

Múcio Teixeira (séc. XIX), Francisco Maria Esteves Pereira, Henrique Lopes de Mendonça, Paiva Boléo, Agostinho da Silva (Marcos), David Mourão-Ferreira, José Saramago, José Cardoso e os classicistas Carlos Simões Ventura, Francisco Rebelo Gonçalves (Lúcio Rebelo) e Maria Helena da Rocha Pereira (séc. XX).

Esta obra, que inclui ainda uma bibliografia sucinta e adequada, ao reunir meticolosamente materiais dispersos – alguns desconhecidos, outros simplesmente esquecidos no emaranhado teórico de artigos ou de livros –, analisando-os e transcrevendo-os com seriedade e rigor, fica como uma imprescindível referência para o estudo do bucolismo e da recepção de Teócrito em Portugal.

CARLOS MORAIS

Carmen Isabel Leal Soares, *O Discurso do Extracénico — Quadros de Guerra em Eurípides*, Lisboa, Edições Colibri — Fac. de Letras da Universidade de Coimbra, 1999, 128 pp. ISBN 972-772-085-4.

O trabalho em epígrafe, resultante de dissertação de mestrado defendida em 1996, tem por objecto o estudo daquilo que, dentro do teatro, está por essência fora dele, mas que, pela arte, é presentificado e trazido para dentro dele: nas palavras de Carmen Soares, o “extracénico”. Dentre o leque de cenas do género oferecidas pelo teatro euripídiano, escolheu estudar os processos literários (discursivos) através dos quais o artista-poeta Eurípides “representa” e descreve os eventos bélicos extracénicos. O drama é, antes de mais, um género poético, vive da palavra preferencialmente à encenação e aos aspectos técnicos. Como bem sublinha a A., valendo-se da autoridade da *Poética* (p. 18): “Aristóteles, numa provável reacção contra a sobre-valorização dos recursos espectaculares na produção teatral da sua época, afirma que o espectáculo, embora sendo o que mais seduz o público, é o que há de mais estranho à arte e menos próprio à poesia.”

Após uma “Nota prévia” e “Observações preliminares” (pp. 7-11), a A. introduz (pp. 13-26) quatro elementos característicos do género trágico. Primeiramente, a tragédia e o seu papel duplo de didacticismo e hedonismo. Nas pp. 19-21, disserta sobre a concepção da tragédia enquanto narrativa em forma dramática, fundando-se na omnifuncionalidade do conceito de *imitação*. Seguem-se (pp. 21-23) algumas considerações acerca da “descrição”, na acepção lata do termo enquanto reprodução em discurso de algo visto, que se fundamentam nas concepções actuais do que é descrição, por oposição “tradicional” a narração. Seguidamente (pp. 23-24), centra-se em aspectos respeitantes à descrição de um exército, como discurso dirigido à imaginação. Característica notória na arte euripídiana da descrição de exércitos realçada ao longo do trabalho é ainda a *variatio* narrativa e discursiva (pp. 24-26).

O estudo propriamente dito analisa a descrição de um exército em manobras em função da voz do narrador do extracénico, segundo se trate, sucessivamente: de personagens civis, observadoras dos eventos que relatam (femininas, em associação com idosos: cap. I pp. 27-53; passos em análise: *Fenícias* 88-201 e *Ifigénia em Áulide* 171-230); de elementos militares, participantes nos eventos, com estatuto narratológico autodiegético ou homodiegético (cap. II pp. 55-111; análise de: *Heraclidas* 389-409, 667-679 e 799-866; *Suplicantes* 650-730; *Fen.* 1090-1199, 1217-1263 e 1356-1479); finalmente, de personagens de estatuto não nitidamente civil nem militar, através de cuja intervenção há uma subversão do modelo épico que inspirou Eurípides (cap. III pp. 113-120; análise de: *Helena* 1526-1618; *Orestes* 1474-1489).

