸⁴ — reside na invencível tentação, superior à de santo Antão (lê-se Santo António), logo no primeiro soneto, que a partida dela (soneto XXXIII) não resolve. Fechada a primeira metade dos 34 sonetos, vem declaração: «Julgas minh'alma em vis paixões accêsa;/E comtudo nas ostras da beleza/Eu só procuro o amor, pérola rara» (Soneto XVIII)⁸⁵.

Duvido que Penha tenha repetido par de versos tão felizes como estes. Esta busca é viagem, «tópico recorrente, alternando entre a *peregrinatio literaris* e os sentidos ascendente e descendente da *peregrinatio amoris*», resume, em conclusão, um indispensável artigo de Elsa Pereira⁸⁶.

Ao invencível respondem desespero, conformação, nova busca. O desespero assume várias máscaras, do irreligioso de um «deus fatal» (II, p. 9) ao quadro de *orgia*, vocábulo que pontua a obra penhiana, até ao folhetim-poema herói-cómico, seja «Onofre», seja «Tancredo», da primeira fase coimbrã. Estava fresco o *Poema da Mocidade*, que pedia glosas brincadas; percebe-se, entretanto, que o destino de qualquer Onofre apaixonado é ficar «clausurado» num «hospital de doudos»⁸⁷, enquanto Tancredo se enforca numa figueira. São oitavas decassilábicas que matam quaisquer ilusões.

Penha repete um inesperado sobressalto em novembro de 1918, acabada a Primeira Guerra duas semanas antes, ao ironizar com o Kaiser, que se manteve senhor vencido, aguardando o Juízo final («Elle»⁸⁸), mas viu Paris «por um canudo» («Elle»⁸⁹).

Era vontade do autor acrescentar estes dois poemas ao díptico de Janeiro de 1915, «Guerra!», constituído por «A conquista de Paris» e «Os obuses», integrando o livro que seria, e não foi, *Ao Pôr do Sol*; inauguram estes dois, contudo, *O Canto do Cysne*, cuja Nota I reverte ao «meu antigo mestre», na dúvida se, 1) tendo Filinto assistido «em Paris a todo o drama da Revolução francesa» e quanto veio a seguir, sem que na sua vasta obra se [encontre] a menor referencia a qualquer dos acontecimentos, capitaes ou secundarios, dessa tragedia, que libertou para sempre a humanidade dos antigos e odioso jugos que há dois mil anos a oprimiam», e, 2), desenrolando-se, no presente, «em quasi toda a face do mundo uma tragedia, mais terrivel e mais

⁸⁴ Óscar Lopes (LOPES, 1984: 153) fica-se pelo «tema da decepção amorosa grotesca». Querirá dizer de formulação grotesca. Pierre Hourcade menos adianta: «O seu grande empenho era compor sonetos e 'romances' no estilo mais perfeito, sem neles propor qualquer finalidade e mesmo sem se preocupar muito com o tema.» (HOURCADE, 1978: 51). PENHA, 1906: 41.

⁸⁵ PENHA, 1906: 41.

⁸⁶ PEREIRA, 2010: 185.

⁸⁷ PENHA, 1906: 144.

⁸⁸ PENHA, 1919: 58, 57.

⁸⁹ PENHA, 1919: 58.

sangrenta do que aquella»⁹⁰, 3) deve o autor imitar o mestre? Sim, deve calar. «Feitos, porém, esses sonetos, não tive a coragem de os aniquilar, [...]»⁹¹.

Intervindo politicamente com estes quatro sonetos tão-só em fim de vida, pela declarada inibição bebida em Filinto, reitera a velha maneira do nervoso terceto final, em linguagem infantil («E o pequeno, que sempre me acompanha:/ — ‘Oh papá, vomecê dá tantos pús!’/ — ‘São em honra do Cesar da Allemanha.’»: p. 6), cujo 13.º verso justificará com Dante e Montaigne.

CONCLUSÃO

Vimos, assim, uma reflexão sobre a língua, e uso, em suas eras e estratos; articulações, em verso e não demasiadas prosas, sobre a lírica nacional, com particularismos sobre a sua, em viés intertextual mais latino e francês do que italiano ou outro, e sobre movimentos com que não quis identificar-se (parnasianos, nefelibatas); configuração de uma história de alma que Filinto Elísio leu sob outras, mas não mais obsessivas, pautas, de um complexo de relação com nomes do seu tempo, de saudação às figuras tutelares, desembocando em «Autobiographia» de 22-VII-1918⁹², em que me apraz vê-lo advogado e abstémio, de cigarrilha, numa partida de xadrez.

O exílio de Filinto suavizou o de João Penha, declaradamente, filintista: ambos, em Paris e em Braga, cumpriram o que este resumiu assim, noutro par de versos felizes: «Mas agora vivo monge,/ No mosteiro das saudades»⁹³.

BIBLIOGRAFIA

- «A FOLHA», n.º 11. [S.l.: s.n.], 87.
- ALVES, Manuel dos Santos (1981) — *A estética parnasiana de Leconte de Lisle e a crítica literária de Eça de Queirós*. «Biblos», n.º XVII. Coimbra: Imprensa da Universidade, p. 467-503.
- BRANDÃO, Júlio [s.d.] — *Recordações Dum Velho Poeta. Figuras Literárias e Artísticas*. Lisboa: Edições Gleba.
- BRUNO, Sampaio (1984) — *A Geração Nova (Ensaio Crítico)*. Os Novelistas. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão – Editores. 1.ª ed.:1886.
- BUESCU, Helena Carvalhão, coord. (1997) — *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Editorial Caminho.
- CARREIRO, José Bruno (1981) — *Antero de Quental. Subsídios para a Sua Bibliografia*. 2.ª ed. Ponta Delgada: Instituto Cultural.
- CARVALHAL, Álvaro de (1868) — *Contos*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- CASTELO BRANCO, Camilo (1858) — «O Mundo Elegante», n.º 14. Porto: [s.n.], p. 109.
- ____ (1888) — *Cancioneiro Alegre de Poetas Portuguezes e Brasileiros Comentado*. 2.ª ed. Vol. II. Porto.
- ____ (1969) — *Esboços de Apreciações Literárias*. 5.ª ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira. 1.ª ed.: 1865.
- CASTILHO, António Feliciano de (1844) — *Excavações Poéticas*. Lisboa: Tip. Lusitana, p. 116-119.

⁹⁰ PENHA, 1923: 177.

⁹¹ PENHA, 1923: 78.

⁹² PENHA, 1919: 217-221.

⁹³ PENHA, 1923: 220.

- CASTILHO, Guilherme de (1983) — *Eça de Queirós – Correspondência*. Leitura, coord., pref. e notas de Guilherme de Castilho. Lisboa: IN-CM, vol. 4.
- COELHO, Jacinto do Prado (1979) — *Carvalho, Álvaro do*. In *Dicionário de Literatura*. 3.^a ed. Porto: Figueirinhas, vol. 1, p. 154.
- CRESPO, Gonçalves [s.d.] — *Nocturnos (1882)*. Porto: Porto Editora.
- CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da (2002) — *A Construção do Discurso e da História Literária na Literatura Portuguesa do Século XIX*. Braga: Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos.
- ELÍSIO, Filinto (1998-1999) — *Obras Completas de Filinto Elísio*. Edição de Fernando Moreira. Braga: APPACDM Distrital de Braga, vols. I, III e IV.
- FIGUEIREDO, Cândido de (1906) — *Figuras Literárias. Nacionais e Estrangeiras, Perfis e Medalhões*. Lisboa. Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso.
- FONSECA, Maria Amália Ortiz da (1963) — *Introdução ao Estudo de João Penha*. Lisboa: Portugália Editora.
- GARRETT, Almeida (1842) — *Obras Completas de Filinto Elísio*. «Revista Universal Lisbonense», vol. 4, série.3, n.º 28, (14-IV-1842), p. 329.
- _____ (1850) — *D. Branca*. 2.^a ed. Lisboa: Impr. Nacional.
- _____ (1904) — *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*. Lisboa: Empresa da História de Portugal.
- GUIMARÃES, Dórdio (1995) — *Coração duplo*. «O Escritor». n.º 6. Lisboa: Associação Portuguesa de Escritores, p. 47.
- HOURCADE, Pierre (1978) — *A segunda geração de Coimbra e a revista A Folha (1868-1873)*. In *Temas de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Moraes Editores. Publicado inicialmente no «Bulletin des Études Portugaises», vol. I, n.º 3 (1931). Coimbra.
- LE MOS, Ester de (1972) — *Elmanismo e filintismo*. In AA.VV. — *Bocage*. Lisboa: Editorial Verbo, p. 104-189.
- _____ (2003) — *Elmanismo e Filintismo*. In *Estudos Portugueses*. Porto: Elementos Sudoeste, p. 125-161.
- LE MOS, João de (1845) — *Livraria Classica Portuguesa. Por Castilhos – Antônio e José*. «Revista Académica», n.º 14, (18-X-1849), Coimbra: [s.n.], p. 217-220.
- LOPES, Óscar (1972 [1969]) — *Modo de Ler. Crítica e Interpretação Literária / 2*. 2.^a ed. Porto: Editorial Inova.
- _____ (1984) — *Álbum de Família: Ensaio sobre Autores Portugueses do Século XIX*. Lisboa: Editorial Caminho.
- MALPIQUE, Cruz (1966) — *João Penha Anti-‘Metrificador do Ai’*. Braga.
- MATOS, A. Campos, org. e coord. (2015) — *Dicionário de Eça de Queiroz*. 3.^a ed. Lisboa / São Paulo / Rio de Janeiro: IN-CM / Imprensa Oficial do Governo do Estado de São Paulo / Academia Brasileira das Letras.
- MENDES, João (1979) — *Literatura Portuguesa III, Literatura Portuguesa IV*. Lisboa: Editorial Verbo.
- MENDES, Luís Filipe de Castro (1995) — *Correspondência Secreta*. Lisboa: Quetzal Editores.
- MENDES, Margarida Vieira (1980) — *O conceito de poesia na 2.^a metade do século XIX à luz dos prefácios de então – Persistência do Romantismo*. In LEPECKI, Maria Lúcia et al. — *Para Uma História das Ideias Literárias em Portugal*. Lisboa: INIC / CLEPUL.
- MENDONÇA, A. P. Lopes de (1885) — *Memórias de Litteratura Contemporanea*. Lisboa.
- _____ (1860) — *Críticas literárias*. «Revista Contemporanea de Portugal e Brazil», ano 2, n.º 4. Lisboa: Sociedade Typographica Franco-Portugueza, p. 188.
- «O OCCIDENTE — Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro», ano 1, n.º 7. Lisboa: [s.n.] (1887), p. 52.
- «O Pantólogo», n.º 9. [S.l.: s.n.]. Publicado entre 1844-1845.
- «O Pantólogo», n.º 15. [S.l.: s.n.]. Publicado entre 1844-1845.

- «O Pantólogo», n.º16. [S.l.: s.n.]. Publicado entre 1844-1845.
- ORTIGÃO, Ramalho (1944) — *Crónicas Portuenses*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- PENHA, João (1891) — *Anthero*. «Nova Alvorada», n.º 7. [S.l.: s.n.], p.66.
- _____ (1898a [1897]) — *Viagem por Terra ao Paiz dos Sonhos*. Porto: [s.n.].
- _____ (1898b) — *Por Montes e Valles*. Lisboa: [s.n.].
- _____ (1905) — *Novas Rimas*. Coimbra: [s.n.].
- _____ (1906 [1882]) — *Rimas*. 3.ª ed. Braga: [s.n.].
- _____ (1914) — *Echos do Passado*. Porto: [s.n.].
- _____ (1919) — *Ultimas Rimas*. Porto: [s.n.].
- _____ (1923) — *O Canto do Cysne*. Paris-Lisboa: [s.n.].
- PEREIRA, Elsa (2010) — *Canções d'um vagabundo. João Penha e a Viagem por Terra ao País dos Sonhos*. «CEM – Cultura, Espaço e Memória», n.º 1. Porto: CITCEM, p. 177-186.
- _____ (2015) — *Obras de João Penha: Edição Crítica e Estudo* Pref. de Francisco Topa. Porto: CITCEM, 2015. Livro + CD-rom.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1995) — *História Crítica da Literatura Portuguesa: vol. VII: Do Fim-de-Século ao Modernismo*. Lisboa: Verbo.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa (1939) — *Algumas notas sobre a estética de João Penha*. «Biblos», vol. XV, t. II. Coimbra: Imprensa da Universidade, p. 519-560.
- QUEIROZ, Eça de (2008) — *Correspondência*. Organização & notas de A. Campos Matos. Lisboa: Editorial Caminho, vol. 1.
- RAMOS, Feliciano (1933) — *As origens da poesia parnasiana. Gonçalves Crespo*. In *Ensaio de Crítica Literária*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- RÉGIO, José (1968) — *Sobre o estilo de Álvaro do Carvalho*. «O Primeiro de Janeiro». Porto: [s.n.]. 27-III-1968.
- REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade (1993) — *História Crítica da Literatura Portuguesa: vol. V: O Romantismo*. Lisboa: Verbo.
- RIBEIRO, Maria Aparecida (1994) — *História Crítica da Literatura Portuguesa: vol. VI: Realismo e Naturalismo*. Lisboa: Verbo.
- RODRIGUES, Ernesto (1999) — *Cultura Literária Oitocentista*. Porto: Lello & Irmão – Editores, 1999.
- RODRIGUES, João Félix (1866) — *A Literatura em Barulho*. «O Portuguez». Lisboa: [s.n.].
- SIMÕES, João Gaspar (1969) — *História do Romance Português*. Lisboa: Estúdios Cor, vol. 3.
- _____ (1980) — *Vida e Obra de Eça de Queirós*. 3.ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand.
- ÚLTIMAS Linhas. «A República das Letras», ano 1, n.º3. Porto: Typographia de António José da Silva Teixeira, 1875, p. 40-46.
- VASCONCELOS, A. A. Teixeira de (1862) — *Cartas Profanas ao meu amigo A. R. Sampaio. Carta XVII*. «A Revolução de Setembro», ano XXIII, n.º 6. 096,06/09/1862. Lisboa: Typ. J.B. da A. Gouveia, p. 1-2.

AS IDEIAS DE JOÃO PENHA SOBRE ORTOGRAFIA

CLARA BARROS*

No âmbito do capítulo dedicado aos critérios observados na edição da obra de João Penha, Elsa Pereira faz uma excelente contextualização linguística da obra com uma explicitação exaustiva das características da ortografia do autor no contexto da recente reforma ortográfica de 1911. Pareceu-me acertado partir desse confronto para a minha observação dos critérios defendidos pelo autor em relação à ortografia dos seus textos. Concentrei também a minha análise no texto do artigo que foi publicado como nota final ao livro *Echos do Passado*, de 1914, onde a pretexto de justificar a grafia adotada no livro, o poeta expõe as suas teses sobre a ortografia do português e toma parte na discussão em torno da reforma.

João Penha viveu e escreveu num período de alguma anarquia no domínio da ortografia. Como afirmava Carolina Michaëlis em inícios de 1911, alguns meses antes da publicação do decreto-lei que regulamentaria a ortografia do português: «Em Portugal não há, nem houve nunca, ortografia oficial, uniforme. Só ortografias variadas, mais ou menos sensatamente regradas pelo costume e exemplo de bons autores, ou mais ou menos inçadas de erros, contradições, dislates, caprichos e idiossincrasias pessoais [...] Uma confusão magna!»¹. Era, portanto, um tempo de reforma e é pertinente uma reflexão sobre a relação dos falantes com as reformas ortográficas.

* Universidade do Porto/CITCEM; CLUP.

¹ *Apud* BARROS, 2013: 54.

As reformas são sempre novas formas convencionadas de registar os mesmos sons da língua falada numa tentativa de aproximação à realidade dos factos constantes da sua pronúncia. A ortografia quer sempre estabilizar e normalizar enquanto a parte fonética está em relação com a pronúncia e esta varia no tempo e no espaço. O desfasamento decorre frequentemente, pela diferente natureza entre a língua falada, o seu carácter natural, de que os fenómenos de evolução são parte integrante, e o carácter convencional, e racional da versão escrita da língua. Essa convencionalidade, porém, com o uso continuado, institui-se para os falantes como tradição que se torna progressivamente natural, porque como diz o aforismo «o hábito é uma segunda natureza».

As reformas podem tender a privilegiar o critério da fonética/fonologia. E tentam exercer a aproximação da língua escrita à sempre evolutiva língua falada. À partida, numa situação ideal, deveria haver um grafema, ou um dígrafo para cada fonema da língua. Mas uma grafia estritamente fonológica só tem viabilidade se existir uma tradição escrita literária muito recente². Porque com a passagem do tempo a língua sofre mudanças e essa correspondência inicial deixa de se verificar. As propostas de alteração ortográfica não são naturalmente arbitrárias e baseiam-se em critérios objetivos de diversa índole. Escrevia, já em 1885, o foneticista Gonçalves Viana: «Uma língua é um facto social; não depende do capricho de ninguém alterá-la fundamentalmente»³.

Tem de haver, portanto, critérios. As regras de uma ortografia são de carácter convencional, mas baseiam-se em critérios como o da pronúncia, o do costume e o da etimologia, em combinação mais ou menos harmónica. Como afirmava Óscar Lopes: «Não é possível uma grafia puramente sónica, nem mesmo restrita a um registo muito seletivo [...] e não é possível uma grafia etimológica, integrativa de toda a tradição cultural»⁴.

Se observarmos a ortografia do português vemos exemplos: de casos em que predomina a etimologia: a grafia do *h* e as distinções entre *x* e *ch*; *j* e *g*; *s*, *ss*, *c*, *ç*, *x*. Há também casos em que predomina o critério do costume: *e* e não *i* em *ameaça*, *amealhar*; *o* e não *u* em *cobiça*, *abolir*; *campo*, *novo*. E casos ainda em que é preponderante o respeito à pronúncia como *ato*, *ação*; *contacto*, *dicção*; *facto/fato*; *ceptro/cetro*. A grafia atual do português tem casos de descoincidência entre grafemas e realização oral com por exemplo um grafema a representar seis realizações fonéticas diferentes: *e* em *bela*, *medo*, *tenho*, *enorme*, *metia*, *cear* ou de um mesmo som com cinco letras diferentes /s/: *são*, *passo*, *cento*, *faço*, *próximo*.

As ideias de João Penha sobre a ortografia, no seu tempo, são fruto de uma análise intelectual, de uma preocupação de natureza estética com a materialidade

² Como se verifica em línguas de transmissão oral e com uma tradição literária oral, dotadas de uma convenção ortográfica muito recente como acontece por exemplo no caso da Língua Mirandesa.

³ VIANNA & ABREU, 1885: 5 (no capítulo intitulado «Princípios Jerais de toda Ortografia»).

⁴ LOPES, 1987: 129.

da língua que como poeta tão bem cultivou, mas também são em certa medida resultantes da reação emocional e afetiva, quase «umbilical» ou «visceral», que todos sentimos em relação aos factos da língua. Estes sentimentos e reflexões tornaram-se particularmente visíveis neste autor, porque toma decisões e defende uma posição no âmbito de uma acesa polémica. Elsa Pereira justifica a conservação da grafia defendida pelo autor pela sua evidente discordância em relação à reforma ortográfica em curso na época. Para fazer uma análise detalhada dos aspetos em que se encontra um desfazamento entre a grafia de João Penha e a ortografia oficial da língua portuguesa depois de 1911 vou seguir o capítulo dessa autora dedicado aos critérios ortográficos e à contextualização linguística da edição crítica e a explicitação patente nas tabelas das páginas 166-169.

Elimina consoantes geminadas cc, dd, ff, gg, ll, pp, tt. Ficam rr, ss, mm, nn	Conserva todas	Etimologia/tradição do latim e uso/costume
Supressão de algumas mudas	Conserva todas	Etimologia
Ph, rh, th, ch por p, r, f, c ou q	Conserva todo o h etimológico	Etimologia
Os sufixos e em alguns verbos substituição de z por s	Mantém a distinção e o z e critica a substituição	Tradição
Ch, x, s em final de palavra	Mantém z e condena	Tradição
I substitui y	Mantém a oscilação	Uso tradicional
Ditongos orais decrescentes i	Oscilante y ou e	Tradição uso
Ditongos orais u	Oscilante u ou o	Tradição uso
Ditongos nasais uniformização	Mantem discordantes sem acentos	Tradição uso
Distinção de palavras homófonas, acento circunflexo e acento agudo	Não segue as recomendações sistematicamente.	Tradição. Hesitações
Acento agudo nas tónicas grave nas pré-tónicas. Distinção formas verbais do presente e do perfeito	Não segue a recomendação	Tradição. Hesitações
Circunflexo para fechar a antes de nasal	Ignora	Tradição
Contração de pronomes e advérbios com preposições	Conserva a elisão com apóstrofo	Tradição
Hífen nas formas monossilábicas no presente do indicativo do verbo haver	Ignora esse emprego do hífen	Tradição
Emprego de pontos de interrogação	Adota pontualmente	
Supressão de h medial	Não adota	Tradição

Elsa Pereira conclui que o autor «refutava não apenas as normas introduzidas pela Reforma, mas sobretudo a desordem, os vários equívocos e perturbações que se seguiram à entrada em vigor do edital “resultando dahi o ficarem as cousas num estado peor que o anterior”»⁵.

Nos quinze casos de discordância com a nova ortografia, há uma clara predominância de decisões, doze, baseadas na tradição, no uso anterior. As hesitações observam-se na grafia das fricativas dentais com *s* ou com *z*, mas sobretudo no uso dos acentos, uma área em que a reforma de 1911 tendia a acrescentar elementos e não a suprimir. Não é de facto fácil assinalar com sinais diacríticos a multiplicidade de casos em que a língua portuguesa apresenta oposições de timbre vocálico; basta observar brevemente a configuração do sistema vocálico oral tónico para detetar a existência de oposições entre /a/ e /a/, entre /ɛ/ e /e/ e entre /ɔ/ e /o/. Os eruditos membros da comissão nomeada pelo governo da República, em 1910, excelentes conhecedores da língua e da sua história⁶, tentaram fazê-lo. O método escolhido foi a preconização do uso de acentos que marcariam essa diferença de timbre. Assim, estabeleceu-se que os acentos agudos e graves marcariam timbres abertos, as vogais baixas, enquanto o acento circunflexo assinalaria os timbres fechados, a realização das vogais altas; e conservava-se o til já usado tradicionalmente para marcar vogais e ditongos nasais. Sinal claro da dificuldade de utilizar uma grafia com tal abundância de diacríticos foi o progressivo abandono de diversos acentos ao longo do século XX; os sucessivos acordos feitos foram dando conta dessa evolução ortográfica. Mas a grafia anterior a 1911, a da época de João Penha, quase não utilizava acentos. Daí alguma tendência para recusar essa inovação e ignorar o uso preconizado desses sinais gráficos.

O poeta manifesta uma reação contra a reforma que vai apodando com veemência — «tola», «estúpida», «cousa grotesca», «ridícula», «indigna de escritor que se preze»⁷ — exprimindo sempre juízos de valor axiologicamente depreciativos, negativos. Identifica a ortografia «sónica»/simplificada com falta de cultura e com a escrita de carácter trivial «a phonetica, a official, aquela em que, desde ha muito, as nossas costureiras escreviam as suas cartas de namoro»⁸. Considera, portanto, que a escrita simplificada é marcada por desprestígio, sendo aceitável talvez para amanuenses e funcionários, mas imprópria

⁵ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, 169.

⁶ A Portaria de 15 de fevereiro de 1911, publicada no «Diário do Governo», n.º 29, de 17 de fevereiro nomeava para a Comissão eminentes académicos, especialistas de língua e de literatura como Gonçalves Viana, Carolina Michaëlis, Cândido de Figueiredo, Adolfo Coelho, Leite de Vasconcellos, a que se juntaram alguns dias mais tarde José Joaquim Nunes e Augusto Epifânio da Silva Dias entre outros.

⁷ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 200.

⁸ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 200.

para os homens de letras⁹: «Felizmente nenhum dos nossos escriptores, que se prese, se submetterá a tão grotesca orthographia. Eu sou um d'elles e a prova está no que resumidamente fica exposto e em cada pagina d'este livro»¹⁰. A ortografia tradicional representa a identidade cultural e é, na sua opinião, essencial manter «os seus princípios fundamentaes, o genio proprio da língua», sem alterar o aspeto artístico. Note-se que o risco ou o perigo da nova ortografia seria a eventual alteração da arte.

Talvez se observe alguma contradição: a dimensão clássica da grafia etimológica era muito cara a João Penha que salienta a sua antiguidade secular. Louva a origem latina e grega, mas também por vezes renega formas de origem latina que classifica como uma «Lingua morta ha centenas de anos»¹¹.

É um homem do seu tempo — um tempo de escolhas, de «cada um fazer a sua ortografia». A reforma de 1911 precipitou esta necessidade de escolha. Carolina Michaëlis é talvez a filóloga que mais chama a atenção para os malefícios da escrita «anarchica»¹². E defende a simplificação da escrita de acordo com a proposta do foneticista Gonçalves Viana. Para além da vantagem pedagógica e do desenvolvimento da instrução pública também era muitas vezes referida a falta de uniformidade na grafia dos textos oficiais da Imprensa Nacional e do próprio «Diário do Governo» que eram inaceitáveis num estado moderno¹³. É de sublinhar que João Penha aceita a escrita fonética para documentos públicos oficiais ou não oficiais, e para o ensino na sua fase inicial: para os professores primários e seus alunos e provas. Mas não para os homens de letras¹⁴. A propriedade das obras literárias compreende a forma (leia-se: a forma gráfica) de que se revestem. A escrita etimológica é associada aos escritores entre os quais cita Herculano, Garrett, Castilho, Rebelo da Silva, Latino Coelho, Camilo e tantos escritores do século XIX que nela escreveram os seus livros.

A etimologia e a pronúncia em razão composta foi o compromisso assumido por Cândido de Figueiredo na sua cruzada contra a ignorância, o de uma ortografia que sem pôr totalmente de parte a «etimologya», assenta, como princípio fundamental, na pronúncia. João Penha não aceita este compromisso por o considerar baseado

⁹ Recorde-se que filólogos medievalistas como José Joaquim Nunes e Carolina Michaëlis não parecem ter problemas com a nova ortografia sónica ou de inspiração fonética. Parecem encará-la mesmo como um «regresso às origens». A época medieval, de que conhecem e estudam os textos, evidencia uma relação de maior proximidade entre a grafia e a pronúncia, apesar da adaptação da grafia do latim e de outras línguas românicas. Nesse período, é manifesta a ausência do h e de grupos consonânticos ou consoantes duplicadas. Escreve Nunes: «Pena é que a ortografia nova, que em rigor é velha, não seja compreendida por todos, ou antes, que se não queira ver a sua justeza, acabando-se de vez com os desconchavos que ainda perduram, quase sempre resultantes da ignorância, ou, o que é pior ainda, da cegueira voluntária que fecha os olhos, para não ver o que é claro e compreensível» (NUNES, 1975: 198).

¹⁰ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 207.

¹¹ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 204-205.

¹² *Apud* BARROS, 2013: 54.

¹³ Cf. BARROS, 2013: 56.

¹⁴ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 200.

num princípio falso, supondo que a palavra escrita representa a dicção articulada: «Esse systema, o de Garrett e o de quasi todos os que se têm occupado d'esta materia assentam n'um principio absolutamente falso»¹⁵. Sendo assim João Penha tende a conservar a grafia, a reagir contra a mudança. Fundamenta a sua posição em argumentos de antiguidade, de prestígio literário e cultural, esporadicamente com ligeira contradição como vimos.

Mas há também uma vertente importante de juízo de valor de natureza estética na tomada de posição de João Penha sobre a ortografia. Fala explicitamente da aparência das palavras. E do seu carácter emblemático¹⁶.

A simplificação da ortografia, de base fonética é geralmente sentida como alteração da forma integral da palavra e se há utilização de menor número de sinais gráficos, ela é sentida como uma diminuição inestética da própria palavra e é mesmo referida como nudez, ou redução a um esqueleto. Refere, por exemplo o que será a opinião e avaliação de um leitor culto na leitura de um livro com a nova ortografia: «uma procissão de figuras extravagantes, em que só com muito custo reconheceria as antigas palavras dos seus livros, dos livros dos mestres: umas, decapitadas; outras de refeitas que eram esqueléticas; outras, sem ornatos, como que nuas, ou em camisa; outras, estripadas, de ventres reentrantes; e outras enfim, transformadas em verdadeiros hieróglifos. Ou seja irreconhecíveis ou indecifráveis»¹⁷.

Há outros autores, sensivelmente contemporâneos de João Penha, que igualmente referem a alteração estética das palavras. Algumas reações à Reforma de 1911 ficaram muito conhecidas como a de Teixeira de Pascoais, na revista «Águia», quando afirma: «Na palavra lagryma a forma da letra y é lacrymal [...] substituindo-lhe o y pelo i é ofender as regras da Esthetica. Na palavra abysmo, é a forma do y que lhe dá profundidade, escuridão, mistério [...]. Escrevê-la com i latino é fechar a boca do abysmo, é transformá-lo numa superfície banal»¹⁸.

Mas também se associam à reação contra a reforma ortográfica de 1911 ideias patrióticas. A frase de Fernando Pessoa incansavelmente citada «a minha pátria é a língua portuguesa» que nos tem inspirado ao longo do tempo numa interpretação agregadora e abrangente das diversas normas da nossa língua, foi escrita num contexto de contestação, entre outros aspetos, à nova ortografia sem ípsilon. Num contexto original que a torna não expansiva ou agregadora, mas normativa. «Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente. Mas odeio, com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto, [...] a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe erra-

¹⁵ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 200.

¹⁶ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 206.

¹⁷ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 206.

¹⁸ TEIXEIRA DE PASCOAES, 1911: 7-8.

da, como gente em que se bata, a ortografia sem ípsilon, como o escarro directo que me enoja independentemente de quem o cuspiu. Sim, porque a ortografia também é gente. A palavra é completa vista e ouvida»¹⁹.

As reformas ortográficas são por vezes aceites racionalmente pelos escritores, mas não emocionalmente, afetivamente. No entanto, a habituação é geralmente rápida, a aquisição de novos automatismos não se faz esperar. Muitos dos detratores da reforma de 1911 foram paulatinamente usando algumas das regras. Cândido de Figueiredo vai mais longe e põe mesmo a hipótese de que João Penha poderia vir a adotar algumas. Mas a escrita do autor, como refere Elsa Pereira, não favorece essa opinião²⁰.

A conceção da língua como obra de arte está bem visível neste texto, em que João Penha expõe algumas ideias sobre a língua portuguesa e a sua ortografia: «Se [o bibliófilo] fosse também um artista, como todos o devem ser, que exigisse que a página d'um livro, pela forma selecta dos typos, e pelo harmonico conjunto das palavras, em que se respeitassem religiosamente os desenhos dos bons tempos antigos fosse uma verdadeira pintura, lançaria fóra o livro com indignação, e choraria talvez ao lembrar-se de que em paizes estrangeiros onde o que é antigo se respeita poderá agora dizer-se que o ómem português é um homem sem cabeça»²¹. À sugestão de que a ausência do grafema inicial faz com que a palavra pareça decapitada alia-se a opinião de que essa alteração seria falta de inteligência.

Em certos passos do artigo analisado o autor parece inclinar-se para a solução de compromisso entre a consideração da pronúncia e da etimologia e cita mesmo Garrett e o prefácio do poema Camões: «Sobre a orthographia (que é força cada um fazer a sua entre nós, porque não a temos) direi só que seguí sempre a etymologia *em razão composta com a pronuncia*; que accêntos só os puz onde sem eles a palavra se confundiria com outra»²², para logo adiante o acusar de não seguir o próprio sistema e «escrever com algumas grafias fantasiosas como no caso de *malditto, rôlla*»²³. Afinal critica essa solução garrettiana e também de Cândido de Figueiredo, um dos defensores da reforma, porque o compromisso de assentarem como princípio fundamental a pronúncia, sem pôr de parte a etimologia, seria baseado num falso princípio: o de que as palavras escritas representam as dicções articuladas. Ora para João Penha, como explica, as palavras são monumentos dos mais antigos e monumentos não se alteram. E qualquer alteração seria sacrilégio: «As palavras de uma lingua estão nas mesmas condições monumentaes. São desenhos convencionaes que representam

¹⁹ PESSOA, 1982: 16-17.

²⁰ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, 160-161.

²¹ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 206-207.

²² PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 202-203.

²³ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 203.

ideias, cousas, fixados por um accôrdo geral, e só por outro accôrdo tambem geral e secular, devido a circumstancias, por assim dizer de ordem publica, é que poderão ser alterados»²⁴. Mas, contraditoriamente, parece recusar de seguida a própria possibilidade de reforma da ortografia, condenando os que se lançarem a fazê-la: «Esse, que os altere, de motu próprio, ainda que fundado em boas razões, embora seja um philólogo, é um iconoclasta»²⁵. Não podemos deixar de notar a relação de proximidade do raciocínio justificativo entre a defesa de um acordo de natureza secular, venerando, e a classificação de «iconoclasta» dirigida aos que o quebrarem. A este termo podemos ainda associar a designação de «sacrilégio» que adiante surge para classificar as alterações ortográficas.

A defesa das soluções antigas e consuetudinárias vai ao ponto de se considerar que eventuais erros possam ser considerados aceitáveis pela sua antiguidade, como refere a propósito da formação filologicamente errada do adjetivo medroso que ninguém ousaria alterar: «e porquê? Porque em monumentos ninguém toca: medroso, permita-se-me a expressão, é uma asneira, que, por ter seculos de idade, deixou de o ser»²⁶.

A propósito de criticar as «phantasias orthographicas» em que predomina o horror ao z que alguns escritores começaram a exhibir, por uma má assimilação dos princípios defendidos por Cândido de Figueiredo — a cruzada contra a ignorância das letras, que considera sob alguns aspetos benéfica — João Penha acaba por observar o interesse pedagógico da acentuação proposta, sobretudo em fase inicial do ensino, referindo o uso do acento circunflexo, a que ironicamente chama «carapuça», para assinalar a pronúncia do timbre fechado das vogais, como se pode observar no seguinte passo: «Assim, já quasi se não vê senão pais, português, francês, inglês, com carapuça, como se um escriptor fosse mestre-escola que devesse estar a ensinar a pronuncia aos seus leitores»²⁷.

Reconhece também a eventual pertinência da supressão de consoantes mudas: «A supressão de certas consoantes, que realmente se não pronunciam, como em *lucto*, *auctor*, poderiam ainda tolerar-se, e realmente se toleram, embora assente no principio falso de que a *orthographia* é filha, ou pelo menos, irmã da *orthoépia*: quando esta nasceu, aquella tinha seculos e seculos de existência»²⁸. O reconhecimento explícito da anterioridade da pronúncia sobre a ortografia, não o impede, contudo de defender, por exemplo, a conservação das consoantes dobradas — segundo as prosódias grega e latina, mas por outros motivos, de que se destaca a invocação do prestígio etimológico das línguas clássicas. João Penha reconhece o valor de critérios de fundamentação ortográfica de diversa natureza; no caso concreto das consoantes dobradas, em latim a

²⁴ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 203.

²⁵ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 204.

²⁶ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 203.

²⁷ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 205.

²⁸ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 205.

base é o critério da pronúncia, mas em português é ao critério da etimologia ou da tradição que se recorre. Para reforçar a sua opinião convoca a autoridade de um gramático clássico da língua portuguesa «Os romanos, diz Jeronymo Soares Barbosa na sua excelente *Grammatica Philosophica*, dobravam certas consoantes porque as pronunciavam ambas.... Nós dobramol-as, umas, não por essa razão, mas porque derivam das latinas, outras, em palavras compostas cuja ultima letra se muda n'aquella por que começa a palavra a que serve de composição... e outras, finalmente, por uso e costume»²⁹.

Mas nem sempre o latim é considerado um recurso absolutamente seguro; quando debate a proposta de substituição do *z*, o «pitoresco *z*» por *s* nos sufixos — *ês*, por este se aproximar do latim, reage com uma interpelação: «A nossa língua é a latina? Se os latinos não tinham o *z* temol-o nós. A nossa subfixa, é, por convenção secular, *ez*, e, por isso é, a meu vêr, um êrro intolerável, querer substituil-o pelo sufixo de uma língua morta ha centenas de anos»³⁰.

O argumento da «criação de dúvidas» ou da «confusão» também é empunhado, sobretudo na definição da nova ortografia como um «enigma», ou «hieróglifo» que veio tornar pior o estado da escrita do português.

O argumento do modelo de outras línguas, ainda que de menor peso, é também invocado: refere a situação da ortografia da língua francesa, em que nenhum escritor apoiou o projeto de reforma ortográfica, tendo Renan afirmado que votava contra por as palavras não lhe parecerem as mesmas. Neste tema, a ironia é um forte elemento, visível quando contrasta o Português com as línguas, francesa e inglesa, que considera as duas grandes línguas mundiais e que em matéria de ortografia permanecem imutáveis; é no contexto deste contraste que alude ao atraso da situação ortográfica dessas línguas e compara a reforma em Portugal à primeira cruzada³¹.

O final do artigo é particularmente conciliador quando afirma que as explicações acerca das suas opções ortográficas não constituem ofensa a Cândido de Figueiredo nem aos outros colaboradores do «lamentável desastre». Explicita mesmo: «A todos admiro e tenho na mais alta consideração»³².

Havia certamente oscilações ortográficas no tempo de João Penha. Os autores decidiam também por isso a sua ortografia; e creio que é essa a razão de ser do artigo que analisei que o autor designa por «uma simples nota, explicativa da orthographia que adoptei: a mesma dos meus livros anteriores»³³.

A reforma de 1911 teve o mérito de querer combater a ignorância, de facilitar a instrução pública, mas criou confusão e gerou reações negativas e alguma polémica.

²⁹ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 205.

³⁰ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 204.

³¹ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 202.

³² PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 207.

³³ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, n.º 735, 207.

O poeta João Penha reagiu como um intelectual, um homem de letras, que utilizava a língua com maestria. Mas reagiu também como qualquer português seu contemporâneo, que escrevia a sua língua de acordo com um código tradicional, de herança. Esta resposta ocorre sempre que se pretende que os falantes escrevam com novas regras. Quando se propõem reformas ortográficas os falantes têm a sensação, ou a convicção, de que as mudanças alteram a língua, até na sua versão falada. Sentem a grafia da sua língua como natural e dificilmente aceitam mudanças, mesmo bem justificadas. Raramente, porém, a alteração da escrita altera o idioma. Em caso de acréscimo de letras pode ocorrer uma nova pronúncia, artificial, que depois se torne normal; tal aconteceu em finais do século XVI nos casos de relatinização: por exemplo, as palavras *dição*, *corruto*/*corrução* foram substituídas por *dicção* e *corrupto*/*corrupção*. Mas não sempre: as consoantes acrescentadas em *fructo* ou *dapno/damno* não entraram na pronúncia normal do idioma.

João Penha reagiu então como todos nós, os falantes em geral, mas também como autor, como um artista da palavra e da língua, particularmente atingido pela fase de transitoriedade da situação ortográfica que se vivia. Atualmente, vivemos uma situação análoga. Elsa Pereira sublinha que João Penha poderia até concordar com algumas das soluções hoje preconizadas à luz do novo acordo, para a escrita de textos eruditos. De facto, há alguns aspetos da grafia defendida por João Penha que são preconizados pela reforma de finais do século XX. A explicação e justificação que apresenta para a grafia da sua obra preconiza: a supressão da acentuação em diversos casos como nas formas de 1.^a pessoa do presente e do perfeito; a ausência de hífen nas formas monossilábicas do presente do indicativo do verbo *haver*; a duplicação de consoantes nas formas aglutinadas; a ausência de algumas consoantes mudas dos grupos consonânticos meramente ortográficos. Este facto permite-nos observar como as atitudes em relação à língua e à sua forma escrita são relativas, e são condicionadas por um contexto histórico. Algumas das mais contestadas regras das bases modificadas em 1990, ou até as ainda mais contestadas de 1986³⁴, essas que arrepiam hoje os detratores das mais recentes reformas ortográficas, são aceites e praticadas por João Penha.

Em síntese: nas ideias de João Penha sobre a ortografia observamos que o poeta revela uma consciência clara da existência de critérios diversos na fundamentação das regras ortográficas e da dificuldade de os conciliar. Tende para soluções em que se verifica:

- uma recusa quase sistemática das soluções fonéticas/fonológicas, sobretudo as que implicam supressão de elementos;
- uma defesa de soluções etimológicas, que considera clássicas e portanto prestigiadas;
- mas defende sobretudo as soluções de continuidade, do uso, da tradição.

³⁴ Cf. CASTRO, 1986.

Os motivos parecem ser o respeito pelas soluções consuetudinárias e uma relação emotiva/afetiva e estética com a palavra e com a palavra escrita. E certamente também fortes convicções e um espírito indomável. Note-se que, embora respeite a etimologia e use como argumento as raízes das línguas grega e latina, também se insurge contra a demasiada subserviência à tradição das línguas clássicas. Apesar de respeitar a etimologia, privilegia a *consuetudo*, a tradição, o saber e o uso dos homens cultos e dos autores, detentores da língua literária. Assim se compreende a defesa de certos usos que ganham direitos, por séculos de tradição. Embora respeite o critério da pronúncia, manifesta, no entanto, receio de que ele ponha em risco o génio da língua, os seus princípios profundos e de que desfigure as palavras. Há sem dúvida uma preocupação com a preservação da imagem das palavras, que para o poeta é emblemática e artisticamente muito importante.

João Penha reage à reforma ortográfica, e opõe-lhe resistência. Mas interroga-se, analisa exemplos, avança argumentos como é normal e espectável neste intelectual em tempo de mudança.

BIBLIOGRAFIA

- BARROS, Clara (2013) — *Carolina Michaëlis e a reforma ortográfica de 1911*. In DELILLE, Maria Manuela Gouveia; CORRÊA-CARDOSO, João Nuno; GREENFIELD, John, coord. — *Carolina Michaëlis e Joaquim de Vasconcelos: a sua projecção nas artes e nas letras portuguesas*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, p. 59-68.
- CASTRO, Ivo (1986) — *Um juízo sobre o novo Acordo Ortográfico*. «Revista ICALP», vol. 5, p. 41-48.
- CASTRO, Ivo; DUARTE, Inês; LEIRIA, Isabel, eds. (1987) — *A Demanda da Ortografia Portuguesa. Comentários do Acordo Ortográfico de 1986 e subsídios para a compreensão da Questão que se lhe seguiu*. Lisboa: Edições Sá da Costa.
- GONÇALVES, Maria Filomena (1998) — *As ideias Ortográficas em Portugal: da Etimologia à Reforma (1734-1911)*. Évora: Universidade de Évora. Tese de Doutoramento.
- LOPES, Óscar (1987) — *O Acordo Ortográfico*. In CASTRO, Ivo; DUARTE, Inês; LEIRIA, Isabel, eds — *A Demanda da Ortografia Portuguesa. Comentários do Acordo Ortográfico de 1986 e subsídios para a compreensão da Questão que se lhe seguiu*. Lisboa: Edições Sá da Costa, p. 129-133.
- MATEUS, Maria Helena (2006) — *Sobre a natureza fonológica da ortografia portuguesa*. «Estudos da língua(gem)», vol. 3, n.º 1, p. 6-22.
- NUNES, José Joaquim Nunes (1975) — *Compêndio Gramática Histórica Portuguesa*. Lisboa: A.M.Teixeira. A 1.ª ed. é do ano de 1919.
- PEREIRA, Elsa (2015) — *Obras de João Penha: Edição Crítica e Estudo*. Pref. de Francisco Topa. Porto: CITCEM (4 vols. 7 tt.).
- PESSOA, Fernando (1982) — *O Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Ed. de Jacinto do Prado Coelho Lisboa: Ática.
- TEIXEIRA DE PASCOAES (1911) — *A fisionomia das palavras*. «A Águia», 1.ª série, n.º 5 (1 de fevereiro), p. 7-8.
- VIANNA, Aniceto dos Reis Gonçalves; VASCONCELLOS, Guilherme Augusto Abreu (1885) — *Bases da Ortografia Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional

A ARTE DE RIMAR E DE VERSIFICAR NO PARNASIANISMO E A ARTE POÉTICA DE JOÃO PENHA

PAULO J. PEDROSA S. GOMES*

A *Questão Coimbrã* (encetada a 2 de novembro de 1865 com a *Carta [aberta] ao Excelentíssimo Senhor António Feliciano de Castilho*, que ficou conhecida como o folheto *Bom-Senso e Bom-Gosto*, de Antero de Quental¹), ao pôr em causa irreverente e demolidoramente o pontificado de António Feliciano de Castilho, a sua «escola do elogio mútuo» e a literatura sentimentalista, lamurienta, plangente, lúgubre, idealista (do amor, da mulher e/ou da nação), saudosista (da infância e/ou do passado nacional) e convencional dos poetas ultrarromânticos sob o seu patrocínio e beneplácito crítico², despoletou a persistente condenação e rejeição da literatura ultrarromântica por parte dos poetas do terceiro Romantismo (Antero de Quental e Teófilo Braga em especial), dos prosadores realistas e/ou naturalistas (mormente Eça de Queirós) e dos supostos

* Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa — Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

¹ Esta carta-folheto é uma resposta acutilante à «Crítica Literária» de Castilho encomiástica do *Poema da Mocidade* de Pinheiro Chagas (como seu posfácio) e depreciativa da «escola litteraria de Coimbra» de Antero e de Teófilo Braga.

² Segundo Antero de Quental, contra a literatura oficial ultrarromântica sob a autoridade de Castilho por meio do seu *Tratado de Metrificação Portuguesa*, do seu julgamento versificatório e rímico e dos seus elogios (feita de banalidades, de «minharias luzidias» enfeitadas, de imitação, de traduções dos «velhos poetas sensualistas da Grecia e de Roma», de «idyllios grotescos sem expressão nem originalidade», de «allusões mythologicas que já faziam bocejar» os «avós», de vaidades, de interesses, de «conveniências estéreis», de convenções propicias à «declamação poética», de repetições, de palavras recolhidas no dicionário, de «phrases e sentimentos postiços de academico e rhetorico», de «visualidades infantis e puerilidades vãs», de carência de ideias... tão do gosto da multidão analfabeta e ignorante que idolatrava os seus poetas), os irreverentes escritores da «escola de Coimbra» procuravam *innovar*, livres do jugo, dos conselhos e da aprovação do mestre Castilho, só pelo «seu trabalho» e pela «sua consciência», afirmando a sua independência de espírito, a sua liberdade de pensamento, no afã da renovação filosófica e científica moderna, como apóstolos do bem, da beleza e da grandeza da humanidade (QUENTAL, 1865).

«poetas parnasianos portugueses» da eclética, vernácula e inovadora revista «A Folha: microcosmo literário» (1868-1873) (João Penha, seu fundador e diretor, e o amigo e colaborador Gonçalves Crespo)³.

Em França, irrompera, dois anos antes d'«A Folha», o Parnasianismo, em reação contra o romantismo subjetivista e sentimentalista de Alphonse de Lamartine, de Alfred de Musset e de Victor Hugo, na publicação mensal «Parnasse Contemporain: recueil de vers nouveaux» (editada em 3 volumes, em 1866, 1869-1871 e 1876). A qualificação *parnasiana* da sua poesia proveio precisamente do título desta recolha coletiva de poemas novos. Os poetas que nela participaram (99 ao todo: Louis-Xavier de Ricard, Catulle Mendès, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, François Coppée, Sully Prudhomme, José-Maria de Heredia, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine,...) não constituíram um movimento poético homogêneo, pelas suas tendências heterodoxas (neoclássicas, objetivas, descritivas, realistas,...)⁴. Contudo, uniam-nos os seguintes vetores predominantes ou «pontos de convergência»: a *preocupação do rigor formal* na escolha das palavras e na composição dos versos e das rimas segundo o ideal da «*Arte pela Arte*» (beleza da arte em si, arte autotélica: ideal teorizado por Théophile Gautier no prefácio a *Mademoiselle de Maupin* [1835: 1836], tematizado modelarmente no seu poema «L'Art», Émaux et Camées [1852], e normatizado na apologia dos versos perfeitos, da adequação dos diferentes versos métricos aos respetivos géneros poéticos, da elaboração harmoniosa das diferentes formas de poemas e da *rima consoante amplia-*

³ Na carta para o amigo e também colaborador da revista Antero de Figueiredo, de 19-09-1913, João Penha afirmou que n' «A Folha «se pôs em prática» a «guerra coimbrã» «puramente teórica», na qual ele entrou, mas sem enveredar exclusivamente pela contemporânea poesia romântica de missão social e de empenhamento ético-político (na linha da *Visão dos Tempos e Tempestades Sonoras* [1864] de Teófilo Braga e das *Odes Modernas* [1865] de Antero de Quental). Como referiu Elsa Pereira, «abrindo-se antes à pluralidade de nomes e tendências que coexistiam na altura, «A Folha» tentava conciliar em suas páginas o mais vetusto lirismo romântico com as novas tendências revolucionárias da poesia. Por isso declarava neutralidade a partir do título» «A Folha» («folha d'olaia», «para os poetas do sentimento» entoarem os «seus cantos maviosos», «folha do livro das coisas» «para os poetas da ideia» nova revelarem «o verbo absoluto» e «folha de papel» para os assinantes), «assumindo-se como um *microcosmo literário*, que, à imagem do director, pretendia ser 'eclectico em quasi tudo'» (PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, n.º 774, 370).

João Penha foi, com efeito, a figura de charneira que, pelo seu espírito eclético e pela sua equidistância artística, conciliou n' «A Folha» a escola ultrarromântica («dos metrificadores do ai, ou a de Lisboa», como ele a qualificou no preâmbulo da revista, de 25 de novembro de 1868) e a escola da 3.ª geração romântica («dos sacerdotes da ideia vaga, ou a de Coimbra», liderados por Antero de Quental e Teófilo de Braga), apaziguando o seu recente antagonismo (a «lucta gigante» que haviam travado), com a publicação imparcial de poemas de ambas e com a demarcação independente da revista (o partido por uma das escolas seria, no seu ponto de vista, uma obrigação «á monotonia, ao bocejo, ao somno»: cf. *Ibid.*, p. 368), que publicaria as composições de todos os talentos, mas sob a condição de serem inovadoras e conformes à gramática da língua: eram «admitidas», dizia Penha no «Expediente» do n.º 5 (1869), «aquellas que» apresentassem «novidade e grammatica, mas não novidades grammaticaes» (PEREIRA ed., 2015: vol. IV, t. I, n.º 779, 378). Com a valorização da inovação e com a participação eclética dos seus colaboradores no seu «microcosmo literário», «A Folha» abriu as portas a novas influências e ao conseqüente desenvolvimento de novas tendências poéticas (cf. PEREIRA ed., 2015: vol. I, t. I, 107, 114).

⁴ Conforme refere Zulmira Santos, «o grupo que gravita à volta do *Parnasse Contemporain* não é homogêneo. Trata-se, efectivamente, de «un ensemble de tendances», de um espectro que abrange a poética de cariz neo-clássico de um Catulle Mendès, as evocações descritivas da Antiguidade de Leconte de Lisle e o realismo popularizante das últimas produções de François Coppée» (SANTOS, 1986: 13).

da⁵ rica⁶ e variada como «o meio supremo da expressão e da imaginação» poética por Théodore de Banville no *Petit Traité de Poésie Française* [1872]), a *impessoalidade*, a *impassibilidade*, a *objetividade* (i. é, a rejeição do lirismo subjetivista, confessional, sentimentalista), o *pendor descritivo* e a *plasticização metafórica* da *realidade* por um poeta também ele metaforicamente *escultor*, *cinzelador*, *pintor*, *ourives*, ou *joalheiro*, e ainda a *musicalidade versificatória* de um poeta-músico⁷.

⁵ A *rima consoante ampliada* é a rima consoante (normalmente final ou de fim de verso) desde a consoante de apoio ou ataque da sílaba tônica (ex.: pensativo/fugitivo, fingimento/firramento, loucura/escuro, bondade/saudade, etc.).

⁶ A *rima rica* é, numa conceituação atual mais ampla (não limitada à rima consoante final), a rima, gramaticalmente, de palavras de classe gramatical diferente, lexicalmente, de vocabulário apropriado, diversificado, não vulgar ou banal, fonética e fonologicamente, harmoniosa ou aprazível ao ouvido e, semanticamente, adequada ao sentido do texto. No rimalho francês da época, a *rima rica* (*rime riche*) é, por oposição à *rime suffisante* (rima consoante final normal), a *rima consoante ampliada* final (vd. nota anterior): como define Louis Quicherat, *Petit Traité de Versification Française* (1838: 2.ª ed., 1850), «la rime riche [...] est quand elle présente non-seulement une consonnance mais encore toute une articulation pareille: père, prospère; vers, divers; paisible, risible; enfant, triomphant; etc.», independentemente da ortografia diferir «comme austère, salutaire; travaux, dévots; repond, Hellespont; content, attend; possesseur, soeur» (QUICHERAT, 1882: chap. III, 20, 27). Para Banville, as «rimes riches» são não só aquelas em que «on trouve TOUJOURS la consonne d'appui» mas também as «qui soient d'autant plus vigoureuses que [...] une consonnance qui termine dans le dictionnaire un plus grand nombre de mots» (BANVILLE, 1998: 74). Por isso, preceituava: «dans tout poème, la bonne construction de la phrase est en raison directe de la richesse de la rime» (BANVILLE, 1998: 68). A rima devia ser assim «implacablement riche et variée»: ou seja, feita «des mots très-semblables entre eux comme SON, et très-différents entre eux comme SENS», usando-se «le moins possible un substantif avec un substantif, un verbe avec un verbe, un adjectif avec un adjectif» e nunca rimando «ensemble deux adverbes, si ce n'est par farce et ironie» (BANVILLE, 1998: 75). Quando o poeta exprime o seu pensamento de forma nítida e brilhante, as rimas só poderão tornar-se «sonores, variées, harmonieuses, décisives» (BANVILLE, 1998: 60); quando, porém, «la pensée» se revela «moins haute et moins juste», a rima é «moins parfaite» (BANVILLE, 1998: 261).

⁷ A polivalência metafórica do poeta parnasiano *escultor*, *cinzelador*, *modelador* e *pintor* aparece logo exarada nos versos do supracitado poema «L'art» de Théophile Gautier no termo d' *Émaux et Camées* (1852): v.g., «Oui, l'œuvre sort plus belle/d'une forme au travail/rebelle, vers, marbre, onyx, émail/[...]//Statuaire, repousse/l'argile que pétrit/le pouce/ quand flotte ailleurs l'esprit» etc.; «Peintre, fuis l'aquarelle/et fixe la couleur/trop frêle/au four de l'émailleur»; e, no fim, «Sculpte, lime, cisèle;/que ton rêve flottant/se scelle/dans le bloc résistant!» (GAUTIER, 1872: 223-226).

Antes, porém, já o célebre prosodista Wilhelm Ténint defendera a ideia de que «le vers, en effet, est l'expression la plus haute et la plus complète de l'art. [/] Par l'expression et l'image, il représente la peinture, c'est-à-dire la couleur. [/] Par sa forme même il représente la sculpture. (En effet, qu'est-ce que le vers, sinon de la prose sculptée?). [/] Par l'harmonie du nombre, la rime et le rythme, il représente la musique. [/] Enfin, mieux que la peinture, que la sculpture et que la musique, il exprime la pensée». De notar no fim desta argumentação a ênfase dada à música com a evocação dos versos de Émile Deschamps «[...] La poésie enfin, / peinture qui se meut et musique qui pense» e o verso *avant la lettre* simbolista de Voltaire «les vers sont en effet la musique de l'ame» «Introduction», *Prosodie de l'École Moderne*. Précédée d'une lettre à l'auteur par Victor Hugo, et d'une préface d'Émile Deschamps. (Ver TÉNINT, 1844: 17-18).

«Se o *Parnasse Contemporain* não pode reduzir-se, de forma alguma, às preocupações formais ou ao culto da Arte pela Arte», como notou Zulmira Santos, «não há dúvidas [de] que tais aspectos são privilegiados pelos poetas que nele colaboram e funcionam mesmo como pontos de convergência entre os textos geralmente considerados como reflexões teóricas da estética parnasiana [(«o culto da Arte pela Arte e o acentuar do “fazer poético” sobre a inspiração são linhas de força presentes em Théophile Gautier» no prefácio a *Mademoiselle de Maupin*, 1836, e no poema “L'Art”; este ideal «prolonga-se no culto da rima rica e da forma impecável de Théodore de Banville e se articula, posteriormente, no grupo chefiado por Leconte de Lisle, com a preferência pelos temas impessoais e pela impassibilidade)]. Tomemos como exemplo o *Petit Traité de Poésie Française* de Banville, publicado em 1872, que exalta a perfeição formal, postulando a inutilidade da Arte, o «Prologue» e «Epilogue» dos *Poèmes Saturniens* de [Paul] Verlaine (1866), onde se colocam, como valores fundamentais, a ‘impassibilidade’ e o trabalho sobre os textos, evocando as diretrizes já apontadas por Théophile Gautier [(v.g., «Oui l'œuvre sort plus belle/d'une forme au travail/ rebelle»)], ou ainda, anteriormente, o prefácio de Leconte de Lisle a *Poèmes Antiques* ([...] 1852), percorrido pelo apostolado da neutralidade e do impessoal» (cf. BANVILLE, 1998: 13-14).

Eça de Queirós, que promovera em Portugal a adoção do Parnasianismo francês logo que este se afirmou no *Parnasse Contemporain*, tornou-se o seu principal crítico português, entre 1886 e 1890, em trechos significativos de três ensaios (que serão trazidos à colação a seguir). Mas a sua crítica foi acerada, vaga (por não nomear nenhum poeta parnasiano português, por não fazer referência a textos poéticos ilustrativos e por ser genérica), excessivamente eloquente e redutoramente avaliativa (por se restringir a lugares-comuns, limitadores de uma boa apreciação estética das diversas produções poéticas).

No «Prefácio a *Azulejos*, do conde Arnoso» (12-06-1886), Eça começou por declarar, com excesso de retórica e frenesi estilístico, que foi a nova «forma [poética] francesa [...] de que os Parnasianos em Prosa e em Verso produziram as flores extremas, frias e brilhantes como labores de joalheria) que, desembarcada, num dia desastroso, de um pacote de França, e logo macaqueada sem senso e sem gosto, originou entre nós [...] estilos grotescos e insensatos que infesta[ra]m toda a obra escrita da geração nova [...]; estilos disparatados, pícaros, reles, [que] lembra[va]m a incoerência de quem baralha[va] palavras no tresvariar de uma febre, e [que] lembra[va]m a pelintrice de quem, numa vila sertaneja, arvora[va] gravatas de veludo verde-gaio julgando reproduzir «os requintes de Paris»; e assim [davam] o horror inesperado e arrepiador de uma coisa que [era] ao mesmo tempo delirante e pulha!»⁸.

Redobrando a sua crítica acérrima e estilisticamente febril no «Prefácio às *Aquarelas* [1889], de João Dinis» (1888), Eça qualificou os poetas parnasianos franceses como «cinzeladores» de fraca inspiração: «a divina nascente» de imaginação parecia «ir secando», já não borbulhava no seu curso natural («entre as relvas simples»), estava «canalizada numa fonte de mármore» e dela apenas caíam algumas gotas solitárias, «que na atmosfera glacial» daquele «século de análise e de crítica, tão incongênere com a poesia, imediatamente gela[va]m e se faz[iam]» cristais, «cristais que poetas, cheios de arte e paciência, engasta[va]m em filigranas de ouro, orla[va]m de pedrarias» e publicavam no *Parnasse Contemporain* editado por Alphonse Lemerre.

No ensaio «O Francesismo» (1890⁹), editado postumamente nas *Últimas Páginas* por Luís de Magalhães (1912), segundo as teses de que «*Portugal*» era «*um país traduzido do francês em calão*» e de que «a poesia francesa, tão admirada entre nós», não era de boa qualidade (como por exemplo a inglesa) porque «os franceses nunca foram poetas» (não exprimiam «emoção» «profunda, religiosa, ardente», permaneciam «sempre num razoável equilíbrio de sentimento e razão») mas apenas prosadores («a expressão

⁸ QUEIROZ, 1982: 129.

⁹ Álvaro Manuel Machado, na anterior conferência deste Colóquio, data este ensaio de 1890, «por causa da referência “Dickens, que morreu há vinte anos”» (cf. *infra* «João Penha, a Geração de 70 e o “Francesismo”»), em divergência com outros, como João Medina que o situou entre 1887-1888? (MEDINA, 1972: 36).

natural do génio francês» era «a prosa»¹⁰, Eça precisou então que «a intenção intelectual foi posta de parte» na poesia parnasiana francesa tendo ficado nela somente «a preocupação meticulosa, requintada da forma — de uma forma que tivesse a extrema originalidade no extremo relevo. O sentir foi substituído pelo cinzelar; e uma estrofe, um soneto, foram trabalhados com os labores, os polidos, os retorcidos, os engastes, as cintilações de um broche de filigrana, tendo apenas, como a filigrana, um valor de feitio, como ela agradável à vista, mas deixando o espírito indiferente». «Entre nós meridionais, que am[áv]amos o labor e o feitio, o brilho, o luxo da forma, exerceram uma influência devastadora. A eles se» ficaram a dever os «estilos delirantes, que tornaram» então «a poesia, em Portugal, uma coisa grotesca e pícara», tal como também aconteceu em França, segundo a satírica visão caricatural do ensaísta¹¹.

A poesia parnasiana caracterizava-se, com efeito, no seu ponto de vista, pelo «extremo requinte e pela ciência extrema da forma» em obras que pertenciam «mais à joalharia do que à poesia», perdendo «a alma francesa» assim «a divina qualidade da emoção», dos sentimentos e dos pensamentos «inspiradores» (ao invés do «período lírico [...] de Lamartine a Brizeux», em que a poesia romântica «brotava da emoção, tão naturalmente como da terra brota uma nascente — que se prolonga, corre, abundante e fácil, refletindo no seu curso toda a vida e toda a Natureza»): a maioria dos poetas era «incapaz de produzir um único alexandrino sincero»; a natureza (real) não os motivava (já que só conheciam a natureza idílica das «traduções de Teócrito e Virgílio»); eram, pois, escassos os poetas com paixão, emoções, sentimentos e vivências interiores apreciáveis. Os poetas parnasianos franceses «trabalha[va]m por isso

¹⁰ QUEIROZ, 1982: 147, 163.

¹¹ Como acrescenta Eça, «mesmo em França a [...] influência, ou antes o [...] contágio» da poesia parnasianista «não foi menos lamentável. Nada há mais tirânico do que a moda nas formas: a bota bicuda, sendo moda, impõe-se irresistivelmente aos espíritos mais profundos; e a cabeça de artista em que brilhem ideias do mais puro gosto, ou rolem os sistemas mais profundos, submete-se resignadamente ao chapéu que decreta em Londres *The Journal of Fashion*. Ninguém gosta de aparecer na rua menos bem entapado que o seu concidadão, seja em casaco ou em estilo. E foi assim que veneráveis poetas franceses caíram, já entrados nos dias da sua velhice, no parnasianismo: Autran e Laprade, eles mesmos, passaram uma camada de esmalte novo, das cores da moda, sobre os seus severos e succulentos alexandrinos: e viu-se o bardo Banville, o amável e fecundo bardo que desde 1830 cantava de *omne re scibile* numa lira larga e fácil, descer o Bulevar e espantar a multidão, mais fecundo e amável que nunca, com ritmos e rimas tão sarapintados, tão desengonçados, que não se sabia bem se aquilo que cabriolava e reluzia no papel eram os versos de um poeta ou as bolas de pelotiqueiro.

Mas estes tempos dos parnasianos ainda eram os bons tempos. Hoje, que [...] os Prudhommes, os Lisles e outros [...] têm entrado na Academia e no silêncio, e a sua influência salutar foi arrefecendo como um sol que declina, rompeu o crepúsculo, uma imensa, infrene orgia no Parnaso francês. [...].

Eu, pelo menos, educado com Musset e Hugo, não ousou aproximar-me destes coribantes e dos seus livros. [...]. Sei apenas que [...] se chamam a si mesmos, com uma sublime sinceridade, “os decadentes”, “os incoerentes”, “os alucinados”» (QUEIROZ, 1982: 165).

Paul Verlaine, que «guarda[va] a coroa da incoerência» poética (já simbolista), tinha para Eça «mesmo muito talento, uma habilidade de ofício maravilhosa, uma presteza de mão» surpreendente, «uma técnica de rima, uma abundância de cor, uma arte no detalhe que maravilha[va]», mas nos seus «milhares de versos admiráveis» não havia «um verso poético». Aliás, todos os poetas parnasianos por não evidenciarem «alma» não tinham «poesia» (QUEIROZ, 1982: 165-167).

com a ansiedade constante de produzir formas novas, inesperadas», que surpreendessem, «requintando tão subtilmente a expressão do seu sentimento [...] em tantos labores e floreios, que o sentimento, já de si tão depurado e adelgado, inteiramente desaparec[ia] sob [...] [o] luxo plástico que o afaga[va]». Procuravam, a este respeito, «exprimir as coisas ou as sensações mais simples numa forma» que fosse «'rutilante de inauditismo'»¹².

Mas se os «poetas de Paris ou de Londres» da época (adeptos de *l'art pour l'art* ou da *art for art's sake*) eram «artistas servidos por um gosto perfeito, trabalhando línguas dúcteis e maleáveis, próprias para qualquer subtilização da ideia, [...] dentro de uma atmosfera congénere de superior elegância, já educada no artificial», e as suas obras podiam «oferecer ainda muito encanto», o mesmo não podia suceder com os poetas portugueses que havia alguns anos se tinham lançado «na indiscreta e desastrada imitação do Parnasianismo francês. Tudo estava contra eles: o seu temperamento, a sua educação, o meio literário, o feitio da sociedade, a própria língua que manejavam. O que surgiu fatalmente foi a contrafação achavascada de uma afetação requintada. O parnasianismo, na realidade, já era uma retórica: em Portugal foi esta coisa hedionda — o calão de uma retórica. Felizmente», tal Parnasianismo tendia «a desaparecer», como cria ele naquele ano de 1888. Quais eram os poetas parnasianos portugueses referidos assim tão vaga e pejorativamente? Eça nunca os nomeou. Ao contrário do seu suposto conhecimento profundo e assertivo dos poetas parnasianos portugueses, Eça admitiu que conhecia «muito imperfeitamente a poesia dos poetas mais novos de Portugal» e que «um regresso à simplicidade e ao lirismo nativo começ[va]m a acentuar-se [...], com infinito alívio do bom senso e do bom gosto»¹³.

Bem distinta era, na verdade, a sua perspetiva do parnasianismo cerca de trinta anos antes! Em 1869, numa carta endereçada a João Penha, Eça havia incitado o poeta a introduzir «a nova escola francesa» «da forma», por achar que ele era «o único em Portugal», pela sua «predisposição [...] felicíssima para a poesia plástica», capaz de «dar um belo artista» parnasiano. Para o efeito, aconselhava-o a comprar o *Parnasse Contemporain* de todos os poetas admiráveis de França de 1856 até então, a estudá-los «muito» e a trabalhar no seu género de *poesia do futuro*¹⁴.

Qual terá sido a resposta de Penha? Infelizmente, não sabemos. Conhecemos apenas a sua posterior reação pública no texto «Os Parnasianos» (*Por Montes e Vales*, 1899), onde revelou que na altura se mostrou surpreendido com a novidade do *Parnasse Contemporain* (1865-1876), não tanto pela matéria poética («a não ser [pela] exclusão de alguns dos velhos assuntos convencionais» ultrarromânticos),

¹² QUEIROZ, 1982: 205-207.

¹³ QUEIROZ, 1982: 207-208.

¹⁴ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. II, n.º 724, 56.

«mas, principalmente, pela correção quase científica da forma», porque já ele e outros poetas, «absolutamente desconhecedores» do movimento francês, haviam «iniciado espontaneamente» a mesma «evolução» poética na revista literária «Folha» (1868-1873). Mais enfatizava, da sua leitura das recolhas do periódico francês, que não era a «comunhão de ideias ou de sentimentos e tradições, nem até um mesmo sistema ou método de execução» que unia os poetas parnasianistas franceses, mas «apenas um princípio, que manifestamente haviam adotado por influência de Th. Gautier e de Banville: o de que poesia sem arte não é poesia»¹⁵.

