

A Apreciação dos Trágicos Gregos pelos Poetas e Teorizadores Portugueses do Século XVIII

MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

“O único caminho para nos tornarmos grandes, até mesmo, se possível, imortais, é a imitação dos Antigos”. Esta famosa frase de Winckelmann, o fundador do Neo-helenismo, como lhe chamou Pfeiffer,¹ é também válida para a maior parte dos poetas portugueses do Séc. XVIII. O renovado culto da Antigüidade tinha penetrado em Portugal por mediação francesa. A origem deste acontecimento cultural, que é considerado uma reação contra o barroco, reside, na opinião geral, na publicação de uma série de livros: primeiro, a tradução da *Art Poétique* de Boileau, por Francisco Xavier de Meneses, quarto Conde da Ericeira (escrita em 1697, e muito lida em manuscrito, mas só impressa em 1793), depois do *Exame Crítico*² de Valadares e Sousa (1739); sete anos mais tarde saiu *O Verdadeiro Método de Estudar* de Verney que deu, como todos sabem, o primeiro grande impulso à reforma dos estudos. No ano seguinte, portanto em 1747, estalou a demorada polémica entre o Marquês de Valença e Alexandre de Gusmão sobre o novo teatro, na qual o primeiro defendia a dramaturgia

1. *History of Classical Scholarship 1300-1850*, Oxford, 1976, p. 167.

2. A obra, editada sob o pseudónimo de Diogo de Novais Pacheco, tem, como era habitual na época, um longo título: *Exame crítico de uma Silva Poética feita à morte da Sereníssima Infanta de Portugal, a Senhora Dona Francisca*. O significado deste *Exame Crítico* foi posto em relevo por Hernâni Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, Vol. II, Coimbra, 5 1968, p. 83-90.

espanhola, e o segundo a francesa.³ Apenas um ano mais tarde, publicou Francisco José Freire (o arcádico Cândido Lusitano) a sua *Arte Poética*, que compendia quase todas as regras provenientes, não só da *Poética* de Aristóteles e de Horácio, mas também da de Franceses, Italianos e Espanhóis. Que o livro não apresenta qualquer ponto de vista original, reconheceu-o o próprio autor, ao citar, incessantemente, para além dos teóricos gregos e latinos, os humanistas do Séc. XVI como Vossius, Scaliger, Castelvetro, Minturno, Robortello, e os modernos dos Séc. XVII e XVIII, como Boileau, Le Bossu, Dacier, Rolin, Muratori, Luzán e muitos outros.⁴ Conquanto estes teorizadores fossem conhecidos dos poetas portugueses, o tratado permaneceu como o compêndio basilar da maioria, como se deduz das entusiásticas palavras de Manuel de Figueiredo:⁵

... “Uma Poética hoje mais útil que a de Aristóteles, e a de Horácio, ilustrada pelo mesmo famoso Português... não se precisará notícia que nelas se não encontre.”

3. Sobre o assunto, vide A. J. Costa Pimpão, «La Querelle du Théâtre Espagnol et du Théâtre Français au Portugal», *Revista de História Literária de Portugal*, 1 (1962), 259-278 — *Escritos Diversos*, Coimbra, 1972, p. 465-484. De qualquer modo, o *Cid* despertou aqui, como em toda a parte, uma apaixonada discussão.

4. Falta ainda fazer uma investigação exaustiva do assunto. Podem ver-se exemplos convincentes de imitação, de tradução mesmo, de Muratori em A. J. Costa Pimpão, «Um plágio de Francisco Joseph Freire (Cândido Lusitano)», *Biblos* 23 (1947), 203-209. Por sua vez, Aníbal de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal*, Coimbra, 1973, p. 481-482, revelou a presença do mesmo processo na *Ilustração Crítica* de Cândido Lusitano. Também para A. D. Cruz e Silva ele era «o nunca assaz louvado Muratori», conforme se exprimiu na sua *Dissertação sobre o Estilo das Eclogas (Poesias, Vol. II, Lisboa, 1833, p. 18)*. Modernizámos sempre a ortografia portuguesa do Séc. XVIII.

5. *Teatro* de Manuel de Figueiredo, Vol. XIII, Lisboa, 1815, p. VII, (daqui em diante citado só com a indicação do volume e da página). Na sua dissertação sobre a tragédia, que antepôs a *Mégara*, por ele escrita de parceria com Reis Quita (Lisboa, 1767, p. LXIII, nota), Pedegache afirmou, não obstante, ter lido mais de trinta livros sobre Poética. Repare-se no entanto que aparenta nada saber da *Arte Poética* de Cândido Lusitano, publicada dezanove anos antes, e, inversamente, elogia e cita com frequência a versão da *Epistula ad Pisones* pelo mesmo autor.

Como todos os outros autores de tratados que o precederam, Cândido Lusitano elogiava a imitação dos escritores gregos e latinos, como era costume naquele século. Tal atitude era conforme com a estética da Arcádia Ulissiponense ou Arcádia Lusitana — fundada em 1757 sob a influência da Arcádia Romana — da qual ele era membro. Pois, como todos sabem, é à Arcádia que cabe a glória de ter ensinado e exercitado a chamada arte poética neo-clássica. Que este regresso ao passado ocultava a semente progressista do iluminismo, como lucidamente observou António José Saraiva,⁶ está fora do âmbito deste trabalho analisá-lo.

Também Correia Garção recomendava aos seus 'Compastores' a imitação dos Antigos, quando se lhes dirigia nos seus discursos académicos, sobretudo na "Dissertação Terceira", e também nas suas poesias. Contudo, dizia, imitação não deve ser tradução; fábulas, imagens, pensamentos, estilo, devem imitar-se, de maneira a tornar próprio o que imita:⁷

"Devemos imitar os antigos: assim no-lo ensina Horácio, no-lo dita a razão e o confessa todo o mundo literário. Mas esta doutrina, este bom conselho, devem abraçá-lo e segui-lo de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo. Os poetas devem ser imitados nas fábulas, nas imagens, nos pensamentos, no estilo; mas quem imita deve fazer seu o que imita."

