

# HUMANITAS

---

## O mito de Medeia na poesia portuguesa

**Autor(es):** Pereira, Maria Helena Rocha

**Publicado por:** Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos

**URL persistente:** URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/6974>

**Accessed :** 20-Sep-2020 23:27:15

---

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.



# humanitas

Vol. XV-XVI

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

---

# HUMANITAS

VOLS. XV E XVI



COIMBRA  
MCMLXIII-LXIV

## O MITO DE MEDEIA NA POESIA PORTUGUESA

A figura de Medeia, a feiticeira da Cólquida, aparece como urna incrustação estranha na complexa tessitura da religião grega. Juntamente com Circe, constitui o único caso de magia que pode registar-se no chamado «motivo do conto», um dos elementos que, na famosa análise de M. P. Nilsson, estão na base da constituição do mito (1).

E, contudo, ou talvez mesmo devido à sua estranheza, ambas as desentendentes do Sol entram muito cedo na epopeia helénica: a primeira, através da lenda dos Argonautas, que, depois da tese de K. Meuli(2), os melhores helenistas reconhecem ter servido de modelo a uma parte das aventuras de Ulisses; a segunda, actuando nos episódios inováveis dos Cantos X e XII da *Odisseia*.

Medeia está ausente dos Poemas Homéricos, mas surge num fragmento dos *Korinthisiaka* de Eumelo (3), que conhecemos pelo escoliasta de Pindaro *OI. XIII.74* e pela paráfrase de Pausânia II.3.10, e numa rápida alusão da *Teogonia* de Hesíodo (4). Já então a sua lenda estava completamente formada, excepto no tocante à morte deliberada e não casual, dos filhos, para se vingar da infidelidade de Jasão, importante motivação que Page atribui (5), com razão, à invenção de Eurípides. E foi depois deste retoque selvagem na história que, ao que parece, o assunto se tornou extremamente popular entre os Gregos, a avaliar pelas várias tragédias desse nome que os achados recentes

(1) *Geschichte der griechischen Religion*, München, Beck, I. Band, 1941, pp. 16-22, especialmente p. 19.

(2) *Odyssee und Argonautika*, Bsrlin, 1921.

(3) Kinkel, *Epicorum Graecorum Fragmenta*, p. 188.

(4) 961-962.

(5) Eurípides, *Medea*. The text edited with introduction and commentary by Denys L. Page. The Plays of Eurípides, Oxford, at the Clarendon Press, 1952, pp. XXI-XXV. O mesmo helenista inglês apresenta a sugestão de este motivo ter sido importado da lenda de Procne e Itís.

em papilos documentam para o séc. iv a.C. e pelas numerosas representações em vasos, desde o final do séc. v a.C. (1).

Está fora do âmbito do nosso propósito analisar ou enumerar sequer os vários tratamentos literários do mito na Grécia (2). Limitar-nos-emos a salientar que, na época helenística, a figura estranha de Medeia dá interesse dramático à epopeia *Argonautica* de Apolónio de Rodes, fornecendo ao mesmo tempo um modelo de estudo da paixão devastadora, que havia de servir a Virgílio para a sua *Dido*.

Logo nos alvares da Literatura Latina, a tragédia de Eurípides é vertida por Énio, com acentuada fidelidade ao texto original, a avaliar pelos parclos fragmentos conservados e pelas declarações de Ciceron no *De Finibus* (3), e também por Ácio. Mas é através de Ovidio que ela se tornará universalmente conhecida. Dir-se-ia, na verdade, que o poeta sulmonense se sentiu obssessionado pelo tema. Sobre ele construiu uma das mais apreciadas tragédias romanas, *Medea*(4); os duzentos e doze versos da duodécima das suas *Heroides*; e os primeiros 452 do Canto VII das *Metamorphoses*. E é o seu tratamento do mito, juntamente com o de Séneca, na sua *Medea*, que irá servir de fonte de inspiração às literaturas modernas (5).

Ambos combinam, no seu desenvolvimento do tema, dois aspectos fundamentais da actuação da princesa bárbara: o exercício das artes mágicas e os efeitos da sua paixão indomável, que a leva ao assassinio

(1) Descritas na edição de Page mencionada na nota anterior, de pp. LVII a LXVIII. Sobre a discutida e improvável prioridade da *Medeia* de Néofron, já negada por Wilamowitz, *vide ibidem* pp. XXX-XXXVL

(2) O estudo encontra-se feito por Kurt von Fritz, *Antike und moderne Tragödie*, Berlin, De Gruyter, 1962, capítulo «Die Entwicklung der Iason-Medeasage und die Medea des Euripides».

(3) 1.2.4, onde inclui esta tragédia entre as *fabellas Latinas ad uerbum e Graecis expressas*. É através dele que conhecemos muitos dos fragmentos.

(4) *Ouidii Medea uidetur mihi ostendere quantum ille uir praestare potuerit, si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset observa Quintiliano, De Inst. Or., X.1.98.* O mesmo autor nos transmite, em VIII.5.6, um dos dois versos do drama que chegaram até nós; Séneca, *Suas*, 3.7, o outro. Sobre o valor atribuído a esta obra de Ovidio, cf. também *Dialogus de Oratoribus*, 12.

