

humanitas

Vol. XXIŽJ J ;;

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HUMANITAS

VOLS. XXI E XXII



COIMBRA
MCMLXIX-LXX



POETAS GREGOS EM AUGUSTO GIL

Para quem conhecer apenas em Augusto Gil o poeta de verso dúctil e cadência fácil, cuja musicalidade lhe granjeou o aplauso dos salões nas primeiras décadas deste século, o cantor de temas não raro marcados pelo circunstancial, o autor sob a influência confessada de António Nobre, João de Deus, Guerra Junqueiro (1) — para esses, será certamente motivo de surpresa ouvir falar da presença de modelos helénicos na sua arte.

E, contudo, eles encontram-se desde *O Canto da Cigarra*, publicado em 1910, ou seja, no mesmo ano do *Luar de Janeiro* — duas obras de índole tão diversa que o próprio autor se apressou a prevenir, no prefácio à primeira edição desta última, que «os dois livros têm uma tão íntima ligação como a existente entre os pontos extremos da curva de amplitude dum pêndulo» (2).

Ora, em *O Canto da Cigarra*, que o poeta declara ter composto num período em que fizera «uma época de suculentas leituras» (3), seguida da de «todas as semi-apagadas invectivas que, contra a mulher, tinha lido» (4), figuravam, sob o título genérico de «Graça Imortal», quatro epigramas vertidos do grego, um atribuído a Platão, outro de Antípatro, um terceiro de Demódoco e outro ainda de Juliano do Egipto, todos eles pertencentes à *Antologia Palatina*.

(1) É o próprio autor que o escreve, em 1919, no prefácio a *Versos* (pp. 15-16).

Da sua especial admiração por João de Deus é testemunho o facto de lhe ter dedicado a colectânea dos seus primeiros versos — *Musa Cérula* — com o mote «honorate l'altissimo poeta» (tirado do *Inferno*, IV.80), e uma obra da maturidade — *Sombra de Fumo* — em que lhe aplica o famoso verso com que Dante se dirige a Virgílio no *Inferno* II.140: «Tu duca, tu signore e tu maestro».

(2) P. 7. Nesta, como nas restantes citações de Augusto Gil, servimo-nos do texto das *Obras Completas*, Lisboa, Portugália Editora, 10 vols. (diversas reedições).

(3) Prefácio, p. 11.

(4) *Ibidem*, p. 14.

São quatro tentativas, cada uma precedida de algumas palavras: na terceira, para justificar uma alteração ao original; nas restantes, para dar a versão literal, antes de apresentar a imitação portuguesa.

Vejamos o primeiro exemplo, tirado de *A.P.* VI.1.

Em dois dísticos, é-nos dada, em discurso directo, a fala de uma cortesã que, depois de evocar os tempos da sua juventude altiva, em que à sua porta enxameavam jovens apaixonados, declara que vai consagrar o espelho à deusa de Pafos, pois não quer ver-se como é agora, e não pode mirar-se como dantes era.

Ao imitar o epigrama, Augusto Gil tomou a imagem do enxame, mas amplificou-a com as «abelhas doiradas». Desenvolveu o motivo da anterior beleza da mulher, adjectivou o nome da Grécia e substituiu por uma perífrase o da deusa. A antítese final, sublinhada pelos correlativos *τοίη-οίη*, exprime-se agora por duas frases negativas exclamativas perfeitamente simétricas, em que, aliás, se mantém a tensão do original entre o querer e o poder.

Os processos aqui adoptados vão repetir-se noutras imitações. Assim, no «Epigrama cómico a Vénus», de Antípatro (*A.P.* V.31) onde, suprimidos os dois últimos versos, o poeta segue a enumeração das três idades, mas amplifica largamente os motivos seguintes, quer ao falar de Vénus, acrescentando

*.....a bela deusa das beldades,
que das alvas espumas foi nascida,*

quer ao descrever a sua atitude para com o representante de cada uma dessas idades, que ele identifica com o metal que lhe oferecem. Assim, o que se dizia num só dístico elegíaco grego:

*καὶ χρυσῶν τίει, καὶ χάλκεον ἄνδρ' ἐφίλησεν,
καὶ τοὺς ἀργυρέους οὐ ποτ' ἀποστρέφεται*

espraia-se agora por três dísticos, cada um para seu metal, com substituição do bronze pelo ferro:

*Alegre acolhe quem no seu tesouro
Despeje as mãos a transbordarem de ouro...*

*Mas nem por isso expulsa ou desacata
Os que — por mingua de ouro — lhe dão prata...*

*E aos que só moeda de vil ferro dão...
Nem mesmo a esses ela diz que não!*

É a propósito do terceiro epigrama, imitação de Demódoco (*A.P.* XI.237), que o poeta português chama a atenção para a mudança do nome. E fá-lo, por lhe parecer «que o arvezado patronímico destoa fortemente em versos modernos, mesmo quando eles, como neste caso, intentam reflectir a beleza antiga» (1).

O original grego, muito conhecido, consta apenas de um dístico elegíaco, no qual o hexâmetro, até à pontuação bucólica, refere o facto: a mordedura da víbora. O resto do hexâmetro e o pentâmetro, descrevem os efeitos:

*Καππαδόκην ποτ' ἔχιδνα κακῆ δάκεν ἄλλὰ καὶ αὐτὴ
κάθανε, γενσαμένη αἵματος ἰοβόλου*

Ora Augusto Gil foi buscar um nome também grego, mas aclimatado aos ouvidos portugueses, por estar na tradição horaciana (2). O nome tem a vantagem de propiciar a rima no dístico inicial, correspondente ao hexâmetro até à pausa:

*Um dia uma víbora mordeu num pé
A pérfida Cloé.*

O resto do dístico desenvolve-se num pequeno quadro de pergunta e resposta, trocadas com um auditório imaginário, em que a concisão do original é substituída pela energia e rapidez do diálogo:

*Perguntarão: Que sucedeu
À pérfida Cloé? Morreu?
Isso morreu ela...
Mal sentiu a mordidela.
Não teve febre, nem ardor, nem nada.*

— A bicha é que morreu envenenada!