Na conhecida e muito citada Sátira II exprimiu-se de modo semelhante:⁸

6. Na sua edição de Correia Garção, (*Obras Completas*, Vol. I, Lisboa, 1958, p. XXXVIII) (Coleção de Clássicos Sá da Costa). Daqui em diante, todas as citações desta edição indicarão apenas o volume e a página. — As opiniões de um Menéndez y Pelayo, *História de las ideas estéticas en España*. Santander, 1940, p. 478-508, estão hoje ultrapassadas.

7. Vol. II, p. 134-135.

8. Vol. I, p. 228. Que esta imitação era sobretudo uma disciplina do estilo do assunto, exprime-o a famosa frase que Racine escreveu no primeiro prefácio a *Britannicus*: «Et nous devons sans cesse nous demander: Que Diraient Homère et Virgile, s'ils lisaient ces vers? Que dirait Sophocle, s'il voyait représenter cette scene?» (Racine, *Theatre*, Vol. II, Paris, 1960, p. 300).

“Não posso, amável Conde, sujeitar-me
a que às cegas se imitem os Antigos

.....
Imitam o pior, mas não imitam
os versos mais canoros e correntes,
a sisuda dicção, a frase pura.”

O modelo era válido para todos os géneros, incluindo o teatro, cuja renovação era alvo dominante da Arcádia. O próprio Garção terá escrito duas tragédias de assunto romano, *Régulo* e *Sofonisba*.⁹ Como é sabido, porém, só as suas comédias chegaram até nós, uma das quais é aquela que o público não consentiu que fosse representada até o fim, o *Teatro Novo*. Aí são passadas em revista as diversas representações dramáticas do tempo, e cada actor exprime os seus pontos de vista. É nesse contexto que Gil, o defensor das teorias arcádicas, propõe que se presenteie o público com bons textos com belos versos e fábulas elevadas e sem música, pois o teatro pode por si só ensinar todas as virtudes.¹⁰ E, quando lhe pedem que ponha em cena uma peça no género, propõe que se represente uma *Ifigênia em Aulide*.

O *Teatro Novo* foi escrito em 1766. Havia muitos anos — logo após a fundação da Arcádia — que Garção se ocupava das regras do teatro grego, ou, mais exactamente, das regras que Castelvetro e todos os subsequentes comentadores consideravam como pertencentes à *Poética* de Aristóteles. Ao tema dedicara já dois discursos, a “Primeira” e a “Segunda Dissertação”, ambas lidas perante a Arcádia em 1757.

Trata a primeira de um ponto controverso desde a Antiguidade, designadamente, se é lícito representar no palco cenas sangrentas, e em que medida tais acontecimentos despertam nos espectadores os devidos sentimentos de temor e compaixão. A oportunidade é naturalmente utilizada para elogiar os Franceses pela sua obediência aos preceitos aristotélicos; inversamente, Addison é censurado pelos motivos opostos. Tal atitude é, como todos sabem,

9. A informação provém de J. M. Costa e Silva, in: *Ramalho*, tomo 3º, p. 134 (apud A. J. Saraiva, ed., Correia Garção, Vol. I, p. LX).

10. Vol. II, p. 27.

um lugar comum da crítica européia dos séculos XVII e XVIII e tem a sua origem remota na falta de clareza do capítulo XI da Poética de Aristóteles.¹¹ Seguidamente, Garção analisa a definição aristotélica da Tragédia à luz do comentário de Dacier.¹²

O difícil objeto da “Dissertação Segunda” — de que maneira e com que meios se pode induzir uma verdadeira *katharsis*, é esclarecido mediante o apelo a comentadores antigos e modernos. A terminar, exalta o valor educativo da Tragédia.

O significado profundo que estas Dissertações comportam, não obstante a sua falta de originalidade, foi reconhecido há alguns anos por Luciana Stegagno-Picchio, ao dizer que Garção se esforçou por falar uma linguagem européia em Portugal, e com isso abriu a porta a teorias estéticas redescobertas e amadurecidas noutros climas. Observou ainda que a sua teoria da ‘imitação original’ patenteava o único caminho para a criação poética, que se podia seguir nesta direcção.¹³

Outros membros da Arcádia escreveram dissertações deste género, esmaltadas com citações colhidas em teorizadores antigos e modernos. Pelo que ao teatro respeita, temos nos longos prólogos que Miguel Tibério Pedegache e Manuel de Figueiredo antepuseram às suas reformulações — muitas vezes simples traduções — de tragédias gregas e francesas ou às suas próprias criações.

No mesmo ano em que Garção leu perante a Arcádia as mencionadas Dissertações, compôs Manuel de Figueiredo a sua primeira tragédia, *Édipo*, que, pensava ele, eram as principais do género em Portugal; a outros podia ser dado o triunfo, mas a ele ficava a glória de ter sido o primeiro.¹⁴ Que em toda a parte o *Oedipus*

11. Vide comentário de D. W. Lucas, ed., *Aristotele: Poetics*, Oxford, 1968, p. 134-135. Sobre a maneira como os exegetas e Horácio desvirtuaram o ponto de vista do Estagirita acerca de representações realistas do horror, vide C. O. Brink, *Horace on Poetry*, Vol. II, Cambridge, 1963, p. 114.

12. Tratam também desta tão famosa como discutida definição Cândido Lusitano (que segue Luzán) e Pina e Melo, cada um na sua *Arte Poética*.

13. L. Stegagno-Picchio, «Garção teórico di teatro» in: *Ricerche sul teatro portoghese*, Roma, 1969, p. 257-288. As citações provêm das p. 260 e 287.

