ZULMIRA MARQUES C. SANTOS

ANTÓNIO FEIJÓ

— UMA POÉTICA DE SÍNTESE —

UNIV... PORTO
Faculdade de Letras
BIBLIOTECA
30006 ef.
15 III 88

PORTO
1986

043M
S239a

Dissertação de Mestrado em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Todo o trabalho científico resulta sempre da ajuda e do estímulo dos familiares e amigos. Para todos, o meu agradecimento.

Ao Prof. Doutor José Augusto Seabra, ao Dr. Fernando Guimarães, ao Dr. José Carlos Seabra Pereira, agradeço as informações fornecidas no decurso das sessões de seminário.

Para o Prof. Doutor Salvato Trigo, que orientou esta dissertação, o meu reconhecimento.

A Madalena agradeço a dactilografia e... a paciência.

INTRODUÇÃO

A obra poética de António Feijó não tem sido, pelo menos numa perspectiva totalizante, alvo de abordagens críticas frequentes. Face a alguns nomes da nossa literatura do final do século, António Feijó parece surgir como um "poeta menor". Com efeito, se a designação "poeta maior" se inclina tendencialmente para aqueles cujas obras indiciam a ruptura em termos temáticos ou textuais(1), Feijó situa-se preferencialmente no âmbito da tradição, no sentido em que a sua obra se inscreve, ainda que duma forma original, nas correntes estéticas características do tempo em que viveu. Supomos, por isso, que o estudo da obra do poeta contribui para um mais correcto equacionamento da complexidade de doutrinas e códigos estéticos que atravessam as últimas décadas do século XIX e os primeiros anos do século XX(2).

António Feijó nasce em Ponte de Lima em Junho de 1859. Frequenta, em Coimbra, o curso de Direito, que termina em 1883. Volta à sua terra natal para exercer a advocacia, mas acaba por concorrer à carreira diplomática.

Nomeado cônsul para o Rio Grande do Sul, só aí chega depois de ter estado algum tempo no Rio de Janeiro, como adido à legação portuguesa. Em 1891, parte para Estocolmo, onde se mantém, salvo viagens esporádicas a Portugal, até à morte em 1917. As cartas do poeta que consultámos revelam a saudade que sentiu do seu país e muitos dos seus textos comparam a luminosidade quente da paisagem portuguesa, com a neve e o frio tão característicos do clima

---

(1) - Cf. entre outros Tzevetan Todorov - Poétique de la Prose, Paris, Seuil, 1971, pp. 56-57 e ainda Hans Robert Jauss - Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978.

(2) - Tal complexidade tem sido objecto de inúmeros estudos. Permitimo-nos destacar, pelo amplo panorama traçado, a obra de José Carlos Seabra Pereira - Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975; pelo levantar de perspectivas de análise, o artigo de Maria de Lurdes Belchior "A literatura e a cultura portuguesa na viragem do século XIX para o século XX", primeiramente publicado na Revista da Faculdade de Letras. Série de Filologia. Vol. I, Porto, 1973 e posteriormente inserto, com alterações, em Os Homens e os livros. Séculos XIX e XX. Lisboa, Ed. Verbo, 1980, sob o título "Temas de Cultura Portuguesa. Séculos XIX e XX", pp. 99-181.

sueco[3].

Estudar a nossa literatura finissecular coloca agudamente questões referentes à periodização literária. São, por vezes, inúmeros os matizes tendentes a atenuar a rigidez da classificação de um autor num período determinado, ou então, o recurso às chamadas "estéticas de transição", como forma de traduzir a complexidade temático-textual.

Basta atentar na data da primeira obra publicada de Feijó, Transfigurações (1882), e na última, Sol de Inverno. Últimos Versos, com a indicação de 1915 na capa - ainda que só tenha sido publicada em 1922[4] -, para verificarmos que os textos se desenvolvem numa época marcada por múltiplas tendências[5]: entrecruzam-se e

---

(3) - Parte das cartas de António Feijó encontra-se publicada por Francisco Teixeira de Queirós e dispersa por alguns jornais. Existe, todavia, na mão de particulares, correspondência ainda inédita.

(4) - Embora a data colocada na capa de Sol de Inverno. Últimos Versos seja 1915, trata-se, na verdade, de uma obra editada postumamente em 1922. Novas Bailatas, última obra poética de António Feijó, é publicada somente em 1926. Luís de Magalhães, no prefácio a Sol de Inverno. Últimos Versos, afirma: "Estes livros deixou-os o Autor dispostos, coordenados, paginados, revistos minuciosamente para os fazer imprimir. A morte permitiu-lhe, ao menos, cuidar desse legado valioso e opulento, que ia testar à literatura pátria. Quando ela o surpreendeu, a 20 de Junho de 1917, o trabalho estava acabado."

As primeiras edições de Sol de Inverno. Últimos Versos e Novas Bailatas pertencem às livrarias Aillaud-Bertrand e são, como afirmámos, respectivamente de 1922 e 1926. Considerámos, todavia, como ponto de referência 1915, expresso na capa de Sol de Inverno. Últimos Versos, por ser a data registada mais próxima do ano da morte do poeta, que se verificou em 1917.

(5) - Cf. Luís de Magalhães, prefácio a Sol de Inverno. Últimos Versos. Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1922, p. XV "Por esse tempo as influências dominantes estavam num momento de transição. Passava-se do romantismo grandiloquente e hiperbólico de Hugo, da apaixonada e veemente sensibilidade de Musset, do satanismo artificial e elegante de Baudelaire para a arte plástica, escultural e rutilante do parnasianismo, de que eram corifeus ilustres Gautier, o parfait magicien des lettres, Bainville, o virtuose do verso, o correcto e delicado Coppée, o solene e marmóreo Leconte de Lisle, e Sully Prud'homme, e Dieux, e Heredia, o inimitável cinzelador e esmaltador, cujos sonetos, ainda não coligidos nos esplêndidos Trophées, nos apareciam uma ou outra vez, nas revistas literárias francesas.

Dos nossos, admirava-se, entusiasticamente, João de Deus, Antero, Junqueiro, Gomes Leal e apreciava-se com deleite Penha e Gonçalves Crespo, - todos esses que haviam sido os mestres das gerações anteriores."

são frequentemente coexistentes, nas obras de diversos autores, estilos de época integráveis num parnasianismo de algum modo heterodoxo, no decadentismo-simbolismo e nos neo-romantismos de pendor neo-garrettista ou vitalista[6].

Se, como afirma Vítor Aguiar e Silva "o sistema literário se manifesta como um polissistema, comportando, por conseguinte, mais do que um policódigo literário"[7], regulando o sistema literário hegemónico o que geralmente se designa por "estilo de época", facilmente se constata que a nossa literatura finissecular surge como um complexo multifacetado onde é, por vezes, extremamente arriscado traçar linhas de demarcação. No entanto, se postularmos que a estética geralmente designada por "parnasiana" se inicia com o magistério exercido por João Penha - nomeadamente através do jornal literário A Folha (1868-1872) - se prolonga através da obra de Gonçalves Crespo, passando por Cesário Verde, cujo percurso é, ainda que dentro do parnasianismo, sem dúvida alguma, bastante diverso[8]; se tomarmos como data marcante do simbolismo, 1890, data da publicação de Oaristos de Eugénio de Castro, ou então, 1889, ano do primeiro número das revistas Bohemia Nova e Insubmissos, considerando tais publicações como manifestações decadentistas-simbolistas; se entendermos Palavras Loucas (1894), de Alberto de Oliveira, como paradigma da vertente neo-garrettista e, por exemplo, Terra Florida (1909), de João de Barros, como a reacção do neo-romantismo vitalista, sem esquecermos, nas duas últimas décadas do século, os textos de índole panfletária de um Gomes Leal ou de um Guerra Junqueiro, verificamos que, pelo menos em termos cronológicos, a obra de António Feijó se desenvolve no interior de um conjunto de produções literárias verdadeiramente caleidoscópico.

---

(6) - Para não referir os alvores do Modernismo em Alfredo Guisado, Manuel Laranjeira ou Martinho de Brederode (Cf. José Carlos Seabra Pereira - Do Fim-de-Século ao Tempo de Orfeu, Coimbra, Almedina, 1979.), ou ainda a progressiva elaboração da vertente saudosista do neo-romantismo.

(7) - Vítor Aguiar e Silva - Teoria da Literatura, 5ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1983, ap. 102.

(8) - Cf. questões colocadas no Cap. I deste trabalho.

Trabalhos como os que José Carlos Seabra Pereira integrou em Do Fim-do-Século ao Tempo do Orfeu[9] demonstram, sem ambiguidade, que uma mesma obra pode articular, mais ou menos harmonicamente, aspectos susceptíveis de serem aproximados das diversas vertentes a que acima nos referimos[10].

No que a António Feijó diz respeito, tal questão coloca-se com particular acuidade. Com efeito, o levantamento detalhado dos estudos publicados sobre a sua obra permitiu-nos extrair conclusões que fundamentam e sustentam a investigação que nos propusemos levar a efeito. As palavras de David Mourão Ferreira, em Tópicos de Crítica e História Literária[11], paradigmatizam a forma como a crítica tem encarado a obra poética de António Feijó:

> "... é um daqueles poetas que dificilmente podem filiar-se nesta ou naquela escola, neste ou naquele movimento: visceralmente romântico, no que se refere à preferência por certos temas - a noite, o outono, a morte - foi todavia um clássico pela cultura, pela disciplina, pelas exigências de perfeição formal; por outro lado, tendo despertado para a criação poética em plena efervescência realista e parnasiana, um tanto sob a asa de Junqueiro, não menos sob o signo de João Penha, a breves trechos se vai mostrando, contudo, progressivamente permeável às diferentes sugestões do simbolismo - de um vago simbolismo que a princípio procura satirizar, mas em cujas malhas de indefinível sortilégio se deixa envolver."

No primeiro número da revista Arte (1895-1896), Manuel da Silva Gaio, no artigo "La jeune littérature portugaise", considera que António Feijó é, entre nós, o primeiro representante do

---

(9) - Cf. ob. cit., nota (6).

(10) - As produções textuais de Manuel Laranjeira e Martinho Brederode são, neste sentido, bastante paradigmáticas. Vejam-se, entre outros, os estudos de José Carlos Seabra Pereira "Posição Literária de Manuel Laranjeira" e "Significado Epocal da Poesia de Martinho de Brederode" incluídos em Do Fim-do-Século ao Tempo do Orfeu, ob. cit. nota (6).

(11) - Cf. David Mourão Ferreira - Tópicos de Crítica e de História Literária, Lisboa, União Gráfica, 1969, p. 233.

parnasianismo. Parnasiano, também, ainda que uma vez "estranhamente parnasiano"(12) e outra apenas "ainda parnasiano"(13) lhe chama Jorge de Sena.

Manuel Anselmo(14) e Feliciano Ramos(15) matizam de forma diversa esta classificação, afirmando o primeiro que "a sua forma mesmo a mais intransigentemente parnasiana... jamais deixou de aquecer e de vibrar; ela nunca foi o sepulcro de mármore das suas emoções poéticas; foi apenas o nítido e famoso vestuário delas" e o segundo "Cesário foi muito além do autor das Miniaturas e fez poesia essencialmente espacializante e impassível: o parnasianismo atinge então o período do apogeu. Surge, porém, António Feijó e tudo vai seguir novo rumo... O parnasianismo português entra em nova fase. Das tradições parnasianas, Feijó utiliza apenas a técnica, mas proscreve todo o retraimento em matéria de sentimentos, espiritualiza o lirismo que alguns poetas desnaturaram com um excesso de dados sólidos". O mesmo estudioso pretende, num outro trabalho(16), atribuir ao poeta o estatuto de precursor do simbolismo: "António Feijó, com uma intuição verdadeira simbolista, na poesia Esfinge Eterna, escrita em 1880 e coleccionada nas Transfigurações, conspectou para além das realidades fenomenais, o vasto mundo do ignorado, cujo segredo em vão o chama e inquieta", estatuto que Jacinto do Prado Coelho corrobora, tomando em consideração não a obra

---

(12) - Cf. Jorge de Sena "Camilo Pessanha e António Patrício" in Estrada Larga, vol. 1, Porto, Porto Editora, s/d, p. 137.

(13) - Cf. Jorge de Sena - A Poesia de Teixeira de Pascoaes, Estudo Prefacial, Selecção e Notas de Jorge de Sena. Porto, Brasília Editora, 1982, p. 23.

(14) - Cf. Manuel Anselmo - A Paisagem e a Melancolia no Drama Lírico de Feijó, 2ª ed. corrig. e aumentada, Porto, Liv. Civilização, 1937, pp. 36-37.

(15) - Cf. Feliciano Ramos - Ensaios de Crítica Literária, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933, p. 203.

(16) - F. Ramos - Eugénio de Castro e a Poesia Nova, Lisboa, Ed. da Revista "Ocidente", 1943, p. 119.

citada mas Líricas e Bucólicas[17], baseando-se no que apelida animização da natureza e "requinte de inesperadas associações". José Carlos Seabra Pereira questiona a designação "pré-simbolista", considerando, no entanto, que alguns aspectos da obra referida se aproximam da lírica decadentista[18].

Ainda que sob perspectivas diversas, todos estes trabalhos equacionam a questão formulada por Feliciano Ramos[19]: "a que família poética pertencia Feijó? Aos parnasianos, aos simbolistas ou aos versilibristas?"

Precisamente porque a obra poética de António Feijó tem sido objecto de estudos parcelares e de "olhares" tão variados, nos pareceu importante tomá-la como um todo, encarando-a, naturalmente, sob uma perspectiva susceptível de lhe conferir carácter de unidade.

Pensamos ser conveniente, todavia, uma reflexão prévia sobre algumas questões suscitadas pelas diferentes edições das obras de Feijó, com o fim de justificar a escolha do "corpus" sobre o qual incidirá o nosso estudo.

A obra poética de António Feijó é constituída por Transfigurações[20], Líricas e Bucólicas[21], À Janela do Ocidente[22], Can-

---

(17) - Jacinto do Prado Coelho, artigo "Simbolismo", in Dicionário de Literatura, dir. de Jacinto do Prado Coelho, Porto, Livraria Figueirinhas, 1978, p. 1017.
Convém notar, como aliás faz José Carlos Seabra Pereira (Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa, p. 115, nota (25)), que Jacinto do Prado Coelho, no artigo "Simbolismo" in Enciclopédia Verbo, XVII, col. 157, não inclui Líricas e Bucólicas na fase pré-simbolista.

(18) - Cf. José Carlos Seabra Pereira - Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa, p. 115.

(19) - Feliciano Ramos - Eugénio de Castro e a Poesia Nova, p. 119.

(20) - Transfigurações, Coimbra, Liv. Central de José Diogo Pires, 1882.
A primeira publicação de António Feijó foi Sacerdos Magnus, poema representado num sarau em Coimbra e impresso em 1881. No entanto, como o poema está incluído em Transfigurações, decidimos não o considerar individualmente, mas integrando-o num conjunto, tal como o poeta o fez. Aliás, como em devido tempo referiremos, outras composições de Transfigurações tinham surgido anteriormente em jornais e revistas.

(21) - Líricas e Bucólicas, Porto, Magalhães e Moniz editores, 1884.

(22) - À Janela do Ocidente, Porto, Magalhães e Moniz editores, 1885.

Cioneiro Chinês[23], Bailatas[24], Sol de Inverno[25] e Novas Bailatas[26]. Todas estas publicações aparecem reunidas num volume intitulado Poesias Completas, com a epígrafe "Edição promovida pelos amigos e admiradores de A. Feijó, com o concurso da Câmara Municipal de Ponte de Lima"[27], sem indicação de data - não existindo qualquer estudo introdutório (ou mesmo um preâmbulo) susceptível de esclarecer os critérios usados nesta edição conjunta. Procedendo a um confronto das edições individuais da obra do poeta com a referida colectânea, concluímos que as alterações introduzidas no texto se situam a dois níveis: por um lado, na disposição espacial e, por outro, numa actualização que não transcende os aspectos meramente grafemáticos. Assim, enquanto as edições individuais não contemplam duas composições na mesma página, Poesias Completas situa sequencialmente os diferentes textos, separando apenas por espaços ligeiramente maiores os títulos e os sub-títulos.

No que diz respeito à actualização do texto é possível extrair as conclusões seguintes, embora não se trate de um critério uniforme, coerente e preciso: baseia-se fundamentalmente na simplificação das geminadas do tipo occaso/ocaso, accorda/acorda, da passagem Y a i, do ph a f e na acentuação de vocábulos que apareciam não acentuados (sosinha/sòzinha); não se utilizam tais princípios de forma unívoca, já que detectámos exemplos de formas acentuadas nas primeiras edições que aparecem umas vezes acentuadas e outras não, na colectânea[28].

---

(23) - Cancioneiro Chinês, Porto, Magalhães e Moniz editores, 1890. A 2ª edição é de Lisboa, 1903.

(24) - Bailatas, Porto, Liv. Clássica Editora, 1907.

(25) - Sol de Inverno, Lisboa, Liv. Aillaud e Bertrand, 1922.

(26) - Novas Bailatas, Lisboa, Liv. Aillaud e Bertrand, 1926.

(27) - Trata-se de uma edição da Livraria Bertrand que foi revista por Afonso Lopes Vieira.

(28) - Os lexemas "moço" e "ninguém" surgem umas vezes acentuados e outras não acentuadas (moço/môço - ninguem/ninguém).

Parece-nos, no entanto, poder concluir do confronto efectuado que nenhuma questão relevante afecta o estabelecimento do texto, na medida em que, ressalvadas algumas excepções, as alterações feitas são apenas grafemáticas[29]. Assim, considerando ainda que Poesias Completas integra todos os prefácios e notas de abertura constantes das primeiras edições, decidimos privilegiar como "corpus" o volume que contém toda a produção poética publicada de Feijó, traduzindo, deste modo, emblematicamente, o carácter de unidade sobre o qual reflectiremos. Não esquecemos, evidentemente, a existência de numerosos inéditos e uma produção literária de Feijó dispersa por jornais e revistas, assim como os poemas publicados por Álvaro Manuel Machado conjuntamente com Sol de Inverno[30]. São poemas que o autor diz ter recolhido e seleccionado do espólio confiado a Joana Mercedes Feijó, filha do poeta e actualmente na posse do sobrinho-neto José Lopo Carlos Feijó[31]. Álvaro Manuel Machado assinala que a maior parte dos textos se encontra escrita à máquina, sem data nem assinatura, com excepção de um, sendo impossível datá-los "não só por António Feijó não ter deixado qualquer indicação a este respeito, mas também porque sendo a sua obra uma constante sobreposição de tendências, não há uma nítida diferenciação entre os textos escolhidos"[32]. Apesar da introdução que acabámos de citar, e que antecede o conjunto de composições fornecer informações sem dúvida alguma importantes, não aponta qualquer critério para o estabelecimento do texto dos poemas ditos inéditos.

---

(29) - O único exemplo susceptível de ser discutido diz respeito a ocorrências do tipo "d'outono", "d'inverno", que surgem em Poesias Completas sob a forma "de outono", "de inverno". Mesmo assim, tal facto não se nos afigura demasiado pertinente, já que o leitor está, de um modo geral, familiarizado com elisões do tipo apresentado.

Gostaríamos, no entanto, de chamar a atenção para um outro aspecto: Cancioneiro Chinês teve uma primeira edição em 1890 e uma segunda em 1903, revista e aumentada. O texto integrado em Poesias Completas é o da 2ª edição, talvez porque se entendeu que ele correspondia à última versão saída da mão do poeta.

(30) - Álvaro Manuel Machado - António Feijó - Sol de Inverno seguido de Vinte Poesias Inéditas, introdução, bibliografia e notas, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981.

(31) - Cf. A. M. Machado, ob. cit., p. 125.

(32) - Ibidem.

Pelo conjunto de razões que temos vindo a aduzir limitámos a nossa investigação ao "corpus" constituído por Poesias Completas, ressalvando as possíveis alterações que o estudo dos inéditos de António Feijó, criticamente editados, possa vir a provocar.

O nosso trabalho estruturar-se-á, para além desta introdução e de uma conclusão, num conjunto de seis capítulos cujo agrupamento vamos procurar justificar.

Como afirmámos no início desta introdução, classificaríamos Feijó, parafraseando Jorge de Sena referindo-se a António Patrício, não como um "poeta maior", mas como um grande poeta menor(33). Assim sendo concordamos globalmente com Jacinto do Prado Coelho:

> "a História da Literatura não devia contemplar apenas as obras primas, porque havia um segundo critério de selecção de textos (o da representatividade em termos de "história da cultura literária" - isto é, história das ideias, das formas, das técnicas, do gosto, da sensibilidade) e não raro deste ponto de vista, as obras menores são as mais sintomáticas, as mais significativas. (Mais tarde, havia de ler em Mukarovsky um passo esclarecedor, sem dúvida a ter em conta pelo historiados literário: "A questão da valoração estética das obras de arte é fundamentalmente distinta do problema dos limites da arte: inclusive uma obra que avaliamos de modo negativo do nosso ponto de vista pertende ao âmbito da arte, já que é precisamente em função da arte que nós a avaliamos" (Escritos de Estetica y Semiotica del Arte, p. 50)."(34)

Nesse sentido, submeteremos a obra poética de António Feijó a uma organização - resultante da investigação que sobre ela efectuá-

---

(33) - Cf. Jorge de Sena - "Camilo Pessanha e António Patrício" in Estrada Larga, ob. cit., p. 136: "Quando um poeta menor, estimável e respeitável, é proclamado maior, só se consegue que ele fique parecendo, injustamente, mais pequeno do que de facto será. Tomara muita gente ter a honra de ser pelo menos grande poeta menor; e aceitemos, pois, que todos são grandes poetas, uns maiores outros menores."

(34) - Jacinto do Prado Coelho - "Conceito e fronteiras do literário" in Momentos de Crítica Literária - III, Anais do VI Congresso Brasileiro de Teoria e Crítica Literárias e II Seminário Internacional de Literatura, Paraíba, União Cia. Editora, 1985, pp. 210-211.

Sobre a mesma ideia da importância do estudo de poetas ditos menores, veja-se ainda Mário Praz - La Chair, la Mort et le Diable, Paris, Ed. Donoël, 1977, p. 274.

mos - e que, pelas razões apontadas em cada capítulo, procuraremos justificar. O Capítulo I que intitulámos "António Feijó, um poeta parnasiano?" pretende-se uma reflexão sobre as diferenciadas modalizações da denominação parnasiano, já que é a mais frequentemente atribuída a António Feijó, colocando em questão a existência em Portugal de um estilo de época identificado como "parnasianismo". Equacionadas as diversas vertentes do problema, partiremos para o estudo detalhado de Poesias Completas, no sentido da determinação de diferentes linhas de desenvolvimento temático e textual. Procuraremos, assim, mostrar como actualizam as diversas obras, os estilos de época finisseculares, e é precisamente no(s) sentido(s) dessa actualização, que a organização que propomos, e que não é cronológica, se justifica. O Capítulo II agrupará Transfigurações (1882) e À Janela do Ocidente (1885), o Capítulo III Líricas e Bucólicas (1884) e Ilha dos Amores (1897), o Capítulo IV Cancioneiro Chinês (1890), o Capítulo V Bailatas (1907) e Novas Bailatas (1926) e o Capítulo VI Sol de Inverno (1922). A Conclusão procurará mostrar, articulando os aspectos finais de cada capítulo, em que medida a obra poética de António Feijó, reunida em Poesias Completas, se nos afigura uma poética de síntese.

Capítulo I

ANTÓNIO FEIJÓ, UM POETA PARNASIANO?

Não é possível abordar a obra de A. Feijó, sem reflectir previamente sobre o período literário geralmente designado por "parnasianismo". Com efeito, a designação "parnasiano", ainda que afectada por modificadores diversos, tem sido frequentemente atribuída ao poeta: há quem o considere o primeiro representante do nosso parnasianismo(1) ou o mais perfeito(2), mas também quem pense que tal estética, iniciada entre nós por João Penha, continuada por Gonçalves Crespo e pela "diferença" que Cesário Verde representa, encontra em A. Feijó o ponto de viragem(3).

A questão coloca-se, fundamentalmente, na pertinência da etiquetagem: pode falar-se de parnasianismo em Portugal?(4) Os compêndios de história literária entendem-no como a reacção anti-romântica da poesia, tal como o realismo/naturalismo o são da prosa(5). No entanto, postulando, como R. Wellek(6), que o período literário é "uma secção de tempo dominada por um sistema de normas, convenções e padrões literários, cuja introdução, difusão, diversificação, integração e desaparecimento podem ser seguidos por nós" e com V. Aguiar e Silva(7) que "os períodos literários e os estilos literários de época representam, tal como os géneros literários, construções teoréticas elaboradas hipotético-dedutivamente a partir

---

(1) - Cf. Manuel da Silva Gaio "La jeune littérature portugaise", in Arte (1895-1896).

(2) - Túlio R. Ferro "O alvorecer do simbolismo em Portugal" in Estrada Larga, p. 111 "... do nosso melhor parnasiano António Feijó".

(3) - Cf. F. Ramos - Ensaios de Crítica Literária, Coimbra, Imp. da Universidade, 1933, pp. 203/204 e introdução deste trabalho.

(4) - C. Pimpão fala em "pseudo-parnasianos". Cf. Costa Pimpão "Algumas notas sobre a estética de João Penha" in Biblos, 1939. "Os contemporâneos, iludidos pelas aparências, cometeram o erro de confundir o pudor da confidência, que é característica dos nossos pseudo-parnasianos, com a impassibilidade. Nenhum deles foi impassível."

(5) - Cf. entre outros O. Lopes e A. J. Saraiva - História da Literatura Portuguesa, 4ª ed., corrigida, Porto, Porto Editora, s/d, pp. 937-962.

(6) - Cf. René Wellek e Austin Warren - Teoria da Literatura, Lisboa, Publicações Europa-América, 1962, p. 335.

(7) - Cf. V. Aguiar e Silva - Teoria da Literatura, p. 415.

de um conjunto de dados observacionais, isto é, de fenómenos literários, artísticos e culturais, e que podem, como qualquer construção teorética, ser corroboradas ou infirmadas por via intrateórica (coerência interna), por via interteórica (adequação, ou contradição, com outras teorias não infirmadas) e através de provas de testabilidade empírica (existência, ou inexistência, de capacidade descritiva e explicativa em relação aos fenómenos sob análise)", pode perguntar-se: que dados fundamentam e sustentam a denominação "parnasianismo"? Como caracterizar a estética parnasiana? Que conjunto de temas, estilemas e ideologemas a integram? Que conjunto de traços a paradigmatizam? Há paradigmas parnasianos susceptíveis de serem articulados numa sintagmática?

A leitura de estudos críticos sobre esta questão parece permitir-nos a conclusão, aliás veículada por muitos estudiosos, de que o nosso parnasianismo é, no mínimo, bastante heterodoxo.

João Penha, geralmente apontado como o fundador da estética parnasiana(8), escreve em Por Montes e Vales(9) que "Já há muito saía em Coimbra "A Folha" quando Eça de Queirós me assinalou entusiasticamente o novo periódico, o "Parnasse Contemporain" incitando-me a implantar entre nós o que ele chamava poesia do futuro... foi aí, que em França, teve princípio a moderna evolução do verso, evolução que eu e outros, absolutamente desconhecedores daquele movimento, também tínhamos iniciado na "Folha" ... Tenho-me seguido a mim mesmo, não por orgulho, mas porque nunca me senti com tendência para andar na retaguarda de pessoa alguma. A estética dos par-

---

(8) - Cf. por exemplo O. Lopes e A. J. Saraiva - História da Literatura Portuguesa - "cronologicamente o primeiro e o mais destacado parnasiano português" (p.949) ou ainda F. Ramos - Ensaios de Crítica Literária, cap. VII "As origens da poesia parnasiana. Gonçalves Crespo", p. 176. "Estas ideias recordam, por vezes, a estética horaciana e a poesia formal de Castilho, contradizem em muito a estética lírica de João de Deus e de Antero, mas, na sua superficialidade e singeleza, constituem o pedestal da estética parnasiana, e formuladas por João Penha reivindicam para o seu autor as honras de teorizador do parnasianismo português.
Teorizador da nova corrente poética, João Penha é também o primeiro poeta parnasiano."

(9) - Cf. Por Montes e Vales, Lisboa, 1899, pp. 101-102.

nasianos resume-se em que toda a produção poética deve ser uma obra de arte. Quanto ao mais não vejo entre eles o mais insignificante ponto de contacto... A estética que sigo é realmente aquela, mas com as modificações que se me não engano, são minhas próprias".

João Penha evidencia, neste e noutros textos(10), a preocupação em mostrar a independência da sua prática poética face aos poetas do Parnasse Contemporain, assinalando as diferenças entre os colaboradores da referida publicação e considerando como único ponto de contacto com estes a visão da poesia como "obra de arte".

Pierre Hourcade, referindo-se a "A Folha", afirma que "sous prétexte que les nouveaux venus ont le culte de la forme, on les a baptisés de Parnassiens. C'est là un parallélisme forcé, ou une erreur. Le terme de parnassien désigne chez nous un ensemble de tendances que dépassent singulièrement le plaisir de faire des vers parfaits, et d'autre part, on ne trouve dans toute la collection aucune allusion ni à Leconte de Lisle, ni aux auteurs du Parnasse Contemporain, dont le seul Gonçalves Crespo faisait sa lecture favorite"(11).