Dá-se relevo à arte com que Eurípides, procurando a verosimilhança da representação, compõe, lançando mão dos recursos técnico-compositivos e estilístico-retóricos que se lhes ofereciam, visões necessariamente diferentes, entrando em jogo, no que ao observador diz respeito, factores diversos como o sexo, a idade, o grupo social, etc. Mas neste ponto o factor essencial é a pessoalização da apreensão do descrito. Cada relato é filtrado qualitativa e quantitativamente (pp. 36, 64) por cada testemunha, a seu modo pessoal. “As personagens enunciativas produzem um discurso pessoalizado, com marcas claras da sua presença” (p. 40), necessariamente subjectivo, quer a testemunha seja mulher, quer seja um soldado da mais baixa (*u.g.* o criado de Hilo em *Her.* 667-679, 799-866) ou mais alta patente (Demofonte, o próprio rei de Atenas em *Her.* 389-409). Tal subjectividade resulta em que é de todo impossível ao sujeito de enunciação transmitir um relato imparcial (p. 65). Tudo isto abona em favor da arte de Eurípides e da sua inovação, designadamente na concepção da figura do mensageiro, não como “simples mecanismo dramático” (p. 63), mas como personagem rica e perfeitamente individualizada, distinta “da tradicional figura estereotipada” (p. 65). No mundo da guerra, cujas personagens são exclusivamente masculinas, às mulheres apenas era facultado conhecer o resultado dos combates. Enquanto observadoras (*Antígona* e o Pedagogo em *Fen.* 88-201; as coreutas em *If. Ául.* 171-230), não chegam a ser testemunhas do derramamento de sangue, mas tão-só de manobras militares: os soldados em movimento, em preparação ou em avanço contra a cidade sitiada; ou em momentos estáticos, de descanso ou em jogos. Para o sexo feminino, geralmente recluso no gineceu, tal observação de um espectáculo ao mesmo tempo admirável e apaixonante era causa e motor de ousadia e traduzia-se em *hedonê* pelo desconhecido e interdito, até mesmo “um certo gozo pela transgressão” (p. 29). Por sua vez, a comunicação do cru horror dos combates e do derramamento de sangue fica reservado aos mensageiros-soldados masculinos.

A descrição das manobras militares em Eurípides apresenta-se como se de pintura se tratasse. A influência da pictórica contemporânea é muito provável na arte euripídiana. A isto acresce a incidência de vocábulos do campo semântico de

“ver”, a atenção à cor e às formas dos espaços, homens, armas e cavalos, o movimento e a sugestão de elementos emocionais e psicológicos a partir do aspecto exterior das figuras humanas descritas. Ora, todos estes aspectos merecem da A. a devida ênfase nas análises a que procede (cf. pp. 34, 39-40, 49-53, 84).

Historicamente, Eurípides tinha por referência inspiradora os flagelos recentes das Guerras Médicas e do Peloponeso. Literariamente, porém, — pois são estes aspectos o objecto da tese —, a descrição de quadros bélicos é um tema épico — o mesmo é dizer homérico. Embora haja intertextualidades com Ésquilo (sobretudo entre *Fen.* e *Os Sete contra Tebas*), o modelo discursivo e temático é em especial a *Ilíada*. Carmen Soares, nas suas análises dos passos euripidianos, nunca perde de vista os pontos de referência homéricos. O modelo directo de *Fenícias* 88-201 é *Ilíada* 3 e a descrição que Helena faz a Príamo, das ameias das muralhas de Ílio, dos batalhões e dos heróis aqueus. Sendo um tema épico (também convertido em trágico), a descrição de quadros de guerra é, por definição, um tema elevado (cf. a definição de Aristóteles *Poé.* 1449b24-28), heróico. Contudo, a inspiração épica não é servilmente seguida por Eurípides. Este é o tema do capítulo III da tese. É um Eurípides tardio quem retoma os elementos e os paradigmas épicos e os desconstrói. Trata-se agora de combates improvisados e não declarados, cujas motivações são meramente privadas e em que uma das partes não é helénica. O heroísmo patriota dá lugar à mesquinhez pessoal e ao mais elementar instinto de sobrevivência de quem procura apenas “salvar a pele” (a expressão é da A., p. 114), a coragem à cobardia, a honra ao dolo e à perfídia; em suma, estamos perante “o reverso das qualidades heróicas” (p. 120). O Grego é a parte bem armada e a que sai vencedora, mas também a mesquinha e a que engana. A bárbara, mal armada, pusilânime e de pouco valor militar (cf. o retrato que o Frígio faz dos seus compatriotas em *Or.* 1484sq.), sai massacrada, além de moralmente ridicularizada. Ao trágico e ao épico acrescenta Eurípides um tom um tanto cómico, de censura corrosiva. Pessoalmente, esta é das impressões de maior originalidade que nos fica a respeito de Eurípides, após a leitura da tese.