(5) As *Argonautica* de Valério Flaco não devem ter exercido influência considerável. Lucano também tentou o tema. Anteriormente, encontramos nos versos 123 e 185 da *Arte Poética* de Horácio confirmação indirecta da sua popularidade (alusão à ferocidade de Medeia e seu desumano crime), ao passo que *Epodos* III, 9-14 e V, 61-65 põem em foco as suas artes mágicas.

dos próprios filhos. O primeiro, discretamente usado por Eurípides (que o limita quase ao motivo da veste envenenada (1) e da fuga no carro do Sol) expande-se largamente, tanto na versão das *Metamorfoses* como na tragédia de Séneca, e não costuma estar ausente das inúmeras imitações que dele se fizeram (2).

Pelo que toca ao caso particular da poesia portuguesa, desde cedo podemos encontrar exemplos. Embora não tenha sido traduzida por João Ruiz de Sá nem por João Ruiz de Lucena a *Heróide* que lhe fora consagrada (3), o nome de Medeia depara-se-nos no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, entre os «namorados» que Duarte de Brito encontra na sua «Vista do Inferno» (4):

Aly Porys com Tesena,  
e Clise, por Febo Dane,  
Archiles com Poliçena,  
e Tereo com Philomena,  
e com Piramus Thisbe.

(1) Page, *op. cit.*, p. XXVI, atribui a Eurípides esta invenção.

(2) Corneille, na sua *Médée*, manteve a mesma orientação, fazendo largo uso das cenas de magia. É sabido que Voltaire, na sua crítica a esta obra, censurou abertamente o processo: «Une magicienne ne nous paraît pas un sujet propre à la tragédie régulière, ni convenable à un peuple dont le goût est perfectionné...» Para uma enumeração dos tratamentos modernos do tema, que são bastantes, veja-se Gilbert Highet, *The Classical Tradition*<sup>4</sup>, Oxford, 1959, p. 527 (Robinson Jeffer e Jean Anouilh) e Américo da Costa Ramalho, *Actualidade do Teatro Grego Antigo*, Porto, 1956, pp. 18 e 28 (*idem*) e ainda Käte Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre*, Stuttgart, 1962, cap. 8, pp. 161-174 (que analisa, além destas, a trilogia de Grillparzer, *Das goldene Vlies*, a *Medea* de Matthias Braun e a de Hans Henny Jahnn) e Kurt von Fritz, *Antik und moderne Tragödie*, cit., pp. 383-429 (Corneille, Longepierre, Hoffmann — o autor do libretto da ópera de Cherubim —, Grillparzer, Anouilh). A música contemporânea também não tem ficado alheia ao mito: a ópera de D. Milhaud é de 1938 e a de Samuel Barber, de 1946.

(3) João Ruiz de Sá traduziu, como é sabido, a I (Penélope a Ulisses), a VII (Dido a Eneias) e a XIII (Laodamia a Protesilaus). João Ruiz de Lucena verteu a V (Énon a Páris), e ainda uma resposta de Ulisses a Penélope, tirada de Aulo Sabino. Sobre as *Heroides* no *Cancioneiro Geral*, veja-se A. J. da Costa Pimpão, *História da Literatura Portuguesa, Idade Média*, Coimbra, 1959, 2.<sup>a</sup> ed., p. 380, e ainda Andrée Crabbé Rocha, *Alguns Aspectos do Cancioneiro Geral*, Coimbra, s.d., pp. 41 e 94-95. A mesma investigadora atribui a moda das imitações ovidianas à influência espanhola, *ibidem*, pp. 84-85.

(4) Tomo I, pp. 364-365 da edição de Gonçalves Guimarães, Coimbra 1910.

Vy Medea com crimezas  
de Jasam, porque querer  
mays lhe quisesse,  
fazendo moores cruezas  
do que nenuü ofender  
lhe pudesse.

Conquanto seja visivel a influênciada *Divina Comédia* neste poemeto e se fale de Jasão e Medeia no *Inferno*, canto XVIII, 68-99, é de crer que o conhecimento do mito tivesse chegado ao autor pela habitual via hispânica, neste caso, como é sabido, o Marquês de Santillana (1). O vulto de Medeia não se divisa, é certo, no «*Infierno de los Enamorados*» que serviu de modelo a este, embora lá estejam também «Paris con Thesena» (LIV), «Arquiles e Policena» (LV). Mas está presente, por exemplo, na visão do «*Triunfete de Amor*», estância XVII (2) como, aliás, já no «*Triumphus Cupidinis*» de Petrarca (I, 128-129). E a figura da feiticeira surge como inesperado pano de fundo para preparar o ambiente de «*El Planto de la Reina Margarida*», estrofe I (3) ; na estrofe IV, o efeito da notícia do triste acontecimento é expresso

(1) Cf. A. J. da Costa Pimpão, *História da Literatura Portuguesa, Idade Média*, cit., p. 331, e *Poetas do Cancioneiro Geral*, Lisboa, 1942, p. 8.

(2) Ví ançillas sofraganas,  
vestidas de la librea  
daquellas [fle]chas mundanas  
que mataron a Medea:  
vi a la Pantasilea,  
Dayni, Fedra, Adriana,  
vi la discreta troyana  
Breçaida, [Dacne] Penea.

(3) A la hora que Medea  
Su sçuencia proferia  
a Jassón, quando queria  
asayar la rica prea,  
e quando de grado en grado  
las tinieblas an rrobado  
toda la flama febea,  
[vime] del todo arrobado.

por um inapropriado simile, tirado de outro episodio da mesma lenda (1).