14. Vol. XIII, p. VI. A mesma reivindicação é feita por Pedegache para a *Mégara*, que escreveu conjuntamente com Rels Quita (supra, nota 5). Tal

Tyrannos era tido como o modelo mais acabado da tragédia grega, disso tinha ele consciência. Além disso, depois de Sófocles havia poetas famosos que tinham tratado o tema, como Séneca, Corneille, Voltaire. La Motte. Ele, porém, entendera dever escrever de outra feição, porquanto receava o seu minguado talento e a sua falta de prática: ¹⁵

“Não vereis copiadas as admiráveis cenas patéticas de Sófocles, os mesmos pensamentos, as mesmas desconfianças, a mesma moralidade, aquelas perguntas, e respostas sabidas; nem também achareis aqueles remorsos, aquelas pinturas, aquelas imagens poéticas, aqueles sonhos, que são a alma destas composições; temi o meu pouco talento, temi a falta de prática, temi o teatro.”

Anteriormente, tinha escrito que havia tido os modelos diante dos olhos, não só para os evitar, mas também para os imitar.¹⁶ Nem episódios amorosos, nem Creonte, nem qualquer outra figura para este papel, nem ama, nem monólogos, nenhuns apartes — como preceituava Muratori. Versos sem rima (como queria a Arcádia) ¹⁷ e os coros eram outro desvio da tradição (especialmente da francesa, embora não o exprima claramente).¹⁸

como Manuel de Figueiredo, julga este dramaturgo que a famosa *Castro* de António Ferrelra (1587) estava composta contra as regras (Pedegache, p. I; Figueiredo, Vol. XIII, p. XII).

15. Vol. XIII, p. XVII.

16. Vol. XIII, p. III.

17. Cf. Cândido Lusitano, *Arte Poética*, Livro II, p. 80; Garção, Epístola I e Sátira II; Pedegache, «Dissertação sobre a Tragédia», p. LXXVI. Pina e Melo, *Arte Poética*, Lisboa, 1765, p. 43, tinha proscrito os versos sem rima. Com o tempo, poderão vir a suportar-se, mas não para já, diz ele:

«Pode vir a aceitar-se com o tempo,
mas ainda o nosso agrado não consegue.»

No mesmo ano compôs, como veremos, uma tradução rimada do *Édipo*, mas desprovida de coros. Sobre a discussão entre aqueles que têm Pina e Melo por um epígono do Barroco e os que reconhecem na sua *Arte Poética* as doutrinas do Neoclassicismo, vide Hernâni Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, Vol. II, p. 250-256, V. M. Agular e Silva, *Para uma interpretação do Classicismo*, Coimbra, 1962, p. 141-142; J. Prado Coelho, «A musa

Com esta peça entramos directamente no cerne do nosso tema. Com efeito, o *Oedipus Tyrannos* foi, que saibamos, parafraseado ou imitado três vezes pelos setecentistas portugueses: primeiro, por Manuel de Figueiredo (1757), como já se disse; depois por Pina e Melo (1765) e por Cândido Lusitano (1760), cujo trabalho ficou por publicar.

O facto não é surpreendente, porquanto a peça foi sempre um paradigma para o teatro grego, e Aristóteles escolheu-a nada menos de oito vezes para exemplo das suas teorias. Além disso, Sófocles era considerado o mais perfeito dos três grandes trágicos. As três unidades, que Castelvetro pretendia encontrar na *Poética* e que ele proclamava indispensáveis, encontravam-se lá todas, bem como uma *anagnorisis* com *peripateia*. Também Garção louvava esta tragédia acima de todas as outras. Nos seus discursos, fez resumos em que claramente exaltava a boa ordenação dos acontecimentos que conduzem à catástrofe.¹⁹ Tudo isto tinha sido posto em evidência por Aristóteles e seus sucessores. O que mais nos interessa é a explicação do mito que nos é dada, não porque seja original,²⁰ mas por ser aquela que Garção seleccionou, a partir das

negra de Pina e Melo e as origens do Pré-Romantismo português», *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Classe de Letras 8 (1959), p. 9; segue-o Aníbal de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal*, p. 643-644.

18. A controvérsia sobre os coros tinha principiado havia muito. Racine, por exemplo, excluiu-os das suas tragédias de tema grego, mas manteve-os nas peças tomadas da tradição bíblica (*Esther*, *Athalie*). Não pensava assim Pedegache, que entendia que por meio dos coros se torna a tragédia muito mais regular e ganha em variedade; o seu efeito mais notável é o patético daí resultante («Dissertação sobre a Tragédia», p. LVII e LXI). Defensor convicto dos coros era também Manuel de Figueiredo, que escreveu: «Sem coros, nunca a Tragédia chegará à perfeição e à grandeza de que é susceptível (Vol. IX, p. 442).

19. «Dissertação Primeira», Vol. II, p. 111; «Oração Sétima», Vol. II, p. 217-218. No primeiro dos passos citados, o entusiasmo leva-o tão longe que declara: «Afirmo-vos, senhores, que nunca li esta tragédia de Sófocles que não chorasse.»

20. No final da «Discussão Segunda», Vol. II, p. 129, 'o próprio autor que reconhece que se tornou plagiador, para corresponder à ordem da Arcádia, de proferir este discurso: «Para oberecer-vos me tenho feito plagiário, não fazendo os meus discursos mais do que transcrever aqueles poucos autores

suas fontes, como sendo a que era exacta. Teria sido a curiosidade que conduziu Édipo à sua destruição, e desse modo devem os espectadores aprender que necessitam resguardar-se dela:²¹

“... E conhecendo nós qual foi a paixão que, por exemplo, precipitou Édipo em semelhantes desesperações, é impossível que não cuidemos muito em nos abstermos de uma temerária e cega curiosidade, pois uma vez que se leia aquele excelente drama, facilmente se conhece que estas duas paixões, mais do que o incesto e do que o parricídio, foram a causa da desgraça de Édipo.”