Na verdade, o grupo de poetas que gravita à volta do Parnasse Contemporain não é homogéneo. Trata-se, efectivamente, de "un ensemble de tendances", de um espectro que abrange a poética de cariz neo-clássico de um Cattule Mendès, as evocações descritivas da Antiguidade de Leconte de Lisle e o realismo popularizante das últimas produções de François Coppée.

Se o Parnasse Contemporain não pode reduzir-se, de forma alguma, às preocupações formais ou ao culto da Arte pela Arte, não há dúvidas que tais aspectos são privilegiados pelos poetas que nele colaboram e funcionam mesmo como pontos de convergência

---

(10) - Cf. também João Penha - Viagem por terra ao País dos Sonhos, Livraria Chardron, 1898, pp. 11-18 e 25-31.

(11) - Pierre Hourcade - Guerra Junqueiro et le problème des influences françaises dans son oeuvre, Paris, Les Belles Lettres, 1932, pp. 85/86.

entre os textos geralmente considerados como reflexões teóricas da estética parnasiana[12]. Tomemos como exemplo o Petit Traité de Poèsie Française de Banville, publicado em 1872, que exalta a perfeição formal, postulando a inutilidade da Arte, o "Prologue" e "Epilogue" dos Poèmes Saturniens de Verlaine (1866), onde se colocam, como valores fundamentais, a "impassibilidade" e o trabalho sobre os textos, evocando as directrizes já apontadas por Théophile Gautier[13], ou ainda, anteriormente, o prefácio de Leconte de Lisle a Poèmes Antiques (primeira edição de 1852), percorrido pelo apostolado da neutralidade e do impessoal.

Sem querer entrar na questão da génese local ou da originalidade do nosso parnasianismo[14], notemos, não obstante, que tal denominação se torna corrente ao longo da década de 70 e já em 1885 se utiliza o termo, classificando poetas brasileiros[15]. Acentuemos, ainda, que o próprio João Penha não a renega, aceitando que as preocupações formais por ela manifestadas o aproximam do culto da Arte pela Arte, embora reivindique, como anteriormente referimos, a sua independência e a dos colaboradores de A Folha, face ao Parnasse Contemporain. Com efeito, a leitura dos

---

(12) - Não esquecemos, evidentemente, que o culto da Arte pela Arte e o acentuar do "fazer poético" sobre a inspiração são linhas de força presentes em Théophile Gautier e por este desenvolvidas, entretanto, no sempre citado prefácio a Mademoiselle de Maupin (1836) e no, por demais conhecido, poema "L'Art". Notemos, ainda, que este ideal da "Arte pela Arte" se prolonga 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. Lembremos, também, que Eça de Queirós na Correspondência de Fradique Mendes, Lisboa, ed. "Livros do Brasil", s/d, p. 41, considera Th. Gautier "o grande Teo", "o mestre impecável"...

(13) - Cf. "est-elle en marbre ou non, la Venus de Milo?" ou "Oui l'oeuvre sort plus belle /D'une forme au travail / Rebelle".

(14) - Sobre esta questão vejam-se, entre outros:
F. Ramos - Ensaios de Crítica Literária, pp. 169-207.
Pierre Hourcade - ob. cit., pp. 79-97.
Costa Pimpão - "Algumas notas sobre a estética de João Penha", ob. cit.
Pedro da Silveira - Os últimos luso-brasileiros. Sobre a participação de brasileiros nos movimentos literários portugueses do Realismo à dissolução do Simbolismo, Lisboa, B. Nacional, 1981.

(15) - Cf. P. da Silveira - ob. cit. e ainda Duarte de Montalegre - Ensaio sobre o parnasianismo brasileiro, Coimbra, 1945.

textos teóricos de João Penha, dispersos pela obra em prosa Por Montes e Vales, por prefácios e críticas a outros poetas, evidencia repetidamente o cuidado com a impecabilidade da forma[16] e foi, sem dúvida, neste âmbito que a sua influência se tornou marcante, não só sobre o grupo de poetas seus companheiros de Coimbra, mas também sobre aqueles que, já durante a sua estadia em Braga, como advogado, lhe continuavam a mandar versos para que os corrigisse[17]. Muitos dos pressupostos teóricos apontados por João Penha podem aproximar-se, sem dificuldade, de algumas das principais linhas estruturantes da estética parnasiana francesa. Para além do culto pela forma, permanentemente reiterado - "... a poesia é a revelação harmoniosa do pensamento, e [...] nessa revelação a forma é o principal"[18] - ou do cuidado com o ritmo-"o ritmo é o compasso do verso: é o movimento cadenciado, a sua ondulação regular, a sua marcha harmoniosa"[19]- passagens como aquela em que João Penha, em carta a Albino Forjaz de Sampaio[20], alude ao esforço torturante da construção textual, descrevendo uma atmosfera que, num outro trabalho, já apelidámos de quase iniciática[21]- "Triste, e com passo vagaroso, penetro na sala, onde trabalho, de noite, e aí em silêncio absoluto, lanço-me à obra... Durante esse

---

(16) - Cf. carta a Albino Forjaz de Sampaio in O Canto do Cisne. Lisboa, Liv. Aillaud e Bertrand, 1923.

(17) - Cf. composição de Gonçalves Crespo inserida no início de Rimas, ob. cit., "Nervoso mestre, domador valente / da rima e do soneto português".

(18) - Viagem por terra ao País dos Sonhos, prefácio, p. 23.
Cf. ainda O Canto do Cisne (Prosas - pp. 130/131), nomeadamente, "Quem os escuta está perdido. Sem a forma, isto é, sem arte, absolutamente nada, prosa ou verso, pintura ou escultura, sobrevive aos seus progenitos", (p. 132).

(19) - João Penha - ob. cit., p. 27. Cf. resposta de Verlaine ao inquérito de Jules Huret em L'Echo de Paris "Pour qu'il y ait vers, il faut qu'il y ait rythme".

(20) - Cf. O Canto do Cisne (carta de João Penha) - Lisboa, Liv. Aillaud e Bertrand, 1923, pp. 20/23.

(21) - Cf. nosso prefácio a João Penha - Obra Poética (no prelo).

trabalho, em que não gasto, nunca mais de duas horas, não fumo, não como, nem bebo..."-evocam as de Verlaine em "Epilogue" dos Poèmes Saturniens:"Ce qu'il nous faut à nous, c'est l'étude sans trêve ... l'âpre nuit de travail"(22). O mesmo acontece no que se refere a uma certa contenção das emoções "... que se importa quem passa, que se importa o mundo com as comoções, com os sentimentos de tal ou tal poeta?"(22) que, apontando para uma estética da impessoalidade, lembra a afirmação de Leconte de Lisle, no prefácio a Poèmes Antiques: "je ne te vendrai pas mon ivresse ou mon mal" ou ainda "Il y a dans l'avoue publique des angoisses du coeur une vanité et une profanation gratuite"(23).

Um estudo detalhado dos textos teóricos de João Penha, em relação intertextual com a produção doutrinária mais representativa da estética parnasiana francesa, poderia demonstrar, assim o cremos, que, se grandes são as diferenças, como acentuou P. Hourcade(24), inúmeros são, também, os pontos de convergência, pelo menos no que respeita às linhas de força aglutinantes do que se convencionou chamar "estética parnasiana". Não é esse, no entanto, o objectivo deste trabalho. Mais do que a originalidade ou não originalidade do nosso parnasianismo, importa-nos, para abordar a obra poética de António Feijó, saber se é possível isolar claramente um conjunto de traços temático-textuais definidores de uma estética designada por "parnasiana" em Portugal.

Analisadas, por um lado, as obras dos autores geralmente considerados "parnasianos", João Penha, Gonçalves Crespo, Cesário

---

(22) - Cf. João Penha - O Canto do Cisne, p. 133.

(23) - Outro dos pontos de convergência consubstancia-se no respeito pelos clássicos, assinalado por Verlaine "...langue formée aux fortes études classiques ... les plus décisives peut-être, du moins dans les cinq sixièmes des cas" (Gabriel Vicaire - Oeuvre Poétique, tomo II, p. 296) e também por João Penha (Cf. Viagem por terra ao País dos Sonhos, ob. cit., pp. 229-233, "A Folha", nº 13, 1869): "Não pensem que o poeta nasce ... o poeta faz-se" e Ecos do Passado, Porto, CPE, 1914, pp. 169-172.

(24) - P. Hourcade, ob. cit., pp. 27-61.

Verde e António Feijó[25] e conhecidos, por outro, os estudos críticos sobre elas efectuados, um conjunto de questões se oferece à nossa reflexão: João Penha, como cremos ter indicado, aparece como teorizador de uma estética que, por influência francesa, se começa a apelidar de "parnasiana". Os seus textos, tendo como fundo comum um extremo rigor formal, organizam-se tematicamente à volta de um núcleo que articula um tratamento algo cínico da mulher, com o "vinho", o "presunto" e uma visão irónica da vida. Ainda que seja possível detectar mudanças ao longo das diferentes obras, nomeadamente no que se refere à mulher, que passa a ser vista de forma ambivalente, a poética de João Penha parece prolongar uma certa tradição epigramática, presente, por exemplo, em Nicolau Tolentino.

Já Gonçalves Crespo, que considera João Penha seu mestre[26], parece aproximar-se mais do rigor, da precisão luminosa, do descritivismo de quadros ambienciais considerados arquétipos da estética parnasiana. Na verdade, é comum assinalar, já em Miniaturas mas principalmente em Nocturnos, a descrição tendencialmente objectiva, a focalização precisa de figuras e ambientes, a predominância do exterior sobre o interior, o pendor concretizante. Não obstante, alguns autores assinalam, na nossa opinião acertadamente, a instauração frequente de um tom marcadamente confessional, herdado dos românticos, ameaçador da objectividade/impessoalidade que se pretende paradigmática do parnasianismo[27].

---

(25) - Reconhecemos, é claro, que há autores em cujas obras é possível falar de parnasianismo. Lembremos, por exemplo, Roberto de Mesquita - Almas Cativas. (Cf. por exemplo o artigo de Pedro da Silveira "Carlos e Roberto de Mesquita" in Estrada Larga, nº 1, pp. 140/143, ou ainda, inserto na mesma colectânea, o trabalho de Eduíno de Jesus "Roberto de Mesquita - Poeta Parnasiano".)

(26) - Cf. soneto de Gonçalves Crespo "Nervoso mestre, domador valente / da rima e do soneto português" in João Penha - Rimas, Braga, Cruz & Cª Editores, 1906.

(27) - Cf. F. Ramos - ob. cit., pp. 194-203.
Cf. João José Cochofel - Perspectiva da Literatura Portuguesa do século XIX, Lisboa, 1949, p. 138.

No que diz respeito a Cesário Verde - considerado, por alguns, o nosso mais perfeito parnasiano, título que, como já referimos, a crítica atribui também a João Penha, a Gonçalves Crespo e a António Feijó - já múltiplos estudiosos(28) assinalaram, não obstante um discurso poético rigorosamente estruturado, o ultrapassar do Naturalismo pela evasão dos limites estreitos da objectividade. Nas palavras de Jorge de Sena: "... em Cesário não há - e nisso se distingue dos parnasianos e dos "realistas" polémicos - fascinação pela teatralidade da composição, mas pelo dinamismo plástico desse teatro, que é o que apaixonou aquele poeta, que ele foi, da "visão interior e do essencial"(29).

Tal como afirmámos no início deste capítulo, a conclusão que nos parece legítimo extrair, do que acabámos de expôr, é que o nosso parnasianismo se apresenta, no mínimo, como francamente heterodoxo. Com efeito, nem João Penha, nem Gonçalves Crespo, nem Cesário Verde (António Feijó ocupar-nos-á seguidamente) são unanimemente considerados parnasianos puros. São classificados por um padrão estético que, confessadamente ou não, tem como referente o modelo francês, ao qual, sem dúvida alguma, não obedeceu rigorosamente.

Como cremos ter demonstrado, a doutrinação estética de João Penha é, em algumas linhas do seu desenvolvimento, convergente da teorização francesa. No entanto, assim o afirmámos, João Penha não se assume como mentor de uma escola dita "parnasiana"(30), nem A

---

(28) - Cf. entre outros J. Prado Coelho - Problemática da História Literária, Lisboa, ed. Ática, 1961.

D. Mourão Ferreira - Hospital das Letras, Lisboa, I.N.-C.M., s/d.

Joel Serrão - Temas Oitocentistas, Lisboa, ed. Ática, 1959.

Óscar Lopes - Modo de ler, 2ª edição revista e acrescentada, Porto, ed. Inova, 1972, pp. 238-244 e "Tolentino e Cesário" in Estrada Larga, nº 1, pp. 414/417.

J. de Sena - "A linguagem de Cesário Verde" in Estrada Larga, nº 1, pp. 409/413.

José Régio - "Sobre o realismo de Cesário" in Estrada Larga, nº 1, pp. 392/395.

A. Crabbé Rocha - "A presença do real na poesia de Cesário Verde" in Estrada Larga, nº 1, pp. 396/398.

(29) - J. de Sena, ob. cit., p. 410.

(30) - Cf. João Penha - Viagem por terra ao País dos Sonhos. Porto, Liv. Chardron, 1898, p. 11.

Folha, caracterizada por um profundo ecletismo[31], veicula tal estética. Nesse sentido, o nosso parnasianismo não reveste o carácter de unidade que, apesar das diferenças entre os seus elementos, tem, mais do que o Parnasse Contemporain, a escola chefiada por Leconte de Lisle[32].

Aceitando, apesar disso, que um "estilo de época" e um "período literário" se definem como construções teoréticas, articulando uma "convergência sistémica" de elementos[33], parece-nos pertinente falar em parnasianismo em Portugal, desde que se releve que a sua componente estruturante é uma reacção anti-romântica, diversamente matizada em João Penha, Gonçalves Crespo e Cesário Verde. Mais do que ajuizar qual deles é mais "puro", avaliação que, como afirmámos, nos parece ser sempre feita em termos de padrões franceses, julgamos importante salientar entre eles os pontos de convergência, que nos permitem situá-los como integrantes de um estilo de época.

O culto da forma, o rigor que considerámos comum aos poetas referidos, é já marcante em António Feliciano de Castilho e tem, sem dúvida alguma, uma matriz neo-clássica. O que, na nossa opinião, articula e plasma o parnasianismo português é, para além dessa preocupação formal, o tom generalizadamente anti-confessional, o pendor objectivante e a renovação temática, vistos à luz de uma reacção anti-romântica.

Por tudo isto, concluimos com Duarte de Montalegre[34] que "O Parnasianismo português foi mais uma tendência ou um conjunto

---

(31) - Cf. A Folha, nº 1, 1868.

(32) - Enquanto o Parnasse Contemporain integra produções de índole bastante díspar, o grupo que funciona à volta de Leconte de Lisle elabora uma estética corporizada nos traços que hoje nos surgem como paradigmáticos do parnasianismo francês.

(33) - Cf. V. Aguiar e Silva, ob. cit., p. 413-415.

(34) - Duarte de Montalegre - Ensaio sobre o parnasianismo brasileiro, Coimbra, 1945, pp. 12/13.

de tendências para uma realidade poética, do que uma realidade com atributos específicos ou peculiares..."

A reflexão que acabamos de fazer permitir-nos-á abordar com maior clareza o objecto da nossa investigação, a obra poética de António Feijó, e dilucidar a ambiguidade que parece caracterizá-la aos olhos da crítica.

Como afirmámos na introdução, António Feijó é considerado desde "parnasiano"(35), "estranhamente parnasiano"(36) ou momento de mudança dentro do parnasianismo(37) até pré-simbolista(38). Julgamos que tal diversidade provém, por um lado, da ambiguidade que como sugerimos existe na definição do nosso parnasianismo como estilo de época, e por outro, na diversidade temática da obra do poeta.

Se considerarmos que a linha aglutinante do parnasianismo português é a reacção anti-romântica, o mínimo que nos é legitimamente permitido é apelidar António Feijó de "estranhamente parnasiano", como o faz Jorge de Sena. Na verdade, em António Feijó, não é pacífico, como esperamos poder demonstrar, falar em reacção anti-romântica. Muitos dos temas românticos, nomeadamente a visão da mulher, o amor, a noite e a morte integram os seus textos. A sua aproximação do parnasianismo faz-se, a nosso ver, mais pelo pendor narrativo/descritivo das suas composições, pelo rigor formal, por uma tendência objectivo/subjectivante.

Procuraremos, assim, demonstrar que a obra de António Feijó articula "estranhamente", para de novo citar Jorge de Sena, um espectro temático que se alarga do romantismo ao decadentismo, passando pelo parnasianismo, com esquemas formais que, esses sim, nos parecem, salvo algumas excepções que referiremos, típicos de uma poética parnasiana. Em António Feijó não são marcantes o anti-

---

(35) - Cf. Manuel da Silva Gaio, "La jeune littérature portugaise", ob. cit.

(36) - Cf. Jorge de Sena, ob. cit., p. 137.

(37) - Cf. Feliciano Ramos, Ensaios de Crítica Literária, ob. cit., p. 203.

(38) - Cf. Feliciano Ramos, Eugénio de Castro e a Poesia Nova, ob. cit. e Jacinto do Prado Coelho, artigo "Simbolismo", ob. cit., p. 107.

-confessionalismo e a renovação temática que nos parecem aglutinar João Penha, Gonçalves Crespo e Cesário Verde, ressalvadas as diferenças já apontadas.

Capítulo II

A DIMENSÃO ÉPICA: TRANSFIGURAÇÕES E À JANELA DO OCIDENTE

Tal como afirmámos na parte final da introdução deste trabalho, iniciaremos o estudo que nos propusemos efectuar sobre a obra poética de António Feijó, considerando, em primeiro lugar, Transfigurações e À Janela do Ocidente.

Transfigurações, 1882, é geralmente entendida, inclusivamente pelo próprio autor, como uma obra inicial: "Explica-se em poucas palavras a intenção que me levou a coleccionar este livro. Quis arquivar, num volume, os versos escritos dos 17 aos 22 anos, que mais acentuadamente representassem as fases percorridas na evolução filosófica do meu espírito"(1). A primeira publicação individual do poeta foi, todavia, Sacerdos Magnus, que surgiu em Coimbra em 1881 e foi posteriormente incluída em Transfigurações(2). Sacerdos Magnus tinha sido recitada em público, no Teatro Académico, em Coimbra, por ocasião do tri-

---

(1) - Cf. A. Feijó - Transfigurações, Coimbra, Livraria Central de José Diogo Pires, 1882 (prefácio do autor), ou Poesias Completas, ob. cit., p. 12.

(2) - Antes de 1881, data do aparecimento a público de Sacerdos Magnus, já António Feijó tinha colaborado em diversas revistas e jornais: em 1878, na revista Museu Ilustrado, do Porto; em 1878-1880, na Revista de Coimbra, onde publica, em 1879, "A Morte do Ideal" e, em 1880, "Contemplações", que posteriormente integra, com epígrafes diferentes, em Transfigurações; em 1880, na Revista Científica e Literária, também de Coimbra, dirigida pelo poeta em colaboração com Luís de Magalhães, e, no mesmo ano, no Álbum Comemorativo do 3º Centenário de Luís de Camões, organizado por Xavier Fernandes, no Porto, em A Mocidade a Camões, também no Porto, e Viana a Camões, em Viana do Castelo.

Em 1881, contribui para "Homenagem a Calderón de la Barca", número extraordinário de O Comércio do Porto, e "Homenagem a Calderón de la Barca", número extraordinário de O Ateneu, do Porto, e ainda no volume número 28 de O Instituto, de Coimbra, colaboração que repete no ano seguinte, 1882, no volume número 29, onde surge grande parte da composição "Esboço de Epopeia" (pp. 553-555), depois incluída em Transfigurações. Ainda em 1882 escreve para Pêro Galego, de Sebastião Pereira da Cunha, Silva Campos e Alberto Feio da Rocha Páris, de Viana do Castelo.

O mais recente inventário dos textos de Feijó, dispersos por jornais e revistas, foi elaborado, em 1981, por Álvaro Manuel Machado, ob. cit., pp. 39-42. Permitir-nos-íamos, apenas, esclarecer um dos pontos do quadro traçado por A. M. Machado: a colaboração de Feijó no jornal Folha Nova, de Emídio de Oliveira, do Porto, citado na referida obra com a indicação de 1885, tem já contributos de Feijó desde 1881, especificamente no número 137, de 4 de Novembro de 1881, e nos números de 2 de Maio de 1882 e 3 de Dezembro de 1883. Também no Comércio do Lima, número 279, de 1 de Setembro de 1880, Feijó faz publicar uma narrativa, "Os Carecas de Faldejães", de cuja difusão nos dá notícia uma carta do poeta a João Gomes de Abreu de Lima, dada à estampa por Francisco de Queirós - Cartas do Poeta António Feijó a João Gomes de Abreu de Lima, separata da revista Gil Vicente, Guimarães, 1961, pp. 14-28.

centenário da morte de Camões[3]. Como se integra no volume considerado, decidimos não a encarar separadamente. Assim sendo, a nossa investigação incidirá, neste capítulo, num conjunto formado por Transfigurações e À Janela do Ocidente. Entre 1882 e 1885, datas em que, respectivamente, se publicaram as obras referidas, situa-se Líricas e Bucólicas, de 1884. Pensamos, no entanto, que, independentemente da sequência cronológica, Transfigurações e À Janela do Ocidente formam um núcleo específico, já que desenvolvem os mesmos núcleos temáticos, e se constroem sobre esquemas formais muito próximos, ainda que comportem diferenças, no que à versificação diz respeito. De facto, ambas levantam, desde logo, uma questão sobre a qual nos parece indispensável reflectir, dadas as implicações tidas, face ao conjunto de toda a obra poética de António Feijó: a que género literário pertencem Transfigurações e À Janela do Ocidente? Uma leitura atenta das diferentes composições parece permitir uma resposta que procuraremos justificar: são, na nossa opinião, textos integráveis na categoria do "épico".

Sem querer de forma alguma historiar a teorização sobre o épico, questão que, neste contexto, não se nos apresenta como pertinente, consideraremos, todavia, alguns dos seus momentos fundamentais. O "épico", como categoria genológica, é definido por Platão como o género que articula a imitação (mimésis) e a narração (diegésis)[4] e por Aristóteles, relacionando-o com a tragédia, como uma imitação, por meio da narração, das acções dos homens de alto valor moral[5]. A narratividade parece ser, nas poéticas medievais e classicistas, o traço distintivo fundamental que permite ao épico instituir-se como uma ca-

---

(3) - O acontecimento é relatado por Feijó, numa carta ao irmão, publicada por Francisco de Queirós em O Instituto, vol. 123, Coimbra, Coimbra Editora, 1961, pp. 4-5. Permitimo-nos uma pequena transcrição: "Como sabes as festas correram esplendidamente. No sarau obtive uma extraordinária ovação. O Pinheiro Chagas interrompia-me constantemente. Uma grande parte da plateia estava de pé".

(4) - Cf. Platão - A República (introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira), 4ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. 118.

(5) - Cf. Aristote - Poétique, Paris, Les Belles Lettres, 1979, 1449b.
Como exemplo de uma reflexão sobre o facto de o épico surgir em Platão, no Livro III de A República, como um género misto, que se caracteriza opondo-se a uma forma pura de narrativa "diegésis", exemplificada pelo ditirambo, e a uma forma pura de imitação "mimésis", a poesia dramática, e no seio da Poética aristotélica, apenas como narrativa sem a oposição puro/impuro, veja-se o trabalho de Gérard Genette - Introduction à l'architexte, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1979.

tegoria diversa da poesia dramática[6]. O mesmo acontece, ainda no século XVIII, onde, por exemplo, Ignacio de Luzán, contribuindo para a definição de uma estética neo-clássica, toma como exemplo o Estagirita e um dos seus comentadores, afirmando: "La epopeya ... es imitación de una acción ilustre, perfecta y de justa grandeza, hecha en versos heroicos, por via de narración dramática, de mode que cause grande admiración y placer, y al mismo tiempo instruya a las que mandan y gobiernan en lo que conduce para las buenas costumbres y para vivir una vida feliz, y los anime y stimule a las más excelentes y esclarecidas hazañas"[7].

Modernamente, e independentemente das alterações no próprio conceito de género, parece acentuar-se uma vertente que releva de uma caracterização dos "aspectos técnico-formais do acto enunciativo"[8], aproximando extraordinariamente a definição de épico da que é feita, como na devida altura referimos, por Platão em A República[9].

---

(6) - Cf., entre outros, Hans Robert Jauss - "Littérature médiévale et théorie des genres" in Poétique, I, 1970, pp. 92-93 e Antonio Garcia Berrio - Introducción a la poética clasicista: Cascales, Barcelona, Ed. Planeta, 1975.

(7) - Ignácio de Luzán - La Poetica (ediciones de 1737 y 1789), Madrid, Cátedra, 1974, p. 427.

(8) - A expressão indicada entre aspas pertence a Vítor Aguiar e Silva - Teoria da Literatura, 6ª edição, Coimbra, Almedina, 1984, p. 361.

(9) - Platão, ob. cit., p. 118. Abstemo-nos de particularizar as contribuições fornecidas pelos séculos XIX e XX, em termos de teoria dos géneros, por um lado, por o não julgarmos relevante face aos objectivos que este trabalho se propõe atingir e, por outro, porque, independentemente das diferentes abordagens desta problemática, o épico surge sempre predominantemente caracterizado pela narratividade, ainda que umas vezes se acentue a dimensão narrativa e outras a temporalidade. O estudo de Gérard Genette, que citámos na nota (5), procura traçar um grande quadro de toda esta questão, desde Platão até à modernidade.

Assim, mesmo tendo em conta teorizações mais modernas[10], o épico parece definir-se, como o faz Henri Bonnet, como o género em que "o poeta ... como o romancista, conta, mas ao mesmo tempo, como o poeta lírico, vibra intensamente"[11]. No fundo, se deixarmos de lado a expressão "poeta lírico", uma definição extremamente próxima da platónica, para quem o épico, género misto por excelência, se instaura como "narração" (diegésis), cortada por momentos de "imitação" (mimésis), nos quais o poeta se oculta, falando pela voz de outro "E depois disto, fala como se Crises fosse ele mesmo e tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero que fala, mas o sacerdote que é um ancião"[12].

Transfigurações institui-se como um conjunto que, num outro trabalho, já considerámos muito próximo de um projecto à maneira da Légende des Siècles[13]. Com efeito, as composições aí integradas são uma espécie de hinos ao Progresso, ao Homem, ao Poeta-Génio, desenvolvendo uma temática comum não só à citada obra de Victor Hugo como também à positivista Visão dos Tempos de Teófilo Braga[14].

O primeiro poema, "Contemplações", refere a "luta entre o Bem e o Mal, a escuridão e a luz", "luta audaz /Que vamos batalhando à luz dum céu minaz"[15]. De "Morte do Ideal" emerge um poeta "... de lança em riste / À frente combatendo o que há de velho e triste, / Depois de ter extinto o apodrecido Ideal / Da nossa sociedade - a adoração do Mal - / Sobre as ruínas, de pé, na lama do monturo, / Aguarda a aparição das bandas do Futuro!" também presen-

---

(10) - Cf. Jakobson - Essais de Linguistique Générale, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 219, onde se postula que enquanto no género épico a função referencial é subdominante, no sentido em que é subsidiária face à função poética, no género lírico este mesmo lugar é ocupado pela função emotiva.

(11) - Cf. Henri Bonnet - Roman et Poésie, Paris, A. G. Nizet, 1980.

(12) - Cf. Platão, ob. cit., p. 116.

(13) - Cf. nosso artigo "Subsídios para uma leitura intertextual de Transfigurações de António Feijó" in Revista da Faculdade de Letras, II série, vol. I, Porto, 1984.

(14) - Sobre a Visão dos Tempos de Teófilo Braga, veja-se, entre outros, o elucidativo artigo de Jacinto Prado Coelho, "A "Visão dos Tempos" de Teófilo Braga" in Problemática da História Literária, Lisboa, Ática, 1961, pp. 209-218.

(15) - Cf. Henri Bonnet, ob. cit., p. 105. "Cependant ce que Kant et Schopenhauer à sa suite, ont bien senti, c'est que sublime implique toujours l'idée d'une lutte. Ce sont toujours des exploits qui chantent ces poètes épiques."

te em "Panteísmo", "Esfinge Eterna", "Sacerdos Magnus" e "Esboço de Epopeia": é o visionário, o profeta, o arauto da Humanidade, figura típica do chamado romantismo social(16), em geral, e da poesia de Victor Hugo, em particular(17). Se o título "Contemplações" remete intertextualmente para Contemplations, "Ahasverus" parece construir-se tendo como intertexto a composição de E. Quinet do mesmo nome e o poema de Hugo "Le Satyre".

Adiantámos já, no trabalho citado, que "Ahasverus", com o sub-título (Do poema inédito - a Via Dolorosa) e "Esboço de Epopeia" parecem indiciar uma obra mais vasta, provavelmente próxima da Légende des Siècles ou da Visão dos Tempos. Se testemunhos de apreço pela epopeia de Hugo nos chegam de inúmeros autores(18), não é menos verdade que Transfigurações prolongam, apesar das referências em epígrafe a Schopenhauer e Baudelaire, a atmosfera essencialmente positivista da Visão dos Tempos(19) e alguma da poesia de carácter panfletário de Guerra Junqueiro(20) e Gomes Leal. A

(16) - Roger Picard - El Romantismo Social. Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1947.