Embora notoriamente ausentes da «Sátira contra as mulheres», de Jorge de Aguiar, onde tão bem teriam quadrado, as «cruzas» de Medeia também impressionaram outro poeta que colaborara no *Cancioneiro Geral*, o Doutor Francisco de Sá, que assim se exprimiu na *Égloga Andrés*, I, 212:

Beldad, sangre, tesoros, arte y estrellas,  
todo lu tuvo en su favor Medea;  
aquí perdonen las nobles donzellás,  
si del su amor se cuenta obra tan fea;  
que buen remedio de las sus querellas  
quasi lugar no dexa a que se crea:  
a los sus hijos tiernos airada puso  
manos, devidas más a rueca y huso.

Em Gil Vicente, perpassa duas vezes a figura da princesa bárbara (2).

(1) Qual la fija de [Croante]  
          tornó con el mensajero  
          su gesto, de plazentero  
          [en] doloroso semblante;  
          el qual de Coicas dezía  
          nuevas, por donde sentía  
          non le ser Jasón constante;

As citações do Marqués de Santillana são feitas por *Canciones y Decires*, edición y notas de Don Vicente García de Diego, Clásicos Castellanos, Madrid, Ediciones de «La Lectura», 1913.

(2) Ambas registadas por Carolina Michaelis de Vasconcelos, *Notas Vicentinas*, IV, *Cultura Intelectual e Nobreza Literária*, reedição da Revista «Ocidente», Lisboa, 1945, p. 430. O pouco significado destas tinturas eruditas, neste e noutras autores, é posto em evidência pela ilustre romanista, quando escreve:

«Comum não somente ao dramaturgo português e aos dois confrades espanhóis, mas também aos poetas eruditos do séc. xv, mais acima citados (sobretudo a Mena, Santillana, Gómez Manrique, o Condestável e Duarte de Brito, Álvaro de Brito, Luís Anriques, Lucena, João Rodrigues de Sá e Meneses, o Conde de Vimioso, D. João Manuel) é naturalmente a simples menção oportuna ou inoportuna de nomes próprios preclaros, mas vul-

Urna é no prólogo do autor ao *Templo de Apolo*, em que declara ter tido uma visão, durante as febres de que sofreu:

La muy lucida Medea,  
hermosa sin división,  
vi perguntar por Jasón  
puesto en una chaminea  
en el techo de un mesón.

(46-50)

A outra consta do *Auto da India* e igualmente lhe assiste uma intenção cómica. O castelhano jura que:

Esta burla es de verdad  
por los huesos de Medea,  
sino que arrastrado sea  
mañana por la ciudad;

(321-324)

A «fereza» de Medeia serviu a Camões para um galante exagero no seu *ABC em motos*: (1)

Medeia foi mui cruel,  
mas não chegou a metade  
de vossa grã crueldade.

gares, da Antiguidade e a alusão a factos históricos da vida dos seus donos» (pp. 332-3).

O que vale para Gil Vicente aplica-se, neste particular, à maioria dos escritores que temos estado a referir.

(1) P. 45. As citações da *Lírica de Camões* são feitas pela edição de A.J. da Costa Pimpão para os *Acta Universitatis Conimbrigensis*, Coimbra, 1953 (*Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por...).

e é aproveitada para encarecer os erros da Rainha D. Teresa, na estância 32 do Canto III de **05<sup>a</sup> Lusíadas**:

Ó Progne cruel! Ó mágica Medeia!  
Se em vossos próprios filhos vos vingais  
Da maldade dos pais, da culpa alheia,  
Olhai que inda Teresa peca mais!  
Incontinência má, cobiça feia  
São as causas deste erro principais:  
Scila, por ūa, mata o velho pai,  
Esta, por ambas, contra o filho vai.

A arte da feitiçaria, a que se alude no primeiro verso, é o motivo da referência do Soneto 121 (1) e da Ode VIII (2).

Nesta mesma época, os escolares de Coimbra tinham visto representar a *Medeia* de Eurípides, na versão latina de Jorge Buchanan, mas o tema não seduziu nenhum dos dramaturgos quinhentistas de inspiração clássica. Dois séculos mais tarde, quando o árcade Manuel

**(1) P. 193:**

**Dos vossos olhos essa luz Febeia,  
Esse respeito, de um império dino?  
Se o alcançastes com saber divino,  
Se com encantamentos de Medeia?**

**(2) P. 296:**

**Olhai que, em vossos anos,  
Ua horta produze várias ervas  
Nos campos Indianos,  
As quais aquelas doutas e protervas  
Medeia e Circe nunca conheceram,  
Posto que a lei da Mágica excederam.**

Um soneto dedicatório de uma elegia que o Prof. A. J. da Costa Pimpão considera apócrifa (p. 419) também associa Medeia a Circe:

**A ti, Senhor, a quem as sacras Musas  
Nutrem e cibam de poção divina,  
Não as da fonte Délia Cabalina,  
Que são Medeias, Circes e Medusas.**

de Figueiredo intenta reconduzir o teatro aos moldes da Antiguidade, tão-pouco se interessa por este motivo, embora se inspire no trágico grego para a sua *Iphigenia em Áulide* e, em parte, para a *Andromachá* (incluídas, respectivamente, nos tomos nono e décimo do *Teatro*, Lisboa, na Imprensa Régia, 1810).