A curiosidade de Édipo é vista aqui como uma espécie de *hybris*, que impele o homem muito para além das fronteiras do humano. Também grandes helenistas de hoje, como E. R. Dodds, consideram a curiosidade como causa das infelicidades do herói, conquanto a interpretem como um símbolo da condição do homem, cuja inteligência não tem descanso, antes de ter decifrado todos os enigmas.²²

Não é essa a visão de Manuel de Figueiredo, que, como já se disse, se esforçou por fazer daí uma nova tragédia. A peça não é merecedora de leitura, pois Figueiredo não era, como todos sabem, um grande tragediógrafo. Contudo, é sempre interessante conhecer a sua interpretação da história de Édipo. E isso podemos nós fazê-lo graças às regras da Arcádia, que sujeitavam todas as obras dos seus sócios à censura dos outros ‘pastores’. O censor então nomeado era o já mencionado Valadares e Sousa, que escreveu uma análise pormenorizada da peça. Não entraremos nos pormenores desta análise, sobrecarregada de citações de teorizadores antigos e modernos. Mas dedicar-nos-emos à dilucidação do sentido

que a má fortuna que me persegue me não pôde arrancar das mãos.» Muitas vezes cita as suas fontes, mas muitas outras não o faz.

21. «Dissertação Segunda», Vol. II, p. 127-128. Cf. também «Oração Sétima», Vol. II, p. 218: «Tanto examina, tanto se obstina e a tanto se atreve que o mesmo ardor da sua curiosidade o precipita em um pélagos de angústias, de maldição e de remorsos.»

22. D. R. Dodds, «On Misunderstanding the Oedipus Rex» in: *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford, 1973, p. 64-77.

fundamental, que é atribuído à tragédia pelo autor e pelo seu censor, porquanto daí resultam diferenças de opinião que nos facilitam uma avaliação mais rigorosa do modo de compreender o assunto pelos poetas de então.

Para Manuel de Figueiredo, o tema central de *Oedipus Tyrannos* é a proteção de Tebas contra a peste e o papel que aí desempenha o rei. Esta tese é posta em causa por Valadares e Sousa, ao defender a visão corrente da época de que o tema era o castigo, que Édipo a si mesmo infligia, quando se convencia do seu incesto e parricídio. A tonalidade moralizante desta interpretação é clara. Também os preconceitos religiosos contra o caráter pagão da história eram cuidadosamente afastados de início, sob pretexto de que poetas modernos, como Corneille, a tinham retomado.²³

A peça é ainda elogiada por Valadares e Sousa, porque o autor achou um caminho para tornar mais verossímil o facto de, durante tantos anos, ninguém ter empreendido desvendar o assassino de Laio, fazendo do pastor beócio o único acompanhante do antigo rei de Tebas que logo após a morte do seu senhor se pôs à procura do filho deste, que ele havia entregado ao pastor coríntio quando recém-nascido. Pois aí residia um erro de Sófocles, que Aristóteles em vão tentara desculpar no capítulo XIV da *Poética*.²⁴

Também Manuel de Figueiredo se esforçou, na sua 'Resposta à censura', por demonstrar a existência de erros em Sófocles, por exemplo, por que é que no final do segundo 'Acto' o rei não conhece a sua verdadeira identidade, dado que a concordância da fala de Tirésias com as palavras do oráculo, que lhe haviam causado tão profunda impressão, como quando lhe haviam chamado criança exposta, não admitia nenhuma outra resposta, senão que ainda faltavam mais três 'Actos' da tragédia. Tão-pouco era adequado ao caráter de Édipo desconfiar de Creonte. "Mas quem sou eu, para falar contra Sófocles?" — pergunta então Figueiredo, tomado de súbita modéstia.²⁵

23. Valadares e Sousa, «Censura da tragédia portuguesa intitulada Édipo» in: *Teatro* de Manuel de Figueiredo, Vol. XIII, p. 65.

24. Vol. XIII, p. 67.

25. Vol. XIII, p. 111-112.

É curioso que Valadares e Sousa e Manuel de Figueiredo parecem conhecer razoavelmente bem os teorizadores modernos de então, como Dacier e Luzán, assim como os dramaturgos, tais como Racine, Corneille, La Motte, Bouhier e Voltaire, ao passo que manifestamente só em tradução leram os gregos. Efectivamente, não só Aristóteles é citado segundo Dacier, mas também o texto de Sófocles parece ser conhecido através da mediação dos Franceses. Valadares e Sousa menciona a tradução de Boivin; Figueiredo, o que é ainda mais surpreendente, a de Dacier.²⁶ Da resposta de Manuel de Figueiredo e da dificuldade com que a Arcádia parece ter aceite a sua tragédia deduz-se facilmente que ela não gozou de qualquer êxito entre os consócios.²⁷ É que, como tão bem o exprimiu Hernâni Cidade, não recebeu "em partilha grandes favores das Musas".²⁸

Nada surpreende, por conseguinte, que três anos mais tarde outro sócio da Arcádia, Cândido Lusitano, empreendesse uma tradução da mesma obra-prima, da qual parece estar ausente todo e qualquer conhecimento da tentativa de Figueiredo. A verdade é que no seu manuscrito (a obra nunca foi publicada) ele se vangloria de oferecer à juventude duas peças do teatro grego, *Édipo* e *Medéia*, que eram "as mais judiciosas, mais bem imaginadas e mais complexas", e contudo muitos havia que não conheciam a arte, o sentido e a perfeição destas tragédias. Reproduzimos o texto com algum pormenor, uma vez que, conforme especificámos, está ainda por imprimir:²⁹

26. Um e outro in: *Teatro de Manuel de Figueiredo*, Vol. XIII, p. 85 e 108.

27. É facto muito conhecido que o teatro de Manuel de Figueiredo nunca foi representado e que devemos a única edição do seu nunca muito lido texto ao irmão (treze volumes, dos quais apenas três foram publicados pelo próprio autor).