Penha realçou bem que «a evolução moderna do verso, iniciada, [...], pelos parnasianos», tendia, «no seu movimento ascensional para a perfeição artística, a pôr de acordo o pensamento e a forma, a ideia e o som, a melodia e a harmonia». Não era, por isso, aceitável o preconceito de Teófilo de Braga de que os parnasianos tratavam «unicamente da forma»¹⁶!

No «Prefácio» à *Viagem por Terra ao País dos Sonhos* (1897: 1898), havia já refutado o julgamento redutor do parnasianismo com o argumento de que «a poesia» resultava da união da «ideia e [d]a forma»¹⁷. A «acusação que geralmente se faz[ia] aos parnasianos» (de que só se ocupavam da *forma*) era, com efeito, absurda. Apreciava-lhe ironicamente, portanto, «supor que o que com essa acusação» se queria dizer era que «os parnasianos» antepunham «a forma à ideia» (assim, insensatamente). «A este respeito, a questão» (retórica, frise-se) resumia-se «em averiguar se a razão esta[va] do lado dos críticos, se do lado dos criticados»¹⁸.

Já Théodore de Banville dizia, no seu *Traité de Poésie Française* (1872), que «a velha questão do Pensamento e da Forma» era «sempre mal compreendida, mas retomada»; daí contrapor que «a forma» de um discurso «é sempre a Forma de um Pensamento»¹⁹. A concordância de Penha com Banville é bem evidente nesta síntese da *forma da ideia*.

Tal esclarecimento teria sido concludentemente abonatório da poesia parnasiana se João Penha não tivesse incoerentemente superiorizado, neste mesmo «Prefácio», a *forma artística* («forma externa») à *ideia poética* ou ao *pensamento poético*

¹⁵ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, n.º 724, 65, 70.

¹⁶ BRAGA, 1892: II, 13.

¹⁷ Como explicou Penha, «na poesia há [...] dous elementos: a ideia e a fôrma, nem até poderia deixar de ser assim, porque embora a ideia possa existir amorpha, não se concebe o que seja uma fôrma sem ideia» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, n.º 718, 21).

¹⁸ BRAGA, 1892: II, 21.

¹⁹ BANVILLE, 1998: 262-263.

(«matéria prima»²⁰), voltando a polarizar a poética parnasiana na arte da «forma», em detrimento da «matéria» do pensamento²¹.

Posto isto e atendendo à inexistência de uma produção poética genuinamente parnasiana e de poetas de nomeada assumidos como parnasianos, ao invés do que assertou insistentemente Eça de Queirós, pode concluir-se que a influência do Parnasianismo francês na nossa poesia foi tardia, indireta, dispersa e escassamente definida, não tendo dado, por isso, em Portugal, lugar a um movimento parnasianista homogêneo, mas a dispersas manifestações parnasianistas de cariz diverso, convergentes com os principais vetores do movimento poético francês também ele muito heterodoxo (como se alegou atrás²²).

Caso João Penha tivesse aceitado o repto de Eça de implantar o Parnasianismo francês em Portugal com *poemas* intencional e integralmente *plásticos* (e não apenas em parte descritivamente plásticos), *objetivos* e *impassíveis* (sem a expressão de sentimentalismo romântico e/ou de emoções assaz concretas, sobretudo ao cabo), requintados em exatos versos e estrofes (como aliás assim foram concebidos de um modo geral) dispostos harmoniosamente e com decoro até à chave de ouro (e não até à desconcertante «chave de latão» — último terceto ou verso final — com que fechou inopinadamente muitos dos seus sonetos, infletindo brusca, contrastiva e rudemente a espiritualização do pensamento na irónica ou satírica trivialidade emotiva da

²⁰ «O laborioso trabalho» de «dar forma externa» à «ideia» poética (pois a «poesia» é a «revelação harmoniosa do pensamento») tem, segundo Penha, «um valor incomparavelmente superior» ao desta, tal como a «mão-de-obra», a «forma correta», a «beleza de linhas» do artista é superior à «matéria-prima» sobre a qual ele «exerce as suas aptidões intelectuais» («o valor de uma escultura não está na matéria de que é feita: mármore ou granito, bronze ou ferro, gesso ou barro», mas na forma que lhe é dada). (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, n° 718, 30).

²¹ BANVILLE, 1998: 30.

²² Como bem depreendeu Duarte de Montalegre, em Portugal «não houve escola e quasi não houve movimento homogêneo» (MONTALEGRE, 1945: 12). «O nosso parnasianismo» foi, segundo Zulmira Santos, «no mínimo, bastante heterodoxo» (SANTOS, 1986: 12).

vivência real do sujeito poético ou de outrem²³) e com *rimas consoantes ampliadas finais* regularmente (e não fortuitamente)²⁴, em especial *ricas*²⁵, *raras* ou *inauditas* (i. é com sonoridades novas de palavras invulgares, mas não exageradamente como as «rimas raras, rutilantes», «ORIGINAIS» do ineditismo excêntrico e neologista do pontífice simbolista português Eugénio de Castro²⁶), teria certamente sido o arauto e o corifeu de uma escola parnasiana portuguesa e garantido um lugar de maior destaque na história da nossa poesia.

A obstinação em manter-se independente na sua homeostasia poética, sem inovar sobremaneira transgredindo e subvertendo regras e padrões literários dominantes (i. é, sem provocar uma rutura criativa com os códigos poéticos prevaletentes), foi uma opção literária que o impossibilitou de atingir no cânone literário português o estatuto de poeta maior.

Ao seguir-se a si mesmo («não por orgulho, mas porque nunca» se sentiu «com tendências para andar na retaguarda de pessoa alguma»), trilhando o seu próprio rumo, indiferente a qualquer princípio, doutrina ou dogmatismo de escola artística (i. é, não seguindo «os parnasianos» — apenas coincidindo com eles na preocupação de fazer de cada poema «uma obra d'arte», nem os simbolistas ou poetas «da simbólica» «vulgarmente conhecidos por nefelibatas» ou «novistas», «ou outros quaisquer

²³ Segundo Elsa Pereira, «na típica engenharia dos sonetos penhianos, corresponde habitualmente o movimento ascensional de idealização emotiva ao início das composições» (sobretudo as duas quadras e o primeiro terceto), culminando depois no final com uma brusca inflexão desmistificadora, que logo nos faz cair «do ceu á terra, com o espirito e os olhos magoados» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, 121).

Ao recorrer a uma «chave de ouro ou de latão» ([João Gaspar] Simões: *Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa de 1189 a 1964*. Lisboa: Arcádia,] 1964, p. 228), em súbito contraste com o corpo do poema [tal qual o fez também em textos em prosa], João Penha surgia assim apostado em desconstruir o lirismo excessivamente lamuriento e piegas do Ultrarromantismo, aproximando-se, neste procedimento desconstrutivo, à «inversão paródica» praticada «por um dos nossos poetas barrocos» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, 121) e antecipando também a «inversão brusca» de Cesário Verde no final de muitos dos seus poemas (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, 114).

Desta forma, Penha procurou conciliar «gravemente/amor e o paio, os lírios e o tomate», como ele escreveu no seu soneto de autorretrato «Inter divos» (*O Canto do Cysne* [1923] *apud* PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, n.º 523, 754). Neste «estilo muito particular», aliou, como referiu Elsa Pereira, «o refinamento linguístico e formal do verso» à «tendência algo saloia» para exorcizar a frustração amorosa, através da sensorialidade do paio, do «vinho ardente» e do «facil amor de uma hespanhola» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, n.º 14, v. 14, PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, 112). Esta «inversão brusca na parte final do poema» foi, de facto, «uma característica marcante da estética penhiana» (assim mesmo era reconhecida e apreciada pelos seus amigos, nomeadamente por Gonçalves Crespo) e terá influenciado, segundo Elsa Pereira, «o próprio Cesário Verde a apropriar-se» dela em muitos poemas (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, 114). Os críticos coetâneos, porém, rejeitaram-na por não ser a canónica «chave de ouro» e não pouparam Penha a remoques relativos a algumas das conclusões mais chocantes dos seus poemas: cf. *infra*, quase no final do texto.

²⁴ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, 114.

²⁵ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, 114.

²⁶ Prefácio a *Oaristos*. (Ver CASTRO, 1890: V-VI).

metrificadores de pensamentos»²⁷), alheou-se da possibilidade, dada a força da sua verve e da sua arte, de singrar numa das grandes correntes poéticas finisseculares e até de ser seu líder, ou de infringir e/ou renovar os códigos vigentes com uma produção mais original.

Os poetas que gravitaram à sua volta (da viçosa *terceira geração coimbrã* soerguida por ele, depois da «geração doentia» e academista de poetas «estudantes, envelhecidos, tristes, macabúzios e sornas, estourando de subtilezas escolásticas» e saturando, «até à medula, de metafísica nebulosa e incompreensível», que sucedeu «à lendária, turbulenta e entusiástica geração de Antero de Quental, [de Teófilo de Braga], de Azevedo Castelo Branco, e de José Falcão», como precisou Gonçalves Crespo²⁸) reconheceram e admiraram a sua ascendência linguística e poética e o seu magistério crítico e corretivo (tanto na direção do jornal «A Folha», em Coimbra, entre 1868 e 1873, onde «pontificou» e «foi o ídolo da academia» no dizer de Teixeira de Queiroz²⁹, promovendo o progresso notável, segundo Gonçalves Crespo, «na fatura, no labor e na perfeição nítida do verso» dos poetas participantes³⁰ mas indiferente ao

²⁷ «Questão Litterária: I Cerveja e Alexandrinos» (*Por Montes e Valles*, 1899), PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, n.º 727 – I, 93-94. Sobre a sua orientação artística, Penha precisa: «A esthetica que sigo é realmente aquella [similar à parnasiana de fazer de «toda a produção poética [...] uma obra d'arte», mas com modificações que, se me não engano, são minhas próprias, sendo uma d'ellas a de que entre as palavras, como som, e as palavras, como pensamento, deve haver uma perfeita harmonia, e isto porque não me parece razoavel que, quando, por exemplo, o pensamento chora, o verso toque zabumba» (p. 94).

²⁸ «João Penha», «Renascença: Órgão dos Trabalhos da Geração Moderna», fasc. 4, Abril 1878, p. 62A-B. Esta informação permite corrigir a ideia de que este grupo de poetas é da «segunda geração coimbrã», logo a seguir à ilustre geração coimbrã de Antero de Quental e de Teófilo de Braga, como defenderam Pierre Houcarde (HOURCADE, 1978: 48-58), Ferreira de Brito (BRITO, 1999-2000: 211) e Elsa Pereira (PEREIRA, ed., 2015: vol. I, t. I, 114).

²⁹ «Recordações: João Penha – O Pontífice», in «A Chronica: Revista Illustrada e Litteraria» n.º 63-64, 1902, p. 10-11, e Albino Forjaz de Sampaio, «Prefácio: João Penha» ao livro póstumo *O Canto do Cysne* (1923) do poeta (Arquivo documental do n.º 333, PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, 657).

Na direção do jornal poético «A Folha», conta Elsa Pereira, «era o poeta aliás conhecido pela avaliação implacável das colaborações, e «era de um tal rigor e intransigência em questões de linguagem e versificação, que se malquistou com vários escritores muito aplaudidos, aos quais elle negou entrada na colaboração d'aquelle jornal» ([Cândido] Figueiredo: 1881, p. 200), como sugerem aliás os acutilantes «Expedientes» da última página (*apud* PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, seccção 3)». Todavia, «muitos dos seus companheiros lembra também a benevolência do Mestre, estimulando todos os 'que arriscavam hesitantes os primeiros passos nas letras' ([Alberto] Braga: 1902, p. 15)». Relata Bernardino Machado que «quem tinha poesia ou prosa para lhe mostrar, ia [...] entregar-lha; e elle depois a restituia com as suas correções, singelamente, acrescentando antes um gesto, um sorriso de incitamento [...]. João Penha era para» eles «mais até do que um mestre; era o pontífice», «a sua superioridade não doia a ninguem» («João Penha», «A Chronica: Revista Illustrada e Litteraria» n.º 63-64, 1902, p. 8. *apud* PEREIRA, ed., 2015: vol. I, t. I, 54).

³⁰ PEREIRA, ed., 2015: vol. I, t. I, 62B. Como refere este seu grande amigo e admirador, «na *Folha* apareceram e se aperfeiçoaram os melhores dos poetas» de então: «Antero [de Quental], Guerra Junqueiro, Simões Dias, C[ândido] de Figueiredo, Sousa Viterbo, M. Duarte de Almeida, Manuel Sardenha, Guilherme Braga, Joaquim Fontellas, Eduardo Cabrita, etc., etc. [...] Guerra Junqueiro, [...], entrando na *Folha* repleto de romantismo, de reticências e de admirações, sahio positivo, sóbrio, gramatical, quasi classico; neste poeta, um dos primeiros entre os modernos, assim como em quasi todos os que escreviam na *Folha*, notará o que se der ao incommode de lèr esse periódico a benefica e salutar influencia do exemplo de João Penha» (PEREIRA ed., 2015: vol. I, t. I, 63A).

Parnasianismo francês³¹; como em Braga, onde, depois de concluir o curso de Direito na Universidade de Coimbra em 1873, exerceu a atividade de advogado e viveu até morrer, velho, surdo e na penúria, em 1919³²; como na direção da revista «A República das Letras», editada em três números, no Porto, entre abril e junho de 1875), o seu domínio e a sua defesa intransigente da língua vernácula (qual Filinto Elísio, seu modelo máximo), a «excelência e [...] elegância do [seu] boleio da frase» (na expressão de Gonçalves Crespo³³), a sua superioridade intelectual, a sua vasta cultura (especialmente artística³⁴), a sua originalidade poética³⁵, as suas imagens imprevisas³⁶, a sua mestria na arte da rimação e da versificação, o seu labor perfeccionista na composição poética de versos métricos bem escandidos e rigorosamente ritmados nas suas síla-

³¹ Como observou Pierre Hourcade, «a leitura atenta d'*A Folha* revela-nos um culto profundo» do romantismo lírico «e uma indiferença não menos evidenciada» pelo parnasianismo francês «de Leconte de Lisle e seus seguidores» (HOUCARDE, 1978: 57), apesar da sua contemporaneidade e do incitamento de Eça de Queirós para que João Penha introduzisse e difundisse este estilo poético em Portugal. Elsa Pereira corroborou esta observação declarando que, «sem margem para dúvida», o estilo parnasiano «nunca» chegou «a entrar n'*A Folha*», que se manteve fiel ao romantismo eclético «até à extinção, em junho de 1873» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, t. I, 115).

³² Desde então, escreveu Elsa Pereira, «a fama lendária de poeta vernáculo e cultor da forma impecável consagrara-o já enquanto mentor de vários homens de letras, que para Braga continuaram submetendo versos, ao implacável lápis do “Nervoso mestre, domador valente/da Rima e do Soneto portuguez” (CRESPO: 1913: 293). Tão marcante foi o ascendente do autor sobre os que privaram [...] consigo, que em 1902 Cristóvão Aires não hesitava em vaticinar: “João Penha é dos raros poetas portugueses do nosso tempo que hão de ficar na história da nossa litteratura”» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, t. I, 19-20).

³³ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, t. I, 19-20.

³⁴ No parecer de Teixeira de Queiroz, João Penha, «o pontífice», «sempre se mostrou estudioso, amante de livros, um verdadeiro letrado no sentido complexo desta palavra antiga. É o que modernamente, por importação do estrangeiro, se chama um intelectual, pois que o seu espirito sempre abrangeu com amor tudo quanto viesse da criação superior dos que estudam e sabem» («Parecer redigido pelo Sr. Teixeira de Queiroz acerca da candidatura do sr. João Penha», in *Academia Real das Sciencias – Boletim da Segunda Classe*. Lisboa, 1910, vol. II, p. 280 *apud* PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, t. I, 67). O seu cabedal de leituras era amplo e diversificado como provam os mais de quatro mil livros da sua biblioteca pessoal, em especial dedicados às artes («pintura», «litografia», «boa musica», «esculptura» «e sobretudo a poesia», como referiu na quadra final do seu poema «Autobiographia», *Últimas Rimas*, 1919, p. 217 *apud* PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. II, 467), e o seu testemunho de que lia todos os bons autores (independentemente de pertencerem «a esta ou àquella escola») latinos (Horácio, ...), italianos (Dante, Ariosto, ...), portugueses («Santo Luiz de Camões», «Santo Bocage», Garrett, A. Feliciano de Castilho e, em especial, Filinto Elísio), franceses (como os grandes poetas românticos «o Hugo, o Alfred de Musset, Balzac, Dumas pae, Th. Gauthier, Flaubert, etc.»), «os divinos poetas parnasianos» contemporâneos «F. Coppée, e [...] Sully Prudhomme» e os grandes prosadores «Anatole France, Marcel Prevost, Abel Hermant, o Lavedan, Bazin, Rosny, Jean Lorrain, etc.» e ingleses (Lord Byron, Walter Scott e acima de todos Shakespeare, «o mais extraordinario genio dos tempos modernos») (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, t. I, 122, 124, e carta para Albino Forjaz Sampaio, de 18-IX-1906, *apud* PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. II, n.º 333, 660). Na opinião de Elsa Pereira, «foi precisamente esta curiosidade intelectual do poeta a extensa cultura, versada nos clássicos, que lhe mereceu a admiração de todos os que, à semelhança de Luís Andrade, não hesitavam em considerá-lo o homem com educação mais vasta e mais completa das suas relações (ADB, ms. 547 maço 8). Assim se compreende o marcante ascendente exercido sobre todos aqueles que, para Braga, continuaram submetendo versos ao exigente lápis do Mestre d'*A Folha*» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. II, n.º 333, 68).

³⁵ Segundo Albino Forjaz de Sampaio, Penha foi um «poeta original», «um poeta aparte, um poeta cuja originalidade por nenhum outro e[ra] compartilhada»: um poeta «original», porque «no seu tempo reinava o pieguismo e elle não ingenuisou o amor. Era-se tísico por amor da bella e elle não carpiu nunca o desgosto de viver. E pratico, forte, soberbo, deu-se a proclamar em verso a unica therapeutica apropriada — a caneca do espumante e a fatia do salpicão ou a talhada do presunto» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. II, n.º 333, 656, 657).

³⁶ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. II, n.º 333, 656, 657.

bas tónicas principais (de outra forma não podiam sair da sua forja rítmico-métrica!³⁷), a facilidade com que achava as suas rimas consoantes finais de acordo com as exigências do sentido do texto, a plasticidade «marmórea» de certos versos segundo Gonçalves Crespo³⁸, bem como, segundo o mesmo no famoso soneto «João Penha» (III soneto do «Trio de Poetas», *Nocturnos*, 1882), a sua «perícia» «na pintura de um vaso transparente», a sua expressão rítmico-musical diversificada, a «extensa gama» do seu «desgrenhado amor, doido e fatal...» e os seus dardejantes assomos satíricos³⁹.

Possuía, pois, todas as condições para ser um poeta de outra grandeza na história da poesia portuguesa!

Como recordou Gonçalves Crespo, «um grande escritor», para o crítico e historiador francês H. A. Taine, era aquele que sabia «o dicionário e a gramática» e tinha «paixões»; «ora João Penha sabia o dicionário e conhecia perfeitamente a gramática, e teve paixões — sofreu, amou e padeceu —» que tão bem soube exprimir «sob a veste jogralesca e faceta» em «primorosos sonetos» (quais «estátuas» marmóreas «que parece que se contorcem numa expressão de alegria brutal e doida, [...], escorrem e se cristalizam lágrimas de sangue...») compostos de «versos» perfeitos e emocionalmente eloquentes e «rimas opulentas» ou ricas numa «forma impecável»⁴⁰. Tais sonetos, como os do «Vinho e Fel» das *Rimas* (1882), «começam quase sempre numa

³⁷ Segundo escreveu o poeta numa carta a Antero de Figueiredo (de 1897), «sem uma forma absolutamente correcta nada fica[va]», berrava-o «como um cabrito» e haveria «de continuar a berral-o ate ao fim da existência» (*apud* PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, t. I, 68). «A maturidade literária de João Penha», como bem realçou Elsa Pereira, «está obsessivamente marcada por um esmerado cuidado da forma, que o levou durante 'dez anos a rever os versos' das *Rimas*» (1882). Isso mesmo confirmou o poeta Manfredo no soneto «Anda há dez annos a rever os versos, os bons sonetos, as canções supremas, a refundir, a cinzelar poemas, compostos doiro e mármore diversos», «anda a bordar os belos diademas» «neste labor — [de] artista delicado —/que a doce inspiração na fronte beija» («A Folha Nova» n.º 40, 12 de julho de 1881, p. 2, *apud* PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, t. I, 71).

Na verdade, como o próprio testemunhou na carta de 18-09-1906 a Albino Forjaz de Sampaio, era «à noite», «antes de jantar» no tempo d'«A Folha» e depois do «labor profano» da advocacia em Braga, «n'um silêncio absoluto», «nunca mais de 2 horas», em abstinência total de fumo, álcool, etc., que se dedicava ao «passatempo», ao «prazer», à «consolação» da «divina arte do verso», do «verdadeiro trabalho artistico» (que não era «laborioso, tortuoso»), após «a gestação da ideia», «como um bulldog» filado «á orelha d'um toiro recalcitrante» só a largando «depois de lhe ter dado uma forma toleravel». A «primeira forma» raramente o satisfazia: «às vezes [era] necessario duas ou tres operações successivas, para que» a julgasse, com severidade, «viável». E só depois da «composição acabada» resistir ao seu modo «de recitar» «n'uma sala completamente solitaria» é que a dava por concluída para ser publicada (*apud* PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, n.º 333, 659-660).

Conforme salientou Elsa Pereira, «sob a exigência do seu magistério, determinadamente exercido em matérias de correção linguística e formal, revelaram-se e apuraram-se algumas das grandes vocações poéticas do nosso fim-de-século» (Gonçalves Crespo, Guerra Junqueiro, Cândido de Figueiredo, Simões Dias, ...); uma trupe literária que orbitava em redor do líder, dele bebendo a independência intelectual e uma multiplicidade de influências estéticas» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, 19).

³⁸ CRESPO, 1882.

³⁹ CRESPO, 1882: 94-95. *Obras Completas* (1887). 2.ª ed. definitiva, Lisboa: Santos & Vieira, 1913, pp. 293-294, ou *Obras Completas*. Prefácio de Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1942, p. 221.

⁴⁰ Este «predicados» versificatórios e rimáticos, salientou Gonçalves Crespo, «quando muito, fariam de João Penha um versificador hábil e de uma execução completa, um ourives da palavra, obstinado e paciente, mas nunca o elevariam à plana de um poeta, na alta aceção da palavra» (CRESPO, 1882).

queixa, num brando murmúrio amoroso, numa doce expressão de vaga tristeza», que se desenvolve de forma harmoniosa, e terminam abruptamente numa hilariante ou chocarreira «frase rabel[ai]siana e [n]uma imprecação irónica e sarcástica»⁴¹.

O seu afastamento dos centros culturais (nomeadamente de Coimbra), o seu isolamento em Braga ignorando o que se passava pelo «mundo fora» (como o admoestavam os amigos) e declinando convites para sair da sua «toca»⁴²; o desgaste das recensões adversas à sua obra *Viagem por Terra ao País dos Sonhos* (publicada em 19 de outubro de 1897, mas datada de 1898⁴³), das verrinosas réplicas e trélicas na polémica «Questão literária: alexandrinos e asclepiadeus» que travou ingloriamente na imprensa periódica entre finais de outubro de 1897 e janeiro de 1898 com Delfim de Brito Guimarães, Cândido de Figueiredo, entre outros⁴⁴; a polémica «Questão literária: As Barbas de Carlos Magno» que se seguiu entre o final de janeiro e março de 1898, que acentuou a sua exaustão quando andava muito ocupado com o trabalho jurídico⁴⁵; o sofrimento das duras críticas do zoilo João de Barros (a partir de 15 de maio de 1902, na «Resistência», Ano 8, n.º 698, em reação violenta à «Homenagem a João Penha» feita por Guerra Junqueiro, Gomes Leal e outros poetas na «Chronica» n.ºs 63-64, abril de 1902) e a alteração com este quartanista de Direito de Coimbra

⁴¹ «João Penha», «Renascença: Órgão dos Trabalhos da Geração Moderna», 1878: 64A.

⁴² PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, t. I, 69.

⁴³ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. II, n.º 65, 168-169.

⁴⁴ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. II, n.º 727, 65, 72-84, 90-91, 96-104.

⁴⁵ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. II, n.º 728, 105, 109-116, 119-122.

arvorado em crítico literário exímio e implacável⁴⁶; a difícil situação do agregado familiar que tinha de sustentar (composto por ele, pelo filho e pelas sete irmãs velhas, das quais duas estavam mais doentes do que ele e uma era demente), a aflição da crescente crise financeira que o foi conduzindo à míngua, o estado de saúde debilitado (por não querer alimentar-se e ir ao médico), a doença, a surdez e a miséria a que chegou (com os amigos a pedirem publicamente ajuda de sobrevivência urgente, com o Parlamento a atribuir-lhe uma pensão vitalícia anual, mas que só perto da morte lhe foi concedida, e com o amigo Bernardino Machado a valer-lhe com o adiantamento do dinheiro de que necessitava), a vergonha que sentia por depender

⁴⁶ João de Barros, perplexo e indignado com a homenagem a João Penha, verberou o poeta iconoclasticamente dizendo que ele «não [era] um Poeta», mas apenas «um homem que faz[ia] versos certos»; que não se justificava a habitual designação de «Parnasiano», porque não era um artista consciencioso, capaz de «dar imagens precisas e próprias» e «uma nova sensação» das banalidades sobre as quais rimava (ao contrário de «José Maria de Herédia, o mais Parnasiano dos Parnasianos», nos seus sonetos); que não era «cultor da forma», porque esta não se resumia «a rima e [a]o rythmo», já que consistia na «justa proporção entre a ideia e o modo de a dizer» (ou seja «a fórmula não exist[ia] sem a ideia»), e porque «nos versos de João Penha» não havia «uma ideia nova e original, ou, pelo menos, uma ideia sentida com sinceridade e originalidade»; que Penha era «incapaz de crear» poemas originais, limitando-se a «assimila[r] as ideias que serviram a todos os Poetas da sua geração e da antecedente»; que não conseguia «comover» com «a comunicabilidade do seu sentimento»; que «a sua apregoada ironia» final dos sonetos se cifrava «na queda da phantasia á realidade» resumida «nos presuntos de Lamego, no vinho tinto, e em mais duas ou três graças, pesadas e antigas», sendo por isso o artifício «mais grosseiro, mais desastroso e que mais» revelava «uma inferioridade intelectual»; que «o seu livro de prosa *Por Montes e Valles* [era] ridículo»; e que «definição de Poësia (a rev[e]lção harmoniosa do pensamento humano)» «nada» definia; que «em todas as composições [das *Rimas*] [era] sempre o mesmo banal rimador», causador de «tédio», composições que não deviam ter sido juntas em volume, pois a «única utilidade» que teriam seria «quando muito a de leitura de viagem»; que a «sua severidade de pontífice litterario» «com a medida dos versos e a correcção grammatical dos escriptos que eram mandados para a sua revista» «A Folha» poderia criar «discipulos sem valôr, mas não [...] talentos»; que «os mais originaes e os maiores [escriptores collaboradores], bem depressa se libertaram da influência do seu redactor, se alguma vez a soffreram»; que ele, João de Barros, reconhecia «a sua linguagem castiça e portuguezíssima, pura e honesta como uma collegial em dia de primeira comunhão», mas que «este argumento não [era] d'artistas», mas «de gramáticos» (por isso, que lhe importava «que o sr. João Penha, poeta, não» usasse «do gallicismo e não» errasse «a pontuação?»; «o que» ele exigia «dum Poeta» era que o fizesse «viver a sua vida, rir as suas alegrias», que o aproximasse «da Belleza» que sonhara, que a evocasse, que lhe desse «a suggestão do seu sentimento» sincero, que o impressionasse); que Penha, ao ter-se entregado ao vinho por desilusão amorosa, deixava a impressão de um Bacho de mau gosto», que era «apenas grosseiro» e massador com a «sua ironia» amarga, que «desta sorte os seus versos não comoviam» e que só tinha «pena do trabalhinho» do autor «a contar as syllabas pelos dedos — sem proveito para ninguém».

Como era possível, exclamava ele no fim, «um jornal de Lisboa consagra[r] um número homenagem [...] a um homem que representa[va], na evolução litterária dos últimos 50 annos, um engano e uma vergonha!» E «o que explica[va]», sem justificação, «a admiração que muitos lhe» tinham? «O seu bom nome litterário» formado à sombra da sua «lenda sympathica» «de Bohémio, alegre e bêbado» era «facilmente explicavel nos domínios da ingenuidade nacional», «que faz[ia] com que J. Penha [fosse] posto ao lado de João de Deus e Anthero do Quental, dois verdadeiros poëtas». Entristecia assim «ver como se confund[iam] [...] estes dois homens de tam elevado espirito e de tam puro sentimento com» Penha, que merecia apenas «ser considerado o typo clássico de estudante no meio século que» findara (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. II, 165-167).

Depois da resposta mordaz «Os desabafos do menino João...» da «Chronica» n.º 68, de junho de 1902 (p. 1) e da réplica contida de Penha, João de Barros retaliou com uma tréplica acerada na «Resistência» (Ano 8, n.º 729, 4 de setembro de 1902, p. 2) dizendo que a «Arte Poética» de Penha não era «Arte» nem tinha «Poësia», que «pezar cada verso, cada palavra, cada syllaba» deveria ser só para «para melhor dizer o [...] pensamento», e não «para fazer combinações de sons escondendo a pobreza de sentir e de pensar» (como sucedia com ele), que a sua «impotencia artistica — [...] [de] não saber communicar aos outros o seu sentimento — da[va] vontade de rir» e que, sadicamente, o seu «desgosto [era] não o ter desequilibrado por completo» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. II, 169-170).

da caridade alheia (apesar da gratidão) e o esforço desesperado para angariar verbas com a publicação dos seus últimos dois livros (*Echos do Passado*, 1914, e *Últimas Rimas*, 1919, logo após a sua morte), denotativos da sua decadência poética depois do seu livro preferido *Novas Rimas* (1904: 1905), foram contribuindo para o seu lento e penoso apagamento no panorama poético português, para o seu «tácito e perverso esquecimento, dolorosamente pressentido já nos últimos anos da sua vida» (como escreveu Elsa Pereira⁴⁷), e para o estatuto de poeta menor a que paulatinamente se deixou remeter, contrastando com o sublimado autorretratado do poeta «entusiasma-do», «o maior [dos génios] em foco» venerado pelo mundo «prosternado», «em pé, erguido num marmóreo soco,/estátua viva ainda» (soneto «Inter divos» publicado postumamente n' *O Canto do Cysne*, 1923⁴⁸): são pungentes o seu ato de contrição no soneto «Nova Musa» publicado nas *Novas Rimas* (1905) («Sem pena alguma, sem amargo pranto,/a minha lyra abandonei d'outrora.» «O vate da alegria, eil-o defunto;/outro mais grave as suas fórmias veste!//Cantei o paio atroz, o vil presunto»⁴⁹), a sua autoincredpação «Ao espelho» (*Solemnia verba*) («Nada vejo de grande em teu passado:/nem a opulencia d'um burguez commum,/nem a gloria d'um vate sublimado»⁵⁰) e o seu «triste epicéidio» no soneto «Finis Vitae»: «Como n'um sonho, antevejo/o final do meu destino»: «Hei-de morrer, com certeza,/a abrir a bôcca... de tédio!»⁵¹.

Os três títulos de glória («nervoso mestre» exigente e «domador valente/da Rima e do Soneto português») que lhe atribuiu Gonçalves Crespo nos dois primeiros versos do soneto «João Penha» (III do «Trio de Poetas», *Nocturnos*, 1882⁵²) foram indiscutíveis para os amigos e colaboradores: v.g., Albino Forjaz de Sampaio foi um dos que os tomou como tais no «Prefácio: João Penha» ao livro póstumo *O Canto do Cysne* (1923) do poeta⁵³.

Para os leitores informados e críticos no seu julgamento estético, se o primeiro título é incontestável, os restantes suscitam, mais do que reservas, fundadas discordâncias.

O título de «domador valente da Rima» ajusta-se apenas ao nível da facilidade de produção de rimas consoantes finais (nomeadamente de improviso, cuja fama de Penha em Coimbra era assinalável), da sua harmonia ou prosódia e da sua adequação ao sentido do poema. Todavia, ponderado pela qualidade gramatical e lexical nem

⁴⁷ PEREIRA, ed., 2015: vol. I, 20. No «Prefácio: João Penha» ao livro póstumo *O Canto do Cysne* (1923) do poeta, Albino Forjaz de Sampaio recorda que poeta lhe dissera que «raros são os escriptores, cujas obras lhes sobrevivem, e raríssimos os que podem contar com uma posteridade, não de seculos, mas de alguns mezes apenas» (*Ib.*, Arquivo documental do n.º 333, II, II, n.º 740 [«Poesia e arte»] — Arquivo Documental II., p. 655-657).

⁴⁸ *Apud* PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, n.º 523, 754.

⁴⁹ *Apud* PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, n.º 185, 331.

⁵⁰ *Apud* PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, n.º 252, 421.

⁵¹ *Apud* PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, n.º 167, 302.

⁵² CRESPO, 1882: 94. *Obras Completas* (1887). 2.ª ed. definitiva, Lisboa: Santos & Vieira, 1913, p. 293, ou *Obras Completas*. Prefácio de Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1942, p. 221.

⁵³ PEREIRA, ed., 2015: Arquivo documental do n.º 333, vol. II, t. II, 657.

sempre boa ou rica (os níveis de seleção das rimas diferem muito⁵⁴) e pela escassa diversidade dos tipos e esquemas de rima (em regra, sempre os mesmos), o título apaixonado do amigo e admirador é excessivo.

Cingindo-nos às estruturas poemáticas mais cultivadas por João Penha, verificamos que o poeta foi fiel aos tipos de rimas, *rimas consoantes finais* no fixo esquema clássico predileto de Petrarca ABBA: ABBA: CDC: DCD (ou seja de rimas abraçadas⁵⁵ e emparelhadas interpoladamente nas quadras e de rimas cruzadas nos tercetos) dos sonetos em versos predominantemente decassílabos heroicos (10⁶, por vezes sáficos 10⁴⁸)⁵⁶ e nos sonetinhos em versos heptassílabos (maioritariamente)/hexassílabos (minoritariamente), e às rimas cruzadas do tipo ABAB nas redondilhas ou quadras em versos heptassílabos e nas quadras ou quartetos em versos decassílabos⁵⁷.

Ao contrário do que farão os poetas parnasianos brasileiros, João Penha e os seus seguidores não deram importância primacial à *rima* (como «a única harmonia dos versos», «o meio supremo de expressão» do pensamento poético), nomeadamente à *rima rica consoante ampliada* proclamada e reclamada por Charles Sainte-Beuve e Théodore de Banville⁵⁸, e não primaram por uma grande diversidade dos consoantes.

Teve, por conseguinte, razão Eugénio de Castro ao lamentar, no prefácio a *Oaristos* (1890), a «pobreza franciscana» do rimário e do vocabulário da poesia portuguesa coetânea⁵⁹, como confirmou o P.^e Alírio Gomes de Melo no levantamento que fez das rimas dos poetas contemporâneos de Eugénio de Castro (incluindo João Penha⁶⁰).

⁵⁴ Cf. *supra* o conceito de *rima rica*.

⁵⁵ GOMES, 2001b: 837.

⁵⁶ Sobre o decassílabo heroico e o decassílabo sáfico, *vd.* GOMES, 2005b: 766.

A classificação do verso *decassílabo de acentuação rítmica par* (10²⁴⁶⁸) como «*pentâmetro iâmbico*» (‘de 5 metros iâmbicos’ - - - - -) não se justifica porque o verso é essencialmente *decassílabo heroico* com acréscimo de acentos secundários pares (10^{2.4.6.8}) e porque a *versificação métrica portuguesa* (numérico-silábico-acental) é de natureza distinta da *versificação métrica clássica* ou *greco-latina* (numérico-silábico-quantitativa). Tal classificação, típica da *métrica bárbara*, resulta de «um preconceito erudito, de mera incompreensão» dos diferentes sistemas de versificação, como criticou cabalmente Teófilo de Braga (GOMES, 2005b: 746). Além disso, não teve tradição nos tratados de versificação das línguas românicas e na história dos diferentes códigos versificatórios das suas literaturas (se gozou de alguma aplicação, foi só nos períodos de influência clássica). É, por conseguinte, uma classificação imprópria.

⁵⁷ Sobre o termo *redondilha* (estrofe) distinto do verso de *redondilha maior* (heptassílabo)/*menor* (pentassílabo), *vd.* GOMES, 2005b: 745-746. Sobre a *quadra* de versos heptassílabos (redondilha maior)/decassílabos, *vd.* GOMES, 2001a: 481 e ss.

⁵⁸ BANVILLE, 1998 [1872:1883]: 45, 47-48. Como recomendava este tratadista, os poetas deviam «*n'employer jamais que des rimes absolument brillantes, exactes, solides et riches*» (p. 74). A rima tinha de ser assim «*implacablement riche et variée*» (p. 75).

⁵⁹ CASTRO, 1890: V- VI.

⁶⁰ MELO, 1942: 26-29.

Por seu turno, o título de «domador [...] do soneto português» é só adequado sob a perspetiva da destreza na sua fatura e do seu culto numeroso quase exclusivamente na estrutura de composição clássica em versos decassílabos heroicos (por vezes, sáficos) dispostos no referido fixo esquema clássico petrarquiano, excepcionalmente em versos dodecassílabos (10 alexandrinos franceses clássicos com os hemistíquios agudos 6+6, e 4 dodecassílabos com o primeiro hemistíquio grave de cesura em palavra grave 6(1)+5)⁶¹ no soneto «Moribunda» dedicado «a Guerra Junqueiro» (*Via-gem por Terra ao País dos Sonhos*, publicada em 19 de outubro de 1897, mas datada de 1898⁶²) que o autor depois, no acme da humilhante «Questão literária: alexandrinos e asclepiadeus» com Cândido de Figueiredo, Delfim de Brito Guimarães e outros⁶³, tentou estabelecer como versos alexandrinos franceses clássicos (i. é, bi-hexassílabos de cesura pós-palavra aguda ou pós-monossílabo tónico 6+6) na versão melhorada (mas ainda assim imperfeita) que publicou n' «O Repórter», a 10 de novembro de 1897. Neste título, têm de se incluir também os sonetinhos em versos heptassílabos e os sonetinhos em versos hexassílabos no mesmo esquema rímico⁶⁴.

Todavia, se considerarmos os critérios da recuperação do género (predominantemente lírico) na literatura portuguesa do século XIX, da sua composição técnica e da sua qualidade poética, o título é deveras exagerado.

Depois do triunfo do soneto com Bocage, do seu desprezo pelos poetas românticos da 1.ª geração (não obstante Garrett ter composto 11 sonetos na fase neoclássica das suas primícias poéticas, entre 1814 e 1819, e 1 em 1828, todos no célebre arranjo petrarquiano suprarreferido, conforme a edição do vol. II dos seus *Versos*, em 1853) e da rejeição pelos poetas ultrarromânticos patrocinada e defendida por António Feliciano de Castilho (para quem, «o soneto», do qual se abusara, não parec[ia] muito compatível com a índole da «escola poética» de então, porque, apesar de ser «uma bela composição», a sua estrutura preestabelecida e as «dificuldades apertadíssimas» da disposição rígida das sílabas, dos versos e das estrofes condicionava a «liberdade» de «um engenho» poético, «o que poder[ia] em parte explicar a sua raridade» desde que Bocage morrera⁶⁵), o soneto foi resgatado do limbo e reabilitado por João de Deus (no referido desenho rímico petrarquiano: v.g., nos 7 sonetos de *Flores do Campo*, 1868) e consagrado num novo altar da musa Erato por Antero de Quental, que o considerava, no prefácio à edição dos seus *Sonetos* (1861), «a forma completa do lirismo puro» «da alma» ou «do coração» traduzido pela «inteligência» num pensamento

⁶¹ Sobre o verso dodecassílabo, vd. GOMES, 2005b: 768-770.

⁶² PEREIRA, ed., 2005: vol. II, t. II, n.º 65, 168-169.

⁶³ PEREIRA, ed., 2005: vol. IV, t. II, n.º 727, 65, 72-84, 90-91, 96-104.

⁶⁴ Sobre o sonetinho, vd. GOMES, 2005a: 164-167.

⁶⁵ CASTILHO, 1908: 60. A sua afirmação de que «o soneto português (podemos dizer sem exageração) nasceu com Bocage, e com Bocage morreu» era, de facto, exageradíssima. Antes de Bocage, o soneto tinha já uma grande história: a começar pela importação de Itália por Sá de Miranda, depois pela elevação à perfeição por Camões, etc.

poético uno (esta é a sua *teoria da intelectualização lírica do sentimento*, precursora da teoria da *intelectualização lírica da emoção* ou do *fingimento poético* da «dor» real de Fernando Pessoa): ou seja, a «forma própria, única e perfeita» da «tradução do sentimento eterno da alma» numa «unidade perfeita» da «ideia» ou do pensamento fechada pela *chave de ouro*.

Na sintética perspetiva histórica de Antero de Quental, o soneto italiano fora fecundado na poesia portuguesa por Camões («Pai» e «monstro»), arrojado «tão longe» por Bocage (a ponto dele se ter tornado o responsável pelo seu «sumiço» e pela dificuldade da sua recuperação) e finalmente achado e restituído como devia ser pelo «poeta» João de Deus⁶⁶.

A Antero de Quental coube, então, a inteligência e a arte de o conceber como a *forma perfeita de lirismo* (de expressão da «ideia do sentimento» intelectualizado⁶⁷) e de o fundir superiormente numa unidade de pensamento poético-filosófico excepcional.

Por ser um poeta que pensava o que sentia e que sentia o que pensava (conforme escreveu Oliveira Martins no «Prefácio» aos seus *Sonetos*⁶⁸), conciliou, como ninguém, no arguto ponto de vista de Eça de Queirós, «a inteligência e a poesia», aliando «o sumo génio poético [...] à suma razão filosófica»: «nos seus *Sonetos*», exprimiu «as dores de uma inteligência» («coisa estranha e rara»); com «uma grande razão», debateu-se, sofreu e formulou «os gritos do seu sofrimento, as suas crises, a sua agonia filosófica, num ritmo espontâneo, da mais sublime beleza poética; cada soneto» foi «o resumo poético de uma agonia filosófica». Por isso, «a Alemanha se lançou sobre» o seu «livro de *Sonetos* (que Portugal não leu) e os traduziu, os comentou, os fixou religiosamente na sua literatura, como uma coisa rara e sem precedentes, uma pérola fenomenal de criação desconhecida, única no grande tesouro da poesia universal⁶⁹.

Gonçalves Crespo bem como outros da sua geração confessos admiradores de João Penha, desconsiderando ou sonogando adrede os sonetos de João de Deus e os de Antero de Quental, enalteceram o pretenso mérito de Penha na recuperação do soneto depois da glória alcançada com Bocage no final do século XVIII e início do século XIX. Crendo fazer «justiça» à sua maneira, Crespo alegou que «João Penha foi quem revocou à vida o soneto; esse precioso vaso antigo, dentro do qual caíram as lágrimas dos poeta, que souberam amar e padecer, de Petrarca, de Shakespeare e de Camões, esse molde moído pelos bocagianos, e espontapeado pelos românticos, achando no poeta do «Vinho e Fel» [das *Rimas* (1882)] um adorador extremo e entusiasta, foi de novo e definitivamente implantado entre nós», tendo sido «cultivado» então «por todos quantos metrificava[m] em linguagem portuguesa».

⁶⁶ «Prefácio de Antero à edição dos *Sonetos* de 1861» (QUENTAL, 1994: 227-231).

⁶⁷ QUENTAL, 1994: 227-229.

⁶⁸ QUENTAL, 1994: 26.

⁶⁹ «O Francesismo» (1887-1888?) (QUEIROZ, 1982: 164).

Na sua opinião, era «nos perfeitos e corretos sonetos do ‘Vinho e Fel’ [...] que revela[va] a nota original e característica do poeta» do termo abrupto e contrastivo de emoção vulgar. «Foi com estes admiráveis sonetos que ele acordou e excitou a atenção da crítica contemporânea, que o recebeu com entusiasmo e júbilo; foi com ele que João Penha logrou alcançar aquilo que todo o poeta e artista ardentemente ambiciona, quer dizer, dar ao gosto literário uma sensação desconhecida e nova»⁷⁰.

Os detratores de Penha, por seu turno, tomaram precisamente a original nota dissonante do irônico/satírico remate banal (*chave de latão*) dos sonetos como um dos motivos de chacota⁷¹, apodando o poeta frequentemente de «cantor» ou «lírico dos paios», «dos presuntos de Melgaço», «dos vinhos», «das espanholas»,...⁷²

Os poetas clássicos renascentistas, maneiristas, barrocos, neoclássicos, pré-românticos e parnasianos cultores do *soneto* («poema tradicional em forma fixa» «prodigiosamente bela», no parecer de Théodore de Banville) e do sonetinho respeitaram escrupulosamente o *decoro* da sua *abertura* com a *chave de prata*, da sua *linguagem elevada* e do seu *fecho* com a *chave de ouro* (síntese engenhosa, requintada, surpreendente, admirável, do pensamento do poema inteiro⁷³). À exceção de João Penha, o soneto continuou a ser composto assim. Os poetas parnasianos brasileiros, sob influxo direto dos franceses, procuraram a este respeito ser exemplares. Até ao *explicit* ou verso(s) final(ais) do soneto, que deveria(m), segundo Olavo Bilac e Guimarães Passos, encerrar «a essência do pensamento geral da composição»⁷⁴, numa expressão surpreendentemente bela, ousada e feliz, os poetas entregavam-se arduamente ao desafio do labor ou cinzelamento marmóreo ou da modelagem cerâmica do pensamento fervente na «forma poética perfeita», qual templo ou vaso grego.

A identificação da arte poética independente de João Penha com o Parnasianismo francês fez-se quase tão-só ao nível da rejeição do sentimentalismo romântico e da defesa do culto da *arte pela arte* (princípio que ele remontava já aos poetas latinos, nomeadamente a Horácio, de cuja *Arte Poética* os poetas clássicos renascentistas o hauriram), dada a sua propensão para o esmero da forma correta dos poemas (tal

⁷⁰ Cf. «João Penha», «Renasçença»: *Orgão dos Trabalhos da Geração Moderna*, 1878: 63B.

⁷¹ Sobre a chave de latão, *vd. supra*.

⁷² V.g., Delfim Guimarães, na tréplica da polémica «Questão litteraria: Alexandrinos e asclepiadêos», reiterou que «nas *Rimas* revelou-se o sr. João Penha um poeta de altos recursos, parnasiano distinto, temperamento muito original, ainda que abusando dos paios, do vinho e das hespanholas para dar um tom mais pessoal ás suas poesias» (*apud* PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. II, n.º 727, 77); por isso, chamou-lhe sarcasticamente «o parnasiano dos presuntos de Melgaço» (p. 79), o «lírico dos paios» (p. 80), o «cantor dos paios» (p. 81), e aconselhou-o a «variar os motivos [...] dos seus poemas», a «cantar o que» era «ideal, pondo de parte o prosaísmo dos salpicões» (p. 83), a compor com «mais alma e menos forma, [...] pois que, de contrário, correria o perigo enorme de ficar irremediavelmente sepultado sob os paios e presuntos que o seu estro divinisa[va]» (p. 83).

⁷³ BANVILLE, 1998: 9, 199 e 201.

⁷⁴ BILAC & PASSOS, 1905: 164. Era neste verso que residia «le mérite du sonnet», na opinião de Théophile Gautier, tal como «le venin du scorpion [...] dans sa queue» (*apud* BILAC & PASSOS, 1905).

qual a preocupação com a «correção quase científica da forma» dos parnasianos franceses), do seu apuro obsessivo até à afinação final na declamação solitária.

Quanto ao resto, teve razão Albino Forjaz de Sampaio ao afirmar que João Penha «não foi um parnasiano, no sentido perfeito da palavra, porque lhe falt[ou] a dulçorosa melodia da forma. A sua, participava de um certo classicismo bem viril que lhe fazia chamar rudemente, muitas vezes, aos bois pelo nome. Se academiamente e[ra] perfeito», «fica[va] esse caso aos rigoristas para estadearem suas pequices», «cousa que um dia» deslindariam⁷⁵; e foi isso que fez Massaud Moisés ao considerar tal chave final de «inconveniência provocadora do riso fácil», por «o halo poético e a perfeição formal» perderem «sentido e força» com ela, «conduzindo logo à certeza de que um parnasiano convicto jamais procederia desse modo»⁷⁶. No seu ponto de vista, o «hieratismo formal» de Penha (resultante da sua formação clássica, da escola de Horácio, de Boileau, de Filinto Elísio e de António Feliciano de Castilho, e não do código poético preconizado por Théodore de Banville) era abalado precisamente pela «ironia» e «chocarrice» derradeiras de muitos poemas (sobretudo sonetos), que se filiava «à tradição dum Bocage ou dum Nicolau Tolentino»⁷⁷.

Ao nível da teorização poética, a identificação de João Penha com o Parnasianismo francês pareceu ser maior: a arte da poesia (porque a poesia não podia existir sem arte) pressupunha a ligação intrínseca do pensamento com a sua forma de expressão; por isso, a poesia era «a revelação harmoniosa do pensamento humano» (tal como a «música, sua irmã gémea e inseparável») e o poema «a forma de um pensamento poético»⁷⁸.

Era, portanto, inaceitável o juízo estereotipado de que o Parnasianismo só se preocupava com a *forma* dos poemas (com o trabalho e apuro versificatório, rimático e estilístico), descurando a *ideia* (conteúdo)⁷⁹.

O *ideal parnasiano* assumia-se inovadoramente na *expressão* da *ideia poética* ou do *pensamento poético* numa *forma artística perfeita*⁸⁰: «Aquele» que conseguisse «unir uma bela ideia a uma forma absolutamente correta» (i. é, compor artística-

⁷⁵ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, Arquivo documental do n.º 333, 656.

⁷⁶ MOISÉS, 1999: 188.

⁷⁷ MOISÉS, 2000: 281.

⁷⁸ Na sua *conceção ritmico-métrica-musical de poesia (em versos)*, «a fôrma d'um pensamento poético é o rythmo» da versificação métrica (i. é «o compasso do verso», «o seu movimento cadenciado, a sua ondulação regular, a sua marcha harmoniosa») «e a sonoridade musical», porque a poesia e a música «estão tão intimamente ligadas, [...] uma não pôde existir sem a outra: a diferença que pôde haver entre ellas é a de que na musica a melodia está no canto, e a harmonia no acompanhamento orchestral; e na poesia, a melodia está no pensamento, e a harmonia no verso» métrico (considerado, pela sua «medida regular», «um compasso musical», que não podia exceder «doze sons» — ou seja o número de sílabas métricas do alexandrino —, limite a partir do qual o verso seria «prosa, como uma musica sem compasso» seria «charivari» — i. é uma barulheira) (cf. «Prefácio» à *Viagem por Terra ao País dos Sonhos*, [1897: 1898]; PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, n.º 718, 27-29).

⁷⁹ Cf. *supra*.

⁸⁰ Cf. *supra* a crítica de Banville à «velha questão do Pensamento e da Forma» e a sua conceção inovadora do discurso como «forma de um pensamento».

mente «uma bela ideia» numa «bela forma» poética, garantindo a união da ideia e da forma como a da alma e do corpo, segundo Théophile Gautier, na sua defesa da autonomia da arte⁸¹) deveria, concluía Penha, «ser contado entre o número dos grandes artistas do seu tempo: *inter divos*»⁸².

BIBLIOGRAFIA

- BANVILLE, Théodore de (1998) — *Traité de Poésie Française*. Éd. fac-similé. Paris: Ressouvenances.
- BILAC, Olavo; PASSOS Guimarães (1905) — *Tratado de Versificação: a Poesia no Brazil – A Metrica – Generos Litterarios*. Rio de Janeiro: Typ. da Livraria Francisco Alves.
- BRAGA, Teófilo (1892) — *As Modernas Ideias na Litteratura Portuguesa: Com um estudo sobre Theophilo Braga e a sua obra por Teixeira Bastos*. Porto: Livraria internacional de E. Chardron, Lugan & Genelioux.
- BRITO, Ferreira de (1999/2000) — *Joaquim de Araújo e a Expansão Europeia da Cultura Portuguesa*. Porto: IEFUP.
- CASTILHO, António Feliciano de (1908) — *Tratado de Metrificação Portuguesa ... (1851)*. 5.ª ed. Lisboa: Empresa de História de Portugal, vol. II.
- CASTRO, Eugénio de (1890) — *Oaristos*. Coimbra: Livr. Portuguesa e Estrangeira de Manuel A. Cabral.
- CRESPO, Gonçalves (1882) — *Nocturnos*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- ____ (1913) — *Obras Completas*. 2.ª ed. Lisboa: Santos & Vieira.
- GAUTIER, Théophile (1856) — *L'Artiste*. «Prospectus», 14 décembre 1856, p. 2B.
- ____ (1872) — *Émaux et Camées*. Éd. définitive. Paris: Charpentier.
- GOMES, Paulo J. Pedrosa S. (2001a) — *Quadra*. In *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, vol. 4.
- ____ (2001b) — *Rima*. In *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, vol. 4.
- ____ (2005a) — *Sonetilho*. In *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, vol. 5.
- ____ (2005b) — *Verso/Versificação*. In *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, vol. 5.
- HOURCADE, Pierre (1978) — *A Segunda Geração de Coimbra e a Revista A Folha (1868-1873)*. In HOURCADE, Pierre — *Temas de Literatura Portuguesa [1931]*. Trad. do fr. de Álvaro Salema. Lisboa: Moraes.
- MEDINA, João (1972) — *À Margem dum Ensaio dum Ensaio de Eça de Queirós: nótulas sobre «O Francesismo», sua cronologia e fontes*. In «Colóquio-Letras». 10 (nov.). [S.l.: s.n.].
- MELO, P.º Alírio Gomes de (1942) — *A Rima em Alguns Poetas*. Coimbra: Tipografia Gráfica de Coimbra.
- MOISÉS, Massaud (1999) — *A Literatura Portuguesa (1960)*. 30.ª ed. São Paulo: Editora Cultrix.
- ____ (2000) — *As Estéticas Literárias em Portugal*. Vol. II: Séculos XVIII e XIX. Lisboa: Caminho.
- MONTALEGRE, Duarte de (1945) — *Ensaio sobre o Parnasianismo Brasileiro*. Coimbra: Coimbra Editora.
- PEREIRA, Elsa (2015) — *Obras de João Penha: Edição Crítica e Estudo*. Pref. de Francisco Topa, Porto: CITCEM, 2015. (livro + CD-rom).

⁸¹ Cf. GAUTIER, 1856: 2B.

⁸² PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, n.º 718, 10.

- QUEIROZ, Eça de (1982) — *Obras Completas de E. de Queiroz*. Vol. XV: *Notas Contemporâneas*. 5.ª ed. Lisboa: Círculo de Leitores.
- QUENTAL, Antero de (1865) — *Bom-Senso e Bom-Gosto: Carta ao Ex.mo Senhor A. F. de Castilho*. Coimbra, Imprensa da Universidade.
- ____ (1994) — *Sonetos*. Organização, introdução e notas de Nuno Júdice. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUICHERAT, Louis (1882) — *Petit Traité de Versification Française*. 8.º éd. Paris: Librairie Hachette.
- «RENASCENÇA — Órgão dos Trabalhos da Geração Moderna», fasc. 4. [S.l.: s.n.], 1878. Abril.
- SANTOS, Zulmira (1986) — *António Feijó - Uma Poética de Síntese*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- TÉNINT, Wilhelm (1844) — *Prosodie de l'École Moderne*. Précédée d'une lettre à l'auteur par Victor Hugo, et d'une préface d'Émile Deschamps. Paris: au Comptoir des Imprimeurs-unis

SÁTIRA E EPIGRAMAS EM JOÃO PENHA

CARLOS NOGUEIRA*

Como se sabe, paralelamente à Geração de 70, desenrola-se um movimento poético parnasiano, contraposto à estética romântica e à sua extenuação ultrarromântica, do qual foi órgão «A Folha» (1868-1873), jornal literário publicado em Coimbra sob a direção de João Penha (Braga, 1838-1919). Não nos interessa fazer aqui a história crítica desse *Microcosmo Literário*, conforme se subintitula, nem entrar na discussão sobre o que aproxima e distingue João Penha da escola parnasiana francesa. Este problema foi já consideravelmente tratado por vários estudiosos, a começar, e com bastante pormenor, por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, no artigo «Algumas notas sobre a estética de João Penha»¹.

Propomo-nos, antes, perceber em que medida o esteticismo de João Penha se articula com a sua apetência para um sarcasmo, uma ironia e um humor insubmissos e ferozes, mas igualmente algo magoados e tristes. A imagem de um João Penha boémio e viciado em orgias não explica nada, como tem sido notado pelos mais atentos investigadores da obra do autor, de entre os quais se destaca Maria Amália Ortiz da

* Universidade de Vigo – Cátedra Internacional José Saramago

¹ PIMPÃO, 1939: 519-560. Destacam-se ainda os contributos de Maria Virgínia Veloso, no texto *De João Penha a João Saraiva. Ensaio sobre o parnasianismo português* (VELOSO, 1950-1951: vol. II, n.ºs 1, 2, 3, 62-73, 95-109, 257-269; VELOSO, 1950-1951: vol. III, n.ºs 1, 2, 101-121, 176-192), de Maria Amália Ortiz da Fonseca, no livro *Introdução ao Estudo de João Penha* (FONSECA, 1963), e de Massaud Moisés, na obra *As Estéticas Literárias em Portugal – vol. II: séculos XVIII e XIX* (MOISÉS, 2000: 273-285).

Fonseca, que, em 1963, no seu livro *Introdução ao Estudo de João Penha*, afirmava: «É tempo de pôr de lado o mito de *poeta boémio*, gerado em Coimbra. Penha não é só isso, é muito mais do que isso — é o homem que preferiu abafar a sua mágoa de incompreendido e insatisfeito, incapaz de aceitar a realidade crua com que o mundo pretendia enfeitá-lo [...]»². Da interação entre a poética formalista e o espírito epigramático e satírico de João Penha, sinal da insatisfação a que se refere aquela estudiosa (e vários contemporâneos de João Penha que o conheceram), advém, antes de mais, uma impressão de tensa ambiguidade que parece encerrar muitos significados humanos. É esta a linha de leitura que esperamos desenvolver neste artigo, quer para conhecermos melhor a obra de João Penha, quer para compreendermos melhor um comportamento, uma atitude e uma forma de expressão e de espírito (a sátira) tão irredutivelmente humana e de tão difícil definição.

As palavras do próprio autor são talvez a melhor chave para compreendermos a magnitude de uma abundante e singular poesia satírica de que logo irradia uma tradição em poetas como Simões Dias, Cândido de Figueiredo ou Guerra Junqueiro. A obra poética do autor de *Rimas* (1882), no léxico e na arquitetura da frase, tem no horizonte mais próximo a produção dos árcades, que, na mundividência burguesa do Portugal da segunda metade de Oitocentos, estabelecem a ligação entre João Penha e o Classicismo. A ascendência desta produção está também nalgum do nosso «realismo satírico», que não só vem já das cantigas de escárnio e maldizer, como também define as personalidades, inclinadas ao casticismo e à chufa ibérica, de um Abade de Jazente, um Cruz e Silva ou um Tolentino. Diz-nos, pois, João Penha, que explica a sua poesia reportando-se a duas características essenciais do ser humano: «Em todo o caso esses versos são feitos à minha imagem e semelhança, e, tendo observado que eu era, como todo o homem, um animal que ri e chora, entendi que devia revelar-me debaixo desses dois aspectos, — sem me rir à gargalhada, por ser coisa de mau gosto, e sem chorar como um recém-nascido, por ser uma coisa feia, que faz mal aos nervos»³.

Se recorrermos a outras passagens, sobretudo àquelas em que o poeta enuncia a sua conceção nada estreita nem autoritária de moral, então melhor apreenderemos a amplitude e a diversidade do seu pensamento e da sua obra poética. Ele não rejeita, em absoluto, uma certa «moral de convenção»⁴. Contudo, afirma que, acima de tudo, em muitos campos, a ordenação do mundo não passa de um «conjunto de preconceitos, uns absurdos, outros irrisórios, que os homens de espírito largo não aceitam, mas que todos os outros, que se julgam reis da criação, sustentam com tenacidade»⁵.

² FONSECA, 1963: 16.

³ PENHA, 1898: 31.

⁴ PENHA, 1905: 7.

⁵ PENHA, 1905: 8.

Daí, na obra poética de João Penha, a negação do apologismo ritualístico do amor romântico; e daí, no mundo estético-musical do texto poético, a aceitação (a celebração), dentro de uma concepção plural de amor, do erótico e do gesto puramente sexual; daí, ainda, a conjugação ou a alternância da libido com os prazeres da mesa (as gemas, os bifés, o vinho, o paio, o presunto).

O amor que João Penha canta, ao mesmo tempo que reage contra a atitude romântica e ultraromântica, é orgiasticamente pessoal e livre. Esta desagregação do mito do amor romântico revela que a integridade do amor pode também ser procurada no plano das urgências mais carnais e mundanas, se as circunstâncias assim o ditarem:

Eis que te partes para além do espaço/Envolvido na estola do infinito!/Levete Deus em paz, amigo Brito!/Nós ficamos, por medo do cansaço.//[...]//Lá desses sítios, em que etéreo voas,/Responde a isto que daqui pergunto,/Não em prosa que é vil, mas nestas loas,//Em que resumo o delicado assunto:/«As fêmeas no infinito, diz, são boas?/Há bons vinhos por lá, há bom presunto?»⁶.

Com João Penha, o imaginário do amor romântico conhece uma metamorfose: o eu encontra-se e encontra o outro através de um sentimento amoroso que não se regula apenas por estreitos, impostos e impositivos códigos socioculturais. A desmontagem paródica do lirismo excessivamente lamuriento e piegas fratura essa rigidez, como se percebe bem no soneto intitulado «Faminta»:

Eu olhava-a assombrado, compungido./Tinha nos olhos a expressão magoadada/Dum mendigo que pede, numa estrada,/Esmola a um caminhante apercebido.//— «Tens fome?» Respondeu-me num gemido:/— «Uma fome cruel, de ser amada;/Olho em torno de mim, não vejo nada,/Não vejo um coração compadecido.//Ai! Pudesse eu, o mundo abandonado,/Como Paulo o eremita, ou S. Pacómio,/Numa caverna, achar alívio, orando!//Irei morrer talvez... num maníaco!//Rápido então, meu coração tirando:»/— «Toma, eu lhe disse, mata a fome: come-o!»⁷.

No soneto, o poeta desenvolve uma técnica que o notabiliza, valendo-lhe grande parte do estatuto de referência de uma geração: à feição esteticista (mas farsesca) das duas quadras e do primeiro terceto segue-se o tom abertamente burlesco, irónico e satírico da última estrofe. Aqui se relaxa, desconstruindo o recorte mais ou menos

⁶ PENHA, 1905: 297-298.

⁷ PENHA, 1914: 109-110.

parnasiano dos andamentos precedentes, toda a impetuosidade das lacerações internas e dos segredos sentimentais do eu. O apontamento profano e despudorado dá a essa compulsão satírica um tom de redimensionamento e indecidibilidade que protege o enunciador:

Feliz canário! os beijos que a vizinha/Te consente nos puros lábios dela,/São traça feminil de que usa a bela/Para aumentar esta desgraça minha.//Mas em vão. Morta a fé que me sustinha,/Vou recolher-me à paz de obscura cela:/Que saudades terei dessa janela,/Donde ela outrora namorar-me vinha!//Tecei-me, oh bardos tristes, o epicédio!/Cantai na lira o vate merencório,/Que ao mundo foge, por fugir ao tédio!//Cantai-me a vida, e o sonho transitório!/Cantai, enquanto à dor busco remédio/Nos vastos caldeirões do refeitório⁸.

O clímax concentra-se, muitas vezes, num único e último verso epigramático e cortante que revela toda a subtileza do poema. É precisamente o que acontece no soneto «Espanhola», que seduz, não pela argúcia estéril mas pela clareza e pela novidade, combinando o rigor do cálculo com a fecundidade do olhar que observa, experimenta, compara e conclui indutivamente. Este poema é, apesar dos seus catorze versos, um bom exemplo do epigrama à João Penha, que não prescinde de uma articulação muito sensível entre quer a estrutura formal, muito cuidada nos níveis fonológico, morfossintático e lexical, quer a brevidade explosiva, que se vai anunciando e acentuando verso após verso, quer uma certa agudeza conceptiva:

Lia-lhe os cantos de Truéba, um dia,/Numa tarde calmosa e transparente./Duma guitarra a vibração plangente/Nos recantos da sala esmorecia.//Como Petrarca a Laura, que o ouvia/Sentada junto à múrmura corrente,/Assim, àquela flor, com voz tremente/Os doces cantos de Truéba eu lia.//De súbito, num vivo ardor acesa,/Filha inquieta do pátrio Manzanares,/Traça a mantilha, à moda aragonesa.//Cai-me das mãos o Livro dos Cantares:/— «Onde vais?»lhe pergunto com tristeza;/— «À colheita dos lânguidos olhares»⁹.

Ao compor-se nas formas elegantes do verso tecnicamente distinto, o epigrama de João Penha constitui um sucedâneo civilizado e requintado da antiga sátira individualizada, a invetiva num sentido estrito, que procura destruir a vítima através de práticas mágico-religiosas. A condensação que lhe confere a forma de um libelo em miniatura coloca em evidência a complexidade de fundo que geralmente atravessa a

⁸ PENHA, 1882: 39-40.

⁹ PENHA, 1898: 187-188.

pequena composição, cujos dois a oito ou mais versos são o continente poético de um pensamento jovial e arguto, traduzido em fraseologia concentrada e resplandecente, com o fundamental da sua agudeza exposto muitas vezes apenas no fim. É aí que o efeito do inesperado atinge a programada audácia e a potência máxima, quer junto do leitor desprevenido, quer junto daquele recetor que, apesar de familiarizado com a poética do epigrama, busca o espírito epigramático. O valor supostamente preciso ou neutro de cada vocábulo é, afinal, parte de um jogo estético e ideológico barroquizante, jogo lúdico-irónico e satírico que, numa dialética de ocultação-revelação, vê e dá a ver novas perspetivas do real.

A sensibilidade realista e sem pudor de João Penha desencadeia a animosidade dos românticos mais conservadores, que continuam a celebrar a mulher como ser plácido e inocente. Escandaliza-os a confissão erótica e carnal, a fisiologia da sexualidade, e não concebem outras perspetivas sobre o amor e o corpo: «“Diz: como achas melhor: o meu vestido inglês,/Ou este que comprei nos armazéns do Chiado?”/— “Acho-os bons; mas prefiro o da tua nudez”»¹⁰. Dar da feminilidade uma perspetiva sexual e instintiva é, para eles, um sinal de perversão. João Penha é, como tem sido dito, um amante ressentido, o que talvez explique o conteúdo de um epigrama como «No álbum dum Tenório», que podemos ler como um ato de vingança contra uma mulher ou mulheres empíricas e, conseqüentemente, contra a mulher em geral, e como um bom exemplo da dinâmica que em João Penha une eros falhado, sátira e linguagem: «Por todas as fêmeas te abrasas!/Mas Victor Hugo não zomba/Quando diz, vozes sensatas,/Que toda a mulher tem asas;/Mas, só algumas, de pomba,/E todas as mais, de patas»¹¹.

A poesia de João Penha opõe-se à moral social e procura um equilíbrio entre a contestação do conformismo burguês¹² e a personalidade do poeta, que deve assumir as suas próprias ideias. É exatamente isso o que nos diz a quadra «Vaidade», que conforma um poema acabado: «— És um poeta bufão,/Disse-me um vate sandeu./— Sim! mas sois a legião,/ Enquanto que eu... sou eu...»¹³. Do jogo entre as contradições ontológicas e morais de João Penha e as contradições e os conflitos socioculturais resultou uma sátira única em toda a história da literatura portuguesa. João Penha preocupa-se em especial com a forma do verso, mas, ao contrário do que já tem sido dito, não despreza a ideia; interessa-lhe a ordem musical do pensamento, de acordo com a matriz filintista, bocagiana e castilhistas. A materialidade límpida da linguagem

¹⁰ PENHA, 1919: 112.