É, porém, nessa mesma era setecentista, mas na sua primeira metade, que o vamos encontrar no teatro cómico, na «ópera» de António José da Silva intitulada *Os Encantos de Medeia* e representada no Teatro do Bairro Alto de Lisboa, em Maio de 1735.

É sabido (1) que o Judeu se inspirou na peça em verso de Francisco de Rojas, *Los Encantos de Medea*, mas, para além da ideia de utilizar este mito, não há muito de comum entre a obra portuguesa e a espanhola. É certo que se encontram em ambas a duplidade de Jasão, o amor e a magia de Medeia, a indignação do rei, o enlevo de Creúsa. E um criado de Jasão, quer se chame Mosquete ou Sacatrapo, está encarregado de proporcionar o elemento burlesco da peça. Mas, no autor castelhano, o rei é o pai do Argonauta e a acção decorre muito depois da aventura do velo de ouro, quando Medeia e Jasão têm dois filhos, que aquela há-de degolar, num final que segue, *grosso modo*, a tradição de Eurípides e de Séneca, até no dragão que leva a heroína para outras terras, onde será rainha. Está portanto excluído o *happy end* da comédia portuguesa. O anel já aparece, mas com finalidade dramática e simbólica simultaneamente: Medeia dá-o a Jasão para o proteger, na primeira jornada; tenta tirar-lho, mas acaba por lho deixar, na segunda; e subtrai-lho ardilosamente na terceira, quando nada mais resta nela do que o desejo ardente de vingança. Na comédia portuguesa, o motivo tornou-se apenas um elemento de burlesco, passando das mãos de Sacatrapo para as de Arpia. Em Rojas, Jasão ilude-se, tomando Medeia, disfarçada, por Creúsa; o expediente é utilizado pelo Judeu para a segunda cena da segunda parte, mas modificado: Sacatrapo, também por engano, dá à primeira o recado de seu amo, que levava para a segunda. Também é possível ver na luta imaginária de Mosquete com um gigante do palácio, na terceira jornada, um modelo longínquo

(1) O facto é referido, mas não demonstrado, por José Pereira Tavares, prefácio à edição das *Obras Completas* de António José da Silva (O Judeu) na Coleção de Clássicos Sá da Costa, Lisboa, 1957-1958, 4 vols., vol. I, pp. XXXV-XXXVI. e vol. II, pp. VIII-IX.

para o combate entre Sacatrapo, que se julga invisível, e os soldados do rei, na quarta cena da segunda parte. É comum às duas peças a abundância de actos de magia, embora com manifestações diferentes ; poderá apontar-se uma única semelhança entre o castelo que subtrai Medeia às iras do Rei Éson, no final da terceira jornada de Rojas, e a torre que surge com igual finalidade na quarta cena da segunda parte da peça portuguesa.

Como é seu costume, António José da Silva altera a tradição a seu bel-prazer. E assim, a filha de Creonte, Creúsa, que em Eurípides não recebia nome, mas era designada por Kreonteia num dos vasos gregos de figuras vermelhas que representam a lenda — um *krater* de volutas em Munique (1)—e depois em Séneca, é agora, tal como em Rojas, sobrinha do Rei de Coicos, mas desperta logo de início paixão tal em Jasão que ele se debate todo o tempo entre a conveniência de preferir Medeia, que lhe consegue a posse do velo de ouro, e o desejo de seguir as suas inclinações pessoais. Teseu que, na versão ovidiana, dificilmente escapa à tentativa de envenenamento por parte de Medeia, tornada sua madrasta pelo casamento com Egeu, é agora amigo e companheiro de Jasão. E dois criados, Arpia, do palácio de Coicos, e Sacatrapo, dos Argonautas, ambos dotados de nomes significativos, enchem de comicidade as cenas em que intervêm. Abundam as peripécias, as mutações rápidas de cena, as fantasias que o teatro de bonifrates tão bem possibilitava (2). Lembremos apenas os vários episódios relacionados com o anel, incluindo aquele em que a cabeça de Sacatrapo se separa do corpo (cena IV) ; Sacatrapo vomitado por um dragão ; e a dança das árvores, com que termina a cena V da I.<sup>a</sup> parte; e, na

(1) Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, fig. 795. O nome significa apenas «filha de Creonte». Uma tradição conservada, entre outros, por Pausâncias, II.3.6, denominava-a Glauke: segundo essa versão, a princesa ter-se-ia lançado a essa fonte, na esperança de conseguir um antídoto para os venenos de Medeia. A «fonte de Glauke» ainda hoje se pode ver em Corinto.

(2) Cf. Hernâni Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, 2.<sup>º</sup> volume, Coimbra, 1948, pp. 291-292, especialmente p. 291, onde dá um passo desta «ópera» como exemplo de «teatralidade fantástica». Sobre a possibilidade de representação, também por actores, *vide* C. H. Frèches, «Introduction au théâtre du Judeu (Antonio José da Silva)», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, I, 1, 1950, 33-61 (especialmente p. 51), e, do mesmo autor e na mesma revista, «Antonio José da Silva (O Judeu et les Marionnettes)», V, 2, 1954, 325-344, com bibliografia do assunto, a p. 326. A p. 344, transcreve um curioso soneto que abona essa hipótese, e foi publicado

segunda, a aparição de Sacatrapo com cabeça de burro (cena II); a torre que, elevando-se súbitamente, furta Medeia às iras do pai (cena IV); a arca de Arpia, lançando cobras, para terror de Sacatrapo (cena V); o regresso dos Argonautas fugitivos, por imposição mágica (cena VII); e, como cenas cómicas mais flagrantes, o recado dado às escuras por Sacatrapo a Medeia, julgando-a Creúsa, e traindo assim todos os segredos do seu amo (cena II da 11.<sup>a</sup> parte) e a luta entre o criado, que se julga invisível, e os soldados do rei (cena IV, 11.<sup>a</sup> parte).

