

humanitas

Vol. XIX Ž J

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HVMANITAS

VOLS. XIX E XX



COIMBRA
MCMLXVII-LXVIII

BOCAGE E O LEGADO CLÁSSICO*

Quantos estudiosos da nossa Literatura se têm ocupado de Bocage, passado aquele período de um estéril acertar e desacertar de factos e figuras da sua vida, que raramente ultrapassava o âmbito da biografia romanceada, quando não meramente anedótica — todos esses concordam geralmente numa afirmação, a saber, que este poeta é, pelo gosto da confidência, pela veemência com que exprime os seus sentimentos, pela melancolia de que impregna os seus versos e ainda pela preferência pela natureza selvagem, um dos poucos setecentistas portugueses a merecer a designação de pre-romântico (1). Esta é a qualidade que lhe tem dado jus à atenção de quantos procuram, e com razão, descobrir na passagem do século XVIII para o XIX os germes do romantismo. Efectivamente, depois da estagnação poética de grande parte do século XVII, e depois das tentativas neo-clássicas — que não se distinguem, em geral, pela vitalidade — da Arcádia Lusitana, é com alvoroço que se sentem passar os primeiros frémios de uma viração desconhecida até aí, que decididamente aponta para uma nova era na estética literária.

Não queremos, evidentemente, negar a validade de tal maneira de estudar o poeta. Mas, uma vez estabelecida, como está, a sua importância, parece-nos que também não será destituído de interesse considerar a faceta oposta, isto é, a extensão e valor da permanência da tradição clássica. Dois séculos de perspectiva, que agora vão a caminho de completar-se, legitimam, a nosso ver, este novo exame da sua obra.

(*) Trabalho lido na abertura do Curso de Férias da Faculdade de Letras de Coimbra, em Julho de 1965, e depois galardoado *ex aequo* com o Prémio Bocage. Acrescem algumas anotações.

(1) As características encontram-se definidas em Hernâni Cidade, *Bocage*, Porto, 1936, pp. 92-102, e Jacinto do Prado Coelho, *Poetas Pre-Românticos*, Coimbra, 1961, introdução. Cf. também a 2.^a ed. da primeira obra citada, Lisboa, 1965, pp. 133-147.

De Bocage afirmou o Prof. Hernâni Cidade que tem «a herança da serenidade clássica, misturada ao tumulto romântico que as condições da sua vida lhe agravam no temperamento» (1).

É essa herança, sob o seu duplo aspecto, temático e formal, que nós vamos tentar avaliar, para vermos se o seu efeito sobre o poeta é meramente negativo, ou até retrógrado, espécie de sobrevivência artificial de um passado já morto, ou se, pelo contrário, é uma força activa e disciplinadora, a ter em conta na sua vasta produção.

Será talvez necessário esclarecer, antes de prosseguirmos, que damos à palavra «clássico» o sentido que ainda tem em inglês e que, felizmente, não perdeu de todo em português, de «greco-latino».

No entanto, quando nos propomos estudar o legado clássico em Bocage, não temos em mente desfiar a longuíssima série de mitos, deuses ou figuras da história antiga que invade os seus versos em tão alta percentagem, que quase atinge a saturação. Todos os que têm alguma prática da obra de Elmano Sadino sabem que raramente se fala de um vento sem evocar Zéfiro (2) ou Favónios (3), ou, com menos frequência, porque tempestuoso, Bóreas (4) e Aquilão (5); que o sol é chamado Apolo ou Febo (6), e Diana, a lua (7). O mito de Orfeu, como símbolo, que pode ser, do valor da poesia, é descrito ou aludido

(1) *Op. cit.*, p. 96. Cf. o que se diz a este respeito na 2.^a ed., pp. 135-6. Sobre o mesmo assunto, leia-se ainda o ensaio de David Mourão-Ferreira, «O Drama de Bocage», *Panorama*, 4.^a série, n.º 14, Junho de 1965, 15-18 = *Hospital das Letras*, Lisboa, 1966, pp. 57-62.

(2) *E.g.* Sonetos *Olha, Marília, as flautas dos pastores, Da fria habitação, da vítrea gruta, Não mais, ó Tejo meu, formoso e brando*. Odes VI, IX e XV. Elegia *A Olínta*.

Fazemos as citações pela edição de Inocêncio (*Poesias* de Manuel Maria Barbosa du Bocage, Lisboa, 1853, 6 vols.). Como é sabido, Inocêncio repartiu os sonetos em quatro livros, conforme os assuntos (eróticos, morais e devotos, heróicos e gratulatórios, e joviais e satíricos), sem lhes dar numeração contínua. Por essa razão os citamos pelo primeiro verso, tanto mais que o índice alfabético da edição dos *Sonetos* por Hernâni Cidade (Lisboa, Livraria Bertrand, s.d.) permite facilmente encontrá-los aí. Para os demais géneros poéticos, usamos a numeração de Inocêncio.

(3) *E.g.* Soneto *Às águas, e às areias deste rio*. Odes XVI e XXI.

(4) *E.g.* Ode VIII.

(5) *E.g.* Soneto *Por fofos escarcéus arremessado*.

(6) *E.g.* Odes III, VI, IX, XVI.

(7) Ode VIII.

um sem número de vezes (1). E as Fúrias (2) e o Averno (3), em associação com o gosto pelo horrendo, característico do autor, não o são menos. Os quadros em que se evoca a amada estão sempre ornamentados com Graças (4), e a própria Vénus pode ser chamada a reconhecer a sua inferioridade perante aquela (5).

De tal modo esta metonímia se tornou no autor uma segunda natureza, que até nas composições de carácter religioso ela se nos depara. É o que sucede, por exemplo, no *Canto à Puríssima Conceição de Nossa Senhora*, que, apesar de cheio de unção cristã, não hesita em chamar à Virgem

Iris de paz à deplorável gente.

Outro tanto sucede na Ode *À Santíssima Virgem, a Senhora da Encarnação*, onde, a certa altura, encontramos Satan a blasfemar no meio do inferno pagão (Averno, Fúrias, o tartáreo portão). Semelhante mistura da escatologia cristã com a greco-latina ocorre igualmente na Ode X, onde temos a surpresa de ler, acerca da morte que

*.... c'os sequazes no feio Tártaro
cai a perversa; do baque horrísono
espantadas as Fúrias
tremem, palpitam, erguem-se!*

para, logo a seguir, aprendermos que o Principal Mascarenhas, cujo passamento se lamenta,

*..... ditoso espírito,
com os risonhos coros angélicos
num turbilhão de luzes
sobes aos astros nítidos.*

(1) *E.g.* Sonetos *Pela porta de ferro, onde ululando, Magra lira de Amor, que no Trácio vate*. Odes VI, XXIII. *Idílios de Crinaura*, de *Elfira* e *Tritão*. *Cantata Milagroso pincel, pincel divino*. *Endeixa A Armia*.

(2) Exemplos inúmeros, sobretudo nas Odes (VII, VIII, X, XIII).

(3) Também aqui predominam os exemplos das Odes (IX, XIII, XIV, XV, XVI), bem como das Epístolas (*A Gertrúria, Ao Marquês de Pombal, A J. S. Ferraz de Campos, A S. Xavier Botelho II, A Anália*).

(4) Sonetos *Negra fera, que a tudo as garras lanças, Os garços olhos, em que Amor brincava, Lá onde o Fado, impenetrável, mora, Da pérfida Gertrúria o juramento*, etc.

(5) Sonetos *Oh tranças, de que Amor prisões me tece, Os suaves eflúvios que respira, Aquele que na esfera luminosa*.

Múltiplas histórias, mais ou menos edificantes, da Antiguidade, de Sócrates (1) a Alexandre (2), de Catão (3) a Séneca (4), lhe são familiares e mais do que uma vez referidas. Razão tinha o poeta para, como fez na Ode XVIII, ao buscar termo de comparação para a sua situação no cárcere nos sofrimentos de heróis famosos, principiar deste modo (5):

*Do Lácio portentoso e d'alma Grécia,
tenaz memória minha,
os fastos, os anais em vão revolves;*

Tudo isto, aliás, estava na moda, e havia dois séculos que fazia parte do arsenal de motivos de qualquer bom poeta, mesmo que ele não fosse alheio à história contemporânea e, como Bocage, celebrasse em oitavas a subida de Lunardi em balão aerostático (6) (ante o pasmo aliás, das ninfas do Tejo....) ou pranteasse a execução de Maria Antonieta (7).

A todos estes conhecimentos, poderíamos, no entanto, chamar apenas erudição ou informação clássica. Mas não seriam suficientes para falarmos de formação, como pretendemos fazer.

Esta revela-se sobretudo em dois domínios: na linguagem e na imitação dos modelos antigos.

Basta uma leitura rápida da obra para nos patentear a boa instrução latina do autor, sem precisarmos de renovar a discussão dos seus

(1) Odes III, XVIII. Glosa do mote *Terá fim, mas não sei quando*. Epístola *Ao Conde de S. Lourenço*.

(2) Soneto *Sobre os contrários, o terror e a morte*. Ode XI. Canção V.

(3) Ode XVIII.

(4) Ode III.

(5) Cf. também, na sátira *Pena de Talião*:

*Dizei, se me surgiram Grécia, Roma
nas prontas explosões do entusiasmo?*

Sobre o papel da mitologia em Bocage, leiam-se agora as penetrantes observações de Jacinto do Prado Coelho no seu ensaio «Bocage: a vocação do obscuro», em *A letra e o leitor*, Lisboa, 1969, p. 61.

(6) Canto III.