Deve notar-se, a adicionar a tudo quanto tem sido dito dos pontos em que a A. põe a ênfase ou da forma como trabalha, como virtudes do presente trabalho, primeiramente, que a A. soube manter-se fiel ao proposto. A fundamentação teórica por que opta (em especial, a terminologia da narratologia moderna) é sólida e as referências (designadamente em nota) são pertinentes. As análises dos passos euripidianos e dos processos discursivos são incisivas e agudas. Um só exemplo gostaríamos de referir. Na p. 108, a propósito da forma como Eurípides põe na boca do mensageiro a presentificação do suicídio de Jocasta à beira dos cadáveres dos filhos Etéocles e Polínicos, mortos às mãos um do outro, em *Fen.*, escreve: “Procurando anular o distanciamento que o tempo imprime a acontecimentos pretéritos relativamente ao momento da narração, o mensageiro actualiza

no quadro do suicídio formas de presente ('trespassa', 1458; 'jaz', 1459). Por serem as únicas [formas verbais de presente] usadas nesta descrição, conferem ao suicídio um maior impacto junto dos ouvintes."

Não obstante as qualidades, há todavía defeitos e fragilidades a recensear, além de aspectos que carecem de correcção, por aparentemente se deverem mais bem a desatenções fortuitas. Começando por estas últimas, na p. 16 a A. cita o capítulo 11 da *Retórica* de Aristóteles (1369b33-35), que versa o "prazer" como matéria de oratória judicial. Posto que a obra se compõe de três livros, pergunta-se: de qual? Falta, pois, especificar: "cap. 11 do livro I". Já na p. 57 n. 10 refere-se à utilidade do exercício da caça como treino para a guerra entre os Persas em Xenofonte, *Ciropedia*, remetendo para "um pequeno tratado sobre a actividade venatória" do mesmo autor, que não identifica, mas que informamos tratar-se do *Cinegético*. A partir de cerca de metade da nota, compara afirmações de uma e outra obras, mas confunde-as, fornecendo referências erradas. É correcta a referência a *Ciro*. 4.1.1., mas erradas as seguintes (*idem* 4.12.8 e 4.12.7). As referências correctas são, respectivamente, *Cineg.* 12.8 e 12.7.

No tocante à derivação de vocábulos gregos para o português, cito a designação da figura de retórica *oxímoron* (p. 75). Pretende-se certamente com tal forma manter uma escrita etimologizante. Tal justificaria igualmente o itálico. A ser assim, deveria coerentemente escrever-se *oxymoron* (de ὀξύμωρον). É, contudo, de lembrar que existe já consagrada em português a forma "oximoro". Mas, onde o problema ganha dimensão mais séria e recorrente é nos nomes próprios. Recenseámos os casos: p. 15 "Laértida" por "Laerciada", de Λαερτιάδης; p. 27 n. 1 "Cos", "Nisinos" e "Calymnos" por "Cós", "Nisiro" e "Calidnas" (cf. Heródoto 7.99); pp. 45, 51, 116 "Poséidon" por "Posídon"; pp. 45, 48, 100, 101 "Dânaos" por "Dánaos"; p. 50 "Feretíada" por "Fereciada"; p. 51 "Eleu" por "Oileu", de Οἰλεύς; p. 75 "rochas Escironeias" por "rochas Cirónides", de Σκιρωνίδες em *Her.* 860 (cf. *Hipólito* 979); pp. 91, 92 "potniadas" por "potniades" (epíteto etnonímico, em *Fen.* 1124 e *Or.* 318), de Ποτινάδες.