Medeia é, em toda a peça, a feiticeira, apenas humanizada pela sua sincera paixão por Jasão. Por outro lado, a época da sua vida em que decorre a acção e a presença de Creúsa em Coicos eliminam a parte da lenda que diz respeito aos filhos e seu assassinio.

O drama de António José da Silva aparece-nos assim como um *travesti* setecentisca herói-cómico de um velho mito, trabalhado por uma fantasia despreocupada de verossimilhança e atenta apenas a fazer jorrar o cómico de palavras, figuras e situações (1).

por João Cardoso da Costa, *Musa Pueril*, Lisboa, 1737, p. 29, com a informação «Vendo humas senhoras representar os encantos de Medea»:

Se pôde a Musa aos ambitos do ouvido  
Exprimir os assombros do elevado,  
No que vio em bellezas transformado  
Publique nos encantos do sentido.

Todo prodigios ao mais bello unido  
Levarão attenção no equivocado  
Se de Medea a encantos no tablado  
Formusuras a assombros no attendido.

Nem Timantes com toda a valentia  
Poderá debuxar em cópia pura  
Tanta, que ao sol belleza escurecia:

Encantos já serão da formusura,  
Pois que alcançou Medea neste dia  
Tanto ceo, mayor sol, tanta ventura.

(1) A viagem de Jasão em busca do velocino aparece noutro autor setecentista, António Dinis da Cruz e Silva, na 1.<sup>a</sup> das suas *Odes Pindaricas* (epodo 1, estrofe 2 e antístrofe 2), mas, tratando-se de fornecer um paralelo que sirva para exaltar o feito de Vasco da Gama, o episodio de Medeia é naturalmente omitido. Dois

O tema surge, ainda, noutros escritores setecentistas, nomeadamente em Bocage, que se refere à feiticeira da Cólquida em dois dos seus Idílios:

Parte do incenso que Medeia impia  
Dava da horrível Hécate aos altares,  
Guardo naquela gruta, ao sol vedada.  
Trazei-me, versos meus, a minha amada.

**(II, Farmacêutrio — Crinaura ou o Amor Mágico, vv. 117-120).**

Na aberta, esquerda mão tinha os malditos  
Preceitos da ciência tenebrosa,  
Com sangue de hidra por Medeia escritos.

**(VI. Farmacêutrio — Ulânia ou o Vencido, vv. 13-15).**

É precisamente este poeta quem nos dá um dos mais extensos tratamentos do tema, dedicando-lhe toda uma cantata.

Publicada nas *Rimas*, vol. II, pp. 171-176, com o título de *Medeia*, figura ñas *Obras Poéticas*, Lisboa, Parceria Antonio Maria Pereira, 1910, 5 vols., como a primeira de uma curta série de cinco composições desse teor, tanto ao gosto da época (1).

**séculos antes, também Diogo Bernardes fizera alusão à glória dos Argonautas, sem mencionar a outra parte do mito, no seu Soneto 102.**

(1) Sobre as cantatas de Bocage, veja-se Vitorino Nemésio, no prefácio à sua edição das *Poesias Várias*, Clássicos Portugueses, Lisboa, 1943, pp. 15-16. José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha, no estudo contido na sua edição de Bocage, *Excerptos seguidos de uma noticia sobre sua vida e obras, um juízo crítico, apreciações de belezas e defeitos e estudo da língua por...*, Rio de Janeiro, 1867, vol. III, p. 158, afirma que «conquanto que vasadas em antigas e boas formas, encontra-se talvez mais originalidade nestas que na maioria das outras produções». Também L. A. Rebelo da Silva, no estudo biográfico e literário apenso à edição das *Poesias* por I. F. da Silva (Lisboa ,1853, 6 vols.), admira especialmente as cantatas, colocando-as acima das de Garção, e distinguindo acima de todas a de Hero e Leandro (vol. VI, pp. 394-396).

Quanto ao seu número, a edição das *Rimas*, tomo II, só inclui três (*Medea, Inês de Castro, Leandro e Hero*); a maior parte conta cinco, mas a de I. F. da Silva,

Que o autor a tinha em particular estima, ressalta deste passo da Sátira 1(1):

Ainda carecen te da ígnea força  
Que à pátria deu Leandro, Inés, Medeia,  
O Antro dos zelos, de Areneo e Argira  
A historia, que o sabor colheu de Ovidio,  
Na dicção narrativa experta, idónea,  
E o mais, às Musas grato, e grato a Lisia.

Se a compararmos com as outras duas cantatas aqui mencionadas, a de Hero e Leandro e a de Inês de Castro, esta aparece-nos como mais sóbria, menos barroca, tanto de expressão como de acção.