(7) Elegia III.

amigos e primeiros biógrafos sobre a extensão da mesma (1). Quatro anos de estudo sistemático da língua, entre os dez e os catorze, lhe assinaram — mas de modo tal, que o professor afirmava que «nunca vira tão raros talentos, porque expunha e se adiantava nas matérias que se seguiam às que na aula se explicavam, com tamanho desembaraço e certeza, que parecia adivinhá-las; penetração tão crente e tão profunda, que em prazo breve o pôs capaz de entender os autores romanos, independente das lições do mestre e de quaisquer alheios socorros: a frequência da gramática foi curta e pequena» (2). Estamos, por conseguinte, perante uma verdadeira intuição da língua, que sabemos se aliava a uma memória privilegiada, pressuposto necessário à sua espantosa capacidade de improvisar, confirmado pelo facto, referido pelo poeta, de ter reconstituído de cor todo o conteúdo do segundo tomo das suas *Rimas*, cujo original lhe fora roubado (3).

Intuição, dissemos, e também assimilação profunda do vocabulário e do recorte sintáctico. Para exemplificarmos este último, lembre-se o caso extremo do Soneto *Josino amável, que zeloso engros-*

(1) A questão encontra-se «arquivada» no estudo de José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha que acompanha a sua edição dos *Excerptos* de Bocage, publicada no Rio de Janeiro em 1867, vol. III, pp. 219-227.

O próprio Bocage se defendeu contra as insinuações de que não conhecia bem o idioma do Lácio, na nota *Ao Leitor* do Tomo II das *Rimas*:

...«Aos que professam porém a Latindade pergunto com afoiteza, se as citadas versões provam, ou não, o uso, e inteligência daqueles Autores, e se aparece nelas o carácter, e energia do texto, ou se indicam o socorro inútil das lânguidas traduções francesas (que não só as de Roma) sabem Latim, e Grego na opinião dos que mal entendem a língua materna».

Efectivamente, pululavam as traduções do grande poema ovidiano. Enumeramos algumas francesas: de Augustin Courbé, Paris, 1651; de P. Du-Ryer, Paris, 1655; de M. l'Abbé de Bellegarde, Paris, 1701; de M. l'Abbé Banier, Amsterdam, 1732.

O Doutor António Ribeiro dos Santos, em diversas epístolas poéticas (*Poesias* de Elpino Duriense, Lisboa, na Imprensa Régia, 1812, vol. I, pp. 99-109; vol. II, pp. 108-109 e 113-115) celebra a versão portuguesa do seu amigo Almeno (Fr. José do Coração de Jesus).

(2) *Memória* de A. M. do Couto *apud* José Feliciano de Castilho, *op. cit.*, vol. III, p. 227.

(3) *Rimas* de Manuel Maria Barbosa du Bocage, Lisboa, 1802, tomo II, *Ao Leitor*.

sas, que prenuncia de longe as arrojadas e alatinadas disjunções de Ricardo Reis:

*Que os, não longe talvez de ermo limite,
agros meus dias, compassivo, adoças;*

Em todos os nossos melhores poetas setecentistas se nota a presença de grande número de latinismos, sobre cuja utilidade, como se sabe, Filinto Elísio teorizou repetidamente, aconselhando:

*..... português ornado
coa louçania que única dá gala
à nossa língua, ouro precioso e perlas (1).*

e ainda:

*Se temos de pedir a alguma bolsa
termos que nos faleçam, seja à bolsa
de nossa Mãe Latina, que já muito
nos acudiu em pressas mais urgentes (2).*

Esses haviam sido os conselhos de Cândido Lusitano, na sua versão comentada da *Arte Poética*, de Horácio (3):

«Sim, se podem adoptar palavras novas na nossa língua, mas não de sair da Latina como mãe, assim como Horácio queria, que as Latinas novas se derivassem da Grega, distinta pela sua majestade e riqueza».

Essa foi a prática de Elmano, que a cada passo emprega termos como *alífero*, *alígero*, *altíssimo*, *altívolas*, *anguícoma*, *armipotentes*,

(1) No *Arzoado*.

(2) *Da Arte Poética Portuguesa — Epístola* (a Francisco José Maria de Brito). Aí elogia também os epítetos compostos camonianos *estelífero*, *belígera*. Na *Ode ao Estro*, ele mesmo emprega *dulcissonas*, *laurífero*.

(3) Lisboa, 1784, p. 59, comentário ao verso 53.

atro, *avito*, *cerúleo*, *crebra*, *dulcíssimo*, *equóreo*, *estelífero*, *farmacopola*, *horrífico*, *horríssimo*, *íncolas*, *letífero*, *mádidias*, *moto*, *navifragos*, *mutante*, *plaustro*, *puniceo*, *undívago*, *vipéreo*. Alguns deles como *alífero*, *alígero*, *altíssimo*, *avito*, *equóreo*, *horríssimo*, *mádidio*, contam elevado número de ocorrências.

Muitos destes vocábulos estão hoje quase obliterados, mas não deixa de ser curioso lembrar que alguns se encontram em Antero de Quental (*mádidio*) e, modernamente, em Fernando Pessoa — Ricardo Reis (*atro*, *avito*). Vitorino Nemésio cita mais um exemplo, *puniceo manto*, que passou a Maria Brown e a Eugénio de Castro (1).

Esta profusão de latinismos, a que um comentador recente chamou cândidamente «palavras... um tanto exquisitas» (2), não obstou a que José Feliciano de Castilho entendesse que Bocage não enriqueceu, talvez antes empobreceu a língua, e o seu mérito se limitou, como o de Malherbe para o francês, a purificá-la (3). Impressionou-se o crítico, ao que parece, pelo facto de o poeta ter o cuidado de se abonar com exemplos dos bons autores portugueses (4), sempre que emprega qualquer termo mais raro, e só uma vez declarar que é da sua lavra um verbo — o *turvejar* que aparece na *Epístola XII* (5). Tais cuidados aliás, tinham sido preconizados por Correia Garção na *Epístola I*.

De resto, a despeito dos conselhos de Cândido Lusitano, os neologismos não parecem ter estado muito dentro da tradição arcádica, como podemos verificar num passo da obra de António Dinis da Cruz e Silva (6), que chama a atenção, como se se tratasse de algo de excep-

(1) Na sua antologia *Bocage, Poesias Várias*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1961, p. 19.

(2) Guerreiro Murta na sua edição das *Poesias* de Bocage, Coleção de Clássicos Sá da Costa, Lisboa, 1956, p. XLII.

(3) *Op. cit.*, vol. III, pp. 302-303. Bem ao contrário andou Olavo Bilac, ao enumerar, entre as qualidades de Elmano, «a riqueza e graça de vocabulário» (na sua conferência *Bocage, apud* Hernâni Cidade, *op. cit.*, p. 103 = 149 da 2.ª ed.).

(4) Assim, a propósito de *renome*, no final do Elogio XIV, observa: «Não é galicismo; acha-se na «Malaca Conquistada» e em outros autores de boa nota». Ao Soneto CIII do tomo I das *Rimas*, anota, à palavra *Estria*: «Pode entender-se por feiticeira, conforme Sá de Miranda Eglog. 4 vers. 26». Do Idílio de *Armia* afirma que «como verá o leitor versado nisso, foi escrito no estilo de Fernão Álvares do Oriente».

(5) «É verbo criado por mim, mas parece-me expressivo».

(6) Idílio XVII, p. 229 do tomo II das *Poesias*, Lisboa, 1807.

cional, para o qualificativo, de *alípedes*, cunhado por ele para adjectivar *galgos*, no verso:

dos alípedes galgos açodada.

O outro aspecto que importa considerar é o da imitação dos modelos antigos, rubrica geral em que distinguiremos, até onde for possível fazê-lo, três espécies de atitudes: a imitação pròpriamente dita, a tradução e a obra executada ao sabor clássico, mas de conteúdo original.

O primeiro tipo é o que nos aparece sobretudo nalgumas das suas poesias mais apreciadas (depois dos Sonetos, evidentemente) — os Idílios (1).

O idílio era uma composição de carácter artificial desde, pelo menos, o tempo de Virgílio, e, com maioria de razão, desde que ressurgira com os humanistas do século xv e, sobretudo, com Sannazaro e seus imitadores. Uma longa tradição, bem conhecida de Bocage, que cita expressamente as éclogas de Sá de Miranda e de Diogo Bernardes, tinha-o aclimatado no nosso País. No próprio século de Setecentos se reacendera a disputa acerca da verdadeira essência deste género literário, disputa essa que ainda podemos seguir nas palavras acerbas com que Cruz e Silva, em duas dissertações à Arcádia, critica F. de Pina e de Melo, que ora punha conceitos demasiado elevados na boca dos seus pastores, ora lhes emprestava uma linguagem demasiado chã. Outros vates da época, como Reis Quita, Filinto Elisio, Elpino Duriense, a Marquesa de Alorna, exercitaram largamente o género. Não admira, portanto, que Bocage tenha feito outro tanto e, como os

(1) «O soneto, o idílio e a cantata são a coroa de glória de Elmano», escreveu L. A. Rebelo da Silva, no estudo apenso à edição de Inocêncio, cit., t. VI, p. 392. Porém José Feliciano de Castilho, *op. cit.*, tomo III, cap. 27, *passim*, exalta as cantatas, mas entende que «as éclogas de Bocage são do género velho e cansado». Garrett, no *Bosquejo Histórico*, exprime-se parcimoniosamente: «Muitas epístolas, vários idílios marítimos, algumas fábulas e epigramas, as cantatas, não são mediócras títulos de glória». Modernamente, também Vitorino Nemésio é reticente na apreciação anteposta à sua antologia *Bocage, Poesias Várias*, cit.: «O idílio é uma mera concentração de tropos em torno da condição do pastor ou da condição de pescador retóricamente criadas para uma situação sentimental» (p. 15), embora reconheça mais adiante, quer a propósito desse género, quer da cantata: «Mas a pintura idílica tem em Bocage um toque às vezes luminoso e simples. *Tritão, Leandro e Hero* são de um neo-classicismo largo, puro» (p. 31).

demais, tenha muitas vezes esquecido o disfarce pastoril, para deixar transparecer a realidade dos costumes setecentistas. É o que observamos, por exemplo, no XX, *Queixumes do pastor Elmano contra a falsidade da pastora Urselina*, quando lemos que esta

*ali traçando um baile harmoniso,
por parceiro me quis*

e ainda que Aónio

*que é o riso da gente no terreiro
quando sai a bailar, e a cada passo
se esquece da harmonia, e do compasso,
sendo falto de prendas, e de siso*

Igualmente curioso, sob este aspecto, é o Idílio XII, *Armia*, em que Elmano pinta a Josino um quadro dos seus mal sucedidos amores, quadro esse em que muito se adivinha dos romances sentimentais da época: a mãe da donzela, *de ouvir-me curiosa*, que convida o poeta: a paixão deste pela filha; a aleivosia do amigo, que o representa como um sedutor; o seu afastamento magoado.