(17) - Cf. nomeadamente Roger Picard, ob. cit., cap. I "La misión del poeta" e Claude Abastado - Mythes et rituels de l'écriture. Bruxelles, Ed. Complexe, Cap. 4 "Le Mage et l'aventure du Père" e Cap. 9 "Le sujet créateur".

(18) - Cf. entre outros Eça de Queiroz - A Correspondência de Fradique Mendes. Lisboa, Ed. "Livros do Brasil", p. 17 "E recuei protestando, com os olhos esbugalhados, tanto se me afigurava fora das possibilidades que um português, um Mendes tivesse apertado nas suas a mão augusta que escrevera a "Lenda dos Séculos"!".

Cf. ainda Jacinto Prado Coelho, ob. cit., p. 211 "Hugo, superior a todos pela força torrencial do verbo, o poder quase alucinatório das imagens, a ampla ressonância das suas palavras de vidente, empolgou a nossa geração de 65. Eça, que vinte anos depois, em carta a Mariano Pina, se confessa ainda um hugólatra, lembra essa paixão da mocidade no In Memoriam de Antero: "Mas a nossa descoberta suprema foi a da Humanidade [...]; não houve moço que não planeasse um grande poema cíclico para imortalizar a Humanidade"".

(19) - Sobre o positivismo em António Feijó veja-se o estudo de António da Costa Lopes "Do Positivismo ao Agnosticismo Panteístico no Poeta Feijó", separata da Revista Portuguesa de Filosofia, tomo XXVIII (1972), fasc. 1-2.

(20) - As relações da obra de Guerra Junqueiro com os textos de Victor Hugo têm sido objecto de vários estudos críticos. Parece-nos, no entanto, dever destacar o já citado trabalho de Pierre Hourcade, pelo conjunto de informações fornecido e pela visão multifacetada e integradora da obra do poeta português, no conjunto da nossa literatura finissecular.

composição "Sacerdos Magnus", primeiramente recitada em Coimbra, como dissemos, no tricentenário de Camões, onde o épico surge como o paradigma do Poeta-Génio, é mais um elemento a ter em conta no que José Carlos Seabra Pereira já designou "obsessão epocal por Camões"(22).

É justamente porque desenvolve de forma semelhante a temática do Poeta-Génio-Profeta-arauto da humanidade que considerámos À Janela do Ocidente, apesar de obra independente, como perfeitamente integrável em Transfigurações. Na verdade, também aqui o texto se tece tendo como centro um Poeta que sente "A Eterna Aspiração batida a cada instante" e "... cuja mente a Inspiração desvaira". Ainda que umas vezes cantando o Progresso e a Ciência(23) e outras debatendo a Dúvida "Que sabes do problema obscuro da existência / / Em que a tua Razão por fim se há-de abrasar"(24), o poeta surge como o protagonista, o herói, aquele que reflecte sobre o Espírito, a Vida, a Morte, o Sonho e a Quimera.

Transfigurações e À Janela do Ocidente instituem-se como composições que pensamos poder classificar como épicas, embora mais próximas formalmente do que vulgarmente se apelida de poema heróico, já que actualizam um modelo arquitextual definido pela narração de factos aos quais se atribui um carácter grandioso. Independentemente da diversidade de articulações dos diferentes traços considerados pertinentes numa definição genológica de "épico", desde Platão às teorizações mais modernas, os poemas de Feijó, acima mencionados, parti-

---

(22) - José Carlos Seabra Pereira - Do Fim-de-Século ao Tempo do Orfeu, Coimbra, Almedina, 1979, p. 125, nota (8): "Mas a vertente mais importante da obsessão epocal por Camões funda-se na vibração nacionalista. Na emigração liberal, Camões constituíra já o símbolo máximo do verdadeiro, mas postergado, espírito patriótico; depois, mantivera esse papel no constante debate da inteligência portuguesa, ao longo do século XIX, sobre o problema da decadência nacional (e implicitamente da grandeza pretérita e da regeneração futura).".

Muito próximo, tematicamente, de "Sacerdos Magnus" está o prefácio que Ramalho Ortigão escreveu para a edição de Os Lusíadas, feita, em 1880, pelo Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Consultámos esse mesmo texto em Ramalho Ortigão - Figuras e Questões Literárias, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1945, pp. 101-220.

(23) - Cf. "Ahasverus" in Poesias Completas, ob. cit., pp. 31-33, "Sacerdos Magnus", pp. 33-41, "Esboço de Epopeia", pp. 42-48.

(24) - "À Janela do Ocidente", in Poesias Completas, ob. cit., p. 125.

os poemas nos como exemplo a oposição Dia/Noite, remetendo

cipam sempre, de uma forma ou de outra, de grande parte destes traços. Na esteira da visão platónica do épico como género misto articulando "mimésis" e "diegésis", é possível reduzir Transfigurações e À Janela do Ocidente a dois esquemas formais susceptíveis de actualizações diversas: ou o poema se instaura em discurso directo e assistimos a uma descrição do cenário em que o poeta, sujeito da enunciação, se coloca "a cismar", - o que acontece em "Panteísmo", "Contemplações" e "A Morte do Ideal", - ou, numa segunda possibilidade, o poema como que se fractura em duas partes distintas, ocorrendo, na primeira, também uma descrição de carácter ambiencial e, depois, o recurso explícito ao discurso directo: "E aquela estranha voz ... fala-me: / - "Poeta!... / Debalde atingirás a ambicionada meta"("Esfinge Eterna", p. 27) ou "Ecoaram pelo espaço as notas marciais / Deste canto febril de guerra e de vitória: / - "Venho das solidões fantásticas da História..." ("Esboço de Epopeia", p. 43). Estes dois esquemas são, por sua vez, variantes de uma mesma instância enunciativa, o "Poeta", que umas vezes surge como sujeito da enunciação e outras como sujeito do enunciado.

Apenas duas composições, "Ahasverus" e "Sacerdos Magnus", parecem fugir a este quadro: esse afastamento, no entanto, é apenas aparente. Ambas desenvolvem uma temática praticamente coincidente: constroem-se como hinos ao Progresso, o "Cavaleiro sombrio ... que conduz / / A Humanidade escrava às regiões da luz" ("Ahasverus", p. 33), "Arrancou o diamante a que chamais Progresso!" ("Sacerdos Magnus", p. 35), produzidos pelo poeta, sujeito da enunciação e instauram-se como partes de um poema épico, integrando o primeiro, como referimos, a epígrafe "Do Poema Inédito - a Via Dolorosa".

Cremos dever destacar, todavia, dois outros factores que, em conjunto com os acima citados, nos permitem afirmar que Transfigurações e À Janela do Ocidente relevam de um código semântico-pragmático do épico, diversamente actualizado pelas diferentes facetas do "romantismo social": referimo-nos, por um lado, aos grupos lexemáticos utilizados e, por outro, às estruturas narrativas. No que diz respeito ao primeiro aspecto, Transfigurações e À Janela do Ocidente organizam, de forma caleidoscópica, um conjunto de lexemas portadores do sema "grandiosidade" que, frequentemente articulado com "luminosidade", cria, pela sua iteração, uma isotopia facilmente detectável do "grandioso", conferindo às diferentes composições uma dimensão épica. To-

dos os poemas têm como suporte a oposição Dia/Noite, remetendo o primeiro elemento para o Progresso, para a luta "ciclópica" da Humanidade contra a ignorância, o mal, o vício e o crime, simbolizados pelo segundo termo. São inúmeros os versos do tipo "a luz da madrugada... / ...esplêndida harmonia: a luz, a cor, o som!... / No horizonte sumiu-se a noite espavorida..." ("Contemplações", p. 13), "Cheio de glória, o sol pairava no infinito!" ("Esfinge Eterna", p. 30), assim como é extremamente frequente a maiusculação de lexemas: "Natureza" (12), "Bem" (4), "Mal" (12), "Verdade" (2), "Possível" (1), "Sonho" (1), "Real" (3), "Tédio" (2), "Ideal" (3), "Poeta" (5), "Futuro" (3) ou "Porvir" (4), "Alma" (6), "Progresso" (5), "Ideia" (3), "Ciência" (3), "Génio" (9), "Morte" (3). São marcantes, nos elementos apontados, os traços mais característicos do "romantismo social", desde as referências à Natureza, ao Homem e a Deus, como entidades fundamentais no estabelecimento de uma imensa harmonia panteísta, até à consideração do Poeta como ser superior investido da capacidade de profetizar, de entender a "sinfonia da natureza" e de, como agente privilegiado do Futuro, vencer definitivamente o Mal e o Vício. Esta concepção da missão do Poeta, ainda que passível de matizações diversas, ocorre nomeadamente nas obras de Victor Hugo e opõe-se, de uma forma nem sempre linear, ao poeta maldito, marginal, também elaborado por um certo romantismo e presente desde Lord Byron a Baudelaire[25].

No que diz respeito a Transfigurações não podemos esquecer, todavia, o desenvolvimento simultâneo de uma outra linha temática de cariz positivista, quase diluída na importância atribuída à missão

---

(25) - O prefácio de Les Nouvelles Odes, Les Rayons et les Ombres, Les Voix Intérieures e, nomeadamente, os poemas "Les Mages" (Contemplations) e "Les Feuilles d'Automne" (Les Orientales) desenvolvem uma temática centrada à volta da missão do Poeta, considerando-o, tal comoaos pensadores eaos artistas, "un Mage". Tal temática, intimamente associada à noção de génio, vinha sendo desenvolvida já desde o século XVIII, acabando por constituir-se como um dos eixos fundamentais do romantismo social.

O tema do poeta maldito, ente marginal à sociedade, desenvolve-se também dentro do romantismo e encontra expansão, sem dúvida relevante, no seio do Decadentismo.

Sobre estas questões, parece-nos dever privilegiar, entre outras, as abordagens de Mario Praz - La Carne, La Morte i Il Diavolo Nella Letteratura Romantica, Firenze, Sansoni Editrice, 1966, de George Gusdorf - Naissance de la Conscience Romantique au Siècle des Lumières, Paris, Payot, 1976, nomeadamente o Cap. VII "L'existence esthétique" e, ainda, de Claude Abastado - Mythes et Rituels de l'Écriture, Paris, Ed. Complexe, 1979, especialmente o Capítulo 7, "Crise de l'institution littéraire", 8, "Le travail de l'idéologie", e 9, "Le sujet créateur", e ainda, pela documentação fornecida, de Albert Béguin - L'Âme Romantique et le Rêve, Paris, José Corti, 1963.

do poeta. Já no "Prefácio", Feijó adiantava "que a obra traduzia as sucessivas transfigurações do sentimento estético sob a influência de diversas crenças filosóficas, desde o pessimismo de Schopenhauer e Leopardi, o grande poeta da Infelicidade, até às doutrinas largamente proclamadas de Augusto Comte e Herbert Spencer"(26). Se, apesar das epígrafes que, paratextualmente, usando a terminologia proposta por Gérard Genette(27), nos remetem para Schopenhauer, o pessimismo filosófico não é facilmente detectável em Transfigurações e À Janela do Ocidente, o mesmo não acontece no que à dimensão positivista se refere(28).

Com efeito, o Progresso institui-se como valor fundamental e não restam dúvidas que a enumeração de personalidades que surge

---

(26) - Cf. Poesias Completas, ob. cit., p. 12.

(27) - Cf. Gérar Genette - Palimpsestes. La Littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982.

(28) - Os estudos que abordam com maior clareza estas questões, parecem-nos ser os de António da Costa Lopes, intitulados "Do Positivismo ao Agnosticismo Panteístico no Poeta Feijó", separata da Revista Portuguesa de Filosofia, tomo XXVIII, 1972, fasc. 1-2 e "O Pessimismo Filosófico de António Feijó" in Revista Portuguesa de Filosofia, tomo XVIII, Braga, 1962.

No primeiro trabalho por nós referido, Costa Lopes sustenta, recorrendo nomeadamente a exemplos da biblioteca particular do Poeta, hoje propriedade da Biblioteca Municipal de Ponte de Lima, que António Feijó contactou com obras de filósofos positivistas. Coloca ainda questões sobre ortodoxia do positivismo que Feijó terá conhecido e reflecte pormenorizadamente sobre o que apelida de "agnosticismo panteístico", concluindo que "é próprio do racionalismo de Comte a Littré a modéstia afectada ou não, de afirmar a incognoscibilidade ou inacessibilidade das últimas causas, nomeadamente das primeiras origens e dos últimos fins do homem e do universo". Neste sentido, permitimo-nos discordar das afirmações de Feliciano Ramos inseridas em "Duas Experiências Poéticas: "Sol de Inverno" de António Feijó e "Sonetos" de Florbela Espanca" in Eugénio de Castro e a Poesia Nova, Lisboa, edição da revista "Ocidente", 1943, pp. 119-138. "O positivismo estético dos parnasianos ajustava-se com dificuldade ao temperamento sonhador de Feijó. Ele gostava também de vaguear pelo reino das sombras e de sondar os escaninhos impenetráveis do incognoscível. Em plena mocidade fixava este passo, muito pouco positivista, de Littré: "Ce qui est au delà du savoir positif, soit matériellement, le fond de l'espace sans borne, soit, intellectuellement, l'enchaînement des causes sans terme, est inaccessible à l'esprit humain. Mais inaccessible ne veut pas dire nul ou non existant". Estas linhas foram, sem dúvida, uma das fontes da poesia Esfinge Eterna, que já incluímos entre as composições que anunciam a literatura simbolista."

Como o estudo de António da Costa Lopes, que atrás referimos, claramente demonstra, não é lícito concluir das diversas aproximações feitas por Feijó em Transfigurações e À Janela do Ocidente, do Incognoscível, da Dúvida ou do Insondável, que o poeta se afasta do positivismo prenunciando, pela atracção pelos "escaninhos impenetráveis do incognoscível", o simbolismo, já que tal temática se insere dentro das linhas de desenvolvimento do positivismo.

em "Sacerdos Magnus" aponta, por um lado, para o Catéchisme Positiviste de Augusto Comte e, por outro, especificamente para o prefácio de Ramalho Ortigão à edição de Os Lusíadas, mandada imprimir, em 1880, pelo Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro(29). Mesmo em composições em que explicitamente se cita Schopenhauer, como acontece em "A Morte do Ideal", e nas quais se reflecte na "rude legião dos vícios e do crime", a crença na missão do Poeta e no Progresso permanece inabalável: "É o Poeta qua vai sempre de lança em riste / À frente, combatendo o que há de velho e triste, / Depois de ter extinto o apodrecido Ideal / Da nossa sociedade - a adoração do Mal - / Sobre as ruínas, de pé, na lama do monturo / Aguarda a aparição das bandas do Futuro!" ("A Morte do Ideal", p. 20).

O Poeta é o herói, o protagonista à volta de quem, como é típico do épico, a narrativa se tece.

Apontámos já, como argumento para integrar Transfigurações e À Janela do Ocidente dentro do género épico, o carácter de "grandiosidade" ou "sublimidade" atribuído à acção, claramente traduzido pelos lexemas utilizados, acção esta que se desenvolve, embora de formas diversas, como atrás tivemos oportunidade de observar, à volta de um protagonista, de um herói: o Poeta. É chegado o momento de abordarmos uma outra característica do "épico" que reputamos fundamental, pelas ligações que permite estabelecer com a restante obra poética de António Feijó: a dimensão narrativa. Com efeito, o "épico" é caracterizado, desde Platão e Aristóteles até à modernidade, como um género em que a narratividade desempenha um papel preponderante. Considerando como uma das mais relevantes marcas do narrativo o encadeamento temporalizado de acções visando um objectivo determinado, procuraremos, nas composições que integram Transfigurações e À Janela do Ocidente, por um lado, as marcas dessa temporalidade e, por outro, a

---

(29) - O texto de Ramalho Ortigão, que tivemos oportunidade de ler, encontra-se inserido em Figuras e Questões Literárias, I, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1945, pp. 101-220. No trabalho de Costa Lopes, citado na nota (28), "Do Positivismo ao Agnosticismo Panteístico no Poeta Feijó", o autor aproxima passagens da obra de Ramalho Ortigão em tradução francesa, que António Feijó possuíu e anotou, de outras de Sacerdos Magnus. Sendo as semelhanças bastante evidentes, permitimo-nos citar uma reflexão, no nosso entender muito pertinente, de A. da Costa Lopes: "...as duas obras camoneanas - a de Ramalho e a de Feijó - integraram-se ambas na celebração do terceiro centenário da morte do Épico - celebração cuja ideia se deve "à introdução da Filosofia positiva em Portugal", na expressão de Teófilo Braga" (op. cit., pp. 16-17).

ligação sequencial de acções[30].

Os poemas instauram-se num tempo presente, ou passado, a partir do qual o poeta, descrevendo o cenário em que se situa - "É dia nado...", "Do alto da montanha onde contemplo o mundo / As florestas, o mar, a imensidade, tudo" ("Contemplações", p. 13) - narra a aventura humana da existência. A dimensão temporal revela-se não só na preocupação em precisar as coordenadas espácio-temporais em que se move o sujeito da enunciação, mas também no encadear, finalisticamente orientado, das acções. Assim, o sujeito da enunciação situa-se num lugar e num tempo perfeitamente delimitados nas diversas composições: "É dia nado... do alto da montanha onde contemplo tudo" ("Contemplações", p. 13/15). "De noite, quando a chuva...", "...sombrio e taciturno eu ponho-me a cismar" ("Panteísmo", p. 21), "Na janela rasgada em cujo parapeito...", "...Numa tarde tranquila e cheia de esplendores" ("À Janela do Ocidente", p. 121), "numa noite esplêndida e calmosa...", "De pé sobre um penhasco erguido à beira-mar" ("Esboço de Epopeia", pp. 42-43), "Olhei então em roda / A primavera enchia a Natureza toda / De perfumes e sons - tudo formava um cântico. / Parecia um espelho o rumoroso Atlântico" ("Esfinge Eterna", p. 29).

Nas composições em que tal não se verifica, "Ahasverus" e "Sacerdos Magnus", o poeta surge como o "eu" que narra, contando a luta do Progresso que levará "A Humanidade escrava às regiões da luz" ("Ahasverus", p. 33). O texto conduz o leitor à criação de um universo onde a "história" se desenvolve: "Deixai avoejar, serena como o dia, / A borboleta azul da vossa fantasia... / Cismando, imaginai, uma região distante ("Sacerdos Magnus", p. 33); noutro, "Ahasverus", a narração instaura-se com o nascimento do Progresso "invencível herói, erguendo altivo o colo / Avança conquistando a ambicionada luz" ("Ahasverus", p. 32).

As composições integrantes de Transfigurações e À Janela do Ocidente estruturam-se, assim, como um encadeamento de acções tendentes ao alcance de um objecto, patenteiam uma duração histórica bem típica da narratividade e são passíveis, tal como as sequências ac-

---

(30) - Ao determinar estes dois traços como pertinentes numa definição do "narrativo" baseámo-nos na imensa bibliografia sobre esta questão, cuja enumeração nos parece dispensável. Distinguiríamos, no entanto, o estudo de Laurent Jenny, "Le poétique et le narratif", in Poétique, nº 28, Paris, Seuil, 1976, pp. 440-449.

tanciais, de decomposição em momentos distintos.

Neste sentido, parecem-nos poder formar, dentro do conjunto da obra poética de António Feijó, reunida em Poesias Completas, um bloco perfeitamente filiável no veio sub-romântico das explorações do tema Poeta/Génio, reflectindo sobre questões filosóficas, o Vate, entidade portadora de um estatuto de privilégio no diálogo Homem/Natureza. Daí a tendência para o discursivismo, a ênfase, a interrogação retórica, tão características deste tipo de composições. Independentemente de alguns aspectos formais, de certo modo inovadores, como a existência de alexandrinos de cesura deslocada, Transfigurações e À Janela do Ocidente parecem instituir-se, a despeito da diferença cronológica, como composições situadas na vertente de um heterodoxo "romantismo social", à maneira de Guerra Junqueiro e também de Gomes Leal, caracterizando-se, por um lado, pela exploração temática do núcleo Poeta/Génio/Vate, e, por outro, pela predominância da narratividade que, em conjunto com o recurso a grupos lexemáticos tendentes ao estabelecimento de uma isotopia do "grandioso", do "sublime", lhe conferem uma dimensão épica.

Capítulo III

LÍRICAS E BUCÓLICAS / ILHA DOS AMORES: DUAS FACES DA TEMÁTICA MULHER/AMOR/NATUREZA/MORTE

Alguns anos medeiam entre a vinda a público de Líricas e Bucólicas, em 1884, e Ilha dos Amores de 1897. No percurso que estamos a efectuar ao longo da obra poética de António Feijó, no sentido da clarificação de diferentes linhas de desenvolvimento temático e textual, estas publicações convergem, como aliás o título que escolhemos para este capítulo indica, nomeadamente no que à temática diz respeito. Abordaremos cada uma das obras individualmente, num primeiro momento, para, numa fase posterior, justificarmos, por razões que enumeraremos, um enquadramento global.

Na altura em que publica Líricas e Bucólicas, dois anos depois de Transfigurações e um ano antes de À Janela do Ocidente, o poeta tinha concluído a licenciatura em Direito, em 1883, e, de acordo com correspondência da altura, preocupava-se fundamentalmente em ingressar na carreira diplomática, acontecimento que ocorreu em 1885, com a sua nomeação para cônsul de Portugal no Rio Grande do Sul, embora por decreto posterior tenha acabado por prestar, em primeiro lugar, serviço como adido no Rio de Janeiro(1). Em 1897, data de Ilha dos Amores, Feijó já vivia em Estocolmo desde 1891, embora viesse frequentemente a Portugal, onde, durante esta década, um conjunto multifacetado de estéticas literárias se ia progressivamente desenvolvendo.

Em 1889, tinham surgido as revistas Insubmissos e Bohemia Nova; em 1890, Eugénio de Castro publicava Oaristos e Alberto de Oliveira Soares Azul; em 1891, Horas, também de Eugénio de Castro, e Alma Póstuma, de D. João de Castro; em 1892, o Só de António Nobre; em 1893, Flores Cinzentas, de Henrique de Vasconcelos; em 1894, as

---

(1) - Cf. Francisco Teixeira de Queirós - Cartas Íntimas de António Feijó, separata de O Instituto, vol. 123. Coimbra, Coimbra Editora, 1961.

Palavras Loucas, de Alberto de Oliveira, e os Esotéricos, de H. de Vasconcelos; em 1895, Embriões, de Teixeira de Pascoaes, e Os Malditos, de D. João de Castro. Também em 1895 surgia a revista Arte, de Eugénio de Castro e Manuel da Silva Gaio, que incluiria colaboração de António Feijó.

Entre 1890, data da publicação de Cancioneiro Chinês, e 1897, altura da vinda a público de Ilha dos Amores, assistimos, em Portugal, a uma relativa dominância, em termos de estilo de época, do decadentismo-simbolismo, nomeadamente através do carácter programático das obras de Eugénio de Castro, mas assistimos também, como se pode inferir dos exemplos acima citados, à permanência de uma literatura sub-romântica que, de forma diversa, se vai corporizando nos diferentes neo-romantismos(2).

Ainda que Ilha dos Amores seja entendida por muitos como uma certa adesão de António Feijó ao decadentismo-simbolismo, julgamos - e por isso a trataremos em conjunto com Líricas e Bucólicas - que nela convergem, ainda que de forma matizada, as mesmas linhas de desenvolvimento temático e textual presentes nesta última(3).

(2) - A década de 90 é, em termos de estéticas literárias, extremamente complexa, já que nela concorrem e convivem as obras mais representativas do decadentismo-simbolismo e também as que, prolongando de certa forma o romantismo - num sentido diverso daquele em que se considera o decadentismo-simbolismo como metamorfose romântica - instituem uma temática e uma visão das funções da literatura, diversas das que a estética decadentista preconizava.

A bibliografia sobre esta questão é extensa. Destacaremos, todavia, para além de José Carlos Seabra Pereira - Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa, ob. cit., Do Fim do Século ao tempo do Orfeu, ob. cit., o artigo "Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do séc. XX)" in Análise Social, vol. XIX (77-78-79), 1983 - 3º, 4º, 5º, 845-873, o trabalho de Jacinto do Prado Coelho "Panorama do Simbolismo Português" in Estrada Larga, nº 1, Porto, Porto Editora, pp. 107-112, de Túlio Ramires Ferro "O alvorecer do Simbolismo em Portugal", ob. cit., pp. 101-107, de João Gaspar Simões "A Posição de Eugénio de Castro", ob. cit., pp. 107-112, de Hernâni Cidade "A propósito de Manuel da Silva Gaio", ob. cit., pp. 116-119, Feliciano Ramos - Eugénio de Castro e a Poesia Nova. Ensaio. Lisboa, Ed. Ocidente, 1943 e Trindade Coelho, homem de letras: O contista, o esteta e o pedagogista. Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1947 e "Um clima de ideias no limiar do séc. XX" in Estudos de História Literária do séc. XX. Lisboa, Ed. Ocidente, 1958, pp. 5-33, Aníbal Pinto de Castro "Tradição e renovação na poesia de Eugénio de Castro" in Arquivo Coimbrão, vol. XXIV, 1969, pp. 154-181 e Óscar Lopes "Dois aspectos da Geração de 90" in Modo de Ler, ed. rev. e acresc. Porto, Ed. Inova, 1972, pp. 253-276.

(3) - Cf. Eugénio de Castro - Discours. Bruxelles. Palais des Académies, 1935, p. 29: "Ce n'est qu'en 1897 que António Feijó se mêla au mouvement symboliste avec A Ilha dos Amores...". José Carlos Seabra Pereira - Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa, ob. cit., p. 242, modaliza, introduzindo alguns matizes, a opinião de Eugénio de Castro "Com efeito, em comunhão original com os ramos, ainda viçosos, do antigo poetar de António Feijó, Ilha dos Amores apresentava novas vergônteas, que sem dúvida atraíam Eugénio de Castro". Sobre a mesma questão veja-se ainda Júlio Dantas, artigo dedicado a Ilha dos Amores in Novidades, nº 4074, de 20 de Julho de 1897.

A reflexão que faremos sobre Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores organizar-se-á em dois pólos específicos: por um lado, procuraremos efectuar um inventário temático, no sentido da determinação de um núcleo que as diferentes composições de Feijó actualizem de forma diversa e, por outro, procuraremos mostrar se existe uma organização estilístico-retórica, subjacente a cada texto, que nos permita chegar à enumeração de alguns traços invariantes, susceptíveis de funcionamento como pólo agregador do conjunto da obra, contribuindo, assim, para uma mais perfeita caracterização.

Líricas e Bucólicas postulam, paratextualmente, uma divisão que coloca o leitor na expectativa de explorações temáticas diversas. Definindo-se face a uma tradição literária ocidental, enquanto o título "Líricas" remeterá para um texto centrado no "eu", "Bucólicas arrastará, indubitavelmente, tudo quanto se situa no âmbito da paisagem rural(4).

As primeiras composições de "Líricas" e "Bucólicas", igualmente denominadas "Sinfonia de abertura", actuam, independentemente de algumas diferenças, como "artes poéticas", de certo modo programáticas. No entanto, enquanto o texto incluído em "Líricas" sobrevaloriza a Inspiração através de tercetos de seis sílabas, perfeitamente metrificados e com uma leveza de ritmo para a qual muito contribuem os sucessivos encavalgamentos, a composição que inicia "Bucólicas", ainda que tendo um centro aglutinador muito semelhante - "Ouvi estas canções que a fantasia errante / Colheu, para formar um virginal tesoiro" ("Bucólicas", p. 97) -, estrutura-se em alexandrinos que instauram um cenário campestre. As duas composições convergem, assim, no relevo atribuído à Inspiração e no postular da autenticidade lírica: "Voai na imensidade / Inspirações suaves / Da minha mocidade" ("Líricas", p. 52) e "Ouvi estas canções que pelo ardor do estio / Soltei à viração das tardes melancólicas" ("Bucólicas", p. 97), mas enquanto a primeira antecede um grupo de poemas que privilegia tematicamente o Amor, a Mulher, a Morte, a segunda, ainda que desenvolvendo estes mesmos núcleos temáticos, tende para a sobrevalorização da Natureza, como pólo centrípeto.

---

(4) - O estatuto do "lírico", em termos de teorização sobre os géneros literários, é, sem dúvida alguma, extremamente complexo, desde as questões relativas ao seu surgimento no seio da teoria dos géneros, até à diversidade de classificações. De entre uma numerosa bibliografia, destacamos, pela síntese que oferecem, as contribuições de Gérard Genette - Introduction à l'architexte, ob. cit. e de Vítor Aguiar e Silva - Teoria da Literatura, ob. cit.