Evidenciam-se nela, com efeito, algumas das melhores qualidades do poeta, «uma linguagem fremente, impetuosa, de vocabulário intenso e sintaxe emotiva», para usarmos a feliz expressão de J. do Prado Coelho (2). O uso repetido de tempos do passado, sobretudo imperfeitos descritivos, nos vinte primeiros versos, sugere, numa lenta cadência, o acumular de actos execrados: os rituais mágicos, o atear do incêndio no corpo de Creúsa. A partir do verso 21, passa à apóstrofe directa, que lembra a fala de um coro. Os versos 48 a 73 são o claro-escuro da hesitação de Medeia, que tem o seu desfecho no breve discurso de 74 a 82. O crime consuma-se nos versos seguintes, marcando o contraste entre os filhos, que querem ainda afagar a mãe, e a megera impiedosa, que encobre a cena com um véu, para a renovar na frente de Jasão. O verso 100 assinala com interjeições a chegada do pai, prestes a exercer imediata vingança, logo sustada pela magia petrifi-

acima citada, tem uma sexta, *As Forjas de Lemnos*, «traduzida livremente de J. B. Rousseau» (vol. II, pp. 181-183). Gomes Monteiro, na bibliografia com que termina a sua obra *Bocage, esse desconhecido*, Lisboa, 1942, cita, a p. 256, uma edição avulsa de *Medeia ou a Vingança*, Lisboa, 1826, que não conseguimos encontrar. A Biblioteca da Universidade de Coimbra apenas possui uma publicação isolada de *Inês de Castro*, Lisboa, 1824.

(1) Vol. I, p. 499 da edição das *Obras Poéticas*.

(2) «O Pecado e a Graça na Poesia Amorosa de Bocage», incluído na colecção do autor, *Problemática da História Literária, Colecção Ensaio*, Edições Ática, Lisboa, 1961, pp. 155-156.

cante da princesa bárbara. Esta desvenda-lhe a horripilante visão, exprobra ao marido o seu procedimento e desaparece no carro alado. Os versos 134 a 137 descrevem o horror da natureza perante acto tão selvagem e os dois seguintes sugerem a agonia de Jasão. As cinco quadras finais, da ária, são o comentário do drama, onde a ira venceu o amor.

Naturalmente que do tradutor de tantos excertos das *Metamorfoses*( 1) se esperava uma imitação inspirada em Ovídio, tanto mais que sabemos ser este um dos seus modelos:

Estro de Ovídio, seguirei teus vôos,  
Se não me é dado emparelhar contigo.

(Areneo e Argira, 1-2)

(1) Livro I (Desde o princípio até à nova formação de todos os animais depois do dilúvio; episódio de Io); Livro II (O precipício de Faetonte; a gruta da Inveja; o roubo de Europa por Júpiter); Livro IV (A morte de Píramo e Tisbe; Cadmo e Hermione; Atlante convertido em monte); Livro VI (O roubo de Oríthya por Bóreas; Progne, Tereo e Filomela); Livro X (A descida de Orfeu aos infernos a buscar Eurídice; Ciniras e Mirra); Livro XI (Midas convertendo tudo em ouro; a gruta do Sono; Ésaco e Esperia; O sacrifício de Polixena e a metamorfose de Hécuba, sua mãe); Livro XIV (Pico e Canente; a apoteose de Eneias; a apoteose de Rómulo e Hersilia); Livro XV (A alma de Júlio César mudada em cometa). De resto, Bocage também traduziu dos *Fastos* e outros autores latinos, como Virgílio (*V. Bucólica*), Lucano (parte do Livro III da *Farsália*) e ainda autores gregos através do latim (Bón, Mosco). Bocage alude à sua formação humanística na epístola 18, w. 11-12:

Dois lustros e anos dois suei constante  
Da romana gramática no ensino.

Sobre a contenda relativa ao seu conhecimento e domínio dessa língua, veja-se a edição citada de José de Castilho, vol. III, pp. 219 a 230.

As traduções ou imitações das *Metamorfoses* são particularmente abundantes no séc. XVIII. Elpino Duriense (António Ribeiro dos Santos) extasia-se em mais do que uma ode ou epístola ante a qualidade da versão de Almeno (Fr. José do Coração de Jesus). *Vide Poesias de Elpino Duriense*, Lisboa, 1812, tomo I, pp. 99, 102 e 103-109, e tomo II, pp. 108-109 e 113-115. Cruz e Silva inspira-se, como é sabido, no mesmo poema para fornecer os *ait ia* da fauna e flora brasileira (cf. Hernâni Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, 2.º volume, pp. 250-251).

E era assim que o viam os admiradores seus contemporâneos:

Brinda as cantoras que estes sítios honram  
Com teus versos de fogo, com teus versos  
Em que renasce Ovídio, e que sossobram  
Nos lares imortais o Mantuano (1).

Mas, no Canto VII do poema didáctico latino, a morte dos filhos de Medeia é contada brevemente de versos 391 a 397. Tão-pouco a XII. *Heróide* se ocupa da cena, pois a vingança não está ainda consumada.

Se, porém, compararmos este texto com a *Medea* de Séneca, os pontos de contacto tornam-se evidentes. Note-se que dizemos apenas «pontos de contacto», pois não se trata de imitação directa, nem mesmo de paráfrase. O próprio autor faz uma advertência *Ao leitor* no vol. II das suas *Rimas*, depois de se referir às traduções que apresenta:

«Enquanto às composições originais, pode ser que se taxem de extensas as Cantatas de Hero, Inès 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 devi ao meu coração, porque o coração é que produz os versos que lhe dizem respeito».