Mais interessantes, no entanto, aqueles que decorrem *na foz do Mandovi*, quando o poeta faz exibição da sua ciência náutica, como no II, *A Nereida*, ou alusão ao recente recontro militar em Chaúl (no mesmo). Para o leitor habituado ao cenário convencional do género, constituem agradável novidade, apesar de escassos, os toques de exotismo trazidos pela presença das embarcações orientais, como as *almadias* do VI, *Lénia*, e os *sadós* do II, *A Nereida*, ou ainda a intrusão de perigosa fauna aquática na figura do *tragador jacaré* (II, *A Nereida*) ou o *jacaré voraz* (VI, *Lénia*).

Apesar de tudo isto, estamos, no entanto, muito próximos dos modelos latinos. O facto observa-se principalmente nos idílios pastoris e nos farmacêutrios. Nuns e noutros faz-se uso frequente do refrão, como já o fizera Virgílio, à imitação de Teócrito. Assim, no Idílio III, *Filena ou A Saudade*,

Ajuda, triste lira, os versos tristes

é uma clara reminiscência de

Incipe Maenalius mecum, mea tibia, uersus

da VIII. *Bucólica* de Virgílio, tal como o suspender do mesmo refrão

Não mais, oh triste lira, oh versos tristes

é um eco de

Desine Maenalius, iam desine, tibia uersus.

da linha 61 da mesma composição latina.

Também quando lemos, no verso 8, que o pastor Melibeu se lamentava

À sombra, que ali faz aquele arbusto.

o leitor assíduo do Mantuano pensa naturalmente na repetida presença de idêntico tópico em Virgílio (*Buc.*, I. 1 e VII. 1).

Um tema frequente entre os pastores, aliás já herdado de uma longa tradição literária helénica, que data, pelo menos, do século VII a.C. (Arquíloco) é o do impossível, ou, à grega, como é costume chamar-lhe, do *adynaton*. Encontramo-lo com frequência em Bocage, umas vezes com o modelo à vista, como é o caso dos dois que constam do Idílio V, *Arselina* — o que principia a vv. 30-31:

*Fujam das mães os tímidos cordeiros
para o lobo voraz de hoje em diante;*

que é o mesmo motivo, embora a acção seja inversa, de VIII. 52:

nunc et oves ultro fugiat lupus

ou ainda, no mesmo Idílio, de 94 a 101 (especialmente versos 98-99):

*Será mais que a do cisne harmoniosa
a voz do negro corvo, ou rouco pato,*

que lembra VIII. 55:

certent et cycnis ululae

Outros exemplos, como o do Idílio VII, *Feliza*, 57-63, ou do XII, *Armia*, 193-198, não têm modelo aparente.

O já citado Idílio VII, *Feliza*, contém, no verso 40, uma celebrada tradução (1) de *Buc.* VIII. 63:

Dicite, Pierides; non omnia possumus omnes.

vertido em

Musas, falai, nem todos podem tudo.

No Idílio V, *Arselina*, versos 40-42, quando se lê

*Eu pelos maiores, e guardadores
o cantor, o poeta sou chamado;*

vem-nos sem esforço à mente o virgiliano

*..... sunt et mihi carmina; me quoque dicunt
uatem pastores*

de *Buc.* IX. 33-34.

O verso 92 do mesmo poema:

À cabra segue o lobo, a Amor eu sigo.

vem em parte de outra *Bucólica*, a II (v. 63):

torua leaena lupum sequitur, lupus ipse capellam,

(1) Cf. José Feliciano de Castilho, *op. cit.*, vol. III, pp. 165 e 224.

Por sua vez, no final da écloga (102-103):

*enquanto o suco do tomilho amarem
os mordazes enxames voadores,*

lembra *Buc.*, V. 77:

dumque thymo pascentur apes

No Idílio XII, *Armia*, o v. 79:

Segui-os, fui, olhei, fiquei perdido

é um eco um pouco distante da famosa exclamação virgiliana, eco, ela mesma, de Teócrito (II. 82 e III. 43):

Vt uidi! Vt perii! Vt me malus abstulit error!
(VIII. 41)

É contudo, nos idílios farmacêuticos, sobretudo no IV, *Crinaura* ou *O Amor Mágico*, que mais de perto se seguiram os modelos romanos. Esta variedade, depois de criada por Teócrito no seu *Idílio II*, fora imitada por Virgílio na *VIII. Bucólica*. Entre nós, exercitara-a, pelo menos, António Ferreira, na *Écloga VI*, e um contemporâneo mais velho de Bocage, António Dinis da Cruz e Silva, na sua *Écloga XVIII*. Mas no nosso poeta trata-se, sem dúvida, de uma verdadeira preferência — que, aliás, também figura em sonetos, como *Busquei num ermo Algânia feiticeira* e *Do velho Ertílio, mágico afamado*, e ainda *O corvo grasnador e o mocho feio* — e que Hernâni Cidade atribui ao gosto pelo «choque emotivo» (1) e Vitorino Nemésio procura interpretar deste modo (2):

«Outra consequência do emprego dos «tons ferais» por Bocage é levá-lo à beira de uma experiência que aproxima a poesia da magia.

(1) *Op. cit.*, p. 95 (da 1.^a ed.), onde também lhe chama «doentia volúpia de nevrópata».

(2) *Bocage, Poesias Várias*, cit., p. 26.

Como Fernando Pessoa, uns cento e vinte anos depois, Bocage interessa-se pelas práticas psicúrgicas. Pouco importa que tenha versegado principalmente sobre bruxarias. Isso reflecte em parte aspectos sociais da Lisboa do seu tempo. Crinaura, discípula da fada Canídia, cresta besouros à chama. É bom agouro»

Qualquer delas, efectivamente, lhe dá aso a comprazer-se na descrição de um *locus horrendus*, tão ao gosto seu e dos pre-românticos em geral. Tal descrição não figurava em Virgílio, que principia a narrativa de Alfesibeu pelo discurso da própria feiticeira. Mas no Idílio IV, *Crinaura*, e na *VIII. Bucólica*, o refrão:

Trazei-me, versos meus, a minha amada.

equivalente de

Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.

bem como a chegada da pessoa a quem se dirigem os encantamentos, que lhes põe termo:

Basta, meus versos; ali vem Crinaura.

corresponde a

Parcite, ab urbe uenit, iam parcite, carmina, Daphnis.

As semelhanças podem levar-se ainda muito mais longe. Assim, a alusão ao poder da música de Orfeu e Aríon também figurava em *Buc.* VIII. 55-56; o motivo da vela (85-86), que é de 80-81; o roto véu de Circe e suas encantações (97-100), que é de 70; as cinzas do corvo branco do v. 121, que ecoam as de 102; o limo de 126, que em Virgílio se encontra no verso 80. Outros tópicos, como os fios de cores e nós de 72-78, vamos encontrá-los no Idílio IX, *Ulânia* ou *O Amor Vencido*, vv. 131-148, e, mais ainda, a versão exacta de

..... numero deus impare gaudet.

(75)

nas palavras

..... o ímpar número é-lhe aceite.

(135)

Por sua vez, a cera (144) e o betume (148) do Idílio XI, *Elfira*, derivam dos versos 80-82 da *VIII. Bucólica*, bem como as almas do Averno de 106 repetem as de *VIII. 99*.

Deve notar-se que, neste último Idílio, Bocage mais uma vez se mostra conhecedor da escatologia antiga, sem lhe faltar, entre os Manes e as Euménides

*Minos, e os dois irmãos, a quem por sorte
coube exercer do dano a lei superna,*

(76-77)

Com esta excursão pela *VIII. Bucólica*, não teríamos, porém, completado a análise das fontes dos Idílios Farmacêutrios. O próprio Bocage, aliás, nos dá a chave de outra, quando, no IX, *Ulânia ou O Amor Vencido*, se refere a Canídia, a terrível feiticeira tão conhecida dos leitores de Horácio — facto, aliás, já notado, embora não analisado, por José Feliciano de Castilho (1).

O primeiro do grupo, *Crinaura*, que, como já vimos, é o que segue mais de perto a segunda metade da *VIII. Bucólica*, é também o que, no verso 87, afirma

Minha mestra ma deu, Canídia, a fada.

Talvez em 45-46, nos versos referentes à lua, possa ver-se uma reminiscência do *Epodo V. 45-46*; mas as probabilidades são quase iguais em relação a *Buc. VIII. 69*. Onde o modelo pode considerar-se certo é na referência a certos ingredientes mágicos, como a rã (105 *seqq.* — *Epodo V. 19*), o buço de lobo e serpente de 101-103, que figura em *Sátiras I. 8, 42*, e ainda o incenso de Medeia (117), que pode comparar-se às ervas da mesma feiticeira da Cólquida em *Epodo V. 21-22*.