Em termos de reflexão sobre a poesia, as composições que seguem as duas "Sinfonia de Abertura", "Eterno Tema" em "Líricas" e "Fragmento de uma carta" em "Bucólicas", prolongam o carácter de arte poética que parece caracterizar as primeiras. Com efeito, "Eterno tema" aponta paratextualmente para o privilegiar do núcleo temático Mulher, encarado de forma ambivalente e paradigmatizado numa figura feminina simultaneamente "Vénus" e "Virgem da Judeia", "bela como Afrodite e pura como as santas" ("Eterno Tema", pp. 53-54-55), despertando amor e veneração. A vertente formal desta "arte poética" surge configurada numa certa estética da libertação, também visível em "Fragmento de uma carta" ("Bucólicas", pp. 99-100). Assim, enquanto em "Eterno Tema" se afirma "- Alucinado espraio as minhas fantasias / Na indolência da rima e no embalar do metro" ("Eterno Tema", p. 53), em "Fragmento de uma carta" postula-se uma exploração moderna do "tradicional"(5). Se em "Sinfonia de Abertura"("Bucólicas", p. 97) a referência aos "melibeus antigos das bucólicas" indicia, por contraste, o tratamento "novo", ou melhor, "moderno", do tradicional, em "Fragmento de uma carta" o lexema inicial do texto não deixa margem para dúvidas: "Hoje para compôr as églogas silvestres / Ninguém trata de ler nem compulsar os mestres" ("Bucólicas", p. 99). "Hoje", situando-se opositivamente a "ontem", coloca o leitor perante a ambiência de uma teorização dita "moderna", que se corporiza no apelo à libertação dos dogmas, dos preceitos, na concepção do Poeta como aquele que entende os "livros imortais", "a soberba orquestração da partitura estranha... / que ninguém compreende e o visionário escuta" e na proposta de uma inspiração que despreza o cânone e o compasso" ("Fragmento de uma carta", pp. 99-100)(6). Deste modo, os sábios devem possuir, em vez de escolas, "Lira

---

(5) - O próprio título "Fragmento de uma carta" explora a ligação que as cartas poéticas de certa forma mantêm com o género epistolar, paradigmatizado pela Epistola ad Pisones de Horácio e por composições de Sá de Miranda, António Ferreira e Correia Garção. Note-se, aliás, que o texto é dirigido a Gaspar Queirós Barreiro, poeta das relações de A. Feijó (cf. Francisco de Queirós - António Feijó e os poetas contemporâneos da Ribeira Lima, separata dos "Cursos e Conferências" da Biblioteca da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1936).

(6) - A propósito da sobrevalorização da Inspiração em detrimento da técnica, em João de Deus, veja-se o trabalho de Feliciano Ramos: "A Lírica de João de Deus e a mentalidade portuguesa" in Ensaios de Crítica Literária, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933, pp. 139-168, especialmente p. 144: "Para este escritor [João de Deus], o lirismo é uma arte delicada, incompatível com cânones e preceitos. A técnica exterior do verso jamais devia sacrificar a espontaneidade do sentimento. A "poesia não tem conta nem medida", visto que estas iriam artificializar a nudez artística do fundo. Pensa ainda, e muito bem, que o cálculo e a reflexão são inimigos da real transcrição da vida emotiva: "Desde que o homem diz 2 e 2, 4, o anjo da inspiração levanta vôo e deixa-o às misérias da terra".

para cantar, Alma para sentir" ("Fragmento de uma carta", p. 100). Ainda que situando-se num outro contexto, que não já o da poesia filosófica patente em Transfigurações e À Janela do Ocidente, Feijó reafirma em Líricas e Bucólicas a concepção do poeta como vate, ser inspirado e privilegiado na relação Homem/Natureza, que enformará, ainda que de maneira diversa, os nossos diferentes neo-romantismos, desenvolvimentos, nesse aspecto, de um veio sub-romântico. No que diz respeito ao que designámos por "estética de libertação", o que se propõe é uma contra-leitura de uma arte poética, no sentido clássico. São sintomáticas, aliás, as referências a Virgílio, Horácio e Quintiliano, para além dos lexemas maiusculados: Poeta, Liras, Deus, Inspiração e Alma.

Face a uma poética "espartilhada", que se organiza tendo como referências dois poetas do "século de Augusto" e um retor do séc. I d.C., cujos nomes se ligam intensamente à tradição literária ocidental, o poema propõe, emblematicamente como contraponto, um Poeta que entende "Liras imortais" que "Deus numa esfera incógnita executa" ("Fragmento de uma carta", pp. 99-100) e hipervaloriza "A Inspiração que despreza o cânone e o compasso", acentuando a necessidade de "em vez de escolas, possuir / Lira para cantar, Alma para sentir!..." ("Fragmentos de uma carta", p. 100)(7). Aliás, a oposição moderno/antigo percorre grande parte das composições incluídas em "Bucólicas", como a demonstração repetida, e por vezes até repetitiva da pretensão de tratar o considerado "tradicional" de forma presumivelmente nova(8). Poemas como "Tintas d'Aurora" colocam a questão explicitamente: acen-

---

(7) - O apelo à libertação dos cânones constitui um dos traços mais pertinentes na definição de uma estética romântica. Sobre a articulação entre a liberdade da criação poética e o sonho como estado privilegiado, veja-se o famoso estudo de Albert Béguin - L'âme romantique et le rêve, Paris, José Corti, 1963, Cap. VII.

(8) - No que diz respeito à pretensão do tratamento "novo", confrontem-se, apenas como exemplo, as palavras introdutórias de Almeida Garrett à 1ª edição de Camões:

"A índole deste poema é absolutamente nova; e assim não tive exemplar a que me animasse, nem norte que seguisse.

Por mares nunca dantes navegados.

Conheço que ele está fora das regras, e que, se pelos princípios clássicos o quiserem julgar, não encontrarão aí senão irregularidades e defeitos. Porém declaro desde já que não olhei a regras nem a princípios, que não consultei Horácio nem Aristóteles, mas fui insensivelmente depós o coração e os sentimentos da natureza, que não pelos cálculos da arte e operações combinadas do espírito."

(Almeida Garrett - Camões, Porto, Ed. Lello e Irmão, s/d, p. XLVII.)

tua-se a verdura da paisagem, organizando referências à mitologia pagã "um deus persegue a Diana caçadora", "o velho céu pagão", "a olímpica ambrósia" ("Tintas d'Aurora", pp. 103-104), como temporalização da actualidade de um discurso "novo" escorado no "antigo", traduzido por inúmeras relações paratextuais[9]. O mesmo acontece com títulos como "Moderno Hephaistos", "In Amaritudine", "Sunt lacrymae rerum", e com epígrafes como "Super flumina...", "Per Amica silentia lunae"[10], "Cor naturae conturbatum est" ou "De risu oritur dolor". Precisadas as linhas de reflexão que o poeta propõe sobre a poesia, voltemos ao estudo das diferentes articulações do inventário temático que atrás propusemos, numa primeira abordagem de "Líricas".

A composição "Eterno Tema" postula, dizíamos, uma visão ambivalente da Mulher, deusa pagã e santa - ainda que nem sempre da mesma forma, já que se acentuam, umas vezes uma, outras vezes outra, das vertentes propostas - traduzindo uma permanência temática verificada no conjunto denominado "Líricas", cuja importância, em "Bucólicas", unicamente a recorrência do tema Natureza parece ameaçar.

Independentemente de poemas em que a Mulher é explicitamente tema, ainda que passível de articulações diversas, é impossível não detectar, nas outras composições que se organizam como desenvolvimentos dos núcleos temáticos Amor e Morte, a presença constante de uma figura feminina, vista de ângulos diferenciados. O núcleo Mulher parece funcionar como pólo agregador, permitindo combinações do tipo Mulher/ /Amor, Mulher/Morte, Mulher/Amor/Morte. Assim, a Mulher surge como "Vénus dissoluta", "flor augusta do pecado" nos quatro sonetos: "Lais", "Lésbia", "Santa Teresa de Jesus", "Rigolboche", reunidos sob o título "Flores de Carne" e em "Horóscopo", "Zelotipia" e "Canção da decadên-

---

(9) - Cf. Gérard Genette - Palimpsestes, ob. cit.

(10) - A referência virgiliana "Per amica silentia lunae" surge com carácter recorrente em Teixeira de Pascoaes - O Pobre Tolo, Porto, Ed. da Renascença Portuguesa, 1924, p. 46: "passou a tempestade vicentina. Silêncio; não o silêncio da lua de que nos fala Virgílio..."; p. 166: "O luar e idiotia, pasmo, a ideia fixa da morte, mas branda, insinuante, luminosa... Não mete medo; agrada; faz cantar os rouxinóis e deu aos versos de Virgílio um ritmo extraído do silêncio:
Per amica silência lunae (sic)".

cia"[11]. Assistimos, nestes textos, à composição de uma figura feminina que, pelo acentuar de uma perversidade algo estranha e pelo recurso a exemplos típicos das civilizações decadentes de Roma e Bizâncio, se aproxima da Mulher configurada pela estética decadentista, como ser que alia à sedução de uma beleza exótica e requintada, o distanciamento e a sensualidade[12].

Outros textos de "Líricas" propiciam, todavia, o surgimento de uma figura feminina que se situa, predominantemente, no veio explorado pelos diferentes neo-romantismos: "Rosa Branca"(p. 63), "Em frente do esquife(p. 64),"Pálida e loira" (pp. 65), "Última Nota" (p. 65), "Quadras à vizinha" (pp. 70-71), "Dístico" (p. 75), "Sobre o rio Thchú" (pp. 75-76), "No Cemitério" (p. 81), "Anacreônticas" (pp. 83-84-85), "Na Cabeceira dum berço" (p. 88), "Morena" (pp. 90-91) articulam a vertente do núcleo temático Mulher emblematizado por uma brancura indiciadora de pureza-"...o teu perfil correcto, /Imortalmente casto, imortalmente puro", ("Última Nota", p. 65), "Com tal frescura /Rosa tão pura / / Quanto a manhã ("Anacreôntica", p. 84), "Aquela rosa pálida e franzina, / Branca, tão branca, parecia morta" ("Rosa Branca", p. 63), pela ingénua simplicidade, "Como expressão de casta singeleza / ...Alma simples ingénua e cismadora" ("Em frente do esquife", p. 64), "Pobre criança ingénua a soluçar..." ("No Cemitério", p. 81), "Ao vê-la risonha e branda, / Com timidez de violeta" ("Quadras à vizinha", p. 71),

---

(11) - Para além das páginas de J. C. S. Pereira citadas na nota seguinte, veja-se ainda, na mesma obra, o capítulo III, "Espírito e temas na poesia decadentista e simbolista", nomeadamente pp. 326-337.

Como abordagem globalizante do tema Mulher no decadentismo, destacamos, no sempre actual trabalho de Mario Praz, ob. cit., o capítulo 4, "La belle dame sans merci", pp. 165-243. No que diz respeito especificamente à predilecção decadentista pelo ocaso das civilizações, veja-se, no mesmo trabalho, o capítulo 5, "Byzance", pp. 247-341.

(12) - José Carlos Seabra Pereira, em Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa, ob. cit., pp. 116-117, aponta claramente a aproximação que os sonetos "Flores de Carne" mantêm com uma temática decadentista: "Embora não seja atingido o sincretismo complexo das figuras femininas paradigmáticas da literatura decadentista, dele nos voltamos a aproximar, com os quatro sonetos "Flores de Carne". "Rigolboche" mostra-nos a moderna "Estátua do deboche", "estranha flor que as ilusões desmaia... / Sublime podridão", que baudelairianamente vem como "metálica visão das noites de mistério" para passar "ao sol do boulevard" um reverbero indómito e, muito à maneira decadentista, faz evocar "a decadência em Roma, / As noites de Suburra e os vícios de Sodoma...". "Lais" e "Lésbia" recriam um ambiente, vagamente histórico, de arte e embriaguez, fausto e langor, rodeando a beleza insana, triste e luxuriosa, agraletárgica, logo fulminante, e atraindo, por sua vez, o poente e a cor purpúrea. Com "Santa Teresa de Jesus" estamos ainda mais próximos - como já implicava a sua inclusão nestas "Flores de Carne" - daquele sincretismo, pois ela é visionada em pleno êxtase místico e sentindo na volúpia em que se alaga, / Um beijo casto como a luz do dia...".

"Na tua cabecita angélica e franzina" ("Na Cabeceira dum Berço", p. 88) por uma indefinida calma e doçura "Se o teu olhar gracioso e negro de azeviche / Em carícias de luz o rosto me envolvia," ("Dístico", p. 75), "...no meu doido coração / Docemente se espelha a minha amada!..." ("Sobre o Rio Thchú", p. 75), "Para que te ficasse uma expressão serena" ("Morena", p. 90).

Os exemplos apresentados permitem, assim o cremos, concluir que o tema Mulher surge, em "Líricas", estruturando-se numa alternância tensional entre uma visão neo-romântica da figura feminina, tendo como atributos a pureza, a ingenuidade e a simplicidade, e uma caracterização que actualiza alguns dos traços mais pertinentes na definição de um código estético configurado pelo decadentismo: a perversidade sedutora, a transgressão, a sumptuosidade requintada.

Com efeito, todas as composições incluídas em "Líricas", com excepção de "Aos Meus Condiscípulos" (pp. 66/68), "Meus Sobrinhos" (pp. 76/78), "Depois da Guerra" (pp. 93-96), "A Ressurreição de Tabitha" (pp. 79/80) e "Diogo Bernardes" (pp. 80/81), que posteriormente abordaremos, desenham um figura feminina passível de caracterizações diversas, mas actuando sempre como tema polarizador de dois outros, também eles fundamentais, que se lhe agregam: o Amor e a Morte. Independentemente da ambivalência que lhe é atribuída, a Mulher aparece sempre indissoluvelmente ligada ou ao Amor ou à Morte ou simultaneamente ao Amor e à Morte. Esta intensa ligação, traduzida por títulos como "Madrigal fúnebre" (pp. 61-63), "Castelo em ruínas" (pp. 64-65), "Em frente do Esquife" (p. 64), tem como paradigma um pequeno poema narrativo denominado "Tragédia Simples" (pp. 72-73), que conta a história de um "pobre carpinteiro... / modelando o contorno derradeiro / / Para o leito feliz do seu noivado", que acaba por gastar "... o seu engenho e o seu cuidado / Naquela obra - o derradeiro leito / Da sua noiva que morreu, coitado!".

Atentemos, agora, no grupo de poemas que enumerámos como não desenvolvendo o núcleo temático Mulher/Amor/Morte: a composição "Aos Meus Condiscípulos", que inicia, no interior de "Líricas", o que o poeta apelida de Livro Segundo, não é mais que uma reflexão sobre a vida, algo repetitiva. Mesmo assim, a Morte, que, desde já o adiantamos, é um dos temas mais plasmantes da obra poética de António Feijó, surge, a cada momento, como ponto de referência nunca obliterado. - "E na grande

alegria etérea que circunda / A Natureza eu vejo um ponto escuro e torvo: / Ao lado do albatroz o avoejar do corvo... / Depois da calmaria as penhas do recife! / A nossa vida é assim: o berço ao pé do esquife, / Gargalhadas na dor e lágrimas no riso...". "Meus Sobrinhos" articula um grupo de quadras que se limitam a recriar brincadeiras de crianças. "A Ressurreição de Tabitha" e "Depois da Guerra" corporizam, neste conjunto multifacetado, uma outra linha algo diversa das que anteriormente referimos: são narrativas versificadas que entroncam num dos veios mais explorados pelos nossos poetas parnasianos. "Diogo Bernardes" e "Versos à lua" suscitam um núcleo temático que, prolongando-se em "Bucólicas", vai acabar por sofrer sucessivas reelaborações em Ilha dos Amores: a Natureza. "Diogo Bernardes" define a distância, por interposição da saudade, entre um aqui, fora da Pátria, e um "longe, bem longe..." ("Diogo Bernardes", p. 81), junto ao Rio Lima, enquanto "Versos à lua" exploram um confessionalismo muito próximo da comunhão Poeta/Natureza e de uma concepção expressivista da poesia, para a qual já tínhamos chamado a atenção quando inventariamos as diversas propostas de reflexão, enunciadas pelos textos iniciais de "Líricas" e "Bucólicas". "Bucólicas" consubstanciam uma exploração mais constante e também mais elaborada desta relação Poeta/ /Natureza. Desde a composição "Sinfonia de Abertura" e "Fragmento de uma carta" que exaltam como valores fundamentais a Inspiração e a libertação dos cânones, postulando uma concepção do Poeta como ser privilegiado na comunhão Homem/Natureza, que esta última se institui como núcleo temático fundamental, diversamente disseminado pelas diferentes composições.

"Depois do jantar", poema que segue "Sinfonia de Abertura" e "Fragmento de uma carta", propõe um cenário de Natureza em festa e situa o leitor na plenitude de um universo rural, caracterizado por uma intensa luminosidade e por uma marcada apologia da vida e do sol: "Sente-se, no correr da seiva, toda a fúria / Do coração dum atleta às pulsações... Repara: / O sol doira e fecunda a vicejante seara...". O homem surge como um elemento no conjunto das forças criativas da Natureza. "Vamos! Se no teu peito existe coração, / Embebe-o no fulgor deste festim pagão, / A terra é um grande harém, odaliscas as flores.../ Quando o sol desembesta os nítidos ardores / Sente-se uma atracção,

uma sensualidade, / Que nos subjuga e a pouco e pouco nos invade / / E nos queima e rebenta em doidos pensamentos!" ("Depois do jantar", pp. 100-102).

O mesmo cenário de luz/vida ocorre em "Tintas d'Aurora" (p. 103), poema subsequente. A aproximação destes textos com a ambiência rural faz-se pela via da glorificação de uma paisagem identificada pela constante permanência do sol, da luz, factos recorrentes que permitem um florescimento vital. O campo aparece, qual paraíso não marcado pelo pecado original, como o lugar privilegiado para ouvir o pulsar da vida, permitindo a comunhão plena Homem/Natureza. Esta apologia vibrante de uma Natureza permanentemente em festa funciona em Líricas e Bucólicas como o pólo oposto da visão decadentista da Mulher, situada numa ambiência urbana de requintado luxo, que, como assinalámos, algumas composições de "Líricas" elaboram.

A iteratividade de lexemas como "luz", "sol", "seiva", "ardores", "brilho", aproxima os textos citados de algumas linhas características do neo-romantismo, nomeadamente na sua vertente vitalista, com especial incidência nas obras de João de Barros(13). Com efeito, como sinteticamente refere José Carlos Seabra Pereira, "o imaginário alimenta-se do neo-romantismo vitalista da inversão dos tópicos decadentistas e, por outro lado, da afirmação autónoma de figurações de luz, de calor fertilizante, de força, de movimento, de fecundação, de geminação, de florescimento, frutificação e procriação, de impetuosidade nas linhas, nos sons, nas cores e na luz, de expansão e posse, de saúde fresca e prazer"(14). Embora o vitalismo se corporize explicitamente na década de 1900, os desenvolvimentos do tema Natureza, que levantámos nos textos de "Bucólicas", parecem aproximar-se mais das

---

(13) - Cf., por exemplo, Terra Florida (1909) e Ansiedade (1913).

(14) - Cf. José Carlos Seabra Pereira - "Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do séc. XX)", ob. cit., p. 857.

unidades temáticas harmonicamente configuradas, nomeadamente na obra de João de Barros, ressalvadas algumas diferenças importantes, que do ruralismo elaborado pela vertente neo-garrettista do neo-romantismo lusitanista[15].

Na verdade, enquanto o lusitanismo aponta o retorno a uma Natureza mais ou menos idealizada e com um cariz de certo modo folclorizante, o vitalismo acentua a força telúrica e emblematiza o sol. Apenas neste sentido as composições de Feijó parecem, assim, desenvolver uma linha que desembocará na concepção de Natureza veículada pelo vitalismo, ainda que enquadrada de forma diversa. Com efeito, um dos traços mais relevantes deste neo-romantismo, que J. C. Seabra Pereira apelida de "voluntarismo" - que se instaura opondo-se, por um lado, ao esteticismo e, por outro, à vertente neo-garrettista do lusitanismo -, não está presente em nenhuma das composições que referimos[16]. Existem, contudo, alguns traços de uma exaltação heróica do trabalho humano que se identificam, aqui e além, com a concepção que o vitalismo desenvolverá: "Moderno Hephaistos" prefigura, de certa forma, o titã de que fala João de Barros[17] - o forjador como "um herói demanda o ferro e o aço / Que vergam à pujança hercúlea do seu braço / ... Poderoso titan, no seu perfil violento / No seu olhar bondoso" ("Moderno Hephaistos", pp. 105-106). Esta concepção de uma resistência pujante prolonga-se, ainda que liminarmente, na referência ao "roble gigantesco" ("Elegia Rústica", p. 106) e mais claramente na narrativa da luta tenaz de uma árvore, que resiste à fúria da Natureza e acaba por ser destruída pelo Homem ("Árvore Amiga", p. 113): "Uma árvore só. Quando o rio crescia, / As margens inundando impetuo-

---

(15) - Cf. José C. S. Pereira, ob. cit., nota (14), p. 852. "Das três correntes neo-românticas, a lusitanista é a única com antecedentes importantes nos finais do séc. XIX, onde conhecera um surto não só poligenésico, mas também assincrónico e aparentemente não unificável, dada a ausência de relações ou a oposição em que conjunturalmente parecem cair o novolusismo de M. da Silva Gaio, o historicismo de dramaturgos e romancistas com posicionamentos político-ideológicos (mas não sociais) diversos, o neo-garrettismo de Alberto de Oliveira e António Nobre, o nacionalismo literário de Trindade Coelho, Alfredo da Cunha e Luís Osório, o quinhentismo do jovem Júlio Dantas".

(16) - Cf. J. C. S. Pereira - Do Fim do Século ao Tempo do Orfeu, ob. cit., pp. 86-118.

(17) - Cf. João de Barros - Terra Florida, Porto, Liv. Chardron, 1909.

samente, / Como um titan batia a fúria da torrente / Numa luta brutal, um desespero eterno..."[18].

As composições restantes, "Amores Silvestres" (pp. 109-110), "Canção do Outono (pp. 110-111), "Afinidades Secretas" (p. 111), "In Amaritudine" (p. 111) e as quatro composições reunidas sob o título "Sunt lacrymae rerum" traduzem um movimento de animização da Natureza, veículado por uma prática textual que umas vezes privilegia a narração e outras a descrição: "Quando isto sucedeu estávamos em Julho" ("In Amaritudine", p. 111); "Que profunda tristeza dolorosa / / Envolve a Natureza em noites claras / Geme o vento nas trémulas searas / Uma canção tristíssima e chorosa" ("Sunt lacrymae rerum", p. 116)[19].

No sentido de uma perspectiva globalizante, pode afirmar-se que "Bucólicas" desenvolvem a temática da Natureza segundo duas vertentes fundamentais: por um lado, o cenário da Natureza em festa, o sol, a luz, o calor, a vida; por outro, a comunhão Poeta/Natureza, funcionando o primeiro como interlocutor privilegiado, capaz de decifrar os mistérios da segunda. Esta atitude aparece paradigmatizada nos versos "Na atitude das coisas silenciosas / Eu leio claro as suas lendas vivas" ("Sunt lacrymae rerum", II, p. 117).

Assim, enquanto Líricas e Bucólicas propõem, numa primeira parte, a exploração do núcleo Mulher/Amor/Morte, numa segunda, a Natureza concentra em si o carácter aglutinador do conjunto das composições.

Na totalidade da obra poética de António Feijó, Ilha dos Amores consubstancia a convergência destas linhas temáticas, aproximando-se, em múltiplos aspectos, de Líricas e Bucólicas: se, por um lado, os temas Mulher/Amor/Morte, que identificámos em "Líricas", se articulam com o núcleo Natureza, omnipresente em "Bucólicas", por outro, al-

---

(18) - Permitimo-nos chamar a atenção para uma certa disseminação temática que o vitalismo organizará de forma diferenciada, criando núcleos diversos que funcionarão como pólos agregadores.

(19) - "Sunt lacrymae rerum", conjunto de poemas dedicado a Guerra Junqueiro, envolve, juntamente com a animização por nós referida, uma vertente panteísta, próxima de muitas das composições deste poeta.

go de semelhante ocorre, ainda que de forma matizada, em termos de mundividência, de concepções estéticas e de uma certa prática textual.

Numa análise sequencial dos pontos enunciados, consideremos, em primeiro lugar, a questão temática, embora, simultaneamente, procuremos justificar as coincidências, em termos de mundividência e de concepções estéticas, debruçando-nos, posteriormente e de forma globalizante, sobre os processos retórico-estilísticos configuradores de uma prática textual, que nos surge como bastante uniforme.

Na sequência dos dois textos iniciais de "Líricas" e de "Bucólicas"- o primeiro dos quais se intitulava, num caso e noutro, "Sinfonia de Abertura" e o segundo "Eterno Tema" e "Fragmento de uma Carta", respectivamente -, Ilha dos Amores propõe, como poema inicial, uma composição com o mesmo título da obra, que aponta vertentes importantes no sentido da elaboração de concepções estéticas, nomeadamente no que à criação poética diz respeito. Assim, o primeiro verso - "Com rumo ignorado / Embarquei-me e parti no meu iate de sonho"- e a última estrofe -"Meu coração porém não podia esquecê-los; / Deram-lhe anos de dor, mas divinos instantes, / E pôs-se a repetir às nuvens e às estrelas / Velhas canções de amor que lhe inspiraram dantes:" (p. 181) - configuram o tópico romântico do sonho na criação poética e contribuem para uma concepção expressivista da arte, acentuando um pendor confessional, já por nós relevado em Líricas e Bucólicas[20].

A estrofe número 29 (p. 210) de "Auto do meu Afecto" reitera tal concepção, valorizando uma sinceridade emotiva que, em termos de concepção da poesia, se opõe à noção de fingimento poético, progres-

(20) - Sobre a importância do sonho na criação poética, dentro da estética romântica, cf. Albert Béguin - L'âme romantique et le rêve, ob. cit.; Georges Gusdorf - Naissance de la Conscience Romantique au Siècle des Lumières, ob. cit., cap. VII, pp. 397-436.

sivamente elaborada pela arte finissecular[21].

"Rimei estas oitavas dia a dia,
Para esquecer um íntimo pesar...
Dizer as nossas mágoas alivia,
É um bálsamo cantar...
Assim na grande nau da Fantasia
Pelo Oceano das lágrimas navego,
Entre as doiradas vespas da Ironia,
E o Ciúme - esse morcego..."

Aliás, como temos vindo a observar, este tom marcadamente confessional, típico de um sub-romantismo sentimental, surge em Poesias Completas com carácter recorrente, ainda que diversamente matizado.

O conjunto de composições que segue o poema "Ilha dos Amores" privilegia a Mulher, como núcleo temático polarizado, umas vezes, na visão decadente, acentuando a perversidade e o distanciamento, e outras, na neo-romântica, sobrevalorizando a pureza, a meiguice, a brancura. Situam-se na primeira destas vertentes "Helénica", "Lady D. Juan", "Domina", "Inez" e, na segunda, "Serenada", "Puríssima", "Pálida e Loira", "Àquela que veio Tarde", "De Noite" e "Avé Cheia de Graça". Para além das relações paratextuais indiciadas pelos títulos "Helénica", "Lady D. Juan" e "Domina", no sentido de um distanciamento hierático e da referência a antigas civilizações - facilmente identificável pelo código estético do decadentismo -, estes textos surgem como reelaboração da visão da Mulher em "Eterno Tema" ("Líricas", p. 53-55), acentuando o desdém ("no teu desdém calcas a esmo" - "Helénica", p. 183), a ambivalência ("Arcanjo ou cortesã, quando a flor do sorriso" - "Lady D. Juan", p. 185), a perversidade ("Lodo que o sol doirou num raio deslumbrante! / Fulge no teu altar, de estrelas circundada, / Loira Virgem do Mal, no orgulho triunfante, / Calcando o Homem aos pés, como a serpente odiada" - "Lady D. Juan", p. 187), o poder dominador ("Longe de ti blasfemo, exalto-me, protesto, / A fraqueza escondendo em ostentoso alarde... / Apa-

---

(21) - Ainda que o decadentismo, como metamorfose do romantismo, releve a importância da "rêverie" e também do "sonho", Feijó parece bem mais próximo da vertente romântica que da decadentista, já que o sonho surge, predominantemente, como veículo da criação poética e não tanto como possibilidade de passagem para o inconsciente.

reces, e basta uma palavra, um gesto, / Humilha-se de novo o coração covarde!" - "Domina", p. 187).

Inez, que perdeu a pureza da infância e sofreu beijos mercenários, é mais uma figura feminina a acrescentar a este conjunto decadentista, que, iniciado por "Eterno Tema", se prolonga nos sonetos "Lais", "Lésbia", "Santa Teresa de Jesus" e "Rigolboche", em "Líricas", e "Helénica", "Lady D. Juan" e Domina", em Ilha dos Amores[22].