E se, por um lado, a fundamentação teórica assumida tem solidez, por outro, também é verdade que em outros domínios há manifesta insegurança. A A. várias vezes intenta embrenhar-se pelos terrenos da retórica, mas neles não chega a penetrar (se exceptuarmos uma pontual incursão pela *Ret.* de Aristóteles, p. 16). Um exemplo: na p. 73 a A. nota o cuidado do poeta em pôr na boca do mensageiro de *Her.* um relato ordenado e claro da batalha, e que tal é manifesto pelo recurso a advérbios de tempo (*primeiramente*, 834; *seguidamente*, 836). E observa que assim se revela "a observância de uma técnica elementar nas regras da retórica". Pergunta-se: qual é essa "técnica elementar nas regras da retórica"? No que à retórica respeita, não parece tratar-se de "uma técnica elementar", mas de uma "regra elementar", ou "virtude elementar nas regras da retórica". Essa regra, ou virtude, é em grego a σαφήνεια "clareza". Remete-se, a propósito da

narração ordenada e consequente de factos, para o tratado Προγυμνάσματα de Élio Téon de Alexandria, de meados do séc. I d.C. (73.31-33 p. 39, 80.14-28 p. 41 ed. Michel Patillon, Paris Les Belles Lettres 1997. Trata-se, pois, de um problema não só de *elocutio*, mas também de *inuentio* e *dispositio*.

Dar a preferência exaustiva e quase exclusiva a grelhas de análise e terminologias modernas (no caso presente, do domínio da narratologia), e a preterência à teoria antiga, não só pode resultar na insuficiência e inoperância dos pressupostos de leitura e interpretação dos textos antigos, como também parece traduzir uma certa depreciação da teoria antiga. Mais ainda: trata-se de um problema de legitimidade. Exemplos: na p. 20, a propósito da distinção entre drama e narrativa, a A. Autora evoca a “terminologia moderna, de proveniência anglo-saxónica”, designadamente os conceitos equipolentes, respectivamente, de *showing* e *telling*. No parágrafo seguinte, nota o desenvolvimento sofrido pelos estudos literários, em especial no séc. XX, o que levou a “precisar conceitos milenares”. Sem prejuízo do facto do imenso contributo desse desenvolvimento, cabe perguntar: primeiramente, a que “conceitos milenares” se refere? Em segundo lugar: quê, em concreto, perdem os conceitos milenares em imprecisão? Por exemplo, relativamente à díade *showing/telling*, de Lubbock (como representação dramática / representação com recurso à palavra), cremos na vantagem de um confronto com os conceitos retóricos (mas também operatórios na teoria da arte dramática antiga) de ὑπόκρισις/λέξις. Já a discussão da “tradicional díade” narração/descrição (pp. 21-23), bem como das características respectivas de um e outro pólo que justificam a dicotomia, peca por generalista, o que a faz incorrer no risco de transmitir conteúdos imprecisos, além de dados escassos. Primeiramente, com base em que “tradição” classifica esta díade de “tradicional”? Seria mais rigoroso dizer: “À díade narração/descrição, conforme é entendida nos dias de hoje...”. Estamos, pois, perante a inoperância do método de análise literária eleito. Pressupõe que *descrever* significa etimologicamente “escrever a partir de um modelo” (*de-scribere*). Esta é uma das acepções do conceito; todavia, é insuficiente. Primeiro porque esquece o termo técnico grego para “descrição”: ἔκφρασις. Segundo, porque não investiga o uso e o tratamento dos conceitos, tanto do grego como do correspondente latino *descriptio*, na teoria retórica antiga, grega como latina. A oposição narração/descrição traduzida nas oposições, respectivamente, dinamismo/estatismo, tempos verbais de aspecto pontual (presente, pretérito perfeito)/tempos verbais de aspecto contínuo (presente, pretérito imperfeito), etc., não é de todo operatória entre os Antigos. A compulsão dos capítulos dedicados à διήγησις (narração) e à ἔκφρασις (descrição) nos tratadistas de προγυμνάσματα (Élio Téon, Hermógenes, Aftónio), torna-o bem patente. As definições que dão são análogas, pelo que aqui, com toda a propriedade, se deverá falar em “tradição” (a retórica latina limitou-se a traduzir as definições). Assim, *u.g.* em Élio Téon: διήγησις (ou διήγημα) ἐστι λόγος ἐκθετικὸς πραγμάτων “narração é uma composição que expõe