(1) «No idílio de Crinaura, clara imitação, tanto da mesma écloga de Virgílio, como de muitos versos de Horácio acerca de Canídia, havendo puras traduções no tocante a feitiçarias» (*op. cit.*, tomo III, p. 164).

É provável que a invocação do refrão do Idílio IX, *Ulânia*:

Hécate, sê propícia a meu conjuro,

se baseie no *Hecaten uocat altera* de *Sátiras I. 8. 33*. Outras semelhanças têm tantas probabilidades de serem meras coincidências, que não vale a pena mencioná-las.

Deixamos de parte as reminiscências do *Orlando Furioso* de Ariosto, no Idílio IX, apontadas pelo próprio autor.

Três dos idílios que constam da edição de Inocêncio, o XIV, XV e XVI — e que também figuram nesta secção na edição do tomo II das *Rimas*, organizada pelo autor em 1799 — foram relegados, por Teófilo Braga, para o grupo das versões líricas (1).

Trata-se, efectivamente, de traduções de éclogas, nenhuma das quais, aliás, aparecia pela primeira vez na língua nacional.

A primeira, *Daphnis*, é, como se lê na rubrica, uma tradução da *V. Bucólica* de Virgílio, que já fora vertida por Leonel da Costa, e impressa pela primeira vez em Lisboa, em 1624, juntamente com as restantes éclogas e as *Geórgicas*. Bocage conhecia e admirava esta tradução, que cita elogiosamente como de «autor de boa nota», numa observação à sua versão das *Metamorfoses* (2), e que critica, por outro lado, pela sua equivalência do verso 44 (3).

Na verdade, o vate português foi feliz neste passo, como o foi nos versos 7-8, 20, 29-30, 50-51, 56-57, 60-61, 65-66, 73-74, 79-80, 87, 88-90, etc. A equivalência de muitos versos pode mesmo considerar-se perfeita, como quando traduz (65-66):

..... *En quattuor aras:
ecce duas tibi, Daphni, duas altaria Phoebo.*

por

..... *Eis quatro altares
ei-los, dous para ti, dous para Febo.*

(1) Edição publicada na *Bibliotheca da Actualidade*, Porto, 1875.

(2) Edição de Inocêncio, cit., vol. IV, p. 364.

(3) «Note-se o mal que Leonel da Costa verteu este dificultoso passo».

Outras vezes, como não podia deixar de suceder quando a tradução é em versos bem medidos, acrescentou adjectivos que os arredondassem, como neste passo (76-78):

*Dum iuga montis aper, fluios dum piscis amabit,
dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae,
semper honos nomenque tuum laudesque manebunt*

que assim trasladou em vernáculo:

*Enquanto o javali na serra, enquanto
o peixe nadador folgar no rio,
enquanto de tomilho a loura abelha,
e de orvalho as cigarras se abastarem,
hão-de permanecer por estes montes
teu nome, o teu louvor, tua saudade.*

O que há aqui de mais notável é a preservação do movimento frásico e o papel de complemento da descrição que é dado aos adjectivos. O caso mais notável é talvez o do verso 20, em que, na impossibilidade de manter no seu lugar inicial o *extinctum* que dá o tom de toda a frase, colocou aí *desgrenhadas*, para sugerir desde logo a dor das ninfas.

Outro exemplo significativo é o dos versos 56-57:

*Candidus insuetum miratur limen Olympi
sub pedibusque uidet nubes et sidera Daphnis.*

Este *candidus* não tem o sentido moral de «ingénuo», mas o de «brilhante», «radioso», que convém a um herói deificado. É provável que Bocage se não tenha apercebido da diferença. Mas apreendeu perfeitamente a dominante do esplendor que harmoniza estes versos e transferiu-a para as próprias portas da mansão dos deuses:

*Do Olimpo as áureas portas estranhando
pasma em almo prazer o ingénuo Dafnis.*

Ocasionalmente, pode acrescentar um verso inteiro, como aquele que segue ao 32:

Como servem de pompa, e de ufanía.

E, se alguma vez se afasta da letra, mantém-se sempre fiel ao espírito do texto, cumprindo à risca o que afirma no «Prólogo do Tradutor» à versão de *Os Jardins* de Delille:

... «Esta versão, a mais concisa, a mais fiel, que pude ordená-la, e em que só usei o circunlóquio nos lugares, cuja tradução literal se não compadecia, a meu ver, com a elegância, que deve reinar em todas as composições poéticas».

e o que repete, abonando-se com Horácio (*Arte Poética*, 133-134), na «Advertência Preliminar do Tradutor» a *Eufémia ou o Triunfo da Religião*, de D'Arnaud:

«Cuidei igualmente em conservar na dicção toda a fidelidade possível, excepto nos lugares onde os génios das duas línguas discordam muito; então, apoderado do pensamento do autor, tratei de o representar a meu modo, conformando-me nisto ao sabido, mas pouco executado preceito de Horácio:

*Nec uerbum uerbo curabis reddere fidus
interpres, etc.»*

Efectivamente, se compararmos o começo da tradução da *V. Bucólica* por Leonel da Costa, já referida, com a de Bocage, sentiremos toda a diferença que vai de um tradutor consciencioso a um poeta de génio, que, como dizia o seu já citado mestre de Latinidade, «parecia adivinhar». Ponhamos em paralelo os princípios de ambos, lembrando embora que nenhum dos dois conseguiu reduzir a menos de cinco versos os três do original latino:

*Mopso, por que razão (pois nos juntamos
tu bom para tanger as frautas leves
e eu para cantar pastoris versos)
aquí nos não sentamos entre os olmos
com estas aveleiras misturados?*

diz Leonel da Costa. E Bocage, com a transposição do vocativo inicial, melhora logo o tom da pergunta:

*Já que neste lugar nos encontramos
eu versado no canto, e tu na flauta,
Mopso, por que razão nos não sentamos
entre estas aveleiras, cujas folhas
quase com as dos álamos se enredam?*

A composição seguinte é *A sepultura ou a morte de Adónis por Bion de Smyrna*, «vertido fielmente da tradução literal em latim», como honestamente informa a didascália. Esse pregão de fidelidade pode dizer-se sem favor que não é exagerado. Apenas, como o autor declara, substituiu o remate, «porque o do original, relativo às festas anuais celebradas em honra de Adónis e Vénus, me pareceu pouco interessante». Inocêncio, que transcreve a nota (1), convida o leitor estudioso a conferir esta versão, bem como a da peça que se segue — o *Amor Fugido* de Mosco — com a de Elpino Duriense (2).

O que — excepcionalmente — não lembrou ao erudito comentador é que o *Ἔρωσ δραπέτης* de Mosco já tinha atrás de si uma longa coorte de imitadores.

Vertida pela primeira vez para latim por Poliziano, rapidamente esta pequena e amaneirada composição se difundiu pela Europa. Entre nós, traduziu-a António Ferreira na sua *Elegia 7* e Pedro de Andrade Caminha na *Elegia 8*. A este tema fizera Sannazaro um epigrama em latim (I. 49), que o mesmo Pedro de Andrade Caminha também verteu no *Epigrama 140*. Serviu ainda em parte à efabulação da *Frágua de Amor* de Gil Vicente (3).

Antes de abandonarmos os Idílios, cumpre recordar que a primeira edição das *Rimas* afirmava que o *Elogio II* era inspirado na *IV. Bucólica* de Virgílio (que a Marquesa de Alorna imitou na *Égloga*

(1) *Op. cit.*, vol. II, p. 433.

(2) António Ribeiro dos Santos empregou o verso heróico, como Bocage, para o idílio de Bion, e a chamada estrofe sáfica para o de Mosco. Ambos vertidos com ciência e com arte, mas sem a musicalidade e vida de Elmano.

(3) Sobre o seu aproveitamento, e ainda sobre alguns exemplos de autores modernos, veja-se A. Costa Ramalho, «Uma Bucólica Grega em Gil Vicente», *Humanitas*, XV-XVI, 1963-64, 328-347.

a *Horténsio*). As semelhanças, porém, mal excedem os primeiros cinco versos. Foi certamente essa a razão por que os editores que depois vieram eliminaram a rubrica.

Nestas traduções indirectas, reveladoras do virtuosismo verbal a que já estamos habituados, não vale a pena, porém, determo-nos longamente. Tão-pouco será útil fazê-lo para as chamadas *Odes Anacreônicas*, todas elas no espírito subtil e artificial e nos metros leves e graciosos que durante séculos se atribuíram erroneamente ao velho poeta de Teos. No entanto, destas últimas, apenas a IX recolhe um motivo dessa colectânea grega de muitas épocas: *Amor picado pela abelha* (An. XXXV). Deve observar-se a este propósito que o tema fora já versado por Pedro de Andrade Caminha (em cujas *Poesias* figura como sendo de Teócrito!) e encontra-se igualmente em José Anastácio da Cunha. A graça inimitável das quadras de Bocage supera, como é de esperar, a dos seus competidores (1).

A este grupo podemos ainda acrescentar as *Cançonetas*, sobretudo as *Báquicas* (VI e VII), reminiscentes, respectivamente (embora por forma vaga), da *Anacreontea* XXXVIII e da XLIII e XLIV, e a *Allegoria I, a Anarda*, que cita Anacreonte, Batilo e a pomba da *Anacreontea* XV. O espírito anacreontico invade mesmo os severos moldes do soneto, em cuja forma aparece repetidamente vasado (2).