Os poemas seguintes, "Puríssima", "Pálida e Loira", "Àquela que veio Tarde", "De Noite" e "Avé Cheia de Graça", propõem, por oposição, uma outra Mulher, também ela actualização da figura feminina já paradigmatizada em "Líricas". Com efeito, como na devida altura observámos, exemplos como "Quadros à Vizinha" (pp. 70-72), "Dístico" (p. 75), "Anacreônticas" (pp. 83-85), "Rosa Branca" (p. 63), "Pálida e Loira" (p. 65) e "Em frente do Esquife" (p. 64) consubstanciam uma Mulher branca, pura, meiga, simples e ingénua. Parece evidente a existência de um modelo arquetípico de figura feminina que, articulado em duas vertentes, uma decadentista e outra neo-romântica, se actualiza da mesma forma em "Líricas" e Ilha dos Amores [23]. Na complexa rede de relações intertextuais que, assim o cremos, unem as duas obras, este parece ser um dos aspectos a relevar. Com efeito, se "Em frente do Esquife" (p. 64), "Rosa Branca" (p. 63) e "Pálida e Loira" (p. 65) integram versos do tipo "Alma simples, ingénua e sonhadora" (p. 64), "Pálida e loira muito loira e fria" (p. 65), "Aquela rosa pálida e franzina" (p. 63), "Puríssima" (p. 189), "Pálida e Loira" (pp. 190-191) e "Àquela que veio Tarde" (pp. 191-192) incluem alguns que parecem, numa primeira leitura, variantes dos primeiros: "Àquela virginal pálida criatura / Meiga como a pureza, alva como a

---

(22) - Para a relação do tema "prostituta regenerada" com a estética decadente, cf. Mario Praz - La Chair, la Mort et le Diable, ob. cit., cap. 3, "A l'enseigne du Divin Marquis", nomeadamente pp. 110-115.

(23) - Embora a exploração do espectro temático Amor/Morte tenha desenvolvimentos muito frequentes dentro da estética decadente, a utilização que dele faz Feijó parece ser bem mais consentânea com a vertente neo-romântica, já que não há um acentuar do macabro nem o pendor para um certo necrofilismo.

candura" ("Puríssima", p. 189), "Ia branca no esquife, em seu manto de arminho" (Pálida e Loira", p. 190), "Corpo de arminho, alma de arminho" ("Àquela que veio Tarde", p. 191)(24).

Estes textos de Ilha dos Amores levam a efeito o cruzamento temático Mulher/Amor/Morte que havíamos detectado em "Líricas". "Pálida e Loira" (pp. 190-191) paradigmatiza esta ligação, já que, para além das recorrências temáticas que inventariámos, se denomina da mesma forma que uma das composições de "Líricas", indiciando relações intertextuais e paratextuais muito vincadas(25).

As restantes composições de Ilha dos Amores incluem-se em dois grupos fundamentais. O primeiro, "Auto do Meu Afecto", integra um poema chamado "Prelúdio" e, depois, um conjunto de estrofes, numeradas de I a XXIX, que se constroem sobre o núcleo temático Mulher/Amor/ /Morte, articulando eventuais reflexões sobre a criação poética. Com efeito, reiteram-se as directrizes seguidas no primeiro grupo de poemas, que, por sua vez, prolongam as de Líricas e Bucólicas.

O texto inicial "Prelúdio" (pp. 200-201) postula a mesma concepção expressivista da criação poética que temos vindo a enunciar, apontando para uma idêntica valorização da sinceridade como vertente dominante: "Procurei na memória as rimas deste idílio" ... "Insuflei-lhes calor, graça, perfume, seiva, - / Tudo o que espuma em nossas veias... / Ingénuos corações que idealizais venturas! / - Andam morcegos a esvoaçar / Lede vós, lede vós, as minhas desventuras,/ /Olhos vermelhos de chorar!"... O grupo de estrofes que se lhe segue articula, por vezes ambiguamente, a temática Mulher/Amor/Morte/ /Natureza, já que a figura feminina surge simultaneamente "branca e nervosa" (IV, p. 202), "pálida e fria" (IV, p. 202) e "cheia de infantis carinhos" (VI, p. 203), aliando a um sincretismo físico um espectro complexo de atitudes.

"Alma Triste" é a denominação do grupo de poemas subsequente, onde a Natureza, tema polarizador, agrega a temática Mulher/Amor/

---

(24) - Seria possível, aliás, elaborar uma matriz, isto é, um inventário de adjectivos, susceptível de contemplar não importa que actualização ao nível dos diversos poemas.

(25) - Cf. "Pálida e Loira" in Líricas e Bucólicas, p. 65.

/Morte. A Natureza,que estes textos subsidiariamente instauram, surge, contudo, de forma algo diversa do que ocorria em "Bucólicas"; postula-se a diferença entre um "aqui",marcado pelo frio, pela neve, pela tristeza-"as terras do norte, meu longínquo exílio" ("No Campo", p. 227)- e um "além",coincidente com os cenários de "Bucólicas" em que "A terra estende a sua toalha verde / E o céu acende os candelabros de oiro". Aos "cinco meses em que a neve rola" ("No mês de Abril", p. 223) e aos "Longos dias sem luz, sem horizontes claros, / tardes setentrionais de um silêncio sem fim" ("Silêncio", p. 224) opõem-se os "dias santos de sol" ("Domingo em Terra Alheia", p. 210).

Textos como "No Campo" e "Inverno" instituem-se como exacto contraponto dos que se integram em "Bucólicas"- enquanto estes exaltam o calor, a luz vivificante, o poder criador do sol, aqueles constroem uma paisagem parada, silenciosa, morta: "Terras do Norte, meu longínquo exílio! / Águas tranquilas, pinheiros, rochedos... / Por estes bosques nunca andou Virgílio, / Nem melros cantam nestes arvoredos / ... Lagos sem fim; desertos sem miragens; / / Mar sem ondas na toalha azul... / Longos ocasos de esvaídas cores,/ Na paz discreta em que as paisagens morrem, / Nem choram fontes nos jardins sem flores, / . ... / Nem voam aves, nem as águas correm." Como oposição ao cenário descrito nas composições citadas, surge uma visão da Natureza que, filtrada pela distância, esbate os contornos vivificantes que em "Bucólicas" assinalámos e se mitifica aproximando-se de certas tendências do neo-romantismo lusitanista, nomeadamente na sua versão neo-garrettista.

A composição "Puríssima" (p. 189) - colocada na sequência de "Helénica" (pp. 182-183), "Lady D. Juan" (pp. 184-187), "Domina" (pp. 187-188) e "Inez" (pp. 188-189) e remetendo para a "Purinha" do Só, de António Nobre - parece indiciar, por oposição ao ambiente urbano dos poemas citados, a referência posterior a uma paisagem rural, também ela mitificada. Surgem, assim, referências de pendor marcadamente folclorizante: "Onde estais vós, Domingos de outros anos / / Adro da minha Igreja, alamedas do rio, / Dias santos de sol católicos-romanos?", "Chego, e diante de mim, onde a vista se perde, / /Em minha honra, abrindo o festival tesoiro, / A terra estende a sua toalha verde / E o céu acende os candelabros de oiro" ... "Como são

belos os domingos nas aldeias! / Missas de alva, manhãs serenas de alegria, / E um Deus amável, que até mesmo as feias / Leva rindo e cantando à romaria" ("Domingo em Terra Alheia",pp. 210-211).

As composições que escapam ao quadro que traçámos -"Diante do Espelho" (pp. 213-214), "Teoria do Beijo" (pp. 214-215), "O Trapista" (pp. 215-217), "Nove de Setembro" (pp. 217-218), "Abandono" (pp. 221-222) e "Balada dos Amantes" (pp. 225-227)-,aglutinam-se pelo desenvolvimento do repetido espectro temático Mulher/Amor/Morte, o que as enquadra, claramente, na perspectiva globalizante que privilegiámos como instrumento de análise.

O último grupo de poesias,"Durante a Procela", volta à temática citada, acentuando o desenvolvimento que dela fez a vertente decadentista.

"Ideal", desenvolvendo a visão ambivalente da figura feminina, leva o poeta a interrogar-se sobre se "o inefável clarão" que o "deslumbra" "sai do Inferno ou do Céu, vem do Poente ou da Aurora" ("Ideal", p. 231), colocando a oposição Luz/Trevas que semicamente ocorria na caracterização da Mulher, acentuando, por um lado, a brancura, a pureza, a castidade e, por outro, a perversidade. "Ocaso Espiritual" (p. 231), "A Aranha" (p. 232) e "O Choro" (pp. 232--233) aliam o tema Amor/Morte, fazendo com que os quatro sonetos se limitem a articular vertentes diversas do conjunto temático, que parecem ter em Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores um valor absolutamente arquetípico. Os sonetos remanescentes "Tenebrosa" (p. 233), "O Espectro" (p. 234) e "A Caveira" (pp. 234-235) formam um grupo perfeitamente filiável nos conjuntos "Eterno Tema" (pp. 53-55) e "Flores de Carne" (pp. 68-70),de "Líricas", e "Helénica" (p. 182), "Lady D. Juan" (pp. 184-187), "Domina" (pp. 187-188) e "Inez" (p. 188), de Ilha dos Amores.

Se as relações paratextuais com composições decadentistas se revelam nitidamente, não é menos verdade que os sonetos referidos desenvolvem o que J. C. Seabra Pereira chamou de "estesia do disforme e do repugnante, do horrífico e do fúnebre", indiciando , por sua vez, tal como a concepção feminina de que falámos, traços configuradores de um código estético típico do decadentismo e também, de certo

modo, do simbolismo[26]. Os dois sonetos denominados "A Caveira" (pp. 234-235) privilegiam intertextualmente, se nos situarmos ao nível da identificação de uma estrutura temática como meio de estabelecer a intertextualidade, a composição de Baudelaire "Une Charogne"[27].

O último soneto, "Refugium Peccatorum" (pp. 236-239), renova a concepção de uma Mulher "bendita", "cuja bondade tem sorrisos de paz e de perdão", na sequência de "Avé Cheia de Graça" (pp. 193--196) e "Puríssima" (pp. 189-190).

A última composição, "Epílogo", introduz, finalizando a obra, matizes algo diversos no quadro temático que temos vindo a inventariar. Sob a epígrafe "Aqui jaz Feijoo escudeiro / Bon fidalgo e verdadeiro / gran cazador e monteiro", define-se, por contraste com a fragilidade físico-psíquica do homem típico da ambiência doentia construída pelos textos articulando uma temática decadentista, um fidalgo facilmente integrável nos cenários campestres propostos por "Bucólicas". Assim, a um antepassado "...sadio e forte / Nobre, ingênuo, leal, corajoso a valer; / E, - ventura suprema, ou galardão da Sorte! - / Suponho até que nem sabia ler!" opõe-se um descendente que é o resultado da transformação do "sangue generoso" em "linfa miserável", que tem "medo do sol, do mar, das tempestades" e passa "a existência sofrendo imaginários pesadelos..."[28]. Este poema cons-

---

(26) - Cf. J. C. S. Pereira - Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa, ob. cit., p. 315.

(27) - Já em 1878, Feijó publicava, em Museu Ilustrado, I, 1878, um poema intitulado "Paradoxo", imitação bastante próxima de "Une Charogne", aliás indiciada pelo sub-título "imitação de Charles Baudelaire".

(28) - A ideia de degenerescência da raça, claramente decadentista, surge paradigmatizada pela figura de Des Esseintes, no romance A Rebours de J. K. Huysmans, publicado pela primeira vez em 1884. "A en juger par les quelques portraits conservés au château de Lop, la famille des Floressas des Esseintes avait été, au temps jadis, composée d'athlétiques soudards, de rébarbatisfs rûtres... Ceux-là étaient les ancêtres; les portraits de leurs descendants manquaient; ...une seule toile servait d'intermédiaire... Déjà, dans cette image ... les vices d'un tempérament appauvré, la prédominance de la limphe dans le sang apparaissaient.
La décadence de cette ancienne maison avait, sans nul doute, suivi régulièrement son cours; l'éffémination des mâles était allée en s'accentuant;"
(Huysmans - A Rebours, Paris, Coll. 10/18, 1975, pp. 47-48)

FACULDADE DE LETRAS BIBLIOTECA PORTO

titui, na verdade, um "epílogo", no sentido de um fechamento articulando vertentes diversas que sintetiza, na oposição Ontem/Hoje, o confronto entre um homem instintivamente livre e saudável, vivendo no meio da Natureza, e um outro, ligeiramente andrógino, cuja debilidade física e psíquica se move, por contraste, num ambiente cosmopolita: "Formado entre sorrisos cortesãos / Num tempo de elegância efeminada".

Assim se subsumem, em "Epílogo", os temas enunciados:

a exaltação de uma ambiência rural que, polarizada umas vezes na apologia da Vida e outras na meditação sobre a Morte, surge em "Bucólicas" e também - ainda que encarada do ponto de vista da oposição entre um aqui e um além - em Ilha dos Amores. Uma das linhas passíveis de actualização desta vertente temática parece ser a figura feminina caracterizada, em textos de "Líricas" e também de Ilha dos Amores, por nós explicitamente referenciados, pela brancura, pela castidade, pela meiga ingenuidade.

Tal como a Natureza que estes textos corporizam não é uniforme, mas diversamente matizada, por um lado, por uma certa apologia do seu carácter vivo e fecundante, emblematizado pelo sol - que, a propósito de "Bucólicas", já aproximámos de aspectos que o vitalismo progressivamente desenvolverá - e, por outro, por uma mitificação da ambiência rural, presente em Ilha dos Amores - mais coincidente com uma exploração de tipo lusitanista, na versão neo-garrettista -, assim a figura feminina se não apresenta de forma linear. Aliando a si umas vezes a Vida, outras a Morte, ela contrasta, no entanto, com a perversidade e o distanciamento que surgem como traços identificadores da vertente decadentista.

Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores parecem, deste modo, convergir no tratamento do espectro temático Mulher/Amor/Natureza/ /Morte, ainda que Líricas e Bucólicas indiciem a dominância Mulher/ /Amor/Morte, em "Líricas", e Natureza, em "Bucólicas", enquanto Ilha dos Amores aponta um sincretismo temático, de certa forma mais complexo.

Explicitadas as razões do tratamento conjunto de Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores, no que diz respeito ao espectro temá-

tico e à concepção da poesia, procuremos, a partir deste momento, fazer uma caracterização em termos de prática textual.

Independentemente da aproximação que as obras citadas fazem, tematicamente, do Decadentismo/Simbolismo, o discurso poético que as sustenta consubstancia-se numa linguagem rigorosamente estruturada, de pendor concretizante, tendendo para a definição precisa de contornos. Com efeito, um dos traços mais pertinentes da textualização em Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores é o recurso à dupla e tripla adjectivação, não no sentido da sugestão, mas, pelo contrário, numa busca incessante de uma luminosidade racional. São inúmeros os exemplos; em todos os textos das obras citadas há, pelo menos, uma ocorrência, por vezes várias,tornando este aspecto fundamental dentro da organização retórico-estilística dos diferentes textos: "Ó cerúlea mulher inconcebível, casta," ("Eterno Tema", p. 54), "É frio e luminoso, assim como o diamante" ("Eterno Tema", p. 55), "Quando a morte vier serena e tenebrosa" ("Cadências Tristes", p. 56), "Do teu olhar a luz serena e viva" ("Diálogos no Outono", p. 57), "Ao despedir-me o "Adeus" sentido e amargo"("In Extremis", p. 59), "Como gazela tímida e medrosa" ("Ilusão Perdida", p. 59), "Prefiro ver-te assim, branca e nervosa" ("Auto do meu Afecto" I, p. 202), "Domingo triste, protestante e frio" ("Domingo em Terra Alheia", p. 210), "Ecoa o seu andar cadenciado e lento" ("O Trapista", p. 215). Outro dos aspectos que concorre para as características atrás assinaladas é o uso frequente da comparação, tendendo, tal como a dupla e tripla adjectivação, para um concretismo clarificador: "Como um cravo que murcha debruçado / ... o coração magoado, / Para te ver passar, todo se inclina" ("O Cravo Murcho", p. 55), "Vão-se as pérolas coalhar," / Como o rócio orvalhando as flores dum jardim" ("Cadências Tristes", p. 57), "Como gazela tímida e medrosa" ("Ilusão Perdida", p. 59), "Como um astro fulminado" ("Madrigal Fúnebre", p. 61), "Como um bafejo que uma rosa afaga" ("Santa Teresa de Jesus", p. 69), "Como a hera sustenta o velho muro" ("Amores Silvestres", p. 109), "Como um titan que morre estrangulado" ("Sunt lacrymae rerum" III, p. 117), "Como lobos a uivar, famintos, pelo inverno" ("Domina", p. 187), "Teu seio lácteo é como um ninho imaculado" (Àquela que veio Tarde", p.

191), "Como uma flor nocturna o pensamento exangue" ("Domina", p. 233)[29].

Para além de fortemente estruturado a nível discursivo e demonstrativo, o discurso poético que Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores articulam apresenta uma marcada tendência para a narrativa e instaura-se, por vezes, dramaticamente. Composições há em que as sequências narrativas são perfeitamente evidentes: "No país de Lidá S. Pedro apostolava / ... Vieram-lhe dizer, um dia em que pregava... S. Pedro caminhou profundamente absorto" ("A Ressurreição de Tabitha", pp. 80-81); o que acontece, para além do poema citado, também em "Diogo Bernardes" (p. 80), "No Cemitério" (p. 81), "O Cravo" (pp. 85-87), "Depois da Guerra" (pp. 93-96), "Moderno Hephaístos" (pp. 105-106), "Elegia Rústica" (p. 106), "Amores Silvestres" (p. 109-110), "In Amaritudine" (pp. 111-113), "Árvore Amiga" (pp. 113-115), em Líricas e Bucólicas, e "O Trapista" (pp. 215-217), "Noite de Natal" (pp. 219-221), "Balada dos Amantes" (pp. 225-227), em Ilha dos Amores. Convém, todavia, notar que mesmo os poemas que não se instituem claramente como narrativos, privilegiam uma organização discursiva que integra sinais fragmentários típicos da narratividade. Assim, face a um acentuar da recusa do discursivismo e da narratividade que o Decadentismo/Simbolismo vai progressivamente elaborando, os textos de Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores, apesar da actualização de um espectro temático simultaneamente característico do decadentismo e de um neo-romantismo mais ou menos indiferenciado, prolongam, formalmente, a vertente romântica de um certo descritivismo. Apontámos já esta tendência para o poema narrativo quando abordámos, no Capítulo I deste trabalho, Transfigurações e À Janela do Ocidente, que agrupámos pela sua dimensão épica.

---

(29) - Como exemplo do frequente uso que Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores fazem da comparação, tomemos, para além dos já citados, aquele que nos é oferecido por "Lady D. Juan" (Ilha dos Amores, pp. 184-187) onde é possível detectar cinco comparações exactamente do mesmo tipo:

"Como diante do espelho a Eva grega, Psiché!" (p. 184);
"Como um manto real, nos úmeros nevados?" (p. 185);
"Como um lírio encerrado em urna de cristal?" (p. 185);
"Como uma abelha de oiro errante e fugitiva?" (p. 185);
"Como a flor que a espargir venenos entreabrisse?" (p. 185).

Contrariamente à tentação decadentista/simbolista de traduzir a maior diversidade possível de matizes, Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores revelam uma preocupação nítida pela clara sucessividade discursiva, através da dupla ou tripla adjectivação, das imagens concretizantes, das comparações clarificadoras(30). Mesmo nas composições de temática decadentista, não existe, salvo uma ou outra excepção, uma preocupação pela pesquisa do vocábulo raro, da aliteração, da assonância(31). Permanecem as interrogações retóricas e uma sequência discursiva ortodoxa: "Quem és tu? Quem és tu? Donde vens, de improviso?... Responde: quem és tu? Liberta-me! A existência / É o cárcere onde geme a nossa alma escrava" ("O Espectro", p. 234), "A ti, caveira imunda, eu, Hamlet, pregunto (sic):" ("A Caveira", p. 234).

O único aspecto que, a nível formal, parece aproximar Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores das preocupações do decadentismo/ /simbolismo é a ocorrência de alguns alexandrinos trímetros: "Do coração, robusto ainda, em cada leiva." (Poesias Completas, p. 200).

Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores constituem, assim, no conjunto da obra poética de Feijó, uma vertente que, de forma diversa do "romantismo social" actualizado por Transfigurações e À Janela do Ocidente, se consubstancia na síntese de um espectro temático decadentista e algo indiferenciadamente neo-romântico, numa concepção da poesia também predominantemente neo-romântica, privilegiando a Inspiração, e numa prática textual que, para além dos aspectos pontuais que indiciámos, não nos parece longe do equilíbrio formal do típico parnasianismo.

---

(30) - A intensificação da adjectivação parece ser uma característica do discurso poético decadentista/simbolista, no sentido da tradução de matizes e da sugestividade. O que se verifica na prática textual de Feijó, nas obras consideradas, é que o recurso à dupla e à tripla adjectivação se faz sempre, como cremos que os exemplos demonstram, não no sentido da sugestão, mas sim numa sequência gradativa, de clarificação, para a qual as comparações contribuem, também, em grande parte.

(31) - Em "Lady D. Juan" (Ilha dos Amores, pp. 184-186), talvez as ocorrências "pistilos de oiro", "úmeros nevados". Em "Lais" (Líricas e Bucólicas, p. 68), coexistem as referências a "hetaíras" com versos em que se aponta, muito parnasianamente, "A brancura marmórea, as curvas impecáveis / Na linha escultural dos nítidos contornos".

Capítulo IV

CANCIONEIRO CHINÊS: A AVENTURA DO EXÓTICO

Cancioneiro Chinês, publicado pela primeira vez em 1890, reune um conjunto de poemas elaborados a partir de traduções e adaptações de textos da poesia chinesa, levadas a efeito por Judith Gautier, sob o pseudónimo Judith Walter[1]. Em 1903 surge uma segunda edição, apresentando algumas diferenças face à primeira. Numa carta a Manuel da Silva Gaio, datada de 1902, Feijó escreve:

> "attendant, vou publicar brevemente uma 2ª edição do Cancioneiro Chinês. Já está composta. Falta apenas fazer a impressão. Leva algumas poesias novas, uma a servir de prefácio e outra no fim para dar uma ideia da poesia épica chinesa. O resto do livro foi limpo e escovado cuidadosamente para lhe tirar o pó de 10 anos de existência. Ficou mais transparente, mas tive um trabalho insano. Mas a minha probidade exigia-o. Nesse livro só é meu a expressão. Procurei por isso aperfeiçoá-la o mais possível, tornando-a translúcida como a porcelana antiga para que melhor se adequasse ao assunto."[2]

---

(1) - Aliás, a experiência de tradução não era nova para Feijó - embora no caso de Cancioneiro Chinês não se tratasse pura e simplesmente de traduzir, já que os textos se encontravam em verso e prosa -, pois que, já no âmbito do jornal, de efémera existência, "A Evolução" (nº 15, de 6 de Março de 1882), dirigido pelo poeta e por Luís de Magalhães, tinha sido empreendida, por ambos, uma tradução de "Le Passant", de François Coppée, que não chegaram a terminar. Em 27 de Outubro de 1892, Luís de Magalhaês, escrevendo a Mendes Carneiro uma carta posteriormente publicada em Almanaque de Ponte de Lima, 1933, afirmava: "... Essas duas sextilhas são com efeito da pequena peça em verso "Le Passant", de François Coppée, de que Feijó e eu encetámos, mas não terminámos, a tradução, ainda no nosso tempo de Coimbra.

Nessas duas estrofes, que constituem a canção Zenetto, o passant, há versos dele e meus, mas hoje, apesar de sabê-los ainda de cor, não sou capaz de lhes fixar a paternidade."

Notemos, ainda, que também Machado de Assis publicou composições efectuadas a partir do livro de Jade, na tradução de Judith Gautier.

(2) - Cf. Francisco Teixeira de Queirós - Cartas Íntimas de António Feijó, ob. cit., p. 241.

O texto incluído em Poesias Completas coincide - salvo nos aspectos grafemáticos que oportunamente referimos - com o texto da 2ª edição, que contempla as indicações "revista e aumentada" e manifesta, face à primeira, as modificações apontadas pelo poeta, na carta que acabámos de transcrever[3]. Assim sendo, o nosso estudo privilegia como "corpus" a 2ª edição, não apontando, pois , as diferenças existentes entre uma e outra, como, aliás, já tínhamos indicado na introdução deste trabalho.

No prefácio, o general Tchang-Ki-Tong chama a atenção para o interesse pelo conhecimento de civilizações exóticas, na óptica ocidental, manifestado na época: "L'époque à laquelle nous vivons est avide d'inconnu; l'inédit est sob charme: embarrassée dans ses vieux souvenirs dont elle est lasse, elle veut de nouveaux horizons, de nouveaux peuples, de nouveaux empires, de nouvelles pensées."[4].

---

(3) - Cf. António Feijó - Cancioneiro Chinês, Lisboa, Liv. Edit. Tavares Cardoso e Irmão, 1903.

(4) - Cf. Poesias Completas, ob. cit., p. 131. Apesar da epígrafe incluída em Cancioneiro Chinês, referindo explicitamente À Rebours de Huysmans, que tornou Des Esseintes numa figura paradigmática do Decadentismo, A. da C. Lopes, no já citado trabalho "Do Positivismo ao Agnosticismo Panteístico no Poeta Feijó", afirma, nas páginas 18-19: "Mas há uma outra época ou, se se preferir, outra zona da humanidade, que feriu especialmente a atenção do poeta: refiro-me ao Oriente - sobretudo, às velhas civilizações da Índia e da China. Comentando a poesia Antiguidade Védica (1882) disse já ... que o seu tema se enquadrava, não só na poda pessimística do séc. XIX, mas também, ou principalmente, no historicismo positivístico...

Ora acontece que, na prática do positivismo, à medida que este ia alargando a sua influência, floresciam também os estudos que davam a conhecer as velhas literaturas e religiões do Oriente, designadamente da Índia e da China. Tudo se conjugava, portanto, para que os poetas, influenciados directa ou indirectamente pelo historicismo positivístico e informados de tão exóticas civilizações, nelas procurassem refrescar o estro sedento de novos temas. São expressivos a tal respeito, os títulos, os temas e as próprias datas dos Poèmes Antiques (1852) e dos Poèmes Barbares (1862) de Leconte de Lisle; e, no que se refere especialmente à civilização chinesa, basta lembrar Judith Gautier, sinóloga distinta que publicou em francês obras como Le Livre de Jade (1867) e Le Dragon Impérial (1869).

Dito isto, e dado o interesse de Feijó pelas ideias e pelas produções literárias que da França vinham, a génese de Antiguidade Védica e do Cancioneiro Chinês já não constitui o enigma."

Independentemente das motivações positivistas ou pessimistas que teriam levado o poeta à feitura do Cancioneiro Chinês, que supomos não dever hipervalorizar, registemos, todavia, passagens de duas cartas de Feijó - a primeira também referida por A. da Costa Lopes -, publicadas por Francisco Teixeira de Queirós - Cartas Íntimas de António Feijó, ob. cit., pp. 173 (sem data) e 177-178 (datada de 26 de Abril), respectivamente: "Faz-me muita falta um livro que deixei, atado a 7 cordas, num desses inumeráveis pacotes, cuja confecção me fez suar, como Jesus nas Oliveiras, o melhor do meu sangue. Chama-se o livro Le Dragon Impérial, de Judith Walter, em oitava, encadernado com lombada de Chagrin preto. Estou a concluir um trabalho para o qual me é absolutamente indispensável consultar um capítulo desse livro."; "Infelizmente perdeu-se o terrível Dragão porque até estas horas ainda não tive o gosto de lhe pôr a vista em cima. Sinto o trabalho que te dei de mais a mais. O Dragão era o mesmo ... o livro me faz uma falta extraordinária."

Como referimos na introdução, o último poema da 2ª edição de Cancioneiro Chinês, que não surge na primeira, foi elaborado não a partir do Livre de Jade, mas do Dragon Impérial, indicação que segue o título do poema. Cf. Poesias Completas, ob. cit., p. 170.

Independentemente de outros aspectos pontuais que venhamos a abordar ao longo do estudo de Cancioneiro Chinês, que integrará este capítulo, afigura-se-nos fundamental considerar desde já que, no conjunto da obra poética de António Feijó, esta publicação surge como a manifestação mais clara do código estético configurador do Parnasianismo. No sentido da verificação do postulado que avançámos, propomo-nos considerar um modelo da estética parnasiana articulado em diversas vertentes que procuraremos explicitar. Assim, se considerarmos, como traços relevantes - não obliterando o carácter heterodoxo que, no Capítulo I deste trabalho, atribuímos ao parnasianismo português -, a apologia da impassibilidade, a tendência para o descritivismo, o tom anti-confessional, o geometrismo e o rigor da forma, a sobrevalorização do pormenor exterior sobre o interior, verificaremos que Cancioneiro Chinês é a única obra de António Feijó que actualiza o código pragmático-estético do parnasianismo.

As composições de Cancioneiro Chinês estruturam-se em duas vertentes fundamentais, descrevendo, por um lado, o que Jorge de Sena apelida "tableau de genre" e, por outro, articulando uma textualização no sentido de uma objectividade fria e luminosa(5). É possível, todavia, encontrar no rigor da descrição algumas considerações sobre a criação poética, que, como veremos, matizam bastante a concepção expressivista e valorizadora da sinceridade emotiva de cariz neo-romântico presente em Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores, que, nesse sentido, parecem prolongar Transfigurações e À Janela do Ocidente.

As composições incluídas em Cancioneiro Chinês encontram-se divididas em quatro grupos: Primavera, Estio, Outono e Inverno. Os poemas integrados em cada uma das quatro partes referidas movem-se semanticamente num universo que em "Primavera" inclui títulos como "A Folha do Salgueiro", "A sombra da laranjeira", "A flor do pessegueiro", em "Estio", "O Leque", "A Sombra das Árvores", "A Flor Vermelha", em "Outono", "Pensamentos de Outono", "A Planta do Outono",

---

(5) - Cf. Jorge de Sena - "A linguagem de Cesário Verde" in Estrada Larga, ob. cit., p. 410: "Como o parnasiano tinha, na sua imaginação, em geral um quadro "histórico" ou um "tableau de genre", que descrevia segundo as melhores regras da arte naturalista..."

