

“QUAL O ITÁLICO HERÓI, O AUDAZ TANCREDO”. BOCAGE E A CULTURA ITALIANA

GIANLUCA MIRAGLIA*

O MOTIVO destas breves notas é o de contribuir para as celebrações dos 250 anos do nascimento de Maria Manuel Barbosa du Bocage através dum primeiro levantamento das referências à cultura italiana, sejam elas históricas ou literárias, presentes na obra do poeta sadino. Começo por assinalar três composições, que têm hoje mais interesse como documentos do que como textos literários, inspiradas, duas, num acontecimento protagonizado em Lisboa por um intrépido aeronauta italiano e, uma, na figura de uma célebre atriz do Teatro São Carlos. São poemas de circunstância, de carácter celebrativo e encomiástico, típicos da época. Em 24 de Agosto de 1794, o capitão Vincenzo Lunardi efectuou uma subida em balão aerostático no Terreiro do Paço, Bocage celebra o feito num soneto *O lira festival por mim votada* e num

* Investigador do CLEPUL, preparou uma edição dos *Contos* de A. do Carvalho (Assírio & Alvim, 2005) e, em colaboração com M. Sacco, organizou, prefaciou e traduziu a antologia de narrativa breve *L'anima navigante: racconti dal Portogallo* (Besa, 2006). Dedicou trabalhos à literatura portuguesa do século XIX, à obra de F. Pessoa, e tem-se ocupado em vários artigos do problema da tradução (*Le traduzioni italiane di Álvaro de Campos; Aspetti della traduzione di romanzi nel primo Ottocento portoghese, Traduzioni portoghesi della Divina commedia*)

elogio *Que brilhante espectáculo pomposo*¹. À actriz e cantora veneziana Elisabetta Gafforini, que gozou de grande popularidade em Lisboa entre finais do século XVIII e começos do século XIX², Elmano dedicou uma canção, *Vós que o campo sulcais das nêvas Ursas*, na qual, após ter comparado a actriz com a mítica rainha da Lídia, Ônfale, vaticina a sua imortalidade:

Mas esta italiana,
Seus fogos e seu nome eternizando,
Há de embotar o gume
Da cortadoura fouce das idades.³

Vejamos agora a relação de Bocage com a literatura italiana. Ao examinar as influências estrangeiras na literatura portuguesa do século XVIII, Hernani Cidade escreve: “a cultura italiana, já sabemos que a perlustravam com mão diurna e nocturna os mestres do nosso neoclassicismo” e acrescenta, pouco depois, que “teve continuidade este interesse pela lite-

¹ Veja-se o artigo de Zita Scarlotti, “La aventura eroica del capitano Vincenzo Lunardi nella poesia eroica del Bocage”, em *Estudos Italianos em Portugal*, 37, 1975, pp. 115-140.

² O penteado da actriz italiana deu origem a um termo português, *gaforinas*, aliás, como assinala G. Carlo Rossi, eram justamente os artistas italianos a ditarem as modas nessa altura: “O facto é que se aqueles artistas e músicos italianos faziam questão em ser aplaudidos nos teatros da corte de Lisboa, pois que o apreço português se tinha tornado uma verificação definitiva, também aquela cidade e a sua corte se compraziam em parecer completamente imbuídas por aquela atmosfera italiana, que impunha os próprios caprichos e as próprias modas até às formas do vestir e à terminologia delas: desde a já lembrada Zamperini que deu lugar ao chapeuzinho emplumado chamado precisamente à *zamparina*, até à Gafforini (afortunada cantora no Teatro São Carlos) cujos penteados desordenados criaram precisamente a moda das *gaforinas*, ao bailarino Maraffi, cujas maneiras de emplastar o cabelo determinou as *marrafas* que tiveram grande êxito junto do tipo do Marialva, e que acabaram por caracterizar a figura do velho cantor de fado lisboeta” (*A literatura italiana e as literaturas de língua portuguesa*, Porto, 1972, pp. 117-118).