¹¹ PENHA, 1923: 83.

¹² Considere-se o epigrama «O Bem e o Mal», que problematiza comicamente a instituição do casamento: «Eis o que eu li, nos tempos em que ria:/“Criou Deus no céu o Amor, mas o Demónio/ Que em mal no inferno o que Deus faz cópia./ Inventou, a seu turno, o Matrimónio”» (PENHA, 1905: 67).

¹³ PENHA, 1919: 161.

e o movimento dos desdobramentos prosódicos ao longo das cadeias semânticas, a, digamos assim, manifestação do pensamento através do binómio poesia/música, são a matéria-prima e a engenharia *poiética* de um autor que concilia com total mestria a mundividência idealista e esteta com o ato mordaz. Há no elemento satírico de João Penha um requinte que, regra geral, é negado à sátira.

Mas João Penha não é apenas o poeta da desconstrução do amor romântico; ele também aplica, embora com uma assiduidade menor, a sua inclinação derisória em temas muito ao gosto dos escritores realistas. Cabem nesta perspectiva sobretudo os poemas antimonárquicos¹⁴, os apontamentos anticlericais¹⁵ e os dois sonetos de reação contra a Inglaterra e o seu *Ultimatum*¹⁶.

Numa poesia que não cai na monotonia temática nem na vulgaridade das formas de expressão, há ainda espaço para a sátira pessoal explicitamente assumida, dentro de um esteticismo fonológico, morfológico e sintático que é vontade de um dizer renovado, na plenitude do gesto pessoal e intransmissível de um sujeito consciente da sua individualidade e da sua estética muito própria: «Excedes, com certeza, o cantor luso/Da miseranda Inês. Ninguém trabalha/Com mais primor os versos que, profuso,/Esse teu estro pelo mundo espalha,/Mas, disse que tu obras, eu deduzo/ Que em lugar de boninas, comes palha!»¹⁷.

Escrevemos noutra lugar que «Os prazeres da sátira, ou, numa fórmula simples e concisa, o prazer de desagradar ao destinatário direto e o prazer de agradar ao público leitor, constituem uma questão muito pouco colocada pela crítica»¹⁸. Mantemos o que dissemos e reforçamos a nossa convicção de que esta é uma questão essencial, não só «para a compreensão da sátira em geral, literária e não literária»¹⁹, como também, muito em especial, para a compreensão de uma obra satírica como a de João Penha, homem, nas palavras de Elsa Pereira, «apreciador da boa mesa, colecionador de arte, amante da literatura e eterno conquistador de belas mulheres»²⁰; homem e poeta que manifestou na sátira e nos prazeres que ela desenvolve e desperta essa sua

¹⁴ Veja-se o soneto «Ungidos»: «Nós, reis (me disse a filha do monarca)/Não somos da matéria, vil e imunda,/De que é feita a ralé, que a terra inunda,/E que ousada e sem fé, contra nós arca.//Em nosso próprio ser temos a marca/Duma raça divina, em deus oriunda./Nada há que nas duas se confunda:/Só as iguala a morte, a hedionda Parca»//— «É bem sensato e justo, com certeza,/ Senhora, o que me diz: pensava-o eu já.//Mas, nesta vasta e obscura natureza,//Há mistérios profundos, pois não há?/Assim, já foi micróbio vossa alteza,/Nas entranhas reais de seu papá!» (PENHA, 1914: 31-32); e veja-se ainda o «Pobre monarca: Oh rei! num torvo pélago flutuas.../Que destino cruel! Bem te bastava/O triste mal das hemorróidas tuas!» (PENHA, 1882: 148).

¹⁵ Como em «A alma e o corpo»: «E caminha em tão doce obesidade,/Que dentro em pouco me verei no transe/De tomar ordens e fazer-me abade» (PENHA, 1882: 169).

¹⁶ Referimo-nos a «Sir John Bull», de quem se diz que «Chegam mais longe as conclusões modernas:/Tu és, segundo a Ciência conjectura,/O macaco primevo das tabernas!», e a «Fil!» (PENHA, 1898: 178).

¹⁷ PENHA, 1914: 58.

¹⁸ NOGUEIRA, 2011: 665.

¹⁹ NOGUEIRA, 2011: 665.

²⁰ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, 75.

característica de «bon vivant»²¹. Estes prazeres são mais uma prova de que «muitas são na verdade as marcas transpostas da vida para a produção lírica deste autor»²².

Seja qual for a ligação de tais prazeres a partes específicas do corpo humano, é certo que deles resulta uma espécie de gozo físico, até carnal e erótico-sexual, tanto no polo da criação (João Penha) como no da receção (os leitores ou ouvintes do poeta, tantos os contemporâneos como os posteriores). Como nota Dustin Griffin, «The old idea that satire could heat the blood suggests a link between sexual and satirical pleasure»²³. Esta resposta fisiológica ao texto poético satírico revela a existência de um *continuum* entre a mente e o corpo, não a mera associação da sátira a um instinto linear ou a disfunções mentais e físicas²⁴. No discurso da sátira, João Penha frui e dá a fruir os prazeres da mente e a sensorialidade de uma específica linguagem verbal.

Guerra Junqueiro, que conheceu o poeta, escreve, sintetizando possivelmente a escala mais secreta, mas mais própria da estética e da ética de João Penha: «Por vezes, no riso de Penha há um modo altivo de chorar. Sente a dor, mas esconde-a. E, para que o mundo lha não suspeite, encara-o hostil, despede-lhe sarcasmos. Bondade, timidez, orgulho. É bom e sofre; é tímido e cala; é orgulhoso e ri...»²⁵. Este autor insere-se, portanto, numa tendência que não é rara na poesia satírica portuguesa: a da coabitação, na origem e na constituição íntima da sátira (com ou sem riso), do riso e das lágrimas²⁶. As palavras de Guerra Junqueiro (e outras de contemporâneos do poeta que poderíamos convocar), associadas às do próprio João Penha que citámos no início (em que ele se refere ao estatuto do riso e do choro na sua poesia), deixam-nos de sobreaviso na leitura de uma poesia que, lida sem uma inscrição na vida do poeta, não nos permitiria ver o sofrimento espiritual e orgânico que subjaz a versos cuja graça, contundência e perfeição formal colocam João Penha num lugar de primeiro plano na poesia e na sátira portuguesas.

BIBLIOGRAFIA

- FONSECA, Maria Amália Ortiz da (1963) — *Introdução ao Estudo de João Penha*. Lisboa: Portugália Editora.
- GRIFFIN, Dustin (1993) — *Satire: A Critical Reintroduction*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- JUNQUEIRO, Guerra (1902) — *João Penha*. «A Crónica», n.ºs 63-64, p. 14.
- MOISÉS, Massaud (2000) — *As Estéticas Literárias em Portugal* – vol. II: séculos XVIII e XIX. Lisboa: Editorial Caminho.
- NOGUEIRA, Carlos (2011) — *A Sátira na Poesia Portuguesa e a Poesia de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O'Neill*. Lisboa: F. C. Gulbenkian / FCT. (Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas).

²¹ PEREIRA, ed., 2015: vol. I, 75.

²² PEREIRA, ed., 2015: vol. I, 28.

²³ GRIFFIN, 1993: 173.

²⁴ NOGUEIRA, 2011: 665.

²⁵ JUNQUEIRO, 1902: 14.

²⁶ NOGUEIRA, 2011: 750.

- PENHA, João (1882) — *Rimas*. 2.^a ed. Lisboa: Imprensa Nacional. 1.^a ed., 1882.
- ____ (1898) — *Viagem por Terra ao País dos Sonhos*. Porto: Livraria Chardron.
- ____ (1905) — *Novas Rimas*. Coimbra: França Amado – Editor.
- ____ (1914) — *Ecos do Passado*. Porto: Companhia Portuguesa Editora.
- ____ (1919) — *Últimas Rimas*. Porto: Edição da Renascença Portuguesa.
- ____ (1923) — *O Canto do Cisne*. Prefácio de Albino Forjaz de Sampaio. Paris/Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand.
- PEREIRA, Elsa (2015) — *Obras de João Penha. Edição Crítica e Estudo*. Prefácio de Francisco Topa. Porto: CITCEM. 4 vols., 7 tt.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa (1939) — *Algumas notas sobre a estética de João Penha*. «Biblos». n.º 15, fasc. 2. Coimbra: Coimbra Editora, cols. 543-550.
- VELOSO, Maria Virgínia (1950/1951) — *De João Penha a João Saraiva. Ensaio sobre o parnasianismo português*. «Bracara Augusta. Revista Cultural da Câmara Municipal de Braga», vol. II, n.ºs 1, 2, 3, p. 62-73, 95-109, 257-269, e vol. III, n.ºs 1, 2, p. 101-121, 176-19.

II

ECOS ESTRANGEIROS NA OBRA PENHIANA

JOÃO PENHA, A GERAÇÃO DE 70 E O «FRANCESISMO»

ÁLVARO MANUEL MACHADO*

Em abono da verdade, devo dizer, antes de mais, que não sou, de maneira nenhuma, especialista nem estudioso sistemático (ou *attitré*, como dizem os franceses) da obra de João Penha. Há muitos, muitos anos já (*in illo tempore* — como diria João Penha, que gostava muito de citações latinas), quando estava a preparar a minha «monstruosa» tese de Doutoramento de Estado em Literatura Comparada na Sorbonne e a estudar a Geração de 70, deparei com João Penha e a célebre revista «A Folha». João Penha foi aí referido abundantemente, mas mais como elemento historicamente transversal da Geração de 70 do que como escritor, em geral, e, sobretudo, como poeta, famoso que foi no seu tempo, entre o século XIX e o século XX. Lembro-me de, muitos anos depois, aqui, no Porto, em casa do meu querido e saudoso amigo António Ferreira de Brito, estudioso e entusiasta da sua obra, tê-lo ouvido falar sobre João Penha. Voltar, agora, a refletir sobre João Penha é, antes de mais, de certo modo, uma homenagem a esse meu brilhante e inesquecível companheiro de lides académicas (e não só...).

E por falar em homenagem (esta não póstuma), devo também, antes de mais, homenagear a Doutora Elsa Pereira pelo seu portentoso trabalho de pesquisa na preciosa edição crítica da obra de João Penha. Foi ela que me fez agora conhecer melhor a obra injustamente esquecida deste eclético escritor.

* Universidade Nova de Lisboa.

Após este breve introito, esclareço o percurso desta minha reflexão sobre João Penha. Não sendo um especialista, como disse, limitar-me-ei a refletir, em termos gerais, sobre o significado da sua obra e da sua intervenção teórica e crítica durante o período histórico e literário da Geração de 70, dando prioridade ao fenómeno do chamado «francesismo» nesta geração e à sua incidência em João Penha.

1. IMAGEM DA FRANÇA E MITOLOGIA LITERÁRIA DA GERAÇÃO DE 70

Comecemos pela tentativa de definição, ainda que elementar, de um conceito sempre controverso e ambíguo: o que é uma geração? Ou mais propriamente: o que é uma geração em literatura e quais as suas relações com a história, por um lado, e com a mitologia literária de uma época, por outro? Projetada na história de um país, a história de uma geração literária relaciona-se diretamente com ideias filosóficas, políticas, sociais que as suas próprias tendências estéticas implicam, entendendo-se «estética» aqui no seu sentido comparatista mais amplo e aberto a influências do estrangeiro. Sintetizando: *geração* não terá, antes de mais, o significado correspondente a *elite*? Palavra perigosa, sem dúvida, mas não tenhamos medo de a utilizar. Note-se: utilizo-a sem a relacionar diretamente com um conceito de hierarquia intelectual rígida, formal. Diria, simplesmente, que não pode haver uma grande geração literária sem líderes, que serão sobretudo aqueles que mais se interrogam sobre a própria função da literatura nas suas relações com a história e a sociedade, quer a nível nacional quer a nível internacional. Ora, neste sentido de consciencialização mais profunda das potencialidades criadoras, implicando as próprias contradições ideológicas, parece-me que aqueles que «geraram» a Geração de 70 foram sobretudo Antero, Eça e Oliveira Martins, um poeta, um romancista e um historiador *doublé* de romancista. Acrescentaria, a nível da história das ideias (apesar do seu dogmático positivismo comtiano) e sobretudo da teorização literária (não como poeta, discípulo de Hugo, nem sequer como ficcionista, influenciado sobretudo pelo romantismo alemão) aquele que foi o primeiro presidente do governo provisório saído da revolução republicana de 1910: Teófilo Braga. E a propósito de Teófilo, talvez seja oportuno citar uma passagem da sua monumental *História da Literatura Portuguesa* em que, depois de, na nota introdutória, ter sublinhado que, sobretudo desde o século XVII, se revela em Portugal «a influência francesa, conduzindo-nos para um maior contacto com o Século excepcional»¹, Teófilo diz o seguinte sobre a história das ideias, domínio até então desprezado pelos historiadores da literatura e que abre as portas à Literatura Comparada, de que ele foi um dos precursores em Portugal:

¹ BRAGA, 1984: 8.

Coordenar a história das ideias, mesmo na sua forma mais próxima das emoções afectivas como as que procuram a expressão da literatura e da arte, é nada menos que determinar os motivos da actividade social convergindo para o carácter da civilização².

Mas situemos mais precisamente a Geração de 70 no Portugal oitocentista. Quando a Geração de 70 surge estávamos em pleno período histórico da chamada Regeneração do marechal Saldanha, desde 1851, depois de sucessivas e sangrentas guerras civis e revoltas. Todavia, *regenerar* tinha um outro significado para a Geração de 70, que não o do marechal Saldanha e ainda menos o do seu ministro e engenheiro Fontes Pereira de Melo, mentor do progresso material e tecnológico, incluindo o caminho-de-ferro. Regenerar, para a Geração de 70, tem a ver, antes de mais, com as ideias novas vindas do estrangeiro, sobretudo da França (as de Proudhon, Hegel, Marx, Michelet, Comte, Renan, para falar apenas de ideias filosóficas, políticas, económicas, sociais e religiosas), graças ao comboio que vinha de Paris (o que não deixava de ser um paradoxo relativamente ao denegrido engenheiro Fontes Pereira de Melo...), comboio que passava por Coimbra (em cuja universidade estudavam Antero, Eça, Teófilo e também João Penha), trazendo as obras desses autores e de outros que eram autênticos mitos literários, como Victor Hugo. Essa formação ideológica culminou, como se sabe, nas célebres Conferências do Casino Lisbonense, em 1871, a partir das quais se deverá notar uma diferença enorme, diria mesmo uma incompatibilidade, entre o socialismo utópico de Antero e o republicanismo de Teófilo Braga ou de Ramalho Ortigão. Essa diferença ideológica abissal foi decisiva desde a fase inicial da Geração de 70, mais ativa quer ideologicamente quer socialmente, até à fase final, a fase finissecular dos chamados «Vencidos da Vida».

Todavia, se atentarmos bem, relacionando a imagem da França com mitologia literária e história, o mesmo se poderia dizer, creio, quanto às atitudes estéticas e mais propriamente literárias desde a época de Coimbra, em finais dos anos 60. Nessa fase inicial, a Geração de 70 põe em paralelo o risco da criação estética e o risco da ação, da intervenção histórica (o que não aconteceu com João Penha). Ou antes: tal como houve luta contra a ideologia burguesa estabelecida pela Regeneração, também houve oposição militante ao chamado «ultraromantismo» (na qual participou João Penha, mas, quanto a mim, muito ambigualmente), ultraromantismo estabelecido e dominado pelo festejado poeta António Feliciano de Castilho. A propósito, lembremos, da célebre polémica de Antero contra Castilho, que ficou conhecida por «Questão Coimbrã» (na qual participou também João Penha, como veremos adiante), uma passagem particularmente significativa:

² BRAGA, 1984: 9.

a essência, a coisa vital das literaturas, não é a harmonia da forma, a perfeição exacta com que se realizam certos tipos convencionais, o bem dito, o bem feito [...] Provada e admitida a diferença entre um bom ourives e um bom poeta, entre uns lavrados e delicadíssimos enfeites e um sentido e pensado poema — provada fica a necessidade que tem o ministério sagrado das letras de mais alguma virtude além dos dotes mecânicos e exteriores, isto é, a necessidade dum simples e levantado espírito, duma livre inspiração, duma franqueza e independência extremas [...], de alma, para tudo dizer³.

Repare-se na expressão «um sentido e *pensado* poema»: já aqui está, em Antero, a relação tensa e fecunda entre sentir e pensar, relação que, mais tarde, poderemos encontrar na origem da criação heteronímica de Fernando Pessoa, o qual, embora sendo anglicista e não francófilo, tanto admirava Antero. Mas repare-se, sobretudo, na questão (obsessiva para João Penha) da *forma*, questão levantada por Antero neste texto polémico contra Castilho. É claro que poderíamos discutir longamente sobre a definição de *forma*, que não é, obviamente, opondo-se a conteúdo, apenas o tal «enfeite de ourives» de que fala Antero, como sabemos sobretudo desde Spitzer e Northrop Frye. Todavia, acontece que, naquela época, para Antero, consciente como estava de que o grande romantismo europeu, sobretudo, a nível teórico, o romantismo alemão através, por exemplo, de Nerval, nunca fora profundamente assimilado em Portugal, *forma* era, de facto, apenas *formalismo*, sendo Castilho representante típico de restos de um romantismo português avesso às ideias, filosóficas e outras (e é sobretudo neste sentido que Antero ataca Castilho).

Paralelamente a esse texto polémico de carácter teórico, Antero publica em 1865, na sua primeira versão, um livro de poemas emblemático das ideias da Geração de 70 nessa fase inicial e também da influência que nele teve a literatura francesa, sobretudo Victor Hugo, e a própria imagem da França ligada à utopia socialista de pendor revolucionário. Esse livro intitula-se *Odes modernas*. Ele inicia aquilo a que, com justiça, se poderá chamar um «terceiro romantismo» em Portugal, sendo que, no caso da poesia de Antero, esse chamado «terceiro romantismo» tem fundamentalmente a ver com uma fusão nova de três elementos, fusão essa pouco explorada ou mesmo rejeitada pela geração do primeiro romantismo de Garrett e Herculano bem como pela do segundo romantismo de Castilho e Soares de Passos ou, no romance, de Camilo: a fusão da poesia, na sua sagrada missão social, com a filosofia e com a ideia de revolução universal, herdada, pelo menos em parte, de uma imagem histórica da França expandida depois da Revolução Francesa. Essa fusão está patente desde a

³ QUENTAL, 1973: 303-304.

Nota à primeira edição, quando Antero proclama que a poesia dita «moderna» deve ter «a cor moral, a feição espiritual da sociedade moderna, fazendo-a corresponder à alta missão que foi sempre a da Poesia em todos os tempos [...]: — isto é, a forma mais pura daquelas partes soberanas da alma colectiva de uma época, a crença e a aspiração». E logo Antero torna mais precisas as suas ideias, num passo paradigmático desse texto que envolve todo um programa doutrinário. Vale a pena destacá-lo, pois tem muito de hugoliano:

A Poesia moderna é a voz da Revolução. Que importa que a palavra não pareça poética às vestais literárias do culto da Arte pela Arte? No ruído espantoso do desabar do Império e da Religião, há ainda uma harmonia grave e profunda para quem a escutar com a alma penetrada do terror santo deste mistério que é o destino das sociedades⁴.

Todo este messianismo histórico-social (ao qual, sublinhe-se, João Penha estava alheio) provém principalmente da influência desse enorme poeta, desse monstro sagrado que, em pleno século XIX, encarnou a própria ideia de poesia universal em França: Victor Hugo. De facto, é sobretudo a partir de *Odes modernas* que Antero revela a influência decisiva de Hugo, veiculando uma certa imagem da França libertária, centro cultural e mediadora por excelência de todas as nações europeias. Revela a influência do modelo hugoliano através de um certo tipo de linguagem grandiloquente e extremamente alegórico-simbólica, versando temas universais. Por exemplo, na ode «À História», provavelmente escrita em 1860, nota-se uma exaltação messiânica universalista que é muito semelhante à do Hugo de *Les châtiments* (1853). Repare-se, além disso, na importância dada às alegorias grandiloquentes, sobretudo a da águia, que atravessa o poema, alegoria da Verdade e da Liberdade voando alto contra os tiranos que oprimem os povos:

*Eu creio no destino das nações:
Não se faz para dor, para desterros,
Esta ânsia que nos ergue os corações!
Hão-de ter fim um dia tantos erros!
E do ninho das velhas ilusões
Ver-se-á, com pasmo, erguer-se à imensidade
A águia esplêndida e augusta da Verdade!⁵*

⁴ QUENTAL, 1926: 7.

⁵ QUENTAL, 1926: 21.

Noutros poemas, nota-se uma exaltação, não menos hugoliana, do conceito de justiça universal manifestada através de um certo misticismo. É o caso do poema intitulado «Aos Miseráveis»:

*Justiça flameja como a espada
Do arcanjo invisível — resplandece
Como a chama dos fogos ateada,
Que, ao longe, nas montanhas aparece [...]*⁶

Um outro tema importante em *Odes modernas*, igualmente derivado da influência de um Victor Hugo mítico, é o do poeta-profeta. Atente-se, sobretudo, numa passagem do poema «Tentanda via»:

*Vós, que ledes na noite... vós, profetas
Que sois os loucos... porque andais na frente...
Que sabeis o segredo da fremente
Palavra que dá fé — ó vós, poetas!*⁷

Poderíamos ainda, citando sempre *Odes modernas*, a propósito do mítico modelo hugoliano (sobretudo o Hugo de *Contemplations* (1856) e da primeira série de *La Légende des Siècles* (1859), em Antero e, em geral, na Geração de 70), falar de um elemento temático novo que é o panteísmo, título, aliás, de um poema do livro. Mas deverá notar-se, principalmente, como se desenvolve nesta obra, por assim dizer programática da sua própria geração, além do tema da revolução social, o conceito hegeliano de Ideia no sentido de um todo do espírito universal da História. Assim, no primeiro soneto da série «Tese e antítese», o poeta começa por descrever, confessando que já não sabe «o que vale a nova ideia», vendo-a transfigurada em «bacante», «presa das fúrias de Medeia», num século de violência da História. E acaba por dar um sentido transcendente a essa Ideia, situada «num mundo inalterável», onde o pensamento não é «fogo», é «luz».

Mas voltemos à Geração de 70 no seu todo. Se destaquei a figura e a obra poética de Antero foi porque essa figura e essa obra são paradigmáticas, não só da mitificação da França e de certos autores franceses (como é o caso de Victor Hugo) desde o período de formação dessa geração, mas também, numa análise geral a nível da história das ideias, do conflito entre revolução literária e cultural, por um lado, e revolução ideológica e social por outro. O que nos leva a tentar compreender, seguindo sempre

⁶ QUENTAL, 1926: 124.

⁷ QUENTAL, 1926: 85.

o fio condutor da imagem da França e da relação entre mitologia literária e história, o processo de passagem da Geração de 70 da fase inicial para a fase finissecular, aquela em que Antero se suicidou. É nesse processo de passagem que enquadraremos a obra de João Penha, profundamente enraizada na cultura do seu país e, mais propriamente, naquilo a que poderíamos chamar o «Portugal profundo». Mas isso leva-nos a refletir previamente sobre a questão da identidade histórico-cultural do país e a sua relação com o chamado «francesismo».

2. IDENTIDADE HISTÓRICO-CULTURAL E «FRANCESISMO»

Ao refletirmos sobre o conflito entre revolução cultural e literária, por um lado, e revolução ideológica e social, por outro, na Geração de 70, convém definir previamente o que entendemos por *cultura*, relacionando-a com a história, no contexto preciso deste período, entre meados e finais do século XIX, e também no contexto da influência predominante da França, com tudo o que essa influência implica, por vezes, de imagem estereotipada. Não nos esqueçamos de que, desde as atrás referidas Conferências do Casino, o grande tema é, como disse, o da regeneração nacional. E, através dela, a procura de uma identidade cultural que se insira na Europa moderna sem esquecer o mítico passado glorioso dos Descobrimentos. Lembremos, a propósito, um conceito de cultura proposto por George Steiner em *In Bluebeard's Castle — Some Notes Towards the Redefinition of Culture* (cito a edição francesa), onde se alude, precisamente, a essa procura da identidade nacional através das imagens de um passado mítico:

Ce n'est pas le passé lui-même qui nous domine, sauf, peut-être, par le biais des déterminations biologiques. Ce sont les images du passé. Celles-ci sont, souvent, tout aussi puissamment structurées et contraignantes que les mythes. Images et constructions symboliques du passé se gravent dans notre sensibilité, presque à la façon des informations génétiques. Chaque ère nouvelle se contemple dans l'imaginaire de sa propre histoire ou d'un passé emprunté à d'autres cultures. C'est là qu'elle met à l'épreuve son identité, son intuition d'un progrès ou d'un recul⁸.

Repare-se aqui na ideia de procura da identidade duma época (e, consequentemente, da geração que a representa e do próprio país que essa geração procura redescobrir, regenerar) através daquilo a que Steiner chama «imagens e construções simbólicas do passado». Como não pensar, por exemplo, na importância que teve, paralelamente à imagem da França, o mito da Idade de Ouro dos Descobrimentos para a Geração de 70, pelo menos para os seus maiores representantes, especialmen-

⁸ STEINER, 1986: 13-14.

te para Antero, Eça e Oliveira Martins? Para reforçar esta ideia, poderíamos ainda evocar Nietzsche quando ele diz aforisticamente que a cultura é «a sombra que viaja». Ou seja: a cultura, para lá da acumulação de conhecimentos que determinam a identidade dos povos, exprime essencialmente a procura de uma identidade móvel, em última análise inalcançável, numa palavra: utópica. Mas uma utopia que pode ser entendida em vários sentidos e não apenas no sentido histórico-social. Utopia que é, simultaneamente, a da criação estética (Eça, por exemplo, à procura da «perfeição» do estilo, como Flaubert, seu grande modelo literário) e a da transformação histórico-social. E aí, nessa duplicidade, reside o essencial na passagem da fase inicial da Geração de 70 para a fase finissecular e decadentista: uma espécie de conflito incessante e dramático entre a necessidade de ação histórica como, digamos, justificação da própria criação estética (mais evidente em Antero, com o seu ideal hugoliano de poeta-profeta) e, por outro lado, a necessidade de recuo trans-histórico ou mesmo anti-histórico, para tentar recuperar utopicamente a cultura dum passado mítico.

Repare-se: Antero, como mentor da Geração de 70, está dividido entre um conceito de socialismo dominado pela razão universal que conduziria ao progresso e aquilo a que poderíamos chamar o impulso vital nietzschiano. Dividido, portanto, entre ação imediata, atitude de progresso como domínio racional da natureza pela história tornada pura Ideia, à maneira hegeliana, e um vitalismo anárquico, arrastando consigo mitos do passado e imaginário decadentista.

Por seu turno, Oliveira Martins, que surge um pouco mais tarde na cena cultural do país e que corresponde ideologicamente à fase finissecular da Geração de 70, critica o progresso da civilização industrial europeia em vários textos, a propósito sobretudo da imagem da França finissecular. Por exemplo, num texto datado de 1889, em que Oliveira Martins evoca a inauguração da Torre Eiffel, dando a imagem de uma França sempre presente em todos os componentes da Geração 70 mas nem sempre elogiada, como veremos mais adiante:

*a Torre Eiffel não passa de um pilar de ponte elevado à décima potência e em que o pasmo do vulgar se explica pela confusão comum do grande com o grandioso. Bem pequeno era o Parténon... Este [é um] triunfo quase insolente do progresso material...*⁹

De facto, esta atitude é extremamente significativa da recusa de um certo tipo de progresso material dominante nas grandes cidades europeias (sobretudo Paris) e também de uma certa imagem da França comum à maior parte dos representantes da Geração de 70 na fase finissecular, incluindo João Penha, o qual se refugia na autenti-

⁹ MARTINS, 1957: vol. II, 170.

cidade da vida na província. Recusa que é, afinal, distância perante a ação histórica de transformação cultural e sociopolítica do país, característica da fase inicial, e regresso a uma natureza idealizada (evidente no último Eça de *A cidade e as serras*), misturado com a nostalgia dum glorioso passado mítico nacional para sempre perdido e só recuperável pela criação estética.

É precisamente neste contexto sociocultural que surge o fenómeno do chamado «francesismo», assim designado ironicamente por Eça.

Já por variadíssimas vezes estudei o fenómeno da formação e expansão desse «francesismo» na cultura portuguesa em geral e na literatura portuguesa em particular, fenómeno que teve evidentes reflexos no sistema de ensino de línguas estrangeiras no nosso país. Como fiz notar, num ensaio publicado em primeira edição há trinta e três anos, *O «francesismo» na literatura portuguesa*, se a imagem da França se tornou «francesismo» foi essencialmente porque, sobretudo com o século XIX, a França era, como se sabe, considerada o centro cosmopolita por excelência, núcleo central da cultura e da civilização europeias, exercendo uma incomparável função mediadora entre o Norte e o Sul (teoria defendida por Madame de Staël, Victor Hugo, Edgar Quinet, Taine e tantos outros, além de, em Portugal, muito particularmente, Oliveira Martins). Em suma: a imagem da França levou ao «francesismo» em Portugal sobretudo porque se idealizou a França como sendo o contrário do provincianismo, quer literário quer social¹⁰. Ora, quando Eça (que, como se sabe, «inventou» a expressão «francesismo» no seu célebre texto assim intitulado, provavelmente datado de 1890, por causa da referência «Dickens, que morreu há vinte anos», e publicado postumamente, em 1912, na colectânea *Últimas páginas*) diz que Portugal é um país «traduzido do francês em calão», está a levantar um problema cultural que é bem tipicamente (e diria até intemporalmente) português: a imitação, mais ou menos servil, do estrangeiro. À qual se contrapõe, aliás, uma exaltação do «casticismo» português, característico de João Penha, diria mesmo um nacionalismo enraizado sobretudo no arcaico mundo rural e na heroicidade dum mítico passado glorioso. Exemplo paradigmático desta atitude no século XIX, reagindo contra o «francesismo», é o de Camilo, que João Penha tanto admirava. Entre muitos textos de violenta diatribe, cite-se, pela linguagem verborreica, o prefácio ao romance *A enjeitada* (1866), evocando grandiloquentemente o Portugal heróico das lutas contra as tropas invasoras de Napoleão:

Ó quadra saudosa de patriotismo! ó guerra dos franceses! ó heróico Portugal no tempo em que tu eras tão português, tão façanhoso contra os franceses [...]! Ó tempo, tempo em que nem ainda as francesas se podiam tolerar neste abençoado torrão, donde pululavam Viriatos como tortulhos bravos quando chove! [...] Tão

¹⁰ MACHADO, 1984: 15 e ss.

*perto de nós esses dias de febril glória! Meio século apenas! [...] — e já hoje todos trajamos à francesa, pensamos francesmente...*¹¹

A verdade é que (incluindo Camilo), para lá do casticismo nacionalista ou do apelo à tradição neoclássica do século XVIII (de que João Penha é evidentemente defensor acérrimo), em termos culturais, linguísticos e literários genéricos, pode afirmar-se com rigor que a influência da França predominou até, pelo menos, aos anos 70 do século passado, criando várias versões de «francesismo». Ou seja: predominou como expressão de uma cultura e de uma língua estrangeiras enraizadas nas instituições portuguesas sobretudo desde o século XIX. O fenómeno foi até estudado cientificamente. A este propósito, será oportuno referir a análise de surpreendente precisão estatística que constitui o estudo monográfico de Manuel Bernardes Branco (1832-1900) na sua obra monumental em cinco volumes intitulada *Portugal e os estrangeiros*, publicada em Lisboa entre 1879 e 1895. Nela constatamos facilmente que a imagem da França, na sua complexa difusão, ultrapassa de longe todas as imagens dos outros países estrangeiros. Obviamente, utilizo aqui a palavra *imagem* no sentido primordial de *imaginário*, mas também no sentido concreto de *relação* cultural e institucional. Paralelamente ao estudo sistemático de Manuel Bernardes Branco, deveremos referir uma outra obra monumental de síntese que vai no mesmo sentido, a de José Silvestre Ribeiro (1807-1891), *História dos estabelecimentos científicos, literários e artísticos de Portugal nos sucessivos reinados da monarquia*, publicada pela Real Academia das Ciências, em 18 volumes, entre 1871 e 1893, a qual chama também a atenção para a nítida prevalência da língua e da literatura francesas na formação dos estabelecimentos culturais em Portugal.

Com a Geração de 70 e o já referido «terceiro romantismo», a influência dos grandes modelos literários românticos franceses mescla-se com outras influências estrangeiras, sobretudo a do romantismo alemão (casos, sobretudo, de Antero de Quental e de Teófilo Braga), que fora até então quase desconhecido e raramente estudado a nível da história das ideias filosóficas e da teorização literária, embora as obras desses autores sejam quase sempre lidas em traduções francesas. No próprio período de formação, em Coimbra, as leituras de Balzac, Hugo, Musset, Michelet misturam-se com, entre outras, as de Goethe ou Heine, como nos testemunhará mais tarde Eça no célebre texto sobre Antero «Um génio que era um santo», incluído postumamente nas *Notas contemporâneas*. Mas a imagem da França prevalece: lembremos, em relação a Antero, muito influenciado por Michelet na fase das Conferências do Casino, que ao conceito de decadência de Portugal é contraposta uma ideia de messianismo revolucionário inspirado na insurreição da Comuna de Paris. E Michelet foi para An-

¹¹ CASTELO BRANCO, 1902: 9-10.

tero uma espécie de Deus. Quando, em 1866, Antero parte para Paris, visita Michelet e, já depois das Conferências do Casino, em agosto de 1877, num período de plena maturidade criadora, Antero, de novo em Paris, escreve um breve ensaio em que confessa ser «um dos seus discípulos portugueses». Paralelamente, uma outra imagem da França se expande em pleno período da Geração de 70, imagem que vai prolongar-se para lá do próprio *fin de siècle* invadindo o século XX: a da mítica cidade de Paris, mitologia baudelairiana tão genialmente analisada por Walter Benjamin. E é essa, sem dúvida, uma metamorfose do «francesismo» em Portugal que mais profundamente penetrou no imaginário de tantas gerações, mesmo muito depois da Geração de 70.

3. JOÃO PENHA, O ECLETISMO ESTÉTICO E O «FRANCESISMO»

Passemos agora à análise, em termos mais específicos, da posição intelectual e estética de João Penha relativamente a todo o percurso histórico, estético e social da sua geração e ao fenómeno do já referido «francesismo» nas suas diferentes fases.

Antes de mais, como já notei de passagem, constate-se que as leituras de teor doutrinário, ideológico ou puramente teórico, propostas sobretudo por Antero, pouco ou nada interessaram a João Penha, desde o período de formação da Geração de 70, como muito pertinazmente observa Elsa Pereira, depois de referir o testemunho de Gonçalves Crespo sobre as leituras preferidas do poeta (Hugo, Byron, Musset, Balzac, Walter Scott, Alexandre Dumas, Ariosto, Dante e Shakespeare):

Nem Proudhon, nem Quinet, nem Taine, nem Littré — leituras recomendadas por Antero na «Nota sobre a Missão Revolucionária da Poesia», que serviu de prefácio às Odes Modernas (1865). João Penha estava, pois, longe de ser um revolucionário; era antes um conservador — como lembra Alberto Pimentel —, amando a «tradição da Arte, os velhos pergaminhos da língua, a lição clássica dos mestres, a compostura aristocrática da phrase, que não chega a desfraldar-se no epigrama, nem a esbagaxar-se na satyra» (Pimentel:1893, p. 35). [...] Uma certeza, porém, emerge nos testemunhos de quantos privaram com o poeta: João Penha foi, essencialmente, um produto coimbrão, e durante todos esses anos era nas margens do Mondego que ele se sentia verdadeiramente em casa¹².

De facto, Coimbra, desde a época de estudante universitário, e Braga, sua terra natal, à qual regressou depois de terminado o curso de Direito, foram os pontos de referência essenciais do imaginário de João Penha. Ainda em Coimbra, a fundação do célebre periódico «A Folha: Microcosmo Litterario» (1868-1873), atesta desde logo o espírito eminentemente eclético do poeta em pleno período da formação da

¹² PEREIRA, ed., 2015: vol. I, 55-56.

Geração de 70. Aliás, João Penha declara na apresentação da revista, invocando Victor Hugo, Byron e Musset, ser «A Folha», como ele próprio, um periódico «eclectico em quasi tudo», não pertencendo «a nenhuma das escolas»¹³. Esse eclectismo, para lá da fundação da própria revista literária, extremamente importante na época, parece-me ser, de facto, o que melhor define a personalidade de João Penha e o que o distingue da maioria dos principais representantes da Geração de 70 desde o período de formação em Coimbra.

Nesse sentido, repare-se que, como atrás referi, a participação de João Penha na chamada «Questão Coimbrã» pode considerar-se meramente episódica. Paralelamente, portanto, a sua atitude perante o grande mentor da Geração de 70 e impulsor da referida «Questão Coimbrã», Antero, é, sem dúvida de grande admiração, diria até de idolatria, mas apenas como poeta, ou antes, como sonetista, não como ideólogo. Testemunho disso é o texto publicado num número de homenagem a Antero da revista «Nova Alvorada» em novembro de 1891, pouco depois do suicídio do poeta. Afirma João Penha:

*Anthero de Quental nunca foi um poeta popular: em geral, os que o liam não o entendiam, e apenas o respeitavam, sem o amar, por isso mesmo que não o entendiam. Foi, porém, um poeta para poetas e artistas, e entre poetas e artistas é que poderá demarcar-se a órbita da sua imortalidade. Alguns dos seus sonetos, quatro, devem ser contados entre as mais prodigiosas produções do espírito humano: qual poeta portuguez, qual poeta estrangeiro, se o soubesse ler, não daria todas as suas obras em troco da gloria immorredora de ter concebido, e fundido em bronze aquelles maravilhosos sonetos?*¹⁴

Por outro lado, quanto à atitude de João Penha no que diz respeito ao parnasianismo (tendência estética que Eça lhe tinha recomendado como sendo a grande descoberta moderna no domínio da poesia), parece-me ser uma atitude de mera curiosidade formal, como se depreende pelo seu texto «Os parnasianos», publicado na colectânea *Por Montes e Valles* em 1899:

Já há muito saía em Coimbra a Folha, quando Eça de Queiroz me assignalou, entusiasticamente, o novo periódico, incitando-me a implantar entre nós a que elle chamava de poesia do futuro.

Acostumado á leitura exclusiva dos cinco ou seis poetas que, por aquella época, se liam e discutiam em Coimbra, surpreendeu-me a nova publicação, não

¹³ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, n.º 774, 368.

¹⁴ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, n.º 755, 309.

*tanto pela novidade que poderia notar-se no seu elemento poético propriamente dito, mas, principalmente, pela correção quasi científica da forma*¹⁵.

E continuando a disreter sobre o parnasianismo e os diferentes poetas considerados parnasianos, João Penha mistura inconsideradamente, naquilo a que chama «gloriosa constelação de poetas», génios como Nerval, Baudelaire e Verlaine com poetastros como François Coppée, Sully-Prudhomme, Soulayr, André Lemoyne, Armand Silvestre e outros de igual mediocridade, hoje completamente esquecidos. Chegando à conclusão de que o princípio que todos esses poetas seguem, segundo o qual «poesia sem arte não é poesia: é prosa, sem outro valor que não seja o dos pensamentos que contenha, [...] não é realmente novo; os grandes poetas latinos sempre o seguiram, e foi na *Epistola ad Pisones*, conhecida vulgarmente por *Arte poetica de Horacio*, que o Tasso, Camões, Ariosto e outros o encontraram, adoptando-o»¹⁶.

Deste texto, bem significativo, poderá inferir-se duas coisas: primeiro, apesar de manifestar um certo interesse pela novidade dos poetas parnasianos franceses, João Penha sobrepõe-lhes a herança clássica e neoclássica; segundo, João Penha opõe-se vigorosamente àquilo a que chama «manequim francês»¹⁷, repudiando toda a espécie de «francesismo», mesmo quando é influenciado pelos autores franceses que mais admira.

É caso para dizer, parafraseando Harold Bloom, que, como afirma oportunamente Elsa Pereira¹⁸, João Penha não sofre da *angústia da influência*... Ao «manequim francês» e ao «francesismo» em geral João Penha opõe o «portuguesismo» do imaginário de província, refugiando-se num casticismo que inclui a herança latina e a da poesia neoclássica do século XVIII. Por isso, idealiza uma vida simples, chã, para ele mas também para os outros, sobretudo para aqueles poetas que mais admira, como António Nobre, assim evocado em 1914, no poema intitulado «António Nobre», incluído na colectânea *Echos do Passado*:

*Para o poeta do Só, uma casinha
N'uma duna arenosa á beira-mar,
E lá dentro uma loira, e uma sardinha*

*Sobre um náco de brôa, por jantar,
Era todo o ideal, que n'alma tinha,
E da vida partiu, sem no alcançar!*¹⁹

¹⁵ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, n.º 724, 64.

¹⁶ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 65-66.

¹⁷ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, n.º 166, 301.

¹⁸ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 131.

¹⁹ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, n.º 311, 489.

Paralelamente, em *Últimas Rimas*, obra publicada em 1919, ano da sua morte, João Penha mantém uma evidente nostalgia de um século XIX de pleno romantismo (não o do pós-romantismo ou de um decadentismo finissecular, note-se), como se pode facilmente depreender pela leitura do seu poema breve intitulado precisamente «Século XIX!»:

*A ti invoco: escuta-me do Além!
Quando eu nasci, já ias tu em meio,
Quando morreste, morri eu também!
A ti alongo, oh seculo romantico,
Meu olhar triste, de saudades cheio!
A ti dedico o derradeiro cantico!*²⁰

Poderá mesmo dizer-se que essa nostalgia de um século XIX de pleno romantismo tem muito a ver com a mitologia lamartiana, mesmo quando João Penha satiriza os fanáticos de Lamartine, opondo-lhe o seu espírito terra-a-terra, como acontece no sonetinho intitulado significativamente «Lamartinianos», também da colectânea *Últimas Rimas*, texto dedicado ao seu companheiro dos tempos de Coimbra e colaborador de «A Folha» Eduardo Cabrita:

*A bella canção divina
Que em mim ouvia sonhando
Vae-se perdendo em surdina.*

*Porém, bêbo, cómo e ando;
E eis aqui, turba asinina,
O que eu te digo, chorando.*²¹

Sem querer cingir-me à antítese redutora escritor solitário versus geração ou grupo literário, diria, em conclusão, que João Penha, embora historicamente integrado na Geração de 70, mantém-se igual a si mesmo até ao final da sua vida: um eclético convicto, entre, sobretudo, Filinto Elísio, Lamartine e os parnasianos, opondo-se ao «francesismo» e mantendo-se sempre enraizado nas tradições culturais (e também gastronómicas...) autenticamente portuguesas. Isso apesar de se identificar (em parte, apenas) com o que Mallarmé (que ele respeitava mas que considerava

²⁰ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, n.º 327, 509.

²¹ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, n.º 389, 587.

«um falso deus»²²) disse sobre o seu próprio percurso poético: «Après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau. [...] Il n'y a que la Beauté — et elle n'a qu'une expression parfaite, la Poésie. Tout le reste est mensonge»²³.

FONTES

Universidade de Coimbra Biblioteca Geral

UCBG - Espólio de Eugénio de Castro, ex. 15.

BIBLIOGRAFIA

BRAGA, Teófilo (1984) — *História da Literatura Portuguesa. Os Seiscentistas*. 3.º vol. Lisboa: INCM.

CASTELO BRANCO, Camilo (1902) — *A enjeitada*. 4.ª ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

MACHADO, Álvaro Manuel (1984) — *O «francesismo» na literatura portuguesa*. Lisboa: ICALP, «Biblioteca Breve».

MALLARME, Stéphane (1964) — *Propos sur la Poésie*. Mónaco: Éditions du Rocher.

MARTINS, Oliveira (1957) — *Política e História*. Lisboa: Guimarães Editores, vol. II.

PEREIRA, Elsa (2015) — *Obras de João Penha. Edição crítica e estudo*. Porto: CITCEM.

QUENTAL, Antero de (1926) — *Odes modernas*. Coimbra: Imprensa da Universidade. Conforme a 2.ª edição de 1875.

____ (1973) — *Questão Coimbrã*. In *Prosas da época de Coimbra*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.

STEINER, George (1986) — *Dans le château de Barbe-Bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*. Paris: Gallimard.

²² UCBG — Espólio de Eugénio de Castro, cx. 15; PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 130.

²³ MALLARME, 1964: 68.

EM LEGÍTIMA DEFESA: *IN VINO VERITAS*

MARIA DO ROSÁRIO GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS*

A par da guerra e do amor, firma-se o vinho como um dos mais longevos temas poéticos que cimentam a tradição literária ocidental, assentando raízes no ignoto «Pramnio» dos poemas homéricos e espraiando-se desde a Antiguidade clássica até aos tempos modernos.

Testemunho fidedigno desta supremacia vinícola afigura-se M. Pórcio Cato (234 a. C.-149 a. C.) nos seus récipes profiláticos e terapêuticos sintetizados por Nuno Simões Rodrigues: «contra a ciática, vinho com zimbro; contra a indigestão, [...], 30 grãos de romãs esmagados em vinho»¹. Também Vergílio Marão (70-19 a. C.) consagra grande parte do livro II das *Geórgicas*² à qualidade da terra para cultivo da vide, ao tempo ideal de plantio da vinha e ao afã que implica a sua cultura: «[...] trabalho e mais trabalho é o que quer:/ano após ano três ou quatro vezes/teremos nós de lhe arrendar a terra,/de desfazer torrões com nossa péla/e de lhe retirar a folha a mais»³. Na senda virgiliana, Horácio (65 a. C.-8 a. C.), nas *Odes* I.7 e III.21, tanto aconselha Planco a pôr término aos tristes trabalhos da vida recorrendo ao «doce vinho» (I, 7), como ordena que este lhe seja lestandamente

* Universidade do Minho.

¹ *Apud* PEREIRA, ed., 2015: 12.

² Ver, a este respeito, o *incipit* do Livro II: «Até aqui foi campo, astro celeste./Agora, porém, Baco vou cantar-te [...]» (VIRGÍLIO, 1997: 73).

³ VIRGÍLIO, 1997: 86.

servido pela lua nova e pela meia noite, intimando a «amável ânfora», «digna de ser servida/num dia propício», a descer (III, 21). Do mesmo modo, incita Varo a não plantar «árvore alguma antes da sagrada videira», porquanto «somente o vinho os mordentes cuidados desvanece» (I, 18) —, embora Leneu⁴ castigue os seus excessos (I, 18) —, aconselha o «Rei do banquete», o «symposiarchos», Taliarco a retirar, no inverno, da «sabina ânfora/o vinho de quatro anos» (I, 9) e advoga que cantará «Algo novo e insigne [...] algo nunca antes dito» (III, 25)⁵. Num registo distinto, Marcial (I d. C.) dedica alguns epigramas em dísticos a diferentes tipos de vinho, de boa e de dúbia qualidade: de entre o vinho de Sorrento, o vinho de Tarragona⁶ e o vinho de Espoleto, enfatiza a excelência do lendário Falerno del Massico datado de um tempo em que não havia cônsules, e salienta a mediocridade quer do de Ravena — «Prefiero tener en Ravena un deposito de água a una viña,/pues podría vender el água a mucho mejor precio» (III, 56)⁷ —, quer do do Vaticano — «Bebe [lector] vaticano, si te deleitas con vinagre; [...]»⁸ (X, 45) quer do de Marselha — «pésimo vino de Marsella» (X, 36). A este propósito, clama o petroniano Trimalquião (66 d. C.) — para o qual «A vida é o vinho»⁹, em particular o opimiano — pela abolição da água e pelo emborco de um certo vinho, preferencialmente da Campânia: se, na celebração de um mistério consagrado ao deus Priapo, desfilam «acepipes maravilhosos, regados, ainda por cima, de falerno à discrição»¹⁰, na ceia de Trimalquião entram no palco, trazidas por escravos, «ânforas de vidro cuidadosamente seladas e tendo no gargalo etiquetas com estes dizeres: “Falerno Opimiano de cem anos”»¹¹. Excelente anfitrião, não se coíbe, todavia, Trimalquião de verberar um indesculpável desperdício: com efeito, dois massagistas médicos, enquanto discutiam, não se coíbiam de entornar falerno generosamente, bebendo-o «à sua saúde e à sua custa»¹².

Transitando para o poema n.º 14 da coleção *Carmina Burana*¹³, é-se confrontado com a evocação da taberna, espaço ambivalente de regozijo e perdição, que os

⁴ Baco Leneu é o deus dos lagares, remetendo o epíteto Leneu para o grego «lénós» (lagar).

⁵ *Odes*, 2008: 61, 233, 85, 65, 241.

⁶ De salientar uma referência a Tarragona em *O Satíricon*: « — Se o vinho não vos agradar, trocá-lo-ei; mas vós é que deveis torná-lo agradável. [...] não o compro, tudo o que é questão de goela medra numa propriedade que não conheço. Dizem que fica perto de Tarragona [...]» (PETRÓNIO, 2000: 50).

⁷ *Vd.* III, 57: «Un astuto taberneiro me engañó hace poco en Ravena:/al pedirle vino con agua, me vendió sólo vino». Tal facto parece justificar-se pela escassez da água em Ravena.

⁸ *Vd.* VI, 92: «Aunque tengas, Ariano, una serpiente cincelada/por el arte de Mirón en una copa,/bebes vaticano: bebes veneno». Além de ficar intrigado por Ariano beber vinho de má qualidade num copo luxuoso, Marcial subentende que a serpente esculpida no copo envenena o vinho.

⁹ PETRÓNIO, 2000: 306.

¹⁰ PETRÓNIO, 2000: 25-26.

¹¹ PETRÓNIO, 2000: 36.

¹² PETRÓNIO, 2000: 31.

¹³ Coleção de poemas latinos, recolhidos e remusicados pelo compositor alemão Carl Orff em 1935.

medievos clérigos itinerantes, esmolando para sobreviver, frequentavam, posto que a água era insalubre, ao invés do vinho nunca inquinado: «Aí [na taberna], ninguém teme a morte/e todos jogam uma parada por Baco».

Galgando os séculos, urge não olvidar a recomendação de Hoffmann (idolatrado por Baudelaire), segundo a qual o músico consciencioso deve recorrer ao vinho de Champagne a fim de compor uma ópera cómica (atendendo à alegria espumosa e leve que o género reclama), ao vinho do Reno ou de Jurançon para a música religiosa (tendo em conta o seu amargor inebriante) e ao vinho de Borgonha para a música heroica (adequado à fuga séria e ao arrebatamento patriótico).

Também Nietzsche, filósofo da visão helénica e sucessor de Schopenhauer, defende, em *O nascimento da tragédia*, o princípio da dualidade e subsequente reconciliação de Apolo e Dionísio, da ilusão e da realidade, do sol e do vinho, da razão e da embriaguez, da harmonia e da desmesura, desaguando, mercê da luta dos contrários, numa nova perceção estético-artística: «Nous nous rapprochons maintenant du véritable objectif de notre recherche, qui est de connaître et de pénétrer le génie et l'œuvre d'art dionysio-apolliniens, ou tout au moins de pressentir la nature de cette mystérieuse unité»¹⁴.

Afinal, segundo Bertrand Russell, o êxito de Baco, comumente designado como deus, algo em descrédito, do vinho e da embriaguez, não surpreende na Grécia, visto que «os gregos [...] desenvolveram um amor do primitivo e um desejo de vida mais instintiva e apaixonada do que a sancionada pela moral corrente»¹⁵.

Zurrapa letal ou néctar divino, puro ou diluído, de denominação sonante ou confrangedoramente inominado, afrodisíaco ou anódino, o vinho conota sabedoria (no tocante à produção), civilização (relativa à qualidade) e convívio (no que concerne às práticas familiares e etiquetas sociais). Não transformou Jesus, nas Bodas de Canãa, perante sua Mãe e seus Discípulos, a água em vinho, quando este último se tornou o ilustre ausente? E, no Antigo Testamento, não se embriagou Noé ao plantar a vinha e ao beber o vinho?

Após esta digressão de uma confrangedora incompletude pelo mundo romano, pela Idade Média e por Oitocentos, incidindo sobre as fainas vínicas e sobre a terapêutica do néctar dionisíaco, haverá razões para verberar João Penha, detentor de uma sólida cultura clássica, pela apologia que dele faz? E pelo encómio da cerveja, «mais poética e delicada» mas tão anciã quanto o vinho, seu rival, que «vai ganhando terreno» por surgir como a sua «benigna sombra»¹⁶? Acaso a etapa inicial da defesa do réu não poderia ter-se quedado neste invejável legado literário?

¹⁴ NIETZSCHE, 1993: 47-48.

¹⁵ RUSSEL, 1961: 38.

¹⁶ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 87.

Revisite-se, a este propósito, os artigos dados ao prelo na *Mala da Europa* (Ano IV, n.º 95, 15 de novembro de 1897, p. 4) e assinados por Delfim Guimarães, que faz três acusações (uma das quais, por nós secundarizada, respeitante à «factura dos alexandrinos») ao poeta de Braga. Detenhamo-nos na incriminação inicial: «Mas como se fosse pouco o afinar continuamente a lira para honrar as belas do visinho reino, João Penha tece um cantico dos canticos a favor da cerveja alleman...»¹⁷. Debrucemo-nos, doravante, na defesa do poeta-advogado, perante o requisitório de que é alvo: numa primeira fase, sustenta João Penha que, embora não tenha lido as *Rimas* desde a sua publicação, «ahi, como na *Viagem*» nunca fez «poesia alguma á cerveja allemã, nem mesmo á inglesa»¹⁸. De seguida, e a fim de corroborar esta sua asserção, acrescenta: «nunca ergui cantico algum á cerveja, e porque, ainda quando assim não fosse, [...] seria isso motivo para encomios, cortezanias e rapapés, e não para censuras»¹⁹. E desce, ulteriormente, à liça ao deparar com segundo artigo do «illustre prosador»²⁰, o qual se agarrou «ao paio [...] baptizando-o de Lamego, como baptizara a cerveja de allemã»²¹. Perpassam no discurso do denunciante e do visado ligeiras imprecisões, tanto a nível de irrisórios pormenores como de questões de fundo, suscetíveis de terem sido esclarecidas (tanto corroboradas como refutadas) por parte do causídico bracarense.

Em primeiro lugar, não é Delfim Guimarães que batiza o paio como oriundo de Lamego, mas o próprio João Penha que, ou por o haver confundido com o presunto lamacence, ou por pretender introduzir um efeito dissonante, assim o designa no poema IV de «Vinho e Fel»²².

Em segundo lugar, e diversamente do que assevera o acusador — muito embora considere João Penha um poeta «impecável»²³, parafraseando, talvez, Baudelaire que dedica as suas flores malélicas a Théophile Gautier, «Au Poète impeccable»²⁴ —, o poeta-advogado não rende preito (a rendê-lo...) à cerveja alemã, referindo-se tão-só à cerveja, em geral, e à cerveja inglesa, com especial relevo para a marca Bass. Folheando as *Rimas*, deparamos quer com o poema «A Camena», no qual a andaluza eleva aos lábios «O copo da cerveja»²⁵, quer com o soneto «Tudo escurece»²⁶, onde o *duo* cerveja e vinho e a *dueto* musa e andaluza surgem num jogo especular de

¹⁷ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. II, 20-21.

¹⁸ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 86.

¹⁹ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 88.

²⁰ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 114.

²¹ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 115.

²² PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 42.

²³ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 22.

²⁴ BAUDELAIRE, 1968: 42.

²⁵ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 81.

²⁶ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 98.

comparantes e comparados: se a «etherea musa» ou «deusa fria» é comparada com a «taça do velho syracusa», ambas, a musa e a taça, se afiguram inferiores, sob todos os pontos de vista, à viva andaluz que «um copo de cerveja inglesa» metaforiza. E se, no soneto «FI!» da *Viagem por terra ao Paiz dos Sonhos*, o «líquido de Bass»²⁷ se entrevê, 'declinado' no condicional, a jorrar, no soneto «Triste Consolação» de Últimas Rimas já morto é o «bom paio» e já em água fria (suma dor para o poeta hidrófobo) se transmuta «A taça do falerno e da cerveja»²⁸.

Em terceiro lugar, a cerveja é glosada a par do «licôr bello»²⁹, assim como do «generoso cognac»³⁰, do «loiro Xerez»³¹ e do «vinho do Porto»³², inserindo-se, destarte, em viva homenagem prestada ao álcool como agente de evasão. Cumpre, todavia, assinalar que, na sua «taberna» poética, recheada de «vinhos d'um pâmpano gostoso»³³, enfatiza João Penha o Borgonha e o Colares (que faz, igualmente, a sua aparição numa queirosiana ementa de *A Capital*), preteridos em proveito do afamado falerno.

Além da herança clássica e da correção pontual de uma interpretação redutora e generalizada em simultâneo, o poeta poderia ter evocado e invocado, *pro domo*, o caso de Baudelaire (mais paradigmático do que o de Richepin em «Pâle et blonde»), por ele rotulado de parnasiano: «Para esses parnasianos, portanto, que são os que actualmente constituem a mais gloriosa constelação de poetas do seculo XIX, isto é, para Baudelaire, F. Coppée, Sully-Prudhomme, Soulayr, Leconte de Lisle, [...] não ha arte onde o verso não é absolutamente correcto»³⁴. Enquanto o dândi parisiense declara que o objetivo da poesia é a «adaptation du style au sujet»³⁵, o boémio do «Homem do Gás» confessa que «entre as palavras, como som, e as palavras, como pensamento, deve haver uma perfeita harmonia, e isto porque não me parece razoavel que, quando, por exemplo, o pensamento chora, o verso toque zabumba»³⁶. Por seu turno, assevera Baudelaire que «la poësie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique»³⁷. Tal indissociabilidade não deixa de ser apadrinhada pelo Autor de *Colombina* e *Silvia* no «Prefácio» à *Viagem por terra ao paiz dos sonhos*: «Não separo a poesia da musica, porque estas duas artes estão tão intimamente ligadas, que uma não póde existir sem a outra: [...] o rythmo é o compasso do verso: é o

²⁷ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 229.

²⁸ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 639.

²⁹ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 49.

³⁰ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 431.

³¹ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 740.

³² PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 586.

³³ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 139.

³⁴ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 65-66.

³⁵ BAUDELAIRE, 1968: 127.

³⁶ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 94.

³⁷ BAUDELAIRE, 1968: 128.

seu movimento cadenciado, a sua ondulação regular, a sua marcha harmoniosa»³⁸. Ainda neste contexto, opina Baudelaire que os abstêmios são imbecis e hipócritas, detentores de um segredo que guardam ciosamente³⁹; vinófilo de reputação e, ao que parece, de proveito⁴⁰ e não partidário da severidade de Catão o Censor⁴¹, João Penha apresta-se a seguir Mestre Filinto: «Estou velho, e sem vinho um pobre velho/Cria arrans na barriga se bebe água»⁴². E que dizer da aversão de ambos pela crítica? Eis Baudelaire a questionar-se sobre os seus objetivos — «À quoi bon la critique?»⁴³ —, logo secundado pelo poeta-advogado para o qual os críticos «collocam os que se lançam no mundo das letras n'uma posição incerta e desequilibrada»⁴⁴.

Convergentes à partida, estas premissas temático-formais parecem redundar num corolário disjuntivo. Assim sendo, e na perspetiva baudelaireana, este «liqueur qui active la digestion, fortifie les muscles, et enrichit le sang» (*Du vin et du hachish*) tende para o excessivo desenvolvimento poético do homem, com o qual se identifica no que respeita às ações sublimes e aos crimes hediondos. Não parece despreciando, neste contexto, proceder com Baudelaire ao paralelismo entre o vinho e o hachish: o vinho exalta a vontade que o hachish aniquila; o vinho é um «suporte» físico, ao invés do *hachish*, sinónimo de arma para o suicídio; o vinho afigura-se laborioso e útil, incrementando o convívio social; o *hachish* torna-se preguiçoso e improficuo, facultando a alegria solitária. Por um lado, como trampolim para a ilusão artificial, o vinho dissipa o tenebroso, exacerba a subjetividade, transmuta a vil abulia do real e consola os frágeis atletas da vida que, não desistentes do suor quotidiano — o vinho destina-se ao «peuple qui travaille et qui mérite d'en boire»⁴⁵ —, fervilham na haussmanniana capital francesa. Por outro lado, e nos antípodas dos benefícios balsâmicos que o caracterizam — «Profondes joies du vin, qui ne vous a connues?»⁴⁶ —, desencadeia dramas mediante quer o enaltecimento do orgulho quer a libertação da indiguidade infame: «Qu'ils sont grands les spectacles du vin, illuminés par le soleil intérieur! Qu'elle est vraie et brûlante cette seconde jeunesse que l'homme puise en lui! Mais combien sont redoutables aussi ses voluptés foudroyantes et ses enchantements énervants»⁴⁷. Fazendo jus ao seu estatuto de *pharmakon*, Baudelaire não só lembra

³⁸ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 27-28.

³⁹ BAUDELAIRE, 1968: 306.

⁴⁰ «Para o conquistar, nada melhor do que uma boa mesa, onde os ânimos se rendiam à inspiração de Baco» (PEREIRA, *ed.*, 2015: 74).

⁴¹ «O Philantropo»: «— Não sigo as normas do Catão antigo,/Nem o mister de moralista invejo» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, I, 391).

⁴² PEREIRA, *ed.*, vol. 2015: vol. II, t. I, 383.

⁴³ BAUDELAIRE, 1968: 229.

⁴⁴ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. II, 236.

⁴⁵ BAUDELAIRE, 1968: 312.

⁴⁶ BAUDELAIRE, 1968: 312.

⁴⁷ BAUDELAIRE, 1968: 304-305.

que «Il faut être toujours ivre. [...] De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous»⁴⁸, como também é categórico ao afirmar que o desaparecimento do vinho seria passível de instalação de um vazio, de uma ausência ou de uma defetividade bem mais temível do que os exageros dele advindos⁴⁹. De opinião similar comunga João Penha, o qual, no poema «Philoxera», explana o castigo que Jehovah inflige ao homem, punido pela sua estupidez incurável: «O nosso fim, medonho, se avisinha:/ Deus, para aniquilar a humanidade,/Á morte condenou a cêpa e a vinha!»⁵⁰. Aliás, e justificando a ambivalência do vinho, Baudelaire não hesita em fazer suas as palavras do compositor Barbereau: «Je ne comprends pas pourquoi l'homme rationnel et spirituel se sert de moyens artificiels pour arriver à la béatitude poétique, [...] Les grands poètes, les philosophes, les prophètes sont des êtres qui par le pur et libre exercice de la volonté parviennent à un état où ils sont à la fois cause et effet, sujet et objet, magnétiseur et somnanbule»⁵¹.

Transitando para os cinco poemas que constituem a terceira secção das *Fleurs du Mal* (segunda edição) intitulada *Le Vin*, é-nos dado verificar que o vinho cumpre a sua dupla missão salvífica (como remédio ou cura) e letal (como peçonha ou veneno). Atente-se na prosopopeia que é «L'âme du vin». Aprisionado no seu continente vidrado, que o tûmulo metaforiza, anseia o líquido cativo por deslizar para o corpo humano, transmitindo-lhe luz, esperança e alegria: «En toi je tomberai, végétale ambrosie,/Grain précieux jeté par l'éternel Semeur,/Pour que de notre amour naisse la poésie/Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur!»⁵²; ou, ainda, em «Le Vin des chiffonniers», onde surge metaforicamente irmanado a Páctolo, esse rio da Lídia em cujas margens apareciam palhetas de ouro: «Pour noyer la rancœur et bercer l'indolence/De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,/Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil,/L'Homme ajoute le Vin, fils sacré du Soleil!»⁵³; ou, então, em «Le Vin du Solitaire», no qual patenteia a sua hegemonia sobrelevando o olhar de uma mulher galante, o beijo libertino da magra Adeline e o último saco de dinheiro entre as mãos de um jogador: «Tout cela ne vaut pas, ô bouteille profonde./Les baumes pénétrants que ta panse féconde/Garde au cœur altéré du poète pieux; [...]»⁵⁴; ou, por fim, em «Le Vin des amants», que anelam pelo sortilégio da partida, sinónimo de cavalgada arrebatada: «Partons à cheval sur le vin./[...] Dans le bleu cristal du matin/suivons le mirage lointain!»⁵⁵. Em contrapartida, no poema «Le Vin du solitaire» en-

⁴⁸ BAUDELAIRE, 1968: 173.

⁴⁹ BAUDELAIRE, 1968: 306.

⁵⁰ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 294.

⁵¹ BAUDELAIRE, 1968: 312.

⁵² BAUDELAIRE, 1968: 107.

⁵³ BAUDELAIRE, 1968: 109.

⁵⁴ BAUDELAIRE, 1968: 110.

⁵⁵ BAUDELAIRE, 1968: 110.

tra em cena o orgulho — «ce trésor de toute gueuserie»⁵⁶ — que, triunfante, deifica o homem à imagem do seu Criador, enquanto na composição poética «Le Vin de l'assassin» o homem é pelo vinho incitado ao uxoricídio, conquistando pelo crime a liberdade e a solidão almejadas: «— Me voilà libre et solitaire!»⁵⁷.

Ao transmutar o vinho em estímulo de uma dupla psicologia e de uma multiplicação da personalidade, Baudelaire, numa operação mística e alquímica, cria uma terceira pessoa, em que o homem e o vinho desempenham o papel de Pai e Filho na Santíssima Trindade, gerando o Santo Espírito como paradigma do homem superior. Provas esclarecedoras desta alquimia poética (no sentido que lhe dá Platão) são a recorrência do nome de Deus («Semeur»), a dilatação do espaço («l'espace est splendide»), a celestial feeria («ciel féérique et divin») e a alegoria da criação artística («Vers le paradis de mes rêves»), através quer da identificação humanitária e unanimista do trapeiro, do solitário e do amante com o sujeito poético desmultiplicado, quer da assimilação deste último, absoluto ou bipartido, ao vinho regenerador ou degenerado (ideal e «spleen»).

Folheando doravante a obra de João Penha, tropeçamos, nas *Rimas*, com uma primeira secção denominada «Vinho e Fel», que parece remeter para a assinalada ambivalência conotativa, conquanto reenvie de sobremaneira para a correlação vinho e mulher. Enquanto no soneto XIV se assiste ao «Confiteor» do Poeta, na perspectiva do qual vinho e amor se equivalem como refrigérios e curativos do sofrimento — «Sigo os preceitos da moderna escola:/— Não ha dôr que resista a um vinho ardente,/ Nem ao facil amor de uma hespanhola./»⁵⁸ —, a primeira quadra do soneto XVII mais não vem do que corroborar essa relação de paridade: «Hontem, no baile, por fatal desgraça,/Não foi de vinho que fiquei repleto;/Mas d'esse immenso, arrebatado affecto,/Que as almas vence, e os corações enlaça./»⁵⁹. Por seu turno, no soneto «A um Renegado», significativamente dedicado a Guilherme de Azevedo, é notória certa indiferença relativa à «Alma Nova» de inspiração baudelairiana, em proveito da opção pelo hino ao Colares e às «musas sem tosse» (alusão ao soneto «La Muse vénale» de Baudelaire?), assumidos como «assumptos vulgares» por parte de um leibniziano/voltairiano Penha/Pangloss: «Deixa-me o velho Collares,/As brancas musas sem tosse,/E o paio dos meus cantares: [...]»⁶⁰. Este ideal poético repassa, igualmente, «A Humanidade», dedicado a Guerra Junqueiro, onde «O vinho, as rosas, todo o amor e a lida»⁶¹ — ou seja, a vida — desaguam não em «sonhos de cerveja»⁶², mas numa

⁵⁶ BAUDELAIRE, 1968: 110.

⁵⁷ BAUDELAIRE, 1968: 109.

⁵⁸ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 52.

⁵⁹ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 55.

⁶⁰ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 127.

⁶¹ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 375.