28. *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, Vol. II, p. 324.

29. As sete tragédias gregas que Cândido Lusitano traduziu ou parafraseou encontram-se todas em códices inéditos da Biblioteca Pública Municipal de Évora: *Cod. CXIII (Ifigénia entre os Tauros — apenas metade)*; *Cod. CXIII — 10d (Medéia)*; *Cod. CXIII d (Édipo)*; *Cod. CXIII d (Hécuba e Fentícius)*; *Cod. CXIII d (Hércules e Ifigénia em Aulide)*.

“Em um tempo, em que a mocidade estudiosa tanto se inclina à lição da Poesia Trágica, e em que já alumiada escarnece dos miseráveis dramas, que seus pais nesciamente engrandeceram, e aplaudiram; pareceu-nos conveniente para mais a radicar no bom gosto da Tragédia, dar-lhe a ler na linguagem materna até onde chegara a perfeição do Teatro Grego. Sim, são já muitos (antes tão poucos eram!) os que sabem, que Sófocles, Eurípidés foram os supremos mestres da Arte trágica; e que o *Édipo* do primeiro, e a *Medéia* do segundo são as obras mais judiciosas, mais bem imaginadas, e mais complexas, que saíram das suas mãos, e que há tantos séculos admira o mundo literário. Porém não são inda muitos os que sabem, qual seja a arte, juízo e perfeição, que contêm estas tragédias.”

Desculpa-se seguidamente o autor de só ter podido reproduzir “a correção do debuxo, que têm os ditos quadros originais”, e não “a brilhante viveza e os subidosr ealces de colorido” que possuem.

Não julgaremos aqui da qualidade das paráfrases (pois de paráfrases, e não de traduções nem de criações próprias se trata). Esse trabalho foi já feito para *As Fenícias* por Manuel dos Santos Alves,³⁰ e nele mostrou esse investigador como a peça está livremente composta, em comparação com o original. Diga-se também que Cândido Lusitano para o *Édipo* e a *Medéia* emprega a expressão “exposta em língua portuguesa”, e, para as restantes, “tragédias de Eurípidés parafraseadas”. Constitui excepção a *Ifigénia entre os Tauros*, que não fornece qualquer dado, provavelmente porque nunca pôde levá-la até o fim.

Se Cândido Lusitano utilizou para o efeito o original grego, uma tradução latina ou francesa, é incerto. No prólogo menciona as traduções anotadas de Brumoy, Dacier, Gravino e outros. Sabe-se bem como Brumoy foi uma importante fonte de difusão dos trágicos gregos no domínio linguístico românico.³¹ A este ponto tornaremos adiante.

30. Manuel dos Santos Alves, «As Fenícias de Eurípidés. Uma paráfrase de Cândido Lusitano». *Humanitas* 25-26 (1973-1974), 17-41.

31. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, 3 vols., Paris, 1730. A obra teve muitas lições. O jovem Garrett ainda a utilizou, quando começou a traduzir

No mesmo século, em 1765, foi publicado um terceiro tratamento do drama sofocliano.³² Desta vez provinha de um opositor da Arcádia, Francisco de Pina e Melo, que compôs a sua obra em versos rimados, sobretudo decassílabos. Como tantos outros, eliminou o Coro, porque “este se tem suprimido em todas as tragédias modernas”.³³ O respectivo papel destina-o ele ao Grande Sacerdote de Júpiter, “porque assim ficava mais fácil no nosso teatro, e talvez mais gostosa a representação da mesma tragédia, sem que por isso se lhe tirasse, ou pervertesse cousa alguma do seu nexo, e solução, nem ainda o mais essencial deste poema dramático padece nesta mudança alguma ofensa”. Assim foram eliminadas as odes corais de *Édipo*, que desempenham tão grande papel na inteligibilidade e beleza da obra!

Se o poeta arcaizante, “o corvo do Mondego”, como ironicamente o intitulava Garção,³⁴ pretendia rivalizar com os Arcades, demonstrando na prática que se podia traduzir melhor uma tragédia em versos rimados,³⁵ é apenas uma conjectura nossa, que o hábito, ainda existente no Séc. XVIII, de divulgar cópias por imprimir dos manuscritos nos permite.

Que ele considerava a sua obra como uma grande conquista da sua arte e que procurou atenuar a desilusão pelo insucesso que teve através da falta de cultura dos espectadores, demonstram-nos os seguintes versos da sua *Arte Poética*:³⁶

Ifigénia entre os Tauros e Édipo em Colono, conforme revelou André Crabbé Rocha, *O teatro inédito de Garrett*, Coimbra, 1949, p. 11-19. Veja-se também David Saunal, «Textes inédits d'Almeida Garret», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais* 3 (1953), 45-90.

32. Tradução do *Édipo* de Sófocles. Agradeço a J. Ribeiro Ferreira ter-me chamado a atenção para esta tradução.

33. Esta afirmação é válida para as obras de Corneille e Racine mais conhecidas em Portugal. Sobre o emprego do coro em certos dramas de Racine, vide supra, p. 100 e nota 18.

34. Epístola I, Vol. I, p. 200.

35. Recordemos aqui a sua *Arte Poética* (sobre a qual, vide supra, nota 17). Inversamente, pode ler-se uma defesa típica do verso branco em Pedegache, «Dissertação sobre a Tragédia», p. LXXVI-LXXXI.

36. *Arte Poética*, p. 44.

“Sendo o Édipo o esplendor o engenho humano
mais feliz, que até agora se tem visto,
à nossa língua o trouxe, e me parece
que com bastante alento, e propriedade:
levou-se ao teatro, sem algum efeito
desta ilustre expressão; que mais defeito
da nossa miserável ignorância,
ou que prova maior teria havido
de estar o nosso gosto corrompido?”