³ Manuel Maria Barbosa du Bocage, *Opera Omnia*, dir. Hernani Cidade, Lisboa, Bertrand, 1969, vol. II, p. 91.

ratura de um país com que, aliás, conservámos longo tempo contacto⁴. Não foi diferente a formação cultural de Bocage. Com certeza conheceu a obra de vários autores italianos, desde os clássicos trecentistas e quinhentistas até aos seus contemporâneos, como era o caso de Metastasio, mas seria necessária uma análise pormenorizada dos seus escritos para determinar com exactidão quais foram.

Numa primeira aproximação, limito-me a apontar as referências explícitas e as alusões a escritores ou textos da literatura italiana que me foi possível coligir até agora. Em duas composições, o soneto *Qual o itálico herói, o audaz Tancredo*⁵, e o idílio *Ulânia ou o amor vencido*, há reminiscências de Ariosto e Tasso, o que não admira tratando-se de autores largamente presentes na cultura portuguesa no período que vai do século XVI ao século XIX⁷. No soneto, Bocage compara a sua condição de homem privado de liberdade e injustiçado, com a história de Tancredi, uma das personagens principais da *Gerusalemme Liberata*. Como o herói cristão que, após ter posto em fuga "o apóstata infame", foi aprisionado pela feiticeira Armida, assim o poeta que amedrontara "os zoilos, a caterva embravecida" encontra-se agora "nas ermas sombras de hórrido segredo". A comparação com o fado de Tancredi continua no primeiro terceto: "Nise e o voado Tempo, na memória" são como Clorinda, a mulher por quem Tancredi se apaixonara e que acaba por matar em duelo, não a tendo reconhecido, e Argante, o aliado dos muçulmanos que sucumbe às mãos do mesmo Tancredi na batalha final. No último terceto, o poeta exorta o destinatário da composição

⁴ Hernani Cidade, *Lições de cultura e literatura portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora, vol. 2, 1984, 7ª ed., pp. 376-377.

⁵ Manuel Maria Barbosa du Bocage, *Opera Omnia*, vol. 1, p. 165.

⁶ *Ib.*, vol. 2, pp. 245-250.

⁷ Vejam-se os vários artigos sobre a difusão da obra de Tasso e Ariosto em Portugal reunidos em José da Costa Miranda, *Estudos luso-italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*, Lisboa, ICALP, 1990.

a tornar-se no seu Reinaldo, ou seja Rinaldo, o cavaleiro que determina o desfecho da guerra entre cristãos e muçulmanos, matando Solimano e conduzindo o exército à conquista de Jerusalém, para que lhe torne “a liberdade, o mundo, a gloria!”

O idílio farmacêutrio *Ulânia ou o amor vencido* insere-se numa longa tradição que tem no *Idílio II* de Teócrito, e na *VIII Bucólica* de Virgílio os seus modelos. Sobre o assunto, remeto o leitor para o estudo de Maria Helena da Rocha Pereira, *Bocage e o legado clássico*, que assinala as reminiscências latinas presentes no idílio, em particular de Virgílio e de Horácio⁸, e detenho-me nas alusões ao *Orlando Furioso*⁹. Ilano, o mago que invoca Hécate para se libertar da paixão amorosa por Ulânia, enumera, no seu conjuro, vários objectos mágicos em sua posse, entre os quais se destacam três que pertenceram a personagens do poema do Ariosto:

Herdei de Alcina, o cálix encantado / que os que nele bebiam transformava / em rios, feras, árvores, penedos

Tenho o anel com que Angélica formosa / invisível tornava o doce aspeito

O nítido pavês do mago Atlante / É meu também: no alífero ginete / Com ele o velho, a quantos se lhe opunham / Atónitos e cegos derribava / da matéria solar parece feito

Bocage, para o primeiro objecto, aponta a estrofe XLV do Canto 10º, onde se lê o sintagma “calice incantato”, mas con-

⁸ Em Maria Helena da Rocha Pereira, *Temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, Verbo, 1972, pp. 131-172

⁹ É o próprio Bocage que assinala em nota as referências ao poema do Ariosto. Cumpre dizer que as edições posteriores, até às mais recentes, limitam-se a reproduzir as notas do autor sem dar mais informações, embora me pareça que o leitor de hoje, menos familiarizado com o *Orlando Furioso*, bem agradecerá umas explicações mais abrangentes. As citações do poema original são tiradas de Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Milano, BUR, 2000, 3ª ed..