⁶² PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 362.

espanhola de sonho. Equiparado à mulher no tocante à terapia da vida, mas superando-a levemente, o vinho, simbolizado pelo ébrio Sileno (representado na mitologia grega como sempiterno bêbedo), tem foros de guia espiritual pela sua resiliência em pontapear o sofrimento: «E os ôdres pandos, oh Sileno antigo:/Ensina-me na dôr: só tu és mestre!»⁶³. Ainda neste contexto, e no soneto «Canção de Bohemios», a taberna é elevada a biblioteca da «sciencia da vida», prevalecendo sobre os «papyros da sciencia moderna» invetivados à queima, porquanto «Sorri-nos a vida nos cálices cheios/Dos roixos falernos das parras da Beira./»⁶⁴. Por vezes, e na sua função de jocoso comparante, transmuta-se o divino falerno (metáfora dos anos juvenis e primaveris) em veneno do Hades inclemente (metáfora dos fatais desenganos): «Assim o bebedo passa/Da beatitude á tristeza,/Se poz aos labios a taça,/Onde sonhára um falerno,/E por diabolica graça/Hauriu peçonhas do inferno!»⁶⁵.

Afinal, «Acima o cangirão!»⁶⁶ parece ser a palavra de ordem e despautério de «Scena de taberna», não raro turbulenta, como a de «Recordações» de *Echos do Passado*: se à pergunta da Esfinge «qual é no mundo/A cousa mais antiga e florescente» o ministro de Baco retorque «o vinho», o sábio, na sua «sagesse», conclui ser, talvez na peugada flaubertiana, a «Asneira humana»⁶⁷. Não é, aliás, na tasca que Onofre recita vinolento os seus versos?

Uma das facetas indubitavelmente mais originais da estética penhiana é a reviravolta ou cambalhota epigramáticas introduzidas na chave de ouro do soneto, que, em vez de funcionarem como síntese desta forma fixa, dão a sensação de a desestabilizar e, até, de denegar o que as quadras ressudam. Note-se, por exemplo, a intrusão da truta, prémio derisório para o mais valente bebedor, como elemento algo discrepante num cenário tabernal volvido em palco de concurso: «Mas, vendo sossobrar a massa bruta/Do insolente rival, dos vinhos prêsa:/"Venci! diz vomitando; é minha a truta!"»⁶⁸. Ou, então, a entrada em cena do «bom presunto», logo referenciado após os «bons vinhos», como sendo o seu mais legítimo acompanhamento sólido: «As femeas no infinito, diz, são boas?/Ha bons vinhos por lá, ha bom presunto?»⁶⁹. Numa lógica inversa, a do alimento cujo tempero exige a bebida, o cabrito, que deveria ser salvo mas assado morre, convida na e pela morte o seu assassino a beber: « — Cozinha-o como quizer;/Mas olhe, talvez assado, [...] /Fique um prato regalado,/Que dê gôsto, puxe o vinho/E me alegre a digestão.//»⁷⁰.

⁶³ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 61.

⁶⁴ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 137.

⁶⁵ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 104.

⁶⁶ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 138.

⁶⁷ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 297.

⁶⁸ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 138.

⁶⁹ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 414.

⁷⁰ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 739.

Este volte-face inopinado, na génese de algumas catilinárias de que foi alvo o Poeta budista, não deixa de ser intencional e porventura ditado pela reação contra a «atmosfera» tanto revolucionária como rarefeita da poesia. Nascido em pleno romantismo, como escreve em carta endereçada a Albino Forjaz de Sampaio, «todas as minhas inclinações eram, até ainda bem pouco tempo, para os escriptores d'essa epoca luminosa: [...]»⁷¹. Neorromântico, firma-se João Penha como adepto do parnasianismo, que define não tanto pelo lema «arte pela arte»⁷², mas pela identificação entre a produção poética e a obra de arte ou, mais bem dito, pelo culto da forma. Igualmente herdeiro do romantismo⁷³, que rejuvenesce ao transmudá-lo em arte moderna ou, mais bem dito, em intimidade, espiritualidade, cor e aspiração ao Infinito⁷⁴, Baudelaire, finda a sua fase efémera de adesão à estética parnasiana, denuncia o «goût immodéré de la forme», tendente para «désordres monstrueux et inconnus»⁷⁵. Refutando catalogações apressadas ou rótulos incorretos de generalizados, afirma João Penha que, embora respeitando os «collegas do Parnaso» e os «collegas da symbolica», se recusa a segui-los: «Tenho-me seguido a mim mesmo, não por orgulho, mas porque nunca me senti com tendencias para andar na rectaguarda de pessoa alguma»⁷⁶. Do romantismo ao Parnaso parece afastar-se o *sui generis* parnasiano João Penha da retórica da imagem vivida, da expressiva metáfora dinâmica, do génio da alegoria poética e das correspondências/analogias entre o mundo natural e o universo espiritual que consagraram Baudelaire como poeta vanguardista. É diferente, convenhamos, escrever «Eis-me livre, qual ave nos espaços!» (soneto XV de «Vinho e Fel»⁷⁷) e «Mon esprit, tu te meus avec agilité,/Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,/Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde,/Avec une indicible et mâle volupté»⁷⁸.

A este respeito, detenhamo-nos em mais duas acusações de Delfim Guimarães: «Porque na maioria das produções primevas da *Viagem por terra*, por maior que seja a distancia que nos separa da leitura das *Rimas*, não deparamos senão as mesmas notas, os mesmíssimos estribilhos.»⁷⁹; «Mas diz o vate illustre que eu pondo em relevo o seu hespanholismo exuberante o acuso de levar tam longe a mania que até chega a rimar comas com pomas! [...] Eu não disse tal. Notei apenas o abuso que o douto artista se permittia de taes rimas para celebrar as bellasas plásticas do visinho reino»⁸⁰.

⁷¹ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. II, 660.

⁷² «A moralização dos povos pela arte parece-me uma fantasia paradoxal como muitas outras, [...] a arte não póde ter por fim a moralização dos povos» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 185-186).

⁷³ «Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau» (BAUDELAIRE, 1968: 230).

⁷⁴ BAUDELAIRE, 1968: 230.

⁷⁵ BAUDELAIRE, 1968: 301.

⁷⁶ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 93.

⁷⁷ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 53.

⁷⁸ BAUDELAIRE, 1968: 46.

⁷⁹ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. II, 22.

⁸⁰ PEREIRA *ed.*, 2015: vol. IV, t. II, 78.

Nesta conjuntura específica, João Penha poderia ter alicerçado a sua defesa tanto sobre o título «Lyra de Pangloss» como sobre o último verso do soneto «A um Renegado»: «Respeito ao doutor Pangloss!»⁸¹. É sobejamente conhecido que Pangloss, mentor de Candide e professor de «métaphysico-théologo-cosmolonigologie», surge, no conto filosófico de Voltaire, como o porta-voz ridículo e caricatural do otimismo de Leibniz: na ótica deste filósofo, nada acontece sem que haja uma causa ou razão determinante; além do mais, Deus, infinitamente bom, criou o melhor mundo de entre os mundos possíveis. Tagarela inveterado, Pangloss desvirtua, descontextualiza, subverte e parodia a teoria leibniziana, reduzindo-a a uma tautologia e esvaziando-a epistemológica e conceptualmente de sentido. Assim sendo, tanto repete de modo compulsivo que «Tudo está bem no melhor dos mundos possíveis», como subverte o postulado leibniziano relativo à causa determinante: «les nez ont été faits pour porter des lunettes: aussi avons-nous des lunettes»⁸². Ao insistir sobre os «poncifs» românticos, mediante «abuso» de certos chavões rimáticos, e ao recorrer, de modo sistemático e como contraponto, ao vinho⁸³, à mulher espanhola (passem os biografemas...) e à charcutaria, não pretenderá o poeta de Braga (à imagem do barthesiano «ser de papel» Pangloss e do seu criador) desconstruir ou denunciar parodicamente os excessos do romantismo e ultrarromantismo sobre os quais edifica a sua obra inovadora? E, mediante a intrusão da realidade na poesia, bem como o culto horaciano (I, 6 e III, 3) de recusa de temas sérios, tatear/encontrar uma via, à imagem de Baudelaire⁸⁴, entre os caprichos sentimentais e a tirania da forma, entre a emoção e a linguagem?

Afinal, em «De Paris a Lisboa», confessa João Penha que «um poeta vive em dois mundos distintos: o do seu pensamento, onde tudo é idealizado, e o das cousas reais, que o cercam, e em que vive»⁸⁵. Assim sendo, Baudelaire prefere fundi-los (graças ao oxímoro), ao passo que João Penha advoga a sua dissociação; o primeiro sugere, cultiva o implícito; o segundo afirma, defende o explícito; o primeiro recorre ao poder transfigurador do Verbo e à arte como «magie suggestive»; o segundo, preferindo uma linguagem figurativa, mais adequada à sua «verve» lúdica, opta por «o vigor do colorido, o realismo das imagens [...] pitoresco simbolismo com que procura definir certos estados d'alma»⁸⁶ o primeiro move-se no seio de abstrações, não prescindindo o segundo do concreto; o primeiro sublima o vinho, ao qual o segundo dá forma poética «impecável».

⁸¹ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 127.

⁸² VOLTAIRE, 1992: 231.

⁸³ MANGAS, 1990: 22. «Um vinho qualquer: Falerno ou Colares, Porto ou Tokai, Bordéus ou Lacrima Christi. E de qualquer zona demarcada. Da Madeira, do Xerez, de Málaga, de Chipre, do Reno, de Setúbal...».

⁸⁴ RINCÉ, 1984: 16.

⁸⁵ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 256.

⁸⁶ BETTENCOURT-RODRIGUES, 1931: 42.

No entanto, e nos meandros das divergências, irrompem afinidades estético-espirituais. Quer para Baudelaire quer para João Penha, o vinho é fonte de inspiração, método de criação e trampolim para a evasão: fuga ao tempo tirânico, cuja duração acentua o «spleen», duplicando-o, e olvido da dor de existir ou, melhor, do absurdo que é a vida (simbolizada pelos paços e presuntos), dado que, citando Dante, não há «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miséria». Do mesmo modo, cada qual emblematiza a situação trágica do homem moderno: sendo a euforia, suscitada pelo excitante, meteórica, Baudelaire insiste em glosá-la, sabendo de antemão que o seu término se avizinha; quanto a João Penha, as suas inclinações (talvez hedonistas, quiçá eudemonistas) vão no sentido de poetizar a vida prosaica, que invade o ideal entressonhado e vulgarmente o sobreleva. Assim sendo, se os poemas baudelairianos cantam, em geral, o «spleen» e desembocam no ideal, os sonetos penhianos não raro partem do sublime e desaguam no prosaísmo, pela via de um itinerário a preto e branco, comum aos dois estetas requintados, que vai, zigzagueante, das trevas à elevação e do absoluto ao relativo.

Retomando os itens que João Penha poderia ter desenvolvido de modo mais acutilante em sua defesa, como oponente a Delfim Guimarães e irmanado a Baudelaire pela via do apoftegma pliniano *In vino veritas*, realcemos mais um que o Poeta bracarense, aquando da publicação da *Viagem por terra ao paiz dos sonhos*, estava impossibilitado de aventar. Só mais tarde, em 1909, poderia ter feito uma pergunta, a nosso ver pertinente, a Delfim Guimarães: por que razão não traduziu o intérprete das baudelairianas flores doentias nenhum dos poemas da secção «Le Vin»?

BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE, Charles (1968) — *Œuvres Complètes*. Paris: Seuil.
- BETTENCOURT-RODRIGUES (1931) — *Por estradas e atalhos*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, A. M. Teixeira & C.^a (Filhos).
- GUIMARÃES, Delfim (1909) — *Flores do Mal. Interpretação em versos portugueses de poesias de Carlos Baudelaire*. Lisboa: Livraria Editora Guimarães & C.^a.
- HORÁCIO (2008) — *Odes*. Tradução de Pedro Braga Falcão. Lisboa: Livros Cotovia.
- MANGAS, Francisco Duarte (1990) — *Antologia Poética de João Penha*. Braga: Universidade do Minho/Biblioteca Pública de Braga.
- MARCIAL (1997) — *Epigramas*. Introducción, traducción y notas de Juan Fernández Valverde y Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Editorial Gredos, S. A., vol. I, II.
- NIETZSCHE, Friedrich (1993) — *La naissance de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*. In *Œuvres*. Traduit de l'allemand par Jean Marnold et Jacques Morland. Traduction révisée par Jacques Le Rider. Paris: Robert Laffont.
- PEREIRA, Elsa (2015) — *Obras de João Penha. Edição Crítica e Estudo*. Prefácio de Francisco Topa. Porto: Edição, vol. I, II, III e IV.
- PEREIRA, Virgínia Soares (2015) — *O vinho na tradição literária romana*. «Voar mais alto», n.º 7, p. 12-14.

- PETRÓNIO (2000) — *O Satiricon*. Tradução de Jorge de Sampaio. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- RINCÉ, Dominique (1984) — *Baudelaire et la modernité poétique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- RODRIGUES, Nuno Simões (1998) — *O vinho e a economia agrícola romana (séculos III a.C. – I d.C.)*. «Douro – Estudos e Documentos», vol. III (6), (2.º), p. 161-174.
- RUSSEL, Bertrand (1961) — *História da Filosofia Ocidental e sua conexão política e social desde os tempos primitivos até hoje*. Trad. do Prof. Doutor Vieira de Almeida. Notas de Rogério Fernandes. Lisboa/[s.l.]: Editorial Gleba/Livros Horizonte.
- TERUO, Inoue (1997) — *Une poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire*. Tokyo: France Tosho.
- VIRGÍLIO (1997) — *Geórgicas*. Tradução do latim do Professor Agostinho da Silva. Lisboa: Temas e Debates.
- VOLTAIRE (1992) — *Contes en vers et en prose*. Paris: Classiques Garnier, tomes I/II.

O ANGLICISMO POUCO ASSIMILADO DE JOÃO PENHA

JORGE BASTOS DA SILVA*

O lugar reservado a João Penha Fortuna na História da Literatura Portuguesa tem dependido, em larga medida, do estatuto que lhe é consignado de defensor, propagandista ou chefe-de-fila de um Parnasianismo transposto para as Letras lusas por via de um magistério informal exercido em Coimbra, junto do grupo reunido em torno do periódico «A Folha», que fundou e dirigiu. A ambivalência que teve o próprio João Penha para com aquela corrente plasmou-se em textos espalhados pelo espaço de décadas, como o prefácio do livro *Viagem por Terra ao Paiz dos Sonhos*, de 1897 (saído com data do ano seguinte), o ensaio «Os Parnasianos» de *Por Montes e Valles*, de 1899, e o panorâmico «De Paris a Lisboa (Viagem a todo o vapor pela litteratura contemporanea)», redigido em 1916 e integrado sete anos mais tarde no volume póstumo *O Canto do Cysne*¹. Penha aborda o tema repetidamente, sendo certo, todavia, que não se furta a levar também em conta o Romantismo, o Simbolismo, o Realismo e o Naturalismo nas suas reflexões sobre a literatura oitocentista, aliás entronizando Hugo, Lamartine e Musset como os «tres grandes deuses da poezia franceza»², o que, a par de outras opiniões expendidas — por exemplo, sobre Dumas pai, «o Walter Scott francez», e verberando o Realismo por

* Universidade do Porto.

¹ Todas as referências à obra de Penha remetem para a edição crítica de Elsa Pereira (PEREIRA, *ed.*, 2015).

² «De Paris a Lisboa» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 259.), e veja-se também o prefácio ao livro *Tristia*, de Antero de Figueiredo (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 279).

pedestre e imoral (cf. «De Paris a Lisboa»³) — patenteia uma nítida predileção pela literatura romântica.

Qualquer que seja o veredito atinente ao cariz parnasiano ou outro da escrita e da influência de Penha, o que do problema releva, na perspectiva de apurar os dados que atestam a presença de elementos da cultura britânica na obra do autor, é que nem os coevos (pois foi Eça quem lhe recomendou que lesse e imitasse os poetas do *Parnasse Contemporain*)⁴, nem os críticos e historiadores literários se inclinaram a contrapor-lhe, por de igual modo pertinente e verosímil, um quadro alternativo de referências estéticas, geracionais ou canónicas, para situar Penha como leitor, escritor e pensador. Este facto condiz com a consabida francofilia dominante na conjuntura portuguesa em que Penha se insere e não merece, pois, que o encaremos com estranheza. Não obstante, porque nele converge a *perceção* que dos talentos de Penha tinham os coevos com a que deles teve a posteridade, justifica-se, nem que seja por dúvida metódica, que nos interroguemos: até que ponto será significativa a familiaridade do autor com as realidades sociais, materiais, políticas, artísticas e sobretudo literárias das terras de além-Mancha? O levantamento que nos foi possível fazer — deve ressaltar-se que sem ler aturadamente a correspondência e desconhecendo o conteúdo da sua biblioteca pessoal, que presumimos perdida⁵ — dos testemunhos que denotam conhecimento daquelas realidades conduz a um diagnóstico que confirma o galocentrismo cultural do autor e da época, que, no caso de Penha, reduz as referências britânicas a uma condição secundária face à de gregas, latinas e francesas, ombreando porventura, em frequência e realce, com as espanholas e as italianas⁶. Permitimo-nos assim distinguir o ocasional *anglicismo* de uma autêntica *anglofilia*, que consistirá em sustentado interesse e familiaridade, quando não em confessa admiração pelos constituintes da vida e da cultura britânicas.

O diagnóstico, que passaremos a abonar, não subentende que Penha era por qualquer motivo obrigado à assimilação profunda da tradição intelectual britânica ou a uma sua valorização superlativa. A nossa leitura não traduz um juízo reprobato-

³ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 252-253.

⁴ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 65; PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. II, 55-56. Sobre as ambivalências de Eça a respeito daquela publicação francesa, veja-se HESS, 1999: 114-121.

⁵ O desapego dos livros próprios é lembrado pelo colega de Coimbra que dele deixou importante depoimento, segundo regista Maria Amália Ortiz da Fonseca: «Escreve Cândido de Figueiredo que o Poeta não possuía biblioteca, pois livro lido era livro posto de parte. Quando se formou, não consta que tivesse levado na bagagem qualquer compêndio. No entanto, lia muito, principalmente os clássicos e, à parte estes, Byron, Hugo, Balzac, Musset e, sobretudo, Shakespeare» (FONSECA, 1963: 46).

⁶ A dependência da intermediação francesa manifesta-se mesmo em aspetos de pormenor que não se prendem em exclusivo com a cultura britânica. Penha tende a referir-se a Edgar Allan Poe como «Edgar Poe», com ou sem trema aposto ao apelido, e a Heinrich Heine como «Henry Heine», o que reflete usos transpirenaicos (cf. «Questão Literária», PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 93; prólogo ao livro de Cunha Viana *Relampagos* (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 273); «Duas Linhas» PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 344).

rio, ainda que conclua pela superficialidade do *anglicismo* de João Penha. Trata-se de um diagnóstico que não nomeia qualquer patologia⁷.

O caso de Shakespeare é elucidativo. Penha alude diversas vezes às criações do isabelino, mormente nos sonetos, contudo nunca ultrapassando o nível do lugar-comum e tendendo para um registo de trivialização. As referências surgem concentradas nos volumes *Rimas* e *Novas Rimas*, de 1882 e 1905, respetivamente, mas com datas de composição e revisão muito distintas.

No poema que se inicia «Que seria de mim, n'êsta ansiedade», perante uma mulher que desdenha da sua paixão, diz o sujeito lírico que «Podia, modelando-me no Othello, [...] Tirar-lhe a vida a golpes de cutelo», mas prefere, «em lugar de sangue e furia tanta», afogar as mágoas no vinho⁸. «A Alma e o Corpo» refere-se ao «côro soluçante dos Othellos», que serão os maridos atraídoos pelas esposas com o poeta — se quisermos aceitar a insinuação autobiográfica⁹. No poema «O Crime», se podemos, de novo, tomá-lo à letra, Penha vangloria-se do ímpeto carnal que o fez desflorar uma jovem no espaço aberto de um jardim: «ardido Othello,/Cru, lhe desfiz a virginal cintura» (mas não passará, talvez, de um *Wunscherfüllung* freudiano¹⁰). Em «Ultimo Adeus», declara terem perdido atualidade as paixões e as galhardias de outras eras, remetendo ora para *Romeo and Juliet* (para o episódio da despedida dos esposos ao som da ave que anuncia a chegada da manhã), ora para os ciúmes do protagonista de *Othello*:

*Foi-se o tempo das balladas,
E os Romeus de nossos dias
Não sabem das alvoradas,
Nem da voz das cotovias.*

*O Mouro da tez adusta,
Quebrado o punhal sangrento,
Nem Desdémonas assusta,
Nem sólta canções ao vento;¹¹*

passo que enferma de um equívoco no qual também caiu o Camilo do romance *Um Homem de Brios*, ao supor que na tragédia shakespeariana Desdémona é assassinada

⁷ Estando as referências à cultura britânica, na generalidade, identificadas no aparato crítico da edição da obra de João Penha da responsabilidade da Doutora Elsa Pereira, compete-nos acima de tudo *interpretar* e *avaliar* esses dados, sem a preocupação da sua inventariação exaustiva.

⁸ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 49.

⁹ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 141.

¹⁰ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, 247.

¹¹ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 105.

com um punhal (a arma é, de facto, um simples travesseiro, que o tradutor-adaptador francês Jean-François Ducis considerou pouco elevado, optando por substituí-lo por uma adaga¹²). De qualquer forma, a ideia de que os pundonores de amante ou marido atraído pouco vigoram nesta época de valores decaídos percorre as evocações oitocentistas da história do mouro¹³, e Penha regressa ao tema em «Georges Dandin», à primeira vista sobre a personagem da comédia de Molière mas mesclando a referência com Shakespeare:

*Do mouro de Veneza a atroz vingança
Sómente a adopta uma cabeça tonta.
Ao despique, a trabuco, d'essa affronta
Já ninguém, hoje em dia, se abalança.*¹⁴

No soneto intitulado «Othello», finalmente, e em sintonia com as composições citadas, os ciúmes do sujeito lírico, apaixonado pela «mulher mais linda da cidade», sofrem uma quase-emasculação, pois que a sensualidade da mulher, simbolizada nos cabelos, lhe esvazia o ímpeto da violência:

*Zelando-a com atroz ferocidade
Notei que um fátuo, de amarella bota,
Um dandy d'olhos negros, mas idiota,
Ao passar, lhe sorria, com vaidade.*

— *Como é, disse eu á bella, em furia accêso,
Que quando aquelle parvo á esquina assôma
As costas lhe não viras, com deprêso?*

*Pois não receias que eu te mate e coma?
— Accommoda-te leão: tenho-te prêso
N'êsta, que adoras, sumptuosa côma!*¹⁵

Como Camões perante Bárbara escrava, o poeta deixa-se subjugar. A mesma paixão abrasa-o e desviriliza-o, forçando-o, domesticado, a «acomodar-se».

¹² Já noutro lugar assinalámos o engano de Camilo (cf. BASTOS DA SILVA, 2014: 242-243). Os «golpes de cutelo» do poema citado acima reflectem o mesmo equívoco.

Sobre o trabalho de Ducis e o seu contexto, veja-se PEMBLE, 2005: *maxime* 95-100.

¹³ BASTOS DA SILVA, 2005: 106-107, 186-187.

¹⁴ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 379.

¹⁵ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 400.

Aos amantes malfadados de Verona alude Penha no poema «Recordações», dedicado ao companheiro de juventude Gonçalves Crespo. Aí memora as estroinices da mocidade, as aventuras amorosas — que lhe permitem, aliás, remeter para Clarissa Harlowe e para o seu assediador Robert Lovelace, do romance de Samuel Richardson¹⁶ —, aventuras que chegavam a assumir contornos de embaraçoso e burlesco anti-clímax:

*Quantas vezes, subindo a corda ondeante,
Que nos levava de um jardim fragrante
A um templo feminil,
Em vez do brando rosto da Julietta,
Não beijámos a longa barba prêta
D'um phantasma viril!*¹⁷

Num sonetinho intitulado «Conchita», Penha canta uma grácil meretriz, dizendo que a rapariga «Tem sangue de hespanhola/N'um corpo de Julietta»¹⁸. Na homenagem «A uma Rabequista», os admiradores são «os Romeus e tu a Julia»¹⁹. Comparável «á modesta e candida violeta» seria «o retrato de Julieta,/Do gibelino a desditosa amante», de acordo com o soneto «O Retrato»²⁰. Os termos do poema «Nudus Amor», sobre uma mulher de extrema pudicícia, são semelhantes:

*A púdica modestia das violetas,
Que na sombra vicejam sem cultura,
Dá-nos a idea vaga da candura
Da tua alma, a das pallidas Julietas.*²¹

Já em dois trechos do poema herói-cómico *Onofre* se refere o narrador ao namorado que penetra nos jardins dos vizinhos para se encontrar com a amada, e bem assim à despedida dos apaixonados, que,

*como já das partes do levante
Alvorecesse a luz da madrugada,*

¹⁶ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 76-77.

¹⁷ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 77.

¹⁸ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 80.

¹⁹ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 128.

²⁰ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 332.

²¹ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 396.

*Como os amantes da tragedia inglesa,
O adeus disseram de lethal tristeza.*²²

No que respeita a *Hamlet*, cabe notar que o soneto que começa «Não te parece esta existencia clara» retoma, em tom ligeiro, as palavras das quais se disse serem as mais famosas da língua inglesa e as que mais amplamente reverberam do teatro mundial²³: seja a mulher «um reptil, hedionda» ou «Um modelo de artistas, a Gioconda;/ Ser, ou não ser amado, eis o problema»²⁴. A Ofélia, juntamente com Romeu e outras figuras de enamorados celebradas na literatura de vários séculos e países, como a Laura de Petrarca e a Dama das Camélias de Dumas filho, refere-se Penha em «A Boas-Festas». O termo «Romeus» aparece aí como antonomásia dos amantes masculinos²⁵. De modo similar, Julieta é metonímia da namorada em «A Borboleta», soneto em que se fala de a amada ter passado a preferir outro que não o poeta — exibindo o oposto da fidelidade imaculada da Julieta original, portanto²⁶.

Em mais uma apropriação terra-a-terra do trágico e do patético, causada pela desilusão amorosa, o soneto «In Amartitudine» retoma a desditosa de *Hamlet* para culminar numa tirada algo brutal:

*Chamei-te anjo com azas, por lisonja!
Ophélia com bom senso e burguezinha,
Contrata um bacharel, ou faz-te monja!*²⁷

No despeitado «Sonho Desfeito», comentário ao casamento da poetisa Zulmira de Melo, a quem Penha se afeiçoara, com chiste e truculência, lê-se:

*Ophelia que vaes no enxurro,
Querias montar cavallo,
E por fim, montas... um burro!*²⁸

Mais complexo e mais reflexivo é o soneto «Perdida!». Abrindo com uma referência à Haidée (sob a forma «Haydêa») e ao herói do *Don Juan* de Byron, diz o

²² PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 120; 115. Para outras referências aos «tristes amantes de Verona», podem ler-se os poemas «In Illo Tempore» e «Amores» (PEREIRA ed., 2015: vol. II, t. I, 593, 750).

²³ GROSSMAN, 2010: 84; O'CONNELL, 2003: 221, 243.

²⁴ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 56.

²⁵ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 291.

²⁶ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 389.

²⁷ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 385.

²⁸ PEREIRA, ed., 2015: vol. III, t. I, 184.

sujeito, entre o irónico e o melancólico: «Nós somos como Ophélia na corrente», ao duvidar da existência de livre-arbítrio²⁹.

A deflação sarcástica, entretanto, com marcas de evidente ceticismo, atinge o auge nos poemas «Novo Hamlet» e «Outro Hamlet». O primeiro afunda o trágico no jocoso. Figurando o poeta num cemitério, onde ambiciona «prescrutar a lei da vida», oferece-nos os seus pensamentos ao confrontar uma caveira:

*Quando trocaste o mundo, éden feliz,
Pela cidade das perdidas gentes,
Que mais choraste n'esse transe, diz?
¿Uma esposa gentil, os teus parentes,
Os campos que lavraste, o teu paiz?
— O morrer, tendo ainda tão bons dentes.³⁰*

A indagação filosófica, de balde tentada, dá lugar à desmistificação mordaz, não de todo alheia, valha a verdade, à chocarrice dos coveiros do reino da Dinamarca. O segundo poema, «Outro Hamlet», glosa o início do célebre solilóquio, chamando, todavia, rei ao príncipe:

*Ser ou não ser, dizia pensativo
O rei da Dinamarca: eis a questão.
Nossas almas, emfim, para onde vão?
Será, um dia, o morto um redivivo?³¹*

O sujeito interroga-se sobre o destino da alma e põe-se a hipótese do além-morte. A resposta à questão existencial é-nos dada por um Hamlet que assume a vontade de não morrer — para poder continuar a deliciar-se com chocolate.

No descomprometimento faceto ao qual Penha submete os referentes do drama trágico shakespeariano — conforme ao espírito de *romantismo sensato* que Eça disse ter ele criado³², ou ao *modo altivo de chorar* que lhe atribuiu Junqueiro³³ —, no seu pendor para a degradação cómica, dessacralizadora, quase fescenina por vezes, transparece uma atitude de distanciamento *blasé*, diletante — a espaços, mesmo, autoperódia. Nas evocações do dramaturgo renascentista, a poesia penhiana não acolhe

²⁹ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 571.

³⁰ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 394.

³¹ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. III, t. I, 189.

³² Em carta a Penha, transcrita em PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. II, 56.

³³ *Apud* FONSECA, 1963: 119; do contributo de Guerra Junqueiro para o número especial de «A Chronica», n.º 63-64 (abril de 1902) dedicado a João Penha. Sobre a «desromantização» na lírica coeva, com destaque para os casos de Gomes Leal e Guerra Junqueiro, *vd.* HESS, 1999: 145-151.

o sublime e escassamente admite o grave. A despeito desse facto, nas opiniões críticas expressas nas prosas, Shakespeare é tido em muito alta conta. Se não se trata de incongruência ou de oscilação resultante da diversa natureza das abordagens, trata-se daquele mesmo fenómeno que se encontra, por exemplo, em Manuel Pinheiro Chagas, autor da novela *A Varanda de Julieta*, que num texto prefacial exalta *Romeo and Juliet* como a representação consumada do mais alto ideal de amor enquanto na história de Laura constata a desadequação dos arroubos sentimentais à mentalidade dos tempos modernos, por demais materialista e prosaica³⁴.

As prosas, como dizemos, e em especial *Por Montes e Valles*, a coletânea em que Penha destila as suas opiniões críticas de modo mais cerrado, documentam a apreciação valorativa que faz do autor isabelino. No prefácio daquele volume, querendo dar exemplos de trechos dramáticos cuja intensidade emocional não se compagina com os princípios de certo laconismo da arte de representar em palco advogado pelo encenador francês André Antoine, cita «o dialogo da cotovia, de Romeu e Julieta; o da prece entre o mouro de Veneza e Desdémona; o monologo de Lady Macbeth; o de Hamlet; as imprecações do rei Lear, sobrepujando os urros da mais terrível das tempestades»³⁵. De um conjunto de oito exemplos para os quais é imprópria uma enunciação desapaixionada, cinco são de Shakespeare. E outrossim, num dos textos subordinados ao título «Questão Litteraria», a propósito de um crítico que lhe increpara referir-se nos seus poemas às «pommas» das mulheres espanholas, alega o autor:

*As mulheres de Shakespeare, o maior genio, o mais assombroso poeta dos que têm saído do ventre da terra, se exceptuarmos as da historia da Inglaterra, são de outros paizes: Julieta e Desdémona são italianas, Ophelia é dinamarqueza, Lady Macbeth, da antiga Escossia; — nem estas maravilhosas creações, e muitas outras, como Cymbelina e Titania, se comprehenderiam de Londres ou de Southampton. A acção das suas vastas tragedias e dos seus dramas desenvolve-se quasi sempre em terras e paizes que o poeta nunca vira senão em sonhos: na Alexandria, em Athenas, em Roma, Veneza, Verôna, e em regiões vagas, não definidas*³⁶.

³⁴ CHAGAS, 1876. No fundo, põe Pinheiro Chagas em jogo um dispositivo congénere ao do herói-cómico, desta feita não ligando a epopeia ao poema satírico (como fizeram Tassoni, Boileau e Pope) mas a tragédia à narrativa realista em prosa. E o cunho desta relação entre imaginários reproduz-se na obra de João Penha, onde se verifica, quer em textos ensaísticos e/ou memorialísticos em prosa, quer, e sobretudo, numa lírica marcada por um sentido de ridículo e de desmistificação.

³⁵ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 35.

³⁶ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 84. O final aberto do excerto implica virtualmente outros dramas: *Antony and Cleopatra*, *Julius Caesar*, *The Merchant of Venice*, *Twelfth Night*, *As You Like It*...

Nesta réplica a Delfim de Brito Guimarães, seguem-se referências a Schiller, Hugo, Musset e outros, em cujas obras se notaria análoga vocação ou preferência pelos ambientes exóticos. O argumento é, parece-nos, convincente, mas no que respeita a Shakespeare padece de um erro que procederá, talvez, de um lapso de memória, podendo, contudo, denunciar efetivo desconhecimento do drama ao qual se reporta, o «romance» *Cymbeline*. No artigo de Penha, «Cymbelina» é supostamente a heroína da peça, mas de facto não há qualquer personagem com esse nome; Cymbeline é um homem, na verdade um rei, e a sua filha — e figura maior do drama — é a princesa Imogen. Talvez seja justo, em todo o caso, reconhecer que Penha não se limita a referir personagens shakespearianas das mais óbvias e afamadas.

O elogio de Shakespeare repete-se noutros passos das prosas. No Expediente do número 9 de «A Folha», a propósito de uma tradução de Molière por Castilho, observa Penha:

As grandes criações typicas não são d'esta ou d'aquella nação, pertencem a todas e em todas se fixam.

*Um Almaguiva, um Georges Dandin, um Lovelace, um Bartholo, um D. Juan, um Othelo, um Gargantua, um Pantagruel, um Amadis de Gaula, uma Angelica, um Macbeth, um Figaro, uma Célimène, M. Jourdain, D. Quixote, Fausto, Julietta, Harpagon, etc., são de todas as linguas e designam typos immutaveis e universaes*³⁷.

E ainda no Expediente de «A Folha», mas agora no número 2 da II Série, a rebater as teses de um livro de Luciano Cordeiro, de timbre tainiano, convoca o conceito de génio para enaltecer os méritos e o significado da obra de Shakespeare:

O genio desconhece estheticas, despreza movimentos sociaes e impõe-se absoluto, se não ao seculo que o viu nascer, com certeza ás gerações futuras.

Se Alfred de Musset e Espronceda, poetas médios, se explicam pela theoria do Livro de Critica, porque representam uma feição caracteristica da sociedade actual: a duvida, o scepticismo, que se desprende em ironias e sarcasmos enviperados, como explicar Shakespeare e Victor Hugo?

*Quantas vidas de homem não seriam necessarias ao primeiro para formar a synthese das paixões que idealizou, se as analysasse? — não será manifesta, visivel, evidente a influencia do segundo na sociedade moderna, no facto colectivo*³⁸?

³⁷ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 387.

³⁸ Curiosas palavras acerca da «feição característica da sociedade actual». Dir-se-iam autocaracterizadoras de uma atitude típica do próprio autor. (PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 416).

É oportuno mencionar que de outras referências constantes de «A Folha» a temas da cultura britânica — nomeadamente ao teatro do Período Isabelino e a Byron — deu notícia Gabriela Gândara Terenas na sua análise da imprensa periódica portuguesa do quartel que começa em 1865 (cf. TERENAS, 2004: II, 825, n. 26; 888, n. 175; 905-906; 907, n. 50; II, 911).

De resto, às referências mais ou menos consistentes a *Othello*, *Romeo and Juliet*, *Hamlet*, *Macbeth*, *King Lear*, *Cymbeline* e *A Midsummer Night's Dream*, já recenseadas, acrescem remissões esparsas para o judeu obstinado de *The Merchant of Venice*, quando Penha lembra, dos tempos da academia, «um Shylock de baixa esfera, que, segundo elle mesmo declarava, não se levava por argumentos, nem o convenciam razões»³⁹; e para Bardolph, a propósito de Rolando, que não cessava de tocar a sua trompa, em sinal de alarme:

*A breve trecho, e pelo esforço sobrehumano que fazia, os olhos, saltando-lhe das orbitas, caíram-lhe pendentes a meio das faces. O pescoço, desmedidamente dilatado, confundira-se com o rôsto, e a sua côr poderia comparar-se á do nariz de Bardolpho, o companheiro de Falstaff, nariz tão rubicundo que, de noite, nas sinuosidades de uma floresta, poderia servir de lanterna*⁴⁰.

Bardolph é um dos populares que gravitam em torno de Sir John Falstaff no ciclo composto pelas duas partes de *King Henry IV*, por *The Merry Wives of Windsor* e por *King Henry V*⁴¹.

Aliás, essa grande criação cómica shakespeariana que é Falstaff é recordada no acintoso soneto «Sir John Bull». Dirige-se o poeta à encarnação dos Ingleses: «Eis o thêma: quem és?» — e a resposta que descobre é insultuosa, podendo em parte explicar-se pelo ambiente de anglofobia aguda que rodeou o episódio do Ultimatum:

*Quando o teu proprio bardo te figura
Em Falstaff, o poltrão, odre com pernas,
Só quiz lisongear-te a compostura:*

*Chegam mais longe as conclusões modernas:
Tu és, segundo a Sciencia conjectura,
O macaco primévo das tabernas!*⁴²

³⁹ «Chateaupers á la Rescouste» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 59).

⁴⁰ «As Barbas de Carlos Magno» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 145).

⁴¹ O autor refere-se a Bardolph também alhures como personagem cujo nariz «de noite e n'uma floresta obscura, servia de lanterna a Falstaff e aos seus originaes companheiros» («Duas Linhas», EP IV.i.344). No conspecto das remissões para a cultura britânica, estas referências assumem contornos especiais por ostentarem rara proximidade verbal face aos textos ingleses — neste caso, à primeira parte de *King Henry IV*, em cuja cena II do Ato III, entre outras invetivas, Falstaff diz a Bardolph: «When thou ranst up Gad's Hill in the night to catch my horse, if I did not think thou hadst been an *ignis fatuus*, or a ball of wildfire, there's no purchase in money. O, thou art a perpetual triumph, an everlasting bonfire-light!» (SHAKESPEARE, 1992: 111).

⁴² PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 228. O escândalo causado pelo *Ultimatum* reflete-se ainda no soneto «Fi!», que apoda o bojudo inglês de «ôdre de cerveja» — tendo em mente, quiçá, o insular cavaleiro de triste figura, Falstaff (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 229). John Bull foi invenção de John Arbuthnot, em inícios do século XVIII, mas veio a emancipar-se largamente dessa gênese, graças, em grande parte, ao incremento da caricatura gráfica. Note-se, de passagem, que conferir o título de cavaleiro a John Bull é invulgar. É plausível que o lance (que pode supor-se contraditório do desiderato de tomar a personagem por representante do *povo* inglês) derive de contaminação com Falstaff.

«Sir John Bull» é sintomático da propensão penhiana para subscrever estereótipos, que inclui ainda a admirável «regularidade inglesa» — mero lugar-comum, invocado noutro Expediente de «A Folha», o do número 17, para envergonhar os leitores que se esqueciam de saldar as assinaturas⁴³; «o loiro Bull» como «pai da elegância» (no poema que começa «Que formosura esplendida!»⁴⁴); a mulher britânica — ou, mais precisamente, a mulher escocesa — como «etherea» e «algente», bela mas desprovida de «sensual viveza», do «salero gentil d'uma andaluza»⁴⁵; a excelência das fazendas⁴⁶; Londres como impressionante megalópole, «com os seus quatro milhões de habitantes», que todavia nada é quando contemplada à escala cósmica, e que por outro lado é uma cidade de trabalho, pejada de uma atmosfera opressiva⁴⁷; a cerveja Bass e os bifés ingleses de que Penha era indubitavelmente adepto⁴⁸.

Se nem todos estes apontamentos são ofensivos, o recurso ao estereótipo é invariavelmente empobrecedor. Ainda assim, nem sempre o preconceito é gratuito em absoluto, pois pode relacionar-se com posições intelectuais de fundo, consolidadas. No pronunciamento de mais acerba antipatia, a derriça que anima o remate de «Sir John Bull», descortina-se o descrédito a que João Penha votava Darwin, a quem se referiu algumas vezes. Dele afirma ser o autor de um daqueles «systemas erróneos» com os quais não quadra a doutrina budista da reencarnação, que Penha diz professar no texto «Colombina»⁴⁹. E o sentencioso poemeto «Contra Darwin» é construído sobre o mote «De macaco não sahe homem»⁵⁰.

Verificamos que Penha concedia alguma atenção, por sumária ou liminar que fosse, a aspetos do património sociocultural das Ilhas Britânicas situados fora do perímetro da literatura. Assim se refere aos cientistas Newton e Herschel, com evidente respeito⁵¹, e a Thomas More, que tem em conta de proponente de «theorias lamentáveis», à semelhança de «Campanella, Warville, Saint-Simon, Diderot, Saint-Just, Fourier e quejandos», inaugurando o autor de *Utopia*, pois, uma perigosa linhagem de pensadores subversivos⁵².

⁴³ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 404.

⁴⁴ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 67.

⁴⁵ «Tudo Escurece» (PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 98).

⁴⁶ Cf. «A Orgia» (PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 149, 151).

⁴⁷ Cf. prefácio de *Viagem por Terra ao Paiz dos Sonhos* (PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 23-24).

⁴⁸ Cf. «Canção de Bohemios» (PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 137); «Fi!» (PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 229); «O Paio e a Emoção» (PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 115); «Últimas Linhas», (PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 505) «A Orgia», (PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 156); «Os Visionarios» (PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 178).

⁴⁹ PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 193.

⁵⁰ PEREIRA, ed., 2015: vol. III, t. I, 154.

⁵¹ Newton é «o padre-eterno inglez a quem a humanidade, reconhecida, deve as leis da gravitação e da decomposição da luz», em contraste com Darwin, «o phantasiioso Moysés britannico», criador de leis das quais «só existem vestígios... nas pandectas do transformismo» (prefácio ao livro *Tristia* de Antero de Figueiredo, PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 277-278). Herschel é referido como destacado astrónomo, ao nível de um Kepler e de um Laplace (cf. «Da Terra ao Sol» (PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 250).

⁵² «Últimas Linhas» (PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 496).

Mas não há que duvidar de que a literatura era, para João Penha, o mais importante, e neste domínio o balanço possível cota-o como leitor pouco assíduo, pouco profundo e pouco atualizado. Nos seus escritos não se vislumbra inteligência dos coetâneos — Dickens, Tennyson, Thackeray, os Browning, os Rossetti, Hardy, Wilde... —, isto é, dos vitorianos, neles se compreendendo os representantes das correntes estéticas finisseculares (dos autores do Modernismo, com os primeiros dos quais, afinal, se cruzou no tempo, nem vale a pena falar)⁵³. Mas mesmo dos autores do Romantismo britânico, com a exceção de Byron, quase nada saberia. Menciona Scott muito raramente, ainda que Gonçalves Crespo diga que o encantava «a historia feudal de Inglaterra e Escossia vista atravez da opulenta imaginação de Walter Scott»⁵⁴. Ficou acima registado que Penha deu a Dumas pai o epíteto de «Walter Scott francez». Num texto em que se professa filossemita, alude à perseguição ao judeu Isaac em *Ivanhoe*⁵⁵, e num outro, em que faz o panegírico do romance histórico de Herculano, equipara-o «ao *Ivanhoë*, de Walter Scott, á *Notre Dame de Paris*, de V. Hugo, e ao *I promessi sposi*, de Manzoni»⁵⁶. De períodos mais recuados, além de Shakespeare e Richardson⁵⁷, chega a mencionar o *Paradise Lost* de Milton e os cantos ossiânicos de Macpherson, a par do Antigo Testamento, das epopeias homéricas, de Dante e Tasso, e de outras instanciações do épico⁵⁸. Em contexto diferente, refere também Swift, como veremos. É, na verdade, um horizonte limitado, em especial se o contrastarmos com o maior cuidado posto na reflexão sobre autores franceses ou de língua francesa, manifesto nas prosas de Penha.

Mau grado a negligência para com os escritores britânicos oitocentistas, não surpreende que Byron avulte na estima de Penha. A voga byroniana atravessou o continente a partir do terceiro lustro do século — a voga da obra e a voga da pose —, e junto dos

⁵³ Sejamos justos: as leituras de Penha, iniciadas na sua escrita, não ficavam significativamente aquém das da larga maioria dos seus compatriotas, desde logo porque, daqueles autores, só Dickens se encontrava traduzido com alguma abundância. Para uma panorâmica, consulte-se FLOR *et al.*, 2012, a par de SOUSA, 1999: 86-95, 104-109. Sobre a gritante ausência de Tennyson, o celeberrimo poeta laureado da imperatriz-rainha, veja-se BASTOS DA SILVA, 2017: 175-176. Neste capítulo como noutros, Eça é uma notória exceção (BASTOS DA SILVA, 2017: 179-183). Todavia, Penha refere Macaulay a propósito dos trabalhos historiográficos de Herculano (cf. «O Crime» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 350).

⁵⁴ Em artigo intitulado «João Penha», dado à estampa no mensário «A Renascença» em 1878 (*apud* PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, 55).

⁵⁵ cf. «Israël» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 71).

⁵⁶ «O Crime» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 349).

⁵⁷ À referência notada acima, junte-se o trecho de «Colombina» no qual que Penha conta «Clarisse Harlowe» — registre-se a forma afrancesada do nome — entre «as grandes amorosas» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 196). Num Expediente de «A Folha», ainda, o do número 2 da Série IV, encontra-se referência a «Lovelaces temerários» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 474).

⁵⁸ «Os Visionários», (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 176). Fica pouco claro se os autores e as suas obras se classificam no Romantismo ou no Simbolismo (que é o ponto em debate), entendidos estes como caracteres recorrentes e transtemporais do fazer literário, que não como correntes ou períodos historicamente delimitados (são «duas eternas formas artísticas», diz-se na p. 177).

leitores portugueses a sua poesia alcançou singular popularidade⁵⁹. A tendência de Penha para o registo satírico tê-lo-á aproximado da escrita do lorde inglês e terá ditado a índole da adesão, que privilegiou *Don Juan* em detrimento, por exemplo, de *Manfred* ou *Childe Harold's Pilgrimage* (o poema que relata a visita de Byron a Lisboa e Sintra). Logo no texto de apresentação de «A Folha», Penha refere-se jocosamente às «escolas» poéticas de Lisboa e de Coimbra, que se haviam digladiado, e refere como predileções suas, à distância daquela contenda, Hugo, Musset e Byron⁶⁰. É certo que tanto cita *Don Juan* como *Manfred*, mas não custa a crer que, mais que o ícone satânico ou torturado, a aura de mundanidade impenitente, provocatória mesmo, tenha sido bastante apelativa. Por isso se refere Penha a Byron, aqui e ali, nas páginas de «A Folha», entre os poetas humorísticos, a propósito dos diferentes caracteres das nações (representando Byron o génio inglês como Heine, Musset e Espronceda os dos respetivos países⁶¹); e, no que respeita a livros, a par das suas predileções em matéria de vinhos, tabacos e amores, salienta o «*D. Juan* de Byron, as *Noites de Italia* de Musset, os *Canti* de Leopardi, as *Doloras* de Campoamor», panteão, de resto, notoriamente eclético⁶².

Colaborando já em «A Republica das Letras», ao recensar as *Viagens* de Luciano Cordeiro, Penha não se coíbe de alcandorar o livro a um lugar entre a *Peregrinação* de Mendes Pinto e o semanário parisiense «Le Tour du Monde». «Effectivamente», diz,

*na viagem a Hespanha ha capitulos, onde, a par do humor genuinamente britannico de Swift, e da ironia biliosa de Byron, encontrámos a melancolica expansão e o religioso entusiasmo de Lopes de Mendonça nas suas Recordações de Italia; — e o moço viajante, novo Protheu das letras, ora se nos afigura um simples touriste da Regent-Street, que de volta á patria conta a John Bull maravilhado uma scena de bandidos na floresta de Viterbo, uma serenata em gôndolas nas aguas do Rialto; — ora um poeta realista, que se desempenha generosamente de obrigações contrahidas com um editor opulento*⁶³.

Importando na ironia o exemplo e o legado de Byron, é com naturalidade que Penha o irmana com Swift, e é pois sem hesitação que reage a uma crítica publicada no periódico «A Grinalda», que, depois de ver os seus poetas alvejados como «me-

⁵⁹ Para uma síntese, veja-se SOUSA, 2004.

⁶⁰ Cf. «Preambulo» (PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 368).

⁶¹ Cf. «Expediente» de «A Folha», série II, n.º 12 (PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 442).

⁶² «Expediente» de «A Folha», série V, n.º 1 (PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 484). Junqueiro publicou em *A Folha* boa parte das composições que veio a reunir em *A Morte de D. João*. Terá o facto influenciado a propensão de Penha para centralizar a sua imagem de Byron no satirista que assinou *Don Juan*? Vale recordar que o anti-herói junqueiriano é bastante dado aos prazeres da mesa, o que pode ter suscitado a empatia do diretor da revista.

⁶³ «Ultimas Linhas» (PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 499).

trificadores do ai» por Penha, atacou «A Folha» com a acusação oblíqua de que «A virgem da poesia tem sido arrastada pelo lôdo das orgias e lupanares por esses imitadores liliputianos de Byron e Musset»⁶⁴. Dados os talentos de Penha, sair à liça nesses termos não era levar a luta para terreno propício.

Para João Penha, segundo tudo indica, a seguir a Shakespeare, qualificado de «o mais extraordinario genio dos tempos modernos», habitante de «uma altura inacessível»⁶⁵, Byron era, com efeito, o autor britânico de eleição. Sondar a consequência, a exuberância do empenho, no entanto, mesmo no caso dessas duas escolhas, revela um anglicismo meramente ocasional, quase se diria que accidental, periférico à sua vivência, à sua estética e à sua cultura.

BIBLIOGRAFIA

- BASTOS DA SILVA, Jorge (2005) — *Shakespeare no Romantismo Português. Factos, Problemas, Interpretações*. Porto: Campo das Letras.
- _____ (2014) — *Camilo e o mais celerado preto*. In *Tradução e Cultura Literária. Ensaio sobre a Presença de Autores Estrangeiros em Portugal*. Porto: Edições Afrontamento, p. 237-257.
- _____ (2017) — *Between Victorian 'Hypocrisy' and 'Spiritual Supremacy': Tennyson in Portugal*. In ORMOND, Leonee, ed. — *The Reception of Alfred Tennyson in Europe*. London: Bloomsbury Academic, p. 175-193 e 380-383.
- CHAGAS, Pinheiro (1876) — *A Varanda de Julieta*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & C.^a.
- [FLOR, João Almeida, et al.] (2012) — *Charles Dickens em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/University of Lisbon Centre for English Studies/Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- FONSECA, Maria Amália Ortiz da (1963) — *Introdução ao Estudo de João Penha*. Lisboa: Portugália.
- GROSSMAN, Edith (2010) — *Why Translation Matters*. New Haven: Yale University Press.
- HESS, Rainer (1999) — *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal (1865-1890)*. Trad. Maria António Hörster e Renato Correia. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- O'CONNELL, John (2003) — *Shakespearean Afterlives: Ten Characters with a Life of their Own*. Foreword by Stanley Wells. Cambridge: Icon Books.
- PEMBLE, John (2005) — *Shakespeare Goes to Paris: How the Bard Conquered France*. London: Hambledon and London.
- PEREIRA, Elsa (2015) — *Obras de João Penha. Edição Crítica e Estudo*. Pref. Francisco Topa. Porto: CITCEM, 4 vols. em 7 tomos (livro e CD-ROM).
- SHAKESPEARE, William (1992) — *The First Part of King Henry IV*. Ed. A. R. Humphreys. London: Routledge [1960].
- SOUSA, Maria Leonor Machado de (1999) — *Charles Dickens em Portugal*. «Revista de Estudos Anglo-Portugueses», n.º 8. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, p. 81-120.
- _____ (2004) — «*Tempting Demon*»: *The Portuguese Byron*. In CARDWELL, Richard A., ed. — *The Reception of Byron in Europe*. London: Thoemmes Continuum, vol. I, p. 164-187 e 224-226.

⁶⁴ Cf. PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 438; para a resposta de Penha, cf. PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 438-441; para a crítica de Penha aos «metrificadores do ai», ver o «Preambulo» do primeiro número de «A Folha» (PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 368-370).

⁶⁵ De carta dirigida a Albino Forjaz de Sampaio em 1906 *apud* PEREIRA, ed., 2015: vol. I, 131.

TERENAS, Gabriela Ferreira Gândara da Silva e Borges (2004) — *Diagnoses Especulares: Imagens da Grã-Bretanha na Imprensa Periódica Portuguesa (1865-1890)*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tese de doutoramento, 3 vols.

ESPAÑA NA OBRA POÉTICA DE JOÃO PENHA

GABRIEL MAGALHÃES*

I

Desde há muitos anos que o poeta João Penha ocupa o seu recanto, discreto e mesmo marginal, nas histórias da literatura portuguesa. Classificado como um dos «filhos da Arcádia»¹, próximo do neorromantismo² ou do parnasianismo³, esta incerteza quanto ao carimbo estético que se deveria aplicar aos seus textos não impede que se lhe reconheça um papel de relevo nas aventuras literárias encenadas na vibrante Coimbra estudantil de oitocentos⁴. Depois, Penha exilar-se-á no Norte de Portugal, e, tal como o autor viveu numa Braga que, naquela época, culturalmente, estava distante de muita coisa — da mesma forma os seus livros foram parar a uma prateleira secundária, que fica ao pé do baú do esquecimento.

O surgimento de uma muito competente edição crítica do seu trabalho literário, realizada por Elsa Pereira sob a orientação de Francisco Topa⁵, volta a colocar as criações de Penha no placard das novidades. Porque este é um dos poderes do estudo universitário: renovar aquilo que estava envelhecido através de uma nova luz que sobre isso se

* Universidade da Beira Interior

¹ SARAIVA & LOPES, 2008: 599.

² PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, 123-124.

³ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, 126-127.

⁴ SARAIVA, & LOPES, 2008: 735.

⁵ PEREIRA, *ed.*, 2015.

projeta. São um total de sete volumes, contendo o primeiro uma introdução, e os outros seis a obra poética publicada em livro, os textos líricos esparsos e, finalmente, trabalhos em prosa aparecidos na imprensa, tudo isto acompanhado de andaimes informativos de primeira qualidade: um aparato crítico muito completo e rigoroso.

E é assim que, empurrados ou, talvez melhor, desafiados por esta edição e pela sua qualidade, no presente estudo analisaremos a presença de Espanha na obra poética de João Penha. Os textos líricos que não foram reunidos em livro, bem como as produções em prosa disseminadas por jornais e revistas não constituirão o centro do nosso trabalho — que se ocupará, sim, dos versos reunidos em volume. Isto é, trataremos das quase 800 páginas do tomo I do volume II, o que implicará navegar as águas do tomo II desse mesmo volume, onde os poemas do bardo bracarense são radiografados de acordo com minuciosos critérios editoriais. O restante da obra de João Penha que se consigna nos quatro tomos dos dois volumes sobrantes será por nós consultado e referido de forma ocasional, sem a pretensão de exaustividade que nos merecerá a criação lírica coligida em livro⁶.

II

Quem não se especializou nas relações literárias entre Portugal e Espanha tende a pensar que os dois países viveram de costas voltadas. Pelo contrário, quem mergulha nas teias que Espanha e Portugal foram fiando entre si, seja em que período for, descobrirá que tal não é verdade: o mais habitual é que a nação vizinha mereça um olhar de soslaio, por vezes muito atento, sendo que, em determinadas ocasiões, Portugal e Espanha se olham de frente: nessas alturas, estas duas culturas estudam-se e apreciam-se com uma considerável mútua atenção. Mas o mais habitual é esta relação de obliquidade que nunca permite a si mesma um total desconhecimento do outro peninsular.

De um modo geral, esta é também a atitude que domina na poesia de João Penha relativamente à nação vizinha. Nada de costas voltadas, mas sim um olhar de esguelha que, na verdade, acaba por ver muitas coisas: muitas mais do que inicialmente julgaríamos. Fazendo o cômputo das referências espanholas que surgem nos poemas que o vate bracarense publicou em livro, encontramos muitas menções que quem conhece a urdidura da vida ibérica de oitocentos esperaria encontrar, mas também surgem dimensões inesperadas, que dão à relação de Penha com a cultura espanhola um perfil próprio. Principiaremos, portanto, pelos aspetos mais típicos, passando depois para os mais específicos.

⁶ Muitas das citações deste artigo referem-se à obra de João Penha, sempre seguindo a edição crítica que dela fez Elsa Pereira. Essas referências aos textos do poeta serão apresentadas de um modo específico: indicando os números do volume e respetivo tomo, em numeração romana, e depois a página respetiva, em algarismo. Nestas referências, manteremos sempre a ortografia da edição crítica.

Em primeiro lugar, entre o que era esperável, surgem-nos as menções à figura e à obra de José de Espronceda⁷. De facto, sabemos que este autor foi, no século XIX português, um pouco aquilo que García Lorca representou na segunda metade da centúria passada. Na verdade, uma referência incontornável. Já estudámos este ponto noutra lugar⁸. Baste-nos, pois, lembrar apenas, a título de exemplo maior, a menção que ao vate espanhol faz o narrador camiliano na «Conclusão» de *Onde Está a Felicidade?*, um romance de 1856: «A minha estudiosa leitora já leu o poema de Espronceda, *El Diablo Mundo?*»⁹.

Penha, esse, sem dúvida, tinha lido Espronceda, pois como vimos menciona-o na sua poesia. Contudo, ao texto referido por Camilo no romance mencionado — que é, sobretudo, o célebre «Canto II» ou «Canto a Teresa», de *El Diablo Mundo*¹⁰ —, Penha parece preferir *El estudiante de Salamanca*, uma obra que menciona em duas ocasiões¹¹, referindo-se à sua protagonista Elvira, uma dama pura seduzida e abandonada por Don Félix de Montemar, o nome que José de Espronceda deu à sua versão de D. Juan. Numa dessas menções, faz-se mesmo uma citação literal: «Murió d'amor la desdichada Elvira»¹². Como veremos, tem o seu significado que João Penha prefira esta vertente «donjuanesca» do poeta espanhol.

Será esta Elvira a das saias que tanto preocupavam Eça de Queirós, vendo nelas um íman que tinha atraído a literatura do segundo romantismo, que girava em volta da sua suave brancura¹³? Segundo Eduardo Lourenço¹⁴, a Elvira queirosiana é a de Lamartine, algo que confirma Maria de Fátima Outeirinho, para quem Alphonse de Lamartine «ficou para sempre conhecido como “o cantor de Elvira”»¹⁵. Contudo, a leitura da obra de Penha revela-nos que o modelo feminino lamartiniano deu origem a um seu heterónimo ibérico, que é a Elvira de Espronceda, também vestida de branco, também passeando ao luar¹⁶ — e cujos passos líricos vão parar, afinal, aos versos do nosso poeta bracarense, que a designa como uma «flor branca»¹⁷.

Outro aspeto curioso, e novamente esperável, são as menções à política espanhola, algo muito comum no Portugal de oitocentos. As notícias do país vizinho e a questão ibérica debatem-se muito mais do que hoje julgamos. Valha-nos, como exemplo maior desta tendência, o ensaio de Antero *Portugal perante a Revolução de*

⁷ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 79, 111, 344, 521, 561.

⁸ MAGALHÃES, 2007b.

⁹ BRANCO, 2005 [1856]: 243.

¹⁰ ESPRONCEDA, 1992 [1840-1844]: 368-378.

¹¹ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 79, 521.

¹² PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t.I, 521. Confrontar com ESPRONCEDA, 2001 [1840]: 71.

¹³ QUEIRÓS, [s.d.] a [1900]: 7.

¹⁴ LOURENÇO, 2006: 7.

¹⁵ OUTEIRINHO, 1988: 6.

¹⁶ ESPRONCEDA, 2001 [1840]: 65-66.

¹⁷ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 79.

Espanha, publicado em 1868¹⁸. O texto termina com uma brilhante carambola dialéctica, comum na produção ensaística anterior¹⁹:

Eu, por mim, pondo de parte toda a poesia e toda a sentimentalidade, contentar-me-ei de afirmar aos patriotas portugueses esta verdade de simples bom senso: que, nas nossas actuais circunstâncias, o único acto possível e lógico de verdadeiro patriotismo consiste em renegar a nacionalidade.

Mas estes temas estão presentes um pouco por todo o lado: em *Portugal na Balança da Europa*, de Garrett²⁰, onde o autor de *Frei Luís de Sousa* diz algo que anuncia esta declaração de Antero, que acabámos de citar, e também em Eça. Não é por acaso que, ironicamente, em *Os Maias* se refere um magistrado espanhol que ainda tinha esperanças de se vir instalar em Portugal²¹.

Com efeito, pelo menos desde 1807 que, na Península Ibérica, se sabia com certeza que o destino político de um país tinha uma influência enorme na evolução do outro. As invasões francesas ou a «Guerra de la Independencia», como dizem os espanhóis, representaram, afinal, um só conflito que desrespeitou todas as aduanas e fronteiras seculares. Isto criou uma consciência da importância de saber as novidades do outro ibérico para ir adivinhando o próprio destino. Foi assim que a orgulhosa Espanha seguiu com atenção apaixonada a guerra civil portuguesa, algo que se reflete nos artigos de Larra²².

Na obra de Penha, encontramos uma curiosíssima referência a Sagasta. Já sabemos que o registo do poeta é leve, sarcástico, ora brejeiro, ora gastronómico, e não devemos esperar desta menção grandes profundidades de análise política²³:

*Disse-me um dia Sagasta:
Por esta linda muchacha,
Dava tudo, dava a pasta,
Dava a penna que despacha!*

Sagasta é Práxedes Mateo Sagasta (1825-1903), líder do Partido Liberal espanhol, que, depois da Restauração dos Bourbons em 1874, vai alternar no poder com Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897), chefe do Partido Conservador. No fundo,

¹⁸ QUENTAL, 1982 [1868]: 211-241.

¹⁹ QUENTAL, 1982 [1868]: 241.

²⁰ GARRETT, 1963 [1830]: 941-942.

²¹ QUEIRÓS, [s.d.] a [1888]: 170.

²² LARRA, 1989 [1828-1837]: 402, 418.

²³ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 149.

tratava-se de um bipartidismo hispânico oitocentista. Eis, pois, mais uma menção espanhola que esperaríamos e que podemos colocar ao lado do célebre artigo de Eça de Queirós sobre o assassinio de Cánovas, salvaguardando, claro, as distâncias em termos de escrita e de profundidade literária. Este artigo de 1897, que se intitula «No mesmo hotel»²⁴, publica-se no mesmo ano em que se cometeu o homicídio. Confirmamos, assim, mais uma vez, agora com um exemplo de Penha, que a política espanhola era seguida no nosso país.

Tal como o eram também as catástrofes e, por vezes, as efemérides. Por exemplo, os portugueses comoveram-se com os terremotos da Andaluzia, que ocorreram em 1884. O sismo deu-se no dia 25 de dezembro de 1884, festa de Natal, uma data tão paradoxal para tão fatídico acontecimento como o foi o 1 de novembro de 1755. Houve, de resto, uma sucessão de réplicas. Em Portugal, publicaram-se notícias, organizaram-se donativos: tudo isto foi estudado por Pilar Vázquez Cuesta²⁵. Quanto ao nosso Penha, ele escreve um poema que desenha uma andaluza, poema esse que se conclui com a seguinte expressão²⁶: «de amor tremia,/Ao rufo do seu pandeiro,/A terra de Andaluzia!». Trata-se, portanto, de uma menção lírica a este terramoto no país vizinho, um facto que comoveu a nossa Lusitânia, como o próprio Penha explica noutro lugar²⁷.

Como vemos, a forma que Penha tem de abordar um assunto costuma ser leve, despreocupada, e a visão que possui da Espanha também é assim: nela se aglutinam muitos lugares-comuns. Começamos, porém, por comprovar que o país vizinho faz parte da sua visão do mundo e que a célebre teoria das costas voltadas mais uma vez não tem cabimento. Num dos seus textos, depara-se-nos o seguinte excerto²⁸:

— *Escuta-me a phantastica Odyssea,*
(Um trovador errante me dizia)
«O mundo percorri: a Andaluzia;
A França, que o sicambro inda receia;

A Grecia azul, amada de Phebea;
A sonora Italia; a Russia fria;
As terras d'onde vem a luz do dia,
Desde Ceylão á vîrde Chaldea; [...]

²⁴ QUEIRÓS, 2005 [1897-1898]: 57-63.

²⁵ *Apud* MAGALHÃES, 2007a: 107.

²⁶ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 240.

²⁷ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. II, 270.

²⁸ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 308.

Como podemos ver, a Espanha forma, de facto, parte da mundivisão do poeta, aqui transfigurado em trovador, mas a região destacada é a Andaluzia. E esta escolha implica uma perspetiva algo folclórica do país vizinho, bastante comum ainda hoje em dia, pelo que os versos de Penha deslizam para o estereótipo com muita facilidade. Com efeito, é na sua obra que nos surgem postais ilustrados da realidade espanhola eivados do borrão maior do lugar-comum, como verificaremos no início de uma peça intitulada «Versos á Carmen»²⁹:

*Percorri a Hespanha inteira,
A terra das castanholas:
Fui de fronteira em fronteira
Para vêr as hespanholas.*

*Vi Pampelona em Navarra,
Cadiz, Toledo e Sevilla:
Na mão levava a guitarra,
Nos labios a cigarrilha.*

*Numa praça de Granada,
Terra dos loucos amores,
Levei uma navalhada,
Por uns olhos tentadores.*

Não temos a pandeireta, mas cá estão as castanholas; não temos os touros, mas não faltam as navalhadas das aventuras hispânicas. E a conceção dominante mantém-se a de uma Espanha andaluza. Faz-se referência a Pamplona, a Toledo, certamente, mas nesta composição domina uma tríade de cidades andaluzas: Cádiz, Sevilha, Granada. Não deixa de ser curioso constatar que esta ideia do que seja o país vizinho, mais do que representar uma consequência de uma proximidade geográfica, que permitiria o conhecimento mútuo, nos chega através da via europeia, como que num estranho ricochete cultural. Tínhamos a Espanha aqui ao lado, mas quem a traz até nós é Prosper Mérimée, com a sua *Carmen*³⁰, traduzida para ópera por Bizet. Penha olha para os seus vizinhos com uns binóculos que outros países da Europa lhe deram: esta Carmen que aqui nos surge, sendo espanhola, é também uma invenção francesa. Nesta mesma linha, quando nos fala de D. Juan, é mais fácil Penha inspirar-se na obra homónima de Lord Byron, do que em *El burlador de Sevilla*, a extraordinária peça de 1630 (que, de

²⁹ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 167.

³⁰ MÉRIMÉE, 1980 [1845].

resto, nunca menciona, implícita ou explicitamente, parecendo desconhecê-la). Resumindo, a leitura que da realidade espanhola faz Penha é superficial e deixa-se guiar por imagens europeias, que lhe forneciam boa parte dos clichés usados sobre o país vizinho.

Esta relativa frivolidade, se nos é permitida a expressão, da noção que se criava de Espanha, cujas novidades políticas se conheciam, cujas catástrofes nos tocavam, mas cuja cultura não se compreendia em profundidade — era bastante normal no século XIX. E um sinal de que tudo era algo espumoso nas concepções sobre o país ao nosso lado surge-nos também na quantidade imensa de gralhas que nos aparecem nos textos que se referem à vida hispânica. Algo que também acontece na obra de João Penha. Vimos agora mesmo Pamplona grafada como Pampelona, quiçá por necessidade métricas, importantes num poeta tão perfeccionista como Penha. Mas, noutros pontos, aparecem-nos erros que já não relevam do império da cadência lírica: Toboso, o berço da Dulcinea cervantina, transforma-se em Teboso³¹, Calderón de la Barca grafa-se como Calderão³². Quando surgem breves excertos em castelhano, aparecem-nos de imediato lapsos: «Mi muero de amor por ti»³³, diz-se num verso («me muero»: seria essa a expressão correta). Contudo, repetimos, isto é bastante habitual: as relações existiam — mas sem um rigor que aprofundasse as radiografias culturais e a exatidão ortográfica. Eram ligações mais intensas do que se costuma julgar, mas não saíam de um «estado de gralha» que ainda hoje sobrevive no «portunhol».