"Canto das Aves à Tarde" e em "Inverno", "A Folha Branca", "O Albergue", "O Exilado", "Os Cabelos Brancos". É evidente a criação de correspondências semânticas entre a Primavera e o despontar da vida, o Estio e a plenitude vital e o Outono e o início de um progressivo apagamento, que o Inverno acaba por tornar pleno.

A primeira composição de Cancioneiro Chinês, "Pórtico de Li-Tai-Pé", pretende-se, como aliás acontecia em Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores, uma arte poética, no sentido em que reflecte sobre a função da poesia, acentuando a sua perenidade face ao carácter efémero das riquezas, das honras, do poder: "Riqueza, honras, poder, aos versos comparados, / Tereis um dia igual duração e relevo?"(6). O tópico da superioridade da poesia articula-se sequencialmente com o recurso aos "impossibilia" ou "adynata" como meio de sobrevalorização(7):

"Antes que tal se dê, se é lícito prevê-lo,
- Como diante dum muro ou rocha em que rebente -
No curso impetuoso há de (sic) o Rio Amarelo
Retroceder, bramindo, à longínqua nascente."

A referência ao poeta-artífice corporiza outra das vertentes de reflexão sobre a poesia, particularizando-se na pesquisa de "um ritmo bem difícil..." de "estâncias primorosas" ("A uma mulher formosa", p. 139) ("Indo para Tchi-Li", p. 143), das "rimas puras" ("O Batel das Flores", p. 157), de uma certa angústia do trabalho poético que evoca a "âpre nuit de travail", de Verlaine(8):

---

(6) - O tópico da perenidade da arte, tão repetido no classicismo e no neo-classicismo (não esqueçamos que a estética parnasiana revaloriza, reagindo contra algumas vertentes românticas, muitos vectores neo-clássicos), corporiza-se na tradição ocidental no célebre verso de Horácio "erigit monumentum aere perennius", Livro II, ode 20, articulando-se com a imortalidade da poesia (Livro III, ode 30). Já em Safo (frag. 55, Lobel-Page) e Teógonis (Livro I, 237/252), no entanto, a mesma ideia emerge.

(7) - Cf. Ernst Robert Curtius - European Literature and the Latin Middle Ages, New York, Harper and Row Pub., 1963, p. 92-97.

(8) - Para além de "âpre nuit de travail" ("Epilogue" in Poèmes Saturniens), também a concepção de João Penha, a que já fizemos referência no Capítulo I desta dissertação, "Triste e com passo vagaroso, penetro na sala, onde trabalho, de noite, e aí num silêncio absoluto, lanço-me à obra..." (Cf. O Canto do Cisne, ob. cit., p. 23).

[...] É a hora solene e consagrada
Para deixar sobre o papel cair
Toda a grande poesia amontoada
Que o estio faz nos corações florir. [...]
.....
[...] Vamos! embora desalentos sinta,
Molhando em vinho os lábios sequiosos,
Todas as vezes que embeber de tinta
Os meus pincéis macios e nervosos.

"Pensamentos do Outono", p. 152

O poema "A Folha Branca" (pp. 161-162) constrói-se prolongando o esforço torturante do trabalho poético indiciado em "Pensamentos de Outono": "Na mão esquerda a fonte reclinada, / Horas fitando a alvura do papel, / A folha permanece imaculada, / E a tinta vai secar-se no final / ... E outra vez, com a fonte reclinada, / Cismo fitando a alvura do papel... / E a folha permanece imaculada, / Imaculada sob o meu final... /. ("A Folha Branca", p. 161).

Esgotadas, em Cancioneiro Chinês, as referências à poesia, parece não restar dúvidas de que a concepção de arte que lhes subjaz se integra na estética parnasiana, nomeadamente pela via da procura incessante da precisão formal e do surpreender do trabalho do poeta face a uma folha que, apesar disso, permanece branca.

Outros aspectos, no entanto, contribuem para provar a actualização que Cancioneiro Chinês faz do código estético do parnasianismo. Com efeito, todos os poemas se instauram como quadros que o poeta surpreende, arrastando a predominância do exterior sobre o interior.

É possível, assim, estabelecer uma tipologia articulada em dois eixos fundamentais: enquanto um integrará poemas claramente narrativos, onde o narrador surge como homo e heterodiegético, outro agrupará as composições em que permanecem sinais narrativos fragmentários, mas onde a temporalidade, dimensão fundamental do narrativo, não flui, mas como que se torna estática, originando um discurso marcadamente descritivo na pesquisa do pormenor preciso e da nitidez de contornos. Textos como "O Leque" ("Estava a noiva tímida e formosa, / Na primeira manhã do seu noivado", p. 144), "O Imperador" ("O moço imperador

está sentado... / Partiu direito ao pavilhão distante, / Abandonando os mandarins pasmados!...", pp. 114-115), claramente narrativos, são exemplos do primeiro caso, enquanto "Navio Distante" (p. 139) paradigmatiza a segunda vertente que apontámos, já que todo o poema se elabora com a descrição de um quadro que o poeta procura observar com uma objectividade a todo o momento ameaçada por uma subjectividade permanente. "Uma gaza ligeira as névoas envolviam / Do gracioso navio os movediços flancos, / E as espumas, lambendo-o em torno, pareciam / Duma boca entreaberta os dentes muito brancos."

Outro dos aspectos que concorre para demonstrar a actualização evidente que Cancioneiro Chinês efectua da estética parnasiana reside, para além de um discurso poético marcado por uma tendência claramente descritivista e narrativista, no recurso repetido a uma imagística criadora de isotópias várias de clareza, de nitidez, de precisão de contornos. Uma análise do levantamento exaustivo dos diferentes adjectivos presentes no conjunto das composições permitiu-nos concluir que existe, por um lado, um claro domínio semântico da luminosidade, da limpidez, da serenidade e, por outro, uma reiteração bastante marcante do núcleo "moça e bela", ainda que actualizado de maneiras diferenciadas. No que diz respeito ao primeiro aspecto, citaremos apenas os adjectivos cujas ocorrências são mais frequentes: branco (branca, claro, nívea, esbranquiçado, puríssima, pálida), nítido (reluzente, transparente, luminoso, límpido, diáfano), doce (tímida, melindrosa, serena, mansa, graciosa, franzina). O agrupamento "moça e bela" apresenta as variantes seguintes: "moça e formosa" ("A Folha do Salgueiro", p. 135), "formosa e moça" ("A Escadaria de Jade", p. 145), "tímida e formosa" ("O Leque", p. 143), "menina e moça" ("Canto das Aves, à Tarde", p. 159). Também a comparação, tendencialmente clarificadora, surge como um dos traços pertinentes numa tentativa de definição do discurso poético que sustenta Cancioneiro Chinês. Na verdade, tal como, aliás, já referimos no capítulo anterior que dedicámos ao estudo de Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores, todas as composições integram uma comparação, ainda que esta se formule diferenciadamente, pois que umas vezes deparamos com o esquema formal típico da comparação "Dum verde-claro as águas transparentes, / Ondulando, prateavam-se ao luar, / Como escamas de peixes reluzentes / / Aos cardumes correndo para o mar." ("Na Foz do Rio", p. 140), outras

com as realizações "iguais", "A essa que tem as sobrancelhas pretas,/ / Iguais às duas asas de andorinha", "é comparável", "O lago é comparável / A uma taça que houvesse transbordado" ("A Rir da Natureza", p. 151).

Cremos, assim, poder concluir que a prática textual consubstancializada em Cancioneiro Chinês se define por uma organização discursiva privilegiadora do narrativo e do descritivo, pela recorrência de uma adjectivação semanticamente marcada pela brancura, claridade, nitidez e por um recurso à comparação como meio de explicitação concretizante,no sentido da nitidez de contornos. Para além dos aspectos citados, a frequente ocorrência de versos como "No aposento discreto e silencioso / Sobre o nítido chão, pulverizado, / Mil pedaços de mármore precioso" indicia, pelas referências múltiplas da nitidez, do mármore, do gosto pelo pormenor, a actualização de vertentes configuradas no código estético-pragmático do parnasianismo(9).

No conjunto da obra poética de António Feijó, incluída em Poesias Completas, Cancioneiro Chinês corporiza,assim,a vertente parnasiana, pela mundividência, pelas concepções estéticas, pelos temas, pela organização retórico-estilística. Acentua-se a perenidade da poesia face ao carácter perecível das riquezas, das honras, sobrevalorizando-se o trabalho de composição de um texto na busca da perfeição formal, do verso "escultural", da precisão descritiva.

Talvez porque se tratava de um esforço de transposição de um texto de uma língua para outra, na tentativa de tradução de uma realidade que tinha já,por instância mediadora,a língua francesa, fosse tão clara esta necessidade de fazer emergir o trabalho textual.

Como afirmámos na introdução e precisámos no início deste capítulo, Cancioneiro Chinês foi submetido a alterações da 1ª para a 2ª edição, o que reforça claramente o cuidado que o poeta colocou na feitura do texto(10).

---

(9) - No que diz respeito à heterodoxia do nosso parnasianismo, cf. Capítulo I deste trabalho, nomeadamente pp. 14. Sobre a referência específica ao "mármore", recorde-se o culto do mármore em Théophile Gautier, Leconte de Lisle e Verlaine e a consequente articulação com a perenidade da poesia.

(10) - A propósito de Cancioneiro Chinês afirma Luís de Magalhães, no discurso produzido por ocasião da trasladação dos restos mortais de António Feijó para Ponte de Lima, publicado in Diário de Notícias, de 17 de Novembro de 1917: "Antero lia esta obra cheio de encanto e dizia: "É perfeito." Esta frase em tal boca valia os mais extensos e laudatórios artigos de crítica."

A actualização que Cancioneiro Chinês faz de uma constelação de traços, que considerámos relevantes na definição do parnasianismo como estilo de época - ainda que de forma heterodoxa - torna-o, assim, a obra de António Feijó mais claramente parnasiana.

Baillaces (1907) e Novas Baillaces (1926) [illegible] de António Feijó foi publicando, de forma dispersa, por jornais e revistas. O texto de Novas Baillaces, ainda que póstumo, foi deixado pelo autor completamente revisto e organizado[illegible].

Para além da semelhança do título, um aspecto essencial [illegible] próximo as duas obras [illegible] mais [illegible] ao academismo/[illegible] que, nos finais da década de 80 e início da de 90, se tornou, ainda que em termos bastante [illegible], o estilo de época dominante[illegible]. A paródia foi, aliás, bem [illegible], na altura, nestes sentidos, nos textos de [illegible] e [illegible] inscreveram-se num conjunto que procurava, [illegible] forma, [illegible] o carácter de novidade que os escritores assumidamente decadentistas/simbolistas conferiam às suas produções. Devem ser [illegible] revistas rivais, que já referimos, Os Insubmissos e [illegible] Rua, são [illegible] a um período de contra-leitura, [illegible] (1889 - 7 números) [illegible] Velha (Março de [illegible]). Defi[illegible] pela [illegible] do

---

[illegible]

Capítulo V

BAILATAS E NOVAS BAILATAS: UMA "LEITURA" DO DECADENTISMO/ /SIMBOLISMO

Bailatas (1907) e Novas Bailatas (1926) reunem composições que António Feijó foi publicando, de forma dispersa, por jornais e revistas. O texto de Novas Bailatas, ainda que edição póstuma, foi deixado pelo autor completamente revisto e organizado[1].

Para além da semelhança do título, um aspecto essencial aproxima as duas obras: ambas constituem, com efeito, paródias ao decadentismo/simbolismo que, nos finais da década de 80 e início da de 90, se tornou, ainda que em termos bastante relativos, o estilo de época dominante[2]. A paródia foi, aliás, bem corrente, na altura; nesse sentido, os textos de Bailatas e Novas Bailatas inscrevem-se num conjunto que procurava, de certa forma, ridicularizar o carácter de novidade que os escritores assumidamente decadentistas/simbolistas conferiam às obras produzidas. Mesmo as duas revistas rivais, que já referimos, Os Insubmissos e Bohémia Nova, são submetidas a uma espécie de contra-leitura, num panfleto intitulado Nem cá nem lá (1889 - 2 números) numa publicação significativamente denominada Bohémia Velha (Março de 1889)[3]. Definindo-se pela caricatura de

---

(1) - Cf. prefácio de Luís de Magalhaes a Novas Bailatas, ob. cit., p. 413: "Tal é o carácter das composições coligidas neste volume que, no espólio literário do ilustre poeta, apareceu já completamente organizado e pronto a ser dado à estampa."

(2) - António Feijó explica o título escolhido, ao transcrever, como epígrafe a Novas Bailatas, um extracto dos Apólogos Dialogais de D. Francisco Manuel de Melo: "Estou conforme com que se saiba que tão pouco há de (sic) ser chacota a poesia, ainda que entre nós certo género de versos, a quem chamam bailatas, tomado dos italianos, que se fizeram propriamente para os bailes das comédias, que tanto montaram também as orquestras dos gregos, que se compuseram para cantar e bailar pelas ruas em grandes festividades." (Cf. Poesias Completas, ob. cit., p. 415).

(3) - Cf. João Gaspar Simões - Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa. Dos Simbolistas aos Novíssimos, Porto, Brasília Editora, 1976, p. 23.

Bohémia Nova e Os Insubmissos, Bohémia Velha apresentava-se como "Revista Crítico-Literária", tendo como redactor-chefe Mefistófeles e como proprietário "Zé das Gaifonas", nomes adoptados por Lomelino de Freitas e pelos tipógrafos Pedro Cardoso e Delfim Gomes. Nem cá nem lá integrava a divisa "Inter duo litigantes tertius gaudet", referindo-se às constantes disputas que opunham as duas publicações anteriormente citadas(4). Nesta movimentação se integram também os comentários de Fialho de Almeida, visando especialmente Eugénio de Castro e Oliveira Soares, de Guerra Junqueiro, no prefácio ao Livro de Aglaïs de Júlio Brandão, e as sucessivas apreciações críticas de Trindade Coelho(5). Para além de comentários parcelares ou de folhetos, anuncia-se, em 1890, ano da vinda a público de Oaristos de Eugénio de Castro, no jornal Novidades de Abril do mesmo ano, a eminente saída de uma obra intitulada "Yvaristus", de Gustavo Cano, da qual se tinha extraído uma composição denominada "Vega". O poeta referido, cujo nome facilmente remetia para Gustave Khan, autor bem conhecido dos colaboradores da Bohemia Nova e de Os Insubmissos,

---

(4) - Cf. Fialho de Almeida - Os Gatos, edição revista, prefaciada e anotada por Álvaro J. da Costa Pimpão, vol. VI, pp. 115-117. Uma das questões que mais opiniões e artigos suscitou diz respeito à introdução do alexandrino trímetro. Eugénio de Castro, no prefácio de Oaristos, 1ª edição, afirmava: "As Artes Poéticas ensinam a fazer o alexandrino com cesura imutável na 6ª sílaba. Desprezando a regra o Poeta exibe alexandrinos de cesura deslocada e alguns outros sem cesura... Os alexandrinos são lançados em parelhas, mas os últimos quatro versos de cada poema têm (tal se faz nos tercetos) as rimas cruzadas. Salvo erro, é a primeira vez que assim se corta o alexandrino."

Acabaria, no entanto, por reconhecer que Francisco Bastos o havia usado anteriormente, embora continuasse a considerar a tripartição do alexandrino como uma invenção do grupo de Os Insubmissos (Cf. Francisco Bastos "De lança em riste", nº 3, pp. 39-42 e nº 4, p. 62). Alberto de Oliveira refere esta questão, transmitindo o ambiente em que se vivia: "Vivíamos num estado de alucinação permanente, servindo a Arte com paixão e olhando tudo o mais com desdém e horror. Pela reforma do verso alexandrino se travaram combates ferozes e alguns de nós se bateram nas ruas." (Cf. Alberto de Oliveira - Pombos Correios, ob. cit., Cap. III "Coimbra há vinte anos".)

(5) - Guerra Junqueiro no prefácio ao livro de Aglaïs de Júlio Brandão, publicado no Porto pela Typographia Occidental, em 1882, refere a "liturgia cenográfica de bric-à-brac delinquescente". No que diz respeito a Trindade Coelho, Feliciano Ramos transcreve, na obra Trindade Coelho Homem de Letras. O Contista, o Esteta e o Pedagogista, numerosas apreciações aos poetas "novos" (Cf., por exemplo, ob. cit., p. 15: "Porque ao contrário do que sucede em regra com a maioria dos nossos poetas, e muito designadamente dos chamados poetas novos, cujos livros, "para os raros" são uma colecção rimada de charadas.").

era precisamente António Feijó e o poema referido foi depois por ele integrado em Bailatas, sob o título "Sidéria"(6). Em 1892, publica-se o volume Nós todos, visando claramente o Só de António Nobre, cuja autoria era atribuída a "Estephanio Rimbó", numa alusão evidente a Stéphane Mallarmé e Rimbaud(7).

Este surgimento intensivo de contra-textos do decadentismo/simbolismo, acentuando a vertente caricatural, ocorre, de certa forma paradigmaticamente, em Délinquescences, poèmes décadents d' Adoré Floupette, publicado em 1885, em Paris, e cuja 2ª edição integra um prefácio denominado "Vie d'Adoré Floupette"(8).

O conjunto de textos que acabamos de referir integrar-se-ia, numa eventual tipologia, no grupo geralmente designado por "paródias". De facto, enquanto determinadas obras literárias actualizam códigos semântico-pragmáticos configuradores dos estilos de época dominantes, outros transformam-nos, transgridem-nos ou inver-

---

(6) - Cf. Poesias Completas, ob. cit., pp. 248-250. Cf. ainda Júlio Brandão - Desfolhar dos Crisântemos, Porto, Livraria Civilização Editora, s/d, pp. 17-18: "Como nasceram as primeiras Bailatas? Segundo creio, das sátiras com que António Feijó alvejou certas irreverências formais da poesia simbolista, publicadas em várias gazetas, e sobretudo nas Novidades de Emídio Navarro, onde João Saraiva nos deu também charges encantadoras." Leiam-se, ainda, na mesma obra, pp. 119-207, os comentários de Júlio Brandão sobre João Saraiva, autor, tal como Feijó, de alguns textos parodísticos.

(7) - Sobre esta questão veja-se a opinião de José Carlos Seabra Pereira - Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa, ob. cit., p. 193, nota (23): "Além de inúmeras peças avulsas, salientou-se o volume Nós todos, de Eugénio Sanches da Gama (publicado sob o pseudónimo de Estephanio Rimbó), que, embora se mostre, desde o título, destinado particularmente a fazer o contraponto ridículo do Só, alvejava também outros poetas (Eugénio de Castro, António de Oliveira Soares, o Alberto d' Oliveira das Poesias), e assim comprovava, mais uma vez, as suas coincidências (Nós todos, Lisboa, Imprensa Independência, 1892)".

(8) - Notemos que, em Portugal, também os escritores assumidamente decadentistas/ /simbolistas elaboravam contra-textos, visando autores consagrados pela crítica. Veja-se por exemplo no Porto, a preparação, em 1890, de Um feixe de plumas, número-único, caricatura dos textos de Eça de Queirós, Ramalho Ortigão e Gomes Leal (Cf. Túlio Ramires Ferro "O alvorecer do simbolismo em Portugal" in Estrada Larga, ob. cit., pp. 105-106).

tem-nos[9].

Mais do que nomear o conjunto de relações que estes textos mantêm com aqueles que se constróem manifestando um estilo de época, como uma zona privilegiada de intertextualidade, considerando a paródia uma forma semelhante à citação ou ao plágio, ou como hipertextualidade, entendendo, como o faz Gérard Genette, que se trata da transformação de um texto, parece-nos mais importante interrogarmo-nos sobre as condições de aparecimento do grupo de obras que atrás referimos[10]. Com efeito, enquanto a paródia se institui normalmente face a uma super-codificação, de onde se depreende que ela é, de certo modo, posterior, em termos cronológicos, a um conjunto de obras com as quais dialoga - no sentido em que toda a paródia postula uma dupla leitura -, o conjunto de textos que atrás referimos acompanha a progressiva elaboração doutrinária das publicações que se assumem como decadentistas/simbolistas[11]. Referimos, aliás, as circunstâncias que rodeiam o surgimento de Bohemia Nova e Os Insubmissos, em 1889, quase simultaneamente acompanhadas de Bohemia Velha e Nem cá nem lá, que cessam desde que as primeiras deixam de aparecer. O mesmo acontece com Yvaristus, cuja publicação se anuncia como eminente, precisamente no mesmo ano de Oaristos e ainda com Nós todos. Nestes casos, não se trata de uma reacção contra um sistema doutrinário hipercodificado, como sucede, para fornecer apenas um exemplo, em

---

(9) - A propósito desta problemática distinguiremos, de entre uma imensa bibliografia, Vítor Aguiar e Silva - Teoria da Literatura, ob. cit., Cap. 5, "A periodização literária", pp. 403-436, Intertextualidades (tradução Poétique, nº 27), Coimbra, Almedina, 1979, Gérard Genette - Palimpsestes. La littérature au second degré, ob. cit. e A. Kibédi Varga - Teoria da Literatura, Lisboa, ed. Presença, 1981.

(10) - Sobre os critérios referidos, cf. Júlia Kristeva - Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969, Gérard Genette - Palimpsestes. La littérature au second degré, ob. cit. e Intertextualidades, ob. cit., nomeadamente os artigos "A estratégia da forma" de Laurent Jenny, pp. 5-49, e "A encruzilhada dos "rhétoriqueurs". Intertextualidade e retórica" de Paul Zumthor, pp. 109-146.

(11) - Cf. Paul Z thor, ob. cit., p. 115:""Continuum" memorial, a tradição traz a marca dos textos sucessivos em que se realizou um modelo nuclear que ninguém põe em questão como tal" e, ainda, p. 123: "A paródia, entendida precisamente como processo de escrita, não difere da reminiscência, da qual constitui uma realização particular".

algumas composições de João Penha que ridicularizam a estética romântica pela reiteração interminável de "clichés" que revistas como O Trovador, O Novo Trovador ou A Grinalda levaram a efeito(12). A produção de textos que actualizam uma estética em formação, dita "simbolista", é praticamente simultânea daqueles que se formulam como uma espécie de anti-texto. Sem pretender apontar uma explicação que pecará sempre por reducionista, por mais ampla que pareça ser, cremos não ser arriscado concluir que tal acontece porque as revistas e as obras que se entendem como asserções do decadentismo/simbolismo o fazem de forma marcadamente programática, hipervalorizando a dimensão polémica. Com efeito, Os Insubmissos e a Bohemia Nova rivalizam no conhecimento de obras e autores franceses e o prefácio de Oaristos instaura-se com um cariz especificamente doutrinário(13). Nesse sentido, e embora a década de 90 seja também a do "declínio" do decadentismo/simbolismo como estilo de época, não é pacífico considerar que a paródia se institui em relação a um código estético em progressiva desagregação. Tal não impede que tais textos se produzam como trabalhos de "assimilação e transformação", como aliás é típico de todo o processo intertextual, já que deparamos, efectivamente, com actualizações diversas de um mesmo código estético(14)

Bailatas e Novas Bailatas integram textos que foram produzidos em 1890, 1891, 1892, mas também textos posteriores, quando já o decadentismo/simbolismo não era dominante mas convivia, em termos de maior igualdade, com a elaboração progressiva dos diferentes neo-romantismos, prolongamentos dos veios sub-românticos que, por sua vez, tinham resistido ao muito relativo domínio do parnasianismo e do decadentismo/simbolismo.

O estudo de algumas questões que se nos afiguram relevantes numa abordagem de Bailatas e Novas Bailatas parece contribuir para

---

(12) - Cf. A Folha, nº 1, 1868 (preâmbulo de João Penha com a data: Coimbra, 25 de Novembro).

(13) - Cf., por exemplo, o folheto Os Nefelibatas, redigido por Luís de Borja, pseudónimo de um grupo de poetas onde se distinguiam Júlio e Raúl Brandão.

(14) - Cf. Laurent Jenny, "A estratégia da forma" in Intertextualidades, ob. cit., p. 10.

um equacionamento das diversas fichas de desenvolvimento da problemática colocada pelos textos de tipo parodístico.

Dois aspectos se nos deparam, desde logo, como essenciais: por um lado, a heteronímia e, por outro, as relações que vamos apelidar de "intertextuais".

Bailatas e Novas Bailatas não são obras ortónimas: aparecem sob o nome de Inácio de Abreu e Lima, uma espécie de "dandy", cujo primo, Calisto Elói, deveria ter prefaciado Bailatas, acabando, todavia, apenas por iniciar um prólogo que, embora referido a Bailatas, surge incluído em Novas Bailatas. Uma leitura atenta dos prefácios a Bailatas e Novas Bailatas, da autoria de Inácio de Abreu e Lima, em conjunto com parte do prólogo atribuído a Calisto Elói e transcrito no estudo introdutório de Luís de Magalhães, coloca com clareza a questão da heteronímia, mas também a da leitura parodística da estética decadentista/simbolista. A paródia estrutura-se, deste modo, de forma dupla: por um lado, caricatura-se o retrato de um poeta decadente, que se preocupa quase exclusivamente com o alfaiate e, por outro, os códigos programáticos do decadentismo/simbolismo. Assim, D. Inácio de Abreu e Lima define-se como um poeta cujos poemas "brotaram da mesma sarça ardente, do mesmo coração em carne viva, - chispas da mesma brasa, palpitações da mesma hipertrofia do ideal. São todos elos da mesma cadeia, embora feitos de metais diversos; todos foram concebidos à luz da mesma inspiração reverberante, e executados na frágua do mais puro sentimento, deflagrando no verso a veemência da paixão com a ajuda do mesmo Dicionário de Rimas Luso-Brasileiro"(15).

O texto que acabamos de citar indicia um dos processos mais típicos da intertextualidade parodística: a ruptura irónica da isotopia(16). De facto, o prólogo de Inácio de Abreu e Lima suscita, de imediato, uma relação opositiva entre a "sarça ardente", o "coração

---

(15) - Cf. Poesias Completas, ob. cit., p. 244.

(16) - Cf. Laurent Jenny, "A estratégia da forma", ob. cit., pp. 5-49 e Paul Zumthor, "A encruzilhada dos "rhétoriqueurs". Intertextualidade e retórica", pp. 109-146.

em carne viva" e o Dicionário de Rimas Luso-Brasileiro.

Mantém-se uma sintaxe narrativa coerente e coesa, mas rompe-se a isotopia, instituindo-se a paródia. O poema "Sidéria" (pp. 248-250), anteriormente publicado com o título "Vega", estrutura-se exactamente da forma referida: os três primeiros versos instauram uma isotopia que o quarto destrói: "Vega! Desprende os teus cabelos brunos / Na lactescência alvíssima do seio! / Seio capaz de avassalar os Hunos / - Saboroso melão partido ao meio" ... "São como finos, filiformes fusos, / Rubros como cinábricos medronhos, / E finam-se a fiar fios confusos / Na verde maçaroca dos meus sonhos"(17).

Se aceitarmos que a paródia convida a uma dupla leitura, destruindo permanentemente a linearidade do texto pelo apelo constante a outros em relação aos quais ela se define pelo diálogo, tornar-se-á relevante demonstrar que as composições intituladas "Prólogo" (p. 247), em Bailatas , e "Introdução", em Novas Bailatas, organizam um programa poético, que de certo modo prolonga os aspectos que relevámos nos textos prefaciais.

Assim como Bohemia Nova, Os Insubmissos e, muito especialmente, o prefácio de Eugénio de Castro à primeira edição de Oaristos se assumiam como doutrinários, assinalando os aspectos inovadores do decadentismo/simbolismo, também "Prólogo" e "Introdução" consubstanciam linhas de desenvolvimento temático e textual, actuando como paradigmas passíveis de actualizações diferenciadas. Uma leitura atenta destes textos relevará o recurso aos "raros vocábulos", à riqueza de rimas, à dupla e tripla adjectivação, ao romper da isotopia: "Mas sobre todas estas estrofes, / Em cujo esforço lancei os bofes" ("Prólogo", p. 248), "Que se uma vez por outra acrescentei um ponto / Num ou noutro conto, / Foi por causa da rima, / Como neste momento a invocação à prima."

A tendência autotélica do esteticismo finissecular surge caricaturada, não só nos textos introdutórios, onde se recomenda o uso do "Dicionário de Rimas Luso-Brasileiro", mas também, para além de "Prólogo" e "Introdução", em composições como "Mimosa": "Mas a arte

---

(17) - Cf. Poesias Completas, pp. 248-249.

moderna é uma couve frondosa, / Pede tropos fecundos na raiz. / Não teriam vocês no seu tinteiro / Alguns desses hieráticos vocábulos,/ / Mais belos que os diademas de loureiro / E o esplendor dos santos nos retábulos? / É desses varonis epítetos violentos / Que dormem como reis no pó das bibliotecas, / Que se devem tecer os nobres ornamentos / Para as frontes geniais que Deus fadou carecas" ("Mimosa", pp. 254-255). Postula-se, deste modo, um insistente recurso aos "hieráticos vocábulos", já que "mimoso" e "ameno" são "dois termos aviltados" (p. 255), numa clara alusão ao prefácio da 1ª edição de Oaristos, que apela aos vocábulos sonoros e raros, à revolta contra a regularidade métrica, à alteração de códigos fónico-rítmicos(18).