O quarto epigrama da série, de Juliano do Egipto (*A.P.* XVI.388) é uma pequena composição ao gosto anacreôntico. Depois de dar a versão exacta, o nosso poeta glosa-a em verso, fazendo corresponder

(1) É curioso observar que o mais recente tradutor de epigramas da *Antologia Palatina*, Robin Skelton, adoptou exactamente o mesmo processo, e pelas mesmas razões (*Two Hundred Poems from the Greek Anthology*, London, Methuen, 1971, pp. XVIII-XX).

(2) E. g. *Odes* I.23, III.7, III.9, III.26.

uma estrofe às duas primeiras linhas do original; outra às três seguintes; duas às outras duas. Tudo com riqueza de pormenores, realismo, amplificação com elementos novos e um movimento cada vez mais marcado, para pôr em relevo a situação final.

Temos, assim, quatro exemplos, que só por si já nos dão uma ideia do modo como Augusto Gil, pegando no tema de um epigrama da *Antologia Palatina*, o desdobra, com pormenores que lhe dão vida e movimento tais, que quase se não lamenta ter-se assim esbatido a concisão original.

Dir-se-ia que aperfeiçoa já algumas das qualidades que mais tarde vai usar em criações próprias. É especialmente digno de nota, a nosso ver, o parentesco espiritual entre estes poemets e alguns dos que figuram em *Avena Rústica*, sobretudo os «versos para serem gravados num chafariz», *A Fonte de Bem Canta*, espécie de epigrama epidictico, para usar a terminologia, aliás nem sempre muito precisa, das grandes divisões da *Antologia Palatina* (1):

*Já fui orvalho cândido, a tremer
No íntimo dos lírios,
E lágrimas nuns olhos de mulher
Pisados de martírios,*

*E onda do mar,
E nuvem do ar ...*

*Agora vêde:
Mudei-me em doce linfa transparente
Para dar de beber piedosamente
A quem tem sede ...*

A *Avena Rústica* data dos últimos anos da vida do autor, porquanto é de 1927. Um ano após a sua morte, em 1930, safa um livro póstumo, *Rosas desta Manhã*, constituído exclusivamente por versões de poetas gregos. É de supor que o contacto de Augusto Gil com os epigramatistas se não tivesse limitado, até então, aos quatro exemplos de

(1) Há, na *Antologia Palatina*, diversos ἐπιδεικτικὰ ἐπιγράμματα consagrados a fontes, como IX.374, IX.676, IX.684 (todos anónimos) e XVI.230 (de Leônidas de Tarento). Mas nenhum desses pode ter sido modelo do nosso.

O Canto da Cigarra que vimos acima, e que reaparecem nesta colecção com os números VIII, XIV, XIX e XI, respectivamente, mas tivesse ido lendo e acumulando versões dessas pequenas obras-primas.

O parentesco espiritual entre Augusto Gil e os epigramatistas gregos foi logo notado por Júlio Dantas, ao prefaciá-las *Rosas desta Manhã*, o qual, aliás, manifestou a sua surpresa por ele conhecer «os poetas das antologias de Meleagro e de Filipe de Tessalónica, cujas composições, breves e nítidas, com a pureza de recorte dos camaféus antigos, se pareciam tanto com as suas» (1). E, mais adiante, formula a hipótese de o conhecimento destes poemets lhe ter vindo «senão no original, pelo menos nalguma tradução francesa».

Sabendo nós que Augusto Gil, antes de cursar Direito em Coimbra, foi educado num colégio de Jesuítas e guiado nos estudos de latim por um padre amigo da família (2), sem que nada conste acerca do aprendizado da outra língua clássica, não é de pôr a hipótese da leitura no original grego, mas permanece como provável a de uma versão latina. No entanto, a enorme colectânea que é a *Antologia Palatina*, além de se ter tornado mais acessível em latim, fora também traduzida para as línguas modernas, na totalidade ou sob a forma de selecta (3). Assim, em França, onde já em 1608 Florent Chrestien fizera versões parcelares, a primeira tradução completa, por Félix Dehèque, publicada em 1863, foi um acontecimento literário, assinalado com entusiasmo por Sainte-Beuve (4). Pode ter sido a leitura deste artigo que despertou o gosto do nosso poeta. Criado num período de predomínio quase absoluto da cultura francesa entre nós — tão bem caricaturado por Eça de Queiroz, aliás, um dos seus melhores adeptos (5) — é o próprio

(1) Prefácio da 1.^a edição, pp. 10-11.

(2) Ladislau Patrício, *Augusto Gil*, Lisboa, Portugália, s.a., pp. 14 e 20.

(3) Para dar ideia da sua difusão em países cultos, como a Inglaterra, basta dizer que, entre 1806 e 1913, se publicaram vinte e seis livros com trechos escolhidos e que a obra desempenhava papel de relevo na educação oficial britânica no séc. XIX, a ponto de haver selectas especiais para os alunos de Westminster e Eton (dados colhidos em W. R. Paton, *The Greek Anthology*, 5 vols., Loeb Classical Library, 1916 (repr. 1953), e Robin Skelton, *Two Hundred Poems from the Greek Anthology*, cit., p. XI).

(4) *Nouveaux Lundis*, tome VII, pp. 1-52. Podem citar-se também, entre outras versões, a de Chopin, *Choix d'Épigrammes tirées de l'Anthologie Grecque*, Paris, 1854, e a de Juvénat, *Traduction littérale de l'Anthologie*, Lons-le-Saulnier, Gauthier, 1876.

(5) «O Francesismo» in *Últimas Páginas*.