factos” (78.16sq. p. 38); e ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὅψιν ἄγων τὸ δηλούμενον “descrição é uma composição explanatória que traz à vista de forma vívida o que se está a mostrar” (118.7sq. p. 66). Entre os objectos de descrição, pode haver acções (118.17sq. p. 67) e não apenas pessoas, coisas, paisagens; e típica do discurso narrativo é a presença de seis circunstâncias do acto (78.18-21 p. 38): pessoa, acto, lugar, tempo, modo e causa. Ora, a distinção natural entre narração e descrição é que a primeira é uma δι-ήγησις, ou seja, uma exposição linear, ao passo que a segunda constitui uma περι-ήγησις, ou explanação circular. Remete-se, para maior esclarecimento, não só para os capítulos de Téon, Hermógenes e Aftónio em questão, mas também para as observações de M. Patillon à edição de Téon (pp. XXXVIIIsq. e p. XLV). Em nossa opinião, o trabalho só teria a enriquecer com o recurso às grelhas teóricas da retórica antiga.

Questionável julgamos o entendimento dos sacrifícios humanos ocasionalmente exigidos como propiciação pelo bom sucesso no combate como “suicídios voluntários” (pp. 59sq.). Em todos os casos a vítima designada para o sacrifício de boa mente a ele se oferece, *u.g.* Macária (*Her.* cf. 474-483 e *passim*), que o encara como uma forma de “morrer, no feminino, pela pátria” (p. 60), comparável à queda heróica no campo de batalha dos soldados masculinos. Mas em um só a vítima se suicida, é o agente da própria morte: Meneceu (*Fen.* 1090-92). Pelo que a definição global preferível seria a de “sacrifício voluntário”.

Há ainda a questionar determinadas interpretações de textos. No tocante à descrição do escudo de Tideu (p. 91) em *Fen.* 1120, a lição da vulgata é ἐπ’ ἀσπίδι. Segundo a A., tal lição deveria ser interpretada no sentido de que a pele de leão fora cinzelada “na face do escudo”, pelo que se colocaria a hipótese, em seu entender a viável, de aceitar a lição ἐπ’ ἀσπίδος, sendo que, neste caso, aquela estaria colocada “sobre o escudo”. Duas observações: por um lado, não é citado o testemunho ao qual se deve a lição em genitivo; por outro, achamos forçada tal dicotomia inter-pretativa, pois a lição em dativo não parece de todo incompatível com a interpretação “colocada sobre o escudo”.

Eis um estudo que, cremos, merece ser aprofundado e prosseguir pelos caminhos que abriu. Os reparos deixados pretendem apenas fazer meditar, tendo em vista aperfeiçoar o que já foi conseguido. Também nunca será demais louvar a elegância das traduções dos passos analisados, pelo que formulamos o voto de que um dos caminhos seja o de levar por diante o esforço de traduzir as peças de Eurípides ainda não disponíveis em português.

RUI MIGUEL DE OLIVEIRA DUARTE