vém completar a referência, lembrando que a descrição dos feitiços de Alcina, que transformam os seus amantes "altri in abete, altri in oliva / altri in palma, altri in cedro, altri secondo / che vedi me su questa verde riva, / altri in liquido fonte, alcuni in fiera", se encontra na estrofe LI do Canto 6.º. Em relação ao anel de Angélica, Bocage remete para a estância VI do Canto 11.º, quando a jovem, graças ao objecto mágico, desaparece da vista de Ruggiero que se aprestava a possuí-la:

Del dito se lo leva, e a mano a mano
Sel chiude in bocca: e in men che non balena,
così dagli occhi di Ruggier si cela,
come fa il sol quando la nube il vela.

Também neste caso a descrição do objecto mágico, que para além de tornar invisível aquele que o põe na boca, torna quem o leva ao dedo imune a todos os encantos, se encontra noutras estrofes, mais precisamente as 69 e 74 do Canto 3.º. Em relação ao pavês do mago Atlante, Bocage aponta a estância 56 do Canto 2.º, na qual Pinabello narra o momento final do combate entre Atlante e os dois cavaleiros Ruggiero e Gradasso, quando o primeiro descobre o pavês deixando-os sem sentidos. O "alífero ginete" do texto português é naturalmente o ippogrifo.

Em conclusão, algumas palavras sobre as traduções do italiano: uma peça de Metastasio, *Attilio Regolo*, e dois breves trechos da *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso. Como é notório, Bocage, em particular nos últimos anos de vida, após a passagem pelo Hospital de Nossa Senhora das Necessidades¹⁰, verteu várias obras didácticas de autores franceses,

¹⁰ Segundo Hernâni Cidade, os largos meses passados no hospício permitiram a Bocage encontrar o equilíbrio e o sossego necessários para que se entregasse com regularidade ao trabalho intelectual, além disso, acrescenta o crítico, nesse lugar "refresca o latim, aprendido com o sacerdote espanhol, o francês, que a mãe lhe ensinara, o italiano, com que os intelectuais, frequentando a ópera italiana se familiarizavam" (Maria Manuel Barbosa du Bocage, *Opera Omnia*, vol. 1, p. XXVIII).

quer em prosa quer em verso, na sua maioria editadas pela Tipografia do Arco do Cego. Para além disso, traduziu numerosos trechos de obras clássicas latinas, como é o caso das *Metamorfoses*, de Ovídio, e da *Farsália*, de Lucano. Nos prólogos de quatro versões editadas, Bocage debruça-se sobre o problema da tradução e as considerações da nota “Ao Leitor” que antecede *Eufêmia ou O Triunfo da Religião* são particularmente interessantes e elucidativas:

Extremei-me o que pude em imitá-la, e em evitar os galicismos, de que abunda grande parte das nossas traduções, que nos enxovalham o fértil e majestoso idioma, só indigente e inculto na opinião das pessoas que o estudaram mal. Cuidei igualmente em conservar na dicção toda a fidelidade possível, excepto nos lugares onde os génios da língua 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 verbum verbo curabis reddere fidus

*Interpres, etc.*¹¹

Daniel Pires e Carlos Castilho Pais¹² chamaram recentemente a atenção para a urgência de aprofundar esta faceta relevante da obra de Bocage, muitas vezes descurada. Convém, todavia, lembrar as páginas que Hernani Cidade dedicou à análise da tradução de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre¹³, e o ensaio já mencionado de Maria Helena da Rocha Pereira, que passa em resenha as versões dos poetas latinos, em particular

¹¹ Em José António Sabio Pinilla, Maria Manuela Fernández Sánchez, *O discurso sobre a tradução em Portugal*, Lisboa, Colibri, p. 154.

¹² Ver respectivamente, *Bocage tradutor, em Bocage 1765-1805*, Biblioteca Nacional, 2005, e *Bocage, tradutor*, em *O Língua*, Revista Digital sobre Tradução, n.º 8, Abril 2006.

¹³ Hernani Cidade, *cit.*, pp. 368-371.