Augusto Gil que declara, no prefácio à segunda edição de *Versos*, datado de 1919, quanto a sua geração fora influenciada por aquele país (1):

Juntem agora um rol intérmino de novidades abstrusas e transitórias que vinham de França, em caixotes, mensalmente: instrumentismo, simbolismo, decadentismo, neo-religiosismo

Em face destas circunstâncias, surge como mais provável o intermediário francês (2). A juntar a estas razões, há uma de ordem linguística que nos parece significativa. É o facto de, no epigrama XXIII, se ler *Nereia*, onde no original está *Nereu*, confusão que só se explica, se se estiver a utilizar um texto francês, onde o sufixo nominal masculino *-eus* e o feminino *-ea* dão o mesmo resultado fonético.

Se observarmos o conjunto dos quarenta epigramas seleccionados para tradução, verificamos o franco predomínio dos do Livro V (Eróticos), do Livro VI (Dedicatórios) e do Livro VII (Sepulcrais). Em muito menor número, encontram-se exemplos dos Livros IX, XI, XII, XIII, XVI (3).

(1) Pp. 16-17. A situação é remanescente da que descrevera Eça, ao biografar Antero (*Notas Contemporâneas*, Lisboa, Livros do Brasil, p. 254).

(2) Pela mesma época (1922), Fernando Pessoa, ao traduzir oito epigramas da *Antologia Palatina* (n.º 880 da edição da *Obra Poética* por Maria Aliete Dorez Galhoz, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960), serviu-se da versão inglesa de W. R. Paton, atrás citada, como era de esperar da sua formação escolar britânica. É curioso notar que, nessa pequena selecção, há dois modelos que também foram imitados por Augusto Gil: vi. 1 e vii. 441.

(3) As equivalências que estabelecemos são como segue:

	ANTOLOGIA PALATINA	ROSAS DESTA MANHÃ
Liber V (Epigrammata erotica)	31	XIV
	79	V
	106	II
	148	XVIII
	152	XII
	172	XXXIV
Liber VI (Epigrammata dedicatoria)	1	VIII
	134	XXXV
	164	XXIII
	226	XXVIII
	262	XVI
	302	XXIX

Observando agora quais os autores escolhidos, nesse vasto acervo de nomes e épocas que é a *Antologia Palatina*, encontramos uma nítida preferência pelos do período helenístico. Assim, temos Antípatro (XIV), Asclepiades de Samos (XXV), Calímaco (XX, XXVII), Diótimo de Mileto (II, XXII), Leónidas de Tarento (XVI, XXVIII, XXIX), Meleagro (XII, XIII, XVIII, XXX, XXXIV), Mnasalco (III), Mosco de Siracusa (XXXIII), Nicarco (XXXVII), Perses (XXXII). Da época romana, temos Diodoro (IV), Filipe de Tessalónica (I), Luciano (XXIII) e, já no seu termo, Juliano do Egipto (XI). Quanto aos poemas atribuídos a autores arcaicos ou clássicos, é difícil estabelecer a respectiva cronologia, dada a incerteza da sua autenticidade: pseudo-Arquíloco, Epigr. 16 Diehl (XXXVIII); pseudo-Anacreonte, fr. 113 Diehl (XXXV),

	ANTOLOGIA PALATINA	ROSAS DESTA MANHÃ
Liber VII (Epigrammata sepulchralia)	153	VI
	160	IX
	173	XXII
	217	XXV
	249	XV
	259	VII
	269	XXI
	348	XXXVI
	441	XXXVIII
	453	XXVII
	511	XXXI
	632	IV
	650 <i>bis</i>	XXIV
Liber IX (Epigrammata demonstrativa)	324	III
	334	XXXII
Liber XI (Epigrammata convivalia et irrisoria)	48	XXVI
	186	XXXVII
	237	XIX
Liber XII (Stratonis Musa puerilis)	23	XXX
	60	XIII
Liber XIII (Epigrammata variis metris scripta)	7	XX
Liber XVI (Appendix Planudea)	200	XXXIII
	215	I
	388	XI

A estas composições, todas da mesma colectânea, há a acrescentar o fr. 105 Lobel-Page de Safo (X) e o fr. 11 Diehl de Focílides (XL). De dois poemets, o XVII (anónimo) e o XXXIX (dado como de Clídias, nome que se não conhece), não conseguimos encontrar os modelos.

Anacreontea 4 Preisendanz (XXVI) e fr. 101 Diehl (IX); Demódoco, Epigr. 4 Diehl (XIX); Simónides (?), Epigr. 92 Diehl (XV), 99 Diehl (XXXVI), 84 Diehl (XXXI), 97 Diehl (XXIV); Platão (?), Epigr. 2 Diehl (V), 15 Diehl (VIII), 10 Diehl (VII), 30 Diehl (XXI). Numa linha de autenticidade igualmente duvidosa, pode mencionar-se o epigrama de Cleobulo de Lindos (VI).

Destes, vamos tomar mais alguns exemplos, dos quais os três primeiros são imitações muito felizes.

O Epigrama V, «O Doce Pomo», baseia-se em *A.P.* V.79, onde é dado como de Platão. Princípiã com o atirar de uma maçã — símbolo tradicional do amor —, pedindo a anuência da amada, e termina com uma advertência sobre a brevidade da hora:

*Τῶι μήλωι βάλλω σε· σὸ δ' εἰ μὲν ἐκοῦσα φιλεῖς με,
δεξαμένη, τῆς σῆς παρθενίης μετάδος·
εἰ δ' ἄρ', ὃ μὴ γίγνοιτο νοεῖς, τοῦτ' ἀπὸ λαβοῦσα
σκέψαι τὴν ὥρην ὡς ὀλιγοχρόνιος.*

O poeta português transforma a primeira frase numa pequena cena em dois momentos; amplia a segunda com uma metáfora; e desenvolve a terceira, insistindo no motivo da caducidade. Temos, assim, em vez da brevidade grega, um quadro vivo, de movimento, na nossa frente, em que apenas o verso solto no fim, estranho ao modelo, vem desviar, com mal contida ironia, as atenções do ponto principal:

*Olha: vou atirar
Com este pomo ao ar ...*

*Apanha-o! E se for,
Ah! se for verdade
Que me tens amor,
Dá-me a tua fulgente virgindade
Como quem dá um casto lírio em flor!*

*Se não me estimas, seiозinho esquivo,
O pomo, ainda assim, é teu também,
Para verificares que é fugitivo
O olor que tem
E o seu mavioso e dólcido sabor ...*

— Eterno, cá na terra, só o amor!

É também atribuído a Platão o Epigrama VII, «A nostalgia da Pátria». Dos dois sobre tema semelhante que figuram na *A.P.* VII.256 e 259, deve ter sido este último o que serviu de modelo:

*Εὐβοίης γένος ἔσμεν Ἐρετρικόν, ἀγχι δὲ Σούσων
κείμεθα φεῦ, γαίης ὅσσον ἀφ' ἡμετέρης.*

Um dístico apenas, onde cabe todo o horror grego a morrer em terra alheia.

Augusto Gil transformou a lamentação dos homens de Erétria num contraste entre a alegria da partida, como mercenários, o entusiasmo no combate, a morte vitoriosa, e a terrível nostalgia de ficarem sepultados longe da pátria:

*Somos tudo quanto resta
De Erétria, da nossa terra.
Alegremente, com a alma em festa,
Vemos todos, todos para a guerra.*

*Alegremente,
Ativamente,
Com a bravura dos heróis antigos,
Cada um de nós, sempre a lutar na frente,
Caiu prostrado
No chão regado
Pelo sangue quente
Dos inimigos ...*

*E agora, já passada a ebriedade
De assassinar e de morrer na guerra,
Oh deuses imortais! quanta saudade!
— Que longe, como é longe a nossa terra! ...*

O Epigrama XIII, «Cegueira de Amor» de Meleagro, transforma o original de *A.P.* XII.60 num quadro que ganha em vivacidade o que perdeu em concisão. Assim, passou-se do simples dístico

*Ἦν ἐνίδω Θήρωνα, τὰ πάνθ' ὄρω· ἦν δὲ τὰ πάντα
βλέπω, τόνδε δὲ μή, τᾶμπαλιν οὐδὲν ὄρω.*

para duas estrofes contrastantes:

*Um caso singular
Mas sempre verdadeiro:
Se poiso em ti o olhar
— Abranjo o mundo inteiro! ...*

*Porém, oh fado torvo e prepotente,
Porém, oh sorte perra e negregada,
Se tu não vens, e passa toda a gente,
Cego de repente
— Já não vejo nada! ...*

O Epigrama XV, «Mensagem aos Lacedemónios», é o mais célebre de todos os tempos (A.P. VII.249). Apesar de só uma tradição tardia o atribuir a Simónides (pois o primeiro a citá-lo, Heródoto, VII.228, não lhe exprime claramente a autoria), é difícil supor que qualquer outro poeta da época fosse capaz desta concisão e força:

*᾽Ω ξειν' ἀγγελιον Λακεδαιμονίοις ὅτι τῆϊδε
κείμεθα, τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι.*

Talvez porque essas mesmas qualidades dificilmente se traduzem para outra língua, a versão de Augusto Gil, sendo bela e enobrecida por latinismos e por rimas difíceis, fica aquém do original:

*Vê, caminhante, este local silente
Do nosso eterno sono intemerato,
E vai a Esparta e dize à nossa gente
Isto — unicamente:
Que foi executado o seu mandato.*

Algo de semelhante aconteceu com outro dístico que, a ser realmente de Simónides, mostra outra faceta do austero moralista: a humorística. Trata-se de A.P. VII.348:

*Πολλὰ πῶν καὶ πολλὰ φαγὼν, καὶ πολλὰ κάκ' εἰπὼν
ἀνθρώπους, κείμαι Τιμοκρέων Ῥόδιος.*

Em vez das anáforas que dão tanto vigor ao retrato de Timocreonte, Augusto Gil desenvolve, no seu Epigrama XXXVI, um pequeno quadro, enfeitado com adjetivos e metáforas, depois de ter invertido a ordem — aqui tão importante pelo seu efeito —, pois começa por dizer o nome do poetaastro visado:

*Ignoto caminhante,
Pára, por um instante,
Neste lugar, se podes:
Que jaz aqui Timócreon, de Rodes!*

*Passou folgada vida prazenteira,
Foi sol sem nuvens, claro e matinal.
Comia mais que uma frieira,
E a beber, excedia um grande areal!*

*Teve também estoutra qualidade:
Dizia, com pilhéria, sempre mal
Da fedorenta e pifia Humanidade...*

Poderíamos apontar muito mais exemplos, que, como os já indicados, oscilariam entre a correspondência quase perfeita e a paráfrase livre ao texto. Verificaríamos que, na maior parte dos casos, o poeta, uma vez apreendido o essencial do modelo, o amplia e transforma, enriquecendo-o com metáforas novas e uma farta adjectivação, num pequeno quadro cheio de vida, a que não falta a nota trepidante do ritmo. Trata-se, portanto, de um autêntico recriar, em que, se muitas vezes se sacrificou a concisão (1), nunca se perdeu a nitidez, a graça, a vivacidade, que são o atractivo principal de grande parte dos epigramas gregos.

Outro modelo helénico atraíu também Augusto Gil, e esse, confessadamente, através de uma versão francesa. Trata-se agora de uma tragédia, *As Fenícias* de Eurípides, a mais longa desse autor, e uma das mais apreciadas, a ponto de ter sido uma das três que cons-

(1) Chegou-se ao extremo de afirmar que um só dístico era a medida ideal. Assim o escreveu Cirilo, *A.P.* IX.369:

*Πάγκαλόν ἐστ' ἐπίγραμμα τὸ δίστιχον ἢν δὲ παρέλθῃς
τοὺς τρεῖς, ὀψωδεῖς, κοδὴν ἐπίγραμμα λέγεις.*

títuíram a chamada tríade bizantina. Cheia de lances dramáticos, de rasgos espectaculares, com um grande elenco de figuras, já os editores antigos notaram que era cênicamente bela, mas com partes «só para encher» (1). Até onde esse facto resulta de interpolações ou da tentativa de acumular meios dramáticos de grande efeito (2), é assunto que se discute, desde a incisiva e drástica edição de Valckenaer. Mas, que nem todas as partes são do original, dificilmente poderia negar-se.