Com relação aos Epigramas, limitemo-nos a fazer a identificação dos dois que figuram nas edições como sendo de Marcial, o 57 e o 86, respectivamente de I. 19 e VII. 83; e do 45, como sendo do pseudo-Ausónio, *App.* 8 (também traduzido por Pedro de Andrade Caminha). O 53 é da *Anthologia Palatina*, 11. 237, e o 22 parece inspirado em Marcial I. 63 e VII. 3 (3).

(1) Em José Anastácio da Cunha, abusa-se das rimas em *-inho*, postas na boca de Amor, para sublinhar a sua aparente inocência e debilidade.

(2) Sonetos *Mavorte, porque em pérfida cilada, Ao templo do propício Desengano, De Pafos o menino, ardendo em ira, Grato silêncio, trémulo arvoredado, Sonhei que, a mim correndo, o gnídeo nune, Oh Céus! Que sinto na alma! Que tormento!, Tragado o peito de cruéis pesares, Vendo o soberbo Amor que eu resistia, Deitado sobre a relva Amor estava, De emaranhadas cãs o rosto cheio, Lá onde o Fado impenetrável, mora, Em frágil lenho o pélogo cruzando, Quis, Marília gentil, cantar teu dia, Alva Gertrúria minha, a quem saudoso*. E também a *Ode I, Os Amores*.

(3) Nos epigramas de Marcial se inspiraram diversos poetas setecentistas, como Cruz e Silva, Filinto, a Marquesa de Alorna e Elpino Duriense. O 86 (do bar-

Os Idílios de que tratámos em último lugar situam-nos já no grupo das traduções. Estas abrangem, como é sabido, uma parte considerável da produção de Elmano, aquela a que se consagrou mais demoradamente durante a permanência nas Necessidades, junto dos Oratorianos, e que lhe forneceu meios de subsistência, para ele e para a irmã, nos últimos anos da sua vida (1). É evidente que não vamos considerar aqui as traduções de línguas modernas, nem mesmo as de autores setecentistas que poetaram em latim, como o *Consórcio das Flores* de Lacroix, o *De Rebus a Lusitanis ad Tripolim Viriliter Gestis Carmen*, de José Francisco Cardoso (2) e a interessante *Epístola a Rodrigo de Sousa Coutinho*, do mesmo mestre de Latinidade na Baía.

Ocupar-nos-emos, sim, das versões de clássicos latinos, trabalho a que Bocage dedicou especial atenção, e que estava em moda entre os

beiro) foi vertido por Bocage, como vimos, por Filinto Elísio e Elpino Duriense. José Feliciano de Castilho, *op. cit.*, vol. III, pp. 154-157, chama-lhe «uma imitação assaz diluída», qualifica de «má tradução» o do pseudo-Ausónio (que ele supõe ser de Ausónio); do 57, pelo contrário, escreve que «nem o nome da desdentada se mudou», embora lhe chame «tradução, e pálida». L. A. Rebelo da Silva, *op. cit.*, vol. III, nota *ad locum*, também aponta a origem do Epigrama 45.

(1) Lembrem-se, por exemplo, as suas amargas reflexões na *Epístola ao Conde de S. Lourenço*, que foi seu companheiro nos Oratorianos:

*Lucro mesquinho de vigílias duras,
património dos vates (e não sempre)
sustêm meus dias, que parecem noutes,
e esteio aos dias são de irmã, que terna
curte comigo tormentosos fados.*

(2) Foi sobre esta que, segundo a informação de José Feliciano de Castilho, *op. cit.*, vol. III, p. 205, António Ribeiro dos Santos lhe mandou os seguintes epigramas:

*Um é original, outro versão,
vários na língua, mas tão bem par'cidos,
que diriam que foram produzidos
por um esp'rito só, uma só mão.*

*O poeta e o tradutor
tanto entre si se ajustaram,
que parece que eles ambos
numa só lira tocaram.*

O original latino, com a tradução em face, foram publicados em conjunto, Vlissipone, 1800. Sobre o modo como o trabalho foi executado, *vide ibidem*, vol. III, pp. 223-224.

melhores vates da época. Sem falar de Horácio, que, de um modo geral, todos eles traduzem ou imitam — embora nenhum com a perfeição de Corydon Erimantheu — lembremos apenas que Cruz e Silva verte algumas composições de Marcial e de Ausónio; a Marquesa de Alorna imita o *Passer, deliciae meae puellae* de Catulo e a *IV. Bucólica* de Virgílio, traduz um epigrama de Marcial (XIV, 181) e o *Roubo de Prosérpina* de Claudiano; Filinto Elísio passa a vernáculo parte do Canto IX da *Eneida*, um trecho do Livro IX das *Metamorfoses* e uma *Elegia* de Ovídio, o começo da *Farsália* de Lucano e da *Medeia* de Séneca, epigramas de Marcial (do Livro I; II. 74 e VII. 83) e *A Segunda Guerra Púnica* de Sílio Itálico; José Anastácio da Cunha verte o *Ille mi par esse deo uidetur*, de Catulo, dois trechos das *Geórgicas* de Virgílio (II. 458-492 e 539-540); José Agostinho de Macedo, a *Tebaida* de Estácio; Elpino Duriense traduz o proémio e o trecho sobre a linguagem do *De Rerum Natura* de Lucrecio, os primeiros trezentos versos da *Eneida*, o prefácio e a fábula I de Fedro, um epigrama de Marcial (VII. 83); Almeno (Frei José do Coração de Jesus), as *Metamorfoses* de Ovídio, como atrás dissemos.

O próprio Filinto exortava os seus confrades a que se dedicassem a esta nobre tarefa:

«Traduzi, alunos de Apolo!... Não cuideis que esse mérito é mesquinho. Outro mérito não teve o latiníssimo Plauto, nem *Oratio bene morata* de Terêncio, que com pouca alteração das comédias gregas, nos deixaram obras imortais para modelo» (1).

Saber em que medida esta última asserção corresponde à verdade, continua a ser desiderato máximo dos classicistas de hoje.... Mas regressemos a Bocage, que também teoriza sobre o assunto, ao defen-

(1) *Apud* José Feliciano de Castilho, *op. cit.*, vol. III, p. 204, nota 1. É essa tendência que José Agostinho de Macedo — ele mesmo, aliás, tradutor de Estácio, como acima lembrámos — satiriza em conhecido trecho de *Os Burros* (citado por Hernâni Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, vol. II, Coimbra, 1968, p. 354):

*Dois furos mais distantes, o torto existe
génio da tradução, delícia, emprego
de muitos sábios que apascenta o Tejo....
Com traduções da Pátria a glória aumentam!*

der-se das críticas de José Agostinho de Macedo, na sua famosa sátira *Pena de Talião*:

..... Trazer à pátria
nova fertilidade em plantas novas,
manter-lhe as flores, conservar-lhe os frutos,
quais eram no sabor, na tez, na forma,
sendo o tronco, a raiz, a copa os mesmos,
sem que os estranhe, os desconheça o dono,
é fadiga vulgar?

.....
Verter com melodia, ardor, pureza,
o metro peregrino em luso metro,
dos idiotismos aplanando o estorvo,
de um, d'outro idioma discernindo os génios,
o carácter do texto expor na glosa,
próprio tornando, e natural o alheio,
.....

Bocage toma aqui a pena que D. Duarte pela primeira vez aparara, no *Leal Conselheiro*, para escrever mais uns parágrafos no «Manuel do Perfeito Tradutor». Mas, diferentemente do Príncipe de Avis, cumpre à risca aquilo que ensina. Nenhuma palavra podia caracterizar melhor as suas versões de Ovídio e de Lucano do que aquelas três que empregou na citação que acabámos de fazer:

..... melodia, ardor, pureza.

De Lucano verteu o nosso poeta um texto da *Farsália* que intitulou «O bosque de Marselha», e que não representa, certamente, uma escolha casual. Está dentro da temática do *locus horrendus*, tão cara aos pre-românticos, e que Bocage desenvolvera largamente nos seus *Idílios Farmacêuticos* e até mesmo em alguns dos seus sonetos, como já tivemos ocasião de observar a propósito daqueles. De resto, o próprio Lucano substituíra na sua epopeia o maravilhoso mitológico tradicional pela sobrenatural, revelado em sonhos, oráculos, prodígios, nigromância. Não admira, portanto, que este famoso trecho (III. 399-448), em que se sente o misterioso arripio dos lugares consagrados aos deuses desde tempos imemoriais, tenha atraído Elmano.

Logo nos primeiros versos, numa tradução, aliás, quase literal, nos mostra o local personificado:

*Lá junto de Marselha havia um bosque,
nunca dos longos séculos violado.
Co'a rama implexa os ares denegria,
amedrontava o sol co'as altas sombras.*

para atingir a perfeição nas últimas linhas:

..... porém, reclusa
a crente mocidade entre as muralhas,
exulta: quem julgara que seriam
impunemente os deuses afrontados!

Escusado será dizer que esta qualidade não é uniforme em toda a versão. Sirvam de amostra o verso 440, de que apenas verteu *procumbunt* e *nodosa*, que liga às árvores enumeradas a seguir, e o 441, onde omite *fluctibus aptior*.

Dos *Fastos* de Ovídio escolheu Bocage um trecho especialmente dramático, o da morte de Lucrecia, de versos 721 a 852 do Livro II, em que consegue substituir com felicidade a cadência desigual dos dísticos elegíacos latinos por solenes hendecassílabos lusitanos. Do mesmo autor traduziu ainda a *Arte de Amar*.

Porém, a sua coroa de glória são as traduções das *Metamorfoses* de Ovídio, tão admiráveis, que Castilho, ao publicar a sua, confessou ter intercalado nela versos de Elmano, por entender que não podia fazer melhor. E, ao referir-se a Bocage, na «Notícia do autor desta obra» anteposta à *Lírica de João Mínimo*, o primeiro título de honra que Garrett lhe confere é esse:

«O tradutor de Ovídio, o autor de Leandro e Hero, de Tristão e de tanta coisa boa e bela».

Se o poeta tencionava verter a totalidade do poema ou não, se não o fez porque o seu temperamento não aturava tão persistente

esforço, como supôs L. A. Rebelo da Silva (1), ou simplesmente porque se atemorizou ante o mole imensa daqueles quase doze mil hexâmetros (exactamente, 11976), não nos parece especialmente importante averiguar, embora fosse de desejar que tivesse traduzido tudo. No entanto, o facto de ter omitido os quatro versos da proposição, e de ter por vezes continuado o episódio para além do livro a que pertence, encerrando-o com uma linha da sua autoria, para formar um todo independente (como sucede no «Roubo de Europa por Júpiter», de II. 836-875, que completa com III. 1-2 e mais um verso seu) leva-nos a preferir a segunda alternativa.

A selecção feita parece revelar algo das preferências do autor. Assim, o culto pelos grandes heróis terá ditado a escolha de três apoteoses: a de Eneias (XIV. 581-608), a de Rómulo e Hersília (XIV. 805-851) e «A alma de Júlio César mudada em cometa» (XV. 782-802, 843-850 — com supressão do episódio olímpico da profecia das glórias de Roma). Outro grupo de episódios preferidos envolve histórias trágicas de amor, onde há sentimentos e atitudes exaltados, que se coadunavam com as dominantes psicológicas do tradutor. É o caso do de Píramo e Tisbe (IV. 55-166), de Progne, Tereu e Filomela (VI. 422-676), de Orfeu e Eurídice (X. 1-82), de Ciniras e Mirra (X. 298-502), de Ésaco e Hespéria (XI. 758-795). As alegorias morais, as personificações de sentimentos, que enchem tantos dos seus Sonetos e Odes, associadas ao já mencionado tópico do *locus horrendus* — associação essa cuja expressão máxima é talvez a Endecha *A gruta do Ciúme* — é que o levaram a preferir, no Livro II, o episódio da «Gruta da Inveja» (761-764; 768-770; 775-782), e, no XI, «A gruta do Sono» (592-615; 635-645).

Naturalmente que uma tradução em verso não consegue sempre manter uma exactidão absoluta, como já há pouco lembrámos. Muitas vezes o poeta tem de escolher entre a fidelidade à letra, faltando à harmonia, ou a lealdade à estética do texto, acrescentando ou suprimindo termos. Um gramático sem musas notaria, por exemplo, que, no verso 9 do Canto I, falta no original a palavra *priscas*; que no verso 14 não está o equivalente de *espumosos*; que, inversamente, no 75 suprimiu *agitabilis* e no 95 *liquidus*. Os exemplos poderiam multiplicar-se — sem proveito, segundo julgamos, pois estes bastam para concluirmos

(1) No seu estudo apenso à edição de Inocêncio, cit., tomo IV, p. 364.

que os acrescentos são geralmente latinismos que sublinham a dignidade da frase, e que parecem brotar espontaneamente dela, ou termos que lhe emprestam mais clareza (os *espumosos braços* há pouco mencionados são os de Anfitriote; o adjectivo *medroso*, em 376, ajuda a compreender melhor a situação de Deucalião e Pirra (1)) e as supressões não lhe tiram esta qualidade. Se seguirmos os preceitos de Filinto, faremos portanto como «os homens disertos», que «olham para o matiz correspondente das belezas da cópia às belezas do original» (2), louvaremos

(1) Evidentemente que a regra admite excepções. Assim, em XIV.325, *espectáculo guerreiro* para *pugnam* não está bem, pois trata-se das competições dos Jogos Olímpicos, que aliás o poeta mostra conhecer na nota da p. 373. Em X. 1, *rutilantes* por *croceo* é uma mudança de cor, que pode ter sua justificação no desejo de exprimir o brilho.

(2) *Apud* José Feliciano de Castilho, *op. cit.*, vol. III, p. 204, nota 1. O mesmo Filinto adverte, a propósito da sua tradução de Sílio Itálico: «E dou-a em verso, porque traduções de poetas em prosa é menos vistoso que figuras de tapeçaria vistas pelo avesso.» (*Obras Completas de Filinto Elísio*, Paris, 1817, tomo II, p. 269).

Damos aqui a lista completa dos passos das *Metamorfoses* traduzidas por Bocage:

- Livro I. 5-437 (até ao fim do Dilúvio), 583-747 (Io).
- Livro II. 161-183 (Faetonte), 761-764, 768-770 e 775-782 (A Gruta da Inveja), 836-875 (O Roubo de Europa por Júpiter).
- Livro III. 1-2 (conclusão do episódio anterior).
- Livro IV. 55-166 (Píramo e Tisbe), 564-603 (Cadmo e Hermione), 615-662 (Atlante convertido em monte).
- Livro VI. 677-712 e 721 (O roubo de Oritia por Bóreas), 422-676 (Progne, Tereu e Filomela).
- Livro X. 1-82 (Orfeu e Eurídice), 298-502 (Ciniras e Mirra).
- Livro XI. 85-145 (Midas convertendo tudo em ouro), 592-615 e 635-645 (A Gruta do Sono), 758-795 (Ésaco e Hespéria).
- Livro XIII. 429-575 (O sacrifício de Policena e a metamorfose de Hécuba sua mãe).
- Livro XIV. 320-434 (Pico e Canente), 581-608 (A apoteose de Eneias), 805-851 (A apoteose de Rómulo e Hersília).
- Livro XV. 782-802, 843-850 (A alma de Júlio César mudada em cometa).

Os editores de Bocage têm sido pouco cuidadosos com esta parte da sua obra. Assim, o sacrifício de Policena e a metamorfose de Hécuba andam atribuídos ao Livro XII, quando são do XIII. Na versão de II. 853, deve ler-se *Sul chuvoso*, e não *Sol chuvoso*; na de VI. 710, *Cicónios* e não *Sitónios*; na de XI. 762, *a furto*, e não *a susto*.

o poeta e deleitar-nos-emos com a sonora grandiosidade da entrada das *Metamorfoses*:

*Antes do mar, da terra, e céu que os cobre
 não tinha mais que um rosto a Natureza:
 este era o Caos, massa indigesta, rude,
 e consistente só num peso inerte.
 Das cousas não bem juntas as discordes,
 priscas sementes em montão jaziam;
 o sol não dava claridade ao mundo,
 nem crescendo outra vez se reparavam
 as pontas de marfim da nova lua.
 Não pendias, ó terra, dentre os ares,
 na gravidade tua equilibrada,
 nem pelas grandes margens Anfitrite
 os espumosos braços dilatava.
 Ar, e pélago e terra estavam mixtos;
 as águas eram pois inavegáveis,
 os ares negros, movediça a terra,
 forma nenhuma em nenhum corpo havia,
 e nelas uma cousa a outra obstava,
 que em cada qual dos embriões enormes
 pugnavam frio, e quente, húmido e seco,
 mole, e duro, o que é leve, e o que é pesado.
 Um Deus, outra mais alta Natureza
 à contínua discórdia enfim põe termo:
 a terra extrai dos céus, o mar da terra,
 e ao ar fluido, e raro, abstrai o espesso.*

Há, ao longo de toda a versão das *Metamorfoses*, uma verdadeira identificação do espírito do tradutor com o do autor, condição indispensável para se produzir uma obra prima. Era assim, aliás, que o viam os seus contemporâneos, até mesmo José Agostinho de Macedo, no curto período de remissão da sua inveja, numa Epístola em que o imagina acolhido nos Campos Elísios pelos grandes poetas do passado, entre eles

*O majestoso Ovídio, o terno, o tudo,
 não sabe distinguir o quadro, a cópia.
 Tu falaras assim, se Ovídio foras,
 ele falara assim, se o Tejo o vira.*

Tem-se dito que Bocage se sentiu atraído toda a vida pelo modelo camoniano, e o facto pode comprovar-se abundantemente através da sua obra (1), desde que não levemos a afirmação ao exagero de falar em obsessão — como já tem sido feito (2).

Outro tanto deve admitir-se relativamente a Ovídio, cuja situação de exilado em terras inóspitas tanto se aproximava da sua, como declara no soneto que principia:

*Do Mandovi na margem reclinado,
 chorei debalde minha negra sina,
 qual o mísero vate de Corina
 nas tomitanas praias desterrado.*

Novo paralelo se contém no início deste soneto:

*Eu vim c'roar em ti minhas desgraças,
 bem como Ovídio mísero entre os Getas,*

Esta imagem de Ovídio entre os Getas, em que Bocage se revê durante a estadia em Goa, é, diga-se de passagem, lugar comum dos poetas expatriados, entrado na Literatura Portuguesa no quadro inolvidável dos oito primeiros tercetos da Elegia de Camões (3) que começa:

O Sulmonense Ovídio, desterrado na aspereza do Ponto

(1) Além do celebrado *modelo meu tu és*, do Soneto *Camões, grande Camões, quão semelhante*, e de inúmeras reminiscências, como a da renovação do episódio do Adamastor, à passagem do poeta pelo Cabo da Boa Esperança (*Epístola I*), e o resumo de passos famosos de *Os Lusíadas*, na *Epístola XVII* e no Soneto *Sobre os contrários o terror e a morte*, deve salientar-se em especial a exortação da *Ode II*:

*Lê Camões, lê Camões, com ele a mente
 fertiliza, afervora,
 povoa, fortalece, apura, eleva.*

Lembrem-se ainda as afirmações feitas pelo próprio sobre a influência exercida sobre a sua arte pelo soneto camoniano *A fermosura desta fresca serra*, que constam do conhecido livro de Lord Beckford, *Italy, Spain and Portugal, with an excursion to the Monastery of Alcobaça and Batalha*.