Entremos agora num último aspeto, também provável, como todos os anteriores, e que nos aparece na obra de Penha: referimo-nos ao claro predomínio da referência literária francesa, considerada modelar, com a conseqüente desvalorização do universo hispânico. No fundo, estamos perante o célebre francesismo, a que Eça dedicou um artigo conhecido³⁴. Deambulando pelos versos, e também pelos artigos de Penha, esta tendência surge-nos com frequência, sendo talvez o momento mais evidente aquele que se transluz no artigo «DE PARIS A LISBOA (Viagem a todo o vapor pela litteratura contemporanea)»³⁵. Nesta peça significativa, todas as menções são gaulesas e, quando se indica um nome de ressonâncias mais ibéricas ou ibero-americanas, tal acontece porque esse poeta vive e escreve na capital francesa. E, no momento em que este comboio de carruagens gaulesas e sobretudo parisinas desembarca em Lisboa, fá-lo sem a mais mínima paragem em Espanha: não há escritor do país vizinho que mereça sequer a honra difusa de ser um apeadeiro³⁶.

³¹ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 558.

³² PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 543.

³³ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 149.

³⁴ QUEIRÓS, 1988 [1888].

³⁵ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 252-259.

³⁶ Também numa carta que Penha escreve a Albino Forjaz de Sampaio em 1906, comentando autores que o influenciaram ou o influenciaram, todos os nomes pertencem à literatura francesa, com exceção de uma citação de Shakespeare (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. II, 660).

Este último dado não nos deve levar a esquecer o que dissemos antes: existem, no conjunto da obra de Penha, muitas e variadas menções a Espanha, cujo catálogo já esboçámos, naquilo que tem de mais típico — de mais «esperável». No entanto, também ele, como o seu tempo, se revela por vezes fanaticamente francófilo, seguindo os modelos literários gauleses como exemplos superiores. É algo que se dá, pois, nos seus textos, com alguma regularidade, mas que está longe de constituir a única tendência das suas relações com o exterior. Nestas, há um lugar, um espaço, e bem significativo, para a Espanha. Veremos, agora, os aspetos específicos, mais particulares, que essa ligação espanhola assume na obra de Penha.

III

Existe, em primeiro lugar, na obra poética de Penha publicada em livro, uma obsessão pela figura da espanhola — que se revela muito acentuada: tanto, que teremos de considerá-la como um rasgo específico do autor. Sabemos, pelo romance queirosiano, que as andaluzas, no cenário do Portugal de oitocentos, desempenhavam o papel de mito erótico. Todas mais ou menos descendentes da Carmen de Mérimée e de Bizet, corporizavam, e o verbo não é metafórico, a paixão sensual em estado puro. Contudo, como acontece em *Os Maias*, no capítulo VIII, o do célebre passeio de Carlos a Sintra, a mulher espanhola aparece em segundo plano, como mais um traço social de um certo tempo. Além disso, esse tipo de conquista associa-se ao Palma Cavalão e ao Eusebiozinho. O próprio Carlos, na sua juventude, cometeu esta extravagância algo popularucha³⁷ que está longe de ser, contudo, o espelho amoroso onde se revê. Por isso, em Eça, a espanhola é algo por onde se passa — e onde não se fica.

Já no caso de Penha a sua obra fica, permanece nesta fixação. É certo que surgem outras mulheres, em forma de fada, no seu lirismo, perfis femininos que compara à Laura de Petrarca³⁸ ou à Julieta de Shakespeare³⁹. Mas, no outro extremo desta pureza angelical, lá está, ardendo intensamente, a presença obsessiva da mulher do país vizinho. Por vezes, estas duas dimensões, a etérea e a carnal, coincidem numa figura feminina: «Tem sangue de hespanhola/N'um corpo de Julietta», diz o sujeito lírico numa das suas composições⁴⁰.

Tal como o Palma Cavalão queirosiano, que sabia tratar com espanholas, lidar com elas⁴¹, João Penha perde-se às vezes em filosofias sobre este magnético universo

³⁷ QUEIRÓS, [s.d.] a [1888]: 94-95.

³⁸ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 207, 233, 291, 305, 335, 494, 500.

³⁹ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 77, 80, 389, 593.

⁴⁰ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 80.

⁴¹ QUEIRÓS, [s.d.] a [1888]: 230-231.

feminino hispânico. Numa nota a um poema seu, precisamente intitulado «Uma andaluza», o tal em que se faz uma alusão aos sismos que ocorreram na zona de Granada e de Málaga em 1884, podemos ler⁴²:

Não ha um unico homem que, deante de uma andaluza, quando ella é uma verdadeira filha da terra de Santa Maria, não trema de amor e de desejos. São as mais encantadoras mulheres do mundo, depois das hespanholas do norte, loiras, mais poeticas e mais doces.

As andaluzas são superiores quanto ao pandeiro e ás seguidilhas, mas as do norte subpujam-as no sapateado e na persistencia em suas affeições mysteriosas. Umas e outras, porém, são dignas dos nossos amores e dos nossos madrigaes, — mas tudo em verso, porque amar a sério uma hespanhola, o mesmo é que jogar con fuego.

Mais uma vez, constatamos o tal «estado de gralha» em que vivem as relações peninsulares por estes anos: a ortografia correta seria «jugar con fuego». Penha, entretanto, como já dissemos, não estava sozinho nesta paixão pela bela espanhola. Recordemos o longo poema *Paquita*, de Bulhão Pato, aparecido em 1866, ou então esta descrição algo zoológica que Ramalho Ortigão faz das mulheres do país vizinho⁴³:

A espanhola é guapa. Tem o busto forte, a curvatura fina, o tornozelo delicado, o pé curtinho e gordo. Belos dentes, solidamente plantados em gengivas húmidas cor de cereja, reluzem na sua boca carnuda recortada em arco de frecha. [...] Os olhos, pretos ou castanhos, franjados de longas pestanas recurvas, são bem abertos, revêem-se em si mesmos e têm uma luz triunfante, quase impertinente, de consciência dominadora e vitoriosa.

A diferença, contudo, é que, em Penha, as espanholas pululam por toda a obra, quer se chamem Pepita⁴⁴, Conchita⁴⁵, Carmencita⁴⁶ ou Dolores⁴⁷. Surgem com frequência «ao som da castanhola,/Ao som da pandeireta!»⁴⁸, dentro daquela visão que o poeta de Braga tem da realidade espanhola, muito próxima dos lugares mais comuns, menos originais, da história da cultura peninsular. Estamos, pois, perante uma fixação que não cessa. Até as suas amigas femininas portuguesas são vistas

⁴² PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, 270.

⁴³ *Apud* MAGALHÃES, 2007a: 105.

⁴⁴ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 69.

⁴⁵ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 80.

⁴⁶ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 363-366.

⁴⁷ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 355.

⁴⁸ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 80.

de acordo com este obsessivo paradigma hispânico. Numa composição dedicada àquela Zulmirita lusa que tão importante foi para Penha⁴⁹, o sujeito poético afirma⁵⁰:

*Ao passo quadrupedante,
D'um baio d'Andaluzia,
Passa a Musa da poesia,
Bella, radiosa, galante.*

*Da raça das hespanholas,
Tem os impulsos da raça:
Dá sorrisos por esmolos.*

E, contudo, apesar desta atração, a poesia de Penha revela por vezes a consciência do drama sociológico que estava por trás de todo este erotismo: eram as constrangedoras limitações económicas que levavam estas mulheres à prostituição. Como podemos ler num dos seus textos, muito significativamente intitulado «Fados»⁵¹:

*Nasci bem longe, em Sevilha,
Exposta na lama infecta;
Vim para esta vida abjecta
Quasi nua, sem mantilha.*

Num outro poema, sente-se mesmo a comoção perante o drama social que a existência destas andaluzas revelava⁵²: «Que triste vida não passa/ Aquella andaluza ardente!». Era, assim, um terrível pano-de-fundo sociológico que empurrava estas mulheres a oferecerem o «facil amor de uma hespanhola»⁵³. Na verdade, a própria biografia de João Penha se envolveu numa relação deste tipo, ao ponto de ter tido quatro filhos de uma espanhola da zona de Braga, dos quais apenas sobreviveu um, que o poeta acabou por perfilhar⁵⁴. Num dos seus últimos textos, o poeta como que se despede deste seu constante encantamento pela figura feminina do país vizinho na sua versão meridional: «Adeus, pois, minha pállida andaluza!»⁵⁵.

Relacionado com este tema da espanhola, tão enraizado na obra lírica de Penha, temos outra matéria que lhe é específica: a obsessão pelo mito de D. Juan. Também

⁴⁹ PEREIRA, ed., 2015: vol. I, 77-84.

⁵⁰ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 345.

⁵¹ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 537.

⁵² PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 89.

⁵³ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 52.

⁵⁴ PEREIRA, ed., 2015: vol. I, 84-85.

⁵⁵ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 751.

este espectro literário vai percorrendo toda a sua poesia. Não seria errado propor que a questão das andaluzas e o donjuanismo definem uma relação de simetria na obra do autor das *Novas Rimas*. Com efeito, estas duas linhas correm paralelas ou, por vezes, entrecruzam-se, dando origem aos mais diversos ângulos da experiência erótica.

Este é o momento certo para asseverarmos que, nas citações literárias de Penha relativas ao país vizinho, encontramos grandes ausências: em todos os seus poemas publicados em livro não se refere uma única vez Quevedo, um autor que, pela dimensão burlesca de parte da sua obra, teria porventura interessado o poeta de Braga. Do mesmo modo, ausência total de referências à picaresca, sendo que o lirismo do vate de *Violão Nocturno* se revela por vezes bastante pícaro, até pela sua obsessão pela comida. Contudo, não pensemos que Penha vivia de costas voltadas para Espanha: como vimos, isso não é real na imensa maioria dos nossos autores. Aquilo que se cultiva é um olhar oblíquo, mas muito atento, que inclui citações de Lope de Vega⁵⁶, de Calderón de la Barca⁵⁷, de Góngora⁵⁸ ou da zarzuela⁵⁹, o chamado «género chico» ou, se quisermos, a opereta espanhola. Por vezes, interessa-se por autores, hoje quase desconhecidos, mas que para ele tiveram importância, como é o caso de Antonio María de Trueba, citado em duas ocasiões⁶⁰.

No contexto destas citações, sem dúvida a de D. Juan é a mais importante. Para termos ideia deste relevo, comparemos o número de menções ao burlador de Sevilha com as que se fazem ao mundo literário do Quixote, criado por Miguel de Cervantes. De facto, o paradigma quixotesco é referido apenas duas vezes⁶¹, enquanto que o grande sedutor aparecido na genial «comedia española» de 1630 surge nada mais e nada menos do que 26 vezes⁶². Fica-se até com a impressão de que existiu uma identificação muito pessoal, muito profunda com este mito hispânico: os jogos com a coincidência dos nomes (João, Juan) isso indicam. Num dos seus poemas da velhice, o eu lírico, falando consigo mesmo, afirma o seguinte⁶³:

*A que atroz decadência, João Tenorio,
(Eu não tomo este nome por vaidade,
Mas porque o meu, já grande por metade,
Fôra, em verso, peor que o de Gregorio)*

⁵⁶ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 133-136; PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, 184-185.

⁵⁷ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 543.

⁵⁸ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, 186.

⁵⁹ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 162.

⁶⁰ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 233, 240.

⁶¹ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 122, 558.

⁶² PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 67, 119, 151, 170, 173, 245, 271, 301, 307, 330, 331, 380, 391, 451, 457, 476, 494, 571, 572, 592, 639, 673, 700, 730, 743, 748.

⁶³ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 639.

*A que atroz decadência, isto é notório,
Tu chegaste, alquebrado pela idade!*

Embora o poeta justifique metricamente a identificação «donjuanista» — e todos sabemos quão cuidadoso era João Penha no que diz respeito à lisura dos seus versos —, outras ocorrências da fixação neste mito do grande sedutor mostram-nos que, de facto, a figura do burlador de Sevilha constituía uma imagem referencial para o poeta. Uma forma, por vezes, de falar consigo mesmo, como acontece na seguinte conclusão de um poema⁶⁴:

*Deixa-te de namoros, toma assento:
É já tempo, D. João, que consideres
Que tens mais que três vidas de jumento!*

Por vezes, são as amadas que se dirigem ao sujeito lírico potenciando esta identificação, como acontece, por exemplo, nos seguintes versos⁶⁵:

*Como é tristonho o meu fado!
Vou deixar-te, D. João!
Como vaes ser desgraçado!
Chora, chora! — Oh! Isso não.*

O mesmo acontece quando a figura feminina censura o amante masculino: «E és para mim tão frio, D. João!»⁶⁶. Nestas ocorrências, claramente notamos uma sobreposição da figura de João Penha com a do mito de D. Juan: algo que se faz de modo subtil, mas ao mesmo tempo bastante perceptível. Essa identificação torna-se tão profunda que o seu poema «A última carta», uma espécie de testamento, é assinado com a seguinte expressão: «João Tenório, bacharel». Este «bacharel» é o estudante de Coimbra, o advogado de Braga, fundido com o mito de D. Juan: de tal modo abraçado a ele, que se torna dele quase indiscernível.

Mas o mito de D. Juan tem muitos rostos ao longo da história da literatura, muitíssimos, e resulta interessante ver que burlador interessava a Penha. Ora, em primeiro lugar, a sua poesia mostra uma porventura completa ignorância da versão original, aquela que apareceu em 1630, cujo autor não conhecemos com certeza, mas que tem sido tradicionalmente atribuída a Tirso de Molina. Estas situações são típicas da obra

⁶⁴ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 451.

⁶⁵ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t.I, 592.

⁶⁶ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 494.

do autor bracarense: amigo da superfície entretida, irónica das coisas, não mergulha nas questões em profundidade. Portanto, Penha pouco ou nada sabia do D. Juan barroco: daquela obra em que, logo na sua «Jornada Primera», nos surge uma magnífica descrição da Lisboa anterior ao terramoto⁶⁷ e que continua a ser um dos maiores momentos, e também o impulso inicial, deste grande fenómeno da história literária.

Na realidade, o D. Juan que Penha conhece é o do romantismo: o que está, com outro nome, em *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda — uma obra publicada em 1840 e que já vimos que Penha cita —, e sobretudo o protagonista de *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, estreado em 1844. Zorrilla é mencionado uma só vez⁶⁸, mas as várias referências à célebre lista das conquistas⁶⁹, uma das cenas mais conhecidas do «Acto Primero» da «Primera Parte» do seu *Don Juan Tenorio*⁷⁰, indicam-nos que conhecia bem o texto do autor de Valladolid. Portanto, o sedutor de Penha é o D. Juan romântico, e não já o do barroco, cheio de crítica social implícita e com uma trágica lição metafísica como pano de fundo. Um D. Juan, pois, que ele conhecia pelas atualizações românticas espanholas do mito original, que bastante o alteraram, mas também pelo *Don Juan* de Byron. Sabemos isso por duas menções que se referem à personagem de Haidée, que forma parte do poema byroniano, sendo introduzida no «Canto the Second»⁷¹, personagem essa cujo nome Penha grafa Haydea ou Haydêa⁷².

Novamente, neste seu interesse por D. Juan, Penha não está sozinho: recordemos a figura do Primo Basílio queirosiano — e a obra que Junqueiro dedicou ao mito⁷³. Acontece, porém, no autor de *Vinho e Fel*, um facto muito curioso: portuguesa algo que, na sua origem, era profundamente hispânico. D. Juan torna-se, com efeito, D. João, como já vimos em várias situações. Um D. João muito português e, mais ainda, bastante bracarense. Não seria errado falarmos numa «bracarização» do mito do grande sedutor. Portanto, uma importação cultural — devém afinal raiz identitária. Se João Penha, segundo Camilo Castelo Branco, portuguêsizou o soneto⁷⁴, ainda mais lusitanizou a figura irreverente do burlador de Sevilha. De resto, este é um fenómeno que acontece, de forma paralela, e com base noutras referências literárias hispânicas, na nossa literatura de oitocentos. Bastará mostrar como Garrett, partindo da estrutura da primeira parte do *Quixote* de Cervantes, publicada em 1605, constrói uma obra tão nacional como *Viagens na Minha Terra*: uma questão que já tratámos

⁶⁷ MOLINA, 1989 [1630]: 108-113.

⁶⁸ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 240.

⁶⁹ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 151, 673, 700.

⁷⁰ ZORRILLA, 1985 [1844]: 54-62.

⁷¹ BYRON, 1958 [1819-1824]: 84-88.

⁷² PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 380, 571.

⁷³ JUNQUEIRO, [s.d.] [1874].

⁷⁴ PEREIRA, ed., 2015: vol. I, 126.

noutro lugar⁷⁵. E a mesma influência do par Quixote/Sancho se projeta no duo Jacinto/Zé Fernandes, de *A Cidade e as Serras*, sendo que, também neste caso, um modelo espanhol dá origem a um livro fortemente eivado de identidade nacional⁷⁶.

IV

Para além de alguns aspetos habituais hispânicos que surgem nos nossos escritores do século XIX e que também notámos em Penha, para além, ainda, da sua particular obsessão pela figura magnética da espanhola e pelo mito de D. Juan, que individualizam a sua relação com Espanha, gostaríamos ainda de referir alguns traços soltos sobre esta questão, que não deixam de ter alguma relevância.

O primeiro é, desde já, a enorme paixão que o poeta sente pela cultura italiana – bem maior do que a manifestada pela espanhola. Algo que se evidencia rapidamente quando começamos a conviver com os seus versos publicados em livro. Talvez isso se devesse ao facto de o vate bracarense muito se interessar por pintura⁷⁷, sendo a Itália, neste aspeto, um país incontornável: uma espécie de estrela polar estética. Na sua obra lírica coligida em volume, com efeito, só há uma referência a um pintor espanhol, apesar da rica tradição hispânica neste âmbito. Trata-se de Goya, que surge como pretexto para se falar de um certo tipo de chapéu: aquele «tromblon» que era usado pelo pintor e que uma dama também adotou⁷⁸. Já no âmbito das produções artísticas italianas, surgem-nos a Gioconda, de Leonardo, em várias ocasiões⁷⁹, a Fornarina, de Rafael⁸⁰, e o Moisés, de Miguel Ângelo⁸¹. Isto mostra-nos, pois, a supremacia do seu interesse pela Itália, ainda que, de novo, a visão de que é capaz não destaque pela sua profundidade. De facto, a sua ideia de que a arte era acima de tudo italiana vai corporizar-se numa frase lapidar⁸²: «Fóra da Italia (oh Hespanha, perdoa-me) não há salvação possível».

Não deixa de ser muito importante constatar que, num tempo de mútuas atrações peninsulares, que deram lugar a várias vagas de iberismos, Penha não foi iberista. E não o foi apesar da sua amizade por Simões Dias — a quem Penha dedica duas composições⁸³, um autor que, em 1877, publicará *A Hespanha Moderna*: trabalho incontornável quando se trata da história do hispanismo luso. Sobre o problema po-

⁷⁵ MAGALHÃES, 2012: 62-63.

⁷⁶ MAGALHÃES, 2012: 65.

⁷⁷ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, 67.

⁷⁸ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 443.

⁷⁹ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 56, 467, 647.

⁸⁰ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 443.

⁸¹ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 234.

⁸² PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 221.

⁸³ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 89, 160.

lítico das relações entre os dois países, o autor de *Viagem por Terra ao País dos Sonhos* tem um artigo de jornal onde tudo fica claro. Intitula-se *A eterna aliança* e prima por uma certa desconfiança irónica relativamente a uma união política com os nossos vizinhos⁸⁴.

Finalmente, nos estudos comparados literários ibéricos, por vezes trabalha-se com pares de autores. Nunca se obtêm paralelismos perfeitos, totalmente simétricos: Garcilaso não é Sá de Miranda nem Camões, Eça não é «Clarín» nem Pérez Galdós, tal como García Lorca não é Pessoa. No entanto, esta criação de uma cumplicidade particular entre um escritor português e outro espanhol funciona, não como um processo de equivalências automáticas, mas sim como um incentivo à reflexão: um motor de busca intelectual. Ora, no caso de Penha, estamos convictos de que o melhor paralelo que se pode criar será aquele que existe com Ramón de Campoamor⁸⁵: certamente, este autor espanhol foi bem mais longe do que Penha, quer na sua aventura literária, quer no seu percurso existencial. Contudo, encontramos em Campoamor a mesma admiração pelos clássicos da literatura espanhola⁸⁶ que detetamos em Penha, no que se refere aos grandes autores do cânone português. Em ambos se nos depara um grande ceticismo, dirigido com frequência para a questão do casamento. Num dos poemas de Campoamor, podemos ler versos que não nos surpreenderiam em Penha:

*Sin el amor que encanta,
la soledad de un ermitaño espanta.
¡Pero es más espantosa todavía
la soledad de dos en compañía!*

«Espantar» tem em castelhano, como se sabe, o valor de «horrorizar», e não de «surpreender». E, de facto, nesta breve composição, acabada de citar — e que se intitula, muito significativamente, «Hastío» (fastio, cansaço, aborrecimento) —, surge-nos a mesma crítica ao casamento que podemos encontrar em João Penha⁸⁷:

*Vês aquelles bois jungidos,
Caminhando a passo lento,
Em silencio e entristecidos?
Pois é isso o casamento.*

⁸⁴ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. IV, t. I, 306-308.

⁸⁵ De resto, resulta muito interessante comprovar que o próprio Fidelino de Figueiredo, um pioneiro nesta área dos estudos comparados literários ibéricos, anotava, na sua *Pyrene*, este possível tema de trabalho: «Campoamor em Portugal, suas relações literárias, traduções portuguesas de obras suas e influências delas sobre autores portugueses» (FIGUEIREDO, 1943: 300).

⁸⁶ CAMPOAMOR, 1996: 103-105.

⁸⁷ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 617.

Quando lemos aquilo que Víctor Montolí escreve na introdução que precede a antologia que construiu a partir da obra de Campoamor, encontramos afirmações que poderiam perfeitamente ser aplicadas a Penha: com efeito, o poeta espanhol tinha um «importante sustrato neoclásico»⁸⁸. Recordemos que Saraiva e Lopes, como já anotámos neste estudo, consideram o poeta de Braga como um filho da Arcádia. Víctor Montolí propõe também que a poesia de Campoamor possa ser classificada como burguesa, aproveitando para citar Rubén Darío, que dizia do autor das *Doloras* que se tratava de «un poeta burgués de provincia»⁸⁹. Ora, o epíteto «burguês» também surge com frequência quando se trata de Penha. Tal acontece até na voz do próprio autor: num dos seus poemas, o sujeito lírico afirma «pois que sou, em conclusão, o mais puro dos burgueses»⁹⁰. Enfim, são muitas as pistas que poderíamos seguir na aproximação entre o poeta de *Vinho e Fel* e o autor das *Humoradas*. Aliás, deve ser sublinhado que o próprio Penha menciona Campoamor em duas ocasiões na sua obra lírica coligida em volume⁹¹.

V

Ao chegarmos ao fim deste estudo, sentimo-nos tomados por uma dupla convicção. Por um lado, impõe-se sublinhar a qualidade do trabalho realizado por Elsa Pereira, sob orientação de Francisco Topa: Penha foi retirado do armário de esquecimentos em que estava sumido. Com efeito, sacudiu-se-lhe o pó, escovou-se-lhe a roupagem lírica. Nesta edição, tão minuciosa e completa, a obra do vate de Braga fica como que passada a limpo. E esse é um serviço inestimável, que nos permite circular à vontade por uma figura significativa do nosso século XIX.

E neste «significativa» radica a nossa segunda convicção: não nos parece, lida toda a sua obra poética reunida em volume, que Penha se possa considerar um grande da nossa literatura, nem sequer um dos nomes maiores da centúria de oitocentos. Encontramo-nos perante alguém que deve ser estudado para compreender a Coimbra daquele tempo, na qual teve um papel muito preponderante, sobretudo através do periódico «A Folha»⁹², e também para desenhar melhor o nosso panorama cultural de oitocentos, com o qual, de resto, o poeta se identificava, tendo escrito até um belo texto sobre essa centúria em que ele se revia⁹³. Mas o seu relevo, na verdade, não irá muito além disto.

⁸⁸ CAMPOAMOR, 1996: 21.

⁸⁹ CAMPOAMOR, 1996: 19.

⁹⁰ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 179.

⁹¹ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 149, 240.

⁹² PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, 114-115.

⁹³ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 509.

A obra de Penha tem aspetos curiosos, que mereceriam estudo. Chama em particular a atenção, mais do que as suas referências culinárias, o tema do canibalismo ligado ao amor. No nosso trabalho detetámos ocorrências bastante frequentes desta associação, que por vezes se torna inquietante⁹⁴. Porventura, isto não passará de mais um indício de um certo tom brejeiro, brincalhão, ou talvez seja sinal de algo mais profundo.

Finda a leitura da sua obra poética coligida em livro, fica também a impressão de que Penha sabia por onde ia em termos literários. Elsa Pereira explica muito bem, no seu estudo, o ecletismo que o autor foi fabricando, como uma jangada lírica feita com tábuas de diversas proveniências: lições arcádicas, uma certa crítica às ilusões românticas, sem deixar de romântico ser, amor pela forma e pelo português de lei, o que fez dele um meio parnasiano e uma autoridade no uso do idioma⁹⁵. Tal como Musset («Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre»), Penha, literariamente, bebeu pelo seu copo.

O poeta considerou-se também um «versista esquerdo»⁹⁶ e, de facto, a sua obra chocarreira, divertida, que também o faz ver-se a si próprio como «vate da alegria»⁹⁷, vai pelo lado esquerdo das escritas de oitocentos, que com frequência apreciam seguir pela direita de uma certa solenidade literária. Contudo, por trás deste tom festivo, sente-se um denso e silencioso sofrimento que sorri de si mesmo. Os sonetos de Penha foram a sobremesa de uma existência cujo menu principal, doce e suave na juventude coimbrã — um tempo em que o poeta se sentiu ser uma «viva canção»⁹⁸ –, acabou por se tornar pesado na maturidade. Os seus versos surgem, pois, como um alívio, uma fuga: um cigarro que se fuma. Porque, como refere o sujeito lírico de um dos seus poemas, intitulado «Decepção»⁹⁹, «Quem toma a vida a serio está perdido».

BIBLIOGRAFIA

- BRANCO, Camilo Castelo (2005) — *Onde Está a Felicidade?*. Lisboa: Planeta DeAgostini. 1.ª ed.: 1856.
 BYRON, Lord (1958) — *Don Juan* (1819-1824). Ed. de Leslie A. Marchand. Boston: Houghton Mifflin Company.
 CAMPOAMOR, Ramón de (1996) — *Antología poética*. Ed. de Víctor Montolí. Madrid: Cátedra.
 DIAS, José Simões (1877) — *A Hespânia Moderna*. Porto: Imprensa Portuguesa.

⁹⁴ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 41, 95, 356, 376, 388, 400, 454, 483, 491, 492, 721, 737, 742; PEREIRA ed., 2015: vol. II, II: 291.

⁹⁵ PEREIRA, ed., 2015: vol. I, p. 119-132.

⁹⁶ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 88.

⁹⁷ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 331.

⁹⁸ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 674.

⁹⁹ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 448.

- ESPRONCEDA, José de (1992) — *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*. Ed. de Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra. 1.ª ed.: 1840-1844.
- _____ (2001) — *El estudiante de Salamanca*. Ed. de Benito Varela Jácome. Madrid: Cátedra. 1.ª ed.: 1840.
- FIGUEIREDO, Fidelino de (1943) — *Espanha: Uma filosofia da sua história e da sua literatura*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de Almeida (1963) — *Portugal na Balança da Europa* (1830). In *Obras*. Porto: Lello & Irmão, vol. I, p. 793-942.
- JUNQUEIRO, Guerra [s.d.] — *A Morte de D. João*. Porto: Lello & Irmão. 1.ª ed.: 1874.
- LARRA, Mariano José de (1989) — *Artículos vários*. Ed. de E. Correa Calderón. Madrid: Castalia. 1.ª ed.: 1828-1837.
- LOURENÇO, Eduardo (2006) — *As Saias de Elvira e Outros Ensaios*. Lisboa: Gradiva.
- MAGALHÃES, Gabriel (2007a) — *Visita guiada à casa ibérica*. In AA.VV. — *RELIPES: Relações linguísticas e literárias entre Portugal e Espanha desde o início do século XIX até à atualidade*. Covilhã/Salamanca: UBI/Celya: 47-124.
- _____ (2007b) — *Os subterrâneos peninsulares: De Espronceda a Simões Dias passando por Bulhão Pato*. In MARCOS DE DIOS, Ángel, org. — *Aula Ibérica*. Salamanca. Aquilafuente: Ediciones Universidad de Salamanca: 113-129.
- _____ (2012) — *Portugal como negativo da fotografia ibérica: Perplexidades peninsulares partindo de Garrett, Camilo e Eça de Queirós*. «Uibiletras: Revista online do Departamento de Letras da Universidade da Beira Interior», n.º 3. Covilhã: UBI, 59-70.
- MÉRIMÉE, Prosper (1980) — *Carmen*. Trad. port. de Pedro Tamen com ilustrações de Bernardo Marques. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1.ª ed.: 1845.
- MOLINA, Tirso de (1989) — *El burlador de Sevilla*. Ed. de Ignacio Arellano. Madrid: Espasa-Calpe. 1.ª ed.: 1630.
- OUTEIRINHO, Maria de Fátima (1988) — *Lamartine em Portugal: Alguns aspectos da sua recepção (1840-1890)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de Mestrado.
- PATO, Bulhão (1866) — *Paqueta: Seis cantos*. Lisboa: Typographia Franco-Portuguesa.
- PEREIRA, Elsa (2015) — *Obras de João Penha: Edição crítica e estudo*. Porto: Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» Quatro volumes, sendo que o segundo, terceiro e quarto têm dois tomos cada.
- QUEIRÓS, José Maria de Eça de [s.d.]a — *Os Maias: Episódios da vida romântica* (1888). Lisboa: Livros do Brasil.
- _____ [s.d.]b — *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900). Lisboa: Livros do Brasil.
- _____ (1988) — *O francesismo* (1888). In *Notas contemporâneas*. Lisboa: Resomnia, p. 147-167.
- _____ (2005) — *Textos de Imprensa V (da Revista Moderna)*. Ed. crítica de Elena Losada Soler. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1897-1898].
- QUENTAL, Antero de (1982) — *Prosas Sócio-Políticas*. Ed. de Joel Serrão. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar (2008) — *História da Literatura Portuguesa*. 17.ª ed. Porto: Porto Editora.
- ZORRILLA, José (1985) — *Don Juan Tenorio*. Madrid: Alianza. 1.ª ed.: 1844.

III
A GÊNESE
DOS TEXTOS

O DISPOSITIVO DE PARAGÉNESE NA EDIÇÃO DAS OBRAS DE JOÃO PENHA

ELSA PEREIRA*

Um projeto como o empreendido para as obras completas de João Penha¹ requer alguma imaginação conceptual, para engendrarmos um modelo de edição adequado à especificidade do autor, à variedade de materiais que vão sendo recolhidos durante a fase exploratória e aos problemas textuais por eles colocados.

No caso em apreço, havia vários fatores a ter em conta. Antes de mais, tratava-se de um poeta com importância histórico-cultural, que se relacionou com muitos e distintos dos seus contemporâneos, exercendo influência sobre os pares e tomando parte ativa em várias polémicas geracionais. Um poeta com estas características revestia-se, portanto, de interesse em si mesmo, mas era também relevante para o estudo de outros escritores contemporâneos e da conjuntura finissecular alargada.

Por outro lado, o *dossier genético*² de que dispúnhamos compreendia materiais muito distintos e sujeitos a condições de circulação diversas. Tínhamos cinco livros

* CLUL.

¹ Desenvolvido sob orientação do Professor Doutor Francisco Topa, no âmbito de um doutoramento apresentado em 2013 à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, o projeto beneficiou, durante quatro anos, de uma bolsa de investigação da FCT (referência SFRH/BD/41413/2007). O trabalho final foi recentemente publicado pelo CITCEM (PEREIRA, *ed.*, 2015).

² Proposto por Almuth Grésillon (1994), este termo designa o conjunto de todos os documentos envolvidos num projeto de escrita. Embora originalmente o conceito compreendesse apenas os testemunhos autógrafos, o termo pode também ser usado em sentido lato, para incluir os testemunhos impressos. É nessa aceção que uso aqui o termo, para referir as publicações impressas, os manuscritos que apresentam etapas redacionais e ainda outros documentos complementares ao processo compositivo, como livros de notas, fichas, correspondência, etc.

publicados pelo autor, mas também dois volumes póstumos que escaparam ao seu controlo pessoal; tínhamos colaborações do poeta dispersas por dezenas de periódicos e monografias, a par de outros textos que vieram a público sem a sua autorização; tínhamos manuscritos autógrafos, mas igualmente algumas cópias apógrafas. A tudo isto somava-se ainda a vasta correspondência do autor (tanto a recebida, como a enviada³) e outra documentação que podemos classificar como *paragenética*, por ser contígua, periférica ou complementar à génese dos textos⁴. Refiro-me a um sem-número de materiais que, não fazendo parte do *antetexto* propriamente dito⁵, apresentavam interesse mais ou menos indireto para a história da criação, transmissão ou receção dos poemas.

Impunha-se, portanto, que concebêssemos um modelo de edição suficientemente flexível para acolher e integrar todo este acervo, respondendo simultaneamente a dois objetivos, especialmente prementes no caso de um autor com as características já observadas. Em primeiro lugar, havia que resgatar, reunir e dar a ler, em edição crítica, os textos de João Penha (até então dispersos, deturpados por gralhas e pouco acessíveis, até mesmo para um público especializado); em segundo lugar, importava apresentar os contextos em que essas composições surgiram, as circunstâncias que rodearam a sua circulação e as reações suscitadas no momento em que vieram a lume.

Para isso, decidimos estabelecer um modelo com estrutura bipartida em dois tomos: o primeiro, dirigido ao leitor comum, em que se disponibiliza a fixação dos textos (auxiliada pela anotação explicativa em pé de página⁶); o segundo com o aparato crítico, direcionado já a um público mais especializado. Embora, no essencial, este modelo correspondesse à solução engendrada pelo Grupo de Trabalho para o Estudo do Espólio e Edição Crítica da Obra Completa de Fernando Pessoa, coordenado por Ivo Castro⁷, o nosso modelo difere um pouco da edição pessoana, na medida em que procura ir além do plano estritamente textual, para contemplar também elementos contextuais.

Assim, o tomo I de cada volume é reservado ao texto crítico, que corresponde, preferencialmente, à lição do último testemunho revisto pelo autor (exceto nos casos

³ Entre os acervos que foram objeto de pesquisa contam-se as coleções do Arquivo Distrital de Braga, da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, da Biblioteca Nacional de Portugal, da Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, do Museu João de Deus e da Fundação Mário Soares.

⁴ Recorro a este termo para referir toda a documentação complementar à criação de um texto, incluindo o que Raymond Debray Genette (1979) classificou como *exogenèse* — os documentos externos ao antetexto propriamente dito.

⁵ Tradução do francês *avant-texte*, este termo foi proposto por Jean Bellemín-Nôel, para designar «l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les variantes, vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage, quand celui-ci est traité comme un texte, et que peut faire système avec lui» (BELLEMIN-NÔEL, 1972: 15). Diferentemente do *dossier génético*, o antetexto é entendido aqui em sentido estrito, referindo apenas os documentos que apresentam etapas redacionais.

⁶ Embora a anotação explicativa seja vista ainda com alguma desconfiança pelos editores mais conservadores (por considerarem que ela condiciona e prejudica a leitura do texto — IFFLAND: 2000), parece-nos que a ecdótica é indissociável da hermenêutica, e que este tipo de anotação é necessário em autores eruditos como João Penha, sobretudo numa edição que pretenda alcançar públicos diferenciados.

⁷ CASTRO, 2013: 177-191.

devidamente assinalados)⁸. Coincidimos, neste procedimento, com a regra adotada pela Equipa Pessoa, que, por sua vez, procurou articular a corrente predominante na crítica textual anglo-americana (liderada por W. W. Greg, Fredson Bowers e G. Thomas Tanselle) com a *critica delle correzioni* italiana⁹, a *historisch-kritische Ausgabe* alemã e até, em certa medida, com a *critique génétique* da escola francesa¹⁰. Embora pudéssemos ter adotado outro critério para o texto crítico¹¹, a decisão de fixar a vontade do autor «tal como foi, pela última vez, materializada através da escrita»¹² pareceu-nos ser a mais acertada no caso de João Penha, já que o próprio poeta fazia questão de sublinhar a superioridade das últimas versões publicadas em livro, chegando mesmo a declarar a terceira edição das *Rimas* como redação *ne varietur*¹³.

Quanto ao tomo II (que corresponde ao Aparato Crítico), este foi concebido para «albergar todas as informações de interesse para a história da criação e da transmissão do texto»¹⁴. Aí se encontra a recensão, descrição física e caracterização dos testemunhos, a anotação textual (onde se registam as emendas introduzidas pelo editor) e o aparato genético (com a apresentação sistemática das variantes, dispostas cronologicamente e transcritas através de uma chave de símbolos muito coincidente com a usada pela Equipa Pessoa)¹⁵. A grande novidade, relativamente às edições pessoais surge no final do Aparato, onde apresentamos uma última secção, designada

⁸ A exceção a este critério geral aparece devidamente justificada: «Moribunda» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, n.º 124). No caso dos poemas duplicados em *Ultimas Rimas* e *O Canto do Cysne*, a escolha da versão publicada no primeiro livro aparece também devidamente justificada: «Bucolica» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, n.º 333), «A cegonha» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, n.º 360), «Como Eva» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, n.º 387), «O prazer e a dôr» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, n.º 388). Notemos, entretanto, que, para responder à especificidade das condições de circulação que rodearam os epigramas editados no capítulo 3 do vol. III, o modelo aí adotado obedece a critérios diferentes, privilegiando no texto crítico os testemunhos diretos sobre os indiretos.

⁹ *Vd.* declarações de Bowers, Tanselle, Balduino, Tavani, Stussi e Roncaglia *apud* CASTRO, 2013: 358-360.

¹⁰ Embora rejeite, por princípio, a fixação de um texto, a crítica genética propende também para juízos teleológicos: «le généticien doit se soumettre d'abord à cet ordre temporel incontestable, qui a présidé à l'acte d'écriture et dont les indices visibles permettent de rétablir la succession des feuillets selon un principe téléologique. Et cela suppose, à partir du texte imprimé, une remontée vers les débuts d'écriture, débuts qui ne sauraient pourtant jamais atteindre l'origine de l'acte créateur» (GRÉSILLON, 2007: 36).

¹¹ Entre as várias alternativas possíveis, poder-se-ia ter optado pela versão mais antiga, como defendia a *new scholarship* de Hershel Parker: «the main difference [of this approach is] that it eschews final intentions per se as a touchstone for determining the authenticity or desirability of a text. Often, [...] initial intention is preferred to final intentions, since by the time of final intentions, Parker said, the author might have ceased the creative mode and adopted an editorial mode» (SHILLINGSBURG, 2000: 126). Outra solução possível poderia passar ainda por dispor as várias versões em simultâneo, como fazem as mais recentes edições digitais em ambiente hipertextual.

¹² CASTRO, 2013: 99.

¹³ A propósito do seu livro inaugural, afirma o poeta, em carta para Joaquim de Araújo, datada de 27 de janeiro de 1902: «Quanto á forma definitiva, que é a das *Rimas*, é sempre superior á provisoria, ou anterior» (PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. II, n.º 22). De resto, a última edição autoral das *Rimas* (1906) aparece identificada na capa como edição *ne varietur* — expressão que, atualmente, pressupõe mesmo «uma proteção legal extraordinária [...] com o objectivo de a partir dela não haver reutilização do texto submetido a modificações» (DIONÍSIO, 2011: 201, 203).

¹⁴ CASTRO, 2013: 186.

¹⁵ No caso dos epigramas semiprivados (que aparecem no volume III), no entanto, o aparato genético foi substituído pelo aparato das variantes, que vem responder à especificidade da transmissão desses textos.

«Arquivo documental». Este espaço surge como uma oportunidade para sistematizar informações complementares e transcrever outros documentos de natureza pré-, pós-, para- e contextual, que pudessem contribuir para iluminar os meandros da composição, da transmissão e da receção dos textos.

Entre os diversos materiais aí compilados, contam-se, antes de tudo, alguns elementos paratextuais¹⁶, nomeadamente o prefácio de Albino Forjaz de Sampaio ao livro póstumo *O Canto do Cysne*¹⁷ e uma série de notas e comentários que João Penha incluiu no final dos seus volumes, para esclarecer alusões e clarificar as circunstâncias que rodearam alguns poemas¹⁸.

De modo semelhante, reproduzem-se também algumas fotografias¹⁹, artigos ou excertos de livros de memórias — normalmente assinados pelos contemporâneos de João Penha e evocando pormenores sobre o aparecimento das composições²⁰, trazendo a público epigramas clandestinos²¹ ou reagindo violentamente no âmbito das polémicas que envolveram o poeta²².

Mais diretamente relacionadas com o plano textual estrito, disponibilizam-se ainda os originais dos poemas que aparecem traduzidos²³ ou citados²⁴ em composições do nosso autor, algumas traduções conhecidas dos poemas de João Penha²⁵, uma série de erratas que o autor fez publicar na imprensa periódica²⁶ e até uma ou outra lista de palavras, extraída de um prontuário de rimas para uso pessoal²⁷.

De todas as espécies coligidas nos diferentes arquivos documentais, aquela que mais sobressai, pela quantidade e variedade, é, todavia, a correspondência. Além de numerosas cartas usadas para difundir composições em circuito privado²⁸ e subme-

¹⁶ Genette define o paratexto como «un “vestibule” [...] “zone indéfinie” entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l’intérieur (le texte), ni vers l’extérieur (le discours du monde sur le texte)» (GENETTE, 1987: 8).

¹⁷ *Vd. PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, n.º 333.*

¹⁸ *Vd. PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, n.º 65, n.º 73, n.º 74, n.º 103, n.º 115, n.º 127, n.º 130, n.º 183, n.º 191, n.º 231, n.º 244, n.º 245, n.º 327, n.º 348, n.º 349, n.º 353, n.º 373, n.º 374, n.º 442, n.º 462, n.º 466, n.º 467; PEREIRA, ed., 2015: vol. III, t. II, n.º 531; PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. II, n.º 721, n.º 722, n.º 727, n.º 734, n.º 738, n.º 739.*

¹⁹ *Vd. PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, n.º 231, n.º 306, n.º 458; PEREIRA, ed., 2015: vol. III, t. II, n.º 706; PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. II, n.º 738, n.º 739, n.º 740, n.º 747, n.º 759, n.º 760, n.º 761.*

²⁰ *Vd. PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, n.º 1, n.º 54, n.º 60, n.º 63; PEREIRA, ed., 2015: vol. III, t. II, n.º 679.*

²¹ *Vd. PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, n.º 63, 129; PEREIRA, ed., 2015: vol. III, t. II, n.º 537, 553, n.º 612, n.º 679, n.º 686, n.º 690, n.º 694, n.º 695, n.º 700, n.º 702, n.º 703, n.º 704, n.º 705, n.º 706, n.º 711, n.º 712, n.º 713, n.º 714, n.º 715, n.º 716, n.º 717.*

²² *Vd. PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, n.º 124; PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. II, n.º 718, n.º 721, n.º 727, n.º 728, n.º 740.*

²³ *Vd. PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, n.º 73, n.º 83, n.º 244, n.º 255, n.º 334; PEREIRA, ed., 2015: vol. III, t. II, n.º 538, n.º 546, n.º 551, n.º 567, n.º 642; PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. II, n.º 724.*

²⁴ *Vd. PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. II, n.º 720, n.º 721, n.º 739, n.º 740, n.º 759, n.º 761.*

²⁵ *Vd. PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, n.º 18, n.º 58, n.º 88, n.º 93, n.º 118, n.º 120, n.º 123, n.º 124, n.º 160.*

²⁶ *Vd. PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, n.º 187, n.º 222.*

²⁷ *Vd. PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, n.º 169, n.º 368, n.º 375.*

²⁸ *Vd. PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, n.º 245, n.º 499; PEREIRA, ed., 2015: vol. III, t. II, n.º 563, n.º 613, n.º 626, n.º 716.*

ter textos à imprensa²⁹, são especialmente relevantes, do ponto de vista editorial, as missivas onde o autor protestava contra gralhas tipográficas³⁰, já que permitem corrigir corruptelas e assim contribuir para a fixação do texto crítico e do aparato. Neste sentido, embora o epistolário pertença à *exogénesis*³¹, colocando-se à margem dos documentos diretamente relacionados com o processo de escrita, o seu material pode constituir também um relevante instrumento da genética comentada, conforme salientado por Gérard Genette³².

É certo que a decisão de convocar todos estes materiais periféricos numa edição crítica das obras de João Penha não é completamente pacífica, sobretudo à luz das teorias imanentes do objeto literário e de algumas correntes da crítica textual, que defendem uma formalização absoluta, confinada à materialidade linguística dos textos³³. O que nos parece, em todo o caso, é que «a crítica textual [...] ganha em esquivar-se a uma auto-representação como disciplina puramente formal ou técnica»³⁴. Toda a edição crítica deve ser, antes de mais, um repositório de informação sobre as várias formas assumidas pelo texto³⁵, e a dimensão semântica, muitas vezes indissociável dos contextos de produção e circulação, deve ser também um dos elementos a ter em conta pelo editor:

*Todos los apuntes, las anotaciones, las indicaciones que se pueden relacionar con el texto, deben ser utilizados, sea para eventuales correcciones al texto crítico [...] sea, más probablemente, para enriquecer el aparato de las variantes, sea finalmente para individuar y precisar las circunstancias en las cuales el texto se ha ido construyendo, los hechos que han sugerido, estimulado, acompañado su elaboración, etcétera. Material subsidiario — esto todo — aprovechable (como aquél proporcionado por las variantes) para reconstruir el contexto histórico y biográfico del texto*³⁶.

²⁹ Vd. PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, n.º 74, n.º 169; PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. II, n.º 728-I.

³⁰ Vd. PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. II, n.º 118, n.º 133; PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. II, n.º 727, n.º 728-II, n.º 731, n.º 735, n.º 747-II.

³¹ DIAZ, 1999: 14.

³² «on peut utiliser — et c'est bien ce que font les spécialistes — la correspondance d'un auteur (en général) comme une sorte de témoignage sur l'histoire de chacune de ses œuvres: sur sa genèse, sur sa publication, sur l'accueil du public et de la critique, et sur l'opinion de l'auteur à son égard à toutes les étapes de cette histoire» (GENETTE, 1987: 344).

³³ Como alertava Derrida, existem alguns perigos na ilusória busca pela definição exaustiva dos contextos, pois boa parte do que caracteriza uma obra literária assenta, precisamente, na ambiguidade e na indeterminação dos sentidos (DERRIDA, 1982: 307-330).

³⁴ DIONÍSIO, 2013: 22.

³⁵ «Scholarly editions are repositories of information concerning the multiple forms and developing forms in the past. [...] [It should thus provide] a great deal of information about authorial intentions, production interventions, bibliographical significance, revisions, corrections, and other important textual and metatextual events and circumstances» (SHILLINGSBURG, 2000: 176).

³⁶ TAVANI, 1988: 67-68.

Parafraseando uma célebre frase de Gérard Genette³⁷, não vamos dizer que a integração de todos estes materiais paragenéticos era absolutamente necessária para a compreensão e fruição dos poemas; diremos apenas que um leitor com acesso aos documentos não lê o texto da mesma maneira que outros utilizadores, a quem esse conhecimento for vedado.

Vejam, por exemplo, o poema n.º 124, intitulado «Moribunda»³⁸. Um leitor que se depare apenas com o texto, tal como aparece editado no tomo I do volume II, compreenderá que o poema tem uma estrutura diegética, descrevendo, em termos realistas, o encontro do sujeito poético com uma jovem agonizante, momentos antes de exalar o último suspiro. Verificará também, com a ajuda da anotação em pé de página, que se trata de um soneto em dodecassílabos, obedecendo a um esquema métrico irregular (embora prevaleça a receita do alexandrino clássico, os vv. 1, 7, 11 e 14 apresentam uma estrutura de 6 grave + 5).

Ao passar para o aparato, no respetivo tomo II, o leitor verificará ainda que a história compositiva deste poema e a respetiva cronologia das revisões apresenta algumas anomalias, relativamente à prática habitual do autor. Ao todo, dispomos de três testemunhos autorais, mas a última campanha de revisão, registada no final do caderno manuscrito A, é posterior ao livro (testemunho B), coincidindo com a versão publicada n.º «O Reporter» (testemunho C). Por outro lado, contrariando o critério geral adotado, observamos que a lição fixada no tomo I (correspondente à *Viagem por Terra ao Paiz dos Sonhos*) não constitui a última versão autoral, uma vez que o testemunho d'«O Reporter» é apresentado como sendo posterior ao livro. A última perplexidade prende-se com a intrigante referência bibliográfica da *Viagem*, que apresenta duas datas: «1898[1897]».

O esclarecimento de estas e outras inquietações, em torno da história do poema e das suas características formais, surge apenas com os documentos transcritos no Arquivo documental. Aí ficamos a conhecer o episódio verídico que, segundo o poeta, terá inspirado a composição, e também aí descobrimos que este poema deu origem a uma acérrima polémica, travada nas páginas da imprensa periódica, entre 26 de outubro de 1897 e janeiro de 1898 — provando que o livro já se encontrava publicado em finais de 1897, apesar de, na folha de rosto, figurar o ano seguinte.

A história da polémica começa com uma recensão à *Viagem por Terra ao Paiz dos Sonhos*, que Cândido de Figueiredo fez publicar n.º «O Reporter», a 26 de outubro de 1897. Apesar de elogioso, o texto, assinado por este amigo pessoal de João Peanha, fazia alguns reparos ao esquema métrico do poema «Moribunda», que, segundo

³⁷ «Je ne dis pas qu'il faut savoir: je dis seulement que ceux qui le savent ne lisent pas comme ceux qui l'ignorent, et que ceux qui nient cette différence-là se moquent de nous» (GENETTE, 1987: 13).

³⁸ PEREIRA, ed., 2015: vol. II, n.º 124.

Figueiredo, muito ganharia se obedecesse à norma alexandrina. Em jeito de cortesia, Penha terá então enviado uma carta ao amigo, agradecendo a nota publicada e concedendo-lhe uma versão corrigida do poema, de acordo com aquelas sugestões. É precisamente essa versão que Cândido de Figueiredo fez depois publicar n'«O Reporter», a 10 de novembro de 1897.

Dias depois, todavia, surge, na *Mala da Europa*, uma recensão muito contundente, assinada por Delfim de Brito Guimarães, que iria resultar numa longa contenda entre João Penha e vários elementos da nova geração. Pela leitura das réplicas e contrarréplicas apresentadas no «Arquivo documental» deste poema, o leitor poderá então seguir o curso da polémica travada nos jornais, acompanhar a argumentação do poeta, a favor do simples alinhamento dodecassilábico (contra a rigidez do modelo alexandrino), e constatar, no final, a renúncia de João Penha à versão alterada que — talvez contra a sua vontade — viera a público n'«O Reporter».

Ficamos, portanto, esclarecidos quanto à irregularidade métrica de «Moribunda», tomamos consciência da importância histórico-cultural ou da fortuna crítica do poema, e passamos a compreender também por que motivo a última versão, publicada n'«O Reporter», não foi selecionada para o tomo I, apesar de, objetivamente, constituir a última redação autoral.

Mais do que fixar um texto, expurgando-o de corruptelas, e de empreender uma representação cronológica das alterações introduzidas pelo autor, ao longo do processo compositivo, o objetivo do nosso trabalho passou, enfim, por disponibilizar uma visão mais ampla e esclarecida sobre o poeta, a sua obra e o respetivo contexto comunicacional.

Contrariando a velha separação entre estudos textuais e crítica literária — que estranhamente tem vigorado nas nossas universidades³⁹ — diremos, enfim, que o trabalho empreendido no âmbito desta edição permite disponibilizar aos leitores críticos um vasto repositório, que lhes caberá agora explorar, tendo em vista a repreciação do poeta, no quadro mais amplo da literatura oitocentista e da viragem do século. Foi esse, afinal, o objetivo do colóquio dedicado a *João Penha (1839-1919) e o Seu Tempo*.

Esperemos então que, em vez de um ponto de chegada, a edição das obras de João Penha constitua efetivamente um ponto de partida para o estudo sistemático do nosso autor.

³⁹ «Textual questions had traditionally been fundamental to all forms of literary study, but during the early twentieth century editing and criticism diverged in British and American English departments, leading to a gulf between literary and textual theory that has persisted up to the present» (SULLIVAN, 2013: 46). No nosso país, João Dionísio reconheceu já a existência de diferentes posicionamentos neste domínio, sendo, apesar de tudo, comum estabelecer-se «uma fronteira entre a esfera de ação dos críticos textuais e a dos críticos literários» (DIONÍSIO, 2013: 23).

BIBLIOGRAFIA

- BELLEMIN-NÖEL, Jean (1972) — *Le Texte et l'Avant-Texte*. Paris: Larousse.
- CASTRO, Ivo (2013) — *Editar Pessoa*. 2.ª ed. Lisboa: IN-CM.
- DERRIDA, Jacques (1982) — *Margins of Philosophy*. Chicago: Chicago University Press.
- DIAZ, José-Luis (1999) — *Quelle génétique pour les correspondances?* «Genesis: Revue Internationale de Critique Génétique», n.º 13. Paris: Jean Michel Place, p. 11-31.
- DIONÍSIO, João (2011) — *Memória descritiva*. «Colóquio/Letras», n.º 177. Lisboa: FCG, p. 200-204.
- DIONÍSIO, João Miguel Quaresma Mendes (2013) — *Relatório: Crítica Textual*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Candidatura a provas de Agregação em Crítica Textual.
- GENETTE, Gerard (1987) — *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- GENETTE, Raymonde Debray (1979) — *Génétique et poétique: le cas Flaubert*. In ARAGON *et al.* — *Essais de Critique Génétique*. Paris: Flammarion, p. 21-67. Disponível em <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=187284>> [Consulta realizada em janeiro de 2017]
- GRÉSILLON, Almuth (1994) — *Éléments de Critique Génétique*. Paris: P.U.F.
- (2007) — *La critique génétique: origines, méthodes, théories, espaces, frontières*. «Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas», n.º 8. Porto Alegre: Associação Internacional de Lusitanistas, p. 31-45.
- IFFLAND, James (2000) — *Para qué y para quién anotamos? (El caso de El Buscón)*. «La Perinola: Revista de Investigación Quevediana», n.º 4. Navarra: Universidad de Navarra, p. 163-175.
- PEREIRA, Elsa (2015) — *Obras de João Penha: Edição Crítica e Estudo*. Porto: CITCEM. Livro e CD -Rom.
- SHILLINGSBURG, Peter L. (2000) — *Resisting Texts: Authority and Submission in Constructions of Meaning*. 4.ª ed. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- SULLIVAN, Hannah (2013) — *The Work of Revision*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press.
- TAVANI, Giuseppe (1988) — *Metodología y Práctica de la Edición Crítica de Textos Literarios Contemporáneos*. In SEGALA, Amos, coord. — *Littérature Latino-Américaine et des Caraïbes du XX Siècle: Theorie et Pratique de l'Édition Critique*. Roma: Bulzoni Editore, p. 65-84.

ÚLTIMAS PALAVRAS

JOÃO DIONÍSIO*

O estudo que Elsa Pereira dedicou a João Penha tem, entre outros objetivos, o de o recolocar na linha da frente da nossa história literária, com o argumento de que Penha ilustra com originalidade «a amálgama complexa da nossa Modernidade»¹. A edição que preparou é instrumental para o cumprimento deste propósito, mas, além disso, presta-se evidentemente a vários outros usos. A presente nota visa exemplificar um destes outros usos².

Enquanto disciplina que procura determinar a fixação ou fazer a história do texto de um dado autor, a crítica textual em sentido estrito concentra-se no que se encontra documentado, não se ocupando do que está antes ou do que se encontra depois da documentação conservada.

Não se ocupa do que está antes, mesmo que, nesse tempo anterior ao do primeiro testemunho, estejam a ser tomadas decisões cruciais quanto ao tema, à organização do discurso, aos recursos estilísticos, ao modo narrativo, à tipologia genológica, à construção das personagens. De tal maneira que quando o texto deflagra no primeiro documento, o que possivelmente o distancia do documento seguinte do dossiê genético é bastante menos do que aquilo que o separa desse tempo de centelha que

* Universidade de Lisboa/CLUL.

¹ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, 132.

² Fico reconhecido a Elsa Pereira pela leitura que fez da versão inicial deste texto.

desencadeia e começa a conformar, conquanto de maneira tantas vezes inacessível, o processo criativo. Inacessível, digo, mas as variáveis antes enunciadas (tema, organização discursiva, tipologia genológica, etc.) não são matéria completamente obscura e manifestam-se no curso do tempo: as escolhas a este respeito podem não estar documentadas em planos, projetos ou apontamentos diarísticos, mas, uma vez identificadas, podem ser objeto de reflexão contrastiva com as opções tomadas pelo mesmo autor em relação a estas variáveis num texto anterior ou as escolhas feitas por outros autores no mesmo período ou de outro período, no mesmo país ou num enquadramento espacial mais alargado. Em certo sentido, é uma questão de escala o que separa formular perguntas deste género de formular perguntas sobre variação num processo genético. Certo, o formato habitual do dispositivo que permite dar conta da variação ao nível frásico pode não ser o mais adequado para evidenciar o modo como aquelas variáveis se materializam num dado texto. Esta é uma das razões por que alguns críticos genéticos se ocupam da exogénese ou por que Elsa Pereira, a par de um aparato genético, concebeu um arquivo documental para a edição de João Penha.

Se não é frequente a crítica textual ocupar-se do que diz respeito ao que ocorre antes do primeiro documento, também não costuma dar atenção ao que acontece depois do último documento. Neste particular, por conter as últimas palavras, o último documento marca o ponto terminal do que é observável, estabelecendo assim a fronteira com o que já não interessa ao crítico textual. As últimas palavras são aquelas que, de maneira análoga ao que sucede no direito testamentário, revogam as palavras anteriores e expressam a última vontade do autor. Porque estamos habituados a pensar em revogações em situação homóformo (Carlos de Oliveira³ e Joaquim Manuel Magalhães⁴, entre outros, servem-se da palavra para invalidar palavras anteriores), não costumamos questionar-nos sobre como lidamos com situações heteróformas. Como nos colocamos perante Rimbaud a abandonar a poesia em 1875? Ou, na nossa história literária, como nos colocamos perante a circunstância de Fernando Pessoa assinar poemas sob o nome da figura heteronímica Alexander Search até 1912? A última série de poemas de Pessoa com esta característica foi colocada no início da edição que preparei em 1997 como sinal da especial representatividade deste conjunto de textos, que representaria a última intenção conhecida em relação ao conjunto da sua poesia redigida em inglês⁵. No entanto, a esta intenção sucedeu outra de nada escrever ou publicar sob o seu nome. O abandono é a sua última palavra e esta, pergunto, invalida a palavra anterior? Como é que uma edição pode dar conta deste aparente contrassenso? Como editar o silêncio?

³ Por exemplo, OLIVEIRA, 1992: [12].

⁴ Por exemplo, MAGALHÃES, 1987: [4] e contracapa.

⁵ PESSOA, 1997.

Entre o antes do primeiro documento e o depois do último documento, a edição de textos modernos tem vivido sob o signo de uma disputa que, embora reequacionada graças aos novos meios digitais, valerá a pena recordar sob a forma de uma questão. Quando um autor não decide entre duas versões de um texto, o que deve fazer o editor? Uma resposta genérica, moderada e razoavelmente consensual é: caso pretenda privilegiar um modelo unitário de texto, se perceber que as duas versões não são funcionalmente autónomas (por exemplo, num texto dramático, uma versão para ser encenada, outra para ser impressa), espera-se que faça preponderar a versão mais recente sobre a versão mais antiga. Este procedimento é, como disse, razoavelmente consensual no plano da unidade «texto», mas o mesmo não se verifica no plano dos elementos seus constituintes. Perante variação ao nível da palavra ou da frase no interior do mesmo texto, certos editores têm manifestado preferência, digamos, romântica pela redação na linha, pois essa é a redação original; outros têm preferido a última alternativa a esta redação. De um ponto de vista histórico, redação na linha e variante são formas concorrentes com o mesmo exato valor na medida em que, após a inscrição de uma alternativa, a primeira redação e a sua possível substituta variam uma em relação à outra. Ora, os partidários do paradigma da última vontade do autor invocam dois tipos de argumentos em abono do *modus operandi* que adotam:

1. A última variante não foi seguida por nenhuma outra, tendo o processo criativo chegado ali ao seu termo (este é um argumento pragmático);
2. A última variante é a que deve ser escolhida porque na maior parte dos casos comprováveis, isto é, nos casos em que, tendo havido no processo genético algum testemunho com lugares críticos onde a variação não foi resolvida, o testemunho seguinte ou o testemunho final do processo mostra que a tendência é para o autor escolher a variante redigida em último lugar naquele testemunho onde a variação se acha por resolver. Este, bem entendido, é, já não um argumento pragmático, mas sim um argumento estatístico⁶.

Este argumento estatístico vê-se reforçado se a mesma situação puder ser comprovada em *corpora* de vários autores e será mitigado se os dados empíricos relativos a diferentes autores lhe resistirem.

Excluído o trabalho direto em espólios, a única maneira de se proceder a uma tal verificação depende da disponibilização nas edições do que comumente se chama um «aparato genético», isto é, um dispositivo onde se encontram representadas de maneira sequencial as diferenças por que passou a redação de um texto, desde a sua primeira materialização até à última em vida do autor e por ele controlada. O que procurarei fazer de seguida é explorar neste sentido parte da tese de doutoramento de Elsa Pereira.

⁶ Cf. CASTRO, 2013: 146-147.

Selecionei para este efeito os poemas de João Penha publicados em livro, em número de 530 unidades, e observei a variação evidenciada pelos respetivos aparatos genéticos. O que tentei fazer foi contabilizar o número de ocasiões em que, depois de hesitação na escrita, se verifica a opção pela última variante e por outras variantes. Contabilizadas estas ocasiões, a percentagem que vier a ser apurada dará apoio ou pelo contrário porá em causa a tese geral de que um escritor tende a escolher a última variante.

Os traços grosseiros com que apresentei a questão são agora compensados com cinco cautelas preliminares:

1. O *corpus* dos 530 poemas selecionados não é uniforme quanto à autoridade da fase final de publicação, uma vez que os dois últimos livros de João Penha, *Últimas Rimas* (1919) e *O Canto do Cysne* (1923), não representam necessariamente a última vontade do autor. *Últimas Rimas*, que acaba por vir a lume postumamente com a chancela da Renascença Portuguesa, contém mesmo a seguinte advertência editorial: «Por falecimento do Autor, este livro não foi todo revisto por ele. Procurou-se, no entanto, respeitar com o máximo escrupulo o que foi escrito pelo Poeta ilustre»⁷. Quanto aos textos que saíam em *O Canto do Cysne*, se bem que em 1916 escrevesse a Antero de Figueiredo, mencionando estar a terminar um livro que os incluía, só quatro anos depois de João Penha ter morrido é que Albino Forjaz de Sampaio retoma o projeto de publicação, ampliando-o e dando-lhe um título de ressonâncias conclusivas⁸. Por causa do grau incerto de autorização que caracteriza estes dois livros, resolvi apresentar os dados globais da resolução da variação, primeiro entrando em consideração com eles e depois sem eles.

2. Decidi dar atenção à resolução que se verifica imediatamente a seguir à ocorrência de variação. Isto é, imaginando uma sequência de três testemunhos onde se verifique no primeiro a existência de uma hesitação quanto à lição A ou B, um segundo em que o autor opta por B e um terceiro em que apareça C como decisão final, optei por observar o segundo testemunho. Trata-se de uma opção metodológica discutível porque afinal não me concentro na escolha final do autor. É verdade, mas é no testemunho seguinte que a hesitação é desfeita e caso o percurso de escrita ali tivesse parado o editor não teria dúvidas em seguir esse testemunho seguinte. Por outras palavras, na simulação que aqui procuro desenhar, o editor não está na posição de quem tem de decidir se a variação já tiver sido resolvida; adicionalmente, o teste a levar a cabo tem por fito obter potencial prático para responder a perguntas como: «se o autor tivesse continuado a escrever como decidiria?». O raciocínio estatístico sobre o testemunho conclusivo, e não o testemunho seguinte, teria de entrar em conta com

⁷ *Apud* PEREIRA, 2012: vol. II, t. II, 641.

⁸ *Apud* PEREIRA, 2012: vol. II, t. II, 653.

uma série de variáveis que me parecem intratáveis, ou pelo menos aqui intratáveis, como o número e tipo de testemunhos que medeia entre aquele onde se dá a variação e aquele outro onde ocorre a decisão definitiva. Por fim, não é incomum que o testemunho seguinte seja portador de uma lição coincidente com a do último testemunho; e também acontece o testemunho seguinte ser mesmo o último testemunho.

3. O dossiê genético do *corpus* analisado de João Penha é interessante em número de testemunhos, havendo poucos poemas que não se conservam em versão manuscrita ou que não patenteiam variação na documentação conservada. Contei 16 no universo dos 530 poemas, cerca de 2.5% (93, 298, 299, 312, 313, 318, 322, 357, 423, 487, 504, 505, 506, 525, 526, 529). A variação no *corpus* analisado tem sobretudo a ver com momentos de apuramento textual, o que não constitui surpresa, pois os principais manuscritos literários de João Penha são constituídos, conforme diz Elsa Pereira, por «cadernos pautados onde o autor registou, à medida que ia compondo, grande parte das suas poesias, já passadas a limpo e livres de quaisquer rasuras»⁹. Assim, das três fases consideradas por Pierre Marc de Biasi no percurso genético antes da publicação do texto (a fase pré-redacional, a fase redacional e a fase pré-editorial), a documentação de Penha parece estar próxima sobretudo desta última fase, com manuscritos pré-definitivos e manuscritos definitivos¹⁰. Esta característica fica especialmente patente, não tanto no número de modificações registadas, mas sim no tipo destas modificações e nas hesitações. Os episódios genéticos dizem maioritariamente respeito a versos isolados ou partes de verso, não costumando atingir o género ou a direção global do desenvolvimento do texto. Apesar de também este aspeto justificar uma análise bem mais cuidadosa, parecem registar-se poucas intervenções ligadas: 345, 43-44; 467, 2 e 10¹¹; a extensão inicial do texto é quase sempre mantida ao longo do processo criativo, havendo uns poucos poemas em que alguns versos foram acrescentados. Facto muito importante é as variantes na mesma página serem em número escassíssimo, o que mostra como, pelo menos nas fases documentadas do processo criativo de Penha, a sua pena é segura. Mas estas variantes em sentido estrito não me parece que esgotem o processo de variação intratestemunhal.

4. A variação intratestemunhal, já de acordo com a codificação simbólica de que se serve Elsa Pereira, inclui dois tipos de variantes: as que se encontram no mesmo testemunho e na mesma página onde foi redigido o poema (é o tipo que apresentei no ponto anterior); as que se encontram no mesmo testemunho, mas numa página dife-

⁹ PEREIRA, *ed.*, 2015: 148.

¹⁰ DE BIASI, 2010: 59.

¹¹ Cf. GRÉSILLON, 1994: 246.

rente daquela onde foi redigido o poema. O primeiro tipo de variação é representado por símbolos que, além de indicarem o estatuto (quanto à validade e ao tempo relativo de escrita: eliminado, acrescentado, etc.), remetem para a topografia no suporte. Já o segundo tipo de variação é esmagadoramente representado por símbolos que indicam exclusivamente a posição relativa quanto ao tempo (primeiro acrescento, segundo acrescento, etc.). Trata-se, neste segundo tipo de variação, das «sucessivas campanhas adicionadas no final dos cadernos»¹² antes referidos. Podendo servir de exemplo o ms. 538 do Arquivo Distrital de Braga, estas campanhas estão encimadas pelo título «Emendas»¹³.

O título desta lista sugere que os versos, na redação aqui assumida, devem substituir os seus correspondentes nas páginas onde se encontram, como se se tratasse de uma errata. No entanto, contrariamente ao sugerido pelo título «Emendas», nem sempre os elementos constituintes da lista são apresentados de modo assertivo. A dúvida pode ser indicada através da disjunção «ou» entre parênteses, a iniciar o verso colocado na lista:

«Ora graças a Deus: ando» [(ou) «Graças! ate que emfim ando»] [poema 338, v.14, ADB, ms. 544]

A dúvida também pode ser sinalizada pela inclusão de diferentes alternativas na lista de «Emendas» na mesma campanha ou em campanhas diferentes. As alternativas em questão podem ser acompanhadas pela mesma disjunção e a decisão pode estar marcada pelo pronome «este»:

«Ao passo que o dos sonhos vae partindo! [Foge de nós o que na vida é lindo! | ou: Foge de nós o que no mundo é lindo! | Este: Foge-nos da alma triste o sonho lindo!»] [poema 247, 8; ADB, ms. 540]

Algumas vezes a revisão acaba por ser recusada pelo acrescento de advérbio de negação:

subjuga subtil, [subjugam subtis, [→(Não)]] A subjuga subtil, B [259,3]

Outras vezes o testemunho seguinte mostra que nem sempre a lição das «Emendas» foi adotada, mesmo na ausência do advérbio de negação. Assim, no poema 65 («O ultimo bohemio»), as transformações por que passa o v. 6 aparecem assim representadas:

Solta a côma aos quatro ventos. [Solta ao vento a côma ondeante] A
Sempre em odio de tristuras, B

¹² PEREIRA, *ed.*, 2015: 148.

¹³ Cf. PEREIRA, *ed.*, 2015: 148.

Daqui se conclui que a lista de «Emendas» mais justamente pode ser designada uma lista de «Proposta de emendas».

5. No tratamento dos dados não se consideram variantes eliminadas (ex. dedicatória de 36), mesmo que o traço de eliminação não tenha cancelado todo o passo (ex. dedicatória de 38), pois a eliminação de uma das variantes mostra que a dúvida foi resolvida; no confronto dos lugares-variante também ignoro a pontuação¹⁴.

Feitas estas observações preliminares, vejamos o que pode ser colhido do aparato genético da obra de Penha publicada sob a forma de livro. Como disse antes, os casos de variantes propriamente ditas são em número muito reduzido, tendo por isso escasso significado para a questão que pretendo tratar. Ainda assim, as variantes recolhidas podem ser enquadradas em três categorias.

1. Última lição:

minha dama [↑ formosa] *A* minha formosa *BCDE* [5, v. 13]

2. Retorno: baseio-me na definição que Ivo Castro dá de uma operação que consiste na eliminação de um segmento, seguida da inscrição de uma variante, que por sua vez é eliminada antes de dar lugar ao segmento original¹⁵:

Dizia, erguida a voz em tom magoado, *A* Dizia, erguida a voz em tom magoado [↑ que contritava] [↓ em voz que a dor entrecortava] *B* Dizia erguendo a voz em tom magoado, *C* [353, v. 6]

3. Nova lição:

(Num postal ilustra) [↓ (Amorosa abstracção).] *A* Inedito *B C* [187, subtítulo]

Quanto às emendas, aqui a quantidade de dados já é bem significativa, e às categorias antes consideradas¹⁶ podemos acrescentar uma outra, que resolvi designar «lição mista». Este tipo de lição caracteriza-se por aproveitar parte da última lição do verso e parte de uma lição anterior. Exemplo:

Como tu és... de ladrões.» [↑ Tu também, - mas de ladrões.] *A* Como tu... mas de ladrões.» *B* [150, II, v. 10].

Se observarmos a incidência de cada tipo de operação no conjunto das «emendas», verifica-se que a adoção da última lição é esmagadora. E mesmo que retiremos os dois livros de autoridade mais incerta, a predominância de situações em que a

¹⁴ cf. 65, v. 30.

¹⁵ CASTRO, 2007: 79.

¹⁶ Tomo as categorias anteriores por empréstimo para as aplicar a um processo diferido no tempo.

última variante é acolhida, embora não seja tão acentuada como no *corpus* geral dos livros, continua a ser bastante maioritária.

Resultados deste género obtidos a partir de uma amostra significativa parecem, assim, vir em apoio dos partidários de que, em caso de incerteza, a última variante deve ser adotada editorialmente e parecem reforçar o argumento estatístico que apresentei no início desta nota. No entanto, conclusões assim formuladas justificam alguma reserva. Porquê?

De acordo com a descrição dos manuscritos de João Penha, estamos perante documentos em estado avançado de apuro textual e é razoável pensar que a margem de variação se vai restringindo à medida que o processo criativo avança, o que torna talvez mais provável que um escritor recorra às últimas variantes em fases adiantadas da escrita do que em fases iniciais.

Por outro lado, a questão apresentada partilha algumas características com a do desenvolvimento de abreviaturas em testemunhos antigos. Conhecidas que são várias possibilidades ao longo do tempo e no mesmo período de desenvolver abreviaturas, os editores começaram por procurar o modo *certo* de expansão, que fizeram muitas vezes coincidir com a forma dominante no manuscrito com que estavam a lidar. Por estar ciente de que este procedimento representaria uma conversão eventualmente forçada a apenas uma das formas possíveis, o paleógrafo Borges Nunes chegou a advogar que o desenvolvimento reproduzisse uma distribuição das diferentes formas viáveis de acordo com a localização das formas plenas correspondentes no manuscrito estudado¹⁷. Este comportamento editorial espelharia não só a proporção das formas plenas existentes no manuscrito como a sua colocação. Mais tarde, alguns filólogos, como António Emiliano, vieram contestar a ideia de que as abreviaturas são um problema que precisa de ser resolvido, defendendo em contrapartida que a resolução pelo desenvolvimento não é um caminho necessário¹⁸. Também a «resolução» da variação sugere que ela se apresenta como um problema, quando afinal o problema surge apenas porque queremos dar uma palavra final a um texto dela destituído.

Finalmente, há um problema com o argumento estatístico que consiste em pensar que as opções estéticas são ditadas por razões cronológicas ou topográficas. Ora,

¹⁷ «uma abreviatura resolve-se substituindo-a pela forma que o escriba usaria se não abreviasse. Esta forma não abreviada procura-se, por ordem decrescente de preferência: na mesma página, noutras páginas do mesmo escriba, noutras escritas da mesma época e ambiente paleográficos. Se a forma apresenta variantes (o que, nos tempos medievais, acontece não só de escriba para escriba, mas de linha para linha), em vez de tentar estabelecer uma norma universal, que me parece teria de ser ou arbitrária ou demasiado complicada, prefiro deixar à sensibilidade do paleógrafo, caso a caso, a opção entre: 1) usar qualquer uma das variantes, à vontade; 2) usar a mais incidente; 3) usá-las todas, cada uma na proporção aproximada da respectiva incidência» (NUNES, 1973: 9). A atualização da posição de Borges Nunes sobre esta matéria pode ser lida em NUNES, 1999, mas a forma sofisticada do seu pensamento em 1969 situava já a questão em termos que permitiriam reavaliá-la.

¹⁸ EMILIANO, 2002: 35.

nenhum autor, perante várias alternativas redacionais, escolhe aquela possibilidade por ter sido a última ou a mais distante da redação linear. Este só pode ser um critério editorial de escolha, nunca um critério autoral (a não ser do autor que queira fazer uma paródia da atividade editorial), e — enquanto critério editorial — constitui um princípio¹⁹. Aliás, se considerarmos autorizadas as diferentes etapas da escrita de um texto enquanto momentos historicamente validados pelo autor, há um dado que pode parecer emprestar alguma robustez ao argumento estatístico, mas a bem dizer é mais propriamente uma ilusão de ótica. É que, se virmos bem, ao tentarmos padronizar o comportamento do autor quando tomou decisões para assim nos munirmos de um instrumento que nos permita decidir quando ele não decidiu, estamos sempre a olhar para as suas últimas palavras. O poema publicado naquela forma derradeira ou o poema que, apesar de publicado, foi revisto ou aquele outro que, não tendo chegado a ser publicado, se suspendeu naquela forma, todos eles acenam para nós com as últimas palavras de uma série, a forma final de uma variação que lhes é constitutiva. E essa será uma verdade insofismável, sem estatística: o que João Penha, e qualquer outro escritor, escreveu em último lugar foi o que ele escreveu em último lugar.

BIBLIOGRAFIA

- CASTRO, Ivo (2007) — *Introdução*. In CASTELO BRANCO, Camilo – *Amor de Perdição*. Edição genética e crítica de I. Castro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 9-121.
- ____ (2013) — *Editar Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- DE BIASI, Pierre Marc (2010) — *A genética dos textos*. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- EMILIANO, António (2002) — *Problemas de transliteração na edição de textos medievais*. «Revista Galega de Filoloxia», vol. 3, p. 29-64. Disponível em <<http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/2586/RGF-3-2-def.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. [Consulta realizada em 7/02/2017].
- GRÉSILLON, Almuth (1994) — *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: PUF.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1987) — *Alguns livros reunidos*. Lisboa: Contexto.
- NUNES, Eduardo (1969) — *Album de Paleografia Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura – Centro de Estudos Históricos anexo à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- ____ (1973) — *Varia Paleographica*. [S.l.: s.n.]. Sep. «Portugaliae Historica», vol. I.
- NUNES, E. Borges (1999) — *Apostila a SAMPAIO, João – Um método de transcrição paleográfica de impressão omnimitável*. «Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian», vol. XXXVIII. Lisboa-Paris: Centro Cultural Calouste Gulbenkian – FCG, p. 484-487.
- OLIVEIRA, Carlos de (1992) — *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho.
- PEREIRA, Elsa Maria Gomes da Silva (2012) — *Obras de João Penha: edição crítica e estudo*. Vol. II, tomo II – *Aparato Crítico*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.

¹⁹ CASTRO, 2013: 147, 179-183. Na sequência de observações sobre o argumento estatístico, Ivo Castro pronuncia-se contra automatismos no estabelecimento do texto: «Of course, the editor must keep his critical senses activated at all times and not submit blindly to iron editorial rules» (CASTRO, 2013: 147).

- ____ (2015) — *Obras de João Penha. Edição crítica e estudo*. Prefácio de Francisco Topa. Porto: CIT-CEM.
- PESSOA, Fernando (1997) — *Poemas Ingleses*. Tomo II – *Poemas de Alexander Search*. Edição de João Dionísio. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

A CAVEIRA DA MÁRTIR: UM ROMANCE QUE CAMILO NÃO ESCREVEU EM DUAS SEMANAS

CRISTINA SOBRAL*

Se Deus me desse 8 dias daqueles em que eu, há 8 anos, escrevia um romance em duas semanas, este agradável trabalho iria rápido. (Camilo Íntimo, carta de 16 de novembro de 1872, p. 75)

Ocupado a escrever a biografia do seu amigo de infância Carlos Ramiro Coutinho, visconde de Ouguela, que então se encontrava preso na cadeia do Limoeiro por suspeitas de conspiração contra o governo, Camilo recorda com nostalgia, no texto em epígrafe, o seu período mais fecundo, em que escrevia um romance em duas semanas. Já o tinha dito antes, referindo-se ao *Amor de Perdição*¹ e que não exagerou está hoje comprovado pela análise do manuscrito².

Os dois tempos, que Camilo faz corresponder, na citada epígrafe, a duas velocidades de escrita diferente, colocam uma questão que a crítica genética enfrenta quando parte da análise concreta de um objeto para a teorização da escrita: é a questão de saber se o que é observável nesse objeto o caracteriza apenas a ele ou também a ou-

* Universidade de Lisboa/CLUL.

¹ «Escrevi o romance em quinze dias, os mais atormentados da minha vida» (CASTELO BRANCO, 2016: 284). Repete-o em 1863 no prefácio da 2.^a edição de *Amor de Perdição*: «Nos quinze atormentados dias, em que o escrevi, faleceu-me o vagar e contenção que requer o acepillar e brunir períodos.» (CASTELO BRANCO, 2012: 15).

² Veja-se, de I. CASTRO, «Introdução» à edição genética de *Amor de Perdição*, 2007: 18-21 e CASTRO, 2012b: 425. A matéria foi ainda tratada em CASTRO, 2012a.

tros objetos que pertencem a um mesmo universo. Pergunta-se se os fenómenos que se observam no processo de escrita de uma obra caracterizam-na porque resultam de constrangimentos contextuais singulares e irrepetíveis ou se caracterizam o conjunto de obras de um mesmo autor porque dependem de qualidades pessoais inalienáveis ou ainda se caracterizam determinados períodos da criatividade autoral, admitindo que a personalidade do autor sofre alterações ao longo do tempo³.

A resposta a estas questões só pode vir-nos do estudo de manuscritos autógrafos de um mesmo autor produzidos em épocas diferentes. No caso de Camilo, estamos em boas condições para fazê-lo, visto que dispomos do conjunto de autógrafos hoje à guarda da Biblioteca Municipal de Sintra e que sobreviveram do espólio de J. B. de Matos Moreira⁴, editor de Camilo de 1873 a 1877. Poderemos assim comparar o processo de escrita de 1861 (ano em que foi escrito o *Amor de Perdição*, publicado em 1962) com o da década de 70. Os manuscritos de Sintra têm sido estudados geneticamente pela equipa constituída no Centro de Linguística da Universidade de Lisboa para a edição genética e crítica das obras de Camilo Castelo Branco e deram já origem a três teses de mestrado⁵ e a um doutoramento⁶, que contribuíram para o conhecimento do processo de escrita de Camilo na época em que este se lamenta de já não produzir muito nem depressa.

A análise feita por C. Pimenta das *Novelas do Minho* mostra que estas narrativas, publicadas periodicamente ao longo de 1875-77, foram mais emendadas do que o *Amor de Perdição* e foram-no, sobretudo, em ato de revisão, isto é mediatamente, e não em curso de escrita (imediatamente): «o peso do acto de revisão que separa as duas obras é maior do que o peso do acto de escrita que as aproxima»⁷. A observação da tinta e da letra dos manuscritos das novelas permitiu perceber uma prática no processo de escrita camiliano que não se atestava no manuscrito de 1861: antes de dar início a uma nova campanha de escrita, Camilo empreende uma campanha de revisão que pode atingir os fólhos imediatamente anteriores ou recuar vários fólhos até ao início da novela⁸. Esta conclusão, que desfaz definitivamente o mito de que Camilo

³ Tinha em mente estas questões I. Castro quando, em 2012, na comunicação acima citada, comentando a velocidade de escrita que o manuscrito do *Amor de Perdição* revela, lamentava: «Que pena não terem sobrevivido os manuscritos dos outros livros escritos na Relação do Porto, para sabermos se essa velocidade era característica da sua maneira de então, ou do afã de escrever este livro em duas semanas» (CASTRO, 2012a). Note-se, desde logo, que, em 2017, podemos esperar fazer ainda essa comparação, visto que sabemos que afinal sobreviveu outro manuscrito da prisão, o do *Romance de um Homem Rico*, bem como o manuscrito de *Amor de Salvação*, publicado em 1864 mas cuja escrita poderá, presumivelmente, ter decorrido em 1863, cabendo, em todo o caso, dentro do período veloz e fértil acima delineado por Camilo, que se refere ao ano de 1864.

⁴ A coleção de manuscritos que, na condição de originais de imprensa, ficaram na posse do impressor Matos Moreira, de Lisboa, foi doada em 1939 à Biblioteca Municipal de Sintra pelo camilianista Rodrigo Simões Costa.

⁵ PIMENTA, 2009; FIRMINO, 2013; SONSINO, 2015.

⁶ PIMENTA, 2017.

⁷ PIMENTA, 2017: 369.

⁸ PIMENTA, 2017: 322, 336, 370.

escrevia sem emendar ou emendando muito pouco⁹, coloca a questão de saber se esta prática, que parece ter estado ausente na década de 60, se documenta também noutras obras da década seguinte, constituindo, portanto, uma nova «maneira»¹⁰ de escrever. É o que pretendo averiguar na análise do manuscrito autógrafa d'*A Caveira da Mártir*, romance que saiu da casa de Matos Moreira em três volumes, em 1875 (1.º e 2.º tomos) e 1876 (3.º tomo). Constitui a terceira parte de uma longa saga familiar que pretende expor as imoralidades dos Braganças, que tivera início n'*O Regicida* e que continuara n'*A Filha do Regicida*.

Como é bem conhecido, a década de 70 corresponde a uma diminuição de capacidades físicas e intelectuais do autor, que ele próprio exaustivamente descreve na correspondência que manteve com os amigos. Ao mesmo tempo, parece tender para a escrita de obras mais complexas e que exigem fundamentação documental, como a duologia *O Demónio do Ouro* e como a trilogia brigantina. Das datas de composição desta última temos alguma notícia na correspondência do escritor¹¹:

- 4 outubro 1873 Estou escrevendo de D. João IV em um romance chamado o *Regicida*. Começo *ab ovo*. (Carta ao visconde de Ouguela, *Camilo Íntimo*, 136)
- novembro de 1873 Acabei ontem o *Regicida*, e vou começar a *Filha* do mesmo. (Carta a A.F. Castilho, *Correspondência*, vol. 4, p. 148)
- dezembro de 1873 Enviei há dias ao meu editor Matos Morª o *Regicida*. (Carta a A.F. Castilho, *Correspondência*, vol. 4, p. 130)¹¹
- 15 de junho de 1874 Vou ver se posso rabiscar algum capítulo na continuação do *Regicida*. (Carta ao Visconde de Ouguela, *Camilo Íntimo*, 142)
- 3 de agosto de 1875 Aquele *D. António, prior do Crato*, que o governo me quer comprar ainda não nasceu literariamente. Estão as linhas do arco-boico traçadas; mas abandonadas. Vou rever um romance em 2 tomos *A Caveira da Mártir*, continuação da *Filha do Regicida*. Está pronto há muito tempo; mas a segunda e última lima é para mim uma flagelação. Eu queria ser a um tempo escritor e tipógrafo de modo que a ideia saísse logo impressa. (Carta ao Visconde de Ouguela, *Camilo Íntimo*, 190)

A última declaração é importante pelo que nos pode dizer da lentidão dos processos de criação do escritor de Seide, nesta década. Em primeiro lugar, diz-nos que

⁹ Para este mito contribuíram sem dúvida os seus amigos, como Augusto Soromenho, amigo e cofundador do jornal «A Cruz», que, em 1851, testemunhava: «É uma facilidade incrível — jamais lhe vi emendar uma palavra, ou substituí-la; nunca inutilizar uma página ou um período! [...] a pena parece correr-lhe mais rápida que a imaginação!» («O Nacional», n.º 221, de 4 de agosto de 1851, citado por A. Cabral em CASTELO BRANCO, *Correspondência*, vol. 5, p. 15).

¹⁰ CASTRO, 2012a.

¹¹ A 19 de dezembro o pacote que continha o manuscrito tinha chegado ao Porto e a 24 de dezembro era recebido em Lisboa, tal como documentam ainda os selos que sobreviveram no autógrafa (Vd. a «Nota à edição d'*O Regicida*», CASTELO BRANCO, 2013: 197).

ele fixava estruturalmente os projetos que lhe interessavam, isto é traçava-lhes «as linhas do arcaboço» e aguardava pelo melhor momento para as textualizar¹². Não é inequívoco quanto ao suporte dado a este traçado mas é de presumir que fosse o papel, visto que a memória, nestes tempos intelectualmente difíceis¹³, seria decerto pouco amigável. Em segundo lugar, ficamos a saber que a *Caveira da Mártir*, em «2 tomos» e não em três, estava, em 3 de agosto de 1875, «pronta há muito tempo», o que obriga a modalizar o juízo corrente de que Camilo não guardava na gaveta obras já prontas, antes as publicava imediatamente. Não foi assim pelo menos desta vez. Quanto tempo esteve a *Caveira* na gaveta? Considerando que constitui a continuação d'*A Filha do Regicida* e esta a continuação d'*O Regicida*, o romance há de ter sido iniciado depois do segundo daqueles dois romances. As notícias acima transcritas mostram que Camilo levou apenas dois meses a escrever *O Regicida*. O facto de só no mês seguinte a tê-lo dado como acabado o ter enviado ao seu editor significa provavelmente que se dedicou entretanto a rever o manuscrito. Como nem sempre datava com rigor as suas cartas e não sabemos em que dia de novembro considerou acabado o romance, também não podemos saber com rigor quanto tempo exato demoraram as duas fases de produção, escrita e reescrita. Mas se for lícito fazer uma média, não será excessivo afirmar que escrita e revisão terão ocupado cada uma seu mês de trabalho. Quando exatamente começou a escrita d'*A Filha do Regicida*? Ao mesmo tempo que o autor fazia a revisão do romance anterior ou apenas em janeiro de 1874? Sabemos apenas que seis meses depois esta continuação ainda não estava terminada. Parece mesmo ter-se demorado outros seis meses, porque só sairá do prelo em 1875. Poderá postular-se, portanto, que o segundo romance da trilogia demorou cerca de um ano a escrever, o que parece pouco justificável, se considerarmos que é apenas um romance de 248 páginas na 1.^a edição, apenas mais cinco páginas do que a 1.^a edição d'*O Regicida*. Além disso, o ano de 1874 não é dos mais carregados de escrita: além de organizar para publicação a sua correspondência com Vieira de Castro, Camilo apenas escreve e publica, neste ano¹⁴, as *Noites de Insónia*, doze fascículos mensais de 100 páginas em que reúne, a par de algumas novelas, transcrição de documentos e outros textos, colaboração do amigo

¹² O projeto de uma biografia do Prior do Crato é mencionado por Camilo, em 23 de dezembro de 1874, como antigo («Há muitos anos que medito escrever um livro chamado: *D. António, Prior do Crato*, e a sua descendência. Tenho investigado tudo, que é pouco; mas animo-me à empresa.»), *Camilo Íntimo*, p. 181) mas não chegou a concretizar-se, dando apenas origem, e só em 1883, à biografia de um dos seus descendentes, *D. Luís de Portugal, neto do Prior do Crato*. Porto: Civilização, 1883.

¹³ «Tem-me custado muito esta tarefa de dois tomos. Já lá vai a fantasia, a espontaneidade, tudo, menos a necessidade de trabalhar.» (sobre a escrita d'*O Demónio do Ouro*, em carta a António Feliciano de Castilho (5 agosto de 1873, *Correspondência*, vol. 4, p. 123); «Cada livro que escrevo é um litro de ácido hidrocianico que bebo.» (Carta ao Visconde de Ouguela, 4 de outubro de 1873, *Camilo Íntimo*, p. 136).

¹⁴ Neste mesmo ano, é publicada a *Vida de José do Telhado*, extraída da 1.^a ed. (1862) das *Memórias do Cárcere*, e a coletânea de poemas *Ao anoitecer da Vida*, que Camilo escreveu e vendera em 1862. Nenhuma das publicações foi, portanto, objeto de revisão autoral (CABRAL, 1989: 656).

Visconde de Ouguela (autor de dois textos) e peças de polémica que escreve sem dificuldade porque sob o fogo da paixão que ela lhe suscitava¹⁵. É mais verosímil supor que *A Filha do Regicida* terá sido entregue ao editor depois de um período em que jazeu na gaveta do autor, na mesma gaveta que terá acolhido a *Caveira*, escrita na sua sequência¹⁶. De facto, se a *Filha*, com 248 páginas, levou um ano a ser escrita, como demoraram as 588 páginas da 1.ª edição da *Caveira* menos de sete meses, para em 3 de agosto estarem escritas «há muito»?

Porém, se a escrita do último título da trilogia tiver começado ainda em 1874 e tiver demorado a ser escrito o dobro do tempo do *Regicida*, já que tem o dobro das páginas, portanto quatro meses, estaria, de facto escrito «há muito» em 3 de agosto de 1875. Tudo sugere, assim, que os romances desta trilogia repousaram na banca do escritor e terão sido objeto de uma campanha de revisão global, sujeitos à «última lima», a que Camilo se entrega como a uma flagelação. Documenta o manuscrito da *Caveira* esta revisão?

Deve dizer-se que as campanhas de escrita e de revisão nem sempre são fáceis de identificar nos autógrafos camilianos, desde logo porque, geralmente, não se notam diferenças significativas no uso de tintas ou aparos. A identificação de campanhas de escrita fundamenta-se principalmente no módulo, inclinação e traçado da letra, que sofrem alterações notórias do início para o final de cada sessão. Já as campanhas de revisão mais dificilmente podem determinar-se com tal fundamento, dada a sua topografia interlinear, que condiciona atipicamente a letra. O melhor identificador, neste caso, é a cor da tinta, que, nos autógrafos camilianos até agora estudados, apenas foi pertinente e útil na análise genética das *Novelas do Minho*¹⁷. O manuscrito d'*A Caveira da Mártir* apresenta, tal como as *Novelas do Minho*, a vantagem de nele terem sido usadas tintas que oferecem contrastes de cores evidentes e que podem informar sobre a amplitude das variantes e também sobre o modo como Camilo revia os seus textos. Ao longo dos 350 fólios que constituem o texto ficcional (excluindo os 101 fólios das Notas, em que se transcrevem documentos históricos e poemas, com tintas variadas e escrita nem sempre autógrafa)¹⁸, podem identificar-se pelo menos cinco tintas diferentes, assim:

- Tinta 1 — preta, de aparo ligeiramente áspero;

¹⁵ Sobre os textos de polémica contra Silva Pinto, promete Camilo: «No n.º 5 das *Noites* sarjo-lhe os miolos.» (carta ao Visconde de Ouguela, 8 de maio de 1874, *Camilo Íntimo*, p. 156), «Cá estou a esfolar os javardos. No n.º 6 das *Noites* escorcho o Silva Pinto» (carta a A. F. de maio de 1874, *Correspondência*, vol. 4, p. 135).

¹⁶ Não há dúvida de que a *Caveira* foi escrita depois da *Filha do Regicida*, doutro modo mal se compreenderia que no fl. 175 da *Primeira Parte* se aluda a factos ocorridos no romance anterior: na *Filha do Regicida*, João da Veiga Cabral, fugindo com a viuva de Domingos Leite Pereira, mudou o cenário da tragédia, restaurando pelo milagre do amor a dignidade da espoza. Oitenta annos depois, veremos a funesta influencia que uma Veiga Cabral actuou no destino da bisneta de Angela (*Caveira*, fl. 175 da 1.ª P).

¹⁷ PIMENTA, 2017: 326-346.

¹⁸ Deste número de fólios devem ser excluídas duas lacunas do manuscrito: não se encontram na Biblioteca de Sintra os fls. 93-98, correspondentes ao 13.º capítulo da *Segunda Parte* (1.º capítulo do 3.º tomo da 1.ª edição), nem os fls. 171-173 da *Segunda Parte*, correspondentes à 1.ª e à 2.ª Nota da *Segunda Parte* (e do 3.º tomo da 1.ª edição).

- Tinta 2 — cinza-azulada;
- Tinta 3 — castanha, resultante de oxidação de uma tinta preta;
- Tinta 4 — roxa-azulada;
- Tinta 5 — preta, de cor menos intensa que a Tinta 1 e aparo menos áspero.

A sua distribuição no manuscrito não corresponde rigorosamente a campanhas de escrita, como se pode ver pelo facto de a alternância de tintas existir apenas na *Primeira Parte* ou, mais exatamente, nos primeiros cerca de 100 fólhos do romance. Não seria possível que os restantes constituíssem uma só campanha de escrita:

Quadro 1

Tinta 1	1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-14-15
Tinta 2	16-17-18 (... <i>Comprou...</i>)
Tinta 5	18 (< <i>Disia</i> > <i>Vaticinava-me...</i>)-19 (... <i>pedaços</i>)
Tinta 2	19 (< <i>a</i> > e <i>m'ò marrancaram...</i>)-20-21-22-23
Tinta 5	24-25 (... <i>grande das suas.</i>)
Tinta 1	25 (<i>No seu lugar de juiz... penso n'elle!</i> »)
Tinta 3	25 (A moda e o coração...)-26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45
Tinta 1	46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60-61-62-63-64-65-66-67-68-69-70-71-72-73-74
Tinta 4	74 (última linha)-75
Tinta 1	76-77-78-79-80-81-82-83-84-85-86-87-88-89-90-90v
Tinta 5	91-91v
Tinta 1	92-93 (... <i>Deixa-me ler o resto</i>)
Tinta 5	93 (<i>estou a recear...</i>)-94-95-96-97-98-99-100-101-102-103 (... <i>quem</i>)
Tinta 1	103 (<i>ouvindo-a...</i>) – 167 da 2. ^a P (Conclusão)

Certamente que os segmentos de texto escritos continuamente com a mesma tinta podem resultar de várias campanhas e, no caso das tintas 1 e 3, necessariamente resultam. É o que podemos ver, por exemplo, no fl. 42, em cuja décima linha vemos mudar a campanha de escrita (*Covas-infernaes/Não havia rasoens*), ou no fl. 53, com nova campanha de escrita a partir da linha décima sétima (*irremediavel//Pela sorte*). Ou ainda na linha 31^a do fl. 88: (*abadessa//Soror Paula*).

Por outro lado, uma mesma campanha de escrita pode apresentar duas tintas diferentes, como se vê no fl. 103, linha 24, onde a cor muda a meio de uma frase e sem alteração do módulo ou da inclinação da letra, mostrando que se tratou apenas de uma troca de caneta¹⁹.

O contraste das cores permite, sim, saber 1) que Camilo fazia acompanhar as suas campanhas de escrita de uma campanha de revisão parcial, regressando aos fólhos imediatamente anteriores antes de terminar cada sessão; e 2) que houve uma revisão global, depois de terminada a escrita, a «segunda e última revisão» anunciada ao Visconde de Ouguela.

Das cinco tintas usadas, são de uso pontual as tintas 2, 3, 4 e 5, que alternam com a tinta habitual, a 1. Encontramos emendas feitas em cada uma destas tintas no segmento de escrita em tinta contrastante e imediatamente anterior, assim:

Quadro 2

Tinta 1	1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-14-15	fls. 1-15: 46 emendas em tinta 2
Tinta 2	16-17-18 (... <i>Comprou...</i>)	
Tinta 5	18 (< <i>Disia</i> > <i>Vaticinava-me...</i>)-19 (... <i>pedaços</i>)	
Tinta 2	19 (< <i>a</i> > e <i>m'ò marrancaram...</i>)-20-21-22-23	fl. 22: 1 emenda em tinta 3
Tinta 5	24-25 (... <i>grande das suas.</i>)	
Tinta 1	25 (<i>No seu lugar de juiz... penso n'elle!</i>)	fls. 24-25: 11 emendas em tinta 3
Tinta 3	25 (<i>A moda e o coração...</i>) -26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45	
Tinta 1	46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60-61-62-63-64-65-66-67-68-69-70-71-72-73-74	
Tinta 4	74 (última linha)-75	
Tinta 1	76-77-78-79-80-81-82-83-84-85-86-87-88-89-90-90v	fls. 84, 89, 90v: 5 emendas em tinta 5
Tinta 5	91-91v	
Tinta 1	92-93 (... <i>Deixa-me ler o resto</i>)	
Tinta 5	93 (<i>estou a recear...</i>)-94-95-96-97-98-99-100-101-102-103 (... <i>quem</i>)	
Tinta 1	103 (<i>ouvindo-a...</i>) – 167 da 2. ^a P (Conclusão)	

¹⁹ O manuscrito das *Novelas do Minho* documenta exatamente a mesma prática, isto é a substituição da tinta durante uma campanha de escrita, e a necessidade de identificar campanhas de escrita com base na letra e não na tinta (PIMENTA, 2017: 326-327).

A ocorrência de emendas em Tinta 1 é difusa e pode encontrar-se em qualquer fólio do manuscrito. Parece, portanto, notório, que a utilização de uma nova tinta dá lugar a uma campanha de revisão que se inicia quinze (Tinta 2), três (Tinta 3) ou oito (Tinta 5) fólhos antes²⁰. O facto de nem sempre a mudança de tinta corresponder a nova campanha de escrita poderá indicar que o texto é relido e emendado não necessariamente antes da utilização da tinta em curso de escrita e sim depois dessa utilização ou deverá ser explicado apenas depois de podermos contar com mais dados sobre a utilização que Camilo fazia das tintas²¹. Deste modo, o contraste de tintas pode contribuir para a caracterização da amplitude na escrita camiliana, permitindo datar relativamente não só as emendas feitas no segmento anterior à utilização de uma tinta como também as operadas no segmento de texto escrito em tintas de uso restrito. É o caso das Tintas 2 e 4. Utilizadas apenas uma vez, e em segmentos de texto circunscrito a pequeno número de fólhos, oito no primeiro caso e um no segundo, é imperativo que as respetivas emendas mediatas em tinta igual à do curso da escrita tenham sido feitas antes que termine o uso desta tinta. O mesmo poderíamos dizer da tinta 3 mas aqui com amplitude menos restrita, dada a maior extensão do seu uso em curso de escrita (21 fólhos).

A difusão de emendas em Tinta 1 pode ter duas interpretações. Ou, por razões inexplicáveis, Camilo se sentia mais predisposto a reler extensivamente o texto quando empunhava uma caneta com Tinta 1, ou foi esta a tinta usada quando procedeu à última e flagelante limagem, depois de 3 de agosto de 1875. Que a lima era preta e que se identifica com a Tinta 1 é o que prova o facto de a renumeração das Notas ter sido feita em Tinta 1. Quando Camilo escreve ao visconde de Ouguela, refere-se à *Caveira* como um romance «em dois tomos». Ora, a 1.^a edição sai a público em três tomos, pelo que a reestruturação da narrativa fez parte da última campanha de revisão empreendida. O manuscrito apresenta ainda hoje a foliação em duas séries, do fl. 1 ao 190 (narrativa) e do 191 ao 228 (Notas); do fl. 1 ao 167 (narrativa) e do 168 ao 232 (Notas). Camilo não reordenou a foliação de forma a que recomeçasse no início do 2.^o e do 3.^o tomos, nem sequer a capitulação, que mantém as duas séries primitivas. Isto significa que se limitou a dividir em três conjuntos as folhas que constituíam o manuscrito e a entregar ao editor a tarefa da renumeração dos capítulos. No entanto, com a ordenação das Notas teve mais cuidado (não se isentando mesmo assim de alguns erros que por agora não comentarei), e renumerou as que passam a pertencer ao 2.^o tomo. Essa renumeração apresenta-se a tinta preta, em tudo igual à Tinta 1, como se vê nos fls. 221, 227 e 228 da *Primeira Parte*.

²⁰ No primeiro destes três casos, não considero o facto de a Tinta 2 ser brevemente interrompida pela Tinta 5, visto que não há mudança de letra que indique que não se tratou de uma mesma campanha de escrita.

²¹ Aguarda-se os resultados da tese de doutoramento de José Manuel Oliveira, a qual promete contribuir para este esclarecimento.

Não há dúvida, portanto, de que houve emendas feitas a Tinta 1 que resultam de decisões tomadas depois de 3 de agosto. Isto não invalida a possibilidade de muitas das emendas a Tinta 1 que o manuscrito contém resultarem de revisões de curta amplitude, na prática daquilo a que podemos chamar regressividade da escrita²², ou do decurso de campanhas de revisão como as que foram feitas com as outras tintas e a dificuldade está em distinguir estas das que pertencem sem dúvida à última releitura. Tal distinção permitiria uma caracterização da última campanha de revisão operada na *Caveira*, provavelmente a única que abrangeu todo o texto sequencialmente. Só uma análise individual de cada uma das emendas mediatas feitas a Tinta 1 sobre escrita em curso noutra tinta permitirá incluir emendas neste conjunto. Temos um exemplo no fl. 8:

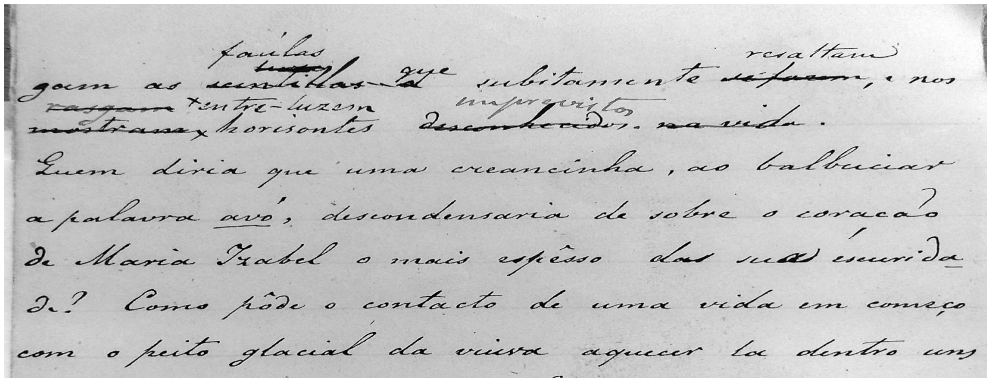


Fig. 1. Fl. 8

A tinta em curso de escrita é a Tinta 1, exatamente a mesma com que foram feitas as substituições mediatas *faúlas*, *resaltam* e *entre-luzem*. À primeira vista nada distingue estas três emendas. Porém, sobre a cronologia de uma delas podemos ser mais precisos do que sobre a das restantes: como o substituto *entre-luzem* é necessariamente posterior ao substituído *rasgam* e este foi escrito com Tinta 2, podemos postular que esta substituição, dada a extensão do segmento de escrita em curso com Tinta 2, tem uma amplitude mínima de 8 fólios e máxima de 15 fólios.

Mais complexo é o exemplo do fl. 14:

²² PIMENTA, 2017: 357-361.

Este artigo, por tanto, frustrou as lagrimas com-
 pungentes dos advogados; e muitas deviam ser
 as que elle chorou, desde fevereiro de 1701 ate
~~9 de Setembro~~ ^{+ 1 Setembro}
 março de 1703.
 E, ao cabo de dois annos, ^{+ 2 sete meses} de carcere em que lhe
 era permittida a leitura dos Evangelhos e a pra-
 tica semanal com algum frade dominicano, e,
 melhor que tudo, a confissão mensal, com reser-
 va da communhão, sahio em fim forçatlen
 des Nobre, ^{+ com sambenito,} ^{+ 9 de Setembro} a fim de
 abjurar em publico os seus erros, e ver queimar
^{deveram}

Fig. 2. Fl.14

Foi durante a campanha de revisão de Tinta 2 que o autor substituiu *março* por *9 de Setembro*. A cor cinzenta do traço de cancelamento, visível apenas por ampliação da imagem, é diferente do preto da palavra substituída e mostra o vínculo entre o cancelamento e a inscrição na sobrelinha desta nova data:

A close-up photograph of the handwritten text from Figure 2. It shows the word 'março' written in black ink, which has been crossed out with a horizontal line. Above the line, the date '9 de Setembro' is written in a different shade of grey ink. The cancellation line is clearly visible, showing the transition from the old word to the new date.

Fig. 3. Fl.14

O mesmo indica a topografia da emenda, com o elemento substituto exatamente por cima do substituído, lugar preferencial de substituição na escrita camiliana. Com a caneta de Tinta 2, o escritor avança até ao parágrafo seguinte, e, por coerência com a data acabada de inscrever, acrescenta *e sete meses*, necessários para preencher o tempo decorrido entre fevereiro de 1751 e setembro de 1703. Logo abaixo, ao deparar-se com a repetição do ano do Auto de Fé, decide transportar para ali o dia e mês, pelo que volta atrás a cancelar a data que inscrevera no final do parágrafo anterior e a projetá-la para este parágrafo. A cruz de inserção logo depois da preposição mostra que o cancelamento do ano, apesar de os traços oblíquos serem de tinta preta igual à da escrita em curso, não estava ainda feito quando decorreu a revisão com Tinta 2:

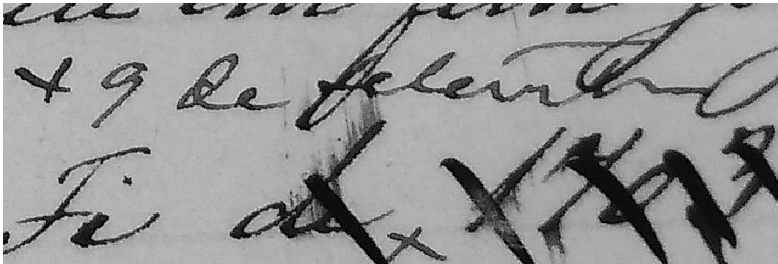


Fig. 4

O cancelamento do ano foi feito, portanto, num segundo momento de revisão, com a Tinta 1. Neste mesmo momento foi também acrescentado o mês, *setembro*, no final do parágrafo anterior, já que a topografia desta adição, na linha anterior àquela em que se encontram as datas rejeitadas, *março* e *9 de setembro*, só se justifica por ser posterior à segunda. Se *setembro* fosse substituto de *março*, vê-lo-íamos onde vemos *9 de setembro* e não antes.

A amplitude máxima de uma campanha de revisão, ou seja o número de fólhos que uma campanha de revisão recua em relação ao ponto de partida é, como vimos, muito irregular: 16, 3 e 8 fólhos. Quando for possível definir uma média para o número de fólhos que uma campanha de revisão recua, haverá que distinguir entre práticas rotineiras e recuos pré-determinados, como o que justifica a extensão da primeira daquelas amplitudes: ela resulta de uma nova ideia acerca da estrutura do texto que obriga à sua releitura desde o início. Não se trata apenas de reler para fazer apuramentos estilísticos pontuais, embora também eles se façam com as operações praticadas na campanha. De facto, das emendas feitas, 24 são substituições sinonímicas de valor essencialmente estilístico, sete emendas acrescentam, apuram ou enfatizam informação, duas abrem parágrafos e outras duas adicionam notas explicativas, no fl. 6 e no fl. 12 (prolongada no verso). Há ainda duas emendas com pequenas correções sintáticas.

Mas o motivo para esta revisão é estrutural: não é a releitura metódica do texto que gera a sua reformulação, mas uma ideia concreta de reformulação que provoca uma releitura do texto. Na sua primeira redação, o autógrafo abria com um *Prefácio* que contava a história de Fernando Luiz Guião, secretário de Fr. Fortunato de São Boaventura no exílio, contratado para ensinar português a Leonardo Leopoldo Frisch, que queria traduzir um manuscrito de seu avô, de que Guião guarda cópia e que o autor adquire em leilão após a sua morte. Seguiam-se dois capítulos, dando conta dos últimos anos de vida de Maria Isabel, viúva de Domingos Leite, e de sua filha Ângela. Aos dois capítulos, numerados I e II, ia seguir-se um terceiro, cujo número chegou a ser inscrito na primeira linha do fl. 16. Sabemos que aí se suspendeu a escrita porque estes quinze fólios foram escritos na tinta 1 e o texto do fl. 16 inicia-se com a Tinta 2, que permanece, com breve interrupção nos fls. 18-19, até ao fl. 23. No fl. seguinte, 24, inicia-se a história dos dois netos de Ângela, Paulo e Francisco Xavier, com Tinta 5.

Ora os primeiros 15 fls., escritos a Tinta 1, apresentam 51 emendas feitas com a Tinta 2, aparecendo a primeira delas no fl. 1. A escrita foi, portanto, suspensa quando estava prestes a iniciar-se o terceiro capítulo, provavelmente porque Camilo decidiu nesse momento fazer a mudança estrutural que se documenta em quatro emendas: o título *Introdução* é cancelado e substituído por *Prefacio*, o I romano que numerava o primeiro capítulo é reinterpretado como inicial do título *Introdução* e os dois outros números romanos, II e III, são substituídos por tríades de asteriscos, passando estes capítulos a constituir uma única unidade estrutural, terminada em nova campanha de escrita com a mesma Tinta 2.

Assim, o romance que abria com uma *Introdução* passa a abrir com um *Prefácio*, os três primeiros capítulos passam a constituir a *Introdução*, composta por várias sequências que se delimitam com interposição de asteriscos e com notas para o tipógrafo para que anule o espaço que havia sido deixado em branco entre o final de um capítulo e o início do outro, nos fls. 8 e 15.

A nova estrutura é coerente com o conteúdo das suas unidades: o *Prefácio* alega a base documental do romance e a credibilidade da narrativa, a *Introdução* estabelece a ligação deste romance com o anterior da trilogia, contando brevemente a história do filho de Ângela, neto do Regicida. Por fim, inicia-se a capitulação com a história dos dois netos de Ângela e da bisneta, que será protagonista de mais uma tragédia familiar.

É o conhecimento do processo que conduziu a esta reestruturação que nos permite, mesmo sem contraste de cores, atribuir uma emenda a uma segunda campanha de revisão. No fl. 5, escrito a Tinta 1, foi feita, na mesma tinta, a substituição de *Introdução* por *Prefacio*:

Assim adquiri eventualmente o procepo de uma historia comecada no Regicida, sem a minima esperanca de a concluir na Caveira da martyr.

Prefacio

Esta Introducao e o resumo das vinte laudas em que Fernando Luiz Guias relatava por miudo as tristezas do desterro e as alegrias do trabalho.

Fig. 5. Fl. 5

Como a passagem de *Introdução* a *Prefácio* foi feita na campanha de revisão com Tinta 2, esta emenda foi necessariamente feita depois de terminado o fl. 23, que é onde termina a campanha de escrita com Tinta 2. É provavelmente contemporânea de uma substituição, uma adição e uma supressão feitas no final desse fólio e que devem resultar da «segunda e última lima» aplicada à *Caveira* depois de 3 de agosto de 1875.

Não são sempre meramente formais ou estilísticas as emendas que resultam desta revisão final. Algumas vezes Camilo fez adições que, sem redirecionar radicalmente o sentido do texto, o que não seria possível sem inutilizar o romance que já estava escrito, contribuem para modelar as personagens e densificar a sua caracterização. Veja-se, por exemplo, a adição do fl. 39, perceptível apenas pelo contraste da Tinta 1 numa página escrita em Tinta 3²³:

Seguiram-se quinze minutos de agonia que nenhum homem os trocara pelo amor e pelas virginaes caricias da formosa freira <1}de Cistér>.

[1]– *Eu fui infame em não ter fugido com a desgraçada! – disia elle de si consigo, exacerbando a dor da saudade com o opprobrio de haver mentido á victima q̃ elle pozera nas mãos dos inquisidores.]*

²³ O número entre chaveta e sinal de adição ou de supressão indica a tinta usada na emenda. Assim em <1}de Cistér> entende-se que o traço de cancelamento foi feito em Tinta 1 e, no parágrafo seguinte toda a adição foi feita nessa tinta.

Significativa é ainda outra alteração que resulta desta última revisão. Apesar de não ter deixado traços inscritos no manuscrito, o recorte de três tomos sobre uma primitiva estrutura bipartida resulta de uma releitura ponderada e tem como consequência a ostentação de uma estrutura que antes não era oferecida ao leitor.

Ao contrário do que sucede com *O Demónio*, em que cada uma das duas partes corresponde a tempos, personagens e cenários de ação bem diferentes e em que, juntas, se constituem numa estrutura simbolicamente binária, na *Caveira*, a divisão bipartida e documentada nas duas séries de foliação parece ter sido presidida apenas pelo critério da extensão. A primeira parte da narrativa termina no fl. 190, com o final do cap. XXVI. Aqui se narram os planos do vilão Isac Eliot para casar com Antónia, apesar de se encontrar casado com uma francesa, estar apaixonado pela bela Leonor e enfrentar a indiferença da jovem cobiçada, apaixonada por Josse Frisch, e os planos do pai para casá-la com um conde. Uma destas dificuldades está prestes a resolver-se pela revelação de que, afinal, a união com a francesa não era legal. É esse sucesso que Camilo se prepara para narrar no final deste capítulo, abrindo um novo parágrafo. Prevendo, entretanto, a extensão do episódio que pretendia contar e que fazia entrar em cena, pela primeira vez, o pajem Henrique Rutier, que era preciso descrever, decide abrir novo capítulo. Para isso, cancela o início do parágrafo apenas esboçado, numera uma nova tira com o n.º 191 e o novo capítulo com o n.º XXVII. Como fica evidente nos respetivos cancelamentos, também esta intenção não vingou. Ficamos a conhecê-la porque este fólio será mais adiante reaproveitado como fl. 3 da *Segunda Parte*, passando a página onde foram inscritas as numerações a servir-lhe de verso. O texto substituído do que fora cancelado no final do fl. 190 vai agora aparecer em fólio novo, no qual recomeçam a foliação e a capitulação.

A ação segue fluidamente com a revelação do verdadeiro estatuto da francesa e das suas consequências. Não existe, portanto, quebra estrutural entre as duas partes. Já na tripartição operada para a 1.ª edição, embora não encontremos cisão nítida, com mudanças de tempo, espaço e personagens como as que separam os dois tomos do *Demónio*, é mais fácil reconhecer alterações de tipo estrutural. Na 1.ª edição, o primeiro tomo termina no final do capítulo XVIII (fl. 138) da primitiva *Primeira Parte*, em momento eminentemente dramático, que confronta duas personagens opositoras: o pai, Francisco Xavier, que age como obstáculo da reaproximação de Antónia à mãe, e D. Feliciano, a mestra, que age a favor dessa reaproximação. O diálogo, em que a mestra conta ao patrão eventos que, sem que ela possa sabê-lo, o enchem de rancorosos ciúmes, termina com ameaças e reticências em apartes teatrais: a professora manda ao diabo o padre e este promete a si próprio livrar-se dela. O capítulo seguinte, que passará a ser o primeiro do segundo tomo, vê regressar à história a personagem fundamental de Isac Eliot, que se ausentara numa viagem e que formará a partir de agora o seu plano de casar com a herdeira. Portanto, não só os leitores são deixados em suspenso no final do primeiro tomo, ansiando por saber

do cumprimento das ameaças, como encontrarão no segundo tomo uma ação realmente renovada com vários motivos de interesse.

No corte operado no final do segundo tomo temos situação paralela: os leitores ficarão em suspenso com a leitura do que o autógrafo apresenta como cap. XII da *Segunda Parte* (fl. 92), que passou a ser o cap. XX do segundo tomo. A ação termina de forma igualmente teatral, com uma anagnórise: descoberta a falsidade das cartas com que o vilão Eliot conseguira separar os dois enamorados, Josse Frisch declara a Fr. André a decisão de se suicidar, dando origem à tirada final do frade, que, em tom oratório, atribui tal pensamento à «falsa» religião do jovem, isto é, ao seu protestantismo, encerrando assim com moralidade e suspense o segundo tomo. O terceiro e último tomo desenganará o leitor do receio de que se suicide o jovem Romeu e conduzi-lo-á no ritmo inexorável e ascendente da catástrofe final, isolando, de facto, sequências narrativas que se constituem como um ciclo coerente e com uma intensidade narrativa própria no conjunto da obra.

Significa isto que a reestruturação a que Camilo procedeu para a publicação, ainda que possa ter obedecido a uma necessidade prática e material de obter mais rapidamente proventos ou compensar mais rapidamente o editor por adiantamento de direitos, não deixou, por isso, de corresponder a uma profunda releitura do texto e a uma análise que, aparentemente, não fora feita antes. O processo alerta-nos para o que sucede quando um autor se relê a si mesmo: o efeito que o texto exerce sobre ele, passado sobre o primeiro momento criativo tempo suficiente, é semelhante ao que o texto exerce sobre qualquer leitor; isto é, ativa objetivas competências de análise e produz interpretações do texto independentes da primitiva intenção. O mesmo será dizer que o autor enquanto leitor lê no texto significados que não teve intenção de lhe dar quando primeiro o escreveu. Neste caso, o autógrafo, só por si, não documenta este passo genético, visto que, ao enviá-lo para o editor, Camilo não registou em nenhum lado a mudança estrutural. Nem tal seria necessário, bastando, certamente, o envio em três remessas individuais. A génese é também isto: atos praticados pelo autor sobre o manuscrito, sem caneta.

Todos eles revelam, em meados da década de 70, um Camilo que escreve mais lentamente do que na década anterior, que guarda e retoma os seus manuscritos, que os repensa e reescreve, deixando que o texto exerça sobre si o efeito do distanciamento e fazendo revisões globais que não fazia quando escrevia um romance em duas semanas.

BIBLIOGRAFIA

- CABRAL, Alexandre (1989) — *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho.
- CASTELO BRANCO, Camilo (1984-1988) — *Correspondência*. 6 vols. Recolha, prefácio e comentários de Alexandre Cabral. Lisboa: Livros Horizonte.
- ____ (2007) — *Amor de Perdição*. Ed. genética e crítica por I. Castro. Lisboa: IN-CM.
- ____ (2012) — *Amor de Perdição*. Ed. crítica por I. Castro. Lisboa: IN-CM.
- ____ (2013) — *O Regicida*. Ed. crítica por A. Correia. Lisboa: IN-CM.
- ____ (2016) — *Memórias do Cárcere*. Ed. crítica por I. Castro & R. Oliveira. Lisboa: IN-CM.

- CASTRO, Ivo (2012a) — *Duas semanas de escrita*. Comunicação à Jornada Internacional nos 150 anos da publicação de *Amor de Perdição*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, abril. Texto inédito.
- _____ (2012b) — *Emendas em curso de escrita*. In COSTA, Armanda; DUARTE, Inês, org. — *Nada na linguagem lhe é estranho: Homenagem a Isabel Hub Faria*. Porto: Afrontamento, p. 423-432.
- CAMILO Íntimo. *Cartas inéditas de Camilo Castelo Branco ao visconde de Ouguela*. Prefácio de A. Campos Matos. Posfácio de João Bigotte Chorão. Lisboa, 2012: Clube do Autor.
- FIRMINO, Jessica (2013) — *A gênese de uma tradução de Camilo Castelo Branco: História de Gabriel Malagrida*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dissertação de Mestrado.
- PIMENTA, Carlota (2009) — *Edições crítica e genética de 'A morgada de Romariz' de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dissertação de Mestrado.
- _____ (2017) — *O processo de escrita camiliano em 'Novelas do Minho'. Análise genética*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tese de doutoramento.
- SONSINO, Ana Luísa (2015) — *'A Espada de Alexandre', de Camilo Castelo Branco: Polémica origem e invulgar gênese de um texto polémico e invulgar*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dissertação de Mestrado.

IV

JOÃO PENHA
E OS DISCÍPULOS

A POESIA DE JOÃO PENHA E A LÍRICA DO SÉCULO XIX EM ANGOLA

FRANCISCO M. A. SOARES*

No primeiro número do microcosmo literário «A folha», a seguir a uma participação de Guilherme Braga, surge uma curta estória assinada por «F.», que se intitula, ironicamente, «Mysterios de Coimbra».

Não sei quem será o fulano «F.». A estória está bem articulada com o propósito inicial da publicação, definido por João Penha no preâmbulo e com o espírito geral que a anima. No começo, dois amigos falam sobre um poeta, que um deles muito admira e o outro lhe aponta uma moça loira, bela, numa janela, que seria a musa do livro desse poeta (Maldonado). Articulam-se para que o admirador dos versos possa admirar a sua musa também. Ao pô-los em contacto, em casa da mãe, o leitor entusiasmado descobre que, por oposição ao que supunha, versos apaixonados não têm de vir de musas apaixonadas, sequer apaixonantes. A moça mostra um total desconhecimento da literatura, coisa que despreza, embora tenha conhecido o tal Maldonado. É maliciosa, insinuante, alegre, direta e muito prática...

Esta sequência, criando um efeito de disfemismo, servia para denunciar a literatura lamechas dos ultrarromânticos e coincidia com o cansaço geral em face de uma poesia forçada, artificial e senil à nascença. Vamos encontrar a sequência em muitos poemas de João Penha. A Professora Elsa Pereira, no excelente estudo publicado sobre o poeta bracarense, afirma mesmo que essa era a «típica engenharia dos

* Universidade Federal do Rio Grande.

sonetos penhianos»¹. Não só dos poemas, também da prosa, lembra ainda a mesma professora, mas por agora nos interessa tão-somente a lírica em verso, a parte mais significativa da sua obra literária.

A estrutura disfemística manifesta-se logo no primeiro poema da sequência «Vinho e fel», que abre as *Rimas* e também se publica no número inaugural de «A folha», bem como no quinto soneto da mesma série, saído no número seguinte. O primeiro, porém, nos interessa mais e veremos adiante porquê.

O poema «Consolação»² usa do estratagema disfemístico que mais aproxima os dois. Consiste ele em perorar sobre um assunto sério, que suscita alguma delicadeza, ou nobreza, ou gravidade, ou sensibilidade associada à «idealização emotiva» e, no fim, em vez da chave de ouro, fechar o soneto com uma solução corriqueira, própria de cenas de taberna, que lhe dá o tom satírico, recorrendo, na maioria dos casos, a alguma expressão popular:

CONSOLACAO
A um poeta lyrico

*Nao succumbas assim. A noite escura
Succede a luz da aurora e o sol radioso:
Suspende as magoas do violao choroso,
O lamento dos tristes sem ventura.*

*Limpa as fezes do calix da amargura,
E, com vinhos d'um pampano gostoso,
Ergue um brinde ao amante venturoso
Da mulher que adoravas com loucura.*

*Nem outra vez me digas que no mundo,
Ou na voragem das perdidas gentes,
Nao ha soffrer maior, nem mais profundo.*

*A terra e o grande val dos descontentes!
Oh! se tu visses n'um festim jocundo
A magua d'um gastronomo... sem dentes!*

¹ PEREIRA, ed., 2015: vol. I, 121.

² PENHA, 1882: 164-165.

O primeiro e o quarto sonetos da sequência «Vinho e fel», com que João Penha abre as *Rimas*, usam o mesmo estratagema disfémico e Pedro Félix Machado faz isso muitas vezes, por exemplo em «A uns olhos azuis/(ridendo)»³ e «Mulheres...» (que tem motivos iguais ao de «Consolação» de Penha), que transcrevo:

MULHERES...

*Amar e ser amado é vã quimera;
É ponto inacessível do horizonte;
Mentira que só há quem no-la conte;
Miragem que a verdade dilacera!*

*Amar sem ser amado é lei severa;
Viver entre serpentes, qual Lacoonte;
Morrer de sede à beira duma fonte;
Tortura que um Tântalo exaspera!*

*Quando a mulher que amamos ama um outro
Libamos esse cálix amargoso
A quem somente a Morte mostra o fundo!*

*E a Vida é da existência um cruel potro
E o Cosmos cada falso temeroso...
Porque há mulheres que amam todo o mundo!*

Luanda, Fevereiro de 1881.

Este soneto⁴ foi escrito em Luanda, em 1881, portanto um ano antes de saírem as *Rimas* de João Penha. Pode resultar de simples afinidade, natural entre dois poetas que seguem a mesma «escola», mas pode resultar também de influência que venha da leitura de poemas de João Penha publicados antes das *Rimas* — por exemplo no periódico «A folha», órgão do parnasianismo coimbrão que ele fundou e se publicou entre 1868 e 1873. No primeiro número de «A folha» foi, precisamente, publicado o primeiro poema da sequência «Vinho e fel» que acabo de referir. O quarto soneto da série saiu no segundo número de «A folha», muitos anos antes, também, de *Sorrisos e desalentos*.

³ MACHADO, 2000: 51.

⁴ MACHADO, 2000: 53.

Alguns ultrarromânticos escreveram peças disfemísticas com a mesma estrutura e para atingir o mesmo alvo, como foi o caso de Faustino Xavier de Novaes. Faustino Xavier de Novaes foi muito apreciado em Angola, particularmente por um verzejador interessante, Eduardo Neves, que o acompanhava na desdramatização do ultrarromantismo, bem como na aproximação a cenas reais, tendencialmente sensuais no caso de Neves, espelhando uma paisagem física e social típica de Angola.

Uma série de três sonetos de Eduardo Neves, sonetos de forte visualidade, lembrando Cesário Verde, fazia o elogio bem-humorado da mulher africana, também cantada por Cordeiro da Matta. Esses poemas incluíam palavras em quimbundo, mas integravam-se numa sequência começada pouco antes por um juiz português ultrarromântico que viveu oito anos em Angola, João Cândido Furtado de Mendonça d'Antas.

Cordeiro da Matta, Eduardo Neves e Pedro Félix Machado eram da mesma geração em Angola, a do final do ultrarromantismo e dos primeiros passos explorando novas soluções artísticas. Eram passos tímidos nos dois primeiros casos (o de Eduardo Neves, nascido em 1854 em Santa Comba Dão, Portugal; e o de Cordeiro da Matta, nascido em 1857 no concelho de Icolo e Bengo, junto a Luanda). Ainda ultrarromânticos, pelo léxico dominante e por muitas características formais, os caminhos novos por eles procurados iam no sentido de alguma inovação formal e de aproximação a um realismo indefinido (passe o paradoxo).

Já Pedro Félix Machado, nascido em Luanda, muito possivelmente em 1860, foi, tanto quanto sei, o nosso único parnasiano. A sua lírica não tem nada de ultrarromântico e, tal como João Penha, procura estribar-se num português ao mesmo tempo clássico, vernáculo e contemporâneo. Não interessa agora esmiuçar aqui os passos biográficos que possam ter contribuído para isso. Interessa mais um soneto que ele escreveu em Luanda em junho de 1878. Era dedicado e titulado «A uma africana», com data próxima daquelas em que Eduardo Neves escreveu os primeiros poemas dedicados à mulher africana e em que um amigo de Cordeiro de Matta e de Eduardo Neves, J. O. da Cruz Toulson, escreveu também um poema bilingue, marcante, dedicado ao namoro com a mulher africana. O título e a data do soneto de Pedro Félix Machado aproximam-no desta série, como disse iniciada por Cândido Furtado. Mas apenas isso, como se pode ver:

*Inda há quem diga mal das africanas!
Tinha uma que eu lá vi, a tez cor d'oiro,
Os olhos negros, vivos — um tesoiro
Velado pelas lânguidas pestanas;*

*E as formas dela — lúbricas, tiranas,
Escravizavam todos... sem desdoiro
Já não se me daria de ser moiro
Casando seis dessas mauritanas!*

*E até mesmo o cabelo concorria,
Nos hélices mimosos que formava,
Para aumentar a força da magia!*

*Porém — se por acaso ela falava,
A mágica ilusão desaparecia
E vinha a tentação: — mandá-la à fava!*

Luanda, Junho de 1878.

Talvez o soneto não tenha sido em Luanda — e, portanto, não nessa data, que serve provavelmente para integrar a sequência de poemas sobre, ou com, africanas, assinada por João da Cruz Toulson, Eduardo Neves e Cordeiro da Matta. A sequência na qual aparece também não coincide, em termos de datas. Ela deve ter sido determinada pela coincidência tópica, seguindo-se a outro poema disfemístico.

Os sonetos do nosso parnasiano, quase todos, contam uma breve estória na qual sobressai uma personagem caricata, vendo-se geralmente em apuros numa situação também ela caricata. Vários sonetos, aparentemente de amor, ou só tendo por motivo principal a beleza feminina, acabam, no último terceto, por desfazer a «idealização emotiva» do início, como refere Elsa Pereira ao falar de João Penha⁵. O que se persegue é, como na estória de «A folha», esse efeito disfemístico. Também isso acontece no soneto dedicado «A uma africana», como o leitor pode conferir pela transcrição.

Aí, em vez do mero retrato elogioso, o soneto faz a contraposição entre a beleza da mulher africana, elogiada por todos, e a desilusão criada no autor assim que ela abre a boca. É justamente o que sucede na estória de «A folha»: um retrato inicial fascinado, imaginando-se a musa bela e sensível e depois criando uma cena em que se dá o contraste pela fala: a conversa da musa destrói completamente a imagem idealizada — de resto, característica dos ultrarromânticos.

O que difere é o contexto: o soneto de Pedro Félix Machado reagia talvez à sequência de elogios meramente exteriores na visão da mulher africana, exteriores ou meramente funcionais. Inseria-se no ideal de luta pela dignificação dos africanos através do ensino e, portanto, na denúncia de fraquezas que o elogio erótico dos

⁵ PEREIRA, ed., 2015: 121.

ultrarromânticos escondia e que precisavam de ser superadas. A estória de «A folha», no seu contexto, funcionava igualmente como denúncia do ultrarromantismo e apontava também aspetos negativos de um tipo feminino muito comum na Coimbra da época, mas mal conhecido pela literatura do seu tempo. Porém, operava num contexto onde não havia uma diferença de cor definindo a musa.

Essa diferença de cor, em Angola, podia levar alguns críticos apressados a pensar que o soneto de Pedro Félix Machado era racista. Conhecemos, na crítica literária voltada para a literatura angolana, vários casos deste tipo de desleitura, ou sobreinterpretação.

Isso começou logo com a poesia do nosso primeiro poeta a publicar um livro de poemas, José da Silva Maia Ferreira. Num dos equívocos a que tal crítica se prestou, era comum dizer-se que Maia Ferreira pouco mais tinha a dizer sobre a mulher africana do que ter ela «planta mui breve». E é justamente em João Penha que vamos encontrar, na passagem do século XIX para o seguinte, em pleno parnasianismo, o fascínio pelo mesmo tópico: «Longo o cabelo, o doce olhar sorrindo/ Pequeninos os pés, de neve a face»⁶; pequeninos e «subtis»⁷ «pésinhos de fadas»⁸; «Os seus pés, de andar tão leve, / pequenitos como poucos», de tão leves nomeados entre os seios (as «duas pombas, de neve») e a boca de «carmim»⁹ — tão carmim como em várias das poesias de Maia Ferreira. De uma leveza mais popular ainda, era o «pé lesto» da varina a vender sardinha «de giga» no poema «Freira», do mesmo autor¹⁰.

Em Angola, quem também visitou o mesmo tópico foi Pedro Félix Machado. Apesar das críticas do seu amigo e mais velho Alfredo Troni a Maia Ferreira, num soneto escrito em Toledo em 1891, ao caracterizar uma «musa» espanhola num verso de ressonâncias camonianas, o nosso parnasiano escreve: «os pés em que é milagre se sustente»¹¹. Com mais elegância, convenhamos, do que o seu antecessor, uma elegância renascentista aliás...

O culpado disso tudo é Ovídio, que elegeu o tópico entre os traços característicos da beleza feminina. Tanto os românticos quanto os parnasianos conheciam Ovídio, neste aspeto glosado ainda por António Feliciano de Castilho e Bulhão Pato — pelo menos.

Temos, em resumo, até aqui, duas coincidências entre as obras de Pedro Félix Machado e João Penha: a comparência, convincente, de estruturas disfemísticas tal como atrás nomeadas e a glosa ao tópico ovidiano. Em ambos também o sentido de humor é

⁶ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 273.

⁷ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 738.

⁸ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 741.

⁹ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 706.

¹⁰ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. I, 712.

¹¹ MACHADO, 2000: 18.

marcante, quer no verso, quer na prosa. Em ambos, ainda, esse humor é muitas vezes cortante, incisivo e quase brejeiro.

A sátira de Pedro Félix Machado voltava-se geralmente sobre figuras e situações tipificadas, usando uma linguagem onde, ao rigor formal, acrescia um vocabulário popular, em convivência natural com uma linguagem precisa, rigorosa e moderna. Isso também fazia João Penha. Tiro um exemplo ao acaso e cito-o porque o leitor o pode encontrar em rede: leia-se «Cena de taberna»¹², dedicado a Guimarães Fonseca e incluído nas *Rimas*.

Uma quarta coincidência relaciona intimamente os dois poetas, uma coincidência formal. João Penha é o poeta português que mais afinidades formais apresenta com os irónicos sonetos de Pedro Félix Machado. Como pude verificar em *Kicola*¹³, as opções estróficas dos dois apresentam uma coincidência quase absoluta.

Vindo à luz pública dez anos após a saída em Lisboa da segunda edição das *Rimas*, contendo uma clara maioria de poemas escritos em Portugal, era natural que *Sorrisos e desalentos* fosse marcado por aquela obra. Registam-se notórias semelhanças técnicas entre os dois livros: o predomínio reverencial do soneto (comum a Bilac), o respeito vigiado pela uniformização ao nível das distribuições estróficas e rimáticas (ainda comum a Bilac), traços aliás parnasianos. No que diz respeito à distribuição das rimas, quase todas as composições do angolano (com um «quase» de apenas 3 peças) apresentam a mesma distribuição que João Penha no seu livro: ABBA / CDCDCD.

A outra relevante figura de possível influência sobre Pedro Félix Machado, no panorama parnasiano em português, era a de Olavo Bilac. Uma breve leitura da biografia do irmão do poeta alerta-nos para ligações biográficas (ainda que indiretas) aos parnasianos. Socorro-me, para a fazer, das contribuições de Júlio de Castro Lopo e de Julieta Ferrão.

As informações biográficas citadas por Mário António¹⁴ são as que Júlio de Castro Lopo forneceu, como o próprio Mário António indica nas notas bibliográficas. Havia poucas informações aproveitadas: a leitura do ensaísta de *Luanda*, «ilha» *crioula* incidiu mais sobre o texto, percebido nas suas relações com as problemáticas da época, do que sobre a personagem pública do autor. Não era um ensaio biográfico, nem tinha de ser. Não dá por isso atenção ao parentesco de Pedro Félix Machado com Julião (Félix) Machado¹⁵, laço decisivo para compreendermos a formação literária do sonetista angolano.

Julião Machado, como ficou para a História o seu nome, foi humorista considerado, ilustrador famoso, cofundador (com Marcelino Mesquita) da Comédia Portuguesa,

¹² PENHA, 1882: 162-163.

¹³ SOARES, 2012.

¹⁴ OLIVEIRA, 1997: 112.

¹⁵ MACHADO, 2000: 17.

colaborador em muitas revistas e jornais portugueses e brasileiros (neste país se destaca a sua colaboração no «Jornal do Brasil»). Foi também autor de várias peças de teatro: *Primo Álvaro, Influência atávica* (representada em italiano e português), *O Suicídio de Juventino e Modêlo* (1918).

Castro Lopo, em obra citada por Mário António¹⁶ e Carlos Ervedosa¹⁷, chama a atenção para o facto de Pedro Félix Machado ser irmão do famoso caricaturista. Ele havia igualmente nascido em Luanda, calculava-se que no ano de 1862. A data deve-se corrigir para 19-6-1863, de acordo com tese de doutoramento recente, apresentada na PUC do Rio de Janeiro por Letícia Pedruzzi Fonseca¹⁸. Faleceu em Lisboa em Setembro de 1930¹⁹. Dedicou-lhe o irmão poeta «Um soneto» dos *Sorrisos e desalentos*²⁰. O soneto foi escrito em Lisboa em novembro de 1891, sob sugestão do caricaturista para que se escrevesse começando por *chave de prata* e fechando com *chave de ouro*. Um exercício bizantino mas que, tomado pelo sentido humorístico, se aliviou de malabarices bacocas e se aproximou dos jogos entre chave de ouro e chave de latão com que brincou João Penha.

O humorismo que o caracterizava era um traço de personalidade comum aos dois irmãos, pois os sonetos de Pedro Félix Machado estão cheios de caricaturas e de ironias, bem como as suas crónicas, quer para «A semana», quer para o «Jornal de Loanda».

Julião Machado foi amigo e protegido de Rafael Bordalo Pinheiro, «sob cujas asas [...] se iniciara na publicidade» e que lhe desenhou o retrato no seu jornal. Estas informações as trago do artigo citado de Julieta Ferrão, que remete, quanto à «iniciação», para o periódico *Pontos nos ii* (ano 6, Lisboa, 1890). Coincidência, Pedro Félix Machado fala, em «A semana» (n.º 10, p. 3), de Rafael Bordalo Pinheiro como «o nosso grande artista».

Julião Machado foi conviva de Columbano e estudou com José Malhoa, pintor que ficou famoso pelo quadro «O Fado». Por aqui, desde logo, se indiciam proximidades com os círculos realistas e, por vizinhança, com círculos parnasianos que, em Coimbra, conviveram com os realistas com divergências mas sem zangas. Outra ligação importante e coincidente o levou a ilustrar *O país das uvas* (1895), de Fialho de Almeida (que fez estudos colegiais em Lisboa de 1866 a 1872), igualmente companheiro de tertúlia e de Realismo. O nome, não sendo necessário à compreensão do conhecimento poético do autor dos *Sorrisos e desalentos*, não deixará de indiciar afinidades na comunidade literária portuguesa da época. Segundo Nelson Pestana, essas afinida-

¹⁶ LOPO, 1963.

¹⁷ ERVEDOSA, [1979]: 30.

¹⁸ FONSECA, 2012.

¹⁹ FERRÃO, 1930.

²⁰ MACHADO, 2000: 44.

des, em termos de narrativa literária, são com o Realismo e o Naturalismo²¹. Pelo que vimos, do círculo boémio e artístico do irmão, quanto ao Realismo não pode haver lugar a dúvidas e também sabemos que o Naturalismo teve a sua defesa a circular por Angola nesse tempo, na figura de Júlio Lourenço Pinto. É sintomático ter alcançado Fialho de Almeida grande sucesso com *Os gatos*, panfleto mensal (e logo semanal) que inicia a convite do editor de «As farpas» de Ramalho Ortigão, em 1889, publicando-os até 1894 e reunindo depois tudo em 6 volumes. Note-se a coincidência do período de publicação com «A semana» de Pedro Félix Machado, igualmente bem carregada de farpas, e com a maioria da produção literária do autor. Isto nos mostra, mais uma vez, a atualidade do nosso poeta no cenário lusógrafo da época.

Julião Machado viveu no Rio de Janeiro, tendo colaborado durante 25 anos com a imprensa carioca, onde se tornou tão conhecido e respeitado quanto em Lisboa. Letícia Pedruzzi Fonseca²² atribui-lhe uma participação decisiva na mudança do padrão gráfico das revistas ilustradas brasileiras.

Tendo-o conhecido na sua estadia carioca, o escritor e jornalista luso-brasileiro João Luso retrata-o passando dias inteiros deitado, fumando e a ler até que muito tarde se punha a desenhar furiosamente. O que interessa para o caso agora é o que lia ele, uma vez que daria notícia de, pelo menos, algumas leituras ao irmão, podendo mesmo enviar-lhe alguns livros. Segundo João Luso, passava horas a reler «páginas dos Goncourt, de Flaubert, de Eça de Queiroz ou de Machado de Assis». Trata-se de cânones literários essencialmente ligados ao Realismo, ou entre Romantismo e Realismo, que foram publicando ao longo da segunda metade do século XIX. Sem dúvida que a ficção de Pedro Félix Machado está próxima deles — apesar da fuga para o fantástico numa estória passada no Dombé Grande, numa fazenda e apesar das referências a Poe.

Quando Julião Machado pensou retirar-se do Rio definitivamente, compareceram muitos intelectuais, jornalistas e escritores brasileiros ao almoço de homenagem e despedida que lhe foi dedicado no «Club dos Diários». Entre muitos outros nomes, encontrava-se lá um poeta que se torna significativo para nos esclarecer sobre as relações literárias do irmão de Pedro Félix Machado: Olavo Bilac, o grande parnasiano brasileiro, autor de alguns dos mais belos sonetos da língua portuguesa, senhor de uma lírica sensual e bem humorada como a de Pedro Félix Machado, e que tinha nascido três anos depois do caricaturista angolano seu irmão. Julião Machado emparceirou com Olavo Bilac na imprensa carioca, nomeadamente produzindo, segundo Letícia Pedruzzi Fonseca, dois periódicos famosos: «A cigarra», criada em 9-5-1895 (ou seja, no ano a seguir ao da sua chegada ao Rio) e publicada até 16-1-1896; «A bruxa», que saiu de 7-2-1896 a 30-6-1897.

²¹ MACHADO, 2004: 15 ss.

²² FONSECA, 2012.

Esta ligação brasileira marca a obra do irmão também, como facilmente se verá lendo-a. Félix Machado partilha com Bilac «a correcção e o casticismo da língua», elevadas à condição de «virtudes básicas» na composição das peças e garantes da mais importante função social do poeta, «a guarnição das fronteiras da nossa literatura, que é toda a nossa civilização»²³. Pedro Félix Machado acrescenta-lhe o uso de termos vincadamente modernos, em convívio natural (até parece espontâneo) com o restante léxico. Partilham também os dois poetas o rigor no ritmo, a clareza do escrito em definido contraste com as sombras românticas, os oiros simbolistas, ou o preciosismo esporádico de alguns intelectualistas. São características comuns a João Penha.

A maioria dos *Sorrisos e desalentos* não atinge, no entanto, a profundidade que, em princípio, todo o poeta almeja e Bilac, sem dúvida, alcança. Talvez ele não quisesse isso e talvez emparceirasse, nesse aspeto, com João Penha.

Há uma poesia parecida nesse âmbito, que é a de um brasileiro (mestiço, caso vos interesse), nascido pobre e no meio rural, hoje desconhecido mas no seu tempo muito popular. Trata-se de Bernardino Lopes (1859-1916), «ou B. Lopes, como assinava os livros». Ele publicou em 1886 um volume chamado *Pizzicatos*, em que fazia praticamente o mesmo com relação à «vida elegante da nobreza e da alta burguesia»²⁴. Antes, tinha-se tornado famoso com *Cromos*, que saiu em 1881, contendo 48 poemas e depois foi reeditado em 1896 com «o dobro dos poemas, divididos em duas seções: uma com o mesmo nome do volume e outra intitulada “Figuras”, que são retratos femininos»²⁵.

Não tenho como saber se o nosso poeta leu B. Lopes, mas este me parece um paralelo interessante a explorar em futuras investigações. As semelhanças entre as duas obras são muitas, de facto são obras gémeas, cada uma de um dos lados do Atlântico-sul. As diferenças, para além de alguns aspetos formais, prendem-se mais com a diferença entre as pequenas sociedades das urbes coloniais angolanas e aquela do Rio de Janeiro, já em finais do século XIX. Em Angola não havia Viscondessas, Ministros, etc., como B. Lopes podia encontrar no Rio. Também Pedro Félix Machado não se centra tanto em relações ilícitas de mulheres casadas, embora várias vezes aborde o motivo e o tema. Bernardino Lopes conta estórias em que ele é o protagonista-galã, que tem os casos com as senhoras bem colocadas na alta sociedade carioca. Pedro Félix Machado privilegia a terceira pessoa, numa focalização de quem assistiu ao episódio não fazendo parte dele. Mas a linguagem usada, o tipo de retrato e de humor com que se retrata, as pinceladas rápidas e certeiras das descrições, são traços partilhados. E isso é estruturante.

²³ FRANCHETTI, 2007: 34.

²⁴ FRANCHETTI, 2007: 37.

²⁵ FRANCHETTI, 2007: 37.

Somando e resumindo, as maiores afinidades encontradas para a lírica de Pedro Félix Machado são mesmo com João Penha. As que tem com outros poetas são comuns a João Penha e nem todas as afinidades com João Penha são comuns aos restantes (embora haja, com Bilac, incidências formais importantes). Como poderia ter chegado Penha a Bilac?

Aqui entra uma outra figura já referida, o ficcionista Alfredo Troni. Ele foi muito importante no reduzido sistema literário angolense do século XIX. Tornou-se um dos primeiros ficcionistas nossos — a par, justamente, de Pedro Félix Machado. Criou e dirigiu o «Jornal de Loanda», onde publicou artigos de intervenção política e literária. Nas páginas desse periódico se revelou toda a «geração de 1880», onde encontramos os nomes de J. D. Cordeiro da Matta e de Pedro Félix Machado — os dois poetas que, juntamente com Maia Ferreira, formam a tríade de líricos angolanos com livro publicado no século XIX.

Em trabalho felizmente consultável em rede, Francisco Topa precisou vários aspetos da biografia de Troni antes desconhecidos ou mal conhecidos. Isso nos permite, com muito maior segurança, comparar a vida do nosso ficcionista (nosso e coimbrão) com a do poeta João Penha (traçada por Elsa Pereira²⁶) numa fase crucial da formação de ambos. João Penha (29-4-1839) é cerca de seis anos mais velho que Alfredo Troni (4-2-1845). O ingresso de Troni, ainda com o apelido Vasques, é, no entanto, anterior ao ingresso tardio de Penha. Na boémia coimbrã terão, porém, coincidido e não só no tempo. Digo não só no tempo levando em conta que Troni terá frequentado círculos afetos aos realistas, à chamada «Escola de Coimbra».

Num artigo hoje menos conhecido, o ficcionista critica de forma desabrida o livro de poemas *Espontaneidades da minha alma*, de José da Silva Maia Ferreira. O livro de Maia Ferreira — primeiro de um angolano a ser publicado em Angola — deve ter-se tornado conhecido e conceituado na colónia. Quando se imprime (muito provavelmente em fins de 1849) ainda o ultrarromantismo lusófono, ou a segunda e a terceira geração românticas, estão a consolidar-se nas respetivas comunidades literárias. Até mesmo em relação a Gonçalves Dias, poeta mais velho e que foi uma espécie de mestre para Maia Ferreira, as datas de publicação dos livros não diferem muito da data das *Espontaneidades*. Apesar disso, Troni vai criticá-lo, entre outros motivos por ser uma poesia ultrapassada já. Nos seus argumentos transparece a influência da ‘escola coimbrã’, tal como sucederá, mais tarde, com a novela-romance *Nga mutúri*.

Troni conviveu, portanto, muito possivelmente, com João Penha no efervescente meio académico da Coimbra dos anos 60 do século XIX. Ali conviveram, com proximidade apesar das diferenças, os grupos da «escola de Coimbra» e de «A folha», capitaneado por João Penha. Vários colaboradores de «A folha» pertenciam à pri-

²⁶ PEREIRA, ed., 2015.

meira geração realista, incluindo Antero de Quental. É, portanto, muito provável que Alfredo Troni tenha levado para Angola notícias de «A folha», do Parnasianismo e de João Penha. É também muito provável que Pedro Félix Machado tenha recebido de Troni informações e lições sobre as novas escolas literárias. Recordemos que Félix Machado teria 18 anos quando se iniciou o «Jornal de Loanda» e que a posição dominante de Alfredo Troni já se fazia notar na altura, a par da posição consolidada do pai e do tio de Pedro Félix Machado — açorianos de origem, que vieram de Pernambuco para Angola, instalando-se na capital desde, pelo menos, o início dos anos 50, ou seja, desde, mais ou menos, a data em que José da Silva Maia Ferreira abandonou o futuro país.

Os canais de aproximação que explicam as leituras e influências do Parnasianismo por Félix Machado não terão sido só estes. Estes hão de ser, talvez, os mais importantes. Houve outros, de que, a seu tempo, daremos notícias.

BIBLIOGRAFIA

- ERVEDOSA, Carlos [1979] — *Roteiro da literatura angolana*. 2.^a rev., at. pelo autor. Luanda: UEA.
- FERRÃO, Julieta (1930) — *In memoriam: Julião Machado*. «Portucale: revista ilustrada de cultura literária, científica e artística», vol. III, n.º 17.
- FONSECA Leticia Pedruzzi (2012) — *As revistas ilustradas A Cigarra e A Bruxa: a nova linguagem gráfica e a atuação de Julião Machado*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Tese de Doutoramento.
- FRANCHETTI, Paulo (2007) — *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. SP: Ateliê.
- LOPO, Júlio de Castro (1963) — *Recordações da capital de Angola de outros tempos*. Luanda: CITA.
- MACHADO, Pedro Félix (2000) — *Sorrisos e desalentos*. Lisboa: IN-CM.
- _____ (2004) — *Scenas d'Africa - ? - romance íntimo*. 2.^a ed. Lisboa: IN-CM.
- OLIVEIRA, Mário António Fernandes de (1997) — *A formação da literatura angolana (1851-1950)*. Lisboa: IN-CM.
- PENHA, João (1882) — *Rimas*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- PEREIRA, Elsa (2015) — *Obras de João Penha: Edição Crítica e Estudo* Pref. de Francisco Topa. Porto: CITCEM. (livro + CD-rom).
- SOARES, Francisco (2012) — *Kicôla: estudos sobre a literatura angolana do século XIX*. Luanda: Mayamba.

JOAQUIM DE ARAÚJO: DIVULGADOR DE JOÃO PENHA E DA CULTURA PORTUGUESA NO ESTRANGEIRO

MARIA AMÉLIA FERREIRA PEIXOTO MAIA*

1. INTRODUÇÃO

*Assim que um poeta morre ascende ao ceu profundo
E logo resplandece em páramos ditosos:
D'um poeta que expirou ressurge um novo mundo:
Os poetas são os germes dos astros radiosos!*

João Penha, «Cosmogonia»¹

Celebrando-se, em 11 de maio de 2017, o primeiro centenário da morte de Joaquim de Araújo (1858-1917), um homem que muito contribuiu para a dignificação e divulgação da cultura pátria além-fronteiras, não será de todo despiciendo evocar a sua memória neste colóquio dedicado ao amigo e mestre João Penha (1839-1919).

Assim, justifica-se associarmos o nome deste erudito discípulo penafidense ao do «nervoso mestre, domador valente da Rima e do Soneto português», ainda que dezanove anos mais jovem, porquanto conviveram intelectualmente desde «A Harpa» (1873-1875), passando pela revista «A Renascença» (1878-1881), «A Revista Portuguesa» (1894-1895),

* Universidade de Coimbra/CIEC.

¹ As transcrições presentes neste artigo respeitam a ortografia da época.

«A Revista» (1903-1906), periódicos fundados e dirigidos por Joaquim de Araújo. Dessa relação de amizade e de intercâmbio intelectual, são testemunhos vivos a correspondência trocada entre si, bem como as traduções e publicações promovidas pelo cônsul de Portugal em Génova.

Tal como refere Elsa Pereira, grande parte das cartas presentes no epistolário de João Penha «foi remetida pelos seus mais fiéis amigos no mundo das letras: Antero de Figueiredo e Joaquim de Araújo [...]»². A investigadora acrescenta ainda que

Joaquim de Araújo, na condição ímpar de agente dinamizador da cultura portuguesa na Europa [...] foi [...] aliás o grande divulgador de Penha no estrangeiro, providenciando artigos, recensões e traduções em vários países europeus. A este diplomata se devem todos os contactos superficiais [...] com uma dezena de lusófilos estrangeiros: o sueco Göran Björkman, o alemão Wilhelm Storck, os franceses Achille Millien e René Ghil, o inglês Edgar Prestage, o espanhol Rafael d'Altamira e os italianos Prospero Peragallo, Antonio Padula, Tommazo Cannizaro e Belli di Leonardi³. Foram ainda estes contactos que ditaram algumas distinções honoríficas com que o poeta foi agraciado, nomeadamente o de Sócio da Sociedade Luigi Camoens (de Nápoles) e o de presidente Honorário da Sociedade de Dante Alighieri (de Catania, em 1903)⁴.

Assim, a presente comunicação tem como principais propósitos identificar a importância de Joaquim de Araújo: i) enquanto agente dinamizador na divulgação da cultura portuguesa no estrangeiro; ii) na projecção da obra penhiana além-fronteiras; iii) na relevância da sua participação na «Homenagem da *Chronica* ao insigne poeta João Penha».

2. JOAQUIM DE ARAÚJO E A LUSOFILIA NA EUROPA

2.1. A divulgação da obra Penhiana além-fronteiras (?)

eu sou um fanático da minha pátria, cujo amôr não posso perceber doutra maneira.

Joaquim de Araújo, in carta a Manuel D. de Almeida

² PEREIRA, ed., 2015: vol. I, 68.

³ A título de curiosidade, refira-se que o conde Belli di Leonardi, ao tempo a que o seu artigo de homenagem da «*Chronica*» a João Penha se reporta, era adido à delegação de Itália no Rio de Janeiro. Considerado um escritor de «subido mérito» e conhecedor da língua lusa, com «o recitativo» de uma *Balada* de João Penha que havia decorado, conseguiu atrair e disputar a atenção e o enlevo da jovem por quem se apaixonara e com quem viria a casar-se. Segundo o seu testemunho, foi o poema de Penha, que recitou publicamente, que lhe deu a vitória. O artigo de Belli di Leonardi constituiu também um interessante apontamento sobre o modo como contactou com a poética do autor das *Rimas* (LEONARDI, 1902).

⁴ PEREIRA, ed., 2015.

Araújo lança-se desde muito cedo na dinâmica literária e no campo da edição. Carteia-se desde a adolescência com ilustres homens das letras portuguesas e de vários países europeus. O seu primeiro livro de versos — *Lira Íntima* (1881), bem acolhido na altura, mereceu-lhe elogiosas críticas por parte do escol nacional. Aproveitando esse estado de graça dá a conhecer a sua *Lira Íntima* no país vizinho, suscitando a curiosidade e interesse pela literatura nacional. Leopoldo Alas, mais conhecido por *Clarín*, que desde cedo, se posicionou na vanguarda da lusofilia literária em Espanha, desempenhando um papel ativo na divulgação da chamada Escola Nova Portuguesa, melhor conhecida entre nós como a Geração Nova, faz rasgados elogios à poética araujiana no jornal «El Porvenir», de Madrid, em 1882⁵, e exalta ao conhecimento da literatura portuguesa.

O crítico espanhol conclui ser «triste tener de llamar extranjera a una literatura que [...], parece nuestra»⁶, pelos nomes dos seus poetas, dos seus livros, língua e tradições, pela sua forma rítmica e até pelo assunto que versa; defendendo que a literatura do país vizinho passe a merecer, por parte dos seus conterrâneos, uma maior atenção e relevância. No final da sua apreciação, deixa clara a intenção de «consagrar a la poesia lírica portuguesa contemporánea un trabajo especial y más extenso»⁷.

Clarín chega mesmo a propor a formação de uma «Liga Literaria Hispano-Portuguesa», contando precisamente com a colaboração, em Portugal, de Joaquim de Araújo⁸, porquanto considerava importante «hacer cada día más general en España el conocimiento de la literatura portuguesa, especialmente la contemporánea y en Portugal vulgarizar el estudio de la literatura española»⁹.

O poeta português viria a colaborar com grande afã na concretização daquele malogrado projeto, e no prólogo a Emilio Castellar¹⁰ expõe a razão para tal empreendimento ibérico, dando início à sua cruzada expansionista:

*Alguns escriptores contemporaneos da Peninsula, accordando na formação de uma liga literaria, que põha em comunicação a actividade intellectual hespanhola e portugueza, resolveram contribuir, consoante as suas forças o permitam, para tornar reciprocamente conhecidas as duas literaturas do extremo occidente, ou antes e melhor, os productos literários mais importantes de um e de outro paiz*¹¹.

⁵ CLARÍN, 1882: 2.

⁶ UTT, 1988: 27.

⁷ UTT, 1988: 33.

⁸ A propósito desta temática, bem como da colaboração de literatos ibéricos em celebrações centenárias, vd. MAIA, 2016: 3, 8, 15.

⁹ Vd. CLARÍN apud UTT, 1988: 208.

¹⁰ Vd. prólogo a *A História de Portugal de Oliveira Martins, versão de Joaquim de Araújo* (CASTELAR, 1884).

¹¹ CASTELAR, 1884: V.

Outro crítico literário espanhol, Joaquim G. Gamiz-Soldado, entusiasta na concretização do iberismo cultural, escreveu na «Tribuna», de Madrid (1882), a propósito de *Lira Íntima*, dizendo que:

*Siempre que llega a nuestras manos un libro impreso en el vecino reino le hojeamos con tanta curiosidade y cariño como si hubiese sido engendrado en un cerebro español y lanzado al mundo literário por nuestras prensas; porque estamos convencidos de que los poetas y los filósofos, los literatos y los pensadores, y los periodistas, y los industriales ibéricos, están llamados a unir en estrecho lazo a España y Portugal, pueblos destinados por Dios para representar en el porvenir a las Naciones de la joven América en las Asembleas de la vieja Europa*¹².

O mesmo sentimento de apreço pela cultura da nação lusa é partilhado por outros lusófilos europeus. O académico e tradutor sueco Göran Björkman¹³, em carta a Araújo (22-5-1892), revela o quanto a leitura do recente ensaio de Maxime Formont, *Le mouvement poétique contemporain en Portugal* (1892), lhe aguçou o interesse, pela nossa literatura, chegando ao ponto de desejar fazer parte «desta nobre raça de povos», mostrando a intenção de conhecer, dentre outras obras, a sua *Lira Íntima*, as *Occidentales e Quadros antigos*, tencionando encomendá-los. Porém, os dois primeiros já lhe haviam sido remetidos, juntamente com o epitáfio anterior de «Zara»¹⁴ que suscitou a Björkman o desejo de os traduzir, a fim de colocar como prefácio a um volume de poesias do poeta-filósofo, já traduzidas e prestes a sair do prelo.

Björkman informa Araújo da publicação não só de um volume de poesias de Antero, como também de uma antologia de poesia portuguesa contemporânea, em preparação, na qual pretende integrar o seu nome. E afirma com orgulho que para esse projeto:

je ne laisse pas de vue le mouvement littéraire de cette noble race de peuples, à laquelle je regrette de n'appartenir plus par la naissance comme par les sympathies. Le naturel germanique est dénué de tout instinct artistique. [...] Avidement je recueille toutes les notices relatives au monde roman qui me viennent sous les yeux — ce qui n'arrive pas assez souvent quant à votre pays, pour cause du manque de quelque revue ou journal critique littéraire portugais (selon ce qui m'écrivit

¹² *Apud* BRITO, 2000: 194.

¹³ Karl Jacob Göran Linus Björkman (1860–1923) formou-se em Filosofia em 1894 e foi tradutor de francês, espanhol, italiano, alemão e português — de que destacamos *Ecos de Portugal Parnaso* (1899), e da poesia italiana (1906). Doutorou-se na Universidade de Uppsala, em 1894, tendo como objeto de tese o Poeta português Antero de Quental.

¹⁴ As duas quadras que constituem o epitáfio da jovem irmã de Joaquim de Araújo (que faleceu com quinze anos de idade) foram escritas a pedido do poeta penafidense e traduzidas por lusófilos das suas relações em 48 idiomas, línguas e dialetos, perfazendo um total de 78 versões (QUENTAL, 1894).

Anthero), votre «Renascença», p. ex., ayant cesse de paraître il y a longtemps. Au contrair le mouvement littéraire en Espagne, Italie est en France, m'est facile à connaître par «Nuevo teatro crítico» de M.^{me} Prado Bazán, «Gazzet Letteraria» de Torin et la «Revue Indépendante» de Paris, auxquels je suis abonné¹⁵.

Este sentimento face à literatura lusa vai instigar ainda mais a sua curiosidade sobre outros vultos das letras portuguesas, pelo que solicita ao seu interlocutor informações relativas a Manuel Duarte de Almeida e Fortunato Fonseca, a quem Araújo dedica poesias suas, em *Lira Íntima*, e pretende que lhe sejam enviados poemas para os copiar, dando a saber que já possui *Ramo de Lilazes* e *Vae Victoribus*¹⁶, duas composições de circunstância.

As diligências do nosso empenhado mediador cultural não se terão feito esperar, pois nesse mesmo ano de 1892, surge a edição de *Henrik Navigator. Stanzer*, de Manuel Duarte de Almeida e também *Evighetslängtan. Dikter*, de Antero de Quental. No ano seguinte, dá à estampa a tradução de madrigais, de António Feijó, com o título *Fallna Blad. Madrigaler*. Nos anos 1894 e 1895, saem as coletâneas de poesia contemporânea portuguesa com o título *Ur Portugals samtida diktning: poetiska öfversättningar* e *Portugals, Andra samlingen*, respetivamente, editadas em Uppsala: Lundequistska bokhandeln. E em 1898, é publicada a tradução do livro *Talisman* (1897) do conde d'Arnos. Em 1895, surge uma coletânea de contos de Ramalho Ortigão, Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Condes de Ficalho e de Sabugosa, Gabriel Pereira, entre outros, intitulada *Lilla Rosa och andra berättelser*. Em 1899, ano da comemoração do centenário de nascimento de Garrett, G. Björkman edita *Ekon från Portugals parnass: poetiska öfversättningar*. Stockholm: C. E. Fritzes Kongl. Hofbokhandel. A seleção poética desta publicação recai sobre «antigos» e «novos» talentos nacionais como Luís de Camões (onze composições), A. Garrett (três), Joaquim de Araújo, Teófilo Braga, Martinho de Brederode, Eugénio de Castro, João de Deus, Manuel Duarte de A., António Feijó (oito poemas), Guerra Junqueiro, Luiz de Guimarães Junior, conde de Monsaraz, João penha, J. de Sousa Monteiro e Antero de Quental, por esta ordem.

O soneto de João Penha, «To be or not to be» que aparece com o título «*Den sällsynta pärlan*» («A pérola rara»), encontra-se nesta coletânea, na p. 56.

¹⁵ *Apud* BRITO, 2000: 295-6.

¹⁶ *Ramo de Lilazes* é um opúsculo constituído por três sonetos em verso decassílabo, composto por Manuel Duarte de Almeida, «Para depor no athaude de Sua Magestade Fidelissima O Senhor Dom Luiz I», e impresso no Porto, na Tipografia Occidental, em 1889. Já *Vae victoribus! anathema à Inglaterra*, como se deduz, é um libelo anti-britânico, de 20 páginas, editado pela Livraria Civilização, por ocasião do Ultimato Inglês (1890), expressando a mesma indignação que Guerra Junqueiro no *Finis patriae*, sob o mesmo pretexto.

Em 1894, surge a edição de *Anthero de Quental, Ett skaldeporträtt*, monografia resultante do seu doutoramento. Em 1903, dá à estampa *Den nye profeten*, do Conde de Arnoso.

A disponibilidade de Araújo para fazer chegar ao comparatista as obras de autores seus contemporâneos, merece do ilustre tradutor agradecimentos: «Monsieur et chère ami je vous suis extrêmement reconnaissant et de votre lettre et de votre prévenance inappréciable d'envoyer ou de faire envoyer à moi tant de livres, utiles à ma tâche [...]»¹⁷.

Solicitar aos amigos e homens das letras o envio das suas produções literárias a um conjunto de personalidades de renome internacional, antecipando-se-lhes com recomendações, era uma prática muito comum do nosso poeta na sua cruzada de divulgação da literatura pátria. Exemplo disso é a carta de (3-11-[1898]), enviando ao mestre e amigo os contactos de alguns dos lusófilos das suas relações, a quem João Penha deverá remeter um exemplar da *Viagem por Terra ao Paiz dos Sonhos*, indicando as respetivas moradas, a saber: Antonio Padula, Napoli; Tommaso Cannizzaro, Messina; Dom Rafael Altamira, Oviedo; Dr. Wilhelm Storck, Münster; Edgar Prestage, Chiltern Bowdwn; Maxime Formont, à redação do Gil-Blas-Paris, sem esquecer o Dr. Göran Björkman, Stockolm. Lembrando na carta seguinte (dezembro), a importância de não esquecer o eclesiástico genovês, tradutor de Camões e Garrett: «Mande um exemplar do volume ao illustre Prospero Peragallo, via André Dória, 12 – Genova. Este ficou de traduzir alguns trechos em italiano. Não se demore a mandar-lhe o volume».

Em França, Joaquim de Araújo promove junto de Maxime Formont, os nomes que aquele ensaísta vai inserir no seu estudo dedicado ao movimento poético contemporâneo em Portugal, publicado em 1892¹⁸. Assim, verificamos que depois de João de Deus, Antero de Quental e Teófilo Braga, surge o nome do mestre, amigo e colaborador João Penha, «considerado como um dos maiores poetas da *Geração Moderna*, discípulo de Heine na ironia, aproximando o seu *Vinho e Fel* do *Intermezzo*»¹⁹. Nas páginas. 17-18, daquele estudo, encontra-se a transcrição de uma passagem de cariz melancólico, do mestre do soneto, tipicamente de matriz romântica, que reproduzimos a partir da monografia de Ferreira de Brito, e que não obedece à sua estrutura poética original:

Mon âme est désolé parmi les ruines des châteaux fantastiques de ses rêves; autor d'elle, le chœur tragique des Otellos sanglote dans l'ombre. Mais mon corps este n train de prendre un joli embonpoint ecclésiastique: je n'ai plus qu'à entrer dans les ordres et me faire abbé.

¹⁷ Carta de 3-11-1892 *apud* BRITO, 2000: 297.

¹⁸ *Vd.* FORMONT, 1892: 17-20.

¹⁹ BRITO, 2000: 207.

A ingerência de Araújo nesta antologia, em nada subtil, foi muito além do razoável. Ao destacar o seu nome dos demais escritores portugueses, selecionando de entre todo o leque de poetas, aqueles das suas relações, fazendo apreciações menos favoráveis a outros, suscitou polémicas e diatribes agressivas na imprensa. Veja-se, a título de exemplo, o artigo de António da Silva, no Jornal «Novidades»²⁰, a propósito deste ensaio, acusando Araújo de se autopromover e de favorecer os amigos, dando «calculadas sugestões» ao sr. Formont para escrever a seu respeito.

O poeta após o desabafo à amiga íntima, Carolina Michaëlis, sobre o ambiente intelectual que lhe é adverso em Portugal, recebe como resposta ser toda sua a responsabilidade daquelas reações, porquanto o famoso ensaio era da sua autoria ou co-autoria. Assim,

*houve quem quisesse reconhecer a mão de V. Ex.^{cia} na escolha que o Sr. Maxime Formont fez; e no seu modo de distribuir mirra, incenso e louros; francamente V. E. devia ter previsto que isso aconteceria, e que os que não receberam a porção de louvores de que se julgavam, justa ou injustamente, merecedores, se sentiriam feridos*²¹.

A estratégia usada com Formont foi igualmente usada com outros lusófilos, como por exemplo Achille Millien e Rafael Altamira, este último que subscrevia as críticas de Araújo nas revistas espanholas em que colaborava.

Se dúvidas houvesse, as mesmas seriam rapidamente sanadas, porquanto sabemos, pelo punho do próprio Araújo, da estratégia de que se socorre para divulgar e cativar o público espanhol para uma boa recepção da nossa produção literária. Exemplos disso são os seus testemunhos, em carta:

i) a João Penha, relativamente à então recente publicação do livro *Viagem à Terra do Paiz dos Sonhos*:

Na Revista Critica de Madrid sae uma noticia acerca do seu livro; apesar de nella se tratar de V. como de um poeta da nação irman e parecer de hispanhol a dissertação, é deste seu criado. [...] A noticia, é claro, sae em hispanhol. Sou eu que escrevo sempre os sultos acerca de Portugal, mas por justos motivos, hispanholizando-os. Digo-lhe isto a si, e ainda o não disse a ninguém. [...]

Q.do ahi chegar a critica da Rev., que oficialmente é para todos os efeitos do Rafael Altamira faça que a reproduzam. é um livro que fica. Além disso, dá certo tom por vir da pátria e na língua das andaluzas.

²⁰ SILVA, 1893: 3.

²¹ BRITO, 2000: 203.

A recensão a que se refere Joaquim de Araújo, nesta carta, saiu efetivamente na «Revista Critica» de Madrid, embora assinada por «Z.».

ii) Ao mestre e amigo, autor de *Visão dos tempos*, onde confidencia:

*Meu caro Theophilo./[...]Revi hoje as provas d'um pequeno artigo que mandei para a Revista crítica, de Madrid; allí me occupo do Theophilo, como o meu amigo merece, aludindo a um trabalho seu — A vida de Bocage — bem interessante que elle é. Leia o artigo, e leia outras noticias que lá veem a seu respeito, e que embora minhas, serão da redacção, diante do publico, o que lhes dá mais valor*²².

Na verdade, Araújo enviava os seus livros e os dos seus amigos em troca de apreciações críticas e divulgação na imprensa, pois tal como Victor Hugo sustentava, «A imprensa é o cortiço onde todas as imaginações, estas abelhas douradas, vem trazer o seu mel».

Sabemos também pelo teor de várias cartas que Araújo teve a sua intervenção na preparação de todas as antologias e traduções estrangeiras de poetas lusos, incluindo-se sempre entre os mais renomados.

Araújo, que desde sempre pugnou por divulgar a literatura portuguesa no estrangeiro (poesia, romance e drama)²³, usando a sua rede de contactos, já de si vasta ainda antes de ser nomeado cônsul de Portugal em Génova (1894), vai, a partir de 95, intensificar essa sua atividade junto de vários lusófilos internacionais, usufruindo a partir de então também da influência da sua atividade consular. Ainda que ausente da pátria, continua a colaborar com vários periódicos em Portugal (particularmente a «Nova Alvorada» de Famalicão), a publicar e a noticiar as suas obras e a de variadíssimos escritores lusos, o que vai acontecendo lá fora²⁴, editando numerosos opúsculos, quer para divulgar escritos a que confere valor literário, quer para assinalar circuns-

²² FERRÃO, 1934: 108.

²³ O vate penafidense, ao longo do seu percurso jornalístico e editorial, empenhou-se em fazer publicidade aos autores nacionais, em vários países europeus, solicitando traduções não só de poesia, como de drama e romance. Vejam-se as traduções do prof. Francesco P. Pace da obra garrettiana *Nel Sobborgo di Sant'Ana* (1895), em Padova; Diego Garoglio — *A Maior Dor Humana*, de Camillo Castello Branco (1897), em Genova; Vittorio Baroncelli (1898) — *As Pupilas do Senhor Reitor* (vd. também ARAUJO, 1896b), entre muitas outras.

²⁴ Já antes da sua ida para Génova, Araújo tinha a preocupação de dar a conhecer o que de importante se fazia no país e além-fronteiras. Assim, vd. «Anais de Bibliographia Portuguesa» (1889), uma das publicações efémeras sob a sua direção que, assumindo um papel de erudito atento relativamente à divulgação literária nacional, refere, na «Advertência», que aquela publicação «corresponde ao preenchimento de uma lacuna», pois que de «tantas revistas literárias [...] nenhuma tomou este papel de informar os seus leitores do movimento bibliográfico do país; reproduzir e comunicar os documentos que mais interessam à nossa história literária, científica e ainda social e política»; dando a conhecer os manuscritos importantes que se encontram nas bibliotecas e arquivos; informar sobre o que de importante se faz no estrangeiro; divulgar «livros preciosos», reimprimindo-os, e termina afirmando que o propósito que o anima neste projeto é que «esta revista ficará como um protesto mais contra a falta de incitamento, proveniente dessa filoxera moral, que nos invade» (MAIA, 2012: 675-676).

tâncias várias, promovendo coletâneas com traduções poéticas da língua de Camões, junto desses lusófilos, bem como servindo de mediador nas relações literárias desses lusófilos entre si.

Um ano após a publicação da antologia de Formont, eis que Achille Millien (1893), edita *Fleurs de Poésie — Morceaux de poètes étrangers contemporains*, também mediante indicações de Araújo.

A sua diligência e mediação entre os vários lusitanistas valeu-lhe deste gaulês o agradecimento pela sua responsabilidade enquanto líder de todo o movimento lusófilo europeu, fomentando entre todos ótimas relações pessoais e de cooperação literária. Veja-se carta de 19 de fevereiro de 1893: «J'ai reçu des lettres et envois de MM Cannizzaro, Storck, Björkman, d'Altamira avec lesquels j'aurai de bonnes relations, grâce à votre initiative très gracieuse»²⁵. Veja-se ainda a título de exemplo, a carta de Araújo para E. Teza [25-3-1896]: «Menendez Pidal, de quem lhe já falei [...] acaba de me dizer que lhe escreveu uma carta longa e está com cuidado, pois presume que houvesse extravio. É um dos meus melhores amigos, e meu companheiro habitual sempre que vou a Madrid. Ele está contente das relações do meu querido professor»²⁶.

Também em sentido inverso, oferece-se junto de lusófilos estrangeiros para influir na publicação das suas obras, preferencialmente aquelas atinentes a escritores portugueses — coletâneas, traduções, ensaios ... disponibilizando-se, por exemplo, junto de Emilio Teza para fazer publicar um estudo seu relativo a Antero: «Tenho eu onde fazer publicar o seu artigo se quiser ter a bondade de mo enviar; será publicado em espanhol na Revista Crítica [...]»²⁷.

Em Espanha, e tendo em conta o propósito de intercâmbio cultural, subjacente à ideologia da almejada Liga Ibérica, Joaquim de Araújo vai incrementar o intercâmbio de publicações literárias com o país vizinho. Estes escritores, académicos, críticos literários, publicistas, vão corresponder e proceder depois à sua divulgação, noticiando, fazendo recensões em vários periódicos e no raio de alcance da sua esfera de influência, mediante informações biobibliográficas facultadas por J. de A.

O nosso poeta, sempre atento a estas questões culturais, numa epístola ao amigo e confidente Manuel Duarte de Almeida, exprime preocupação face ao desconhecimento da nossa literatura no resto da Península, pelo que o desafia a acompanhar a sua reflexão com vista a uma solução que se avizinha:

²⁵ Manuscrito 12 240 da Biblioteca Marciana de Veneza.

²⁶ SIMÕES, 1998: 50.

²⁷ Carta de J. de A. a E. Teza [Génova, 24-9-1895] (SIMÕES, 1998: 24).

Vamos á questão de Hispanha: nós somos ali geralmente desconhecidos. A culpa é toda nossa, de mais ninguém. Fazem-nos como nós fazemos aos nossos caríssimos irmãos. Há agora uma tentativa que talvez pegue, literariamente. Enviei-te um número: é a Revista Critica de literatura hispanhola. Tenciono ali fazer falar de todos os portugueses que o mereçam de uma maneira incontestavel: tu és desses. Os redactores são meus amigos, velhos amigos e eu entrei na discussão do plano do jornal. Se se fizer alguma coisa, certamente que alguns portugueses entrarão na Academia hispanhola, e na Academia de historia, onde a nomeação de um correspondente é negocio de carta acima. É preciso que tu saibas que, provavelmente pelas patriotiquices reles da nossa politica, nos últimos vinte anos não foram concedidos cinco (!) sócios hispanhoes da Academia de Lisboa. Isto irrita, porque, por debaixo disto, está ou vê-se um acinte²⁸.

Como constatamos, a «Revista Critica de Historia y Literatura Españolas», de Madrid, que tem como redator Rafael de Altamira²⁹, é um dos periódicos que conta com a colaboração de Joaquim de Araújo, autor de artigos, resenhas, notícias... e que serve este anseio antigo de uma Península Ibérica unida pela cultura.

Altamira (tal como o fora já, em 1882, Joaquim G. Gamiz-Soldado) é um exemplo do reconhecimento do valor e apreço pela literatura lusa, como nos revela a sua missiva ao homólogo português: «Espero impaciente los libros suyos que me anuncia y su colaboración p.^a el periódico». E retribui, pois «En la presente semana enviaré a V. dos libros míos»³⁰. Este intercâmbio vai produzir os seus frutos.

Ao cônsul português, R. Altamira, em carta datada de outubro de 94, agradece e retribui os mimos recebidos (*Flores da Noite* com uma poesia que lhe é dedicada), prometendo-lhe «p.^a muy en breve um articulo bibliografico que se publicará en el popular diario El Pais y en el cual me ocuparé, también de otros libros que el editor E. Chardron ha tenido la bondad de enviarme»³¹. E assim vemos diversificado o leque de periódicos onde passam a firmar-se os carmes e artigos da/e atinentes à literatura nacional.

O seu interesse, não se circunscrevendo à poesia, numa outra epístola, leva-o a questionar o seu correspondente sobre a possibilidade de lhe indicar, com brevidade, «los libros más notables de novela, poesia, drama, que en 1894 se han publicado en

²⁸ [Coleção Particular de Fernando Bettencourt]. A carta referida, ainda que não datada, é provavelmente anterior a julho de 1895.

²⁹ Rafael Altamira y Crevea (1866-1951) — com quem Araújo se carteia, partilhando livros e ideias, além de ter estabelecido uma boa relação de amizade e de confiança —, é um humanista, historiador, pedagogo, jurista, crítico literário e escritor espanhol que, a coberto da sua função de redator, subscrevia, na revista madrilena, as crónicas atinentes à literatura portuguesa, feitas por Joaquim de Araújo.

³⁰ Carta em papel timbrado do periódico madrileno «La Justicia. Diario Republicano», de [8-1-1892] *apud* BRITO, 2000: 329.

³¹ *Vd.* carta de Madrid [19-10-94] *apud* BRITO, 2000: 334-335.

Portugal», uma vez que pretende «hacer la bibliografía histórica de 1894»³². E, testemunhando a colaboração do escritor português naquele periódico, refere ainda ter enviado «las pruebas de su artículo: que espero devuelva enseñuida», acrescentando que, naquele mesmo dia, lhe enviará o «folleto Nota bibl.^a [bibliográfica] sobre un libro impreso en Macau»³³.

As notícias sobre a literatura pátria passam a ser uma constante no país vizinho onde se divulgam as publicações impressas em Portugal e além-fronteiras.

Em Itália, vários são os lusófilos das suas relações que se vão ocupar da literatura portuguesa, incluindo o autor das *Rimas* nas suas edições. Emilio Teza³⁴, por exemplo, traduziu variadíssimos trabalhos de autores portugueses, desde Camões, Garrett, João de Deus, Teófilo Braga, Antero, o próprio Joaquim de Araújo, entre outros.

O nome de Araújo e o de João Penha, bem como um número significativo de outros autores nacionais entre os grandes nomes da nossa história literária, são indicados para coletâneas editadas por estrangeiros, ombreando com Camões e Garrett.

António Padula³⁵, em *I Nuovi Poeti Portoghesi* (1896), ocupa-se de Penha, nas páginas 29 e 30. No mesmo ano, publica o estudo crítico *Camoens e i nuovi poeti portoghesi*.

Prospero Peragallo reproduz uma cópia da *Viagem por Terra ao Paiz dos Sonhos* na sua coletânea *Mazzolino di Poesie Portoghesi e Sivigliane* (1898), antecedendo a respetiva tradução para Italiano que se encontra na página seguinte³⁶.

Segundo Elsa Pereira³⁷, originalmente, esta tradução foi enviada por carta a João Penha, em agradecimento pelo envio do exemplar da *Viagem por Terra ao Paiz dos Sonhos*. Nesta missiva, Peragallo destaca a responsabilidade do mediador cultural J. de Araújo:

*Genova 8 de Janeiro de 1898/[...]/Presadissimo Senhor João Penha/
Acabo de receber hoje mesmo o seu bonito volume — Viagem por terra ao paiz dos sonhos — com uma dedicatória que não devo a algum merecimento meu, senão à extrema amabilidade de V.^a Ex.^a; [...]Mas eu adivinho bem quem o enganou a meu respeito; foi o nosso excellente amigo, e verdadeiro poeta, Joaquim de Araujo, a quem devo finezas sem conta, nessa medida.*

³² Carta de 19 de Maio (apud BRITO, 2000: 336-337).

³³ BRITO, 2000: 336-337.

³⁴ *Emílio Teza* (Veneza, 1831 – Padova, 1912) foi bibliotecário, filólogo, tradutor, professor de sânscrito e de Literatura Comparada na Universidade de Bolonha, Pisa e Pádua.

³⁵ *Vd.* artigo sobre este literato napolitano e a sua importância na divulgação da literatura em Itália (PEREIRA, 2009: 255-256).

³⁶ PERAGALLO, 1898: I, 66.

³⁷ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, t. II, 222-223.

No ano das comemorações do 1.º Centenário do nascimento de Garrett (1899), o sueco Göran Björkman³⁸, por seu turno, editou, entre outras obras, uma coletânea de poemas traduzidos de autores portugueses intitulada *Ekon fran Portugals parnass: poetiska öfversättninggar*. Stockolm: C. E. Fritzes Kongl. Hofbokhandel, [s.d.], contemplando Luís de Camões, Almeida Garrett, Teófilo Braga, Martinho de Brederode, Eugénio de Castro, João de Deus, Manuel Duarte d'Almeida, António Feijó, Guerra Junqueiro, Luís de Guimarães Junior, Conde de Monsaraz, João Penha, José de Sousa Monteiro e Antero de Quental.

O soneto de João Penha, «To be or not to be» que aparece com o título «Den sällsynta pärlan» («A pérola rara»), encontra-se nesta coletânea, na p. 56.

O poema «A eterna idéa» também foi objeto de uma tradução italiana por parte do autor de: *Mazzolino di Poesie Portoghesi e Sivigliane. Tradotte in Italiano*. Vol. II, Genova: Atabilimento Tipografico Ved. Papini e Figli, 1900. «L'Eterna Idea» encontra-se na p. 65.

O soneto das *Rimas* «Vão-se os deuses», dedicado a Camilo Castelo Branco e integrado no conjunto «Lyra de Pangloss», vai aparecer na língua de Petrarca, pela pena de A. Padula em *Ramo d'Olivo (Pasqua del 1909)*, Napoli: Tip. S. Morano, 1909, p. 1.

Como vemos, o diplomata penafidense, mesmo ausente da pátria, não descursa os valores pátrios e, dentre eles, o amigo bracarense João Penha a quem vai prestar o seu tributo, numa homenagem coletiva.

3. JOAQUIM DE ARAÚJO E A «HOMENAGEM DA *CHRONICA* AO INSIGNE POETA JOÃO PENHA»

Em 15 de abril de 1902, a revista lisbonense «A Chronica», dedica um número especial «Ao eminente poeta João Penha», à altura com 63 anos. Os seus redatores, promotores do evento, no editorial, agradecem a todos quantos «acorreram» a associar-se-lhes.

Esta contou com o envolvimento do próprio homenageado e o do cônsul de Portugal em Génova, que assumiu a responsabilidade de agremiar alguns lusitanistas estrangeiros — poetas e prosadores ilustres de entre o seu privilegiado círculo de amizades e de influência diplomática. São colaboradores neste número especial quarenta personalidades portuguesas e dez estrangeiras.

Nas cartas e cartões postais de Joaquim de Araújo, por nós compulsados, dirigidos a João Penha, e numa missiva em sentido inverso, encontramos um conjunto de in-

³⁸ Joaquim de Araújo dedicou-lhe um opúsculo de 15 páginas, por ocasião do seu casamento com Ebba Johanna Maria Frey (25/5/1899), intitulado *Flores Garrettianas colhidas por Joaquim de Araujo* (ARAÚJO, 1899b). Os textos insertos neste opúsculo correspondem a traduções de *Folhas Caidas* e *Flores sem Fruto* da autoria dos venezianos Marco Antonio Cannini (1822-1891), filólogo, escritor e patriota italiano; Emilio Teza (1832-1912), literato, bibliotecário, filólogo, escritor, tradutor e professor de literatura nas universidades de Bolonha, Pisa e Pádua; e ainda de Pietro Turati, autor de *Fiori del Sud/seguito ai Fiori del Nord di moderne poesie Portoghesi, Spagnuole, Siciliane e Greche — Versione di moderne poesie tedesche e inglesi e leggende dello Stesso*. Milano: Nattale Battezzati editore, 1881.

formações relativas à preparação, contactos e indicações de revisão, bem como apreciações à edição daquele número especial³⁹. A cumplicidade entre Araújo e Penha é uma constante, neste processo. Araújo mostra-se descansado pelo facto do homenageado assumir a tarefa de revisor do seu texto e vai informando João Penha das suas diligências junto dos italianos António Padula e «Peragallo para fazer uma tradução italiana de qualquer composição sua» (a tradução recaiu sobre o soneto «Moribunda», publicado na p. 12). Penha mostra-se interessado na participação dos estrangeiros e na carta de 27-1-1902, recomenda ao amigo «Muitos recados ao Peragallo e ao Canizzaro»⁴⁰.

Bem ao seu modo, J. de A. intercede por aqueles que preza e lembra o amigo para não esquecerem «de convidar o Alves de Morais», enviando a sua morada. Em *post scriptum*, indica «a lista completa dos escriptores que [...] também deviam colaborar, completando os que V. indicou: Ramalho, Theophilo, Alves de Morais, Maria Amalia, Jardim-conde, Julio de Vilhena, Manuel Sardenha, Eduardo Cabrita, Alberto Telles, Manuel Duarte, Sousa Viterbo, Rodrigo Velloso, Lopes Praça». Destes nomes, apenas Alves de Morais, Manuel Duarte, Sousa Viterbo e Rodrigo Velloso figuraram na homenagem.

Na carta resposta, João Penha diz que relativamente

Ao Ramalho Ortigão é inutil fallar-lhe. Mandei-lhe as Rimas, e ate se bem me recordo (porque, como lhe disse, nunca as li) com a dedicatoria de uma das composições — e moita.

*Mandei-lhe a Viagem por terra, e moita. Mandei-lhe o Por montes e valles, e moita, carrasco! Que ratão!*⁴¹

No bilhete-postal de 20-1-1902, é digna de registo a preocupação de Araújo em recomendar o amigo e confidente Manuel Duarte de Almeida «notável poeta português meu muito querido amigo [...] a quem me refiro no artigo do João Penha», de quem indica a morada. Reforça a ideia de que «É um colaborador que lhe não deve esquecer em nenhuma maneira». E sugere ainda que «Se V. Ex.^{cia} o não conhece pode apresentar-se-lhe com este bilhete meu». Acrescenta que «Manuel Duarte é um dos mais antigos amigos de João Penha e foi colaborador da Folha»⁴².

³⁹ A correspondência de J. de A. para João Penha, que alude à preparação da homenagem da «Chronica», encontra-se, pela ordem que apresentamos de acordo com as datas, no ADB – Ms.546, maço 9, ff. 22 (27); 130-132; 26 (31); 93; 26; 54; 27 (32); 24; 65-66; 91-92; 23.

⁴⁰ *Vd.* carta arquivada na Biblioteca Marciana de Veneza (BNMV– Ms. 12242).

⁴¹ BNMV– Ms. 12242.

⁴² Joaquim de Araújo, em nota *post scriptum* refere que aquele bilhete ia dirigido ao Luiz da Silva, contudo esclarece que é a João Penha que o deve enviar. O seu propósito é dar a conhecer a Penha o amigo que muito preza e a quem quer ver nesta homenagem.

Ainda que alguns artigos apresentem a data de novembro de 1902, Joaquim de Araújo, em carta de 3 de junho, diz-se satisfeito pelo resultado final e afirma que o «estimado amigo» não tem que lhe agradecer, pois «Eu fiz o que pude e fi-lo com infinito prazer. O n.º saíu bem principalmente com os prosadores e isso foi-me em extremo agradável».

Dos lusófilos que tomaram parte direta ou indiretamente nesta homenagem referimos Rafael Altamira que com «Adhesión» — carta-resposta a Joaquim de Araújo, lamenta não poder colaborar como desejaria, por questões de saúde, assinalando, contudo «mi estima profunda á los méritos del poeta y mi afecto sincero á la tierra hermana de Portugal» (p. 9)⁴³.

O francês Achille Millien colaborou na homenagem a Penha (p. 9) com o poema *Flèche d'ironie*, dedicado a João Penha.

O italiano Tommaso Cannizzaro contribuiu com duas composições para a homenagem d'«A Chronica» (p. 9): «Dal vol. 'Viagem por terra no paiz dos sonhos': I— *Le Ondine* e II—*Epitaffio*».

O francês René Ghil escreveu o poema de duas estrofes intitulado «A Jean Penha» (p. 10).

António Padulla agradeceu «il creatore della forma del soneto» com a tradução da poesia «O Golpe» («Il Colpo») extraída da *Viagem* que surge, na p. 13.

Prospero Peragallo, participou na homenagem com a tradução do soneto «Moribunda» (p. 12), retirado da versão definitiva, fixado na *Viagem*.

O soneto «To be or not to be» surge com duas traduções, nas p. 12 e 14 pelo alemão Wilhelm Storck e o sueco Göran Björkman, respetivamente.

Muitos destes lusófilos vão ser agraciados com a nomeação para sócios da Academia Real das Ciências de Lisboa pelo reconhecimento dos serviços prestados às letras e cultura portuguesas, sob proposta de Araújo, da mesma forma que muitos dos nossos escritores o foram por outras academias e sociedades estrangeiras, tal como Penha e Manuel Duarte de Almeida.

Como constatamos, nas cartas dirigidas a Teófilo Braga, Araújo dá-nos conta das solicitações que faz ao seu mestre e amigo, para que vários lusófilos estrangeiros das suas relações integrem a Academia Real das Ciências de Lisboa, em reconhecimento pela divulgação da nossa cultura. Tal pode ser constatado pelo excerto de uma carta [s.n.: s.d.] que a seguir reproduzimos:

⁴³ Missiva que lhe mereceu da parte da redação, em nota de rodapé, presumivelmente por indicação do amigo Araújo, a seguinte nota: «Publicando esta carta satisfazemos os desejos nella consignados pelo illustre cathedratico da Universidade de Oviedo e um dos primeiros criticos de Hespanha, paiz que por est'arte fica representado nesta homenagem, com o valioso nome de D. Rafael de Altamira».

Na Bibliotheca da Academia existe, entregue por mim [...] um volume [...] contendo a primeira parte do Parnaso⁴⁴, do Dr. Göran; é um exemplar especial que o autor ofereceu, a meu pedido.

Hoje envio outros livros delle [...] juntando-os áquelle e apresentando tudo em sessão como titulo de candidatura. Depois que entraram o Itorek, Formont, Prestage e Reinhaiditoettues é um preito que se não deve regatear a quem nos está representando perante um paiz, divulgando o nosso movimento intelectual. Creio que é ao Theophilo a quem compete fazer a proposta — tenho quem m'a faça, mas dirijo-me a si como pessoa a quem de direito competem estas iniciativas. O Th. junte e apresente juntos os dois tomos, e diga em sessão alguma coisa a respeito do Göran⁴⁵.

Por fim, Joaquim de Araújo, no seu artigo «João Penha e Anthero de Quental», provando a sua admiração e amizade, termina referindo que o seu nome fica assim ligado

ao preito de honra, votado a um poeta illustre, a quem eu inquebrantavelmente admiro, e a um amigo (espécie rara nesta escalavrada idade modernissima)⁴⁶, que em mais de vinte anos de seguidas e affectuosas relações, me tem patenteado a pura nobresa do seu character diamantino e a lealdade incomparável do seu animo⁴⁷.

4. CONCLUSÃO

Por tudo quanto aqui expusemos, podemos concluir que Joaquim de Araújo foi, de facto, «um fanático da [sua] pátria», pois votou toda a sua vida à divulgação de escritores da nossa história e periodização literária, em Portugal e no estrangeiro. Sendo benemérito, este erudito homem das letras promoveu a expensas suas a tradução e publicação de obras de vários autores, dando a conhecer ao mundo o valor cultural de uma nação «cujo amôr não [pôde] perceber doutra maneira» que não intensamente.

Após a homenagem da «Chronica», os amigos continuam a contactar-se, pelo menos até 1909, data de uma epístola de março, em que Araújo solicita «uma carta longa», queixando-se dos «silêncios pavorosos!» do mestre a quem ama «enternecidamente».

⁴⁴ Provavelmente corresponderá à coletânea de traduções poéticas intitulada: *Ekon Fran Portugals Parnass*. Poetiska Öfversättningar. Stockolm: C. E. Fritzes Kongl. Hofbokhandel.

⁴⁵ FERRÃO, 1934: 109.

⁴⁶ Araújo foi vítima de muitas invetivas, invejas e traições, e tal constitui motivo de lamentos constantes em muitas das suas cartas para os amigos chegados. Em mais um desabafo, ao amigo M. Duarte de Almeida, confidencia que a «guerra de misérias que me tem sido feita é atroz – e todavia eu tenho lutado e sou alguma coisa mais do que os autores das vilanias que me teem atassalhado o caminho» (Coleção particular de Fernanda Bettencourt, [27-5-95]) — a esta mesma conclusão chegou Braz Burity, na homenagem prestada após a sua morte — *vd. MAIA*, 2016: 5.

⁴⁷ *Vd. ARAUJO*, 1902: 6-7.

João Penha continua a viver em Braga com as irmãs, passando por dificuldades financeiras, culminando num estado de indigência tal que motivou uma petição a nível nacional para a atribuição de um subsídio do estado ao poeta e jurisconsulto bracarense. Este viria a falecer, na miséria, em 1919.

Araújo, por sua vez, após vários amores frustrados vem a contrair matrimónio, em dezembro de 1902, com uma jovem austríaca, em Viena. O efémero enlace seguido do roubo das suas coleções e livros raros de que foi vítima, agravaria o seu habitual estado depressivo e, em 1913, viria a atentar contra a própria vida. A tentativa de suicídio ainda que falhada, deixa danos profundos, terminando aí a sua carreira diplomática. No ano seguinte, já regressado a Portugal, vai ser conhecido o seu frágil estado de saúde, encontrando-se internado num hospital em Lisboa, debilitado e demente, vindo a falecer sem descendentes e só, num hospício em Sintra, em 11 de maio de 1917.

FONTES

Arquivo Distrital de Braga

ADB — *Espólio de João Penha*, ms. 542, maço 9.

Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia

BNMV — *Espólio de Joaquim de Araújo*, ms. 12242.

Coleção Particular de Fernanda Bettencourt

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Joaquim de (1895) — *Nove poesie portoghesi: ristampati in Padova nell'occasione del VII [settimo] centenario di Sant'Antonio di Lisbona*. Padova: Tip. Fratelli Gallina, 12.
- ____ (1896a) — *A Lírica DV do Cancioneiro Português da Vaticana interpretada por João de Deus*. Padova: Tipografia all'Università dei fratelli Gallina.
- ____ (1896b) — *Julio Dinis – Lettera al Lig. Vittorio Baroncelli per accompagnare la traduzione Lei «Pupille del signor curato»*. Bergamo: Istituto Italiano Laeri Grafiche.
- ____ (1899a) — *Garrett Jornalista*. «Garrett». Lisboa: Imprensa Lucas, 5. Dir. Alberto Bessa. Número único em homenagem à memória do insigne reformador da Litteratura, do Theatro e do Jornalismo Portuguez.
- ____ (1899b) — *Flores Garrettianas colhidas por Joaquim de Araujo*. Napoli: Pei Tipi Di Michele D'Auria.
- ____ (1902) — *João Penha e Anthero de Quental*. «A Chronica: Revista Illustrada e Litteraria», ano 3, n.º 63, 64. Lisboa: [s.n.], 6-7.
- ____ (1906a) — *A «Vida de Bocage» do sr. Theophilo Braga*. Genova: Tipografia e Litografia Pietro Pellas.
- ____ (1906b) — *O «Frei Luiz de Sousa» de Garrett*. Notas com um prefacio de Theophilo Braga. Lisboa: Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso, p. 5-16.
- BRITO, Ferreira de (2000) — *Joaquim de Araújo e a expansão europeia da Cultura Portuguesa*. Porto: Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto.

- CASTELAR, Emídio (1884) — «*A História de Portugal*» de Oliveira Martins, versão de Joaquim de Araújo. Porto: Livraria Central, V-X.
- CASTELLO-BRANCO, Camillo (1897) — *A maior dor humana*. Tradução italiana de Diego Garoglio. Genova: Tip. Sordo-muti.
- CLARÍN (1882) — *Literatura extranjera. Lira Intima. Poesías portuguesas de Joaquim de Araujo*. «El Porvenir», año I, n.º 42. [S.l.: s.n.]. [17-II-1882].
- BRANDÃO, Júlio (1896) — *Chez Nous*. «Nova Alvorada», ano VI, n.º 5, agosto, p. 131.
- _____[s.d.] — *Recordações dum velho poeta. Figuras literárias e artísticas*. Lisboa: Edições Gleba [1942/3?].
- FERRÃO, António (1934) — *Teófilo Braga e Joaquim de Araujo*. In *In Memoriam do Doutor Teófilo Braga*, p. 65-124.
- FORMONT (1892) — *Le Movement Poétique Contemporain en Portugal*. Lyon: Imprimerie A. Storck, 17-20. Sep. «Revue du Siècle».
- LEONARDI, Belli di (1902) — *Memorias dum casamento. João Penha e Thomaz Ribeiro*. «A Chronica: Revista Illustrada e Litteraria», ano 3, n.º 63, 64. Lisboa: [s.n.], 5-6.
- MAIA, Maria Amélia (2012) — *A receção de Camões em Joaquim de Araújo*. In FRAGA, Maria do Céu et al, org. — *Camões e os contemporâneos*. Braga: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Universidade dos Açores, Universidade Católica Portuguesa, p. 673-685.
- _____(2016) — *Joaquim de Araújo (1858-1917) – No centenário da memória do seu desaparecimento*. Atas do I Seminário: *Penafiel e Penafidelenses na História*. Penafiel: Amigos do Arquivo de Penafiel.
- PADULA, Antonio (1896a) — *Camoens e i nuovi poeti portoghesi*. Napoli: Stab. tip. Pierro e Veraldi nell'Istituto Casanova.
- _____(1896b) — *Camoens e i nuovi poeti portoghesi: conferenza tenuta alla III serata intellettuale dell'anno secondo il 30 maggio 1896 nella Sala ricordi di Napoli ...* Napoli: Pierro E. Veraldi.
- _____(1896c) — *I Nuovi Poeti Portoghesi*. Napoli: Instituto Casanova, p. 29-30.
- PENHA, João Penha (1899) — *Den sällsynta pörlan*. In BJÖRKMAN, Dr. Göran, coord. e trad. — *Ekön Från Portugals Parnass. Poetiska Öfversättningar*. Stockolm: C. E. Fritzes Kongl. Hofbokhandel, p. 56.
- PEREIRA, Elsa (2009) — *Tra L'Italia e il Portugallo: a Nova Alvorada e a afirmação da lusofilia*. In TOPA, Francisco ed. — *Nel Mezzo del Cammin: Actas da Jornada de Estudos Italianos em Honra de Giuseppe Mea*, Porto: sombra pela cintura, 2009, p. 239-260.
- _____(2015) — *Obras de João Penha. Edição crítica e estudo*. Pref. Francisco Topa. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória.
- PERAGALLO, Prospero (1898) — *Mazzolino di Poesie Portoghesi e Sivigliane*. Génova: Stabilimento tipografico ved. Papini e figli.
- QUENTAL, Anthero de (1894) — *Zara: Edição Polyglotta*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- SILVA, Armando (1893) — *Portugal no Estrangeiro*. «Novidades», n.º 2679. Lisboa: [s.n.], 3. (3 de janeiro 1893).
- _____(1893) — *Portugal no Estrangeiro*. «Novidades», n.º 2686. Lisboa: [s.n.], 1. (11 de janeiro 1893).
- SIMÕES, Manuel (1998) — *A correspondência entre Joaquim de Araújo e Emilio Teza (1895-1910)*. Lisboa: Edições Colibri.
- UTT, Roger L. (1988) — *Textos y con-textos de Clarín*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Z. (1897) — *João Penha*. «Revista Critica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispano-Americanas». Madrid: [s.n.], t. II, p.392. Trad. In «Correio da Noite», Lisboa. N. 5607 [15 de março de 1898].

V

O POETA
E O SEU TEMPO

A HISTORICIDADE DE JOÃO PENHA OU O TEMPO DO POETA

ARMANDO MALHEIRO DA SILVA*

1. O HOMEM E O POETA PERFILADOS...

O convite dos Professores Francisco Topa e Elsa Pereira foi irresistível e, nessa medida, voltei a sucumbir ao apelo da História, não obstante o afastamento, que venho tentando, para encerrar as minhas contribuições neste domínio, por não dispor de tempo para refrescar leituras e investir em novos temas de pesquisa. A verdade é que este novo desafio surgiu na linha de outro, que aceitei: o de enquadrar Aquilino Ribeiro no seu tempo histórico, mais precisamente nas conjunturas históricas atravessadas pela existência desse escritor. Trata-se, aqui, de seguir uma abordagem semelhante, acompanhando a existência do poeta nas suas conjunturas.

Vejamos, então, o «Nervoso mestre, domador valente da Rima e do Soneto português» no seu tempo histórico, baseado no estudo biográfico-literário de Elsa Pereira.

«O poeta é um fingidor»... E o escritor também!... A ideia de que a obra independe do autor, ou seja, da sua vida, da sua personalidade, da sua caminhada trivial pelas esquinas e vielas existenciais, atribuída a André Gide (1869-1951), complementa a anterior, tendo sido calorosamente acolhida nos círculos e nos debates literários, perdurando ainda uma atitude de reserva sobre eventuais projeções profundas do ficcionista na sua escrita ficcionada. E é oportuno dizer-se, como notou recentemente

* Universidade do Porto/CITCEM.

Diogo Ramada Curto, em artigo publicado na revista do «Expresso», que os laços entre a Arte e a Literatura são estreitos e profundos, e a mesma tendência de descolar a obra do artista da sua existência temporal concreta fez também «escola» com consequências interpretativas nefastas...

Para se retificar essa tendência reducionista e equivocada, a alternativa consiste em situar a obra e o artista no tempo histórico, e isto faz-se de várias maneiras. Desde logo, no exercício de aplicação do sujeito às respetivas conjunturas históricas que atravessou como ser vivente, e, dentro desta abordagem, cabe associar o conceito operacional de geração, já usado com proveito compreensivo por historiadores da Literatura e da Cultura. A este propósito importa esclarecer que o termo geração tem dois sentidos fortes: (1) biossocial ou genealógico, em que geração é o conjunto de pessoas que nascem de uma relação conjugal ou extraconjugal ou ainda de outras relações, em que um dos progenitores é o mesmo, e, derivando desta aceção, atribui-se à geração de uma pessoa a cronologia do seu nascimento; e (2) o período em que a pessoa transitou da juventude para o estado adulto, adquirindo a matriz formativa e a maturidade cognitiva e psicossocial que a estrutura como personalidade integral.

Propõe-se, com este tipo de contribuição da História para a Literatura, uma abordagem que combina conjuntura com geração em sentido segundo. Entretanto, aqui, limitamo-nos a uma mostra didática e simplificada. A sua aplicação adequada só se pode concretizar, efetivamente, em trabalhos de fôlego como a biografia ou estudo historicocultural monográfico.

2. JOÃO PENHA NAS CONJUNTURAS HISTÓRICAS

A conjuntura e a estrutura, conceitos operatórios braudeleanos (Fernand Braudel, 1902-1985) continuam bastante úteis e empregues segundo óticas várias (mais redutoras umas, mais abrangentes outras).

Começo por aceitar a definição, dada por Pierre Vilar, como «o conjunto das condições articuladas entre si que caracterizam um dado momento no movimento global da matéria histórica [...] todas as condições, tanto das psicológicas, políticas e sociais, como das económicas ou das meteorológicas»¹. Para Braudel, estrutura correspondia a uma «realidade que o tempo desgasta e transporta durante um longo período»². Conjunto de condições articuladas entre si que caracterizam um dado momento, sendo que há que matizar e até traduzir este termo por um «período médio», nem curto ou fugaz, nem longo. E, neste sentido, é possível identificar, em Portugal, para o período de vida de João Penha (20 de abril de 1839 a 3 de fevereiro de 1919) as seguintes conjunturas:

¹ VILAR, 1985: 77.

² VILAR, 1985: 63.

- 1.^a conjuntura, 1834-1851;
- 2.^a conjuntura, 1851-1890;
- 3.^a conjuntura, 1890-1926.

2.1. Conjuntura 1834-1851

Cinco anos após o fim da guerra fratricida, que opôs liberais a absolutistas, pedristas a miguelistas, «pedreiros livres» a contrarrevolucionários, o Portugal «moderno» ao Portugal «antigo», nasceu João de Oliveira Penha Fortuna, na cidade de Braga, Freguesia de S. João do Souto. Nasceu e foi criança dentro de uma conjuntura nacional marcada pelos efeitos nocivos de uma guerra longa e brutal na economia, e por uma instabilidade político-institucional que duraria até meados do século XIX.

No plano político, podemos destacar o confronto entre setembristas (Passos Manuel, Revolução de Setembro de 1836) e cartistas ou cabralistas (Costa Cabral, defensor da Carta de 1826 outorgada por D. Pedro IV), a eclosão da revolta da «Maria da Fonte» ou «Revolução do Minho» (1846) e a «Guerra da Patuleia» (6 de outubro de 1846 a 30 de junho de 1847, data da assinatura da Convenção de Gramido), na qual se envolveram miguelistas apostados em fazer vingar a «Contrarrevolução».

No plano institucional, começa a edificação do Estado liberal sob a influência dos modelos francês e inglês, com uma reforma do mapa concelhio e territorial (extinção e fusão de concelhos), centralização do Poder através de mecanismos de controlo em nível regional e local (criação do Governo Civil e da Administração do Concelho), a consagração do bicameralismo (Câmara de Deputados e Senado), entre outras medidas «saneadoras» do «Antigo Regime»...

No plano económico, avultam as leis promulgadas pelo Governo na Terceira e, após o fim da guerra civil, foram produzindo efeitos vários, nomeadamente a desamortização dos bens das Ordens Religiosas, o fim progressivo do sistema rentista e da cobrança de foros que culminou com a extinção dos morgadios, tornando a terra um bem transacionável e, daí em consequência, a compra, pela burguesia emergente, de importantes bens eclesiásticos postos em hasta pública, o regresso de abastados proprietários procedentes do Brasil (a independência desta colónia teve um forte impacto económico e político) e as condições favoráveis ao capitalismo comercial, industrial e financeiro, que, no entanto, só medraram efetivamente na conjuntura seguinte.

2.2. Conjuntura 1851-1890

João Penha era filho de um escrivão de Direito em Braga e, pelo lado materno, pertencia a uma família — Oliveira Braga — de negociantes e com reconhecido talento artístico. Este lar burguês, amparado pelos proventos do funcionalismo judicial e do comércio, não obstante tratar-se de família numerosa (oito irmãos, um rapaz e sete raparigas), permitiu-lhe, sem que frequentasse qualquer estabelecimento de en-

sino oficial, fazer exame de instrução primária como aluno externo do Liceu Nacional de Braga (1856), seguindo depois para Coimbra, onde partilhou residência com o irmão, para demoradamente abraçar a «Velha Senhora» (Universidade de Coimbra) a fim de cursar Direito (1866). Ingressaria, como tantos outros da sua geração, e, sobretudo, das gerações seguintes, na «horda de bacharéis» recrutada pela Burocracia do Estado, pela advocacia, pela vida político-partidária e pelo jornalismo.

O seu pendor literário/poético sofreu as influências do seu tempo, sendo de notar que, por exemplo, o Romantismo, vindo de trás, instalou-se em Portugal na 1.^a e 2.^a conjunturas.

No plano político-institucional, a 2.^a conjuntura começou não apenas com a Regeneração (mais um golpe militar do famoso e irrequieto Marechal Saldanha), mas com estabilização do regime liberal, através da consolidação de um bipartidarismo de matriz rotativista — o Partido Regenerador (herdeiro do Cartismo) e o Partido Progressista (de início «Histórico» e com raízes setembristas). E com a ascensão, ao Poder, de Fontes Pereira de Melo, primeiro titular do Ministério das Obras Públicas/Fomento, surgido no 1.^o Governo da Regeneração.

Fontes Pereira de Melo aumentou o número de estradas, construiu o primeiro troço do caminho de ferro, que ligava Lisboa ao Carregado, iniciou a construção de outros dois caminhos de ferro (Vendas Novas e Sintra) e montou a primeira linha telegráfica. Além dessas obras, iniciou a revolução dos transportes e das comunicações, inaugurando carreiras regulares de barcos a vapor, os serviços postais e as redes telefónicas. Este importante plano de fomento foi concretizado através da realização de empréstimos, na expectativa de atrair investimento privado, desenvolvimento industrial e acentuado crescimento económico. O resultado ficou muito aquém das expectativas...

Nesta conjuntura, o País modernizou-se, ou seja, começou, finalmente, a acompanhar o ritmo de progresso civilizacional que irrompera em Grã-Bretanha e França, na sequência da 1.^a revolução industrial.

João Penha fez-se em Coimbra estudante-poeta e boémio famoso, estabelecendo relações de amizade com futuros nomes da Literatura e da Política, e envolvendo-se, por exemplo, na ruidosa «Questão Coimbrã».

Concluído o curso jurídico, o Poeta regressou a Braga, onde haveria de granjear «reputação de jurisconsulto brilhante».

2.3 Conjuntura 1890-1926

O ocaso do poeta, marcado por uma aproximação do Neorromantismo, «quer pelos temas e estilemas preferidos, quer pela oposição programática à estética obje-

tivista de Taine»³, deu-se nesta terceira e última conjuntura, marcada, entre outros traços, pela queda da «Regeneração» ou do «Fontismo», pelo «Ultimatum» inglês (fevereiro de 1890), pela indignação nacional subsequente, pelo impulso nacionalista e regeneracionista do republicanismo português e pelo agudizar da bancarrota financeira (a dívida contraída com a política de fomento desencadeada por Fontes Pereira de Melo). O Portugal finissecular tinha uma população de 5 milhões e meio de habitantes. Em 1890, 61% do total da população ocupava-se no setor primário, mas em 1911 esse valor descera para 57%; no setor secundário, 18,4%, e chegou a 21%, em 1911; e no terciário, 20,6%, entretanto, em 1911, atingiu 22%.

A travar o desenvolvimento capitalista, havia mais de 40% de terras incultas, escassa e limitada mecanização da agricultura, excessiva fragmentação da propriedade fundiária e de produção, deficiência em alguns produtos como os vinhos, ausência de mão-de-obra preparada, restrições do mercado interno e gritantes falhas do sistema de instrução pública.

A conjuntura em pauta insere-se, em termos europeus e ocidentais, na 2.^a vaga de industrialização ou «imperialismo» (1870-1918), sofrendo influências diretas e exibindo dificuldades de ajustamento a essa nova fase do capitalismo mundial. No entanto, entre 1890 e 1926, os progressos verificados no setor secundário são inegáveis, tanto pela produção de bens de consumo (têxteis, calçado, alimentação e moagem), como na construção civil, mobiliário, tabaco e refinação do açúcar, estas últimas beneficiadas pelo mercado colonial. Nasceram novas indústrias, como a dos cimentos (1894), tintas e vernizes (1888-95) e a extração de óleos e superfosfatos (1900). Mas, nos mercados externos, as indústrias mais bem-sucedidas foram a cortiça e as de conservas.

Aos 71 anos, João Penha assiste ao fim da Monarquia e ao raiar da «aurora republicana» e viverá a fase eufórica e convulsa da 1.^a República, entre 1910 e 1919 – início do ano marcado pela fugaz «Monarquia do Norte» e pela fracassada «Revolta de Monsanto».

Este exercício de enquadramento histórico é proposto para ser útil como instrumento de interdisciplinaridade entre a História e a Literatura. A ideia condutora é a de que a obra de arte não nasce, ou floresce, fora do tempo e do espaço, e que a vida do Autor é afetada por temporalidade e espacialidade. João Penha é coevo de Eça de Queiroz, para citar um grande nome, entre outros. Viveu num Portugal em lenta modernização, pós-trauma Guerra Civil e recetor das revoluções externas que iriam transformar a Europa e o Mundo Civilizado. Marx era vivo e desenvolvia a sua teoria crítica, filosófica e política do capitalismo, e Portugal estava, conservadoramente, na periferia, recebendo ecos, apenas ecos do torvelinho revolucionário além-fron-

³ Seabra Pereira cit. por PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. I, 123.

teira!... João Penha insurge-se contra o sentimentalismo poético que abafava o seu tempo, contudo não conseguiu distanciar-se completamente da Monarquia Constitucional, que poderia ter sido um regime de Progresso se os atavismos e os mimetismos sociais não tolhessem as elites e não deixassem espaço ou válvula de escape aos novos, que, convertidos a um republicanismo pretensamente radical e autoritário, na prática um liberal-capitalismo progressista inconsequente, debateram-se com o dilema de ousar mudar ou mudar apenas um pouquinho... João Penha e seus coevos literatos (escritores e poetas) atuaram sobre e deixaram-se contaminar pelo Portugal do tempo em que viveram: foram arautos de inovação e mudança estilística e mudança de postura mental, mas não se libertaram da pequenez e da periferia... A sua geração não foi a de 70, antecedeu-a um pouco, foi inebriada pela estabilidade fontista e por uma modernização socioeconómica e política incompleta ou interrompida, com problemas estruturais adiados. A sua geração não mergulhou no decadentismo, mas de alguma maneira contribuiu para ele... O País de bacharéis pendurados no funcionalismo público, que o Estado usava e sustentava, foi consolidado pela geração de 60, cujo cadinho único e marcante continuava a ser, e seria, até ao dealbar da República, a Universidade de Coimbra — um estabelecimento antigo, alcunhado de «Velha Senhora», que tinha na mão somente a «bíblica» Sebenta... Quando a Europa se ia transformando por efeito da vaga industrial avançada e pelo desenvolvimento galopante da Ciência, Portugal mantinha as suas elites, enquanto potencial agente transformador, enclausuradas numa formação superior presa à reforma pombalina ocorrida em setecentos!... O Portugal moderno ainda era — pasmese! — pombalino, e o pombalismo, note-se, foi travado subsequentemente...

Os especialistas da obra literária de João Penha podem analisar a sua inspiração e a sua produção poética, no quadro histórico das conjunturas e da pertença a uma geração (formativa) que são o contexto de inteligibilidade direta e indireta: os textos publicados e inéditos refletem a sensibilidade do Autor, as suas leituras e reflexões, como também refletem, inevitavelmente, o «acontecimental» e as questões grandes ou pequenas que pela imprensa lhe chegavam e o afetavam. Por isso, entende-se oportuno incluir, nos estudos literários, a abordagem conjuntural e geracional com mais detalhe e panorâmica alargada, de modo a possibilitar-se leitura multidimensional do textual (poética e prosa).

Longe de Lisboa e de Coimbra ou «Alma Mater», a sua «rede» de amigos influentes manteve-se pelo mérito do seu tempo áureo coimbrão e pela justa fama literária, o que não o impediu de findar seus dias a sustentar irmãs enfermas e a necessitar de uma pensão do Estado.

BIBLIOGRAFIA

- AZEVEDO, António Carlos do Amaral (1991) — *Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos*. Com a colaboração de Rodrigo Lacerda. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- CARNEIRO, Roberto; MATOS, Artur Teodoro de, dir., [s.d.] — *Memória de Portugal: o milénio português*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 442-491.
- DICIONÁRIO de História de Portugal Ilustrado. Lisboa: Formar — Edições para Ensino e Cultura Lda., (1982), 2 vols.
- MARÍAS, Julián (1961) — *El Método histórico de las generaciones*. 3.ª ed. Madrid: Revista de Occidente.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1993) — *A Década e a geração em periodização literária com referência à poesia portuguesa dos anos 50*. «Revista da Biblioteca Nacional», 2.ª série, 8 (2). Lisboa: [s.n.], 47-84.
- PEREIRA, Elsa (2015) — *Obras de João Penha: edição crítica e estudo*. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória.
- PIRES, António M. Bettencourt Machado — *A ideia de decadência na geração de 70*. Lisboa: Editora Vega, 1992,
- RODRIGUES, António Augusto Simões dir. (1996) — *Histórias Comparada: Portugal, Europa e o Mundo: uma visão cronológica*. Lisboa: Círculo de Leitores e Autores.
- SILVA, Armando Malheiro da (2013) — *Aquilino no(s) tempo(s): trajetória histórica*. In REYNAUD, Maria João; TOPA, Francisco; GREENFIELD, John eds. — *Nos Passos de Aquilino*. Frankfurt: Peter Lang, p. 57-69.
- VILAR, Pierre (1985) — *Iniciação ao vocabulário da análise histórica*. Lisboa: Edições João Sá da Costa.

A COIMBRA DE JOÃO PENHA: O CASO AMÉLIA JANNY

MARIA APARECIDA RIBEIRO*

O mais conhecido fado de Coimbra fala em «lente», «amores», «doutores», e da lendária história de Inês. João Penha viveu numa cidade plena de tudo isso, como se pode ver em alguns de seus textos literários e na correspondência que trocou com seus contemporâneos, mas também nas páginas de *In Illo Tempore*, *De Capa e Batina*, *O Livro do Doutor Assis*, *Memórias do Mata-Carochas*. Trindade Coelho, Dom Tomás de Noronha, Alberto Costa, Antão de Vasconcelos, autores dessas memórias, não foram condiscípulos de Penha, mas servem de testemunho do que eram a Universidade e Coimbra naquele final de Oitocentos, porque, embora a tradição mude com os tempos, o processo é lento, e muitas dessas marcas, embora esbatidas, continuam ainda a ser as da Lusa Atenas em pleno século XXI.

Da paisagem da cidade, em geral, e de uma de suas lendas, em particular, dá-nos testemunho Antão de Vasconcelos, brasileiro, estudante de Direito, nas suas *Memórias*:

É uma cidade de 20 a 30 mil almas, antiga, mal construída, com suas ruas estreitas, abundância de becos, vielas, tudo mal calçado, tosco, e desasseado.

Vista do Alto de Santa Clara, que lhe fica fronteira, é de um aspecto encantador, com seu poético Mondego a banhar-lhe os pés, sobressaindo no topo a Universidade sobranceira a tudo, com seus telhados seculares, quase a prumo, suas duas

* Universidade de Coimbra.

torres, a do relógio, e sinos, e a do observatório. [...]

Na margem esquerda, [...], fica a Quinta das Lágrimas, ou das Canas, e a Fonte dos Amores, onde se deu a dolorosa tragédia da Inês de Castro ali apunhalada. [...]

Pouco distante da casa há um barranco cortado a prumo na aba do morro; entre esta e a casa há três vetustos cedros formando um triângulo isósceles: debaixo do que forma o vértice do triângulo, Inês de Castro recebeu as punhaladas, que lhe deram Coelho e Pacheco. [...]

No intervalo que separa os três cedros, há uma pedra redonda, escura [...]

A pedra ergue-se do chão, quando muito cerca de 5 centímetros, por onde deixa passar um fio tênue de límpida água, transparente, pura como um cristal e vem do interior da terra sem que aumente ou diminua o seu volume, por mais intensas que sejam as variações atmosféricas. Com este jorrozinho d'água sai da nascente uma madeixa loura de finíssimo limo, que flutua sobre a água, coleando com as ondulações da correntezinha. No fundo, sobre a areia, há pedrinhas, seixos todos eles com nódoas de verdadeiro sangue velho, que só desaparecem depois de muito friccionadas.

Com estes elementos, o povo formou a lenda da quinta, que é bela e tocante a mais não poder sê-lo¹.

Não ficam fora da descrição de Vasconcelos, feitas em vários momentos de suas *Memórias*, o aqueduto, onde está S. Sebastião, o Jardim Botânico, o convento das carmelitas, o Penedo da Saudade, «ponto de seleção dos Estudantes, sobretudo na Primavera, nas noites de luar»², a Alta, onde moravam os estudantes, a maior parte dos lentes, e alguns futricas, isto é, pessoas que não pertenciam à Academia.

Se esta era a paisagem geográfica, o que dizer da paisagem humana?

Começemos por falar dos lentes. Por exemplo, o Dr. Jardim, ou o Dr. Chaves, o Dr. Bernardo de Albuquerque, famoso pelo seu rigor («o cão da quinta», como o chamou Vitoriano Furtado Peres Galvão³), o Dr. Sanches da Gama, o Dr. Brito...

O Dr. António Jardim, conhecido como «o Velho», que foi um «magnífico lente»⁴, era tanoeiro. No entanto, com esforço e vontade, conseguiu doutorar-se em Direito e chegar a catedrático, sem nunca deixar o ofício (aliás, exercia os dois, pois, saindo das aulas, dirigia-se à oficina).

O Dr. Chaves era um «cronômetro de carne e osso»⁵. Trindade Coelho afirma que ele «nunca dera uma falta e só no verão saía a banhos até a Figueira» (local para onde, naquela época, em tempo de férias, iam quase todos os que moravam

¹ VASCONCELLOS, [s.d.]: 27-30.

² VASCONCELLOS, [s.d.]: 32.

³ Cf. PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. II, 232.

⁴ VASCONCELLOS, [s.d.]: 223.

⁵ COELHO, 1991: 130.

em Coimbra) e que «entrava nos Gerais pontualmente, como se tivesse dormido na Secretaria»⁶. Nas aulas,

*rapava dos apontamentos; e, durante três quartos de hora, nem mais um minuto nem menos um minuto, prelecionava, prelecionava — prelecionava sem despegar um segundo! Podia cair a torre da Universidade; podia Coimbra desabar de alto a baixo [...] Aos três quartos, nem mais um minuto nem menos um minuto, abria o Dr. Chaves a caderneta e chamava à lição quem lhe parecia. Assistia, como se nada fosse com ele, a um estenderete; e, cumprida essa obrigação como cumpria todas as outras — fleumaticamente —, levantava-se e ia-se embora, sempre no mesmo passo pausado*⁷.

O Doutor Sanches da Gama passava já no tempo de João Penha pelo maior gastrônomo da Universidade. Tinha o melhor cozinheiro, o apetite mais devorador e sabia comer, e fornecia sua despensa com produtos idos diretamente da Beira para sua despensa. De aparência jucunda, era exigente nas aulas, tendo ódio às dispensas. E porque ficou visivelmente aborrecido com o pedido de dispensa de um aluno, José Pinto da Mesquita Gouveia, este lhe fez o seguinte epigrama:

*Dizem que o Sanches embirra
Que lhe vão pedir dispensa.
Forte asneira!
Imagina que lhe pedem
A despensa
Onde tem a salgadeira!*⁸

O Dr. Brito, Joaquim Maria Rodrigues de Brito, como diz o próprio João Penha, em nota à publicação dos versos («O Brito») que lhe dedica:

*transformava a sua aula de Filosofia do Direito, em de filosofia transcendental. Vivia-se ali fora do tempo e do espaço, no infinito. Antero de Quental, levado pelas vozes que a tal respeito corriam, foi ouvi-lo uma vez. Ao sair, a sua bela figura de eslavo revelava o íntimo bom humor de quem tinha passado alegremente algumas horas. Inútil é dizer que não voltou lá*⁹.

⁶ COELHO, 1991: 130.

⁷ COELHO, 1991: 130.

⁸ NORONHA, 1928: 228.

⁹ PENHA, 1905: 335-336.

O lente de Teologia, padre, o Dr. Vitorino, era conhecido como o Marmelada, porque, «quando uma coisa lhe saía bem, ele dizia: saiu doce como marmelada»¹⁰. O poeta João de Deus satirizou-o em «O pires de marmelada». E ainda havia o Dr. Pedro Augusto Monteiro Castelo Branco, lente de História e Princípios Gerais do Direito Português, conhecido entre os estudantes como Pedro Penedo da Rocha Calhau, a quem João Penha dedicou «O Fantasma» e, mais tarde, também ganhou versos de António Nobre, na «Carta a Manuel». Neles, exclamando «que feliz sou, bom velho, em estudar contigo!»¹¹, chama-o também «Papão», recordando um Pedro que a ama invocava para fazê-lo calar e dormir¹².

Mas, além dos lentes, na paisagem humana de Coimbra há que considerar os estudantes. Esses, fossem eles ursos, flautistas, novatos, caloiros, davam à cidade o seu aspecto jovial e brincalhão. Alguns ficaram célebres mais tarde nas letras nacionais e internacionais como Eça de Queirós, Antero de Quental, Guerra Junqueiro (este condiscípulo e amigo de João Penha), e o brasileiro Gonçalves Crespo. Outros conhecidos por episódios ou hábitos cômicos, como o Lereno, o Sopas de Leite, um rapaz de Trás-os-Montes, que só sabia declamar armando um cenário condizente com os versos a recitar; o Chateau, um Castelo Branco empregado dos Correios, pessoa de mais de 50 anos, que um dia resolvera formar-se em Direito e que logo às primeiras dificuldades desistiu do curso; ou o Dr. Sarmentoff, um estudante de apelido Sarmento, de dotes intelectuais fracos, mas ingênuo e pretensioso, a quem os colegas convenceram ser inteligentíssimo e preparado. E ainda os que ficaram guardados na memória da Coimbra oitocentista, como o Pad Zé¹³, cujas peripécias englobam até um cerco da polícia com uma fuga pelos telhados da cidade¹⁴. Como os lentes, também os estudantes recebiam alcunhas, como as acabadas de referir, e ainda outras: Silva Galego, ou seja, Manuel José da Silva Pereira, aluno de Medicina, excelente estudante e bom explicador, mas «muito franco, muito malcriado e muito bruto»¹⁵; Botija, que era António Rocha, estudante de Medicina e dono da república onde residiram Feto (Júlio César de Oliveira Graça) Bicanca (Álvaro Cardoso do Amaral) e Mata-Carochas (Antão de Vasconcelos, estudante brasileiro que cursou Direito, assim alcunhado por Maria Murcela, sua criada, a quem chamava sistematicamente para matar esse inseto, a respeito do qual ela lhe desfiara um rol de «lendas» e crendices em que o rapaz fingiu acreditar).

¹⁰ VASCONCELLOS, [s.d.]: 157.

¹¹ NOBRE, 1968: 64.

¹² NOBRE, 1968: 63.

¹³ Alberto Costa (1877-1908), natural da aldeia de Joanes (Fundão).

¹⁴ A narração desse episódio aparece tanto em NORONHA, 1928 como em COSTA, 2002. No entanto, Alberto Costa, talvez por ser o protagonista, conta-o com menos exuberância e graça que D. Tomás de Noronha.

¹⁵ VASCONCELLOS, [s.d.]: 44.

Além da Universidade, alcunhada de Dr. Assis¹⁶, e sua «cabra», nome dado ao sino, que marcava as horas de estudo e as horas de recolher, outros espaços não podem ser esquecidos, como os lugares de libação dos estudantes. Célebres foram a Virgínia das Canjas, a Isabelinha do Escabeche, o varão de Luxemburgo, a Tasca do Buraco, a taberna do Faria, a tasca do Damião, a Taberna da Ana da Venda, o Conselheiro Rodrigo, o botequim do Cebola, as Tias Camelas e o Homem do Gás. As Camelas eram assim chamadas porque suas proprietárias eram três irmãs, de apelido Camelo (era costume, na época e em certa região de Portugal, fazer a flexão de gênero em apelidos), todas com o nome de Maria, seguido de outro que as individualizava. Antônio Nobre celebrizou a taberna dessas Marias: «[...] A *Tasca das Camelas*/Para mim era um sonho, o céu cheio de estrelas:/Nossa Senhora a dar de ceiar aos estudantes/Por 6 e 5!»¹⁷. Penha se refere a uma das Camelas como «a mais ilustre artista culinária de seu tempo»¹⁸. Eça de Queirós recorda-as na *Correspondência de Fradique Mendes*, e Antão de Vasconcelos lembra-as nas suas *Memórias*. Diz ele que, quando um estudante perguntava quanto devia, uma delas respondia assim: «Filho, tu é que sabes; eu sei lá quanto comeste, nem quanto gastaste? Olha, dá para aí aquilo que entenderes que deves»¹⁹.

No Natal, quando das férias, os estudantes iam para suas aldeias ou reuniam-se em grupos; os restantes iam para as Camelas, onde se armava o presépio e a bacalhoada fazia as delícias dos rapazes, que levavam ramos de flores às donas da taberna e as carregavam em procissão «em cadeirinhas feitas com os braços»²⁰. No Ano Novo, o local tornava a ser ponto de reunião dos estudantes, que, às 2 horas da manhã, partiam para fazer serenata no Penedo da Meditação e ali continuavam o banquete, com o vinho, as broas, o bacalhau e as sardinhas levadas das Camelas. Idas da Baixa compareciam também as tricanas e suas famílias, para ouvir a serenata e ver nascer o sol.

A tasca das Camelas recebe do Mata-Carochas a seguinte descrição:

As mesas eram de pau; muito negras do tempo, já moles de humidade e o pó acumulado, servia de toalha; os bancos eram de 3 pés ou tripeças, muito parecidos com as mesas e sempre húmidos, pareciam chorar a sua desgraça; a frente da casa era adornada por um enorme ramo de loureiro e aos lados da entrada pela porta principal e única, como mostradores ou vitrinas, sobre dois caixões que em outro tempo tiveram orgulho das velas de sebo que os enchiam, dois alguidares de barro, contendo apetitoso acervo de sardinhas já fritas. Lá dentro, ao fundo, erguia-se o

¹⁶ COSTA, 2002: XIII.

¹⁷ NOBRE, 1968: 61-62.

¹⁸ PENHA, 1905: 174.

¹⁹ VASCONCELLOS, [s.d.]: 289.

²⁰ VASCONCELLOS, [s.d.]: 292.

*fogão onde estourava a gordura e chiavam as sardinhas manipuladas pelas mãos hábeis da Tia Maria Camela [...]*²¹.

Já a taberna do Homem do Gás surge nas páginas de João Penha como um estabelecimento existente no largo das Olarias, pertencente ao «ilustre Campos»²², «onde se vendia sumo de uva sem vitualhas». Dividia-se em duas partes «distintas e separadas»:

*Numa, uma vasta quadra, com mesa de castanho ao centro e um bico de gás por cima, só eram admitidos estudantes, quase sempre os mesmos, porque, pela sua categoria académica, pelo seu renome, e medo que inspiravam, afastavam os outros; a exposição ao consumo público era na outra, mas essa mesma era frequentada por homens distintos ou conhecidos, como o Martins de Carvalho, redator do Conimbricense, o Anastácio, do Brás Tisana, o Herculano Santa Bárbara, um dos primeiros tacos da província, o Galeão, que fazia barba tesa ao Gargântua de Rabelais, o tenor Portugal, que por vezes fazia ouvir algumas árias do seu repertório, pouco seletos, e diversos outros. Essas duas seções nunca se comunicavam, mas Campos, que todos respeitavam pelas suas belas qualidades e pela sua força hercúlea, permitia às vezes à segunda que, pela entreaberta porta divisória, ouvisse as terríveis discussões da primeira*²³.

Tais discussões, que giravam sobre os mais diferentes assuntos, eram gosto comum entre os estudantes. Em «Orgia», Penha narra uma acirrada e curiosíssima de que participaram ele próprio, Guerra Junqueiro, Eça de Queirós, Bernardino Machado e Gonçalves Crespo²⁴.

Outra diversão estudantil era a Festa das Latas, aquela «inferneira», como lhe classificou Trindade Coelho²⁵, que uma vez obrigou a fugir um turista, a berrar, chamando todos de doidos²⁶. Vale a pena ler parte da introdução do programa de uma dessas Latadas, feito por um aluno de Direito:

²¹ VASCONCELLOS, [s.d.]: 288.

²² Quando faleceu este Campos, o Homem do Gás, depois da formatura de João Penha, este dedicou-lhe os seguintes versos, que Gonçalves Crespo pulicou na «Renascença»: «Ei-lo aqui jaz, aqui jaz/Nesta humilde campa fria/O nosso velho rapaz!/Deus em sua glória o tenha!/Era ele quem acendia/Inspirações em João Penha!/Deus em sua glória o tenha!/Nesta humilde campa fria/Ei-lo aqui jaz, aqui jaz!» (CRESCO, 1878: 60).

²³ PENHA, 1914: 159.

²⁴ PENHA, 1899: 167-180.

²⁵ COELHO, 1991: 7.

²⁶ COELHO, 1991: 8.

AU LATES, CITOYENS!

(Epistola ad Juristas)

Eu, D. Chinfrim-Banzé, por graça da rapaziada amiga e de sua Majestade Imperial a Arruaça [...]

*Considerando que deve ser para nós de supremo, supino e desenfreado júbi-
lo o glorioso dia de 20 de maio, consagrado a ser o fecho, o ponto final da nossa
árdua peregrinação através dos livros e dos Gerias, podendo alfim descansar no
oásis suavíssimo das férias;*

*Considerando que para nós emudeceram os sons horríssonos da Cabra, essa
fúria metálica que a mão grifenha do Demónio arrancou do mais profundo das
profundas do Inferno para nossa constante tortura [...]*²⁷

Outra festa comemorada em Coimbra era o São João. Havia as da Baixa no Terreiro da Erva, São Bartolomeu, Portagem... e as da Alta, como a do Castelo, a que compareciam a estudantada boêmia, as tricanas e as jovens criadas dos estudantes, além de outros moradores. Isso para não falar nas festas da Rainha Santa, que incluíam até passeio fluvial, ou nas do Divino Espírito Santo, em Eiras, situada nos arredores de Coimbra.

Mas a festa, o folguedo, a orgia não eram tudo; havia que estudar. A conhecida canção avisando «Afonso» «que o ano arrebenta», manda-o olhar... «a sebenta». Essa era uma «folhinha escrita e litografada, formato 8.º, que saía todos os dias compendiando a explicação do lente»²⁸ e permitia aos estudantes fazer de tudo durante as aulas — de escrever versos a dormir — ao invés de prestar atenção e tirar apontamentos. Tinha esse nome porque o processo de litografar empregava sebo. Escrita e comercializada pelos próprios estudantes, cada sebenta custava, no tempo de Trindade Coelho, sete tostões por mês e tinha oito páginas. Alguns professores chegavam mesmo a fornecer os apontamentos ao sebenteiro ou a «escrevê-la *ipsi verbis*». Exemplares houve que continham na última página caricaturas, piadas, versos para o fado, convocações aos discípulos, «para *troupes* aos caloiros ou outras pândegas»²⁹. João Penha foi dos que publicou versos nas últimas páginas das sebentas: dava-lhes feição de periódico. Intitulou-os «Zabumba» e «Gaita de Foles» e assinava as composições com nomes de poetas famosos: Bernardes, Filinto, Bocage, Garção, P.º Agostinho de Macedo, Bernardim Ribeiro... Isso para não falar no subtítulo do «Zabumba» que, fazendo um certo *suspense*, chegou a ser assim apresentado: «Diário de poesia a todo transe dizendo o poeta... de nome... Camões (n.º 2)»³⁰. Nos versos estampados nes-

²⁷ COELHO, 1991: 8.

²⁸ COELHO, 1991: 108.

²⁹ COELHO, 1991: 108.

³⁰ PENHA, 1871a: 465.

se periódico, cujo preço da assinatura era «por um mês... meia dúzia de asneiras», «pago adiantado, porque o Zabumba não tem outros recursos para viver»³¹, Penha podia elogiar os colegas, como fez com Guerra Junqueiro:

*O Junqueiro, o nosso poeta,
Deu-nos a todos no goto:
Que será a rã completa³²,
Sendo a larva um tal cagoto [?]
Filinto³³*

ou satirizá-los, como aconteceu com Bernardo de Albuquerque, também aluno de Direito:

*PREGÃO
Bradava um homem na feira³⁴:
— Há por aí alguém que merque
Vassoiras da bigodeira
Do Bernardo d'Albuquerque?
Camões do Rocio³⁵*

A sebenta chegou a ter comemorado, em 1899, o seu centenário. Para a ocasião foi escrito o *Auto da Sebenta*, compostos o «Hino da Sebenta» e o «Fado da Sebenta», cuja letra é de Afonso Lopes Vieira³⁶, além de bailados, produzidos por D. Tomás de Noronha.

Nem tudo, porém, eram amenidades; havia brincadeiras violentas dentro e fora da Academia, como as troças e o Carnaval. Em Coimbra, a memória do Mata-Carochas, registra essa festa popular com as seguintes palavras:

³¹ PENHA, 1871a: 465.

³² O poeta, de acordo com os códigos de comicidade da época, acrescenta aqui o seguinte: «nota para os eruditos: A rã não é mais que o desenvolvimento do peixe cagoto. A este também alguns sábios chamam peixe cabeçudo» (PENHA, 1871b: 473).

³³ PENHA, 1871b: 47.

³⁴ PEREIRA, *ed.*, 2015: vol. III, 253 lê esta palavra como leira. Na edição litografada do manuscrito por nós consultada, porém, a palavra é, claramente, «feira».

³⁵ Penha junta ao poema a seguinte nota: «Este Albuquerque não é o digno lente de D.º Romano, mas o estudante do 3.º ano jurídico. Uma cousa é Napoleão 1.º outra Napoleão 3.º».

³⁶ «Quando nasceu a sebenta/não veio só de uma vez/Nasceu às oito e quarenta/E o resto saiu às dez.//As belas cantigas minhas/Desta festa sebenteira/Aprendi-as nas cozinhas/Fê-las o Marco da Feira.//Rapazes e raparigas/pela noite luarenta/em vez de cantar cantigas/Cantem coisas da sebenta.//À sebenta, ó Portugal/Levanta uma estátua um dia/e põe-lhe por pedestal/Pedras de litografia...//Quando morreres, Manuel,/Ao deixares a terra, enfim,/Na tua cova hei de por/um epitáfio assim://Aqui jaz Manuel das Barbas;/Trabalhou muito e bebeu.../Litografava sebatas./Mas foi feliz:/Nunca as leu.»

*de uma brutalidade inconcebível durante as tardes, embora à noite sejam brilhantes os bailes e haja coisas de muito espírito. Jogava-se então o entrudo com limões de cera, que partiam vidros, cabeças e cegavam; com laranjas verdes, ovos, vermelhão, fundo de panela e pó de sapateiro*³⁷.

Quanto às troças havia: o grau, que tinha por cenário uma sala forrada de negro, com caveiras, caixão de defunto e outros elementos tétricos, mas que era raro e aplicado aos calouros «insolentes, atrevidos ou que tivessem obedecido e injuriado a qualquer veterano»³⁸; as que punham o calouro no meio de uma roda a cantar e dançar, cortando-lhe o cabelo; a da Porta Férrea, no dia da abertura das aulas, de grande brutalidade, conhecida por «pega de cara»; e a «pega de rabo», a segunda tourada, no fim do ano letivo.

Mas a par dessa Coimbra de festas e brutalidade, havia uma Coimbra literária que poetava a sério, discutia literatura, ia a teatros, criava jornais e neles colaborava. São de recordar a Questão Coimbrã, cujos ecos ainda eram de notar nos primeiros anos de João Penha na cidade, e o periódico «A Folha», que ele criou³⁹, e que foi elogiado pelo escritor brasileiro José de Alencar como «o jornal literário mais bem escrito que há aí em Portugal», solicitando lhe fossem enviados «todos os números desde o primeiro»⁴⁰.

Do que se disse até aqui, parece que, fora as Tias Camelas, a Maria Murcela, a Eufémia, que foi criada de D. Thomaz de Noronha, as Seixas, que hospedaram João Penha e Gonçalves Crespo, em Coimbra não havia mulheres cujo nome merecesse figurar nas memórias dos estudantes. De fato, são poucas as referidas nos textos por nós compulsados e todas elas mulheres do povo: trabalhavam nas tascas, eram senhorias dos estudantes, ou criadas deles... No entanto, havia mulheres que iam ao teatro, como se pode ver pelos jornais da época. Entre essas, um nome hoje esquecido, mas famoso na época de Penha, sua vizinha na Couraça de Lisboa, colaboradora assídua de vários periódicos: Amélia Janny (1841-1914).

Fruto dos amores de um estudante de Direito, mais tarde lente da Universidade, o Dr. António José Marques Correia Caldeira, com Maria Herculana da Silva Veiga, Amélia Janny acaba por crescer em meio acadêmico, já que sua mãe se casou posteriormente com um outro estudante, Raimundo Francisco da Gama, que acabou por formar-se em Medicina e ser lente de Anatomia Humana Descritiva na Universidade de Coimbra.

Com versos publicados, aos dezesseis anos, no «Lis» e no «Cisne do Mondego», Amélia Janny teve a sua consagração pública aos vinte anos, em Coimbra, no sarau literário ocorrido no Teatro Acadêmico e presidido por Castilho em 1862. Aí, ao lado de Ante-

³⁷ VASCONCELOS, [s.d.]: 85.

³⁸ VASCONCELOS, [s.d.]: 51-52.

³⁹ Publicado entre dezembro de 1869 e abril de 1873.

⁴⁰ ALENCAR, José de — [Carta] 1868-1873

ro de Quental, Teófilo Braga, Guerra Junqueiro, ela declamou versos seus, de tal maneira que Castilho registrou a impressão que lhe causaram na «Conversação Preambular», que assina em *D. Jaime ou a Dominação de Castela*, de Tomás Ribeiro:

Como que simbolizando a musa do Mondego, uma gentil poetisa veio, nova Safo, merecer neste certame coroa de louros e murta!

Ditosa filha de Coimbra! Com teus ditosos vinte anos em flor; com tua voz suave e tímida como o aroma exalado da tua alma!

Amélia Janny⁴¹! Perdoa-me, se hoje, diante do maior público, te renovo os meus aplausos⁴².

Mas, apesar da produção intensa e de representar um caso único em Coimbra, Janny parece ter sido apagada das memórias escritas pelos ex-estudantes da Universidade. Ninguém a recorda como poetisa (e haja vista que muitos versos escreveu para festas da cidade e para as despedidas estudantis). João Jardim de Vilhena, embora lhe pinte uma alma terna, mas bastante contida, não fala de seus versos⁴³. Só Tomás de Noronha, sempre crítico, e que a desenha como um temperamento um tanto rígido e difícil, embora «pessoa agradável e amiga de exercer influência junto aos lentes, a favor de quem lha solicitasse», afirma serem seus versos «reflexo do lirismo suave daqueles tempos em que se punha rima mal metrificada aquilo que, por precário de sentido, não cabia em prosa. Fora sempre sentimental e fácil a sua musa»⁴⁴.

Nº «A Folha», até 1870, só Mariana Angélica de Andrade havia colaborado. E apesar dos elogios feitos no *Expediente* do n.º 2, da 3.ª série, 1871, equiparando-a a Maria Angélica e a Maria Amália Vaz de Carvalho⁴⁵, e da reiteração dos elogios, assinada, num outro número, por Cândido de Figueiredo⁴⁶, a «Nova Safo» só irá surgir como colaboradora uma única vez, no número 8 da 3.ª série, de 1871, com o poema

⁴¹ Por engano do tipógrafo ou do próprio Castilho, o nome da «nova Safo», vem grafado Geni.

⁴² CASTILHO, 1868: LXXXII.

⁴³ VILHENA, 1968: 5-14.

⁴⁴ NORONHA, 1928: 179-198.

⁴⁵ «D. Mariana, D. Amalia Vaz, e Janny, são as três musas a quem no íngreme estádio das letras poderá ser dado o pleitear preferências. [...] «A Guerra» é um canto enérgico, que tanto mais espanta, quanto é raro um tom solene e grave em lábios de senhora. O murmurar suave do gorgoejo dos rouxinóis é como que o tema único das inspirações femininas. Janny, porém, o elegante soprano de primo-cartelo que tanto admiramos, apresenta-se nos hoje sob o aspecto dum contralto *virtuose*. Aplaudamos a ária, e enviemos à gentil cantora um singelo ramo de camélias» («A Folha», 1871: 16).

⁴⁶ ««Guerra» de Amélia Janny, já neste periódico foi saudada [...]. Cumprimos, todavia, um dever, agradecendo por nossa vez a preciosa oferta, e casando os nossos prolaças aos parabéns [...]. Da leitura da «Guerra» depreende-se que a alma da autora não é esquivada aos grandes entusiasmos que agitam a jovem Europa, e que não se dedigna de fazer coro com os apóstolos mais ousados da paz e da fraternidade universal. A guerra, com todo o seu cortejo de horrores, está ali descrita em traços vigorosos. O pincel parece guiado por mão varonil; e, ao admirarmos o quadro, detestamos o original — a Guerra [...]» (FIGUEIREDO, 1871: 31).

«O Suspiro»⁴⁷. E assim mesmo, talvez porque se tenha insinuado como colaboradora, como se depreende da seguinte carta, endereçada a João Penha e datada de 25 de abril de 1871:

Exmo. Sr.

Como se não fora suficiente o seu talento para excitar a minha admiração, tem-me V. Ex^a confundido com a sua delicadeza, enviando-me a — Folha — sem que eu nunca lhe manifestasse a minha gratidão por tão grande fineza. Mas que poderia eu, insignificante metrificadora, oferecer para um jornal, onde se lêem poesias cujo pensamento e forma são um verdadeiro primor? Desculpe-me pois, o meu orgulho, em atenção à franqueza com que lhe confesso a minha pequenez. Os versos que remeto, e a que V. Ex^a dará o destino que eles merecem, — o esquecimento — são apenas um sinal de reconhecimento, em que espero, acreditará. Lance-os no limbo; mas não os embrulhe na consideração e na estima com que ousa assinar-se,

de

V. Ex^a

Veneradora gratíssima

a

*Amélia Janny*⁴⁸

Concordaria João Penha com a opinião de Amélia Janny, achando-a também ele uma «insignificante metrificadora», como diz ela própria, na carta citada acima e, por isso, não lhe teria solicitado mais colaboração para o seu jornal? Seria também por essa razão que ela não ficou na memória dos estudantes, que mesmo dos colegas só recordaram os versos pândegos?

BIBLIOGRAFIA

«A FOLHA (Microcosmo Litterário)», 3.^a série, n.º 2. Coimbra: [s.n.], 1871.

ALENCAR, José de — [Carta] 1868-1873, Rio de Janeiro [a] João Penha [Manuscrito]. Acessível em Biblioteca Pública Municipal do Porto, Espólio de Antero de Figueiredo. M-AF-41-22.

CASTILHO, António Feliciano de (1868) — *Conversação preambular*. In RIBEIRO, Thomaz — *D. Jayme*. 3.^a ed., correcta. Porto: Viúva Moré Editora.

COELHO, Trindade (1991) — *In Illo Tempore*. Lisboa: Círculo de Leitores.

⁴⁷ JANNY, 1871: 58.

⁴⁸ JANNY, Amélia. Carta para João Penha. BPMP — Espólio de Antero de Figueiredo, M-AF-12-29.

- COSTA, Alberto (ex-Pad Zé) (2002) — *O Livro do Doutor Assis. Pensamentos, conceitos, anedoctas, larachas, chalaças, subtilezas, facecias, dictos de espirito, calembourgs e charadas.* (ed. fac-similada). Coimbra: Minerva.
- CRESPO, Gonçalves (1878) — *João Penha.* «A Renascença: Órgão dos Trabalhadores da Geração Moderna», fasc. IV. Porto: Imprensa Portuguesa. Dir. Joaquim d'Araujo.
- FIGUEIREDO, Cândido de (1871) — *Factos Litterarios.* «A Folha» (Microcosmo Litterario), 3.^a série, n.º 4, p. 31
- JANNY, Amélia (1871) — *O suspiro.* «A Folha» (Microcosmo Literário). Coimbra: Imprensa da Universidade, 3.^a série, n.º 8, p. 58.
- ____ [s.d.] — [Carta] 1871 abr. 25, Coimbra [a] João Penha [Manuscrito]. Acessível em Biblioteca Pública Municipal do Porto, Espólio de Antero de Figueiredo. M-AF-12-29.
- NOBRE, António (1968) — *Só.* Porto: Livraria Tavares Martins.
- NORONHA, D. Thomaz de (1928) — *De Capa e Batina.* Lisboa: J. Rodrigues & Cia.
- PENHA, João (1871a) — *O Zabumba. Diário de poesia a todo transe*, n.ºs 1 e 2. In «Direito Civil», 3.º ano, Lição 56, 5.^a do último mês. Coimbra.
- ____ (1871b) — *O Zabumba. Diário de poesia a todo transe*, n.ºs 3 e 4. In «Direito Civil», 3.º ano, Lição 57, 6.^a do último mês. Coimbra.
- ____ (1899) — *Por montes e valles: prosa, com um prefácio e notas.* Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão.
- ____ (1905) — *Novas Rimas.* Coimbra: França Amado.
- ____ (1914) — *Ecos do Passado.* Porto: Companhia Portuguesa Editora.
- PEREIRA, Elsa (2015) — *Obras de João Penha.* Edição crítica e estudo. Porto: CITCEM, 5v.
- PIMENTEL, Alberto (1893) — *Poetas do Minho: João Penha.* Braga: Livraria Escolar de Cruz & C. Editores.
- VASCONCELOS, Dr. Antão de [s/d.] — *Memórias do Mata-Carochas.* In *Meo tempore.* Porto: Empreza Literária e Typographica - Editora.
- VILHENA, Jardim de (1968) — *Uma página das minhas memórias... Amélia Janny.* «Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra». Coimbra: Coimbra Editora, v. XXV, p. 5-14.

JOÃO PENHA E A BRAGA DO SEU TEMPO

EDUARDO PIRES DE OLIVEIRA*

São quatro as datas fundamentais na vida de João Penha¹: (1) nasceu em Braga em 1838; (2) foi para Coimbra em 1862, com 27 anos, (3) de onde regressou em 1873, com 34; e (4) morreu em Braga em 1919. A sua influência pode ter-se estendido a todo o país ou, melhor dizendo, apenas a um certo país, o dos poetas e o dos seus companheiros de Coimbra. Foi na cidade onde viveu menos tempo, Coimbra, que explodiu. Seria aí tão conhecido que, pode dizer-se, foi rei e senhor do coração da cidade, dos seus estudantes. Em contrapartida, em Braga, sua cidade natal, quase se pode afirmar que não existiu.

Sim, em Braga foi tão só um monge que penava no seu escritório, ouvindo os clientes ou escrevendo minutas, petições e apelações para defender o que julgava serem os direitos que lhes pertenciam. Vivia numa casa que, significativamente, também era o seu ponto de trabalho. Além disso pouco mais fazia, apenas um passeio higiénico ao fim da tarde, que incluía um breve sonho quando olhava para as lombadas das estantes na livraria Chardron, sala onde também mantinha algumas conversas secas e bem en-sossas, nada semelhantes às que tivera em Coimbra. E, claro, ao domingo não deveria faltar à missa, o que não deixava de ser uma forma de sair de casa, arejar um pouco.

* ARTIS. Instituto de História de Arte/Universidade de Lisboa.

¹ Atendendo a que o livro de Elsa Pereira (PEREIRA, *ed.*, 2015) é extremamente completo e preciso, remeteremos para lá a maior parte das citações e referências que fizemos em notas de rodapé.

A verdade é que em Braga João Penha não existia. Se percorrermos os jornais da cidade, se confrontarmos os seus anuários, veremos que nestes ele aparece tão-somente como advogado, ocupando apenas uma linha perdida no meio de uma floresta de letras e de linhas.

Ao contrário de muitas outras personalidades da cidade, ele restringia-se como um eremita à sala que lhe servia de escritório. Ao contrário de muitas personalidades de Braga, não foi professor do Liceu — terá tentado? —, nem vereador da Câmara, nem, tanto quanto sabemos, mesário em uma das muitas confrarias que então estavam numa certa efervescência na cidade pois havia bastante dinheiro, quer o trazido pelos «brasileiros torna-viagem», quer o de um comércio que fora muito revitalizado, quer, ainda, o que podia provir de instituições bancárias, como o Banco do Minho. É também não foi diplomata de um país latino-americano como o seu parente José Maria de Lima San Romão que era vice-cônsul do Uruguai...²

A verdade é que não foi uma vida ativa que quis cultivar na sua cidade de origem, mais parece ter preferido o sepulcro a uma tasca, o silêncio ou as palavras a meia-voz da morna tertúlia da sala da livraria Chardron³ à vivacidade dos debates políticos na Câmara Municipal, aos confrontos com alunos numa turma do liceu ou, até, à untuosa água benta dos padres, beatas, sacristias e confrarias.

Em Braga nada havia daquele João Penha que em Coimbra fora «*Nervoso mestre, domador valente/Da Rima e do Soneto Portuguez*», para usar as palavras de Gonçalves Crespo, em 1913⁴.

É certo que o poeta já dissera que abominava a sua terra natal⁵:

Imagem agora em que talas me não acharei eu em Braga, terra de monotonia e do somno, da pasmaceira e da preguiça...

...O principal assumpto de Braga é o teatro. Quarta feira foi á scena a Cisterna Encantada. É uma das melhores zarzuelas que a empresa nos tem dado: a musica é lindissima e sabiamente escripta.

Mas qual seria a verdadeira maneira de ser de João Penha? A da estúrdia, a da impressionante vivacidade que manteve em Coimbra ou a morníssima pacatez da

² *Almanach de Braga e seu Districto... para o anno de 1895...* (1894: 186). João Penha, isto é, o *Dr. João d'Oliveira Penha Fortuna* está incluído nos *Advogados* que eram então em número de 11. Como nos demais é indicado o seu endereço: Campo D. Luiz, 107. O Campo D. Luiz corresponde hoje em dia ao Campo da Vinha.

Almanach Bracarense (ecclesiastico e civil) para o anno de 1912 (1911: 111). São indicados aqui 14 advogados.

³ «Eram então frequentadores da casa do bom Eugénio, mas raras vezes ali se encontravam todos reunidos, Alberto Braga, Gonçalves Crespo, dr. Correia, Emygdio de Oliveira, Cunha Vianna, Dr. Luiz Maria, Gaspar Leite, João Penha, Alfredo Campos e alguns professores do Lyceu e do Seminario» (PEREIRA, ed., 2015: 73).

⁴ PEREIRA, ed., 2015: vol. I, 19-20.

⁵ PEREIRA, ed., 2015: vol. I, 35.

sua Braga natal? Num primeiro pensamento somos levados a acreditar que Coimbra seria para ele a vida, a alegria. Ele, um agitador de águas e de mentes. Mas se era assim por que é que o seu corte em Braga foi tão radical?

Elsa Pereira, servindo-se das palavras de um seu contemporâneo, acredita que a sua pacatez bracarense era reflexo de algo interior, de algo que era inerente à sua maneira de ser:

João Penha estava pois longe de ser um revolucionário; era antes um conservador [que segundo Alberto Pimentel] amava «a tradição da arte, os velhos pergaminhos da língua, a lição clássica dos mestres, a compostura aristocrática da phrase...»⁶

Mas se naqueles meses a «sua» Coimbra era assim pacata por que é que se recusava vir a Braga passar os meses das férias grandes? Por que é que durante o período maior de férias ficava em Coimbra praticamente sozinho, sem amigos para o acompanhar nas incursões pelas tavernas e sem companheiros para discutir os temas mais quentes da poesia ou da prosa? Vejamos as suas palavras abaixo, que parecem ser de queixa:

Coimbra era a cidade mais profética do mundo — do mundo meu conhecido. Era no mês de Junho, e a academia, na sua quasi totalidade, fechadas as aulas, partira em debandada para longes terras, deixando-me só. Porque não partira eu também? Exactamente porque, para mim, Coimbra era a cidade mais poética do mundo. Todos os dias, ao cair da tarde, seguia eu pela ponte fora...⁷

As suas lamúrias não se restringiram apenas ao isolamento estival coimbrão. Em Braga lamentava que a cidade desconhecesse as principais novidades do país, isto é, que a Braga «não chegavam sequer muitos dos jornais com as polémicas que marcavam a actualidade»⁸.

Essa seria, sem dúvida, uma das razões principais para não querer aceitar, para não ter prazer em viver na sua cidade natal. É natural que não gostasse de viver *numa cidade de província onde os elementos intelectuais não abundam* utilizando agora as palavras de Teixeira de Queirós, de 1910⁹, palavras que seriam corroboradas poucos anos depois, em 1916, por Antero de Figueiredo, um homem que conhecia muito bem a cidade pois tinha aí uma casa numa rua bem central, a de S. Marcos:

⁶ PEREIRA, ed., 2015: vol. I, 55.

⁷ PEREIRA, ed., 2015: vol. I, 56.

⁸ PEREIRA, ed., 2015: vol. I, 68-69.

⁹ PEREIRA, ed., 2015: vol. I, 69.

*O meu amigo vive inteiramente isolado principalmente de artistas que são reles que não habitam em Braga...*¹⁰

E acrescentava:

De resto, João Penha foi um produto coimbrão. Em Braga é exótico...

Mas será que Braga era efetivamente uma cidade parada, sem vida, amorfa, como nos quer fazer crer João Penha? Que era uma sacristia, como mais tarde lhe chegou a chamar Aquilino Ribeiro? Ou seria uma cidade normal, com uma certa vida social, ou económica, onde se sabia o que se passava no país, na política, na sociedade e nas letras?

Vejamos um aspeto, o das artes plásticas: João Penha tinha uma coleção de gravura em que se notava uma certa predileção pela água-forte. Muito possivelmente não teria pintura a óleo devido a o preço ser mais elevado. O seu gosto estava dentro do que era então corrente: os nomes que refere nas obras da sua coleção pertencem sobretudo às escolas realista e romântica, mas não deixava de olhar também para sensibilidades mais antigas, concretamente para Gérôme e Fragonard¹¹.

Num dos seus poemas foi muito explícito sobre a sua sensibilidade artística:

*Ácerca das artes bellas,
Foi sempre meu pensamento
Que não há, por fóra dellas
Para ninguem salvamento*

*Tudo me serve: a pintura
A propria litografia
Boa musica, a esculptura
E sobretudo a poesia*¹²

Em Braga não encontraria incentivo para este seu gosto. A pintura que se fazia era muito fraca, retratos empastelados, fossem os realizados pelos pintores bracarenses

¹⁰ PEREIRA, ed., 2015: vol. I, 68-69.

¹¹ PEREIRA, ed., 2015: 67.

¹² PEREIRA, ed., 2015: 31.

que trabalhavam a óleo¹³ — gosto que, porém, estava a perder muito rapidamente terreno para a fotografia que era mais fácil de conseguir, quase imediata e, quiçá, mais barata — fosse dos que vinham de fora, da Póvoa de Varzim e de Viana do Castelo, não sendo assinalados pintores do Porto¹⁴. Alguma modernidade que poderia ter sido trazida pelo lisboeta Pereira Cão (José Maria Pereira Júnior, Setúbal 1841–Lisboa 1921) parece que não passou da decoração dos interiores das casas de algumas das principais personalidades da cidade, de gosto desigual, uns de paleta mais dura e outros mais aberta, sobretudo quando copiavam pinturas de artistas afamados.

Mas a verdade é que em Coimbra também não deveria ter podido usufruir de uma atualização da sua sensibilidade pictórica, ter visto pinturas em que se afirmavam as mais recentes tendências. E olhando bem para a produção nacional, temos que dizer que, com total contento, nem no Porto, nem em Lisboa o conseguiria, embora aí houvesse muito, muito mais para onde espriar o olhar.

Há, porém, uma pergunta que tem de ser colocada: será que Braga era uma cidade assim tão retrógrada, tão relapsa à novidade? Será que Braga era uma cidade que na passagem para o novo século XX ainda vivia com cem anos de atraso, com gostos anteriores às Invasões Francesas?

Vejamos a sociedade. A Igreja era, sem dúvida, muito poderosa. Era ela que moldava a sociedade, em termos que podia fazer remontar muitas ideias a alguns séculos atrás, aos tempos do concílio de Trento. A Igreja tinha através das confrarias um poder imenso, ampliado que era nas paróquias, nos colégios particulares e, até, no liceu, que chegou a ter padres a ocupar o cargo de reitor. Mas a Igreja não era tudo.

Importante, também, era a sociedade dominante. E, neste campo, há uma forte mudança como, aliás, em todo o país. É certo que a nobreza, que em Braga era sobretudo uma pequena nobreza, tinha uma sensibilidade mais adepta dos valo-

¹³ Veja-se, por exemplo, a apreciação cáustica feita em 1842 por Félix Lichnowsky sobre o conjunto de retratos existentes na sacristia do Bom Jesus do Monte, de certa forma representativa sobre a pintura que se praticava em Braga, e sobre o gosto da cidade: «Para formar um contraste singular com a Igreja do Bom Jesus do Monte, inteiramente destituída de quadros, há duas pequenas sacristias cheias de retratos, que na verdade são tal mal pintados e representam indivíduos tão obscuros que só desempenham um fim — aquele para que ali foram colocados, e vem a ser excitar a vaidade para obter doações a benefício da igreja; com efeito são esses os retratos de todos os benfeitores daquele estabelecimento de devoção, que alcançaram o direito de expor as suas fisionomias à crítica do público; nunca vi uma reunião de mais disformes feições, nem maior miscelânea de cabeças tais, como raramente se encontram no mundo. Entre todos eles fiz apenas o reparo que junto ao último Duque de Cadaval, que era o sacristão-mor daquela igreja e que apresenta um rosto juvenil à la Regence, acha-se a velha fisionomia tuberculosa, a cabeça de um cervejeiro de um rico burguês de Braga que mandou concluir os pequenos jardins da montanha. Tudo aquilo junto era tão horriavelmente feio que foi para mim o mais cordial prazer sair desse recinto; e caminhando por entre carvalhos, pinheiros, cedros e toda a espécie de viçosos arbustos, dirigi-me a Braga, procurei o repouso do sono, após um dia algum tanto laborioso[...]» (LICHNOWSKY, 2006: 26-27).

¹⁴ Sobre a arte em Braga no período em que João Penha viveu veja-se o nosso estudo OLIVEIRA, 1999.

res dos absolutistas que dos liberais. Mas também é certo que essa nobreza estava a perder algum terreno para a burguesia, não uma burguesia industrial, mas sim uma burguesia comercial, infelizmente com muito pequena formação escolar.

João Penha poderia ter tido uma sensibilidade bem diferente, poderia ter olhado para a cidade de outra forma. Nascido em 1838, acompanhou as dificuldades das lutas da «Maria da Fonte» na idade de em que frequentou a escola primária. Mas na sua adolescência os tempos eram outros. A partir de 1853 a cidade tinha já um jornal, sendo que no ano seguinte passou a contar com três; e com quatro em 1854. Ora, jornais diferentes quer dizer ideias diversas, abertura, discussão. Por muito rudimentares que pudessem ser estes debates, eram sempre algo de muito positivo.

Mas a década de 1850, repito, a da adolescência de João Penha, não se pautou em Braga apenas pelo surgir de diversos jornais. Há outro fator muitíssimo importante a considerar: a abertura de estradas. Nos anos de 1856 e 1857 começam a alargar-se e a rasgar-se novas estradas, para o Norte (Monção), para Guimarães e, sobretudo, para o Porto.

Dizemos sobretudo para o Porto porque esta cidade era muito mais arejada de ideias que Braga. O Porto não fora uma cidade pautada durante séculos pela religião; o comércio é que marcara a sua economia e sociedade. Não era por uma qualquer razão que as populações transmontanas preferiam enviar os seus filhos para os colégios de Braga em vez de os mandar para o Porto. E, acentuamos, também não era por qualquer razão que no livro de Antero de Figueiredo *O último olhar de Jesus* a mãe do escultor que foi enviado para o Porto para melhorar a aprendizagem do seu ofício teme que o filho venha de lá cheio de novas ideias, ideais que se afastavam, seguramente, das que eram seguidas em Braga e que eram sobretudo pautadas pelos valores da sacrossanta igreja tridentina.

Vinte anos mais tarde, a partir de 1877, os horizontes abriram-se ainda mais pois a cidade passou a estar ligada não só ao Porto, mas também a Lisboa, e até à Europa, por transportes muito mais rápidos e agradáveis, ou seja, por uma linha de caminho-de-ferro. O descalabro de uma sociedade tradicionalista poderia então ter acontecido, pois agora era muito mais fácil aos quiosques de Braga receberem em tempo útil as revistas e outras novidades de Lisboa ou de Paris.

E entre estes quiosques temos que salientar um, o dos San Romão, no largo do Barão de São Martinho, em pleno centro da cidade, quiosque que foi o centro maior da cavaqueira, da discussão de novidades, ali bem ao lado da estação central das diligências que vinham do Sul. San Romão, ele próprio pintor¹⁵, primo de João Penha e em cujo jazigo o poeta está sepultado.

¹⁵ PEREIRA, *ed.*, 2015: 31.

Mas a cidade não se transformou apenas com a abertura de estradas e com a chegada do comboio. Naquela década de 1850 as transformações foram mais do que muitas: é nesse tempo, por exemplo, que começa a sair para o Brasil um sem fim de pessoas, anunciando-se as carreiras dos barcos na última página dos jornais bracarenses. Alguma dessa gente voltaria 20 ou 30 anos mais tarde muito rica, cheia de um dinheiro que queria mostrar, alindando e alterando a cidade com uma série de novas construções.

Foi também nas décadas de 1850 e 1860 que Braga perdeu as gelosias («Aleluia!. O sol de Braga alumia as suas virgens, que às janelas e por entre sorrisos lhe acenavam com os lenços. Tinham desaparecido as cataratas da cidade...»)¹⁶, o que de certa forma levou à abertura das casas e, sobretudo, a um muito menor isolamento das mulheres. Mulheres que, por essa mesma data, passaram a beneficiar de um jardim público onde podiam passear, embora em grupos familiares ou de amigas, e em que pontualmente podiam ouvir os concertos executados pelas bandas bracarenses no coreto desse mesmo jardim, inaugurado em 1868. As senhoras deixavam assim de ser vistas na rua apenas quando iam à missa; agora saíam de casa por razões diferentes, por muito fúteis que pudessem ser consideradas, como as idas ao novo teatro inaugurado em 1861, ao jardim, aos concertos.

Ou seja, na realidade estava a acontecer na cidade uma revolução. Braga estava a abrir-se, a transformar-se. Era agora outra bem diferente. Por muito tacanha que pudesse continuar a ser, por muito diferente que fosse de Coimbra — da Coimbra estudantil, diga-se — esta era já outra cidade, que em nada se poderia comparar com a de algumas décadas atrás.

Há um texto que mostra bem as diferenças que houve na cidade na segunda metade do século XIX. É o de D. António da Costa, no seu livro *No Minho*, de 1874. Poderá em muitos momentos apresentar uma visão exageradamente favorável, mas quando se analisam as transformações materiais da cidade havidas naqueles anos não podemos deixar de estar de acordo:

*Quem há vinte anos visse a augusta Brácará, a Braga das tradições, a primaz das Espanhas, a cidade que de dia parecia um cárcere e à noite um cemitério, e a veja com a sua iluminação, com o seu teatro, com o seu jardim, com os seus prédios alindados, com as suas casas francas, com as suas ruas libertas, com os seus bancos de comércio, com os seus hotéis, durante a maior parte do ano a transbordarem de hóspedes, com o seu luxo, com a sua ressurreição, não dirá que seja a mesma cidade...*¹⁷

¹⁶ COSTA, 1874: 23.

¹⁷ COSTA, 1874: 17-18.

E acrescenta:

Mas então o que é hoje Braga?

É a antiga cidade, á qual tiramos o chapéu com respeito, ou a cidade moderna, em cujo seio nos lancemos a sorrir?

Não é nenhuma delas de per si e é ambas juntas.

Vês aquela senhora, leitor? anciã, não de senilidade graciosa e repelente, mas atraindo pela consideração e simpatia? grave da sua presença, senhoril toda ela da fidalguia mais distinta? franqueando a todos o palácio? estendendo a todos a mão?

Vês? Mas vê também como ela vem remoçada, não velha dengosa, querendo casar, de cabelos pintados, de sobrolhos postiços, de carmim a desfazer-se-lhe, porém com seus cabelos alvos, formosamente penteados, trajo da mais fina elegância, sorriso delgado e leal, olhar franco e doce, falas cativando pela bondade; anciã, para a qual simpaticamente corremos; rapariga, diante da qual respeitosa-mente nos curvamos. Vês aquela senhora?

É Braga.

É muito interessante referir que D. António da Costa publicou estas palavras em 1874. Ou seja, quase no mesmo ano em que João Penha voltou a Braga, 1873.

Como se pôde ver, Braga recebeu uma série enorme de alterações. Radical, João Penha não quis aceitar a sua saída de Coimbra, não quis sequer tentar a hipótese de encontrar na cidade natal um pouco do que vivera na cidade de adopção.

Mais ainda: vendo no que a sua vida se iria transformar, que teria forçosamente de ser totalmente diferente, arredou caminho, fechou-se a sete chaves. E nem mesmo quando saía à rua se alterava, pois nos seus passeios higiénicos pela cidade mais parecia que procurava encontrar as memórias das passadas que dera no dia anterior¹⁸ — e nos dias e semanas e meses anteriores —, do que receber lufadas de ar fresco que lhe inundassem os pulmões e o libertassem do cheiro das velas ou das candeias de azeite que deveria respirar no seu escritório.

BIBLIOGRAFIA

- ALMANACH de Braga e seu Districto... para o anno de 1895... (1894). Braga: Livraria Central Editora.
- ALMANACH Bracarense (ecclesiastico e civil) para o anno de 1912. (1911). Braga: Typographia a vapor Augusto Costa & Mattos.
- ALMEIDA, Fialho de (2000) — *Não é divertido Braga a esta hora*. Braga: Fundação Bracara Augusta.
- COSTA, António da (1874) — *No Minho*. Lisboa: Imprensa Nacional.

¹⁸ PEREIRA, ed., 2015: 72-73.

- LICHNOWSKY, Félix (2006) — *Braga. Recordações do ano de 1842*. Braga: Fundação Bracara Augusta.
- OLIVEIRA, Eduardo Pires de (1999) — *Arte religiosa e artistas em Braga. 1870-1930*. Braga: Edições APPACDM.
- PEREIRA, Elsa (2015) — *Obras de João Penha. Edição crítica e estudo*. Porto: CITCEM.



NERVOSO MESTRE, DOMADOR VALENTE/ DA RIMA E DO SONETO PORTUGUÊS

JOÃO PENHA (1839-1919) E O SEU TEMPO

COORD.
FRANCISCO TOPA
ELSA PEREIRA



Cofinanciado por:



UNIÃO EUROPEIA
Fundo Europeu
de Desenvolvimento Regional