Mas voltemos à Arcádia. Outras tragédias foram também traduzidas ou parafraseadas pelos seus sócios. Entre elas, o *Hércules* de Eurípides, que foi fundida por Reis Quita e Pedegache juntamente com o *Hercules Furens* de Séneca num só drama, sob o nome de *Mégara*, como já foi demonstrado por J. Ribeiro Ferreira.³⁷

Para essa obra escreveu Pedegache uma extensa “Dissertação sobre a Tragédia”, já acima referida, na qual se gloria de pela primeira vez ter escrito uma peça “ajustada com as regras que praticaram os Mestres da cena, os Ésquilos, os Eurípides, e os Sófocles, e seguindo religiosamente os seus vestígios que nos prescreveu Aristóteles”.³⁸

Neste prefácio de quase cem páginas, são tocados diversos problemas, e no final proporciona-nos um interessante quadro do estado do teatro dramático na sua época. Porém o que aqui nos interessa é a violenta crítica que ele exerce sobre Eurípides: “a individual narração das hercúleas façanhas... é sofisticada e pueril”, as acusações de Anfitrião são “por um modo, que não tem menos de ridículo que de ímpio”; a narrativa da explosão de cólera de Hércules, embora “vivíssima e patética”, era indigna do coturno; à tragédia falta unidade de ação. Só a cena do regresso do herói a casa está excepcionalmente bem construída, e a ignorância de Hércules é “o mais fino e mais belo desta cena”.³⁹ Os helenistas

37. «Fontes clássicas na Mégara de Reis Quita e Pedegache», *Humanitas* 25-26 (1973-1974), 115-153.

38. A citação é da p. I.

39. «Dissertação sobre a Tragédia», p. V-XX, passim.

de hoje concordam em parte com esta crítica. Todavia, a peça setecentista está muito abaixo do original grego.

Reis Quita imitou Eurípides ainda outra vez. Fê-lo em *Hermione*. O mesmo vale para Manuel de Figueiredo, que compôs uma *Andrômaca*. J. Ribeiro Ferreira estabeleceu já um minucioso paralelo das duas peças com as fontes acima mencionadas, paralelo esse do qual resulta que ambos os poetas utilizaram a obra de Brumoy.⁴⁰ Aqui lembraremos apenas brevemente a polémica de Manuel de Figueiredo com os seus modelos, à qual dedica várias páginas do seu prefácio. Pelo que respeita a Eurípides, censura especialmente a longa cena, em que Peleu e Menelau se insultam como regateiras; a “invectiva burlesca de Hermione a Orestes contra as mulheres”; a falta de verossimilhança e de unidade. Mas muito pior ainda, continua, é a imitação de Racine... Se se tirar à *Adromaque* o que provém de Eurípides, “não fica nada que possam ouvir senão mulheres” — conclui.⁴¹

Tais afirmações valem, em todo o caso, como uma demonstração de quanto era difundido e admirado o drama de Racine. Do facto dão testemunho as traduções de Lima Leitão, Filinto Elísio e Nolasco da Cunha, referidas por Jorge de Faria.⁴²

De idêntico modo foi a *Ifigénia em Aulide* do mesmo dramaturgo francês traduzida duas vezes: por Lima Leitão e por Filinto Elísio.⁴³ A *Ifigénia* de Eurípides não estava, contudo, esquecida.⁴⁴ Manuel de Figueiredo tinha também composto uma *Ifigénia em*

40. J. Ribeiro Ferreira, «Influência da Andrômaca de Eurípides no Teatro Português do Século XVIII», *Bracara Augusta* 28 (1974), 247-278.

41. «Discurso de Andrômaca» in: *Teatro*, Vol. X, p. 353. Observa ele que não pode compreender como os modernos admiram tanto Racine, pois desconhecia as principais regras da tragédia (Vol. X, p. 354-355). Em contrapartida, louva entusiasmamente Corneille, cujo *Cid* traduziu: «O *Cid* de Corneille é tão admirável como o *Edipo* de Sófocles» (Vol. VIII, p. XV). Estamos perante uma pequena parte da discussão em torno dos méritos relativos de Corneille e Racine.

42. Jorge de Faria, «Um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)». *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais* 1 (1950), p. 74.

43. Jorge de Faria, «Um século de teatro francês em Portugal» (1737-1837), p. 75.

44. Recordemos aqui novamente a escolha final do drama a ser representado, no *Teatro Novo* de Garção (vide supra, p. 98).

Aulide em 1777. O motivo que deu para a sua escolha era, contudo, a um tempo curioso e honesto: não conhecia a língua suficientemente bem, precisava de ter sempre o dicionário à mão, para a compreender, de tal modo que só podia traduzir “por alto”, e Eurípidés sempre era mais fácil de verter, uma vez que o seu estilo declamatório favorecia a fraqueza dos tradutores, ao contrário de Sófocles, onde nem uma só palavra se podia perder. Vale a pena recordar o texto nos seus termos exactos, porquanto estabelece um contraste penetrante entre os dois trágicos: ⁴⁵

“... Porque se quisesse dar um bom modelo, buscá-lo-ia antes em Sófocles; porém a tradução seria ainda muito pior; pois o estilo declamatório, e sentencioso de Eurípidés é muito mais a nosso favor (digo dos maus tradutores) porque se enfraquecemos em uma expressão, lá nos melhoramos em outra... Sófocles não as diz de mais, e se um homem não pode dar a mesma força, ou o mesmo patético à palavra, ou à frase, não tem a que se torne; e as sentenças têm um sublime em si, que é necessário reflexão para que não agradem sempre; e são um cavalo de guerra para quem quer agradar ao público”.

Sobre o estilo de Sófocles pronunciou-se também Manuel de Figueiredo, ao comparar, numa série de rebuscadas antíteses, o trágico ateniense com Corneille. Deduz-se daí que Sófocles se distingue por ser possuidor de uma aparente simplicidade e regularidade, e ainda de uma cuidadosa e geométrica arte da composição. ⁴⁶ A crítica moderna não pode desmentir tal modo de apreciar Sófocles.