Ovídio e Lucano¹⁴, sem esquecer o amplo capítulo consagrado às traduções no estudo sobre Bocage escrito por José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha, que, embora se baseie numa abordagem teórica obviamente datada, contém reflexões ainda hoje relevantes¹⁵. O crítico oitocentista, após ter afirmado que a glória maior de Bocage assenta justamente “no primor das suas versões”, examina-as em detalhe dividindo-as por língua de origem. No caso daquelas feitas a partir do italiano, segundo ele mais imitações do que verdadeiras traduções, o juízo é fortemente negativo. Castilho censura em particular a versão da peça de Metastásio, uma “pálida e desfigurada cópia”, e chega a apelidar de Attila o tradutor pelos inúmeros cortes feitos à obra original. A conclusão é peremptória: “as tentativas italianas de Bocage são o ínfimo de seus títulos de glória”¹⁶.

Não sendo este o espaço adequado para reavaliar com a devida atenção os resultados alcançados por Bocage nas suas traduções do italiano, a fim de confirmar ou refutar as conclusões de Castilho, limito-me a apresentar os dois trechos do poema épico de Tasso que o poeta português decidiu recriar na sua língua. Trata-se de dois episódios bélicos. O primeiro faz parte do Canto 9.º e narra o combate de Latin e dos seus cinco filhos contra o Solimano, que, durante a noite, atacara de surpresa o acampamento cristão às portas de Jerusalém. Um após outro os cinco jovens caem sob os golpes do inimigo, perante o olhar do pai. Finalmente, Latin, que já não sabe se o seu desejo é o de morrer ou de matar, lança-se contra o Solimano num derradeiro assalto e morre trespassado pela espada do guerreiro mussulmano. Três símiles entrecortam

¹⁴ Maria Helena da Rocha Pereira, *cit.*, pp. 131-172. Refira-se igualmente a análise da tradução feita por Bocage de um fragmento de *Fingal* em Maria Gabriela Carvalhão Buescu, *Macpherson e o Ossian em Portugal*, Lisboa, Colibri, 2001, pp. 189-197

¹⁵ Manoel Maria du Bocage, *excerptos: seguidos de uma noticia sobre sua vida e obras, um juízo critico, apreçiações de bellezas e defeitos, e estudos de lingua*, Rio de Janeiro, Garnier, vol. 3, 1867.

¹⁶ *Ib.*, p. 208.

a narrativa; transcrevo a seguir dois deles¹⁷, acompanhados da respectiva tradução de Bocage, pois me parece ser uma excelente amostra da perícia deste último. Como é sabido, na *similitudo* todo poeta épico põe à prova o seu engenho e arte¹⁸. A primeira é uma imagem animal que representa a relação do pai soldado com os seus filhos:

Così feroce leonessa i figli,
 cui dal collo la coma anco non pende
 né con gli anni lor sono i ferì atigli
 cresciuti e l'arme de la bocca orrende,
 mena seco a la preda ed a i perigli,
 e con l'esempio a incrudelir gli accende
 nel cacciator che le natie lor selve
 turba e fuggir fa le men forti belve

Assim brava leoa os filhos bravos,
 A quem do colo a juba inda não desce.
 A quem das mãos cruéis, da horrenda boca
 Inda as terríveis armas não cresceram,
 Leva consigo às presas, aos combates,
 E os vai com torvo exemplo encarniçando
 No caçador, que os bosques lhe perturba,
 E as feras menos fortes afugenta.¹⁹

¹⁷ Para o original sirvo-me da edição do poema organizada por Claudio Varese e Guido Arbizzoni: Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, Milano, Mursia, 1972.

¹⁸ Aliás, como nota C.M. Bowra: “una similitudine non solo ha un fine illustrativo, ma crea uno speciale effetto, perché è tratta da una sfera della realtà non strettamente in relazione con quella in cui l'azione stessa si svolge; indirizza la nostra mente verso questa nuova sfera e ci distoglie per un momento dall'azione, mentre il nostro pensiero si concentra su qualcos'altro. Così concede una pausa, dà respiro, specialmente nel corso delle descrizioni di battaglie e di duelli, le quali possono sì non riuscire monotone per un determinato pubblico, ma almeno tendono a provocare una gamma ristretta di reazioni emotive” (*La poesia eroica*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, vol. 1, pp. 446-447.)