(2) Por exemplo, António José Saraiva e Óscar Lopes, na sua *História da Literatura Portuguesa*, Porto, 5.^a ed., p. 656.

(3) *Elegia III*, na edição de A. J. da Costa Pimpão, Acta Universitatis Conimbricensis, Coimbra, 1953.

E tal era a força da convenção literária, que Filinto Elísio não recua ante a clamorosa impropriedade de a aplicar a si, quando vivia no seu exílio requintadamente europeu (tomo II, p. 144).....

As *Obras Poéticas* da Marquesa de Alorna adoptaram para moto um verso dos *Tristia*, V. 7, o mesmo que Elmano antepôs à sua *Ode a Pato Moniz*:

Carminibus quaero miserarum obliuia rerum

Bocage também procura nessa colectânea de elegias do poeta exilado os lemas de cada um dos seus três volumes de *Rimas* (1).

Quando Elmano declara, no seu poemeto *Trabalhos da Vida Humana*, que, passados os primeiros vinte e dois dias da sua prisão,

*O ministro destinado
era o respeitável Brito,
que logo viu no meu rosto
mais um erro, que um delito.*

parece-nos que, para além da terminologia jurídica da época, devemos ver aqui um eco da distinção que o poeta dos *Tristia* reivindica para a natureza da causa do seu misterioso exílio (2):

*scit quoque, cum perii, quis me deceperit error,
et culpam in facto, non scelus, esse meo,*

Mas, acima das coincidências biográficas, avultam as de temperamento e de génio poético. É comum a ambos a extrema facilidade em versificar — por vezes com prejuízo da profundidade de conceitos. E não só a facilidade, como a precocidade, segundo a confissão de Ovídio na Elegia auto-biográfica do Livro IV (10. 19-26) dos *Tristia*:

*at mihi iam puero caelestia sacra placebant,
inque suum furtim Musa trahebat opus.
.....
sponte sua carmen numeros ueniebant ad aptos
et quod temptabam dicere uersus erat.*

(1) Respectivamente, I. 1. 49-52; IV. 10. 129-132; IV. 10. 117-119.

(2) *Tristia*, IV. 1. 23-24. Cf. IV. 10. 89-90 e I. 2. 95-100. Em II. 207, *carmen et error*.

em muito paralela à de Bocage, no começo de um conhecido Soneto:

*Das faixas infantis despido apenas,
sentia o sacro fogo arder na mente;
meu tenro coração inda inocente,
iam ganhando as plácidas Camenas.*

*Faces gentis, angélicas, serenas,
de olhos suaves o volver fulgente,
da ideia me extraíam de repente
mil simples, maviosas cantilenas.*

O mesmo afirma no «Prólogo do Tradutor» à versão de *As Plantas* de Castel:

*Versos balbuciei co'a voz da infância;
vate nasci, fui vate, inda na quadra
em que o rosto viril, macio e tenro,
simelha o mimo de virgínea face.*

Comparável ainda a posição dos dois poetas nas respectivas épocas. De Ovídio se disse que era «um poeta entre dois mundos» (1), o antigo e o moderno. Nele se cruzam a elegante contenção clássica e a veemência romântica. Essa certamente a razão principal do encantamento com que subjugou a Europa medieval (com o seu «Ovídio moralizado») e os primeiros três séculos da moderna (2). Entre nós, além de tradutores inúmeros, desde os tempos das versões das *Heroides* por João Ruiz de Sá e João Ruiz de Lucena, incluídas no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, encontram-se também, no século XVIII, os que pretendem prolongar a arte do Sulmonense, adaptando os seus temas

(1) É este o sub-título do estudo de Hermann Fränkel, *Ovid*, da série das Sather Classical Lectures, University of California Press, 1956.

Já depois de escritas estas linhas, encontramos em António Feliciano de Castilho (*A Primavera*, Lisboa, 1903, nota da p. 161), uma curiosa comparação entre Bocage e Filinto Elísio, postos em paralelo «com outros dois Romanos de muito mais subidos quilates», Ovídio e Propércio.

(2) Sobre a influência ovidiana, veja-se Gilbert Highet, *The Classical Tradition*, Oxford University Press, 1959, especialmente pp. 57-62, e ainda L. P. Wilkinson, *Ovid Recalled*, Cambridge University Press, 1956 (os dois capítulos finais).

ao mundo que os cerca. Assim é que António Dinis da Cruz e Silva escreve doze *Metamorfoses*, para explicar a origem dos acidentes naturais ou de animais, plantas ou minerais do território brasileiro em que vive (1); e que Filinto Elísio começa a escrever uns *Fastos* para dar «conta das nossas festas cristãs, das nossas romarias» (2).

Bocage pretendeu talvez fazer outro tanto, quando, nas suas *Metamorfoses Originais*, principiou a compor *Calipo ou O Rio Sado*, em que se adivinha um *aition* relativo

..... aos campos viçosos, ledas praias
que já Túbal pisou

Mas a história pouco ultrapassou a proposição.

Felizmente, chegou a completar uma outra *Metamorfose Original*, que com razão o poeta contava entre as suas melhores composições e que, conforme declara na sátira *Pena de Talião*,

..... o sabor colheu de Ovídio.

De resto, o facto é-nos anunciado logo nos dois primeiros versos:

*Estro de Ovídio, seguirei teus voos,
se não me é dado emparelhar contigo.*

Em seguida, principia a história de Areneo e Argira, que não se conhece, nem de Ovídio, nem de nenhum autor antigo (3). E, no entanto, a narrativa decorre segundo os mais consagrados cânones do Sulmonense: na descrição das qualidades das duas figuras; na cena junto ao lago; na metamorfose de Argira em rã e de Areneo *na ave importuna.... que aborrece o dia*.

(1) Estudadas por José Tavares, «As Metamorfoses de António Dinis da Cruz e Silva», *Brasília*, III, 1946, 605-682.

(2) *Obras Completas*, Paris, 21817, tomo IV, nota da p. 29.

(3) Segundo Pausânias. VII. 23. 1-3, Argira é o nome de uma nascente da Arcádia, amada pelo pastor Selemnos. A ninfa, porém, só lhe correspondeu enquanto ele foi jovem. Desesperado, Selemnos morreu e foi transformado em rio por Afrodite, com o dom de fazer esquecer nas suas águas os desgostos de amor. O nome de Areneo é de étimo latino.

No motivo do amor desdenhado, que atrai o castigo, bem como no da descrição pormenorizada da metamorfose, estamos ainda no mais caracteristicamente ovidiano. Outro tanto diremos da localização da cena principal junto a um lago de águas transparentes, em sítio deserto e fechado, que é frequente no Sulmonense e tem o seu modelo mais próximo em *Met.* III. 155-162 (episódio de Diana e Actéon). É curioso que a única anotação de Bocage a este poemeto é precisamente relativa a este Livro III (336-337), donde declara ter aproveitado dois hemistíquios para o seu verso:

Porque as obras de um deus nenhum desmancha.

Por sua vez, a rebeldia de Areneo ao Amor, a sua visão, junto da água, de uma ninfa por quem se apaixona, a perseguição e queda nas águas é reminescente de *Met.* XI. 758-795 (Ésaco e Hespéria), episódio que Bocage traduziu.

Talvez pudéssemos ainda acrescentar, como provável modelo remoto, a *Metamorfose I* de Elpino Nonacriense, *A Tejuca*, que tem de comum a recusa de uma bela Ninfa a prestar culto a Vénus, e o furto da aljava. Outros pormenores, no entanto, divergem: neste caso, é Diana que, invejosa, lhe manda um tigre que a surpreende desarmada; a ninfa corre, furiosa, e muda-se em rio. Também na *Metamorfose II*, *O Cristal e o Topázio*, a bela ninfa pendura as setas e adormece à beira de água; o Silvano Topázio prende-a com cadeias de flores; a ninfa acorda e transforma-se em cristal.

A admiração e conhecimento da obra de Cruz e Silva por parte de Bocage documenta-se no soneto *Encantador Garção, tu me arrebatas*, onde parece aludir-se em especial às *Metamorfoses* e às *Odes Pindáricas*:

*Adoro altos prodígios que relatas,
cantor da Grécia, majestoso Elpino,
tu que, agitado de ímpeto divino,
acesos turbilhões na voz desatas.*

e ainda no *Elpino eu louvo*, da *Pena de Talião*.

Porém, no conjunto, a maneira de narrar em *Areneo e Argira*, e não menos a discreta elegância da frase, denunciam o experimentado tradutor do Sulmonense, que, tomando voo sozinho, consegue dotar a nossa Literatura de uma *Metamorfose* no mais fino gosto ovidiano.

O poemeto que estivemos a analisar já nos introduziu na terceira modalidade da influência clássica, ou seja, a da criação livre, a partir de esquemas ou mitos greco-latinos.

A este grupo pertencem também duas das suas melhores cantatas, *Medeia* e *Hero e Leandro*, que Bocage associa em importância, no conjunto das suas produções, ao texto anteriormente estudado (1):

*Ainda carecente da ígnea força
que à pátria deu Leandro, Inês, Medeia,
o Antro dos Zelos, de Areneo e Argira
a história, que o sabor colheu de Ovídio,
na dicção narrativa experta, idónea,
e o mais, às Musas grato, e grato a Lísia.*

Sobre a primeira, limitar-nos-emos a breves considerações, pois já a analisámos com demora num pequeno ensaio intitulado *O Mito de Medeia na Poesia Portuguesa* (2).