Em Séneca, as feitiçarias da Cólquida ocupam uma longa descrição da ama (670-739) e prosseguem nas invocações directamente ouvidas desde o verso 740 a 844. A sequência é apresentada dramáticamente: Medeia manda os filhos a Creúsa com os presentes fatais; depois de um canto do coro, o mensageiro anuncia os seus efeitos terríveis; na cena seguinte, Medeia delibera, culpando as crianças como filhas de Jasão — tal como no poeta português. Mas o requinte de crueldade, acrescentado por Séneca, de matar o segundo já na presença do pai, não foi aproveitado por Bocage. Inversamente, as últimas

(1) Marquesa de Alorna, *Epístola a Elmano*, p. 35 do vol. II das *Obras Poéticas*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1844.

linhas deste parecem sugerir o suicídio de Jasão — tal como em Corneille. O tema da ária, por outro lado, retoma, embora em moldes diferentes, a antinomia ira-amor, que se encontra no coro do poeta latino, e, como este, universaliza os acontecimentos referindo-os a um plano moral: luta de sentimentos intensos e profundos.

O problema de Medeia é visto dramaticamente pela Marquesa de Alorna, que, na sua canção intitulada *Ciúmes*, coloca a famosa maga nos infernos (1):

À luz sulfúrea e pálida da tocha,  
Com que o monstro feroz me alumava,  
Vi da triste Medeia a face roxa,  
Que os torvos olhos contra o céu voltava.

Além da «ópera» do Judeu e da Cantata de Bocage, só conhecemos, em escritores portugueses, outro desenvolvimento de importância do mito. É da autoria de um dos mais notáveis poetas contemporâneos, Sophia de Mello-Breyner Andresen, e faz parte da sua colectânea *Dia do Mar* (2).

Aqui surge-nos o motivo da magia da feiticeira, que, depois de dar três voltas e três vezes molhar os cabelos na água da fonte e de lançar três gritos estridentes, se curva três vezes para invocar a noite, a lua, os astros, Hécate e outras divindades, a fim de ajudarem nos seus encantamentos. A cena é já nossa conhecida do Livro VII das *Metamorfoses* de Ovídio (3) :

Ter se conuertit, ter sumptis flumine crinem  
Inrorauit aquis termisque ululatibus ora  
Solut et in dura summissio poplite terra:  
«Nox» ait «arcanis fidissima, quaeque diurnis  
Aurea cum luna succeditis ignibus astra,  
Tuque triceps Hecate, quae coeptis conscientia nostris

(1) *Obras Poéticas*, vol. I, p. 262.

(2) Colecção Poesia, Edições Ática, Lisboa, 1947, pp. 72-73.

(3) O mesmo passo que inspirou os encantamentos de Prospero em *The Tempest* de Shakespeare (cf. Gilbert Highet, *The Classical Tradition*<sup>4</sup>, cit., p. 206).

Adiutrixque uenis cantusque artisque magorum,  
 Quaeque magnos, Tellus, pollutibus instruis herbis,  
 Auraeque et uenti montesque amnesque lacusque,  
 Dique omnes nemorum, dique omnes noctis, adeste;  
 Quorum ope, cum uolui, ripis mirantibus, amnes  
 In fontes rediere suos concussaque sisto,  
 Stantia concutio cantu freta, nubila pello  
 Nubilaque induco, uentos abigoque uocoque,  
 Vipereas rumpo uerbis et carmine fauces,  
 Viuaque saxa sua conuulsaque robora terra  
 Et siluas moueo, iubeoque tremescere montis  
 Et mugire solum manesque exire sepulcris.

(189-206)

A fala de Medeia continua a exaltar as suas artes até ao verso 219. Limitámo-nos a transcrever a parte que interessa ao presente estudo.

Podemos dizer que estamos em face de uma imitação, que por vezes roça pela tradução literal (*ter se conuertit* — «três vezes roda» ; *ter sumptis flumine crinem / inrorauit aquis ternisque ululatibus ora soluit* — «três vezes inunda / na água da fonte os seus cabelos leves, / três vezes grita»; *nox, ait, arcanis fidissima quaeque diurnis / aurea cum luna succeditis ignibus astra, / tuque triceps Hecate, quae coeptis conscientia nostris adiutrixque uenis* — «e diz: Noite fiel aos meus segredos, / Lua e astros que após o dia claro / Iluminais a sombra silenciosa, / Tripla Hécate que sempre me socorres» ; *dique omnes nemorum, dique omnes noctis* — «deuses dos bosques, deuses infernais»; *quorum ope, cum uolui, ripis mirantibus, amnes / in fontes rediere suos concussaque sisto, / stantia concutio cantu freta* — «ajudada por vós, posso fazer / que os rios entre as margens espantadas / voltem correndo até às suas fontes, / posso espalhar a calma sobre os mares / ou enchê-los de espuma e fundas ondas» ; *uentos abigoque uocoque* — «posso chamar a mim os ventos, posso / largá-los» ; *iubeoque tremescere montis / et mugire solum* — «fazer que a terra cante, que as montanhas tremam». E, contudo, nestes mesmos exemplos se descobre o poeta original, que, quando traduz a frase *uentos abigoque uocoque* amplifica a sua versão com uma bela imagem:

Posso chamar a mim os ventos, posso  
 Largá-los cavalgando os espaços.