Todas as composições de Bailatas e Novas Bailatas abrem, deste modo, um espaço dialógico de dupla leitura, que, rompendo a linearidade do texto, instaura o diálogo, num domínio privilegiado de intertextualidade. De facto, os poemas das obras referidas constroem-se vulgarizando tópicos, temas e organizações discursivas que, pela sua extrema hipercodificação, se prestam à leitura inversa, instituindo a "paródia". Recordemos, pela sua evidência, as afirmações de A. Osório de Castro em Bohemia Nova: "O diletantismo é incontestavelmente a forma superior do talento contemporâneo"; a arte deverá ser "requintada, atormentada, nevrótica e orgulhosa, aristocraticamente incompreensível para o vulgo"(19). Efectuando uma leitura parodística destas e doutras afirmações que, nas diferentes revistas e obras literárias, conferiam ao decadentismo/simbolismo um carácter marcadamente programático, os poemas de Bailatas e Novas Bailatas opõem "vocábulos raros" a expressões da linguagem quotidiana e criam uma personalidade poética, Inácio de Abreu e Lima, cuja vida se desenrola entre o alfaiate e o camarote na ópera, ridicularizando um certo

---

(18) - Na primeira edição de Oaristos, Eugénio de Castro criticava a poesia portuguesa afirmando que ela se construía sobre "coçados e esmaiados lugares comuns"; "olhos cor do céu", "lábios de rosa", "imperdoável abuso de rimas em -ada, -ado, -oso, -osa, -ente, -ante, -ão, -ar" (Cf. Oaristos, Coimbra, Livraria Portuguesa e Estrangeira de Manuel de Almeida Cabral, 1890).

(19) - Figura paradigmática deste aristocratismo neurótico e pessimista é a figura de Des Esseintes em À Rebours de Huysmans, de que D. Inácio de Abreu e Lima é o exacto contraponto, preocupando-se essencialmente com "o restaurante à moda", o alfaiate para "examinar tecidos, figurinos", a florista "- Ninguém como ela faz uns ramos, nem / Mete melhor na botoeira um cravo." ("Mundana", pp. 264-266) Cf. Huysmans - À Rebours, ob. cit., pp. 48-57).

"aristocratismo" de que os poetas "novos" se reclamavam.

O que designámos por vulgarização de tópicos, temas e organizações discursivas ocorre em Bailatas e Novas Bailatas em múltiplos níveis: para além do programa poético instituído por "Prólogo" e "Introdução", deveremos reter os títulos "Sidéria" (p. 248), "Sintética" (p. 250), "Olímpica" (p. 251), "Urbana" (p. 257), "Otélica" (p. 256), "Bíblica" (p. 261), "Frívola" (p. 262), "Heráldica" (p. 273), "Conimbrica" (p. 276), "Olhos fatais" (p. 428), "Carnestolendas" (p. 435), "Canção tzigana" (p. 442), "Estrangeira" (p. 446), "Defluxo" (p. 456), num convite permanente à multiplicidade de leituras, os "raros vocábulos", "lactescência" (p. 248), "olências" (p. 249), "liquescente" (p. 249), "flavescente" (p. 249), "cinábricos" (p. 249), "gazofilácio" (p. 249), "engazonada" (p. 251), "hidromel" (p. 252), "venada" (p. 446), "rutilância" (p. 461) e o recurso a esquemas métricos diversos, ainda que a rima seja uma presença constante[20].

Atentemos, apenas como exemplo, na seguinte quadra da composição "Bucólica", que imediatamente presentifica o apelo à riqueza de rimas, por demais característico do código estético, instituído pelo decadentismo/simbolismo:

"E após as primeiras chuvas,
Como é tempo das vindimas,
Despejo o carcaz das rimas
E vou enchê-lo com uvas."

("Bucólica", p. 259)

---

(20) - O uso de sufixos em -il, -al, -escência, -escente, vivamente aconselhado por Eugénio de Castro e pelos principais textos programáticos do decadentismo/ /simbolismo, prolonga as directrizes fornecidas por Jacques Plowert (Paul Adam) no Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes, no sentido da criação de neologismos e de lexemas pouco utilizados, sob pretexto de rejuvenescimento da língua.

Ainda que pelas reflexões que temos vindo a efectuar possamos admitir, com José Carlos Seabra Pereira, que[21]:

> "Talvez se começasse a manifestar aquilo que Silva Gaio não suspeitara: que as paródias dirigidas ao nefelibatas, sob o nome de Inácio de Abreu e Lima - depois reunidas em Bailatas (1907) e Novas Bailatas (1926 -, eram, mais do que isso, um necessário, mas indeciso, desdobramento da personalidade poética de Feijó, que assim se confessava incapaz da sujeição total às fórmulas da sua obra ortónima, buscando a aproximação da nova estética por uma via heterónima",

afigura-se-nos importante reter que António Feijó reitera, apesar da "aproximação" referida, organizações discursivas que nos surgem pela constante repetição, como dimensões estruturantes da sua prática textual.

Relevaremos, assim, a presença constante de um encadeamento narrativo e a existência, aliás presente em todas as obras, de composições que instauram a narratividade como organização discursiva dominante. Assim acontece em Bailatas, nos poemas "Urbana", história dos amores do poeta e da filha do alfaiate: "É filha dum alfaiate / A melindrosa flor a quem eu hoje adoro! / Faces vermelhas, cor de tomate, /Cabelos de ouro" ("Urbana", pp. 252-253); "Bíblica": "Foram os pés pequenos e as sandálias / De Judite, / - Pés formosos e tenros como azáleas / Abertas num jardim de Sulamite, - / ... / Que perduram as hostes de Holofernes / ("Bíblica", pp. 261-262); "Mundana" (pp. 264-266), "Satírica" (pp. 281-282), "Patética" ("Há 60 dias que nos separámos", p. 284) e, em Novas Bailatas, "Primeiro Amor" ("Foi no maravilhoso mês de Maio", p. 419), "Tempestade" ("Noite negra, trovões; mar em fúria, bramindo; / ... Nos meus braços então, quase morta de susto", p. 422), "Passeio Bucólico" ("Lembras-te quando fomos de passeio / a Vila Nova de Famalicão?", p. 422), "Noite Perdida" ("Coitado do Rouxinol! / Passou a noite ao relento, / Do

---

(21) - Cf. J. C. S. Pereira - Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa, ob. cit., p. 233.

pôr ao nascer do sol, /, p. 424), "Espinho Agudo" (pp. 427-428), "Em Madrid" ("Foi em Madrid, há muitos anos, que este caso / Me sucedeu. Há muitos anos", p. 432), "No Bom Jesus" (pp. 440-441), "Fábula" (p. 442), "Amazona" (pp. 450-451), "A Volta do Grand--Prix" (pp. 452-453).

Verifica-se um claro domínio do poema narrativo, organização discursiva que, embora característica da poética parnasiana, surge nas obras de Feijó de forma recorrente.

Ainda que Bailatas e Novas Bailatas não sejam obras absolutamente coincidentes, já que a dimensão parodística surge de maneira mais vincada na primeira - provavelmente porque, como já afirmámos, grande parte das composições acompanha em termos cronológicos a produção poética e doutrinária do decadentismo/simbolismo, como estética do "novo" -, existem, no entanto, determinados aspectos que, para além do título, nos permitem considerá-los em bloco.

A figura feminina funciona, desde logo, como pólo agregador, na medida em que sintetiza, pela caricatura, os traços essenciais na definição de uma concepção da Mulher mais decadente que simbolista[22]. Maria Adelaide Pereira, "esbelta e magra, / De olhos meigos e olheiras maceradas", percorre as composições de Bailatas e Novas Bailatas: "E é fina e magra aquela que eu adoro, a Eleita!" (Bailatas, "Sintética", p. 250), "Mas um dia, ao passar numa praia estrangeira, / Disse-me alguém, junto ao Casino: "- Olha além... a Maria!" ... "-A Adelaide Pereira?" ... / "- Tal qual ... Ali a tens menino!" ... "De facto, o que ficou do meu sonho? Destroços, / Coisas pintadas e postiças... / Vestidos de Paquim a enrodilhar-se em ossos, / Olhos sem luz, velas mortiças..." (Novas Bailatas, "Não somos nada", pp. 461-463).

Outra das grandes linhas estruturantes de Bailatas e Novas Bailatas corporiza-se na grande diversidade métrica. De facto, as composições que integram as duas obras actualizam esquemas estróficos e rimáticos muito variados, desde os dísticos e as quadras ao poema que articula simultaneamente alexandrinos de acentuação deslo-

---

(22) - Cf. Capítulo III deste trabalho.

Ó tremendas, paixões vorazes!..." ("Prólogo", pp. 247-248)[23].
cada, com versos de quatro, cinco e seis sílabas. Este aspecto afigura-se-nos relevante, pois que parece ser esta a via que o poeta privilegia na aproximação da estética decadentista/simbolista. Com efeito, se as estruturas temáticas surgem como espaços de abertura à multiplicidade de leituras - pelo instaurar do "diálogo" com formas hipercodificadas, para o qual contribuem substancialmente os "raros vocábulos" -, a variabilidade estrófica e rítmica e a heterometria parecem traduzir a assimilação e absorção de códigos formais do decadentismo/simbolismo, instituindo, no conjunto da obra poética de António Feijó, esquemas formais ausentes das obras anteriores.

Para além da dimensão narrativa, outro traço característico da prática textual do poeta se prolonga em Bailatas e Novas Bailatas: o recurso frequente à comparação, sempre de pendor concretizante e tendendo para uma clara organização discursiva, que poderemos paradigmatizar no verso: "É como um fio, é como um fuso, é como um fuste / Se corpo escultural que tanto me deleita" ("Sintética", p. 250) opondo-se, assim, à estética da sugestão, típica do decadentismo/simbolismo.

Supomos poder concluir, pela reflexão que levámos a efeito, que Bailatas e Novas Bailatas sintetizam parodisticamente, ainda que com intensidades diversas, vertentes do código estético do decadentismo/simbolismo, prolongando, no entanto, outras que, pela recorrência e reiteração, se nos afiguram pertinentes, na definição do discurso poético de António Feijó.

Permitimo-nos, no entanto, chamar a atenção para um aspecto que se institui simultaneamente como prolongamento e como inovação, traduzindo, talvez emblematicamente, a constância do núcleo tradição/ /ruptura. Em Transfigurações, À Janela do Ocidente, Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores, apontámos e reflectimos sobre o Poeta-Vate que desses textos emergia. Em Cancioneiro Chinês, acentuámos a dimensão do poeta-artífice. Em Bailatas e Novas Bailatas, para além da versão caricatural do poeta-aristocrata, surge o poeta que introduz um vector lúdico, o poeta-Pierrot "dando saltos desengonçados / No verso bambo de pés quebrados; / Troça, ironia, sob a aparência / Duma imprevista, quase demência, / Emaranhando nas suas frases / Pai-

xões tremendas, paixões vorazes!..." ("Prólogo", pp. 247-248)[23]. Ressalvadas as evidentes diferenças entre António Feijó e Baudelaire, não podemos deixar de transcrever, pela sua extrema pertinência, as palavras de Claude Abastado[24]:

> "Chez Baudelaire, le saltimbanque est le frère du dandy: le costume, le maquillage, les jeux devant le glace, cachent les disgrâces humaines; le rire dissimule "des fleurs qu'on ne voit pas"...
>
> ... Pierrot - ou Gilles -, l'amant berné de Colombine, sot, poltron et gourmand, racontant ses peines à la lune, se retrouve encore dans certaines variations de Gautier ou Verlaine. Pourtant le personnage évolue sous l'effet de la sensibilité romantique; il devient tourmenté, féroce et tragique; c'est un autre Pierrot, de Verlaine encore, ou de Germain Nouveau, celui qui miment P. Legrand, Rouffe et P. Margueritte; mais c'est surtout le Pierrot de Laforgue, le double de Hamlet, le héros de plusieurs Complaintes, de l'Imitation de Notre-Dame la Lune et du Pierrot fumiste, farce cruelle, "plus noire, que Les Corbeaux de Becque". Le Poète, à la poursuite de son rêve, se déguise en Pierrot;".

---

(23) - O texto de "Prólogo", incluído em Poesias Completas, ob. cit., p. 248, surge da forma seguinte: "Emmaranhando nas suas fases". Trata-se de uma gralha por demais evidente, já que, não só a 1ª edição de Bailatas contempla a forma "frases", como os mesmos versos, citados por Luís de Magalhães, no prefácio a Novas Bailatas, in Poesias Completas, ob. cit., p. 411, registam a ocorrência "frases" e não "fases".

(24) - Cf. Claude Abastado - Mythes et rituels de l'écriture, ob. cit., pp. 242-246.

Capítulo VI

SOL DE INVERNO: "COMO UM PRISMA EM QUE A LUZ SE DECOMPUNHA EM CORES"

"Gota de Água", p. 369.

Sol de Inverno foi publicado postumamente, em 1922, com a indicação "Últimos Versos" (1915). Do prefácio, retenhamos algumas das palavras de Luís de Magalhães[1]:

> Com o Sol de Inverno, que, neste volume, vê a luz da publicidade, e com as Novas Bailatas, que vão entrar no prelo, a obra poética de António Feijó encerra-se por duas magníficas afirmações do seu alto, delicado e gentilíssimo talento. A sua Musa emudece para sempre...
>
> ... Esses livros deixou-os o Autor dispostos, coordenados, paginados, revistos minuciosamente, para os fazer imprimir. A morte permitiu-lhe, ao menos, cuidar desse legado valioso e opulento que ia testar à literatura pátria."

Independentemente do facto de António Feijó ter considerado Sol de Inverno como os seus "últimos versos", talvez porque sentisse que Novas Bailatas prolongavam Bailatas, esta obra institui-se, na nossa opinião, como uma síntese na qual se entrecruzam indiferenciadamente os diversos núcleos temáticos e as práticas discursivas disseminadas ao longo de obras anteriores[2].

---

(1) - Cf. Poesias Completas, ob. cit., p. 297. Vejam-se também os nossos comentários no Capítulo I, p. 2, deste trabalho.

(2) - Álvaro Manuel Machado, em António Feijó - Sol de Inverno..., ob. cit., pp. 29-31, classifica Sol de Inverno "como obra de síntese". Embora utilizemos a mesma expressão, vamos fazê-lo num sentido diverso, já que discordamos, em parte apenas, como demonstraremos pelo desenvolvimento do nosso texto, da afirmação de A. M. Machado: "Todavia, o que em Sol de Inverno predomina é de facto a tentativa de síntese das várias tendências atrás referidas, através precisamente da arte poética simbolista".

Tal como acontece em todas as obras poéticas de António Feijó, também Sol de Inverno integra, como composições primeiras, textos que propiciam reflexões sobre a poesia. A primeira composição sob a epígrafe "A minha Mulher", sendo uma paráfrase do bem conhecido verso de Martial "Romam tu mihi sola facis" (Martial, Livro XII, Epig. XIX), não deixa de postular a relação Arte/Sonho, por nós já referida[3]: "Porque a Arte começa e acaba num sonho..." (p. 343), mas é "Elegia de Abertura", que se lhe segue, que organiza com maior consistência reflexões sobre a poesia que, neste momento do percurso ao longo da obra de António Feijó, mais não são que recorrências e reiterações. "A minha Lira tinha uma corda: / Enquanto moço tanto cantei, / Que a pobre corda despedacei... Era uma corda que só vibrava / Quando a minha alma toda chorava, / E tantas mágoas, tantas, cantei, ... O Amor e as penas da Mocidade, / Quimera ou Sonho de cada dia, / Eram os temas que ela escolhia" constituem um conjunto de versos que reiteram a concepção expressivista da poesia, por nós referida na abordagem que fizemos de Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores[4].

"Descendo a encosta do Parnaso", composição seguinte, prolonga tal concepção elaborando uma síntese do espectro temático disseminado pela obra poética de António Feijó: "Quando moço, cantei, mas em formas discretas / Que nunca o meu segredo ousassem revelar, / Tudo o que sem mistério a muitos outros poetas / Soube o Amor e a Paixão em voz alta inspirar". Introduzem-se, todavia, na concepção referida, alguns matizes justificativos, a nosso ver, do carácter de síntese que atribuímos a Sol de Inverno.

Atentemos nas estrofes seguintes[5]:

---

(3) - Cf. Capítulo III.

(4) - Assinale-se, por exemplo, a recorrência da palavra "Lira". Cf. Capítulo III.

(5) - Cf. Poesias Completas, pp. 348-349.

Mas por entre o fulgor das gemas, no artifício
Da frase que a primor o artista cinzelou,
Quem sofreu sente ainda o estertor do suplício,
O desespero e a dor donde a estrofe brotou.

.....

Harpa de Silfo aéreo a ressoar no vento,
Carícia quase etérea, o Verso é um desafogo...
Mel na boca a sorrir, enquanto o sofrimento
Sobre a nossa alma imprime os seus lábios de fogo.

Dentro da concepção expressivista que assinalámos, e que enforma "Elegia de Abertura" e "Descendo a encosta do Parnaso", surgem os matizes do poeta-artífice "Da frase que a primor o artista cinzelou" e de um certo fingimento poético, não assumido em plenitude "Carícia quase etérea, o Verso é um desafogo... / Mel na boca a sorrir, enquanto o sofrimento / Sobre a nossa alma imprime os seus lábios de fogo". A poesia não surge apenas como a expressão emotivamente afectiva, tendencialmente neo-romântica, mas também como "técnica", como "fazer" que implica o esforço e a perfeição que o lexema "cinzelar" semicamente articula, indiciando uma das linhas-chave da estética parnasiana. O "fingimento poético", concepção lentamente elaborada pelo esteticismo, em oposição ao expressivismo neo-romântico, parece poder ler-se intersticialmente no contraste entre "Mel na boca a sorrir, enquanto o sofrimento / Sobre a nossa alma imprime os seus lábios de fogo". Esta ideia que, de forma muito liminar, se consubstancia na heteronímia de Bailatas e Novas Bailatas e na referência ao poeta-Pierrot, surge também como uma das dimensões estruturantes desta obra de António Feijó. Assim, os textos introdutórios de Sol de Inverno articulam reflexões sobre a poesia que apareciam disseminadamente em Transfigurações e À Janela do Ocidente, Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores, no que diz respeito à vertente expressivista de cariz neo-romântico, em Cancioneiro Chinês, no acentuar da "techné", e em Bailatas e Novas Bailatas, no vector predominantemente esteticista.

Mas também noutros sentidos Sol de Inverno se instaura como obra de síntese: a nível temático, as composições organizam um espectro que abarca os temas que em cada capítulo deste trabalho fomos

relevando como fundamentais: o Sonho ("A Cidade do Sonho", pp. 350-351), a Dor ("Beatitude Amarga", pp. 351-352 e "Castelo Bárbaro", pp. 352-354), a Vida ("O Livro de Vada", pp. 357-358), o Amor/Mulher ("Díptico", pp. 358-360), a Natureza ("Sonâmbula", pp. 363-366, "Entre pinheiros e ciprestes", pp. 371-372), a Morte ("Hino à Morte", pp. 384-386), os temas esteticistas do Cisne (também presente em Baudelaire e Mallarmé) e da Beleza ("Cisne Branco", pp. 366-367), "Hino à Beleza", pp. 376-378).

A dimensão narrativa que temos vindo a privilegiar como dispositivo estruturante do discurso poético de António Feijó está bem patente em Sol de Inverno, através de um grupo de poemas significativamente intitulado "Lendas e fábulas", incluindo "Prelúdio" ("Ferreiro velho e cansado / Deixa a forja, não trabalha; /", pp. 387-388), "O Amor e o Tempo" ("Pela montanha alcantilada / Todos quatro em alegre companhia", pp. 388-389), "Fábula Antiga" ("No princípio do mundo o Amor não era cego;", p. 389), "Cleópatra" ("Como a concha de nácar luminoso / ... A Galera vogava ao sol radioso", pp. 389-390), "Moiro e Cristã" ("O pobre moiro enamorou-se", pp. 390-391), "A Resposta do Árabe" ("De que país és tu? - A um árabe dizia / Sahid, filho de Agbá, na estrada, ao fim do dia", pp. 391-392), "A Vocação de Ibrahim" (pp. 392-394), "Princesa Encantada" ("Formosa Princesa dormia há cem anos", pp. 394-396), "O Romance da Pastora Linda" ("A linda Pastora, guardando o seu gado, pp. 396-398) e "A lenda dos Cisnes" (pp. 399-402). Como se infere dos exemplos citados, os poemas de carácter narrativo ocupam, mesmo em termos de extensão, grande parte de Sol de Inverno. Trata-se de composições que, tal como já ocorria em alguns casos de Líricas e Bucólicas, Cancioneiro Chinês, Ilha dos Amores, Bailatas e Novas Bailatas que oportunamente referimos, privilegiam como organização discursiva os dispositivos formais típicos da ficção.

Sol de Inverno integra, assim, uma componente de características parnasianas, no sentido em que o código estético do parnasianismo inclui uma assinalável tendência para o poema narrativo e descritivo, como meio de alcançar a objectividade(6).

---

(6) - Cf. Vítor Aguiar e Silva, ob. cit., p. 588: "No primeiro ["A Venda dos Bois" de Gonçalves Crespo] existe uma história, uma sucessão de acontecimentos correlacionados com certas circunstâncias, a narrativa das desventuras de um pobre pai, tudo se processando num fluir temporal peculiar da produção narrativa".

No que diz respeito à organização retórico-estilística, Sol de Inverno instaura-se também como obra de síntese, já que articula o recurso à comparação de tendência clarificadora, para que temos vindo a chamar a atenção: "Pondo como uma flor, nas folhas sem aroma" (Poesias Completas, p. 343), "Como uma aranha na sua teia" ("Elegia de Abertura", p. 346), "Como alguém que a si próprio iludir procurava" ("Descendo a encosta do Parnaso", pp. 347-348), "Como sobre um paúl contínuos sedimentos" ("A Armadura", p. 349), "Como o caminho chão de uma aldeia ao luar" ("A Cidade do Sonho", p. 350), "Despenha-se no mar, como um barco sem leme" ("Beatitude Amarga", p. 351), "Vou, numa ânsia de gozo, um momento arrastado" ("Castelo Bárbaro", p. 353), "E o clarão do luar, como um pranto mortuário" ("A Selva Escura", p. 355), "Ele tenta arrancar da folha percorrida, / Como de mina obscura a pedra refulgente" ("O Livro da Vida", p. 357), "Como se a sombra hostil de uma grande montanha" ("Díptico", p. 358), "Dois! Eu e tu, num ser indissolúvel! Como / Brasa e carvão, centelha e lume, oceano e areia" ("Eu e Tu", p. 359), "Como um dos seus avós..." ("Paladinos", p. 360), "Como se a ruína fecundasse a hera / ...como explosões... / / como o poente... ("Cabelos brancos", p. 362), "Como esperanças desfalecidas... Como um espelho a brilhar" ("Sonâmbula", pp. 363--364), "Amarga e triste como o exílio onde agoniza" ("Cisne branco", p. 367), "Como uma estufa a arder..." ("Súplica ao Vento", p. 369), "Como um prisma..." ("Gota de Água", p. 369), "... Como chora a saudade" ("A Ventura", p. 371), "Como uma esperança..." ("Entre pinheiros e ciprestes", p. 372), "...como um rio amargo..." ("Rio Amargo", p. 373), "...como o feto ao seio... ("Hino à Vida", p. 374), "...como sonhos... como estrelas... como flores... como um gládio" ("Hino à beleza", pp. 376-377), "...como se um beijo..." ("Hino à dor", p. 378), "...como o sol de inverno..." ("Hino à alegria", p. 380), "Vivendo como um Deus..." ("Hino à solidão", p. 383), "como sombra..." ("Hino à morte", p. 384), "Como um cativo..." ("Epílogo", p. 386), "Como à luz..." ("Prelúdio", p. 388), "Como um pobre..." ("Fábula Antiga", p. 389), "Como a concha de nácar luminoso" ("Cleópatra", p. 389), "...como um lírio no gelo" ("Moiro e cristã", p. 391), "...como o olhar moribundo" ("A resposta do árabe", p. 391), "...como a chuva em calcinada areia" ("A Vocação de Ibrahim", p. 393),

"como uma alvorada prenuncia o dia" ("A Princesa Encantada", p. 395), "como uma tulipa no meio do abrolho" ("O Romance da Pastora linda", p. 397).

O levantamento que acabamos de fazer demonstra que apenas duas composições, "A Águia prisioneira" (p. 354) e "A Lenda dos Cisnes" (p. 399), não integram qualquer tipo de comparação. Todas as outras incluem, pelo menos, uma ocorrência de que demos exaustivamente conta e há casos em que é possível detectar três ou quatro dentro do mesmo poema.

Assim, Sol de Inverno reitera o recurso à comparação como elemento determinante na definição do discurso poético de António Feijó. A comparação traduz a tendência para uma linguagem claramente discursiva, atenuando o domínio da sugestão que a predominância metafórica provocaria(7).

Sol de Inverno instaura-se como um microcosmos, articulando a totalidade de paradigmas temáticos e discursivos presentes nos diferentes textos que constituem a obra poética de António Feijó. Nem a dimensão parodística veiculada por Bailatas e Novas Bailatas está ausente, pois que composições como "Cabelos brancos" (pp. 361-363) a manifestam, embora de forma menos vincada.

Instituindo-se como síntese, Sol de Inverno atenua, por assim dizer, a definição de cada núcleo temático como actualização de diferentes códigos estéticos, acentuando os matizes e criando um complexo entrecruzar de linhas de desenvolvimento.

Assim, pela reflexão sobre a poesia, pelo espectro de temas, pela organização discursiva privilegiando o pendor narrativo e um certo descritivismo, pelo recurso repetido à comparação clarificante, Sol de Inverno é bem um texto-síntese, construído em permanente relação de intertextualidade com as obras anteriores.

---

(7) - Tal não significa que a metáfora não ocorra esporadicamente nas composições de Sol de Inverno: "Tardes ocidentais de sanguínea e laranja", "manhãs de seda azul que o sol tece e desfranja" (p. 367). O que se nos afigura significativo é a alta frequência da comparação, relacionada com ocorrências pouco numerosas de metáforas.

De facto, Sol de Inverno não traduz o predomínio de uma ou de outra estética finissecular, que, ainda que sob matizes diversos, de certa forma ocorria nos textos anteriormente abordados. Em Sol de Inverno estão presentes o parnasianismo, numa certa concepção da arte que oportunamente vincámos, o decadentismo/simbolismo, predominante na esfera temática, e um indiferenciado neo-romantismo, paradigmatizado numa Natureza folclorizada(8).

Tal como o verso "Gota de Água" (p. 369), que usámos para intitular este capítulo, "Como um prisma em que a luz se decompunha em cores", também estes "Últimos Versos" actuam como um prisma que decompõe, não a luz, mas os códigos estéticos finisseculares, criando zonas intersticiais de indefinição. Um movimento que é simultaneamente de síntese e análise, já que estes textos retêm um núcleo temático/discursivo, de certo modo indiferenciado, que actualizam, atenuando-lhe os contornos. Todavia, duas linhas se demarcam pela sua constante reiteração na prática textual de Feijó: o repetido recurso à comparação e a tendência para uma textualização privilegiadora da dimensão narrativa.

Procuraremos, no capítulo seguinte, efectuar uma reflexão de carácter globalizante, que permita um equacionamento das diversas perspectivas que fomos levantando ao longo da investigação que efectuámos.

---

(8) - Cf. "Sonâmbula" (Noite de S. João), pp. 363-366, "Princesa Encantada", pp. 394-396, e "O Romance da Pastora Linda", pp. 396-398.

CONCLUSÃO

Na introdução deste trabalho colocámos a questão que se tornou o fio condutor da nossa reflexão: face a um período cronológico atravessado pelo cruzamento de múltiplos códigos literários e de relativo domínio de diferentes estilos de época, como classificar a obra poética de António Feijó?

Ainda que a denominação não se tornasse a nossa preocupação fundamental - difícil como reconhecemos ser a etiquetagem de qualquer autor finissecular -, a oscilação classificatória traduzida pelos estudos críticos sobre o poeta suscitou e conduziu a investigação que levámos a efeito e cujos resultados corporizam esta dissertação. Trata-se, no fundo, de colocar permanentemente a mesma problemática: como "dialoga" a obra poética de António Feijó com o sistema literário de códigos semântico-pragmáticos do fim-do-século e dos anos 1900-1915? Que dimensões actualiza? Que paradigmas manifesta? Se uma obra literária se institui em permanente diálogo com os estilos de época vigentes, realizando-os, transformando-os ou transgredindo-os, como situar os diferentes textos do poeta?

Por mais globalizante que um estudo pretenda ser, privilegia sempre algumas linhas de análise que, estruturando a investigação, criam uma metodologia. Avançámos, na introdução, o nosso quadro metodológico; propusemo-nos, assim, dilucidar as diversas linhas de desenvolvimento temático-textual da obra de António Feijó e fizemos uma reflexão prévia sobre a heterodoxia do parnasianismo português, imposta pela enorme recorrência dessa classificação nos trabalhos sobre o poeta.