O certo é que as críticas dos antigos voltaram à pena de Racine, quando se inspirou nesta peça para compor a sua tragédia *La Thébaïde* ou *Les Frères Ennemis*. O drama ficou na sombra das obras-primas que se lhe seguiram na carreira do autor (3). Mas, dois séculos depois, um dramaturgo francês menor ainda se lembrou dela, ao compor *Les Phéniciennes*. Era Georges Rivollet, que havia já encenado uma *Alceste*, e que, em 1903, estreou umas *Fenícias* no Teatro Antigo de Orange, depois repetidas em Paris, na Comédie Française. Nesta última cidade foram publicadas, em 1905.

É esta a versão que Augusto Gil traduziu sob o título «Um Fragmento de «As Fenícias» de Eurípides», acrescentando que o fazia «segundo a paráfrase de Rivollet» (4). Encontra-se no final da colecção chamada *Versos*, onde passou a figurar desde a segunda edição (1919).

O modelo é uma peça em quatro actos, quase toda em alexandrinos, à boa maneira dos clássicos franceses, que mantém o argumento de Eurípides nas suas linhas gerais, mas tece sobre ele inúmeras variantes. Uma das principais é a presença de mais dois coros, além do das Fenícias — o dos Anciãos e o das Tebanas — artifício inaceitável no teatro grego, mas certamente de grande efeito cénico.

(1) *Τὸ δράμα ἐστὶ μὲν ταῖς σκηρικαῖς ὄψεσι καλόν, ἔστι δὲ παραπληρωματικόν* — lê-se no argumento.

(2) Assim explica Eduard Fraenkel a *τειχοσκοπία*, no mais seguro, recente e equilibrado tratamento do tema, *Zu den Phoenissen des Euripides*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, München 1963, p. 3.

(3) Como escreveu Rivollet na sua nota ao leitor, «Le grand poète en tira sa seconde tragédie *La Thébaïde*, dont son fils Louis Racine a pu dire plus tard sans impiété: «Voilà d'où est parti celui qui est arrivé jusqu'à Athalie».

(4) No séc. XVIII, Cândido Lusitano fizera uma paráfrase das *Fenícias* de Eurípides (cf. *Dicionário Bibliográfico* de Inocêncio, Tomo II, 1859, p. 410), cujo manuscrito se guarda na Biblioteca Pública de Évora. Nada leva a crer, porém, que o nosso poeta a conhecesse.

Apresenta o original, de início, como é frequente em Eurípides, um prólogo bipartido: um longo monólogo de Jocasta, para expor a situação presente, e o diálogo entre o pedagogo e Antígona, que reveste a forma de *τειχοσκοπία*. Só depois disso é que chega o coro das Fenícias, para cantar o párodo.

A paráfrase de Rivollet contém, na sua cena I, o equivalente ao párodo. Mas ao coro das Fenícias responde o coro de Tebanas e o de Velhos, que esclarecem a situação. Deste modo, foi possível vasar o conteúdo da fala de Jocasta e do párodo numa cena só. Quanto à *τειχοσκοπία*, foi transferida para a cena IV. O enviado da rainha para ir buscar Polinices não foi o pedagogo, mas o próprio filho de Creonte, Meneceu (cena II). Deste desdobramento de funções, resulta que os dois estão presentes para elucidar Antígona sobre o que se avista da muralha. Por outro lado, a presença do príncipe traz consigo um motivo novo, o do amor juvenil, que se ignora ainda, entre aquele e Antígona (1). Para completar este acto, falta apenas referir que, na cena III, o coro das Fenícias e das Tebanas visiona as desgraças da guerra e pretende que a Ares se substitua Cípria.

A tradução de Augusto Gil abrange apenas este I. Acto. Por isso nos limitaremos a breves anotações sobre a sequência do drama. Assim, observaremos que o primeiro episódio do original grego, a confrontação de Etéocles e Polinices por intervenção de Jocasta, é a cena principal e última do II. Acto, tal como o sacrifício voluntário de Meneceu, no terceiro episódio, culmina o III. Acto. A narrativa do mensageiro e a partida de Jocasta e Antígona para impedirem o combate entre os dois príncipes, a chegada dos três cadáveres e de Antígona, o aparecimento de Édipo, sua expulsão por Creonte e partida do palácio, acompanhado pela filha, são acontecimentos do IV. Acto tomados do modelo grego. Desvia-se deste em muitos pormenores, ora criando movimentados lances melodramáticos, como no final do II. Acto, quando Etéocles ameaça a mãe, esta se ajoelha, suplicante, e Polinices a ergue, a leva até ao trono e quebra a sua espada; ora suprimindo, na cena III do III. Acto, o motivo da hesitação de Etéocles sobre as medidas a tomar; ora omitindo, no final, o tema dos esponsais

(1) Racine ousara uma grande alteração no mito: Hémon tem um rival no amor de Antígona, que se revela só no final da peça, e que é o próprio pai, Creonte. Rivollet foi ainda mais longe, ignorando a figura de Hémon e seus prometidos esponsais, que tinham parte de relevo no êxodo das *Fenícias* de Eurípides.

da princesa com Hémon, que não podia figurar nesta peça, e fazendo-a levar consigo o cadáver de Polinices.

Tornando ao I. Acto, recordemos que a cena I da tragédia francesa reparte por várias figuras a primeira parte do prólogo e o párodo da peça de Eurípides. Assim, o drama principia com a fala de um soldado tebano, que conduz as Fenícias aos Anciãos de Tebas. As Fenícias descrevem a sua viagem (o que corresponde aproximadamente aos versos 202-238 do original), mas a sua exuberância é amortecida pela fala dos Anciãos, que ecoa os temas guerreiros da estrofe segunda do original grego, pertencente também ao coro. Porém, a pergunta das Fenícias conduz directamente ao motivo do destino de Édipo, e da situação a que a sua maldição levou a cidade, temas que Rivollet vai buscar à fala de Jocasta no prólogo de Eurípides. Termina, não com a entrada de Polinices, como na peça antiga, mas com a de Jocasta.

Tomando estes tópicos, Augusto Gil eliminou a figura supérflua do soldado tebano, principiando assim com a fala das Fenícias. O movimento da chegada exprime-se, contudo, na alegria do verso inicial, logo seguida da descrição do percurso, em tercetos rimados no esquema *aba — abc*. Mantém-se a maioria das imagens, amplificaram-se uns motivos, alteraram-se outros. O número de versos quase duplicou. Mas nada pode ser mais elucidativo do que a comparação directa dos dois textos, que damos a seguir:

LES PHÉNICIENNES

*Pour l'autel d'Apollon entre toutes choisie,
Thébains, je viens vers vous de la lointaine Asie:
J'ai quitté, pour le Dieu, les rivages de Tyr,
Et les grottes qu'au soir on entend retentir
Du chant des nautonniers qui, déployant leurs toiles,
Sortent du port, sous la conduite des étoiles.
Je suis l'offrande aux seins d'albâtre, aux cheveux d'or,
Que voue à votre Dieu Phoibos l'illustre Endor,
Prince de Tyr, et roi de la mer azurée
Dont une vague un jour enfanta Cythérée.
Je baignerai d'abord dans l'onde de Dircé
Mon beau corps virginal par la route lassé;
Puis vous me conduirez, ô Thébains magnanimes,*

*Avant l'aube vers le Parnasse aux blanches cimes:
C'est là, sous le rocher, qu'on voit l'autre béant
Du dragon Delphien, — au pied du mont géant
Où bondit la Ménade aux tresses dénouées,
Et qui porte à son front des cheveux de nuées ...
Par les feux du couchant les cieus sont embrasés:
Chantons l'hymne en l'honneur du Dieu! — Vous vous taisez ?*

Leia-se agora a equivalência em Augusto Gil:

AS FENÍCIAS

*Findou, enfim, a extenuante rota! ...
Para servir o claro Deus Apolo,
Venho da Asia cálida e remota ...*

*Deixei as margens plácidas de Tiro,
Com brandas curvas como as do meu colo
E grutas, cada qual é um retiro*

*Mais calmo que os meus braços embalantes ...
Nelas se vão repercutir e ecoar
Os saudosos, lânguidos descantes*

*Dos marinheiros que de pandas velas
Largam do porto para o inquieto mar,
Olhando os olhos de oiro das estrelas ...*

*E quantos deles, nessa incerta viagem
Em que sòmente os encaminham astros,
Não ficam submergidos na voragem!*

*Quantos, soltando imprecações e ais,
Já sem leme e sem velas e sem mastros
Partiram, mas não voltam nunca mais ...*

*Eu sou a virgem de cabelos flavos
E de altos seios de alabastro quente
Que o ilustre Endor, bravo dos bravos,*

*Oferta ao vosso Deus onnipotente ...
Endor governa junto ao mar divino
Que numa onda milagrosa e albente*

*Gerou, certa manhã de eflúvios cheia,
O puro corpo deslumbrante fino
Da mãe do Amor, a esbelta Citereia.*

*Ordenou ele aos meus cansados passos
Que viessem até vós, leais tebanos ...
De tanto andar trazia os membros lassos,*

*Que até num homem para a guerra feito
A força é pouca nestes poucos anos ...
Mas o meu corpo núbil e perfeito*

*Banhei-o, quando a casta luz do dia
Escureceu a derradeira estrela,
E voltou-me o vigor, esta alegria*

*De me sentir purificada e bela ...
O sol desceu num glorioso ocaso
E estou ansiosa de pisar, de vê-la*

*A sagrada montanha do Parnaso,
Onde perpétuamente o gelo alveja,
E cujo cimo altivo é sempre raso*

*De nuvens, coroando-o como a um rei ...
Guiai-me até lá e consenti que o veja,
Que para isso tanto caminhei ...*

*Conduzi-me ao local das profecias
Aonde Pítia sacrifica e ora ...
Cantemos alto as rituais teorias,*

*Levai-me a ver a desnastrada trança
De Moenada. É chegada enfim a hora!
Mas nem um só de tantos vós avança?*

*Olhai o poente de oiro e de rubis.
Dentro de pouco a noite vai descer
— E vós tebanos nem sequer me ouvis! ...*

Assim é que tratais uma mulher?

A transcrição foi longa, para ser elucidativa. É digno de nota o perfeito entendimento do texto, a ponto de ser possível recriá-lo desta maneira sugestiva. Uma excepção apenas: a transliteração de Ménade, que nos aparece desfigurada em Moenada.

O mesmo entendimento do modelo francês permite uma tradução bastante fiel da resposta dos Velhos:

*Vierge de Tyr, pareille à la blonde Aphrodite,
Retourne en ton pays; cette terre est maudite!
Ce qui fait aujourd'hui retentir nos forêts,
Ce n'est pas le Paeon, c'est la clameur d'Arès;
La lueur qui s'allume à l'Occident, ô femmes,
C'est la pourpre du sang et des villes en flammes!*

Eis a versão portuguesa:

*Virgem de Tiro, ó linda imagem de Afrodita
Regressa ao teu país: deixa a pátria maldita
De Tebas. O que soa nesta nossa terra
Não são hinos de paz, é o clamor da guerra;
E este ocaso, a fulgir de rubras claridades,
É um clarão de morte, o incêndio das cidades ...*

A sucessiva intervenção das Fenícias, dos Velhos, novamente das Fenícias, e depois das Tebanas, prossegue numa versão quase literal. Suprimida uma pergunta das Fenícias e respectiva resposta dos Velhos, retoma o modelo na reflexão daquelas sobre a situação de Édipo e continua sem desvios até à longa explicação destes sobre a combinação feita entre os dois irmãos. A lamentação das Tebanas, que os vai interromper, é um exemplo de variante sobre o tema da paz perdida. No texto francês, seguem-se seis versos ditos pelos Anciãos, que se comparam com aves em fuga ante a tempestade, e se referem

à dedicação de Jocasta e Antígona por Édipo; as Tebanas clamam pela rainha, e os anciãos completam a prece. Augusto Gil condensou tudo numa só fala dos Velhos — aliás bem mais longa, pois conta quatro quadras — e, segundo um processo que lhe é habitual, principia por uma exclamação:

Felizes tempos os da mocidade!

para, mais adiante, precisar com mais alguns traços a metáfora das aves:

*E como as aves a fugir da tempestade
Para os ninhos ocultos na verdura,*

Temos assim uma cena transcorrida entre três coros, que, sob o ponto de vista formal, passou dos tercetos a estrofes de extensão variável, para depois se fixar em quadras. Tal regularidade está ausente do modelo francês.

A cena segunda apresenta-nos Jocasta à porta do palácio. A fala da rainha é uma lamentação pelo seu horrível passado e pela angústia do momento presente. A versão portuguesa multiplica as exclamações, as apóstrofes à Sorte, ao próprio ceptro real. Note-se, a este propósito, que a introdução deste último motivo parece assentar num erro de leitura, pois ao verso

Hélas! spectre de reine, épave de la vie,

se faz corresponder

Ó ceptro de rainha, emblema naufragado

Um verso admirável de penetração psicológica

Pleins d'horreur, n'osant pas même nous souvenir!

foi esbatido na longa espera destes dois:

*Ansiava, a toda a hora, a hora demorada
De não lembrar, de não sofrer — do nada ...*

A motivação mitológica de que os deuses deviam estar cansados de castigar, e o próprio Zeus acabaria por extinguir o trovão, é substituída pela metáfora naturalista da fera que esperava agonizar no próprio covil.

Excepcionalmente feliz, sem faltar à fidelidade, é a resposta das Fenícias, de que não está ausente, sequer, o belo símile da árvore.

Podemos comparar novamente os textos:

*Je te plains, pauvre reine, autant que je t'honore:
Mon âme est comme un arbre au feuillage sonore
Qui chante dans les bois ou gémit tour à tour
Au vent qui fait vibrer les arbres d'alentour;
Et comme elle serait heureuse de ta joie,
Elle est triste des maux que le Destin t'envoie!*

Eis a versão portuguesa:

*Minh'alma te venera, ó mãe, e te deplora ...
Ela é como a folhagem duma árvore sonora
Que geme e que se estorce com sinais de dor
Quando a rajada agita as outras em redor.
Se estivesses contente, alegre estava já.
Assim, como estás triste, triste contigo está ...*

Jocasta promete sair da sua apatia, e conta que já mandou um emissário às hostes inimigas, o puro e jovem Meneceu, para chamar Polínicos. Oscilando entre a versão fiel e a paráfrase, a fala da rainha acaba por substituir à exortação aos Anciãos para implorarem a misericórdia dos deuses um convite a acompanharem-na para a mesma finalidade.

A rubrica terminal desta cena diz somente que Jocasta entra de novo no palácio. E, na cena III, precisa que estão presentes os mesmos, excepto a rainha. No final, dá a indicação de que os Anciãos, as Tebanas e as Fenícias saem, deixando o palco vazio por um momento.

No entanto, a exortação à prece, por Jocasta, com que terminava a cena II, e a ausência de participação dos Velhos na III, tornam mais lógica a sua retirada naquela ocasião. É o que faz Augusto Gil, que, aliás, vai ainda mais longe, deixando apenas no palco o coro das Fenícias. Deste modo, o que no modelo francês se repartia alternadamente

pelas Fenícias e as Tebanas — uma estrofe de sete versos a cada uma — ficou a cargo das Fenícias apenas. Estas, porém, encontram-se agora divididas em dois meios coros, cada um dos quais canta três estrofes de seis versos. Deste modo, em vez de seguirem uma linha uniforme, que vai da apóstrofe ao deus da guerra e seus horrores ao convite a abandonar-se ao amor de Afrodite, forma-se um contraste entre os semi-coros: ao primeiro cabe a descrição da fúria bélica e suas destruições; ao segundo, esboçar o quadro da terra em flor e o convite a gozar os favores da deusa. A passagem ao verso de redondilha maior, a riqueza das rimas, a expressão enérgica, concentrada, fazem deste passo um dos mais felizes da paráfrase portuguesa.

A cena IV é, como já dissemos a *τειχοσκοπία*, transferida do prólogo de Eurípidés para este lugar. Certamente também pelas razões já apontadas, às figuras do Pedagogo e de Antígona, junta-se agora a de Meneceu (que Augusto Gil traduz inadvertidamente por Menoceu).

Também aqui o poeta português alterou a repartição das falas, condensando as três primeiras intervenções numa só — a do Pedagogo.

No decurso desta cena, diversos são os motivos que ascendem ao modelo grego. Assim, o pedido de Antígona ao Pedagogo, de lhe dar a mão para a ajudar; e a preocupação (em Eurípidés expressa pelo Pedagogo, aqui pela princesa) de não ser vista fora do gineceu. O nosso poeta reveste este passo de uma graciosa fórmula que, a partir do *Livro das Saudades*, se tornou tradicional entre nós:

Há gente? Vê ...

Tebas escusa de saber que eu,

Menina e moça, abandonei o gineceu ...

Outros motivos tomados ao modelo helénico são as descrições dos chefes guerreiros, seguidas da sua identificação: Hipomedonte, rei de Lerna, Tideu, Partenopeu, filho de Atalanta, Adrasto, Polinices, Anfiarau, Capaneu. Apenas Hipomedonte, Partenopeu e Polinices figuram nas versões que estamos a comparar, a francesa e a portuguesa, e em termos semelhantes. Mais elaborada do que as outras, a descrição de Polinices aproveita elementos que pertenciam à de Partenopeu: assim, era aquele rei que nas *Fenícias*, 145, estava junto do túmulo de Zeto (ao passo que Polinices se encontrava perto do das Nióbidas, 159-160). Por outro lado, mantém-se a dificuldade de Antígona em

reconhecê-lo à distância, logo seguida do desejo de se mover como uma nuvem para o acarinhar, e da admiração pela sua figura.