Mas temos ainda de regressar a *Ifigénia*, pois Figueiredo admirava esta obra de Eurípidés em especial. Não há nenhuma discussão entre príncipes “muito grosseiros”, como a de Menelau e Peleu na *Andrómaca*, diz ele, mas todas as marcas de uma adte excelsa na moderação do diálogo entre Clitemnestra e Agamémnon, na fala de Aquiles, e na circunstância de estes dois nunca se encon-

45. «Discurso de *Ifigénia em Aulide*» in: *Teatro*, Vol. IX, p. 425-426.

46. «Discurso de *O Cid de Cornelle*» in: *Teatro*, Vol. VIII, p. XV-XVI.

trarem em cena.⁴⁷ No “Discurso” anteposto a *Ifigénia* leva mais longe, naturalmente, a análise da peça. Encontra nela três grandes qualidades: a imitação da verdade, da natureza (o que era, como se sabe, um dos princípios do Neo-classicismo); a honrosa luta da religião com a paixão; o heróismo, que paira muito alto, acima do amor das pesosas. Torna-se perceptível, aqui, a crítica à *Iphigénie* de Racine. Por consequência, não havia histórias de amor com Eriphile, com cuja invenção Racine se sentia tão orgulhoso,⁴⁸ pois com isso evitara o fim sobrenatural e poupou a morte da heroína.

A substituição de Ifigénia por uma corça, já outros poetas a tinham sentido como necessária. Assim o pensaram Ludovico Dolce e Rotrou. Neste último, a heroína desaparece subitamente, sem que se compreenda o que realmente aconteceu. Daí decorre a pergunta: “Qui des deux nous la cache, ou la Terre ou les Cieux?” Tanto a solução como o verso são mencionados por Brumoy.⁴⁹ Do facto se pode escutar um eco perceptível em Manuel de Figueiredo:

“A vítima porém desapareceu,
sem poder decidir-se inteiramente,
se é a Terra, se o Céu que no-la encontre.”

Este passo só por si não poderia servir de prova da utilização do livro de Brumoy por Manuel de Figueiredo, se não dispuséssemos de outras similitudes. Dois exemplos bastarão para já (em cada caso, indicar-se-á primeiro o original grego, a seguir a tradução de Brumoy e em terceiro lugar a de Manuel de Figueiredo):

303 Μενέλαε, τολμαῖς δεῖν', ἃ σ' οὐ τολμᾶν χρεῖόν
“Ah Ménélas, ce que tu oses faire sied-t-il à un
Roi et au frère d'Agamemnon?”
“Ah! Menelau: A um Rei será decente
Ousar o que fazeis? A um Irmão
Do Agamemnão?”

47. «Discurso de Andrómaca» in: *Teatro*, Vol. X, p. 350-352.

48. Racine, *Iphigénie*, Préface, in: *Théâtre*, Vol. II, Paris, 1965, p. 132.

49. *Le Théâtre des Grecs*, Vol. I, Paris, 1730, p. LXXXIX.

668 οὐν μητρὶ πλεύσαν' ἢ μόνῃ πορεύσομαι;
 "M'embarquerais-je seule, ou avec la Reine?"
 "Me embarcarei eu só, ou co'a Rainha?"

Também há, naturalmente, modificações, em especial quanto ao tratamento do coro. Mas de um modo geral pode afirmar-se que Manuel de Figueiredo seguiu, tanto aqui como noutros pontos, o modelo da versão francesa.⁵⁰

Não se limitou, porém, à imitação dos trágicos gregos. Mas todos os seus dramas eram conformes ao padrão clássico. Ele mesmo declara: ⁵¹

"Tanto é assim, que compus todas as fábulas do meu Teatro sem ter mais que a Poética de Aristóteles com os originais à vista".

Consequentemente, todas as quatro tragédias baseadas na história nacional (*Osmia ou A Lusitana, Inês, As Irmãs, Viriato*) são modeladas segundo as mesmas regras. O carácter da Rainha D. Leonor Teles, protagonista de *As Irmãs*, e o plano do drama, tirou-o ele de *Electra*, e acreditava ingenuamente que a penúltima cena da sua tragédia estava delineada em puro estilo sofocliano.⁵²

Considerámos, até agora, as mais importantes declarações dos poetas portugueses do Séc. XVIII sobre Sófocles e Eurípedes.⁵³

50. Observe-se também que o emprego do lexema «bicha» em vez de «corça» é um galicismo, porquanto «bicha» designa vermes e cobras; inversamente, «cerva» ou «corça» encontram-se já num documento de 1269. Também o masculino «bicho» tinha para o já aqui muitas vezes citado Cândido Lusitano (*Reflexões sobre a Língua Portuguesa*, Lisboa, 1824, p. 88) o sentido de «verme» ou «inseto», e por isso «dir-se-á mal bicho do mato, ou do bosque, por fera» (todos os dados são extraídos de José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, 2 1967, s. v. 'bicho'). Que Manuel de Figueiredo usava com frequência um modelo francês, mostra-o também a forma "Trachiniennes", que ele emprega no título da tragédia sofocliana («Discurso do Catão de Addison», in: *Teatro*, Vol. VIII, p. 200 e 205).

51. «Discurso de Catão de Addison», in: *Teatro*, Vol. VIII, p. 212.

52. «Discurso de As Irmãs», in *Teatro*, Vol. VI, p. 224-225.