¹⁹ Afradeço a Daniel Pires, o mais recente editor da *Obra completa* de Bocage (Edições Caixotim, em curso de publicação), ter-me facultado as versões da *Gerusalemme Liberata* que cito neste artigo.

O segundo símile, uma comparação com o mundo vegetal, remata o episódio. Latin, atingido mortalmente por Solimano, continua a lutar até ao derradeiro respiro:

Come nell'Apennin robusta pianta,
che sprezzò d'Euro e d'Aquilon la guerra,
se turbo inusitato al fin la schianta,
gli alberi intorno ruinando atterra,
così cade egli, e la sua furia è tanta
che più d'un seco tragge a cui s'afferra;
e ben d'uom sì feroce è degno fine
che faccia ancor morendo altre ruine.

Qual no Apenino vigorosa planta,
Que as iras desdenhou de Áquilo e de Euro,
Se tufão desusado enfim a arranca,
Co'a queda em torno as árvores derruba:
Tal cai o herói, e o seu furor é tanto,
Que leva após de si mais dum que aferra,
E de Homem tão feroz é fim bem digno
Fazer, até morrendo, altas ruínas.

O segundo trecho da *Gerusalemme Liberata* traduzido por Bocage integra o Canto 20º. Trata-se do célebre episódio de Gildippe e Odoardo, amantes inseparáveis que Torquato Tasso nos apresentara no primeiro canto, antecipando o desfecho trágico da sua história de amor, "non sarete disgiunti ancor che morti!". Creio que na escolha de Bocage em traduzir este trecho terá pesado o mesmo motivo que levou o poeta a seleccionar alguns passos das *Metamorfoses* de Ovídio, como sublinha Maria Helena da Rocha Pereira: "um grupo de episódios preferidos envolve histórias trágicas de amor, onde há sentimentos e atitudes exaltados, que se coadunavam com as dominantes psicológicas do tradutor"²⁰. Também neste caso

²⁰ *Cit.*, p. 157.

transcrevo uma *similitudo* que ilustra a morte de Odoacre, estabelecendo uma comparação com o mundo das plantas:

Come olmo a cui la pampinosa pianta
 Cupida s'avvicchi e si marite,
 se ferro il tronca o turbine lo schianta
 trae seco la compagna vite,
 ed egli stesso il verde onde s'ammanta
 le sfronda e pesta l'uve sue gradite
 par che se n'dolga, e più che 'l proprio fato
 di lei gl'incresca che gli more a lato;

Qual olmo, a que a vinosa, a fértil planta
 Com abraço tenaz se enreda, e casa,
 Se ferro o parte, ou raio o desarreiga,
 Leva consigo a terra a sócia vide:
 Ele o verde atavio lhe desfolha,
 Ele mesmo lhe pisa as gratas uvas,
 E como que lhe dói mais que seu fado
 O fim da amiga, que lhe morre ao lado.²¹

²¹ Como nota final, um apontamento acerca do soneto que começa pelo verso “Já Bocage não sou! ... À cova escura”. O Morgado de Assentiz entregou cópia do texto a Inocêncio, afirmando ter escrito o poema sob o ditado do autor em plena agonia. Apesar de, ao longo do tempo, muitos terem manifestado dúvidas acerca da autoria, os estudiosos e os editores mais recentes, com algumas exceções, veja-se o caso de Adelto Gonçalves (*Bocage, o perfil perdido*, Lisboa, Caminho, 2003, pp. 361-375), propendem pela autenticidade. Significativo, para nós, é o facto de Bocage, neste poema de arrependimento e contrição, se comparar com Pietro Aretino, “Outro Aretino fui...”, o autor quinhentista que, mercê de obras como *La cortigiana*, *Ragionamenti*, *Sonetti lussuriosi* etc., granjeou fama universal de autor maldizente e licencioso. Estabelecer se a comparação reflecte um conhecimento real da obra do Aretino ou não passa dum eco dessa fama é sem dúvida um tema aliciante para futuros estudos.