O poema principia de um modo reminiscente da *Cantata de Dido*, de Correia Garção, descrevendo numa *praeteritio* os actos nefandos da feiticeira:

*Já de Colcos a fera, ardente Maga
hórridos versos murmurado havia;
ao som de atroz conjuro, e negra praga
já tinha amortecido a luz do dia.*

A morte de Creúsa acaba de se consumir. Prepara-se um segundo e mais negro crime: o assassinio dos filhos. Depois de uma curta hesitação, o acto terrível é perpetrado. A chegada ansiosa de Jasão vem atizar a sua ira. Mas Medeia é senhora de artes mágicas, e um gesto seu petrifica o perjuro. Depois de renovar a seus olhos o *espectáculo nefando*, a princesa desaparece num carro infernal mandado por Hécate (*Prosérpina triforme*), ante a revolta e a repulsa dos próprios elementos da natureza. A ária celebra o triunfo da Ira sobre o Amor.

(1) Sátira *Pena de Talião*.

(2) Publicado em *Humanitas*, XV-XVI, 1963-64, 348-366. A *Cantata* de Bocage é estudada de pp. 359 a 362.

Em toda a *Cantata*, a acção é rápida, traduzida numa sucessão de verbos, e uma série de imagens visuais anima a cena, como neste passo:

*E pelos ares voa
de aligeros dragões num carro enorme,
dádiva de Prosérpina triforme,
das Górgonas, das Fúrias negro bando
retorce os olhos, que arremedam brasas,
a segue, e vai correndo, e vai crestando
com rubro facho ardente ao vento as asas.*

Já tivemos ocasião de observar, no estudo há pouco referido, que o modelo deste poema não se encontra, como seria de esperar do tradutor de Ovídio, nem no longo episódio das *Metamorfoses* sobre Medeia (VII. 1-452) — onde a vingança ocupa uma parte mínima — nem na *XII. Heróide*, que se situa num momento anterior.

Se pode buscar-se algum modelo latino, esse só poderá ser a tragédia de Séneca — a mesma, por sinal, que Filinto Elísio principiara a traduzir, sem exceder, embora, a Cena I e Coro I. O poeta cordovês dá especial relevo às cenas de magia, contadas pela ama de 670 a 739, e continuadas pelas invocações da princesa, de 740 a 844. Encontramos de comum a deliberação de Medeia, que culpa as crianças por serem filhas de Jasão, e o tema antinómico Ira-Amor, que informa o coro da peça latina e a ária de Elmano. Porém o requinte de crueldade de matar o segundo filho já na presença de Jasão não foi aproveitado por Bocage. Um pormenor significativo é que o carro de serpentes aladas, que em todas as versões clássicas é presente do Sol, antepassado de Medeia, aparece no poeta português como enviado pelas divindades infernais. Em Séneca, nada se diz sobre a sua origem, quando ele surge para levar a feiticeira (1022-1024), mas, durante a cena dos encantamentos, esta afirma que avista *o carro ágil da deusa Trívia* (787), que passa mais perto no céu, quando se praticam cenas de magia — e daí terá vindo a sugestão.

Acerca da de *Leandro e Hero*, o próprio autor adverte, em nota *Ao Leitor*, no tomo II da suas *Rimas*:

«Enquanto às composições originais, pode ser que se taxem de extensas as *Cantatas* de Hero, Inês e Medeia. Eis a minha justificação acerca da primeira (que é a mais longa) julguei interessantes todas as circunstâncias daquela desgraça, e sem colher um

só passo do Poema de Museu (a cujo exame remeto o leitor) deixei correr a fantasia pelo assunto patético, e nada lhe omiti, que pudesse comover, inserindo-lhe o mais que deu ao meu coração, porque o coração é que produz os versos que lhe dizem respeito».

Efectivamente, o poemeto do gramático grego do século V ou VI p.C. (que veio a ser traduzido em português em metro hendecassílabo solto pelo professor de matemática Dr. João Inácio Patrocínio da Costa, em 1897) não apresenta correspondências literais com o de Elmano, e poucos tópicos tem em comum, para além dos traços gerais da história, de que, aliás, só aproveita a parte final. O único passo em que os dois textos mais se aproximam é aquele em que Leandro, depois de implorar a Afrodite marinha, pede socorro a Poséidon, que tão-pouco o escuta:

πολλάκι δ' αὐτὸν ἄνακτα Ποσειδάωνα θαλάσσης
ἀλλά οἱ οὔτις ἄρηγεν

que equivale de perto a

*Invocas o grão deus, que rege os mares;
de teus rogos não cura, imoto e surdo.*

Escusava L. A. Rebelo da Silva de ter tido o cuidado de «tirar a suspeita de furto às *Heróides* de Ovídio» (1), porquanto quer a XVIII (Leandro a Hero), quer a XIX (Hero a Leandro) se situam necessariamente numa época anterior à que foi escolhida para a narrativa.

A história trágica da sacerdotiza de Afrodite, separada pelo Helesponto do seu amado Leandro, que todas as noites atravessava as ondas, guiado pela luz que Hero agitava no alto de uma torre, e e que, numa ocasião de tempestade, é arrojado, morto, à costa, tinha todas as condições para atrair a atenção da Grécia helenística, que começava a tomar o gosto do romanesco.

A mais antiga versão desta lenda, até agora conhecida, consta de um fragmento do século I p.C. (2), que poderá ter sido a fonte de

(1) *Op. cit.*, tomo VI, p. 373. Aliás, L. A. Rebelo da Silva coloca esta acima de todas: «Sobretudo a que celebra a desventura do nadador de Abidos deixou tão longe mesmo as outras de Elmano, quanto se avantajam (em nosso ver) aos modelos nacionais e estrangeiros pela originalidade, riqueza e movimento de incidentes» (*ibidem*, p. 394).

(2) Publicado por D. Page, *Greek Literary Papyri*, I. London, Loeb Classical Library, n.º 126.

Ovídio e de Museu. Aparece-nos também em epigramas de Marcial (*De spectaculis* 25 e 25b; XIV. 181), um dos quais (o último citado) foi traduzido pela Marquesa de Alorna. Muitos poetas do Renascimento a glosaram. Os escritores portugueses encantaram-se também com o tema, e assim António Ferreira faz-lhe alusão na *Écloga VIII* (96-101). Camões dedica-lhe a letra L do seu *ABC em motes*, e parte do Soneto *De um tão felice engenho produzido*. Pedro de Andrade Caminha consagrou-lhe nada menos de quatro epigramas (41, 42, 43, 44), e Elpino Duriense três sonetos (vol. II, p. 287, 288, 289). Um amigo de Bocage, o Dr. José Tomás Quintanilha, «descrevera na excelente glosa de uma quadra o desastre de Leandro e Hero», como se lê na dedicatória do soneto que principia *Eurindo caro às Musas e aos Amores*. O mesmo Elmano aludiu outra vez à história, na *Ode I, Os Amores*, e nos sonetos *No cimo do Castelo sobranceiro* (que resume o assunto da Cantata) e *Do dia foge a luz; e a noite e o mundo* (despedida de Leandro ao afogar-se), que Teófilo Braga transcreve, como inéditos, a p. 547 do seu estudo *Bocage, sua vida e sua obra literária* (Porto, 1902).

Na Cantata, Bocage escolhe para tema apenas a morte de Leandro e Hero. A sua majestosa entrada, com a abundância de vibrantes, dá logo a nota da tempestade no Helesponto, que desaba na cerração da noite. O quadro seguinte mostra-nos Leandro, ansioso por ver Hero, lançando-se ao mar, e os presságios que acompanham o acto. No meio do poema acumulam-se os verbos (por vezes, ocupando um verso inteiro), para pintar os movimentos desesperados do nadador, quando a tempestade aumenta, até ser arrojado sem vida à praia. Depois, os terrores de Hero, que, ao avistar o cadáver de Leandro, se atira da torre, e o lamento dos delfins e das ninfas, com a plácida moralidade expressa na ária:

*Aos dous amantes
d'Abido e Sesto
ardor funesto
deu negro fim.*

*Foram-lhe algozes
os seus extremos;
mortais, amenos,
mas não assim.*

Em todo o poema, a profusão de latinismos (como *equórea*, *horrissona*, *celsa*, *undosa*), a ordem das palavras muito próxima da latina, contribuem para dar à composição uma forma eminentemente clássica, que constitui um poderoso contraste com os sentimentos veementes, desencadeados em meio do tumultuar dos elementos da natureza, que o animam de um a outro extremo.

Estamos assim perante uma obra da maturidade do poeta, em que, partindo de um motivo grego, o autor criou livremente, segundo a sua fantasia lhe ditava, mantendo-se embora dentro do equilíbrio de expressão próprio dos modelos. Neste recriar de temas, por mais gastos que fossem, se contém uma grande parte da lição dos clássicos.

Eis porque nos parece que a presença do legado greco-latino na obra de Bocage não é uma mera sobrevivência do passado, a custo tolerável ao leitor em busca de indícios do novo movimento literário que vai despontar, mas deve antes considerar-se como uma força actuante, que não se limita à repetição de desbotados tópicos de escola, ou mesmo até ao papel, já de si meritório, de elemento purificador da linguagem, mas inspira algumas das suas mais admiráveis composições. «Renascer» fora o verbo que a Marquesa de Alorna empregara, na *Epístola a Elmano*, para definir a posição deste em relação a Ovídio. O parentesco pode levar-se mais longe. Tal como o Sulmonense, também Bocage foi «um poeta entre dois mundos». E, nesta fusão de elementos de duas épocas, todos igualmente válidos, se os repusermos na perspectiva cronológica que lhes tornou possível a coexistência, está certamente um dos maiores atractivos da sua complexa personalidade poética.

MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA