

humanitas



Vol. XXV-XXVI

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HVMANITAS

VOLS. XXV E XXVI



COIMBRA
MCMLXXIII-IV



'AS FENÍCIAS' DE EURÍPIDES

UMA PARÁFRASE DE CÂNDIDO LUSITANO

Uma das tragédias eurípideas que mais populares se tornaram foram, sem dúvida, *As Fenícias*. O seu argumento congloba uma pluralidade de motivos dispersos pela poesia épica (*Il.* II. 572; IV. 378 sq., 406 sqq.; X. 285 sqq.; XIV. 114 sqq.; XXIII. 678-680, 326 sq; *Od.* XI. 271 sqq., 362 sq.; XV. 244 sqq.; *Edipodia*; *Thebais* frs. II e III Allen), lírica (*Pind.*, *Ol.* VI. 12-17; *Nem.* IX.8-17) e dramática (*Laio*, *Édipo*, *Esfinge*, *Sete contra Tebas* e *Eleusínios* de Ésquilo; *Antígona*, *Rei Édipo* e *Édipo em Colono* de Sófocles; *Antígona*, *Édipo*, *Suplicantes* e *Hipsípila* de Eurípides). Com a data aproximada de 410 a.C., este drama do ciclo tebano tornou-se de tal maneira apreciado na época helenística, que veio a constituir, juntamente com a *Hécuba* e o *Orestes* do mesmo dramaturgo, a chamada tríade bizantina. Já o autor do primeiro argumento reconheceu a riqueza do seu conteúdo trágico, bem como a beleza das suas múltiplas cenas e sentenças. Foi também uma das peças que mais contribuíram para que Eurípides, dentre os três consagrados tragediógrafos gregos, fosse considerado *τραγικώτατος* por Aristóteles (*Poet.* 1453a).

Não é de admirar, pois, que *As Fenícias* tenham sido, ao longo dos tempos, muito citadas (1), imitadas, traduzidas e parafraçadas. A este propósito, podem citar-se as peças homónimas dos poetas latinos Ácio e Séneca (2), a *Giocasta* de Lodovico

(1) Cf. A. Tuilier, *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*, Paris, Klincksieck, 1968, pp. 76-100.

(2) Cf. L. Herrmann, *Sénèque: Tragédies*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1925, p. 106. Deve mencionar-se também, sobre este assunto, a *Tebaida* de Estácio, pois, embora se trate de um poema e não de uma peça teatral, retoma, contudo, o argumento da tragédia eurípidea.

Dolce (1), a *Antigone* de Rotrou (2), *La Thébàide ou les Frères Ennemis* de Racine (3) e, já no séc. XX, *Les Phéniciennes* de Georges Rivollet, cujo I. Acto foi traduzido pelo poeta português Augusto Gil (4).

A este significativo, embora incompleto, inventário, que documenta a vitalidade da peça euripídea, traz preciosa achega um manuscrito que se conserva na Biblioteca Público de Évora. Trata-se de uma paráfrase de *As Fenícias* de Eurípides, registada no catálogo de Inocência sob o n.º 987 (5). É uma das trinta e seis obras inéditas do P. Francisco José Freire, mais conhecido pelo nome arcádico de Cândido Lusitano.

O modelo helénico aparece transformado numa peça em cinco actos, quase toda em decassílabos soltos, em geral dispostos astroficamente. O I. Acto abrange três cenas, correspondentes, respectivamente, ao monólogo de Jocasta, à *teichoscopia* e ao párodo da peça euripídea. A mãe-esposa de Édipo expõe as tribulações passadas e presentes da família (cena I). Antígona e o velho escravo assomam, depois, ao terraço do palácio, donde divisam, sobre a planície tebana, o exército sitiante, cujos chefes argivos são identificados pelo ancião. À vista das donzelas fenícias, recolhem-se no interior da casa real, para evitar reparos que a ética grega prevê para casos idênticos (cena II). A seguir, o coro faz a sua apresentação. Como *áurea estátua* destinada a Apolo, encontra-se de passagem em Tebas, donde prosseguirá viagem para o templo da *délfica deidade*. Anseia pelas *águas da Castália corrente*, invoca a *Parnásia Montanha* e mostra-se apreensivo pelas ameaças de *Marte horrífico* contra seus parentes tebanos (cena III). A primeira díade estrofe-antístrofe do párodo helénico encontram-se fundidas; as outras partes aparecem separadas pela curiosa rubrica «Outra do Coro», colocada entre dois asteriscos. As designações gregas desapareceram.

No II. Acto, que, como o anterior, compreende três cenas, transfundiu Cândido Lusitano todo o primeiro episódio da peça grega.

(1) Encontra-se uma análise comparativa desta peça, na minha dissertação *Eurípides: As Fenícias*, Coimbra, 1974 (policopiada), pp. 306-312.

(2) Cf. P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, IV, Paris, 1763, pp. 279-290.

(3) Sobre esta peça, cf. o meu trabalho já citado, pp. 312-314.

(4) Cf. M. H. Rocha Pereira, «Poetas Gregos em Augusto Gil», *Humanitas* 21-22 (1969-70), 379-401, especialmente pp. 389-401.

(5) Cf. *Dicionário Bibliográfico de Inocência*, Tomo II, 1859, p. 410.

Polinices entra receoso na cidade natal, *levando na dextra pronta espada*. O seu temor dissipa-se à vista do coro, que o reconhece como *nome noto em Tebas* e o saúda: *Às tuas plantas me prostro reverente, | Ó Rei fatal* (cena I). Segue-se a monódia de Jocasta: aos brados das donzelas, a Rainha sai do palácio e abraça efusivamente o filho há tanto tempo *expulso por ingrato irmão impio*. Polinices justifica-se perante a mãe pela atitude tomada. Jocasta responsabiliza o *fado infesto*, pois foi devido às maquinações deste que Polinices nasceu *por maneira vedada a mortal prole*. O diálogo entre os dois prossegue agora sobre as privações que Polinices sofrera no exílio (cena II). A cena III contém o equivalente ao *ἀγών* e à esticomitia que se lhe segue no original. Reunidos em assembleia, a que Jocasta preside como *κοιτῆς*, os dois irmãos rivais encontram-se frente a frente nas suas posições irredutíveis: Polinices saqueará Tebas, se o irmão lhe não entregar o poder; Etéocles, porém, recusa-se terminantemente a satisfazer tal exigência; Jocasta apela para o bom senso dos filhos, mas sem resultado.

Omitindo o primeiro estásimo (vv. 638-689), com que deveria terminar o II. Acto, Cândido Lusitano englobou no III. Acto, composto só por duas cenas, todo o conjunto formado pelo segundo episódio, segundo estásimo, terceiro episódio e terceiro estásimo da peça helénica. A cena I contém a discussão entre Etéocles e seu tio Creonte sobre a estratégia militar a seguir na defesa de Tebas, bem como o motivo das *últimas vontades* e ainda todo o segundo estásimo, que aparece dividido em três partes: a primeira corresponde ponto por ponto à estrofe e é dirigida pelo coro contra *Mavorte, precursor tremendo | De danos mil*; a segunda, encimada pela rubrica «Outra voz» colocada entre parêntesis sob um asterisco, corresponde a uma parte da antístrofe (vv. 801-810) e ocupa-se do *Citero dilecto da casta Cíntia, monte jucundo por caças hórridas, berço do malogrado Édipo*, que decifrou os enigmas da mortífera Esfinge; finalmente a terceira, sob rubrica idêntica à da anterior, abrange o resto da antístrofe (vv. 811-817) e todo o epodo, no qual é referida a origem dos Tebanos, *gente assinalada*,

*Que inda agora a Fama canta,
Que inda agora os céus povoa.*

À cena II pertence o encontro entre Tirésias e Creonte. Este, informado pelo adivinho de que a salvação de Tebas exige a morte de

seu próprio filho Meneceu, fica estupefacto, como observa o coro contagiado de espanto:

*Ah, Creonte infeliz, porque emudeces
E com dor taciturna o peito oprimes?
E qual será tua dor, se eu angustiado
O peito também sinto, ouvindo ao vate?*

Aos porfiados esforços para o salvar corresponde o filho com um hábil logro: a pretexto de se ir despedir de sua tia Jocasta, desembaraça-se da presença de Creonte e, recusando ser *traidor à Pátria amada*, imola-se pela salvação de Tebas. Antes de louvar a *acção pasmosa* do *Mancebo ilustre*, o coro apostrofa o *Monstro terrífico*, a Esfinge que, nascida da *tartárea Equidna*, provocou a ruína dos Labdácidas, lançando-os em *execranda guerra*. As donzelas fenícias exclamam apreensivas:

*Ai combate cruel, que tanto sangue
Derramarás fraterno!*

A acção prossegue, no IV. Acto — correspondente ao quarto episódio e ao quarto estásimo do modelo helénico — com a chegada do escudeiro de Etéocles, o qual informa Jocasta acerca dos preparativos bélicos: sete batalhões, comandados por sete chefes, estão prestes a atacar as sete portas de Tebas. Após os primeiros combates, a luta é interrompida por proposta de Etéocles, e a sorte da contenda será decidida em duelo. Jocasta chama Antígona à pressa (cena I). Mãe e filha saem rapidamente para o campo de batalha. Nas suas lamentações, o coro pressente como inevitável a morte de Etéocles e Polinices (cena II).

Ao contrário do anterior, o V. Acto é o mais extenso de todos e contém o equivalente aos 458 versos que constituem o êxodo da peça euripídea. A primeira das quatro cenas em que se divide, compreende a entrada de Creonte no palco, à procura de sua irmã Jocasta, para prestar as honras fúnebres ao cadáver de Meneceu:

*Porque aos vivos pertence honrar os mortos,
E cultos dar às Infernais Deidades.*

Entretanto, chega o mensageiro, que, a pedido de Creonte, narra

*Desses fatais Irmãos
A morte aspérrima.*

Descreve em seguida a morte de Jocasta (cena II), que no *fatal sucesso*

*Em mudez reflectindo, e toda atónita,
Mas logo fúria insana sobrevindo-lhe,
Tirou do filho a espada em feroz ímpeto
E o colo trespassou nela lançando-se.*

A cena III corresponde à monódia de Antígona. Sem os *feminis enfeites*, mas *com cabelos informes, espargidos e arrastando cor lúgubre*, a infeliz donzela conduz para a cena o séquito fúnebre e chama o pai, que se encontra fechado num quarto do palácio, *sempre co'as mãos topando em negras sombras*. Antígona comunica-lhe em seguida a morte da esposa e filhos (cena IV). A «*cena última*» abrange o decreto de expulsão lançado por Creonte contra Édipo, a proibição da sepultura de Polinices e, finalmente, a partida de Antígona para o exílio em companhia do pai, que exclama:

*Quem dirá que sou hoje aquele insigne
Édipo vitorioso dos escuros
Altos enigmas do Virgíneo Monstro?*

Tal é, nas suas linhas gerais, a estrutura desta paráfrase de *As Fenícias* de Eurípides, na qual se não notam variantes significativas em relação ao modelo helénico, ao contrário do que sucede na *Giocasta* de Lodovico Dolce e, em maior grau, nas outras peças já citadas dos dramaturgos franceses. Todavia, uma análise comparativa revela-nos a existência de desvios, que, segundo creio, valerá a pena referir.

A divisão em Actos insere-se, com certeza, numa tradição que começou a fixar-se a partir do Renascimento (1). Este pormenor é em si mesmo de importância secundária, uma vez que o drama euripídeo permanece, como foi dito, inalterado. Mas, por isso mesmo, soa a falso, pelo que teria sido preferível pôr de parte, neste caso, o preceito horaciano — *neve minor neu sit quinto productior actu* (A.P. 189) — e respeitar a nomenclatura adoptada por Aristóteles (*Poet.* 1452b) para as

(1) Cf. F. Plessis et P. Lejay, *Oeuvres d'Horace*, Paris, Hachette, 1957, p. 602.

várias partes duma tragédia (1). O prólogo aparece reduzido ao monólogo inicial de Jocasta, como o indica a própria palavra *prólogo*, subposta à rubrica *cena I.^a*, e nesse pormenor mais uma vez Cândido Lusitano se afastou da *Poética* aristotélica, segundo a qual prólogo é tudo o que precede a entrada do coro (Aristot. *Poet.* 1452b) e inclui, portanto, no caso de *As Fenícias*, a *teichoscopia* (cena II). Eurípides apresenta incompleta a filiação de Harmonia: apenas é mencionado o nome da mãe, que é Cípria; na paráfrase portuguesa é acrescentado o nome do pai, com certeza por exigências métricas, mas erroneamente. Com efeito, segundo a versão adoptada na peça euripídea, a esposa de Cadmo é filha de Ares / Marte, e não de Zeus / Jove (2). A súplica de Jocasta ao pai dos deuses (*Phoen.* 84-87) é parafraseada do seguinte modo:

*Mas tu que assistes lá nos luminosos,
Altos giros do céu, Jove supremo,
Inspira nos meus filhos a concórdia,
Pois que não deves, se és prudente Nume,
Deixar passar ao homem tristes dias,
Misérrima fortuna padecendo.*

A elegância da tradução e a relativa fidelidade de sentido não nos impedem de reparar que a palavra *homem*, tomada em sentido universal, não parece corresponder à expressão *βροτὸν τὸν αὐτὸν* (*Phoen.* 86 sq.), a qual, neste contexto, só se pode referir concretamente a Édipo.

Outra observação a fazer diz respeito ao verso 100:

κέδροον παλαιὰν κλίμακ' ἐκπέρα ποδί·

(1) Aliás, o próprio Cândido Lusitano diz o seguinte: «pareceu a toda a Antiguidade, e tem parecido até aqui a todos os bons Dramáticos modernos, especialmente Trágicos, que a divisão das partes de um Drama deve ser em cinco *Actos*, nome que lhe deram os Latinos; porque os Gregos dividiam em *partes*, e a sua divisão era muito melhor e mais natural e artificiosa: pois não repartiam como os Latinos em partes iguais o corpo da Tragédia, ou Comédia» (*Arte Poética de Q. Horácio Flaco, Traduzida e ilustrada em Português*, Lisboa, 1784, p. 121). Cf., do mesmo, *Arte Poética ou Regras de Verdadeira Poesia em geral e de todas as suas espécies principais, tratadas em juízo crítico*, Tomo II, Lisboa, 1759, p. 14.

Uma discussão actualizada sobre o assunto encontra-se em C. O. Brink, *Horace on Poetry, The 'Ars Poetica'*, Cambridge University Press, 1971, pp. 248-250.

(2) Cf. W. H. Roscher, *Lexicon*, Hildesheim, Georg Olms, 1965.

ao qual corresponde, na tradução quase literal:

Sobe essa escada velha, mas de cedro.

A posição de realce em que, no texto grego, se encontra o substantivo *κέδρον* em princípio de verso, não parece suficiente para explicar o emprego da adversativa. Com efeito, o carácter antigo (*παλαιάν*) da escada e a matéria de que ela é feita não se opõem entre si, mas têm a função de pôr em destaque a nobreza do palácio real dos Labdácidas. Mais uma vez a tirania do decassílabo deve ter ditado as suas leis.

Também suscita reparos a versão do seguinte passo, proferido por Antígona:

*Ἔρα πύλαι κλήθροισ χαλκόμετ' ἔμβολά τε
λαϊνέοισιν Ἀμφίονος ὀργάνοισ
τείχεος ἤρμουςται;*

(vv. 114-116)

Cândido Lusitano aproveitou a menção apenas accidental do nome de Anfíon, para explorar o motivo da construção das muralhas de Tebas pelo Dioscuro tebano:

*Ai! Se estarão bem firmes
As portas das muralhas!
Ouvi dizer que todas
São excelentes obras
De Anfião, que ao som da lira
Soubera atrair pedras.*

Esta ampliação explica-se, com certeza, pelo facto de se tratar de um vasto conjunto em que, no diálogo entre os dois, as perguntas e exclamações da donzela são formuladas em sextilhas de heróicos quebrados, e as respostas do velho escravo em tercetos de decassílabos heróicos.

Algo pitoresca, ingénua e incoerente se me afigura a resposta do pedagogo, correspondente ao verso 123. No texto original, depois de Antígona ter pedido a identificação de um guerreiro *de alvo penacho com um escudo de maciço bronze* (vv. 119-122), o ancião responde pronta

e laconicamente: *λοχαγός, ὃ δέσποινα*. Na versão portuguesa, a princípio hesita, porque não distingue com suficiente clareza:

Aquele... espera um pouco... Oh, já conheço!

Pouco depois, vai dizer expressamente a Antígona que não vê Capaneu:

*Esse, pois que o não vejo, discorrendo
E espiando andarás as Sete Portas,
Ou medindo dos muros a eminência.*

ao passo que, no texto grego (vv. 180 sq.), a função epidíctica do pronome *ἐκεῖνος* é uma prova evidente da visibilidade do guerreiro. Méridier traduz até aquele demonstrativo por «là-bas» (1). Parece, na verdade, pouco verosímil esta incoerência do atento escravo, que, momentos antes, tinha visto *de perto o grego acampamento* e, na língua de Eurípides, havia garantido à donzela: *πάντα δ' ἐξειδὼς φράσω* (v. 95). Ele mesmo vem, posteriormente, a explicar a origem do seu *perfeito conhecimento*:

*Reparei bem dos chefes nas Insignias,
Quando fui lá com outros pedir tréguas,
Por mandado de Etéocles: notei-as
E, por isso, os distingo claramente (2).*

Outra «distracção» — esta bem mais grave — de Cândido Lusitano: o pedagogo não foi enviado a propor tréguas por iniciativa de Etéocles —nem poderia sê-lo, dentro da economia dramática da peça — mas sim de Jocasta, a medianeira no diferendo entre os dois príncipes (3).

Os versos 175-178 foram postos de parte, com certeza por constituírem, em certa medida, uma duplicação dos versos 109-111, nos quais a *filha de Latona* já tinha sido invocada por Antígona. O substantivo comum *τραίλαι* (v. 187) é tomado erradamente como um topónimo —

(1) L. Méridier, *Euripide*, V, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1961, p. 161.

(2) Cf. Eurípides, *Phoen.*, 142-144.

(3) Cf. Eurípides, *Phoen.* 81-82.

— Triena — enquanto, no mesmo passo, é omitido o mitónimo Poséidon implícito no texto grego (v. 188). Esta intervenção de Antígona termina com um apelo à *Pura Deidade Cíntia*: trata-se de um epíteto derivado de *Kénthos*, nome do monte da ilha de Delos, onde nasceu a irmã gémea de Apolo; é a deusa Ártemis, mitónimo que, curiosamente, nunca aparece ao longo da paráfrase, embora Cândido Lusitano o empregue aportuguesado sob a forma de Artemisa, num comentário ao verso 119 da *Arte Poética* de Horácio (1). O facto de Cíntia ser um nome poético, já consagrado pelo largo uso que dele fizera Propércio, parece ser uma explicação razoável. Na cena III, aparece o topónimo Cilícia, sem dúvida em vez de Sicília (2). Deve tratar-se de um lapso semelhante ao que se lê na cena II do III. Acto: Eupolmo por Eumolpo (3). Há ainda a referir que Polinices não revela ao coro a sua filiação, ao contrário do que acontece na peça original (vv. 288-289).

Uma rectificação, que não pode deixar de fazer-se, diz respeito aos versos 355-356. As intensas efusões de afecto maternal, expressas por Jocasta num ritmo variadíssimo, provocam viva impressão no coro, que exclama:

*Δεινὸν γυναιξὶν αἰ δι' ὠδίνων γοναί,
καὶ φιλότεκνόν πως πᾶν γυναικεῖον γένος.*

Segundo opinião unânime dos intérpretes actuais, a tradução deverá ser esta: *às mulheres misteriosa força lhes confere o transe de serem mães, e o amor maternal de algum modo se estende a todo o sexo feminino*. Observação similar se encontra na *Ifigénia em Áulide*. Depois de Clitemnestra se ter prostrado aos pés de Aquiles, suplicando-lhe veementemente pela salvação da filha, o coro comenta:

*Δεινὸν τὸ τίκτειν καὶ φέρει φίλτρον μέγα
πᾶσιν τε κοινὸν ὥσθ' ὑπερκάμνειν τέκνων.*
(vv. 917-918)

É, aliás, frequente, na Tragédia grega, o coro sublinhar, com um sucinto comentário generalizante, as impressões que lhe causa a fala de uma personagem exaltada por sentimentos intensos. É o que sucede

(1) *Op. cit.*, p. 86.

(2) Cf. Eurípides, *Phoen.* 211.

(3) Cf. Eurípides, *Phoen.* 854.

no citado passo de *As Fenícias*, o qual representa um delicadíssimo encómio ao *fragile sexum*. Pois para o belo dístico grego apresenta Cândido Lusitano esta monstruosa paráfrase, pouco abonatória do instinto materno:

*Maravilhosa cousa é, na verdade,
Que, sendo nas mulheres dor acerba
Seus partos, inda assim tanto dirigem
Ter a vaidosa glória de fecundar.*

O facto de o último destes versos ter uma sílaba a mais pouco interessa. O que é preciso é frisar que estamos em presença de uma interpretação infeliz do texto original. Para ela não deve ter contribuído pouco, graças aos remos aristofânicos, o tradicional ferrete de misógino lançado contra Eurípides. Tal preconceito está hoje, porém, posto de parte (1).

Mais bem sucedido foi Cândido Lusitano em respeitar a tradição, relativamente aos versos 408-415, que os últimos editores, à excepção de Murray, alteraram sem vantagem alguma (2). O mesmo se pode afirmar, quanto à distribuição das falas de Creonte e Meneceu (vv. 985-990), Jocasta e Antígona (vv. 1279-1283). Contudo, mais uma vez se afastou do texto original, ao apresentar como feito a sua mãe o pedido que Polinices dirige a Etéocles, de lhe ser permitido visitar Édipo (v. 615). Também a *ἀντιλαβή* proferida por Etéocles no fim da discussão entre os dois príncipes — *ἔρρέτω πρόπας δόμος* (v. 624) — é falsamente atribuída a Polinices, que diz:

*O sangue de Édipo
Antes acabe que este braço válido
Deixe de se vingar neste vil émulo,
Ferro cravando no seu peito pérfido!*

Como estas ameaças e insultos carregam de tons escuros a figura do príncipe esbulhado, tão simpática na peça euripídea! O verso 765

(1) Cf. J. Alsina Clota, «Studia euripidea, III: El problema de la mujer en Eurípides», *Helmantica* IX (1958), 87-131; «La position de Eurípides ante la mujer», *Actas I.er Cong. Esp. de Est. Clás.* II (1958), 447-453.

(2) Cf. o meu trabalho citado supra, pp. 544-546.

é formado por um período hipotético no caso eventual que aparece, na paráfrase portuguesa, transformado em caso irreal, com evidente distorção de sentido. Confronte-se, pois, a frase:

ἤμᾶς δ' ἀραΐσιν, ἦν τύχηι, κατακτενεῖ

com o dístico

*E há muito que ele me daria a morte,
Com ímpias maldições, se o céu o ouvira.*

em que também o plural *ἤμᾶς* aparece traduzido pelo singular *me*.

Já, pelo contrário, a condição que o árcade português acrescenta, relativamente aos versos 775-777, revela uma inteligente interpretação deste passo, que, aliás, bons helenistas contemporâneos consideram interpolado (1). Com efeito, perante o texto

*ἦνπερ κρατήσῃ τὰμά, Πολυνείκους νέκυν
μήποτε ταφῆναι τῆιδε Θηβαίαι χθονί,
θνήσκειν δὲ τὸν θάπαντα, κἄν φίλων τις ᾔη.*

Cândido Lusitano parece ter compreendido que Etéocles não podia ter dado tais ordens, sem as condicionar à sua própria morte e à do irmão: à sua, porque, sobrevivendo, ele mesmo se encarregaria de fazer justiça; à do irmão, porque, mesmo derrotado, Polinices poderia escapar ileso (2). Por isso, ele desenvolve o sentido desta maneira muito clara, apresentando o príncipe a dizer a Creonte

*Que, no caso de ser nossa a vitória,
Acabando nós ambos no duelo,
Não seja nesta terra sepultado
Do traidor Polinices o cadáver;*

Mas as palavras postas na boca de Tirésias, quando o adivinho recusa revelar o oráculo ao pai de Meneceu (v. 897),

*Não sou eu, é a sorte favorável
Que desta casa agora se retira.*

(1) *Ibidem*, pp. 120 sqq.

(2) *Ibidem*, p. 122.

baseiam-se numa interpretação, hoje desactualizada, do escoliasta, que toma *τύχη* no sentido de *εὐτυχία* e não *δυστυχία* (1). No fim do diálogo entre Creonte e o filho, as duas primeiras frases da resposta deste (vv. 985-986) — *Εὖ λέγεις, πάτερ* e *Χώρει νυν* — não são consideradas. Porém, a distribuição das falas das duas personagens é, como foi dito, correcta. Efectivamente, à última pergunta que, solicito, o pai lhe dirige — *E que mais queres?* — o filho responde logo, com a «piedosa» mentira,

*De tua Irmã despedir-me, que amo muito
(Cara Jocasta, a cujos peitos devo
O alimento infantil, órfão ficando);
Se licença me dás, eu vou e volto.*

à qual Creonte, já logrado, reage positivamente:

*Teu amor satisfaze, mas não ponhas
Por ti mesmo embarços à fugida.*

(vai-se)

Outra observação a fazer diz respeito à *ῥῆσις* que, iniciada pelo mensageiro (vv. 1090 sqq.), é logo interrompida por Jocasta, o que constitui uma inovação e também um exemplo do modo como, na tragédia grega, se originam, por vezes, as esticomitias: mal uma personagem começa a falar, é imediatamente interpelada por outra, surpreendida por uma notícia ou ansiosa de informar-se. Assim se desencadeia, em certos casos — que não neste passo da paráfrase — todo um jogo de perguntas e respostas, no qual acaba por se desintegrar uma fala de antemão planeada (2). Na verdade, após o escudeiro de Eteócles haver principiado a sua mensagem,

*Depois que o Filho ilustre de Creonte
O colo trespassou co'a própria espada...*

Jocasta pergunta:

Morto o meu Meneceu, ai, que me dizes?

(1) *Ibidem*, p. 629.

(2) *Ibidem*, pp. 545 sq.

O mensageiro retoma, em seguida, a sua ῥῆσις, e não volta a ser interrompido. De entre as sete portas que menciona, só a última é anónima e aparece sob a designação de ἐβδόμαις... ἐν πύλαισιν (v. 1134). Na paráfrase, porém, não se lê *sétima porta*, pois o ordinal é tomado como nome próprio das *portas Hebdomas*. É também hoje inaceitável o sentido que Cândido Lusitano atribui à expressão ὀμιλῶι χθονός (v. 1408), a qual não designa o *país* (Tessália) onde Etéocles teria aprendido o *estrategema tessálico*, mas sim o perfeito conhecimento das condições do terreno em que o duelo se estava a travar. Era, com efeito, *essa familiaridade com o terreno*, que permitia ao príncipe pôr em prática a sua técnica especial no momento mais conveniente (1).

São estes, em suma, os desvios que me pareceram mais significativos na paráfrase de Cândido Lusitano. Outros há que não interessa analisar, por serem facilmente explicáveis, pois, ou fazem parte da natureza da própria paráfrase, ou resultam de lapsos e erros do copista. De entre estes, os mais frequentes são a troca ou falta de letras e sinais de pontuação.

Feito o confronto que nos revelou as diferenças já apontadas entre a versão livre e o seu modelo helénico, uma pergunta agora se impõe: teria Cândido Lusitano composto a sua paráfrase a partir do texto euripídeo? O estudo do ensino do grego em Portugal está ainda praticamente por fazer (2) — é certo. Mas que o ilustre oratoriano conhecia a língua de Homero, dificilmente poderia negar-se. Há disso provas pelo menos indirectas. Não nos podemos esquecer que ele cursou Humanidades no Colégio de Santo Antão, dirigido pelos Jesuítas, e que a língua grega figurava nesse estabelecimento de ensino como disciplina obrigatória do *curriculum* de estudos (3). Além disso, a sua *Arte Poética*, bem como a sua tradução da *Arte Poética de Horácio* com o *Discurso preliminar* e os comentários que a enriquecem, revelam uma tão vasta erudição sobre literatura grega, que me parece impensável o seu desconhecimento do idioma ático. Embora muitos dos juízos formulados naquelas duas obras sejam indirectos, isto é, baseados em

(1) *Ibidem*, pp. 701 sq.

(2) Sobre o assunto, fornece-nos preciosas achegas João Pereira Gomes, *Fr. Manuel do Cenáculo, Da História da Lógica*, Lisboa, Edições Brotéria, 1958, pp. 10 sqq. Cf., ainda, M. H. Rocha Pereira, *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972, p. 42, nota 1.

(3) *Ibidem*, p. 14. Cf. Inocêncio, II, p. 309.

autores latinos e helenistas de renome, há casos em que emite opiniões pessoais: elogia Erasmo «nas suas traduções do grego» e critica Francisco Filelfo na sua «tradução de Xenofonte» (1). Ele mesmo chegou a traduzir uma peça grega (2).

Admitindo, pois, com base nestes argumentos, que Cândido Lusitano conhecia o grego, é muito provável que tenha composto a sua paráfrase a partir do texto original. Esta hipótese é amplamente favorecida pelo estudo comparativo das duas obras. Há passos que representam uma tradução fiel e até feliz. São, no entanto, dois pormenores em si mesmo insignificantes os que mais nos elucidam sobre o assunto. No *ἀγών* da peça euripídea, os dois príncipes, recusando nomearem-se mutuamente, recorrem ao epidíctico *ὄδε* (vv. 451, 477, 479, etc.), em tom pejorativo; no manuscrito português, o demonstrativo *este*, equivalente àquele pronome grego, está sublinhado; ora isto não se explicaria facilmente, sem um contacto directo com o texto original; o mesmo se poderá dizer em relação aos comparativos neutros substantivados *τὸ πλέον* (vv. 509 e 553) e *τὸ ἕλλασσον* (v. 510), aos quais correspondem, na paráfrase, os advérbios *o mais* e *o menos*, também sublinhados.

Contudo, Cândido Lusitano deve-se ter baseado, com toda a probabilidade, em alguma outra tradução. Esta hipótese é amplamente favorecida pela apóstrofe ao Sol que dá início à peça, e cujo texto grego é o seguinte:

Ἦ τὴν ἐν ἄστροις οὐρανοῦ τέμνων ὄδον
καὶ χρυσοκολλήτοισιν ἐμβεβῶς δίφροις
Ἦλιε, θοαῖς ἵπποισιν εἰλίσσω φλόγα

O tradutor português parafraseou:

*Ó Sol, que por estradas luminosas,
Rápido corres entre belos coros,
Vivos raios vibrando em áureo carro
De fogosa quadriga....!*

(1) Cândido Lusitano, *Arte Poética de Q. Horácio Flaco*, «Discurso preliminar».

(2) Trata-se, contudo, de uma tradução inacabada, que aparece registada no catálogo de Inocêncio, sob o n.º 990 (*op. cit.*, p. 410).

Embora a expressão *estradas luminosas* possa ter sido sugerida por *ἐν ἄστροις οὐρανοῦ... ὁδὸν* (v. 1) e *fogosa quadriga* por *θοαῖς ἵπποισιν* (v. 3), que, por sua vez, teria influenciado o conjunto *rápido corres* — dificilmente poderia negar-se uma reminiscência de Ácio:

*Sol qui micantem candido curru atque equis
flammam citatis fervido ardore explicas*

(fr. 585-586 Warmington)

A *micantem flammam* parece corresponder *vivos raios*, a *candido curru*, *estradas luminosas*, a *equis citatis*, *fogosa quadriga*, expressão também favorecida por *fervido ardore explicas*, à qual equivaleria *rápido corres*. Este confronto sugere-nos, pois, que tal passo da paráfrase está muito mais próximo do texto latino que do grego, e a semelhança entre as duas imitações não será mera coincidência.

Desde o século XVI ao século XVIII, apareceram, das peças de Eurípides, inúmeras versões latinas, quer isoladas, quer em conjunto com as edições príncipes do dramaturgo. E não faltavam, também, traduções em vernáculo, inclusive o italiano. De qualquer delas o nosso parafrasta se poderia ter servido (1); de qual em concreto, não é, de momento, possível determiná-lo. O manuscrito português não é acompanhado de quaisquer notas, nem de um elucidativo *Discurso preliminar*, como acontece na tradução da *Arte Poética* de Horácio, em que o teorizador do neoclassicismo em Portugal, diz expressamente ter seguido Dacier. Quanto à elegante tradução latina (2) do helenista holandês

(1) Omitindo, por serem mais antigas, as edições do século XVI — a primeira é aldina (Veneza, 1503) — parecem reunir, no aspecto focado, maior probabilidade as seguintes: Ingolstadt, 1606 (edição da tríade bizantina *in usum scholarum Societatis Jesu*); Paris, 1630 (tradução latina de *As Fenícias* por H. Grócio); Veneza, 1744 (versão italiana de *As Fenícias* por Z. Valaresso); Pádua, 1743-1754 (*Tragedie di Euripide... Greco-Italiane in versi, illustrate di annotazioni al testo greco, ed alla traduzione... opera del P. Carmeli*). Para uma informação mais ampla, cf. *British Museum, General Catalogue of Printed Books*, volume 69, London, 1960; *Catalogue Général des Livres Imprimés de la Bibliothèque Nationale*, Tome XLVIII, Paris, Imprimerie Nationale, 1912.

