

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 «ninharias 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 propícias 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 consequente 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/firmamento, loucura/escura, 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 éd., 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; posses-seur, 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 pétrir/le ponce/ 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 «de 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'âme» «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 directrizes 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 joalharia) que, desembarcada, num dia desastroso, de um paquete 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 suculentos 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 ousa 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 adelgaçado, 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. Aprazia-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.º 718, 30).

²¹ BANVILLE, 1998: 30.

²² Como bem depreendeu Duarte de Montalegre, em Portugal «não houve escola e quase 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 céu à terra, com o espírito 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, macambúzios 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, secção 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 ninguém» («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 incommodo de lêr 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 imprevistas³⁶, 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 português" (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 tisico 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 appropriada — a caneca do espumante e a fatia do salpicaõ 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 tréplicas 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 «apenas 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 «entusiasmado», «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 fôrmas 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 epicédio» 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 (10²⁴⁶⁸) 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, exceccionalmente 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 excecional.

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 universal»⁶⁹.

Gonçalves Crespo bem como outros da sua geração confessos admiradores de João Penha, desconsiderando ou sonegando 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 extremoso 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», «Renascentista»: *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 distincto, 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 academialmente 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 rítmico-métrico-musical de poesia (em versos)*, «a fôrma d'um pensamento poetico 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 Brasil – 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: Empreza 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.^e 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