53. Naturalmente que não tive em conta aquelas que apenas servem para apoiar uma determinada teoria sobre o drama. É esse o caso de muitos dos exemplos aduzidos na *Arte Poética* de Cândido Lusitano, na «Dissertação sobre a Tragédia» de Pedegache e na «Dissertação Primeira» e «Dissertação

Conforme vimos, traçaram com frequência um paralelo entre os dois trágicos, que era vantajoso para Sófocles. Quando apenas se nomeia um dramaturgo como símbolo da arte, é sempre este o escolhido, como sucede na famosa Ode XV de Correia Garção, uma das muitas em que surge o tema da *aurea mediocritas*:⁵⁴

“Porém Virgílio, Sófocles, Homero,
O Venusino Horácio,
São as ricas alfaias que me adornam
A sala majestosa,
Os soberbos escudos em que pinto
A geração ilustre.”

Porém, que se passa com Êsquilo? Evidentemente que também se dão exemplos tirados dos seus dramas. Uma vez, Garção esboça o contraste entre as *Euménides* e *Rei Édipo*, com desvantagem para Êsquilo, que suscitou o temor, não a partir do estado psicológico das personagens e dos espectadores, mas do aparato cénico. De passagem recorda-se também a história tradicional da *Vita Aeschyli* acerca dos terrores que a entrada das Fúrias teria causado nas mulheres e crianças presentes.⁵⁵ Tudo isto vinha na sequência da frase de Aristóteles: “Aqueles que, através do espetáculo, provocam não o temor, mas apenas o horror, nada têm a ver com a tragédia; pois não é qualquer prazer que se deve procurar a partir da tragédia, mas aquele que lhe é próprio”.⁵⁶ Correia Garção é o primeiro a afirmar que hauriu todos estes dados ao comentário de Dacier.

Segunda» de Garção, que, na sua grande maioria, derivam da obra monumental de Brumoy e tratados similares. Identificá-los todos seria, penso, tarefa inútil.

54. Vol. I, p. 119. Cf. ainda «Píndaro, Homero, Sófocles, Virgílio» e mais adiante «Anacreonte traduzido / Aristófanes, Sófocles e Safo, / Sem que fique de fora o bom Homero» na Sátira II do mesmo poeta (Vol. I, p. 231 4 238).

55. «Dissertação Segunda», Vol. II, p. 124.

56. *Poética* 1453b 8. Sempre se acreditou que este passo era uma crítica às *Euménides* e ao *Prometeu Agrilhoado*. Os modernos, porém, já não estão tão certos disso. Vide D. W. Lucas, ed., *Aristotle: Poetics*, Oxford, 1968, p. 151, que julga que o Filósofo possivelmente pensaria em dramas que nos são inteiramente desconhecidos.

Também Cândido Lusitano tentou o paralelo entre os grandes trágicos e a esse tema dedicou um breve capítulo da sua *Arte Poética*.⁵⁷ No entanto, não revela aí, como habitualmente, qualquer originalidade. Como juiz do estilo de Ésquilo, chama à colação Quintiliano: era grave e sublime, por vezes também pomposo e afectado. Para a apreciação do trágico “terno, patético, e cheio de excelentes máximas para os costumes e direcção da vida civil”, que era Eurípides, utiliza como fontes Minturno e sobretudo Apatista. Nem sequer os Gregos tinham podido decidir-se por um ou por outro, e a discussão a esse respeito prosseguia entre Franceses e Italianos. Por isso repetia o que afirmara Apatista, em cujo livro o leitor podia encontrar mais pormenores. Daqui pode deduzir-se que não só Cândido Lusitano, mas todos os teorizadores por ele citados tinham Ésquilo por um autor ao mesmo tempo mais primitivo e mais sublime. Algo de semelhante é o que lemos em Pedegache, que observa sem mais:

“Não falemos aqui de Ésquilo por achar-se ainda muito informe no seu tempo a Tragédia. Quanto a Sófocles, e Eurípides, não encontramos neles mais do que uma apaixonada aderência ao verossímil, um grande empenho em surpreender e agradar ao seu auditório.”

De um modo geral, a opinião dos Atenienses médios sobre Ésquilo não era muito mais favorável, como se deduz do *agon* de *As Rãs* de Aristófanes. No entanto esta comédia indica, a terminar, que é Ésquilo, e não Eurípides, que deve pôr-se em primeiro plano.

Aquela opinião dos Ἀθηναῖοι μετάβουλου encontrou muitos seguidores. Com efeito, no decurso do tempo. Ésquilo foi posto de parte, por vezes até qualificado de louco. Só no princípio do Séc. XIX é que começou, como é sabido, a ser exaltado acima dos outros grandes trágicos. De facto deve ter sido responsável, em grande parte, a dificuldade da sua linguagem e a densidade do seu pensamento religioso, que só nos últimos anos tem sido devidamente entendida e valorizada.

57. Livro II, Capítulo XXI: «Juízo sobre os Autores Trágicos, Gregos e Romanos», p. 111-114.

Pode por conseguinte dizer-se que as opiniões dos “pastores” da Arcádia sobre os trágicos gregos não se afastavam muito do juízo prevalecente na sua época. Na maior parte dos casos, apoiavam-se nos teorizadores e tradutores italianos e franceses, que foram para eles mediadores da Literatura Grega, pois o aprendizado da língua helénica pela juventude só em 1750 foi reintroduzido pelo Estado, com a reforma pombalina dos estudos menores, no mesmo ano, portanto, em que Correia Garção podia escrever:

“Principiámos a familiarizar-nos com Homero, com Sófocles, com Virgílio e com Terêncio; e estes nomes que entre nós eram estranhos, e unicamente serviam nas dedicatórias, passaram a ser ídolos de nossos estudos.”

Foram numerosos os méritos dos Arcades, não só na renovação dos géneros literários, mas também no apuramento da linguagem. Em referência ao domínio especial, que aqui nos interessa, o seu maior serviço foi terem familiarizado os seus concidadãos com as novas teorias estéticas. Que muitos deles, incluindo os tragediógrafos em particular, não foram felizes na sua aplicação, é um facto que não se pode negar. Mas foram eles que despertaram a atenção e o interesse dos seus contemporâneos pelo tema, e fizeram-no, pode dizer-se, de uma maneira decisiva.