Uma vez descritos os chefes sitiantes, Eurípides termina a *τειχοσκοπία* com uma prece de Antígona aos deuses, especialmente a Némesis, Zeus e Ártemis, para que afastem de Tebas a escravidão, e uma exortação do Pedagogo à princesa, para que regresse ao palácio, evitando a censura das outras mulheres.

A partir desse ponto, porém, a paráfrase de Rivollet segue um caminho completamente diferente, pois vai introduzir o tema do amor juvenil que se não conhece, preparado pela presença de Meneceu. O cair da noite causa as apreensões de Antígona pelo dia que há-de seguir-se, e uma evocação da infância dos dois príncipes, em tudo unidos. Após a despedida dos dois adolescentes, o Pedagogo dirige a Himeneu uma pequena prece, em favor de

..... *ces enfants de mes maîtres,*
Purs comme la rosée, et beaux comme le jour,
Et qui s'aiment déjà, — sans soupçonner l'amour!

Esta sequência figura na versão portuguesa, com ligeiras variantes, entre as quais uma inversão nas réplicas. Assim, a seguir à tirada de Antígona a exaltar a figura do irmão, Rivollet pôs na boca do Pedagogo a descrição do anoitecer, por meio de um símile; depois, a princesa exprime os seus receios de que Polinices não aceda ao pedido da mãe; Meneceu tranquiliza-a; Antígona, retomando o tema do anoitecer, manifesta as suas apreensões pelo futuro e lembra a antiga amizade por Meneceu. Este, por sua vez, amplifica o motivo e ambos recordam a infância em comum.

O nosso poeta alterou a ordem, colocando imediatamente a seguir à descrição de Polinices a fala de Meneceu sobre os destinos comuns dos dois jovens e as recordações de infância. Só depois disso é que o Pedagogo profere os versos sobre o anoitecer, com o mesmo símile; Antígona pergunta ansiosa se o irmão virá, e é reconfortada por Meneceu; declama então a tirada sobre as apreensões pelo futuro e lembranças do passado.

A ordem dos dois textos volta a coincidir com a exclamação do Pedagogo, aliás de conteúdo ligeiramente diferente. Em Rivollet, é o tema da infância passada, que o presente ainda prolonga:

Enfance, aube du coeur, pareille au jour naissant,
Ta douceur est encor sur leur front innocent!

Em Augusto Gil, é o tema da inocência, projectada no futuro:

*Ó Inocência — estrela da manhã da vida —
Que sempre, em ambos eles, a tua luz incida! ...*

Segue-se em ambos a despedida dos jovens, acompanhada do presságio da criança que chora. Apenas a fala de Meneceu é prolongada por vocativos que permitem acertar a rima com «adeus» — com desacerto, aliás, da tradição mítica, ao chamar-lhe «astro do céu ... beijo de Zeus ...».

A fala final do Pedagogo, sòzinho em cena, é, de um modo geral, mais expressiva na tradução, embora não tenha alcançado a mesma beleza nos dois versos finais, que atrás citámos.

Apreciando agora a versão de Augusto Gil no seu conjunto, notaremos que revela um bom entendimento do texto, a ponto de melhorar num ou noutro passo a sua economia dramática. A despeito de alguns lapsos (como transformar, na rubrica inicial, «une place de l'Acropole de Thèbes» em «Praça da Acrópole, em Atenas») e de erros no aporuguesamento de nomes próprios (além dos já apontados, Polinício e Eteoclo, por Polinices e Etéocles) e nos etnónimos (conquanto Argianos, na p. 139, e Miceanos, p. 145, possam justificar-se pela rima) a versão traduz um perfeito domínio do tema, evidenciado pela perfeição formal atingida. Se é certo que alguns versos (4 da p. 138, último da p. 139, antepenúltimo da p. 150) terminam em preposições, pronomes ou conjunções, para obter a cadência desejada, muitos mais são os exemplos de rimas ricas, de que damos como amostra, na p. 149, a descrição de Polinices:

*Repara: pôs-se em pé, como se nos notasse ...
Que belo que ele está, assim, visto de face!
Dir-se-ia que nos fita ... e o brilho que fulgura
No capacete de oiro e no oiro da armadura,
Dão-lhe um aspecto, mais que heróico: — ingente.
Não é tão lindo o sol à hora do nascente!*

A tradução do nosso poeta aparece-nos, assim, como uma autêntica prova de mestria do verso, que só é pena tenha ficado incompleta — e mais ainda que não tenha sido feito sobre o original. Dela se pode

dizer, como escreveu Agostinho de Campos a propósito do poema «A bárbara palavra», incluído em *Sombra de Fumo*, que é «um triunfo brilhantíssimo do verbo» (1). O mesmo crítico qualificou este autor de «simples, claro, nítido e directo» (2). Da «nitidez gloriosa do seu dizer» falou igualmente Carlos Selvagem (3).

É este atributo, em que se compreende também a sonoridade e ductilidade do verso, que o tornou excepcionalmente apto como tradutor de poemas. Da sua versão de *As Fenícias* e dos quarenta Epigramas de *Rosas desta Manhã* não poderá dizer-se que são «figuras de tapeçaria vistas pelo avesso» (4). Têm, pelo contrário, sobretudo estas últimas, a frescura de um original e um ar de espontaneidade que o tempo não murcha.

MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

(1) *Augusto Gil*, Antologia Portuguesa, Lisboa, 1923, p. LXVIII.

(2) *Idem, ibidem*, p. LXVII.

(3) Em artigo sobre a 2.^a edição de *Versos*, em *O Jornal*, Lisboa, 3 de Agosto de 1919 (*apud Augusto Gil*, Antologia Portuguesa, cit., pp. XLI-XLII).

(4) A frase é de Filinto Elísio (*Obras Completas*, Paris, 21817, tomo II, p. 269).