A leitura atenta que efectuámos das várias composições de Feijó criou as diferentes linhas estruturantes da nossa análise: detivemo-nos, assim, nas reflexões sobre a poesia, normalmente presentes nos textos introdutórios das diversas obras de Feijó, à maneira de "artes poéticas"; analisámos a articulação de paradigmas

temáticos, típicos das estéticas do fim do século e das duas primeiras décadas do século XX; relevámos a mundividência; procurámos fazer emergir organizações discursivas. Que conclusões podemos extraír?

Transfigurações e À Janela do Ocidente prolongam a tradição de uma poesia panfletária de cariz positivista, desenvolvendo temas do chamado "romantismo social". São poemas que integrámos na categoria genológica do épico, porque se constroem como hinos ao Progresso e à Humanidade, tendo como protagonista um Poeta/Génio/ /Vate capaz de profetizar o Futuro e de entender a Natureza, conduzindo os Homens no caminho do Bem, ainda que por vezes reflicta no poder enorme que o Mal representa.

No período decorrente entre a publicação de Transfigurações, em 1882, e À Janela do Ocidente (1885), que agrupámos por razões oportunamente explicitadas, vem a público Líricas e Bucólicas, em 1884, obra que, tal como Ilha dos Amores, por nós considerada no mesmo capítulo, se define pelo seu complexo sincretismo, indiciador do movimento de síntese das diferentes estéticas do fim do século XIX e dos primeiros anos do século XX, que se nos afigura um dos aspectos mais definidores da obra poética de António Feijó.

Com efeito, Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores sintetizam, numa amálgama de traços nem sempre perfeitamente diferenciados, elementos temático-textuais típicos do decadentismo/simbolismo, mas também de um sub-romantismo que progressivamente se reelaborará em vertentes diversas. A constante referência ao rural, acentuando indiscriminadamente, por um lado, um vector folclorizante de um ambiente campestre mitificado e, por outro, a força telúrica, sintetiza, simultaneamente, aspectos bem típicos do lusitanismo neo-garretista e da progressiva elaboração da vertente vitalista, que se definirá por oposição ao decadentismo/simbolismo.

Cancioneiro Chinês (1890) parece tematicamente muito diverso. Enquanto Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores apresentam um carácter nacionalista muito acentuado, Cancioneiro Chinês, integrando uma epígrafe extraída de À Rebours de Huysmans, indiciaria, à primeira vista, uma aproximação do decadentismo/simbolismo pela via do exótico. Todavia, os poemas mantêm-se, como vimos, dentro de li-

mites bastante parnasianos, ficando o exótico, e mesmo assim muito liminarmente, apenas pela temática.

Bailatas (1907) e Novas Bailatas (1926) assumem-se como leituras parodísticas da estética decadentista-simbolista, acompanhando - já que reunem (nomeadamente Bailatas) composições dispersas por jornais e revistas - um movimento de caricaturização corrente na década de 90.

Sol de Inverno surge como uma obra polifónica e multifacetada, sem predomínio de nenhum dos traços pertinentes na definição dos códigos semântico-pragmáticos do parnasianismo, do decadentismo/simbolismo e de um indiferenciado neo-romantismo.

A obra poética de António Feijó situa-se entre 1882, data da vinda a público de Transfigurações, e 1917, para considerar o ano da morte do poeta, já que Sol de Inverno e Novas Bailatas são, como referimos, obras póstumas.

No complexo período confinado entre estas duas datas, persiste um certo parnasianismo, eclode o decadentismo/simbolismo e vão surgindo as diferentes actualizações de paradigmas sub-românticos. Nos primeiros anos do século XX, assiste-se à reacção vitalista contra o decadentismo e à contínua elaboração das vertentes neo-românticas que corporizarão o Saudosismo e o Lusitanismo.

No momento em que António Feijó morre, em 1917, o vitalismo já tinha perdido a sua força inicial, o saudosismo ultrapassado o seu mais importante período de teorização e tinha lugar, depois de Orfeu, um certo ressurgimento do lusitanismo finissecular(1).

Quando apelidámos este trabalho de António Feijó. Uma poética de síntese, poderíamos ter-lhe também chamado "uma poética híbrida", ou "uma poética de amálgama", no sentido em que a obra de António Feijó se instaura num hibridismo estético muito marcado.

---

(1) - Cf. José Carlos S. Pereira - Do Fim-do-Século ao Tempo do Orfeu, ob. cit. e "Tempo neo-romântico...", ob. cit.

Em Poesias Completas não se nos deparam reflexões sobre as funções da literatura; existe, no entanto, um "programa poético" que as composições iniciais, significativamente intituladas "Sinfonia de Abertura" (Líricas e Bucólicas), "Eterno Tema" ("Líricas" in Líricas e Bucólicas), "Fragmento de uma carta" ("Bucólicas" in Líricas e Bucólicas), "Pórtico de Li-Taï-Pé" (Cancioneiro Chinês), "Ilha dos Amores" (Ilha dos Amores), "Prólogo" (Bailatas), "Introdução" (Novas Bailatas) e "Elegia de Abertura" (Sol de Inverno) indiciam e postulam.

Se Transfigurações e À Janela do Ocidente propiciavam uma concepção interventiva da poesia, Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores corporizam uma visão predominantemente confessional e expressivista de cariz neo-romântico, enquanto Cancioneiro Chinês, acentuando a perenidade dos versos, consubstancia o rigor técnico-formal do parnasianismo. Bailatas e Novas Bailatas tendem para um certo autotelismo, pelo assumir do fingimento poético, ainda que bastante matizado. Sol de Inverno, que classificámos como obra polifónica, articula, em "Elegia de Abertura" (pp. 345-346) e "Descendo a encosta do Parnaso" (pp. 347-349), a vertente neo-romântica de um certo confessionalismo, o vector do rigor formal, tão evidente em Cancioneiro Chinês, e um heterodoxo fingimento poético tipicamente esteticista.

Em termos de "arte poética", Poesias Completas instaura-se, com efeito, como uma poética de síntese: uma poética híbrida que simultaneamente incorpora (sintetizando-as) algumas das vertentes do parnasianismo, do decadentismo/simbolismo, de um multifacetado neo-romantismo. Assim, do código estético-pragmático do parnasianismo, os textos de António Feijó retêm o rigor formal, abandonando a "impassibilidade" e a objectividade pura; do decadentismo/simbolismo, fixam a temática e um certo autotelismo, ainda que em Bailatas e Novas Bailatas privilegiem a dimensão parodística; do neo-romantismo, aceitam a valorização da sinceridade em termos poéticos, postulando a concepção expressivista da arte, mas relegam o hiper-confessionalismo, a sentimentalidade piegas e a sobrevalorização da ambiência rural.

No que diz respeito à actualização de espectros temáticos,

o mesmo panorama de síntese se nos depara: do "romantismo social", Transfigurações e À Janela do Ocidente actualizam os grandes temas do Progresso, do Poeta-Génio, da Humanidade, hipervalorizando a dimensão filosófica.

Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores registam um sincretismo temático bastante complexo, articulando diversamente o núcleo Mulher/Amor/Natureza/Morte. A figura feminina estrutura-se numa ambivalência tensional que, alternada e por vezes simultaneamente, se aproxima da concepção de Mulher do decadentismo/simbolismo e de um sub-romantismo, progressivamente diferenciado nos neo-romantismos. A Natureza é também objecto de matizações diversas, consubstanciadas, por um lado, numa visão mitificada e folclorizante que aproximámos, na devida altura, da vertente neo-garrettista e, por outro, na apologia da dimensão da Vida, valorizadora da luz, dos instintos, da força criadora do Sol, numa aproximação de aspectos que o vitalismo desenvolverá e organizará com maior coerência. Líricas e Bucólicas e Ilha dos Amores actualizam, ainda que subsidiariamente face aos pólos agregadores Mulher/Natureza, a temática da Morte, que umas vezes se articula com Mulher/Amor, outras com Natureza.

Cancioneiro Chinês privilegia tematicamente a Mulher, o Amor e a Natureza. Destes textos emerge uma figura feminina alternadamente "moça e formosa" (Poesias Completas, p. 135), "radiosa e triunfante" (Poesias Completas, p. 138).

Bailatas e Novas Bailatas, instituindo-se como textos parodísticos, procedeu a uma actualização inversa do código temático do decadentismo/simbolismo, tomando o texto um espaço privilegiado, instaurador de múltiplas leituras.

Sol de Inverno integra um espectro temático bastante amplo, que contempla desenvolvimentos dos temas Mulher, Amor, Natureza, Dor, Vida, Morte...

Cremos poder concluir que, no que diz respeito à manifestação de núcleos temáticos, também a obra poética de António Feijó se desenvolve num movimento de síntese, abandonando temas do parnasianismo como, por exemplo, o poema que se constrói descrevendo apenas um único objecto e não actualizando os vectores, mais decadentistas

que simbolistas, da necrofilia, do repugnante, do sado-masoquismo.

Independentemente desta diversidade temática, outros aspectos conferem à obra poética de António Feijó um carácter de unidade: ao longo do estudo que efectuámos, fomos chamando a atenção para um certo número de características, situadas ao nível da organização discursiva, que, apesar das mudanças temáticas, se mantêm como dimensões estruturantes do discurso poético que sustenta Poesias Completas.

Já em Transfigurações e À Janela do Ocidente relevámos a dimensão narrativa, reflectindo sobre a definição genológica do épico. Verificámos também em Líricas e Bucólicas, Ilha dos Amores, Cancioneiro Chinês, Bailatas, Novas Bailatas e Sol de Inverno a constante permanência de poemas nitidamente narrativos ou privilegiando a narratividade como organização discursiva.

Para além da diversidade temática, as composições de António Feijó organizam-se instaurando uma dimensão temporal, estruturante do desenvolvimento textual. O seu discurso integra elementos que podem ser aproximados dos dispositivos típicos da ficção, colocando, assim, questões referentes à problemática dos géneros literários. O poema como que se constrói em relação mimética com a Natureza: não sugere, mas descreve, conta. Ao longo do texto são fornecidas marcas indiciadoras de leitura, de tal forma claras que a pluralidade típica do lírico se encontra constantemente ameaçada.

De uma forma geral os textos integrados em Poesias Completas são pequenas histórias, narradas numa linguagem límpida, em que a utilização das figuras de retórica tende para a clarificação e não para o obscurecimento.

Nesse sentido, a poesia de António Feijó move-se, a nível formal, nos limites de uma estética predominantemente parnasiana, procurando reproduzir, na e pela linguagem, uma realidade exterior. O predomínio da comparação, em detrimento da metáfora, contribui para a claridade discursiva típica do discurso poético presente em Poesias Completas.

A designação "lírico", frequentemente encontrada nos textos críticos dedicados ao estudo da obra do poeta, resulta, provavelmen-

te, do facto de, em muitas das suas composições, se detectar um tom confessional, nisso se afastando do parnasianismo que, como afirmámos, aglutina João Penha, Gonçalves Crespo e Cesário Verde. No entanto - e aí sim ele se aproxima da estética parnasiana -, os seus poemas integram, umas vezes, sinais narrativos fragmentários, e, outras, organizações discursivas tipicamente narrativas.

Contrariamente ao texto lírico, em que "o poeta como que se imobiliza, enquanto instância do discurso, sobre uma ideia, uma emoção, uma sensação...", nos textos de Feijó a temporalidade flui e são, como cremos ter demonstrado, facilmente detectáveis estruturas narrativas(2). São precisamente essas estruturas que se nos afiguram claramente parnasianas.

O que parece caracterizar os textos do poeta, individualizando-os de certa forma, é a articulação de uma temática romântica, parnasiana e também decadentista/simbolista, com um rigor formal e estratégias discursivas tipicamente parnasianas.

Julgamos assim, poder concluir - provisórias como são, neste género de trabalho, todas as conclusões - que a mudança se situa, na obra de António Feijó, predominantemente na esfera temática, já que, uma mesma "técnica textual", ressalvadas uma ou outra excepção, percorre todos os seus textos.

Face a uma poética finissecular, cuja vertente decadentista/ /simbolista procurava atenuar a narratividade e o discursivismo, a poesia de A. Feijó assume-se como tendencialmente narrativa, privilegiando como estratégia discursiva, os dispositivos formais da ficção. É precisamente essa técnica, caracterizada por um acentuado pendor narrativo, que, percorrendo a obra poética de A. Feijó, cria uma organização textual unificante e também reunificante das diversas composições.

---

(2) - Cf. V. Aguiar e Silva - Teoria da Literatura, ob. cit.; Henri Bonnet - Roman et Poésie, ob. cit.; Laurent Jenny "Le poétique et le narratif", ob. cit.

Tal não impede, como cremos ter deixado explícito, que seja possível detectar algumas alterações de obra para obra. Elas afiguram-se-nos, no entanto, pouco significativas, pelo menos face à frequência das que, ao longo da investigação que efectuámos, procurámos fazer emergir.

Pelas razões que temos vindo a apontar supomos não ser lícito considerar A. Feijó nem parnasiano, nem decadentista/simbolista, nem neo-romântico.

Como vimos, a sua obra poética actualiza um espectro temático que se alarga do parnasianismo ao neo-romantismo, passando pelo decadentismo/simbolismo, numa prática textual que sobrevaloriza a narratividade como factor de coerência textual, o descritivismo, o carácter discursivo.

Feijó parece ser o exemplo típico do poeta que atravessa o domínio relativo de vários estilos de época, actualizando paradigmas de forma complexamente entrecruzada.

Neste sentido, talvez, como já afirmámos na introdução desta dissertação, a única classificação aceitável seja a de Jorge de Sena, na medida em que permite a abertura para um sentido plural: para ele, também um poeta, António Feijó era "<u>estranhamente</u> parnasiano".

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

ABASTADO, Claude - Mythes et rituels de l'écriture, Bruxelles, Ed. Complexe, 1979.

ALMEIDA, Vieira de - "António Feijó", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d, pp.119-122.

ANSELMO, Artur - A Paisagem e a Melancolia no Drama Lírico de Feijó, 2ª ed. da conferência pronunciada no Instituto Histórico do Minho, Porto, 1937.

ARISTOTE - Poétique, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

BÉGUIN, Albert -L'âme romantique et le rêve, Paris, J. Corti, 1963.

BELCHIOR, Maria de Lurdes - Os Homens e os Livros. Séculos XIX e XX, Lisboa, Ed, Verbo, 1980.

BONNET, Henri - Roman et Poésie, Paris, A. G. Nizet, 1980.

BRANDÃO, Júlio - Desfolhar dos Crisântemos, Porto, Liv. Civilização Ed., s/d.

- "António Feijó", in Almanaque do Diário da Tarde, Porto, 1902.

CASTRO, Aníbal Pinto de - "Tradição e renovação na poesia de Eugénio de Castro", in Arquivo Coimbrão, vol. XXIV, 1969, pp. 154-181.

CIDADE, Hernâni - "A propósito de Manuel da Silva Gaio", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d, pp. 116-118.

COELHO, J. do Prado - Problemática da História Literária, Lisboa, Ática, 1961.

- "Conceito e fronteiras do literário", in Momentos de Crítica Literária III, Anais do VI Congresso Brasileiro de Teoria e Crítica Literárias e II Seminário Internacional de Literatura, Campina Grande, União Cia Ed., pp. 209-223.

- "Panorama do Simbolismo Português", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d., pp. 107-111.

CURTIUS, Ernst Robert - European Literature and the Latin Middle Ages, New York, Harper and Row Pub., 1963.

FEIJÓ, António - Poesias Completas, Lisboa, Liv. Bertrand, s/d.

- Transfigurações, Coimbra, Liv. Central de José Diogo Pires, 1882.

- Líricas e Bucólicas, Porto, Magalhães e Moreira Edit., 1884.

- À Janela do Ocidente, Porto, Magalhães e Moreira Edit.,1885.

- Cancioneiro Chinês, Porto, Magalhães e Moreira Edit., 1890. (a 2ª ed. é de Lisboa, 1903).

- Bailatas, Porto, Liv. Clássica Editora, 1907.

- Sol de Inverno, Lisboa, Aillaud e Bertrand, 1922.

- Novas Bailatas, Lisboa, Aillaud e Bertrand, 1926.

FERREIRA, António - Um Passeio Cultural na Obra de António Feijó, Porto, Ed. da Câmara Municipal de Ponte de Lima, 1959.

- Elogio Regionalista de António Feijó, Porto, Companhia Portuguesa Editora,, s/d. (proferido no Gabinete de Leitura da Companhia Portuguesa Editora, L.da, do Porto, em 15 de Dezembro de 1928).

FERREIRA, David Mourão - Tópicos de Crítica e História Literária, Lisboa, União Gráfica, 1969.

- Hospital das Letras, Lisboa, Imprensa Nacional- - Casa da Moeda, s/d.

FERRO, Túlio Ramires - "O alvorecer do Simbolismo em Portugal", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d., pp. 101-106.

GAIO, Manuel da Silva - "La jeune littérature portugaise", in Arte, nº 1, 1895.

GARCIA BERRIO, Antonio - Introducción à la poética clasicista: Cascales, Barcelona, Ed. Planeta, 1975.

GARRETT, Almeida - Camões, Porto, Lello e Irmão Editores, s/d.

GENETTE, Gérard - Introduction à l'architexte, Paris, Seuil, Col. Poétique, 1979.

- Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982.

GUIMARÃES, Fernando - Simbolismo, Modernismo e Vanguardas, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

GUSDORF, Georges - Naissance de la Conscience Romantique au Siècle des Lumières, Paris, Payot, 1976.

HUYSMANS, J. K. - A Rebours / Le drageoir aux épices, Paris, U. Générale d'Éditions, col. 10/18, 1975.

IDT, Geneviève - "Intertextualité, transposition, critique des sources" in Nova Renascença, vol. IV, Inverno de 1984, pp. 5-20.

JAKOBSON, Roman - Essais de Linguistique Générale, Paris, Éd. Minuit, 1963.

JAUSS, Hans Robert-"Littérature médiévale et théorie des genres", in Poétique, nº 1, Paris, Seuil, 1970.

- Pour une esthétique de la reception, Paris, Gallimard, 1978.

JENNY, Laurent - "Le poétique et le narratif", in Poétique, nº 28, Paris, Seuil, 1976.

KRISTEVA, Julia - Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969.

- Révolution du langage poétique, Paris, Seuil, 1974.

LOPES, António da Costa - "Do Positivismo ao Agnosticismo Panteístico no Poeta Feijó", separata da Revista Portuguesa de Filosofia, tomo XXVIII, Braga, 1972, fasc. 1-2.

- "O Pessimismo Filosófico de António Feijó", in Revista Portuguesa de Filosofia, tomo XVIII, Braga, 1962.

LOPES, Óscar e SARAIVA, António José - História da Literatura Portuguesa, 9ª ed., Porto, Porto Editora, 1976.

LOPES, Óscar - Realistas e Parnasianos, Lisboa, Emp. Contemporânea de Editores, 1946.

- Modo de Ler, 2ª ed., Porto, Editorial Inova, 1972.

- "Tolentino e Cesário", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d.,pp.414-7.

LUZÁN, Ignacio de - La Poetica (ediciones de 1737 y 1789), Madrid, Cátedra, 1974.

MACHADO, Álvaro Manuel - António Feijó. Sol de Inverno, seguido de Vinte Poesias Inéditas, introdução, bibliografia e notas, Biblioteca de Autores Portugueses, Lisboa, Imprensa Nacional - - Casa da Moeda, 1981.

MARTINS, António Coimbra - "Subsídios para o estudo da poética simbolista - - o decassílabo de Camilo Pessanha", in Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, vol I, Lisboa, 1959, pp. 521-542.

MICHAUD, Guy - Méssage Poétique du Symbolisme, 4 vol.s, Paris, Nizet, 1947.

MONKIEWICZ, Bronislawa - Verlaine. Critique littéraire, Slatkine Reprints, Genève-Paris, 1983 (reimp. de l'éd. de Paris, 1928).

MONTALEGRE, Duarte de - Ensaio sobre o parnasianismo brasileiro, Coimbra, 1945.

NOBRE, António - Só, 18ª ed., Porto, Liv. Tavares Martins, 1979.

OLIVEIRA, Alberto de - "António Feijó", in Pombos Correios, Coimbra, F. França Amado, 1913.

- "A poesia de António Feijó", in Rio Lima, Ponte de Lima, Novembro, 1927.

ORTIGÃO, Ramalho - Figuras e Questões Literárias, I, Lisboa, Liv. Clássica Editora, 1945.

OSÓRIO, João de Castro - "António Feijó", conferência realizada no Instituto Histórico do Minho, Viana do Castelo, 1928.

PENHA, João - Rimas, ed. neuarietur, Braga, Cruz e Cª Ed., 1905.

- Viagem por Terra ao País dos Sonhos, Porto. Liv. Chardron, 1898.

- Por Montes e Vales, Lisboa, 1899.

- Novas Rimas, Coimbra, França Amado Ed., 1905.

- O Canto do Cysne, Lisboa, Liv. Aillaud e Bertrand, 1923.

PEREIRA, J. C. Seabra - Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 19 5.

- Do Fim do Século ao Tempo do Orfeu, Coimbra, Almedina, 1979.

- "Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade, no primeiro quartel do séc. XX)", in Análise Social, vol. XIX (77, 78, 79), 1983, pp. 845-873.

PICARD, Roger - El Romanticismo Social, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1947.

PIMPÃO, A. Júlio da Costa - "Algumas notas sobre a estética de João Penha", in Biblos, , Coimbra, 1939.

- "Eugénio de Castro", in Biblos, vol. XXII, Coimbra, 1947 (inserto em Gente Grada, Coimbra, Atlântida, 1952, pp. 163-184).

PLATÃO - República, (introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira), 4ª ed., Lisboa, F. Calouste Gulbenkian, 1983.

QUEIRÓS, Francisco de - "António Feijó e os Poetas Contemporâneos da Ribeira Lima", separata dos Cursos e Conferências, Coimbra, Biblioteca da Universidade de Coimbra, 1936.

-"Cartas do Poeta António Feijó a João Gomes de Abreu de Lima", separata da revista Gil Vicente, Guimaraes, 1961, pp. 14-28.

- "Cartas Íntimas de António Feijó", separata do Instituto, vol. 123, Coimbra, 1961 , p. 244.

RAMOS, Carlos Manuel - "A mais bela aventure de António Feijó", separata da Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1935.

RAMOS, Feliciano - Ensaio de Crítica Literária, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933.

- Eugénio de Castro e Poesia Nova, Lisboa, Ed. da Revista "Ocidente", 1943.

- Trindade Coelho Homem de Letras. O artista, o Esteta e o Pedagogista, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1947.

RÉGIO, José - Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa, Lisboa, Ed. Inquérito, s/d.

ROCHA, A. Crabbé - "A presença do real na poesia de Cesário Verde", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d., pp. 396-398.

SENA, Jorge de - "Camilo Pessanha e António Patrício", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d., pp. 136-139.

- A Poesia de Teixeira de Pascoaes, estudo prefacial, selecção e notas, Porto, Brasília Editora, 1982.

SERRÃO, Joel - Temas Oitocentistas, Lisboa, Ed. Ática, 1959.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar - Teoria da Literatura, 5ª ed., Coimbra, Almedina, 1983.

SILVEIRA, Pedro da - "Carlos e Roberto de Mesquita", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d., pp. 140-143.

Os últimos luso-brasileiros. Sobre a participação de brasileiros... Lisboa, B. Nacional, 1981.

SIMÕES, João Gaspar-Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa, Porto, Brasília Editora, 1976.

- "A posição de Eugénio de Castro", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d., pp. 112-115.

TODOROV, Tzevetan - Poétique de la Prose, Paris, Seuil, 1971.

VARGA, A. Kibédi - Teoria da Literatura, Lisboa, Ed. Presença, 1981.

VIATTE, A. - Les sources occultes du Romantisme Français; Illuminisme Théosophie 1770-1820, 2 vol.s, Champion, 1928.

WELLEK, René e WARREN, Austin - Teoria da Literatura, Lisboa, Pub. Europa--América, 1962.

ZUMTHOR, Paul - "A encruzilhada dos "rhétoriqueurs". Intertextualidade e retórica", in Intertextualidades, Coimbra, Almedina, 1979, pp. 109-146.

INDICE ONOMASTICO

Não se inclui o nome de António Feijó porque ocorre frequentemente nem os de figuras ou personagens de obras.

ABASTADO,Claude - 26, 77.

ALMEIDA, Fialho de - 66.

ALMEIDA, Vieira de -

ANSELMO, Artur -

ARISTOTELES - 23.

BANVILLE, Théodore de -14.

BARROS, João de - 43,44.

BAUDELAIRE, Charles - 27, 52, 77.

BEGUIN, Albert.- 29, 38, 46

BELCHIOR, Maria de Lurdes - 1

BONNET, Henri - 25, 91

BRANDÃO, Júlio -67, 69

BRANDÃO, Raul - 69

BRAGA, Teófilo - 25, 31.

CASTRO, Aníbal Pinto de.- 35

CASTRO, Eugénio - 3, 34, 35, 72.

CASTRO, D. João de - 34, 55.

CIDADE, Hernâni -

COCHOFEL, J.J. - 17

COELHO, Jacinto do Prado - 6, 9, 18, 20, 25, 26, 35

COMTE, Auguste.- 30, 31

CRESPO, Gonçalves - 2, 3, 15, 17, 19.

CURTIUS, E. R. -

DEUS, João de - 2, 37

DIEUX - 2.

FERREIRA, David Mourão - 4, 18.

FERRO, Túlio - 11, 35, 67

GAIO, Manuel da Silva - 11, 20, 35, 57

GARCIA BERRIO, António - 24

GAUTIER, Téophile - 2, 14, 63

GENETTE, Gérard - 23, 24, 30, 36, 39, 68

GUSDORF, Georges - 29, 46.

HEREDIA, J.M. - 2

HORACIO - 60

HOURCADE, P. - 13, 14

HUGO, Victor - 25, 26, 29

HUYSMANS, J. K.- 52, 57, 73, 86

HURET, Jules - 15

IDT, Geneviève -

JAKOBSON , R. - 26

JAUSS, H. R. - 1, 24

JENNY, Laurent - 32, 68, 69, 70, 91

JUNQUEIRO, Guerra - 2, 3, 26, 33, 45

KRISTEVA, J. - 68

LARANJEIRA, Manuel - 4

LEAL , Gomes - 2, 3, 33

LIMA, J. G. de Abreu e - 22

LISLE, L. de - 2, 14, 16, 19, 63

LOPES, António da Costa - 26, 30, 31, 58

LOPES, Oscar - 11, 12, 18, 35

LUZAN, Ignacio de - 24

MACHADO, A. M. - 8, 78

MAGALHÃES, Luis de - 2, 22, 57, 63, 65, 77

MONTALEGRE, Duarte de - 19

NOBRE, António - 34, 67

OLIVEIRA, Alberto de - 3, 35, 66

ORTIGÃO, Ramalho - 31

PASCOAES, Teixeira de - 39

PATRICIO, António - 9

PENHA, João - 2, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 60, 69, 91

PEREIRA; José Carlos S. - 1, 3, 4, 6, 27, 35, 40, 43, 44, 51,52, 67, 74, 87

PICARD, Roger - 26

PIMPÃO, A.J.da Costa - 14

PLATÃO - 23, 24, 25

PLOWERT, J. - 73

PRAZ, Mario - 29, 40, 48

QUEIROS, Eça de - 12, 26, 67

QUEIROS, F.Teixeira de - 22, 23, 34, 37, 57

QUENTAL, Antero de - 2, 12, 63

RAMOS, Feliciano - 5, 6, 11, 12, 14, 17, 20, 30, 35, 37

REGIO, José - 18

RIMBAUD - 67

SAMPAIO, A.F. - 15

SARAIVA, A. J. - 11, 12

SARAIVA, João - 61

SCHOPENHAUER - 25, 26, 30, 31

SENA, Jorge de - 5, 9, 18, 20, 59

SERRÃO, Joel - 18

SILVA, Vitor A. e - 3, 19, 24, 36, 68, 91

SILVEIRA, Pedro da - 14

SIMÕES, João Gaspar - 66

SOARES, Alberto de Oliveira - 39, 66

SPENCER, Herbert - 30

WARREN, A. - 11

WELLEK, R - 11

VARGA, Kibédi - 68

VASCONCELOS, Henrique de - 34

VERDE, Cesário - 3, 17, 19, 59, 91

VERLAINE - 14, 60, 63

ZUMTHOR, Paul - 68, 70

INDICE

INTRODUÇÃO - Pag. 1

CAPITULO I - "António Feijó, um poeta parnasiano?" - Pág. 11

CAPITULO II - "A dimensão épica: Transfigurações e A Janela do Ocidente" - pág. 21

CAPITULO III - "Líricas e Bucólicas / Ilha dos Amores: duas faces da temática Mulher / Amor / Natureza / Morte -pg.34

CAPITULO IV -"Cancioneiro Chinês: a aventura do exótico"- pág. 57

CAPITULO V - "Bailatas e Novas Bailatas: uma "leitura" do decadentismo/simbolismo - pág. 65

CAPITULO VI - Sol de Inverno: "Como um prisma em que a luz se decompunha em cores" - pág. 78

CONCLUSÃO - pág. 85

BIBLIOGRAFIA - pág. 93

INDICE ONOMASTICO - pág. 100

FAC. ULDARE DE BIBL.