

# 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»<sup>1</sup>, 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:

---

<sup>1</sup> 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 civilização<sup>2</sup>.*

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:

---

<sup>2</sup> 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 dizer<sup>3</sup>.*

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

---

<sup>3</sup> 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 sociedades<sup>4</sup>.*

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!<sup>5</sup>*

<sup>4</sup> QUENTAL, 1926: 7.

<sup>5</sup> 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 [...]*<sup>6</sup>

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!*<sup>7</sup>

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

<sup>6</sup> QUENTAL, 1926: 124.

<sup>7</sup> 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 recul<sup>8</sup>.*

Repare-se aqui na ideia de procura da identidade dum 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-

<sup>8</sup> 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...*<sup>9</sup>

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-

---

<sup>9</sup> 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 social<sup>10</sup>. 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*

<sup>10</sup> 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...*<sup>11</sup>

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-

<sup>11</sup> 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 classica dos mestres, a compostura aristocratica 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 casa<sup>12</sup>.*

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

<sup>12</sup> 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»<sup>13</sup>. 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?*<sup>14</sup>

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, surprehendeu-me a nova publicação, não*

<sup>13</sup> PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, n.º 774, 368.

<sup>14</sup> 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*<sup>15</sup>.

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»<sup>16</sup>.

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»<sup>17</sup>, 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 Pereira<sup>18</sup>, 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!*<sup>19</sup>

<sup>15</sup> PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, n.º 724, 64.

<sup>16</sup> PEREIRA, ed., 2015: vol. IV, t. I, 65-66.

<sup>17</sup> PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, n.º 166, 301.

<sup>18</sup> PEREIRA, ed., 2015: vol. II, t. I, 131.

<sup>19</sup> 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!*<sup>20</sup>

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, cômô e ando;  
E eis aqui, turba asinina,  
O que eu te digo, chorando.*<sup>21</sup>

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

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

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

«um falso deus»<sup>22</sup>) 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»<sup>23</sup>.

## 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.

---

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

<sup>23</sup> MALLARME, 1964: 68.