(2) Faz parte de uma edição bilingue, datada de 1602, de todas as tragédias de Eurípides «*Ὅσα σώζονται* — Euripidis Tragoediae quae extant (cum Latina Gulielmi Canteri interpretatione)» e «*Scholia doctorum virorum in Septem Euripidis*

Guilherme Canter, não encontrei quaisquer pontos de contacto. No século XVIII, foi muito divulgada entre nós e no estrangeiro a obra do jesuíta francês P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*. Editada em Paris (3 volumes, 1730), Amsterdão (1732), novamente em Paris (1749), onde foi reeditada — «revue, corrigée & augmentée» — em seis volumes em 1763, a sua influência fez-se sentir em escritores contemporâneos de Cândido Lusitano, como Manuel de Figueiredo e Reis Quita (1). Todavia, entre a paráfrase portuguesa e a obra do jesuíta francês apenas há de comum, no que respeita à tragédia de Eurípides, a divisão em actos. De resto, Brumoy debruça-se sobre a análise da peça euripídea, limitando-se a traduzir extractos, uns mais longos que outros. Cândido Lusitano parece mesmo ter «ignorado» aquele autor francês tão conhecido no seu tempo. Na verdade, não o cita uma única vez na sua *Arte Poética*, na qual se refere constantemente a um vasto elenco de teorizadores literários, desde Aristóteles a Luzan, passando por Horácio, Castelvetro, Vóssio, Boileau, Muratori, Dacier e outros (2). Enfim, a identificação da fonte em que se teria baseado Cândido Lusitano constitui tarefa árdua e, aliás, de menor interesse para os objectivos deste trabalho. Mais importante é, na verdade, a apreciação crítica da paráfrase.

Qualquer juízo de valor que, nesse aspecto, se possa fazer, será indissociável de certos conceitos estéticos defendidos pelo iluminista neoclássico, principal teorizador literário da Arcádia Lusitana. A cria-

Tragoedias, ex antiquis exemplaribus ab Arsenio Monembasiae archiepiscopo collecta. Accesserunt doctae Iohannis Brodae, Gulielmi Canter, Gasparis Stiblini, Aemilii Porti, in Euripidem Annotationes cum indicibus necessariis. Excudebat P. Stefanus». (O local da impressão não aparece mencionado, mas, segundo os referidos catálogos do Museu Britânico e da Biblioteca Nacional de Paris, seria a cidade de Genebra). Embora se não trate de uma simples reedição, parece estar intimamente relacionada com a *Editio Princeps* de 1571, feita em Antuérpia *ex officina C. Plantini*, a qual contém 19 Tragédias, anotadas e *Latinis versibus reditae a G. Cantero*.

(1) Tal é a conclusão a que chegou J. Ribeiro Ferreira, no trabalho «A Influência da *Andrómaca* de Eurípides no Teatro Português do século XVIII», apresentado no Congresso Internacional de Estudos em homenagem a André Soares, sobre «A Arte em Portugal no Século XVIII».

(2) Também não é fácil compreender como é que o erudito oratoriano poderia citar o nome de um jesuíta do seu tempo, numa obra que ele dedicou, em treze páginas de rasgados elogios, ao Marquês de Pombal, o mais acérrimo inimigo da Companhia de Jesus, que ele expulsou em 1759, enquanto convidava os Nérís para seus colaboradores na reforma do ensino.

ção poética, que se fundamenta na natureza e se inspira na verdade, é a resultante da confluência destes dois factores: *entendimento* e *fantasia*. Esta é imprescindível na elaboração de *imagens fantásticas*, isto é, transfigurações da realidade, de que se alimenta a verdadeira poesia, à qual não bastam as *imagens* meramente *icásticas* ou concretas. É, porém, banida do foro poético, se não estiver inteiramente submetida ao controlo do *entendimento*, que desempenha um papel fundamental (1). Esta concepção racionalista do fenómeno poético integra-se, por um lado, na mentalidade vigente no chamado Século das Luzes e constitui, por outro, uma reacção contra o estilo gongórico, produto de um «gosto depravado» (2). Quanto à rima, restringe-a às composições líricas e poesias breves destinadas à música. Mas, relativamente ao que ele considera *poesia séria e nobre*, embora admita, em composições teatrais, o uso esporádico de *consoantes*, pronuncia-se abertamente contra ela. «Com a introdução da rima — afirma ele no já citado *Discurso preliminar* — passou para os ouvidos aquele deleite que antes causava a poesia ao entendimento e à imaginativa, pagando-se os homens muito de um som material e de uma espécie de música plebeia». Outro efeito negativo é o de obrigar «os poetas a recorrer a certos rodeios de expressões» e de «vozes sem significação, a fim de armarem ao consoante». Defende inversamente o verso solto como «a melhor pedra de toque para experimentar o valor de um poeta», pois «não tem a que se torne para causar deleite, senão a beleza verdadeira», ou seja, o esplendor da verdade. Considera-o mesmo como o único meio capaz de remediar a falta do iambo «tão acomodado à acção teatral que só quer um tecido de versos que naturalmente pareçam períodos de prosa» (3).

À luz desta doutrina estética, melhor se compreende a paráfrase de Cândido Lusitano. A estrutura latinizante da frase, o domínio da hipotaxe sobre a parataxe e o recurso a partículas de conexão lógica denunciam um tipo de «poesia» mais dirigida à razão que ao sentimento. Do uso quase sistemático do decassílabo solto, de métrica rígida, resultou um estilo seco, com alguns versos banais, sem espontaneidade, compostos à base de palavras supérfluas e expressões estereotipadas, como: *caso tão nefando, fados tão horrendos, imprecações tão execrandas*.

(1) Cândido Lusitano, *Arte Poética*, Tomo I, pp. 24, 35 sqq. e 85 sqq.

(2) *Ibidem*, p. 208.

(3) Cândido Lusitano, *Arte Poética de Q. Horácio Flaco*, «Discurso preliminar» e *Arte Poética*, Tomo II, p. 80.

Embora seja bastante discreto o uso da aliteração, que nunca ultrapassa três consoantes seguidas e consta em geral de duas — v.g: *nome. noto, negra nuvem, fado infesto, aspecto tétrico, por Jove o juro, peito pérfido raio rápido*, etc. — causa desagradável impressão a insistência na gutural surda em expressões como estas: *porque causa, que concerto, que arcano oculto, que qualquer, com que queres, que concorrer, já que aqui, porque a caída carroça*, etc. A frieza e a aridez do prosaísmo narrativo chegam a ser confrangedoras em relação a certos passos mélicos, como as monódias de Jocasta e Antígona, em que o isometrismo monocórdico contrasta com a subtil variação métrica e rítmica do texto grego, muito apta para captar o fluxo e refluxo de sentimentos intensos, que agitam aquelas duas figuras femininas arremessadas por um destino cruel para a mais angustiada situação. Todavia, Cândido Lusitano ainda consegue dar-nos uma pálida ideia da emoção da mãe atribulada, que diz para o filho:

*A mim, quanto me debes, bem o observas
Na dobrada velhice que estás vendo,
Nestas cortadas cãs, nestes vestidos
De luto perenal. Oh, se eu pudera
Juntas mostrar-te as águas destes olhos!
Se puderas ouvir juntas dest'alma
Os soluços, os ais, então verias
Quanto me debes, suspirado filho! (1)*

Apesar dos seus defeitos, a paráfrase portuguesa é válida e contém versos tão bem conseguidos, que os bons poetas do séc. XVIII não desdenhariam subscrevê-los. Creio que valerá a pena exemplificar.

Jocasta recorda os atribulados princípios da existência de seu filho Édipo. Viram-no os pastores exposto à morte no monte Citéron e levaram-no à rainha de Corinto, que o adoptou como filho:

... Ἡ δὲ τὸν ἐμὸν ὠδίνων πόνον
μαστοῖς ὑφεῖτο...

(vv. 30-31)

O sentido do texto grego, muito conciso, espraia-se na versão portuguesa em três elegantes versos que se impõem pela singeleza, cadência e sobrie-

(1) Cf. Eurípides, *Phoen.*, 322-326.

dade. O último destaca-se ainda pela aliteração e uma perífrase que constitui verdadeiro achado estilístico:

*Recebendo em seus braços a quem era
Fruto só do meu ventre, ministrou-lhe
O cândido licor dos próprios peitos*

Não raro, porém, a versão livre dá lugar a uma correspondência perfeita. É o que sucede, por exemplo, relativamente à oração coordenada que remata o verso 31 — *καὶ πόσιν πείθει τεκεῖν* — à qual corresponde o seguinte verso:

E persuadiu o Esposo ser seu filho.

Mais ainda: verifica-se em certos passos o nítido propósito de captar os próprios recursos estilísticos que enriquecem o original, como, por exemplo, no verso 55:

τίκτω δὲ παῖδας παιδὶ δύο μὲν ἄρσενας,

cuja aliteração e *derivatio* se mantêm no texto português:

..... *Por onde prole
De prole minha dei infausta ao mundo,
Dois varões.*

Cândido Lusitano recorreu também ao uso de versos esdrúxulos seguidos (1), cujas três últimas sílabas — a tónica e as duas postónicas — são equivalentes ao dáctilo trissilábico. Estas terminações, que unificam numa correspondência recíproca a sequência dos decassílabos, conferem ao ritmo uma nota estranha que faz lembrar certos hinos latino-litúrgicos. Um bom exemplo encontra-se

(1) Será curioso notar que são banidos do decassílabo heróico, precisamente pelo autor anónimo das «Regras da versificação portuguesa» que aparecem, em apêndice, na *Arte Poética de Q. Horácio Flaco*, p. 257. Cândido Lusitano, porém, utilizou-os, por melhor corresponderem aos «iambos dos antigos», como diz expressamente na sua *Arte Poética*, Tomo II, p. 81.

no passo em que, após o malogro das negociações com seu irmão, Polinices protesta:

*Porém ouça-me Tebas, os céus ouçam-me,
De mim testemunhando os Deuses ótimos,
De que, se contra a Pátria estou colérico,
É porque me expulsou com modos ásperos,
Deixando-me sofrer penas misérrimas,
Exposto a vir a ser servo de bárbaros
Quem era digno filho de um Rei inclito.
Por onde, se atroz mal, ó Tebas mísera,
Não mo imputes a mim: a causa é o ímpio
Que de ti sabe ser um cruel árbitro (1).*

O mesmo tipo de versos é usado na descrição da morte de Capaneu. No momento em que o guerreiro transpunha

*As ameias da torre, troa Júpiter,
E de improviso o fere um raio rápido,
O qual fez estampido tão horrísono,
Que aturdido ficou o grego exército (2).*

Também o símile homérico usado na descrição da luta entre os dois príncipes é expresso desta maneira:

*Eis que um se lança ao outro tão terrífico,
Como se fossem dois javalis hórridos,
Que, aguçando no mato os dentes rábidos,
Se investem, já escumando sangue tétrico (3).*

Mas o verso esdrúxulo nem sempre aparece com dez sílabas: por vezes tem apenas quatro, como no passo em que Creonte lamenta a morte dos sobrinhos, Etéocles e Polinices:

*Oh Fado aspérrimo,
Oh danos hórridos,
Oh Tebas mísera,
Oh velho atónito (4).*

(1) Cf. Eurípides, *Phoen.*, 625-629.

(2) Cf. Eurípides, *Phoen.*, 1180-1182.

(3) Cf. Eurípides, *Phoen.*, 1379-1381.

(4) Cf. Eurípides, *Phoen.*, 1345-1346.

Também nem sempre forma uma sequência contínua: Creonte lamenta o suicídio de sua irmã Jocasta em quebrados de redondilha menor esdrúxulos, alternando com heróicos quebrados ora agudos, ora graves:

*Ah Jocasta infelice,
Irmã misérrima,
Teve o teu himeneu
Um fim tão tétrico,
Sendo ele o galardão
De monstro horrífico!*(1)

Outra característica da paráfrase: Cândido Lusitano serve-se, em certos casos, de um simples composto como motivo de recriação estética. Assim, o epíteto *ἀστροπός*, atribuído a Hipomedonte (v. 129), é desdobrado em dois hexassílabos, que a anáfora e o paralelismo valorizam consideravelmente:

*Brilha qual astro a fronte,
Brilha qual sol seu corpo.*

Outras vezes, a resposta muito concisa de uma personagem serve de tema de desenvolvimento, expresso em versos repassados de emoção. As duas *ἀντιλαβαί* lacónicas, por exemplo — *Μῆτερ, ἀλλά μοι σὺ χαῖρε* e *χαρτὰ γούν πάσχω, τέκνον* (v. 618) — trocadas respectivamente entre Polinices e sua mãe Jocasta, são glosadas desta maneira:

*Enfim, já que a meus rogos não anues,
Fica-te embora (2); adeus, ó Mãe querida,
Por mim saúda a todos: o céu te guarde
Sempre ditosa.*

Jocasta reage com amarga ironia:

*Eu ditosa! Em mim fados compassivos!
Eu que por mil insólitas maneiras
Desgraçada nasci! Eu que de um novo
Pudor objecto sou para meus filhos!*

(1) Cf. Eurípides, *Phoen.*, 1352-1353.

(2) Estas palavras ainda são ditas para seu irmão Etéocles.

Exemplo algo semelhante se verifica no que respeita à atitude de Creonte perante o oráculo sinistro revelado pelo adivinho Tirésias, o qual preconizava a morte de seu próprio filho (v. 915):

Τί φήμις; τίν' εἶπας τόνδε μῦθον, ᾧ γέρον;

A reacção do pai desesperado torna-se ainda mais patética na versão amplificadora de Cândido Lusitano, onde, em vez das duas orações interrogativas do texto original, aparecem quatro:

*Vítima Meneceu? Velho, que dizes?
Que falar é o teu? Que mal Creonte
Te fez, para seu peito atravessares?*

Contudo, se quisermos ficar com uma ideia aproximada acerca do índice geral de fidelidade entre a paráfrase portuguesa e seu modelo helénico, bastará confrontar o seguinte dístico grego proferido pelo pedagogo para Antígona (vv. 154-155),

*Εἴη τάδ' ᾧ παῖ. Σὺν δίκῃ δ' ἤκουσι γῆν
ὁ καὶ δέδοικα μὴ σκοπῶσ' ὀρθῶς θεοί.*

com esta quadra:

*Cumpridos vejas esses justos rogos:
Mas eles com razão vêm contra a Pátria.
Por onde temo muito que as Deidades
Se conjurem também em nosso danos.*

Podem citar-se ainda, a título de confirmação, mais alguns exemplos. Contrapondo a Igualdade à Ambição, Jocasta adverte seu filho Etéocles:

*Tu deliras por ela, ó filho incauto!
O que é justo, o que é belo unicamente
É Igualdade. Amigos com amigos,
Cidades com cidades tal virtude
É quem as une sempre em paz, em guerra,
E conserva as famílias em sossego (1).*

(1) Cf. Eurípides, *Phoen.*, 535-538.

e insiste na contingência das riquezas de que não somos senhores, mas simples depositários:

*És fátuo, se tal cuidas: opulências
São dos Deuses depósitos guardados
Em nossas mãos; e, quando lhes parece,
O que é seu tiram, sem que injúria façam.
E, por isso, um tesouro é um vão domínio,
Que dura muitas vezes um só dia (1).*

Na discussão sobre estratégia militar, Etéocles prevê perante seu tio Creonte, a reacção dos Argivos a um ataque inesperado:

*Desordenados fugirão sem tino
E irão achar mais válido inimigo
No fundo pego das Dirceias Águas (2).*

Outro passo que valerá a pena transcrever, diz respeito à estrofe do segundo estásimo, à qual correspondem, na paráfrase portuguesa, três séries de três decassílabos, seguidas de outras tantas séries de sete quebrados de redondilha menor. Desta disposição resulta uma agradável variedade rítmica, com certo ar trepidante. É a apóstrofe ao deus da guerra:

*Insaciável de sangue, o teu deleite
É só gentes armar, e os festins gratos
São gregos esquadrões contra Tebanos.
Jamais c'o Nume
De tirso armado
Manso apareces,
Nem ledos saltas,
Vestindo peles
Que cervos deram
Para o prazer (3).*

(1) Cf. Eurípides, *Phoen.*, 555-558.

(2) Cf. Eurípides, *Phoen.*, 730.

(3) Cf. Eurípides, *Phoen.*, 789-793.

Bastante feliz é também a versão do passo em que Tirésias recusa revelar o seu oráculo:

*Mas enfim, pois que aos bens os males vencem,
 Único meio vejo a tantos danos
 Reparar, e é... Porém, calar-me devo,
 Pois não posso dizê-lo sem perigo,
 E sem alheia dor... Adeus, Creonte,
 Eu parto já: que um hei-de ser com muitos,
 Que sofrerei também do Céu as iras,
 Pois que o Destino assim o determina:
 E que posso eu fazer para evitá-las?*

A figura do adivinho agiganta-se nas palavras grandiloquentes que Creonte lhe dirige:

*Não partas, Sacro Vate Venerando;
 E porque te retiras improviso?(1)*

Os versos relativos à antístrofe do terceiro estásimo, nos quais as donzelas do coro louvam o feito heróico de Meneceu, merecem igualmente ser citados, não só pela sua beleza, mas também por estarem sujeitos à rima, no que constituem a única excepção em toda a paráfrase:

*Mas não choremos mais: de assombro cheias,
 Raro herói admiramos,
 Que pela Pátria, com serena frente,
 Vai of'recer-se à morte,
 Nobremente iludindo ao pai Creonte.
 Sim; vai, mancebo ilustre,
 Que nessa acção pasmosa,
 Ganhas imortal lustre
 E a Tebas perigosa
 Vitória hoje darás.
 Oh, se por este modo
 Tão raro, tão glorioso,
 Com júbilo extremoso,
 De filhos tais nós outras
 Fôssemos também mães!(2)*

(1) Cf. Eurípides, *Phoen.*, 889-896.

(2) Cf. Eurípides, *Phoen.*, 1054-1051.

Para terminar, atentemos na décima em que Antígona procura demover o pai de recordar velhas proezas, e se lhe oferece como companheira inseparável de exílio. No penúltimo decassílabo, há um exemplo característico de disjunção gramatical:

*Para que é recordares glória antiga,
Se dela é que te veio tanto dano,
Perder olhos, império, esposa, filhos,
Pátria, e chegar a ser expulso dela,
Que antes salvaste de mortais estragos?
Até onde te espera a cruel morte,
Constante eu te acompanho contra o uso
Das donzelas reais: caso não faço
De mil, com quem criei-me, amigas ternas,
Que chorarão saudosas minha ausência (1).*

Bastarão estas transcrições, para ficarmos elucidados. Cândido Lusitano, é certo, não pode ser considerado um privilegiado das Musas. Mas a verdade é que possuía, para além de vastos conhecimentos estéticos, uma inegável sensibilidade poética. Neste aspecto, com razão o considera Hernâni Cidade superior a Verney: «mais artista que o *Barbadinho*, de maior permeabilidade à formosura e vigor expressivo dos versos» (2). Este juízo é, sem dúvida, confirmado pela fluência, sobriedade, clareza, poder criador e sentido descritivo que ressumbram da sua paráfrase. Pena é que esta tenha permanecido na sombra dos arquivos. Seria, pelo tema, uma boa fonte de inspiração ao serviço dos poetas lusos. Augusto Gil não precisaria de recorrer a um modelo estrangeiro do séc. XX, para compor as suas *Fenícias* (3). Em suma: a tradição humanística portuguesa teria ficado consideravelmente enriquecida.

MANUEL DOS SANTOS ALVES

(1) Cf. Eurípides, *Phoen.*, 1733-1739.

(2) Hernâni Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, 2.º Volume, Coimbra Editora, 1968, p. 172.

(3) Cf. M. H. Rocha Pereira, *op. cit.*, pp. 390 sqq.