Do tópico do verso 203:

Vipereas rumpo uerbis et carmine fauces,

aproveita apenas a noção do sortilégio da voz, contida em *uerbis et carmine*, para sugerir, numa daquelas imagens envolventes de que fala David Mourão-Ferreira (1), o poder do verbo inspirado:

As palavras que digo e cada gesto  
Que em redor do seu som no ar disponho  
Torcem longínquas árvores e os homens  
Despedaçam-se e morrem no seu eco.

O modelo clássico da princesa bárbara que invoca os poderes subterrâneos e nocturnos para a coadjuvarem nos seus propósitos de alterar o curso da natureza desvanece-se para dar lugar a urna voz puríssima que parece definir, não já o transitorio efeito do encantamento, mas os próprios dons da Poesia. Compare-se o poema «O Jardim e a Noite», incluído em *Poesia*, pp. 20-24, e sobretudo os versos:

Palavras que eu despi da sua literatura,  
Para lhes dar a forma primitiva e pura,  
De fórmulas de magia.

É interessante observar que no primeiro volume de versos da autora (*Poesia*) (2), figura uma composição com o título «Niobe transformada em fonte» e a anotação «Adaptado de Ovídio». Trata-se do mito de Niobe, contado nos versos 146-312 do Livro VI das *Metamorfoses* com aquela abundância de pormenores e tendência para o anedótico tão característicos da pior maneira do Sulmonense. Mas, de toda essa longa narrativa, Sophia de Mello-Breyner aproveita apenas o final: a petrificação de Niobe e sua mutação em fonte (303-312). Também aqui podemos alinhar equivalências bastante exactas (*Nulos*

(1) «Sophia de Mello Breyner Andresen. Na Publicação de «No Tempo Dividido», crítica incluída na colectânea do autor *Vinte Poetas Contemporâneos*, Coleção Ensaio, Edições Ática, Lisboa, 1960, p. 133.

(2) Edição da autora, 1944; 2.ª edição, Coleção Poesia, Lisboa, Ática, 1959, p. 57.

*mouet aura capillos, / in uultu color est sine sanguine, lumina maestis instant inmota genis, nihil est in imagine uiuum* — «Os cabelos embora o vento passe / já não se agitam leves. O seu sangue, / gelando, já não tinge a sua face./ Os olhos param sob a fronte aflita. Já nada nella vive nem se agita»; *Nec pes ire potest; intra quoque uiscera saxum est* — «Os seus pés já não podem formar passos, / lentamente as entranhas adormecem»). Mas a língua enregelada no interior do palato endurecido e as veias que desistem de pulsar (306-307) foram felizmente eliminadas na versão portuguesa, e, em vez do prosaico *nec bracchia reddere motus* (308), lemos:

E até os gestos gelam nos seus braços.

Os três versos latinos finais descrevem o arrebatamento de Níobe, num turbilhão de vento, até à sua terra natal, para o alto de uma montanha onde o mármore continua a verter lágrimas. A poetisa substitui este *finale* por quatro versos em que se acentua a persistência da dor em luta contra o tempo:

Mas os olhos de pedra não esquecem.  
Subindo do seu corpo arrefecido  
Lágrimas lentas rolam pela face,  
Lentas rolam, embora o tempo passe.

Se demorámos um pouco mais nesta poesia, foi porque, juntamente com a anterior, é o exemplo mais nítido do processo de adaptação de um modelo clássico: partindo de um estreito formalismo, a autora em breve o transcende e o plasma de novo, de molde a poder-se falar, como fez Nuno de Sampayo (1), de uma verdadeira recriação. Muitos são os poemas de Sophia de Mello-Breyner de motivação clássica (2) — especialmente numerosos em *Dia do Mar* — mas talvez nenhum estejam tão próximos da adaptação ou mesmo da tradução como

(1) «A Evolução da Poesia de Sofia de Mello-Breyner Andresen», incluído na colectânea do autor *O Espírito da Obra*, Colecção Ensaio, Edições Ática, Lisboa, 1961, p. 151, n. 2.

(2) O mesmo mito é aproveitado por vezes de mais do que uma maneira, como, por exemplo, o de Dionysos (*Dia do Mar*, pp. 31 e 43) e de Eurydice (*Coral*, p. 91; *No Tempo Dividido*, pp. 16 e 45).

estes dois. E precisamente por essa razão eles nos permitem apreciar, através de significativos desvios do original, o que há de específico e de universal nas coordenadas do mundo poético da autora.

Este breve peregrinar por vários séculos de literatura portuguesa, sem tentar de modo algum ser exaustivo, demonstra-nos, pelo menos, que, dos dois tópicos principais do mito de Medeia, a posse das artes mágicas e a paixão desvairada que se vinga no assassinio dos filhos, foi o primeiro que de preferência impressionou os nossos autores, embora, dos três principais desenvolvimentos que se nos depararam, um deles, a Cantata de Bocage, os conjugue a ambos numa poderosa cena dramática, cuja inspiração deverá buscar-se em Séneca. Na «ópera» de António José da Silva, o motivo da magia é explorado *ad nauseam*, no meio das mais facetas peripécias. O mesmo motivo da magia, quando derivado das *Metamorfoses* de Ovídio pela pena de Sophia de Mello-Breyner, evoca as divindades tenebrosas e sobrenaturais do vate latino, mas em breve se evola do perecível e circunstancial do tema para nos tornar perceptível o próprio poder da criação poética.

MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA