

RECENSÕES

ÉSQUILO — *Prometeu Agrilhoado*, (introdução, versão do grego e notas de Ana Paula Quintela Sottomayor), col. «Clássicos Gregos e Latinos», nº 7, Lisboa, Edições 70, 1992, 87 pp.

Sob a supervisão do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e com a colaboração da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, iniciaram as “Edições 70”, em 1989, uma colecção dedicada à tradução de clássicos gregos e latinos, da qual o nº 7 é uma versão, parcial e pontualmente remodelada, de um texto da autoria de ANA PAULA QUINTELA SOTTOMAIOR, publicado pela primeira vez, em 1967, na colecção «O Grande Teatro do Mundo» (Coimbra, Atlântida), e reeditado sete anos mais tarde.

Esta 3ª edição, tal como as anteriores, abre com uma sucinta, mas esclarecedora, introdução, agora necessariamente actualizada com um capítulo dedicado à recentemente reavivada e revigorada — pela pena de MAX GRIFFITH — questão da autenticidade da peça. A despeito de a tradição manuscrita medieval nos transmitir esta tragédia da chamada triade bizantina como sendo de Ésquilo, em 1869, R. WESTPHAL (*Prolegomena zu Aischylos Tragödien*, Leipzig), apoiando-se em peculiaridades métricas, formula pela primeira vez a hipótese de o *Prometeu* ter sido revisto por um autor tardio (cf. p. 17, n. 4). Foi o rastilho que levou — autorizou, diríamos — outros estudiosos (GERCKE (1911), KÖRTE (1920), FOCKE (1929) e, sobretudo, SCHMIDT (1929): cf. pp. 17-18, n. 4 e 5) a descobrirem um sem número de particularidades linguísticas, estilísticas, ideológicas e teológicas, que infirmavam a secular tradição manuscrita e, como consequência, a autoria de Ésquilo.

O aparecimento, em 1952, de uma didascália no papiro de Oxirinto 20, nº 2256, fr. 3 — certamente amaldiçoado por alguns helenistas de então ! — deitou a perder dezenas e dezenas de páginas que asseveravam, com base em características meramente formais, que *As Suplicantes* eram a mais antiga das tragédias conservadas de Ésquilo. Advertidos «dós perigos de uma análise estritamente formal e que pressupunha para os escritores um percurso necessariamente linear, sem sobressaltos nem retrocessos» (p. 20, n. 10), os mais intrépidos defensores da não autoria esquiliana do *Prometeu*, refrearam as suas arrojadas afirmações e — não fosse mais um inesperado achado arqueológico atraí-los ! — deixaram de perscrutar, com avidez, mais umas tantas características que pudessem negar o que a tradição manuscrita havia transmitido como certo e adquirido.

Volvidos vinte e cinco anos, como nenhum papiro ousasse aparecer, MAX GRIFFITH (*The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge Univ. Press, 1977), depois de ténues tentativas de outros autores (HERINGTON (1970)), voltou decididamente ao assunto e a polémica reacendeu-se. Recuperando argumentos antigos e acrescentando outros seus, este autor intenta provar até à exaustão que um grande número de particularidades (não inventariadas pela A., porque fastidiosas para o leitor comum) métricas, estilísticas, sintácticas, lexicais, estruturais e

ideológicas entra em confronto com a prática de Ésquilo e reflecte características das obras conhecidas, ora de Sófocles, ora de Eurípides. Apesar de todas estas aparentes evidências e de a tendência actual ser a de rejeitar a autoria esquiliana (veja-se, e. g., o título que WEST dá à sua recente edição Teubneriana: *Aeschylus Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*), a A., com louvável moderação e cautela, entende que se deve manter inalterado o que a tradição nos doou, antes de mais porque «apenas temos à disposição cerca de um décimo da produção de Ésquilo, não sendo, por isso, possível um cabal cotejo entre os processos métricos, estilísticos, sintácticos ou estruturais utilizados nesta obra e em cada uma das tragédias conservadas do referido dramaturgo» (p. 19), depois porque «nunca em nenhum catálogo ou escólio é posta em dúvida a autenticidade da peça» (p. 19). E invertendo o sentido de toda a argumentação dos cépticos, a A. pergunta: não terão sido «Sófocles e Eurípides que vieram a desenvolver alguns processos métricos e estilísticos iniciados por Ésquilo na fase final da sua produção?» (pp. 19-20). Refira-se, a este propósito, que Sófocles imitou o *Prometeu* no seu *Triptólemo* (fr. 597-598 de 468 a. C.; cf. p. 15).

Intimamente relacionados com a questão da autenticidade, surgem os problemas — também insolúveis — da datação da peça e do lugar que esta ocuparia no conjunto da trilogia (ou dilogia, como advoga Dodds?). Relativamente à datação, são discutidas algumas hipóteses, no entanto, dada a inexistência de uma sempre ansiada didascália, só o *terminus post quem* é apresentado como seguro: 479/8 a.C., ano em que se verificou a erupção do Etna (cf. pp. 15 e 50, n. 38). No que concerne à estrutura da trilogia, a A., depois de apresentar e formular várias possibilidades, conclui pela seguinte disposição: *Prometeu Agrilhado*, com «a punição do Titã»; *Prometeu Libertado*, com o «abrandamento da ira de Zeus e a consequente libertação do Filantropo»; e *Prometeu Portador de Fogo*, com «a reconciliação perfeita entre a divindade nova — Zeus — e a antiga — Prometeu» e a instituição do culto do Filantropo, em Atenas (p. 16).

Confrontando-o sempre com a primeira versão conhecida — a hesiódica —, a A. dedica algumas linhas ao tratamento inovador do mito de Prometeu neste peça de «fluxo dramático quase contínuo» (M. O. PULQUÉRIO, *Estrutura e função do diálogo lírico-epirremático em Ésquilo*, Coimbra, 1964, p. 27), que inova também no capítulo das técnicas de encenação (pp. 25-26). O Titã roubou o fogo aos deuses olímpicos e *dele fez presente aos mortais* (vv. 7-8; cf. ainda vv. 252 e 254), esse fogo que se viria a revelar *mestre de todas as artes e grande recurso para os mortais* (vv. 110-111) e que, na expressão conseguida de Eça de Queirós, constitui a *essência humana* (*Prosas Bárbaras*, Lisboa, Livros do Brasil, s. d., p. 242; vide a feliz remissão da A. para este trecho queirosiano, p. 45 n. 25). E — aspecto inovador em Ésquilo — apresentou-os ainda com *cegas esperanças* (v. 250), o que fez com que *os homens deixassem de se preocupar com a morte* (v. 248). A insolência do seu acto, aquela insolência (*hybris*) que, *ao crescer, produz a espiga do desvario* (*Persas*, vv. 821-822; cf. p. 34 n. 6), foi a causa da sua desgraça: Zeus, o *monarca novo* (v. 35), de *alma inexorável e coração inflexível* (vv. 184-185), que, *com leis novas, rege sem regra* (vv. 150-152), manda que o prendam com cadeias de aço a um rochedo do monte Cáucaso (nas pp. 22-23, demonstra-se, com pertinência, que é possível conciliar o carácter iníquo e imoderado deste Zeus primitivo com o pensamento religioso de Ésquilo). Mas o Filantropo resiste tenazmente e, desafiando o filho de Crono, recusa-se a ceder a todas as tentativas para o demover. Prefere a desgraça à servidão (vv. 966-967, escolhidos pela A. para epígrafe do seu livro).

Foram esta sua desmedida generosidade em relação aos homens, por um lado, e a intrepidez, obstinação e inflexibilidade do seu carácter, por outro, que fizeram de Prometeu um símbolo da trágica existência humana, do génio criador e da cultura humana, um «símbolo de

RECENSÕES

tudo quanto implique luta por um ideal e nobreza de alma» (p. 11). Não admira, por isso, que o *Prometeu Agrilhoado* tenha merecido, sobretudo a partir do séc XVIII, a preferência de poetas, filósofos e artistas. E continuará a merecê-la, diz JAEGER, «enquanto arder no espírito humano uma centelha de fogo prometeico» (*Paideia*, Lisboa, Aster, 1979, p. 288). Sensível a este facto, a A. deteve-se a fazer uma resenha, suficientemente demonstrativa, da fortuna do mito de Prometeu (*Nachleben*) nas obras de Goethe, Shelley, Edgar Quinet, Roger Dumas, Guerra Junqueiro, Spitteler e André Gide; na pintura de Gustave Moreau; e nas composições musicais de Beethoven, Gabriel Fauré e Carl Orff (pp. 23-25).

Não esquecendo o preceito horaciano que adverte para a necessidade de um texto ser aperfeiçoado com as muitas emendas que o decurso do tempo sugere (*Arte Poética*, vv. 292-293: *carmen reprehendite quod non multa dies et multa litura coercuit*), a A., utilizando ainda o texto grego estabelecido por U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (*Aeschyli Tragoediae*, 2ª ed., Berlin, 1958; os mais recentes de PAGE e GRIFFITH surgem mencionados na bibliografia), introduz, com um incansável e sensível *limae labor*, dezenas de correcções na sua tradução. Sem pretendermos ser exaustivos, destacaremos, apenas, aquelas que se nos afiguram mais interessantes: nos vv. 399-400, 510 e 950, a A. acrescenta palavras que, apesar de figurarem no texto esquiliano, tinham escapado nas anteriores edições (*quandoque bonus dormitat Homerus*!...); nos vv. 216-218 e 415-416, as emendas introduzidas, além de seguirem mais a letra do texto grego, conferem um ritmo mais vivo à frase; já nos vv. 49, 66 e 568, as alterações resultam de uma diferente leitura das várias opções oferecidas pelo aparato crítico.

Permita-se-nos, contudo, que discordemos de duas propostas de tradução — simples minudências que se esbatem e diluem na qualidade de todo o trabalho: nos vv. 329 e 999, pensamos que o contexto aconselha, para *mataios*, *a, on*, não o sentido alvitado nesta edição (*insensatas / insensata*), mas o anterior (*insolentes / insolente*); nos vv. 9 e 579, preferíamos que a A., à semelhança do que fez para os vv. 260, 266 e 1039, tivesse adoptado soluções idênticas, traduzindo *hamartia* e *hamartano*, respectivamente, por *erro* e *errar*, em vez de *pecado* e *pecar*, conceitos com uma inegável carga semântica de índole cristã.

Esta tradução, perfeitamente adaptada aos diferentes matizes do texto esquiliano — só um profundo conhecedor da língua grega, como a A., o poderia conseguir —, é ainda enriquecida por uma centena de notas que, ora esclarecem o sentido da peça, com preciosas informações sobre os mais variados e intrincados aspectos da mitologia grega e com explicações de cariz etimológico (n. 91, 94, 104), ora introduzem interessantes apontamentos de actualidade literária (n. 25) e pictórica (n. 60) que sempre revivificam um texto antigo.

A bibliografia, em nossa opinião, demasiado sucinta, não deslustra o inquestionável valor desta obra, nem os dotes de tradutora e de profunda conhecedora do fenómeno teatral grego de ANA PAULA QUINTELA SOTTOMAYOR.

Perfeita é a simbiose da arte de bem escrever com a arte de bem traduzir.

E agora, porque não começar a pensar na reedição de *As Suplicantes*, uma tradução da A., feita também com grande cuidado e rigor científico, que se encontra numa esquecida publicação de 1968, da responsabilidade do Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra? Ganhariam Ésquilo, o teatro grego e a, já não restrita, plêiade de leitores sedenta de tudo o que à cultura clássica diz respeito. Fica o repto.

Carlos Morais

MARIA DO CÉU ZAMBUJO FIALHO — *Luz e trevas no teatro de Sófocles*, col. «Estudos de Cultura Clássica», n.º 6, Coimbra, INIC — Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Univ. de Coimbra, 1992, 230 pp.

Para o estudioso da tragédia de Sófocles, confrontado com uma extensíssima bibliografia proveniente das mais diversas áreas do saber, é tarefa sempre difícil traduzir, através de uma abordagem nova e original, a sensação de novidade e de descoberta que experimenta de cada vez que relê (ou revê) e repensa a produção dramática daquele genial poeta da Antiguidade. Esta dificuldade, porém, não tem impedido, nem sequer, de uma maneira geral, diminuído a actividade hermenêutica. O trabalho agora publicado — uma dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Coimbra em 1990 — é um exemplo não só da vitalidade que tem marcado os estudos sobre o teatro de Sófocles nos últimos anos, mas sobretudo do seu revigoreamento no nosso país em particular (Recorde-se, de passagem, que quatro números da col. «Estudos de Cultura Clássica» se debruçam sobre peças do mesmo tragediógrafo). Nele a A., na esteira de D. Bremer em cuja obra *Licht und Dunkel in der frühgriechischen Literatur* se inspirou, propõe-se analisar a mesma temática da luz e das trevas, escolhendo as quatro peças do dramaturgo grego «onde a sombra e o elemento luminoso mais profundamente se associam ao cerne da experiência trágica» (p. 8).

O assunto já tinha merecido a atenção pontual de alguns críticos, sobretudo em artigos, e referido apenas a uma ou outra peça representativa. Todavia não tinha sido ainda sujeito a um estudo mais sistemático e globalizante, que visasse determinar a especificidade e a singularidade do tratamento sofocliano. Por outro lado, a abordagem das peças revela-se aqui particularmente interessante, visto que M. C. Fialho opta por extrair das situações e dos passos em análise as suas implicações mais profundamente filosóficas, abordagem que bem se adapta à dramaturgia de Sófocles. Daí que, de uma maneira geral, o tipo de raciocínio utilizado e a sua formulação discursiva relevem mais da filosofia do que da filologia, ao contrário do que porventura se poderia esperar de um investigador de formação filológica. Este pendor para a análise filosófica não implica, obviamente, o descurar do estudo linguístico de textos que a A. bem conhece, como havia já demonstrado em traduções suas. Muito pelo contrário, digamos que o trabalho sobre as estruturas linguísticas suporta aquele tipo de análise, dado que as conclusões retiradas partem sempre do texto e por vezes da discussão sobre o sentido preciso de alguns vocábulos (é o caso da discussão acerca do sentido de *aletheia* no capítulo dedicado a *Rei Édipo*). De resto, esta prática não é propriamente alheia aos filósofos, basta lembrar a preocupação de um Heidegger de regressar justamente aos Gregos, de reencontrar a «linguagem do começo», em ordem a redescobrir o sentido originário de conceitos fundamentais para a indagação filosófica. Não é por acaso, aliás, que Heidegger, citado algumas vezes, é uma das referências deste trabalho, e conceitos como *Dasein*, ou *ser-no-mundo*, ou mesmo distinções conceptuais como a

MARTA VÁRZEAS

que o filósofo efectua entre *ontológico* e *ôntico*, *temporalidade* e *temporalização*, são recorrentes.

A análise da imagética da luz e das trevas na sua relação essencial com o específico modo sofocliano de conceber o trágico e de o realizar dramaticamente revela-se, nesta obra, um meio fascinante e fecundo de interpretação dos textos deste autor. Com efeito, se a linguagem de tais opostos já aparece na literatura da época arcaica, o certo é que, pela própria natureza do drama e particularmente do género trágico, o aproveitamento que dela faz Sófocles é, em alguns aspectos, como a A. demonstra, completamente novo. Um dos aspectos dessa originalidade diz respeito ao modo como o dramaturgo caracteriza o Homem confrontado com a tragédia de uma situação-limite: em tais circunstâncias a acção humana revela elementos luminosos e elementos sombrios, que se manifestam não numa dicotomia perfeita, não numa alternância rigorosa, mas numa indissociável coexistência. Quer dizer, luz e sombra são as faces de uma mesma realidade, ambas determinam e são estigma da acção e da natureza humanas.

O uso destes opostos na dramaturgia sofocliana veicula, portanto, uma visão do mundo que é trágica e irónica. Irónica porque, da mesma forma que na pintura o jogo de luz e sombra dá origem a uma ilusão de óptica, na esfera da vida, o agir humano, marcado como está de obscuridade e luminosidade, manifesta-se, aos olhos deste dramaturgo, como ilusório e aparente. Por isso nas suas peças é primordial o relevo dado ao contraste entre *aparência* e *verdade*, através da representação do choque entre a grandeza do homem, que poderemos designar como luz, e a sua finitude, ou as trevas da sua cegueira.

A obra apresenta-se dividida em duas partes. A primeira dedicada ao estudo do drama *Ájax*, a segunda ao estudo de *Rei Édipo*, *Édipo em Colono* e *Electra*.

No capítulo único sobre o *Ájax*, a análise está orientada para a forma como a linguagem da luz e das trevas se articula com a vivência do tempo, já que este é entendido simultaneamente como uma força de ocultamento e de revelação, como «jogo de luz e de trevas» (p. 17). M. C. Fialho interpreta a situação trágica de *Ájax* como sendo o resultado do reconhecimento, por parte do herói, da impossibilidade de permanecer na luz, dado que a sua relação com o mundo é sentida em termos de conflito e de ameaça. O conflito e a ameaça, por sua vez, decorrem não apenas do ridículo a que um erro de percepção o expôs perante a comunidade, mas sobretudo da experiência de um tempo a cujas leis reconhece não poder submeter-se sem se anular como indivíduo. É que, ao contrário do que acontece na natureza, o tempo marca a existência humana de instabilidade e de transitoriedade que impedem qualquer segurança. Daí o paradoxo existencial que o caracteriza e que se traduz numa distorção do significado da luz e das trevas, pois é na luz que *Ájax* «reconhece o seu vínculo existencial definitivo com a noite» (p. 46). Por isso chama ele às trevas «minha luz» no longo discurso em que anuncia a decisão de suicídio. Porém, a reflexão mais aguda sobre a actuação do tempo — como ritmo estável na natureza, e como instabilidade radical na sua existência particular — efectua-a o protagonista num momento desconcertante, marcado pela ambiguidade, que ficou conhecido entre os críticos por *Trügrede* e que tem suscitado as mais diversas interpretações. A A. discute as mais significativas, rejeitando, a meu ver, com razão, a opinião de Bowra e dos seus seguidores, para quem esta longa fala de *Ájax* demonstra o intento real de desistir do suicídio, ponto de vista que não dá conta da riqueza e do significado profundo deste episódio central da peça. A tese defendida é antes a de Reinhardt que sublinha a importância e a expressividade dramática da ambivalência linguística que percorre o famoso discurso da personagem. É nesta linha de pensamento que a A. observa: «A aparência que nega, mas sugere, de algum modo, o verdadeiro projecto de *Ájax*, e a verdade que permanece latente e transforma, contudo, a aparência numa

RECENSÕES

forma peculiar da sua aparição, estruturam-se numa metáfora viva que Ajax assume e «representa» (p. 34).

Rei Édipo e Édipo em Colono são analisados no primeiro capítulo da segunda parte da obra, que se debruça sobre a natureza humana, tal como surge articulada com a linguagem dos opostos referidos. As semelhanças que unem estas duas peças, quer pela continuidade temática que faz com que a última de alguma maneira represente a resposta a alguns problemas levantados na primeira, quer ainda pelo modo como a metafórica da luz e das trevas se manifesta em ambas, justificam o seu tratamento conjunto.

Se em *Ajax* o fim trágico do herói resulta da sua consciencialização do fosso profundo que o separa dos outros e o impede de se subordinar ao ritmo do tempo natural que engloba todo o existente, em *Rei Édipo* a revelação da verdade dos factos descritos no início do drama vem mostrar «o hiato entre a existência individual e a instância normativa universal [a *physis*] onde, paradoxalmente, também o indivíduo se radica» (p. 49). Quer dizer, a descoberta, por parte de Édipo, da sua trágica situação existencial leva, por um lado, à restauração das leis da *physis* por si quebradas, mas, por outro, devido à gravidade das infracções cometidas contra a *physis*, a uma inevitável e voluntária exclusão do herói dessa mesma esfera natural. É o que significa a automutilação final que, cegando-o, o subtrai definitivamente à participação na luz e à normalidade da relação com os outros. A A. chama ainda a atenção para o facto de o drama de Édipo assumir, na tragédia, uma dupla dimensão, individual e paradigmática, referida pelo coro no estásimo final, onde este, partindo do caso particular que acabara de ser desvendado, reflecte sobre a aparência (δοκεῖν) que é característica do modo humano de ver (p. 98).

O último drama de Sófocles, apresenta a reintegração do velho Édipo nas leis naturais, não porque se apague a mancha do passado, mas devido à recompensa que os deuses lhe conferem através da heroização, e que, ainda antes da morte, se manifesta no poder com que é investido para repor as normas da *physis* infringidas pelos seus filhos. A análise da A. visa aqui o modo ambivalente, simultaneamente luminoso e tenebroso, com que se dá esta reposição no *Coloneus*. Esta ambivalência é sentida quer nas características das deusas do bosque de Colono onde Édipo chega — as Erínias / Euménides, «filhas das trevas» e «omnividentes» — e com quem o herói vai manifestando, ao longo da peça, uma estranha sintonia; quer nos atributos de Édipo cego, cujas palavras «omnividentes» contêm a dupla força de beneficiar e de amaldiçoar aqueles a quem se dirigirem.

Parece ter estado na intenção do dramaturgo, ao construir este drama, a justificação e a reabilitação da figura de Édipo¹. Com efeito, é notório o relevo dado à ideia da inocência do herói com o argumento de que o mal passado fora praticado na mais completa ignorância — tópico que é reiterado várias vezes e que não aparecia na peça anterior. A A. faz notar que tal afirmação de inocência, juntamente com o agudo e paradoxal sentido de visão do cego rodeia-o de uma excepcionalidade que prepara e prenuncia o fim recompensador que os deuses lhe destinaram (pp. 130-131). E no final da sua vida, a caminho da heroização, será o cego a guiar os seus amigos, assumindo assim em definitivo e voluntariamente a sua singular participação na luz eterna dos deuses.

Uma das controvérsias que tem rodeado esta peça diz respeito à interpretação da cena de Polinices, episódio que chegou a ser considerado por alguns críticos um acrescento que dificilmente se integra na sequência dramática. M. C. Fialho recusa, com razão, tal erro de

¹ Veja-se, a este respeito, PULQUÉRIO, M. O. — *Problemática da tragédia sofocliana*, 2.ª ed., Coimbra, 1987.

análise, e apresenta uma interpretação do passo (pp. 144-146) com a qual, no entanto, não estou de acordo. De facto, ver na vinda de Polinices e nas suas palavras um «regresso tardio às suas raízes» e um arrependimento sincero parece-me talvez um pouco excessivo. A motivação que leva o filho de Édipo a procurar o pai não é, com certeza, o desejo de reparar os seus erros ou de voltar ao seio paterno. Não que ele seja, como Creonte na cena anterior, completamente dissimulado, mas move-o sobretudo o desejo do poder e da vingança, e disto se apercebe o próprio Édipo (v. 1380). Parece-me estar no caminho certo a interpretação de Reinhardt que vê na actuação de Polinices a «finitude e a cegueira humana».

A análise do último dos dramas tratados neste trabalho, *Electra*, constitui uma interessante sugestão de leitura para uma peça perturbadora e cujo final deixa no receptor uma impressão incómoda e inquietante. É que a figura exacerbada de Electra, com o seu ódio visceral à mãe e o seu desejo feroz de vingança, possui, conforme defende a A., qualquer coisa de tenebroso que ao longo da peça não chega a ser atenuado. Muito pelo contrário, o desfecho dramático, devido à sua monstruosidade — já que a protagonista instiga e exulta com o homicídio de Clitemnestra levado a cabo por Orestes — não dá ao espectador razão para apaziguamento. Acresce ainda que, nesta tragédia, o silêncio dos deuses se faz sentir de uma forma muito mais aguda do que nas restantes conhecidas. Por isso, e apesar das palavras do coro no final, «não podemos falar, aqui, de humano paradigmático numa *physis* individual ou sequer de rearmonização derradeira» (p. 158). É que a libertação de Electra, em vez de significar uma plena restauração da luz e da vida, surge envolta de algumas trevas e de alguns traços de morte. A A. demonstra, numa análise fina e original, que esse lado negativo da libertação de Electra é prenunciado ao logo do drama, mas ganha relevo na cena da urna, onde se revela a distância que separa os dois irmãos e onde se acentua a solidão radical da figura feminina (p. 193). Seguindo a opinião de M. O. Pulquério, a A. encontra ainda nos aspectos mais sombrios deste drama ecos das circunstâncias históricas vividas na Atenas de finais do séc. V, com os fundamentos da sociedade ateniense a serem ameaçados pelo prolongamento da guerra do Peloponeso, pela descrença nos deuses e pelo relaxamento moral.

Para concluir, devo fazer ainda referência ao muito completo conhecimento bibliográfico que M. C. Fialho demonstra quer nas inúmeras referências e na discussão de várias teses ao longo da obra, quer nas dez páginas de bibliografia que aparecem no final. Nesse domínio sublinhe-se que a A. mostra uma preferência especial pelos autores alemães, facto que é de aplaudir, tendo em conta a já longa e fecunda tradição da escola germânica nos estudos sobre tragédia antiga.

Luz e trevas no teatro de Sófocles é, em suma, como pretendem mostrar estas breves observações, um trabalho de grande rigor e qualidade, ao qual não falta, na análise de alguns passos, uma fina sensibilidade literária. Ele passa a representar, sem dúvida, um ponto de referência para todos os amantes e estudiosos da tragédia grega.

Marta Várzeas

CARLOS MORAIS — *Expectativa e Movimento no Filoctetes*, col. «Estudos de Cultura Clássica», n.º 4, Coimbra, 1991, INIC — Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Univ. de Coimbra, 176 pp.

O n.º 4 da colecção «Estudos de Cultura Clássica» apresenta uma sugestão de leitura diferente para uma peça do final da produção dramática de Sófocles — *Filoctetes*. Já o n.º anterior desta colecção fora dedicado ao estudo da mesma peça, embora numa perspectiva completamente diversa da adoptada por C. Morais. Com efeito, em *Expectativa e Movimento*, ao invés de uma análise centrada no tema e significado do drama, o acento é posto nalguns dos recursos propriamente teatrais de que Sófocles se serviu para construir a sua tragédia e a comunicar ao público. A orientação do estudo baseia-se no pressuposto, enunciado logo na Introdução, de que o dramaturgo, «a fim de ser bem sucedido, tinha de ter no seu horizonte os gostos, interesses e expectativas do público, para assim concitar emoções e o consequente prazer» (p. 11). É portanto a específica vertente espectacular, inseparável do drama, que é aqui explorada, e por essa razão o autor adopta o ponto de vista do espectador, tentando evidenciar os efeitos que cada cena exerce sobre este (p. 12).

Tal perspectiva de análise, embora não totalmente nova, é pouco frequente, tendo mesmo sido ignorada ou negligenciada pela maior parte dos críticos. Daí o associar-se lamentavelmente a tragédia grega a um hieratismo e estatismo demasiados, como se os dramaturgos antigos não tivessem qualquer noção do que fosse teatro. Essas críticas, decorrentes de uma leitura das peças não acompanhada da tentativa de visualização das cenas no “teatro da mente”, desvirtuam muitas vezes o próprio sentido das tragédias, ou, pelo menos, falham em perceber toda a riqueza destes dramas milenares. E no entanto é bem evidente a preocupação dos dramaturgos com aquilo que é propriamente teatral na tragédia. A dimensão visual, por exemplo, presente aliás na raiz da própria palavra teatro, fora já apontada por Aristóteles como uma das características principais do drama, apesar de o Estagirita, ainda assim, atribuir proeminência ao texto dramático em detrimento do chamado texto teatral. É preciso, no entanto, não esquecer que Aristóteles fala deste assunto numa época em que a leitura em privado de obras literárias se tomara já um hábito muito mais frequente do que no séc. V. (p. 12). No tempo dos três grandes trágicos, embora este acto não fosse de todo impossível, a representação de tragédias fazia parte de um acontecimento de carácter social e religioso importantíssimo, e os dramas eram compostos não para serem lidos, mas para serem representados perante um vasto auditório. No que diz respeito à obra sofocliana, apesar de este autor ser considerado «o mais filosófico» dos dramaturgos gregos, verifica-se que essa dimensão filosófica não é de todo incompatível com a vertente espectacular das suas peças. Muito pelo contrário, o seu arranjo das cenas, e a sequência das impressões cénicas que ele constrói ajudam a dar forma a uma determinada ideia ou mensagem dramática que se poderá eventualmente considerar filosófica. É evidente que, das

MARTA VARZEAS

pouquíssimas tragédias que chegaram até nós, só o texto principal existe. Os dramaturgos da Antiguidade não sentiram a necessidade de fixar as didascálias, talvez até porque de uma maneira geral eles não eram apenas poetas, autores dos diálogos e partes corais, mas a esta função acumulavam também as de encenador, compositor musical e coreográfico. Por outro lado, talvez sentissem aquilo que a nós hoje parece evidente — que o texto dramático de alguma maneira implica o texto teatral. E de facto a reconstituição cénica não é completamente impossível para quem queira ser fiel ao texto dramático, dado que as falas das *dramatis personae* contêm verdadeiras rubricas de cena.

C. Morais demonstra bem, a propósito de *Filoctetes*, a importância dada por Sófocles não só aos aspectos visuais, mas ainda à criação da expectativa e *suspense* que mantêm o espectador preso até ao fim, e nele suscitam as emoções indispensáveis à apreensão do sentido global. Quando se fala de aspectos visuais não se visa apenas os cenários ou o guarda-roupa — elementos que sabemos rodeados de grande convencionalismo e sobre os quais, de resto, possuímos muito poucos dados — mas é sobretudo visada a movimentação e gestos das personagens, as suas entradas e saídas de cena. Por seu lado, a expectativa é, em *Filoctetes*, criada também através do «carácter episódico» da peça e da ambiguidade da intriga, cujo desenvolvimento surpreendente chega muitas vezes a desconcertar o espectador. A tese de C. Morais é a de que a expectativa do público é despoletada pela conjugação de três tipos de movimento «que se interpenetram e completam» (p. 13): o *movimento da acção*, o *movimento psicológico* das pessoas do drama, e o *movimento rítmico* do coro.

Ao analisar, de uma forma aliás bem detalhada, o *movimento da acção*, o autor sublinha o contínuo efeito de tensão e surpresa, resultantes de vários factores. Desde logo o quadro de abertura: um cenário particularmente agreste e solitário, cuja «visualização associada à descrição do protagonista — um herói que certamente evidenciaria todas as marcas indeléveis de uma solidão compulsiva e de uma existência precária — terá aclimatado o público para as emoções fortes que se adivinhavam» (pp. 18-19). Depois, ao longo da peça, a ambiguidade que marca os discursos de quase todas as personagens — o que impossibilita ao espectador a distinção entre verdade e mentira — e a incerteza em relação aos dados do oráculo que vai sendo gradualmente revelado. E, por fim, a própria solução do *deus ex machina* para o impasse que se havia gerado vem ainda uma derradeira vez sacudir o espectador com um inesperado recurso de espectáculo bem à maneira de Eurípides.

O *movimento psicológico* é dado sobretudo através dos silêncios dramáticos, adoptados principalmente por Neoptólemo, e que reflectem o processo de maturação vivido pela personagem. O autor justifica, logo no início deste capítulo, a importância dada ao silêncio: «Ao estatismo físico, implicado pela maior parte destes momentos taciturnos, corresponde uma *movimentação do foro psíquico* da personagem muda, que estimula e concentra a atenção dos espectadores e das personagens que, ora o interpretam, ora o preenchem com longas *rheséis* ou movimentados diálogos» (p. 41). Também a ambiguidade destes silêncios e o *pathos* que muitas vezes eles provocam contribuem para o clima de *suspense* que caracteriza o drama.

O capítulo 4 debruça-se sobre o *movimento rítmico*, e o autor dá-lhe o sugestivo título — *Das intervenções líricas do Coro, um caleidoscópico de emoções*. A categoria de autêntica personagem que Aristóteles reclamava para o Coro, dando como exemplo as peças de Sófocles, está bem patente em *Filoctetes*, dado que essa *dramatis persona* tem aqui uma importância decisiva para o desenvolvimento da intriga (p. 67). C. Morais demonstra-o com muita pertinência, chamando a atenção para a singularidade da actuação do Coro, que participa muito directamente nos acontecimentos. “De facto, formalmente, à redução do número de estásimos

RECENSÕES

— apenas um, em toda a peça! — corresponde um desenvolvimento do diálogo lírico e a introdução de um longo *kommos*, que colocam o Coro numa estreita relação com a acção e com os demais actores” (p. 67). O autor faz ainda notar a espectacularidade de que se revestiria o movimento coreográfico, aliado à variedade musical e rítmica. E, apesar de a música e a coreografia nos serem completamente impossíveis de recuperar, lugar fica ainda para o estudo dos riquíssimos e muito diversificados ritmos presentes em cada intervenção coral. C. Morais procede a esse estudo, verificando a sua perfeita adequação aos diferentes momentos dramáticos em que estão inseridos. O presente capítulo compreende ainda um longo “excurso sobre a emoção na polimetria rítmica” (p. 101), no qual são analisados sob o ponto de vista da métrica todos os textos líricos do *Filoctetes*, textos que são também acompanhados de cuidada tradução. Trata-se de uma parte que interessa sobretudo aos especialistas nesta matéria, pese embora o facto de o autor apresentar no final da obra um glossário métrico que poderá servir de auxílio para os não especialistas.

Ressalte-se ainda a exaustiva bibliografia e os longos índices remissivos, com referência especial para o de de autores antigos que atesta bem a quase constante e, num passo ou noutro, talvez demasiada remissão para testemunhos e pensamentos de autores da Antiguidade. Uma possível falha é porventura o elevado número de notas de rodapé, que muitas vezes me parecem sobrecarregar inutilmente o texto, o que dificulta a leitura, dado que chegam a interromper uma mesma frase mais do que uma vez. É o caso das sucessivas notas que remetem para outros passos da obra (veja-se n. 25, n. 26, n. 27, n. 31, n. 34, nas pp. 22-24) ou casos em que sobre o mesmo assunto se fazem duas ou três notas seguidas, como acontece, por exemplo, na p. 91, onde os comentários feitos nas notas 90, 91 e 93 poderiam figurar numa só referência, o mesmo acontecendo com as duas seguintes, 93 e 94; ou ainda na p. 92, n. 98 e 99.

Estas pequenas críticas não afectam no entanto aquilo que a obra tem de essencial: a cuidada e minuciosa análise de um drama sofocliano, sem esquecer que a experiência teatral de alguma maneira transcende as esferas da literatura, facto que, não invalidando a importância de outros tipos de estudo, alguma coisa de essencial acrescenta à exegese do drama antigo. Este é aliás o principal mérito deste livro, que representa mais um contributo para acabar de vez com a «falácia do estatismo» para a tragédia grega.

Marta Várzeas

CARLOS ASCENSO ANDRÉ - *Mal de Ausência. O Canto do Exílio na Lírica do Humanismo Português*, Coimbra, Minerva, 1992, 513 pp.

«Se há tema que de antigo, pelo menos desde meados do século XV, afecte o pensamento dos portugueses, esse é o da significação, sentido e valor da saudade», escrevia em 1951 Joaquim de Carvalho, na abertura de «Problemática da saudade»¹. Não sendo, como logo de seguida reconhece, a temática da saudade «una e constante» ao longo das diversas «situações espirituais epocais», Joaquim de Carvalho via essa «problemática da saudade» num quadro ibérico, de cultura portuguesa e espanhola. Mas no início do século Carolina Michaëlis de Vasconcellos admitia claramente que a «Saudade» fosse «traço distintivo da melancólica psique portuguesa e das suas manifestações musicais e líricas»², com incidência «mais frequente [...] nos séculos dos Descobrimentos e das Conquistas longínquas».

A referência semântica de «saudade» tem sido indicada nos domínios do afastamento, da ausência, da solidão, da nostalgia, com conotações de tristeza e evocações doentias de ensimesmamento. A maioria dos autores, sobretudo desde que, no nosso século, Teixeira de Pascoais procurou fixar literariamente essa área de ambiguidades referenciais em torno de certa interpretação da realidade cultural e social da história portuguesa, revela tendência para valorizar a «saudade» como «differentia specifica» portuguesa, fazendo do «saudosismo» o «traço distintivo» do português.

A ideia tem raízes na história da cultura portuguesa, sobretudo naquela que se manifesta preferentemente através do discurso literário e de maneira especial do discurso em verso. Aliás, fora já em torno de Inês de Castro - esse enorme mito português - que Carolina Michaëlis elaborara o ensaio acima referido.

Não vem para aqui fazer o enquadramento crítico desta hiperbolização da saudade e do saudosismo que a sustentou como vector interpretativo do «passado» e do «presente» nacionais. Deve, no entanto, sublinhar-se que a captação de textos tão «artificiais» como são os poéticos, onde ressalta, com uma frequência mais evidente, a série lexical de «saudade» e «saudoso», como argumento para a caracterização da «saudade portuguesa», não se pode ter por método seguro. Se a insistência no sofrimento amoroso ligado à ausência da personagem amada constituísse apanágio «português», não teria podido um investigador italiano afirmar, sem estar a pensar de modo particular na literatura portuguesa, que uma enorme percentagem da literatura medieval europeia está ocupada pela problemática do amor, que incorporava, como é sabido, o «afastamento» como factor constitutivo da figura emocional e sofredora do amador³.

¹ Cfr. *Obras completas*, V, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 107.

² *A Saudade Portuguesa*, Porto, Renascença Portuguesa, 1914, p. 35; trabalho escrito em 1913 (n. 1, p. 103).

³ BATTAGLIA, Salvatore - *La coscienza letteraria del Medioevo*, Nápoles, 1965.

O relacionamento entre o sentido de «saudade» e a significação de «ausência», sobre que se debruça um pouco Carolina Michaëlis, era corrente nos meios cortesões dos séc. XVI e XVII, como se vislumbra, entre outros testemunhos, na «Dedicatória» da *Fastigimia* de Tomé Pinheiro da Veiga⁴, quando é citado como definição vulgarizada o dito «do negro de Coimbra»...: «Senhora, saudade ser cousa como achar menos».

Não vêm, porém, agora ao caso outras considerações sobre a «geografia românica» da saudade, que em larga medida se apresenta como um fenómeno de periferia⁵, tão característico da várias facetas da tradição histórico-cultural do ocidente peninsular. Importa, antes pelo contrário, atentar no trabalho de Carlos Ascenso André sobre a temática do «exílio» na poesia lírica «do humanismo português», subordinada à perspectiva do «mal de ausência». Já de si o próprio título acarreta uma série de questões, que vão da própria sintagmatização de «mal» e «ausência», até à aparente ambiguidade do subtítulo «na lírica do humanismo português». Efectivamente, trata-se de momentos do discurso em verso do séc. XVI português integráveis num horizonte de referências «humanistas», não em sentido restrito, ou seja, entendendo-se o «humanismo» como reduzido à expressão literária em língua latina, mas num sentido mais alargado, que já outros autores adoptaram⁶. Daí o lexema «canto» no título da obra, a atrair o leitor para a sedução da poesia musical que, para o homem culto do séc. XVI, se identificava facilmente com a tradição salmódica. E muitas das peças sobre o «exílio» que o Autor analisa reportam-se, de forma mais ou menos directa e evidente, aos Salmos, nomeadamente o célebre «Super flumina Babylonis» (cfr. p. 288s).

O trabalho de Carlos A. André notabiliza-se com justiça, entre outros aspectos, pela maneira como chama a atenção para um domínio do humanismo português mal conhecido, como é a existência de uma poesia lírica coeva e por vezes articulada com a mais conhecida lírica em língua vulgar (português ou castelhano); mas ao mesmo tempo perspectiva essa problemática de uma forma que por vezes se oferece um tanto abrangente e globalizante, ao configurá-la no «carácter peculiar do caso português» (p. 43), olhado este como próprio de «gente que parte», «multidão dispersa pelos quatro cantos do mundo», «sobretudo ao longo dos séculos XV e XVI» (p. 439). Tanto assim é que o leitor se sente fatalmente atraído para a questão que, de facto, estabelece a ponte entre a enciclopédia de definições e referências sentimentais e culturais, quicá até mesmo antropológicas, que se têm feito orbitar em torno de «saudade portuguesa» e o acervo de textos humanistas que, quase sempre em referência a situações histórico-biográficas, emergem do séc. XVI português como indicadores fenomenológicos de uma realidade sentimental que - mostra-o este trabalho - extravasa o domínio mais conhecido da poesia em língua vulgar e pareceria insuspeito na poesia em língua latina (cfr. p. 23; p. 259).

Quanto a certa globalização, que as págs. 43-45 não deixam de insinuar, até pela referência a escritos de Eduardo Lourenço, apetece citar mais uma vez Joaquim de Carvalho, voz insuspeita de respeito pela cultura portuguesa: «A grande maioria dos portugueses vive o amor pátrio como dado intuitivo e imediato, identificando-o normalmente com o amor à terra em que nasceram e onde lhes decorreu a primeira educação. Assim considerado, este amor pátrio gera um patriotismo localista e constitutivamente emotivo»⁷. Até que ponto este

⁴ Cfr ed. de José Pereira Sampaio, Porto, B.P.M., 1911, p. 12.

⁵ Cf. CARVALHO, Joaquim de — *Obras Completas*, cit., p. 112.

⁶ Cfr. MARTINS, Isaltina das Dores F. — *Bibliografia do Humanismo em Portugal no Século XVI*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos-INIC, 1986.

⁷ *Obras Completas*, cit., p. 126.

RECENSÕES

«localismo» aldeão e rural - cfr. Teixeira de Pascoais... - caracteriza o sentimento de ausência é o que mereceria alguma análise, certamente noutra contexto que não aquele que o Autor se propôs. Mesmo assim notemos como a grande narrativa de viagem de um português no séc. XVI, a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, com certeza a obra portuguesa mais traduzida e editada no estrangeiro⁸, não se detém nessa área sentimental da nostalgia e da ausência...

O estudo de Carlos Ascenso André, que foi inicialmente apresentado como dissertação de doutoramento em Literatuta Latina à Faculdade de Letras de Coimbra com o subtítulo «O canto do exílio na lírica novilatina portuguesa do século XVI» (Coimbra, 1990), onde a expressão «lírica novilatina» apontava para o tipo de discurso mais importante do *corpus* utilizado, constitui, sem dúvida, um trabalho de referência fundamental no campo dos estudos sobre o humanismo português. De facto, se exceptuarmos os estudos de Américo da Costa Ramalho sobre poetas novilatinos e alguns poucos mais, é pequeno o conjunto de trabalhos sobre este tipo de literatura entre nós. E, no entanto, trata-se de um terreno que, se bem que menos conhecido, não deixa de representar um fatia significativa da actividade literária e letrada do humanismo renascentista. Refira-se o artigo de Juan F. Alcina, *Tendances et caractéristiques de la poésie hispano-latine de la Renaissance*⁹, onde se pode avaliar como a articulação temática e as intertextualidades da poesia em latim criada por humanistas com a poesia em língua vulgar - por exemplo no domínio da linguagem petrarquista do amor - são palpáveis.

O presente trabalho compõe-se de três partes: I Parte «Exílio e exílios», II Parte «O canto do exílio no humanismo português» e III Parte «Três figuras paradigmáticas».

Nas duas primeiras partes assistimos a um enquadramento histórico-temático que conduz o leitor do mais geral para o mais conscrito, passando pela evidência das fontes clássicas, entre as quais não podia deixar de se destacar o grande mestre da Europa culta desde meados do séc. XII que foi Ovídio, e pela significação que para o caso português e para poetas portugueses quinhentistas teve o Salmo «Super flumina Babylonis». De caminho ficam constantes articulações entre a poesia em vulgar e a poesia novi-latina, com achegas documentais inovadoras e recurso a uma bibliografia actualizada. Mas, como sempre sucede em investigações num domínio vasto como é o humanismo quinhentista, podem surgir situações menos exploradas, apesar da sua potencial significação. Afigura-se-nos cabível isto no caso da *Menina e Moça*, a que o A. se refere talvez mais de passagem do que alguns leitores gostariam. De facto, depois dos estudos de Marcel Bataillon e Eugenio Asensio - e felizmente que não deita mão de interpretações esotéricas dessa obra... -, é pertinente que, para o estudo de uma literatura sobre o exílio, a narrativa de Bernardim Ribeiro fosse convocada, mesmo em relação com os círculos sociais que, do ponto de vista histórico-sentimental, podiam parecer mais interessados na exploração dessa temática, como seriam os «exilados» portugueses em partes da Europa oriental. Não foi, porém, C. H. Rose quem frisou a importância do «trio» de Bernardim, Samuel Usque e Alonso Núñez de Reinoso para a literatura do exílio (p. 140, n. 71), mas antes M. Bataillon no seu estudo «Alonso Núñez de Reinoso y los marranos portugueses en Italia»¹⁰.

Quanto à III Parte, três nomes são objecto de estudo mais pormenorizado e inovador: Henrique Caiado, António de Gouveia e Diogo Pires. O leitor fica mais cativado pelas páginas

⁸ Cfr. FARIA, Francisco Leite de — *As muitas edições da «Peregrinação» de Fernão Mendes Pinto*, Lisboa, Academia da História, 1992, p. 37.

⁹ In «L'Humanisme dans les Lettres Espagnoles», Actes du XIXe Colloque Int. d'Études Humanistes, Tours, 1976, Paris, Vrin, 1979, p. 133s.

¹⁰ *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, p. 55s

JORGE A. OSÓRIO

dedicadas ao último, o médico Diogo Pires, sobre quem o Autor elaborara já estudos anteriores¹¹ e em cujos textos latinos se pode encontrar a expressão poética mais sentida da nostalgia saudosa da «patria» (cfr. pp. 413, 427).

Estamos, por conseguinte, diante de um trabalho de importância fundamental não só pelas leituras que propõe, ainda que talvez e por vezes menos contextualizadas do ponto de vista cultural, como também pelas achegas que oferece ao estudioso da literatura e da cultura portuguesas do sé. XVI, sobretudo através dos «apêndices» que publicam textos e versões desconhecidas ou inacessíveis. Destaque-se a preocupação com a versão para português actual de textos escritos em latim no século XVI, preocupação essa enquadrada desde início numa postura teórica que acentua junto do leitor o cuidado posto na elaboração deste estudo. Finalmente, assinalem-se os índices que vêm complementar a sua utilização pelos estudiosos interessados.

Jorge A. Osório

¹¹ *Diogo Pires. Antologia Poética*, «Textos Humanísticos Portugueses - 1», Coimbra, CECH, 1983; *Um Judeu no desterro. Diogo Pires e a memória de Portugal*, «Textos Humanísticos Portugueses - 10», Coimbra, CECH-INIC, 1992; *Diogo Pires: um símbolo da Diáspora Lusitana*, Poitiers, Associação Internacional de Lusitanistas, 1988.

MARIA DO NASCIMENTO OLIVEIRA CARNEIRO — *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho*, Col. «Biblioteca Breve», Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, 125 pp.

Álvaro do Carvalho foi, sem dúvida, o que à época se chamava uma «vítima de cruel destino»: em 1868, quando contava apenas 24 anos de idade, a morte — a que sabia estar prematuramente condenado, e que, sem descanso, lhe ensombrou o espírito — veio pôr fim a uma promissora carreira de ficcionista. Contudo, o seu nome não se afundou totalmente no esquecimento: embora o essencial da sua obra se reduza a algumas narrativas estranhas, fragmentariamente publicadas em efémeras revistas coimbrãs e só postumamente reunidas num volume, sob o título de *Contos*, ela continuou a despertar o interesse dos especialistas. Viria mesmo a tornar-se mais acessível ao grande público, graças a duas reedições: a primeira, de 1978, que inclui a totalidade dos seus contos, e uma segunda, de 1984, que deles destaca *Os Canibais*, texto que serviu de base a um filme do mais discutido dos nossos cineastas.

A publicação — numa colecção precisamente dirigida ao público leitor em geral — deste livro de Maria do Nascimento Oliveira Carneiro contribuirá, sem dúvida, para dar um novo impulso a esse interesse, tanto mais que o fantástico, que adopta como linha condutora da sua abordagem «(...) tem exercido sobre inúmeros leitores, e desde há aproximadamente dois séculos, um evidente fascínio» (p. 9). Não que, como a autora o sublinha, o estudo dos contos de Carvalho se possa esgotar no da respectiva componente fantástica, dado que a integram em maior ou menor grau, e segundo modalidades diversas. É assim possível detectar neles «outros motivos de interesse, (...) outras virtualidades» (p. 11), para as quais — dentro dos limites impostos pelas características da referida colecção — se vão abrindo pistas.

É, aliás, às dificuldades levantadas pela utilização do «fantástico» como conceito operatório para a análise (nos planos temático e discursivo) de um determinado tipo de textos, que é consagrado o primeiro capítulo, intitulado «Considerações gerais». Constatando que «o género carece ainda de uma análise profunda e consistente» (p. 9) — apesar de, sobretudo no século XX, ter vindo a suscitar o interesse de vários teóricos, cujas principais posições passa criticamente em revista —, a autora opta por uma certa latitude no que respeita quer ao «conceito de fantástico» (p. 17), quer «à extensão da [sua] índole ambígua» (p. 18). Esta opção permitir-lhe-á, por um lado, evitando as limitações impostas pela rigidez de uma ortodoxia teórica, integrar na sua análise todos os elementos que considera pertinentes para a caracterização do fantástico próprio da obra de que se ocupa; por outro lado, alargar essa mesma análise a textos que «pelo menos numa parte da acção, e ainda que sem carácter dominante, encenam a fenomenologia fantástica» (p. 18).

O segundo capítulo — «Presença do fantástico no Romantismo Português» — é dedicado a uma contextualização da obra de Carvalho: nele se assinalam os sucessivos momentos do

século XIX em que, à imagem do que sucedeu no resto da Europa, a temática fantástica conheceu maior voga em Portugal — embora, por razões que aqui são também avançadas, durante o primeiro e o segundo Romantismos, ela tenha sido mais significativa a nível da recepção de obras estrangeiras do que relevante no conjunto da produção nacional. No que respeita aos autores portugueses, «a apetência por esta temática» (p. 28) viria a ser particularmente sentida por alguns jovens que, na década de 1860, enquanto frequentavam a Universidade de Coimbra, terçavam com o velho Romantismo, em nome do Realismo nascente, as armas que mais tarde virariam contra aspectos mais vastos da vida e da mentalidade nacionais — facto que, segundo a autora (p. 31), só na aparência é paradoxal. Entre esses jovens encontrava-se Álvaro do Carvalho, cujo ténue perfil biográfico e principais etapas da evolução intelectual são traçados no terceiro capítulo — «Álvaro do Carvalho: a vida e a obra» —, no qual a autora exprime a opinião de que, mais ainda do que a ambiência que respirava e os contactos que mantinha na Coimbra daquele tempo, terão influído na singularidade da sua obra «os terrores do seu imaginário», «a angústia de um destino» que sabia inevitável (p. 40).

Uma vez explicitados os pressupostos da sua abordagem e contextualizado o objecto desta, é a uma análise sincrónica dos contos de Carvalho que a autora consagra o quarto capítulo, significativamente intitulado «Vias e limites do fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho». Começando por assinalar, como já referimos, que estes não se esgotam na temática fantástica e nos processos discursivos por ela ditados, depois de os agrupar segundo a sua «maior ou menor subordinação aos parâmetros fantásticos» (p. 42) passa a analisá-los um a um, seguindo a ordem adoptada na sua publicação em livro — a qual pode, aliás, não coincidir com a cronologia da respectiva redacção, hipótese que levanta, baseando-se em datas do seu aparecimento na imprensa (p. 53). Assim, à medida que, em cada conto, vai apontando os motivos característicos da narrativa fantástica e — servindo-se de conceitos narratológicos como o de narrador ou o de autor textual — pondo em relevo os processos que nele os actualizam (ou, pelo contrário, os corroem...) — a autora vai também abrindo, como dissemos, outras pistas de leitura, e mostrando como, nos textos de Carvalho, elementos vindos da literatura «negra», «de terror», «gótica», «frenética», se misturam, em doses variáveis, com aqueles que considera propriamente fantásticos. Na sua opinião, estes últimos são predominantes unicamente em *O Punhal de Rosaura* e *Os Canibais* e, até mesmo nestes contos, segundo modalidades que, no mínimo, parecem pouco ortodoxas ao leitor iniciado nos códigos do género. Assim, embora considere *O Punhal de Rosaura* como «(...) um dos mais convincentes e coerentes dentro da forma fantástica que a obra de Carvalho nos propõe» (p. 51) — isso apesar da «explicação final [que] vem anular o carácter ambíguo deste conto» (p. 51), e do recurso a certos «clichés» da novela passional e da literatura de terror —, a autora vai assinalando «uma intenção parodística suave e desmitificadora do amor exaltado e da grandeza da velha paixão romântica» (p. 45) e reconhecendo em Carvalho «sinais vários de habilidade (...) para fugir ao esgotamento da forma» (p. 53). Assim, se por um lado aqui encontramos, como aponta logo no início da sua análise, o recurso a «um dos processos mais relevantes na construção do fantástico [que] consiste em fazer do protagonista o sujeito de enunciação» (p. 43) — com a consequente captação da credulidade do leitor, por equívocas que sejam a situações relatadas —, por outro, e a *fortiori*, parece pouco adequada à ficção que se atreve a incursões no campo do sobrenatural (como, aliás, a toda a que apela para esse tipo de adesão da parte do seu leitor) uma atitude paródica do narrador em relação à matéria narrada. Segundo a autora, é esse, no entanto, o posicionamento característico dos contos de Carvalho: «servir-se da encenação fantástica para mais facilmente a desacreditarem», especialmente em *Os Canibais*, onde «ela aparece como

RECENSÕES

puro capricho de uma imaginação» (p. 66). É, pois, neste texto que, por meio de uma análise minuciosa e perspicaz, vai pôr em relevo a forma como o fantástico só se constrói para melhor poder ser desconstruído. Através de toda uma série de processos, nomeadamente a postura do narrador, o traço sobrecarregado até à caricatura, a desnaturação do fantástico em absurdo e em grotesco, o paroxismo do estilo, a dimensão alegorizante conferida aos factos narrados, «parece patentear-se, de modo bem explícito, a filosofia da contestação de um género» (p. 81) — a qual, ao revelar uma capacidade de reflexão metatextual que surpreende num autor tão jovem, nos dá «provas da sua maturidade como escritor» (p. 85)... e talvez dos seus terrores como homem confrontado com o derradeiro mistério.

Com efeito, ao sublinhar, na «Conclusão», as razões pelas quais «Carvalho assume um lugar à parte no contexto do nosso século XIX» (p. 113), a autora lembra que «medo e riso não são (...) sentimentos antinómicos e surgem muitas vezes como forças em simbiose» (p. 114), que tornar risíveis as criações de um imaginário fantástico é, certamente, desmontar os artificios de um género desgastado, mas pode também constituir uma defesa contra o medo que, insidiosamente, se vai instalando no espírito; enfim, que «a escrita de Carvalho é provavelmente, um exercício exorcista para combater a angústia que o invade» (p. 115)...

Ora pela fina análise que faz de uma das suas componentes fundamentais, pelo contributo que dá para um certo preenchimento histórico-literário da ténue silhueta do autor empírico, assim como pelas sugestões que contém, este livro de Maria do Nascimento Oliveira Carneiro parece-nos constituir não só uma introdução estimulante à leitura da obra, como um ponto de partida fundamental para todos quantos, a partir de agora, pretendam ler, nos e pelos elementos constitutivos dos seus textos, a vivência particularmente atormentada deste nosso autor oitocentista.

Maria Teresa Praça

Genesis 1, manuscrits, recherches, invention — Revue internationale de critique génétique,
Edition Jean-Michel Place, Paris, 1992.

GENESIS: A OUTRA DIMENSÃO DA ESCRITA

O trabalho perseverante e cientificamente inovador que o Institut des Textes et Manuscrits Modernes (I.T.E.M./C.N.R.S.) tem vindo a desenvolver desde a sua fundação, em 1982, é de um modo geral pouco conhecido entre nós. Na verdade, a chamada crítica genética não suscitou até hoje um grande interesse no domínio da pesquisa universitária, excepção feita àqueles eméritos investigadores que, trabalhando em equipa ou isoladamente, têm sido receptivos às suas propostas metodológicas.

Quando em 1985 Louis Hay ¹ publica um dos textos de reflexão mais aliciantes que nos foi dado ler («*Le texte n'existe pas*», in «*Poétique*», n.º 62), o seu propósito mais evidente é o de fazer uma *mise au point* da situação da crítica genética em França. Partindo do conceito de «texto», para o questionar em toda a sua extensão, isto é, desde as origens até à actualidade, o autor abre-nos subtilmente as portas do mundo sagrado dos manuscritos, iluminando trajectos e fornecendo-nos perspectivas de abordagem que transformam um objecto de culto — o venerando «documento» — em objecto profano de pura sedução. Na verdade esse objecto, materialmente idêntico ao da crítica textual erudita, é reformulado por uma metodologia inovadora que postula uma radical rejeição do modelo filológico e da rigidez dos seus princípios. Os pressupostos teóricos a partir dos quais a crítica genética se tem desenvolvido são outros: resultam de uma profunda reflexão que, embora tomando como referência Poe, Valéry, as propostas dos Formalistas Russos, num primeiro momento se afirmou em ruptura com o estruturalismo; e, no pós-estruturalismo, foi reforçando o diálogo com diversas áreas das ciências humanas e com diversas correntes do pensamento crítico, até ao momento presente, em que se impõe como uma abordagem autónoma do fenómeno literário, a qual privilegia a vertente da criação — o acto de produção.

A publicação da revista *Genesis*, dirigida por investigadores de grande prestígio — Almuth Grésillon, Jean-Louis Lebrave e Daniel Ferrer — e criada no âmbito do I.T.E.M. (de que é o órgão semestral), ao vir coroar dez anos de actividade a todos os títulos exemplar, não pode deixar de assumir um significado muito especial que reflecte, para além do esforço colectivo, a actual projecção do trabalho de pesquisa aí desenvolvido. Os seus objectivos são explicitados no belo texto de apresentação do primeiro número (1992):

«Contre tous les fondamentalismes, l'approche génétique révoque en doute l'autorité du Texte. Son principe est indissociable de la liberté intellectuelle qui habite l'histoire même de l'écriture et de l'invention des formes. Saisir l'oeuvre dans les métamorphoses où elle se

¹ Textólogo e geneticista. Primeiro director do I. T. E. M..

constitue, c'est montrer que son sens, relatif, pluriel, problématique, tient sa force de ce qu'il ne cesse de se chercher et de donner à penser, sans jamais se fixer en un dogme. Tel est le message des manuscrits, et c'est à sa lumière qu'il s'agit pour nous de reformuler les termes de la question "Qu'est-ce qu'écrire?" ».

Sob o signo de Sartre, o «engagement» do geneticista não surgirá também como uma escolha que é «um modo de acção secundária»? Perante essa floresta de sinais a desvendar, ele terá ainda de «desvelar» a mão daquele que escreve, descobrir os seus itinerários secretos, refazê-los e perdê-los nos lugares onde ela se abisma; esperar pacientemente que ela de novo aflore e lhe aponte os sentidos possíveis. Isto mesmo se pode deduzir da leitura do artigo que abre a secção *Enjeux*, assinado por Almuth Grésillon («Ralentir: travaux»), uma estimulante reflexão sobre o estatuto de quem escreve, perspectivada a partir da relação *écriture/écrit*, e que é também um sugestivo percurso através das metáforas a que a genética textual tem lançado mão, ao procurar instituir uma metalinguagem capaz de corresponder adequadamente aos seus objectivos. Contrapondo duas séries de metáforas — as de tipo *organicista* e as de tipo *construtivista* — as quais correspondem a dois modos essencialmente diferentes de conceber a criação poética, a autora recua até às origens da literatura escrita para, depois de focar Poe e Baudelaire, aduzir exemplos que vão confirmando, até aos nossos dias, uma vontade crescente de desmitificar o acto criador. Se umas derivam do modelo biológico, quer assimilem o processo da criação ao domínio da vida vegetal quer o concebam à imagem da procriação humana, outras exprimem a ambivalência do geneticista em face de um objecto prolixo, que lhe exige «une curiosité particulière (...) où passion et patience sont pareillement requises». O ponto de partida do geneticista não é o texto, mas a escrita, que começa por ter um «sentido material», ao apresentar-se-lhe como «un tracé, une scription, une inscription, niveau qui suppose le support, l'outil et, surtout, la main qui trace»; depois, visando o seu «sentido cognitivo», terá que designar «la mise en place, par l'acte d'écrire, de formes langagières douées de signification»; por último, é o «sentido artístico» da escrita que é posto em evidência, porque, através dele, «on désigne l'émergence dans la scription même, de complexes langagiers reconnaissables comme littéraires». Estamos, por conseguinte, perante uma outra dimensão da escrita (a dimensão do *poiein*, de que falava Valéry, da literatura in *statu nascendi*), a que J. Bellemin-Noël chamou, há mais de duas décadas, «avant-texte»², numa obra de grande impacto que continua a ser uma referência fundamental para os estudos genéticos.

A publicação de obras tão decisivas como *Essais de critique génétique* (1979)³ e *Leçons d'écriture* (1986)⁴, onde a reconstituição da génese se articula com as diversas perspectivas críticas que encontramos na abordagem do texto literário (psicanalítica, sociológica, narratológica, etc.) abre um novo campo de questões teóricas que leva à multiplicação de estudos e de estratégias⁵. O segundo artigo, da autoria de Jean-Louis Lebrave («La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?»), é um notável balanço que não deixa de ter em conta os resultados mais recentes da investigação neste domínio. Delimitando a área da genética textual relativamente a outras disciplinas «de erudição»

² BELLEMIN-NOËL J. — *Le texte et l'avant-texte*, coll. Larousse, Paris, 1972.

³ HAY, Louis (dir.) — *Essais de critique génétique*, coll. Textes et Manuscrits, Flammarion, 1979.

⁴ GRÉSILLON, A.; WERNER, M. (dir.) — *Leçons d'écriture: ce que disent les manuscrits*, coll. Lettres Modernes, Minard, Paris, 1985.

⁵ Cf. BIASI, Pierre-Marc de — *Vers une science de la littérature — L'analyse des manuscrits de l'oeuvre*, «Symposium», in «Encyclopédie Universalis», 1985.

(crítica de tradição filológica, «lansonismo», etc.), o autor reexamina conceitos, instrumentos de análise, terminologia, sem deixar de visar um certo número de operações que exigem do geneticista uma formação linguística adequada, para lançar as bases do que poderá ser uma nova poética da escrita.

Na secção *Études*, Philippe Lejeune pega nos casos da autobiografia e do diário íntimo para detectar traços específicos que, ao nível da génese, permitem definir especificidades na relação do «eu» com a linguagem. Os autores escolhidos são Sartre, Perec e Anne Frank («Auto-génese: L'étude génétique des textes autobiographiques»); Raymonde Debray Genette debruça-se sobre um dos *Trois Contes*, para nos dar mais um surpreendente estudo sobre a génese da descrição em Flaubert («Les écuries d'Hérodiades: génèse d'une description»); o último estudo transfere-nos para o domínio fascinante da criação musical, onde o compositor Michaël Levinas analisa o efeito transgressor de certas emendas, em manuscritos de Beethoven e de Lizt («De la rature et de l'accident dans la création musicale»).

Em *Enquête* dá-se a palavra ao(s) criador(es) e regista-se o seu precioso testemunho, através de uma entrevista que é aqui conduzida por Lucien Dällenbach. O entrevistado é Michel Butor e fala-nos sobre os seus *sentiers de la création*: «Écriture: premiers jours».

Na secção *Inédits*, está em foco Georges Perec, através de manuscritos de um projecto autobiográfico inacabado, apresentados por Philippe Lejeune.

Seguem-se mais três secções: *Chroniques* (recensões críticas que incidem exclusivamente sobre publicações desta área); *Bibliographie* (elaborada por Almuth Grésillon et Odile de Guidis); e, para terminar, *Résumés* (em francês, inglês, espanhol e português).

A extraordinária qualidade visual da revista, de um requintado bom gosto, faz de cada número um objecto de colecção a que será difícil resistir. Com efeito, desde a concepção da capa ao pormenor da numeração das páginas, em que os números aparecem assinalados por pequenos círculos, tudo nos solicita para o prazer de uma leitura onde a expressão gráfica adquire uma dimensão estética. A beleza dos manuscritos, das páginas mais ou menos saturadas de correcções, que germinam em todas as sentidas e fazem explodir a bidimensionalidade que comanda os nossos hábitos de leitura; a singularidade das grafias; a força ou a hesitação que se adivinha no traço, a sugerir o movimento da mão, ora impetuoso ora entrecortado; o capricho dos sintagmas e das frases que, nos dactilogramas, se insinua com uma sintaxe ideogramática ou como ludismos tipográficos, tudo isto, enfim, justifica que *Genesis* seja uma boa aposta e um modelo a seguir.

O relevo que justificadamente demos ao primeiro número não nos deixa espaço para nos referirmos com igual detalhe a mais dois números de *Genesis* entretanto publicados e que apresentam o mesmo esquema de organização, embora a secção *Enquête* tenha, no número dois (1992), um nome mais adequado à sua intenção: *Témoignages*. Este é inteiramente dedicado à poesia romântica e contemporânea («Manuscrits poétiques») e marcado pela presença de Michel Collot, através do ensaio «Tendances de la genèse poétique», das importantes entrevistas que ele faz a Yves Bonnefoy, Pierre Oster e Michel Deguy e da apresentação, também a seu cargo, de manuscritos inéditos de Francis Ponge («Soleil placé en abîme»). Outras «presenças» marcantes são as de Victor Hugo, através de magníficos manuscritos apresentados e comentados por Jean Gaudon («De la poésie au poème, remarques sur les manuscrits poétique de Victor Hugo»); de Alfred de Vigny, num estudo de André Jarry sobre manuscritos de um conhecido poema («Naissance d'un mythe, naissance du poétique. La genèse du poème des Destinées»); de Mallarmé traduzido por Ungaretti, numa abordagem de Luigi de Nardis («Un parcours génétique: Ungaretti traducteur de Mallarmé»); e, por último, de Valéry, duplamente presente:

através do rascunho de um discurso «sur la tombe», redigido no dia da morte de Mallarmé, precioso inédito apresentado por Judith Robinson-Valéry, que o enquadra no contexto de um estudo intitulado: «Valéry face à la mort de Mallarmé: de l'impossible prose à la poésie»; e pelas mãos de Nicole Celeyrette-Petri e Judith Robinson-Valéry, cuja edição dos «*Cahiers* 1894—1914» é recenseada por Hans Zeller. Refira-se ainda que a especificidade da escrita poética é objecto de uma reflexão problematizadora num ensaio de Bernhild Boie («Aux commencements du poème: de la prose à la poésie»), inserido em *Enjeux*, rubrica consagrada «ao exame das grandes questões teóricas e práticas que se colocam aos geneticistas».

O principal objectivo do último número publicado, correspondente ao primeiro semestre de 1993, é fazer o ponto da situação dos estudos genéticos nos países em que estes conheceram um grande desenvolvimento. É o caso da Itália (Maria Teresa Giaveri: «La critique génétique en Italie: Contini, Croce et l'étude des paperasses»); da Alemanha (Michel Espagne: «Quelques tendances de la philologie allemande»); do Brasil (Cecília de Lara: «Classer, éditer et interpréter les manuscrits de *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa»). Gostaríamos ainda de destacar o estudo de Daniel Ferrer sobre as particularidades dos manuscritos de Joyce («Les carnets de Joyce: avant-textes limites d'une oeuvre limite»), bem como a publicação de inéditos de Miguel Angel Asturias, apresentados por Aline Janquart. Na secção *Chroniques*, há a assinalar a presença de Jacques Neefs («Les trésors de l'écrit») e o interesse de recensões assinadas por Michel Contat e R. Debray Genette, que nos dão notícia, respectivamente, de edições recentes de Pascal (edição publicada por Emmanuel Martineau) e de Flaubert (editado em Itália por G.. Bonnacorso). Não gostaríamos de concluir, sem sublinhar aquilo que uma vez mais se confirma: a abertura da revista a outros domínios da criação. É o caso da arquitectura, pela presença de François Seigneur, que numa entrevista conduzida por Pierre-Marc de Biasi fala de uma «estética da ausência»; e também do cinema, através do depoimento de Peter Greenway, num «Entretien» com Daniel Ferrer e Agnès Berthin-Scaillet.

Que outras surpresas nos reservarão os próximos números de *Genesis*?

Maria João Reynaud

MÁRIO VILELA — *Gramática de Valências: teoria e aplicação*, Coimbra, Almedina, 1992, 203 pp.

0. O estudo começa com a Introdução (pp. 1-2) e continua organizando-se em blocos temáticos, dispostos de forma ordenada, indo de um carácter mais geral até aos aspectos mais específicos (pp. 3-203). Cada artigo é organizado do seguinte modo: exposição, seguido de aplicação e breve recapitulação. Os assuntos tratados são acompanhados de uma extensa e cuidada bibliografia.

1. Dada a actualidade e a importância atribuídas a uma gramática de configuração verbal valencial, o A. com este estudo visa simultaneamente quatro finalidades: *apresentar* a teoria que designa por «gramática de dependências»; *descrever* o conjunto das estruturas nas perspectivas sintáctica, sintáctico-semântica e, porventura, pragmática; *fornecer* um inventário raciocinado, explícito e explicativo das noções utilizadas na descrição; *aplicar* a teoria a verbos «bem delimitados da língua portuguesa» (p. 1).

Esta adopção, de um ponto de vista gramatical exclusivo e rigoroso, faz com que o leitor aprenda fácil e plenamente as principais orientações teóricas que dirigem o livro.

1.1. No capítulo — *Classificação dos verbos: propostas e resultados* — começa o A., depois de reflectir epistemologicamente nos termos «classificar» e «classificação dos verbos», por apresentar o verbo como núcleo organizacional de palavras ou grupos de palavras. Esta classificação de base sintáctica — que abrange grosso modo, segundo várias classificações de outros vários autores, os verbos copulativos ou de ligação, os verbos transitivos, intransitivos, os «di-transitive verbs», os verbos locativos intransitivos e transitivos, os pronominais e impessoais — caracteriza-se pelo critério do tipo e número de constituintes que se seguem ao verbo. Nesta perspectiva sintáctica, o verbo é classificado segundo o funcionamento do(s) constituintes no seu contexto, isto é, pela triagem entre elementos facultativos e elementos indispensáveis à frase mínima. Seguidamente o A. procura classificar os verbos numa perspectiva «sintáctico-semântica» (p. 2), considerando para isso as relações de significado que surgem entre os constituintes dos sintagmas, das frases e eventualmente das unidades transfrásticas através dos significados dos verbos. Por último, e numa perspectiva integrativa da sintaxe e da semântica na pragmática, formula o A. a ideia de que os verbos classificados, segundo esta perspectiva, têm mais a ver com os macro-actos de fala, cuja função é agir sobre o outro, do que com as propriedades que tem um verbo em reger tal ou tal estrutura correlacionada e eventualmente interpretada em termos semânticos.

Após esta classificação o A. acaba por afirmar que «a classificação do verbo em si parecer (quase) impossível» (p. 26) porque não existem ainda dados classificatórios exaustivos de modo e abarcarem todos e cada um dos verbos.

1.2. No capítulo — *A gramática de valências como «base» para o ensino das línguas* — começa-se por reflectir sobre o entendimento que faz o A. de *gramática* e de *gramática de valências*, de *enunciada* e de *frase*, de elemento *dependente* e de elemento *regente*, de *valência* e de *actantes* e *circunstantes*.

Seguidamente, numa atitude de natureza, por um lado, hipotético-dedutiva e, por outro, de natureza indutiva, o A. vai percorrer, num movimento de vai-e-vem entre a elaboração de hipótese e a confrontação empírica. Pretende mostrar e demonstrar através das várias rubricas — *Complementos (obrigatórios/facultativos) e circunstanciais; O significado da valência para o modelo frásico; a valência e a realização morfossintáctica dos complementos; A valência semântica; Breve aplicação do «modelo valencial»* —, que a teoria valencial, com o sentido que a epistemologia moderna dá a este termo, é um modelo de que é logicamente impossível provar que é «único» e «verdadeiro» mas que é sempre possível invalidar em função da sua previsibilidade. Daí o recurso a variados exemplos para demonstrar empiricamente que tal conjunto de hipóteses se baseia e se confina a uma série de regras. Para provar a sua validação vai o A. aplicar o «modelo valencial» a «dois modelos frásicos do português» (p. 41) em correspondência com verbos do francês e do alemão. Deste cotejo, conclui o A. que as divergências se situam sobretudo a nível da sintaxe.

1.3. Com o título *Formas e funções do «complemento directo» em português*, dá-se início a um terceiro capítulo, onde o A. começa por focar e avaliar os vários contributos das várias teorias gramaticais e linguísticas sobre a caracterização dos complementos e do complemento directo. Focalizando a atenção neste último e, dado o seu carácter fluido — recobre de forma sincrética relações sintácticas, traços semânticos e morfológicos — propõe-se o A. seleccionar e destacar como «prototípicos do complemento directo», o «objecto de uma acção», o «paciente de uma acção» e a «topicalidade dependente» (p. 47).

Seguidamente, de forma aprofundada e específica, o A. debruça-se sobre a noção da transitividade e de graus de transitividade (e de outros complementos verbais), confrontando as suas opiniões com as de outros autores e com as noções largamente utilizadas nas gramáticas contemporâneas. Recusando noções como as das gramáticas tradicionais (o complemento directo é a pessoa ou a coisa para a qual passa a acção do sujeito), o A. procura especificar a transitividade por meio de critérios de identificação sintáctico-semântica (dependência do sintagma verbal) e variabilidade, segundo o semantismo dos verbos e segundo os contextos, para concluir que a transitividade é indefinível em termos absolutos dado o seu carácter de «valor sintáctico graduável» (p. 115).

1.4. À semelhança do que foi feito no capítulo anterior, cuja abordagem incidiu no complemento directo (causativo) através das suas funções sintácticas, aqui no capítulo quarto — *As categorias de «objecto indirecto» em português* — o A. debruça-se sobre os aspectos que julga essenciais e pertinentes para a compreensão da categoria «dativo» numa perspectiva sintáctico-semântica.

Para um melhor enquadramento do problema o A. vai equacioná-lo em duas vertentes: o complemento indirecto como actante (complemento obrigatório da frase) e o complemento indirecto como circunstante (complemento não obrigatório do verbo). Com a variedade de exemplos dados o A. demonstra que o complemento indirecto aparece com verbos que exprimem uma noção de «transfert», que o constituinte portador do caso *dativo* é o ser animado

que representa o destinatário deste acto de transferência, que o tipo de complemento corresponde a um sintagma preposicional introduzindo por *a* e que o único traço de flexão que se lhe pode associar é a forma átona do pronome *lhel/les*. Apesar desta pretensão à universalidade, pretende o A., através de variados verbos sujeitos à experimentação por meio de exemplos, mostrar que a categoria dativo pode depender, nas suas relações sintáctico-semânticas, não só do cotexto (o dativo de «pertença» depende do nome e o dativo «commodi» de todo o sintagma verbal), como também do texto, como no caso do dativo «ético», onde um elemento da enunciação se vem amalgamar nos elementos do enunciado. Daí o A. considerar «que o C.I. precisa ainda de uma análise muito profunda e global» (p. 125).

1.5. O capítulo quinto é dedicado aos «*verbos de posse*» do português. Depois de um preâmbulo teórico e metodológico, o destaque vai para o significado lexical do verbo «na sua abrangência semanto-sintáctica» (p. 130). De acordo com os fundamentos enunciados o A. propõe-se tratar, respectivamente, as seguintes noções: o conceito de «*relação de posse*», dado através de verbos que desencadeiam uma relação diádica entre o indivíduo e algo de que «dispõe ou de que pode dispor: um objecto» (p. 35); a análise dos «*verbos de posse*» elou «*transferência de posse*», onde se procura perspectivar os verbos de transferência de posse «a partir de significados genéricos dos respectivos lexemas verbais» (p. 166). Esses verbos colocamos o A. nos seguintes paradigmas: verbos de estado, verbos de processo, verbos de actividade, verbos de acção e ainda «*verbos de interacção*».

Seguidamente o A. vai proceder minúcia e finamente ao estudo de alguns verbos pertencentes a cada um dos paradigmas citados. Seguindo o método dedutivo (aplicação dos princípios teóricos à língua) o A. percorre um caminho analítico facetado que abrange as mais variadas disciplinas: «lexemática e gramática de casos, análise componencial e pragmática, análise frásica e elementos de linguística de texto, etc.» (p. 166).

1.6. A obra termina pela abordagem de nova temática: *Verbos de movimento: abordagem semântica e sintáctica*. Como nos capítulos anteriores, também aqui o A. começa por formular aspectos gerais introdutórios ao tema. Refere o carácter parcial da análise que se propõe fazer de um pequeno número de verbos. Aqui a abrangência será de carácter lexical e sintáctico-semântico, no quadro da análise da frase.

Primeiramente, no ponto 1, *Classificação genérica dos verbos e esquema geral* procede o A. à categorização dos verbos, a partir de traços pertinentes semânticos. Estes traços constituem o fundamento da tripartição dos verbos em *verbos de estado*, *verbos de processo* ou *verbos de acção*. Em seguida, o A. caracteriza cada um deles na perspectiva duma «gramática de valências». Por último, na rubrica *Verbos de movimento* há uma especificação, por meio de traços semânticos, daquilo que se entende por este conceito. Ao confrontar os verbos de movimento em português com os verbos de movimento em alemão, teve o A. como intenção encontrar um esquema que servisse de base de comparação entre o português e outras línguas. O A. agrupa, depois, determinados verbos, segundo o seu conteúdo arquilexemático. O seu propósito foi «fazer uma análise de tópicos gerais» (p. 190) de cada um dos grupos (como o *grupo-ir*; o *grupo-vir*; o *grupo ir/vir*; o *grupo subir/descer*), com a finalidade de «oferecer um modelo adequado à análise contrastiva ou não» (p. 200).

2. Logo pelo título — *Gramática de Valências: teoria e aplicação* — fica o leitor elucidado de que se trata de uma gramática a todos os títulos cientificamente descritiva e

OLÍVIA FIGUEIREDO

metodologicamente indutivo-dedutiva. Folheando-a atentamente apercebe-se o leitor dos seus fundamentos que se poderão resumir nos princípios seguintes:

- É uma gramática de valências. O A. mostra que cada verbo caracteriza a situação actancial expressa por este verbo actualizando o modelo fundamental;
- É uma gramática descritiva. Descreve-se com rigor o que se produz na língua e não o que se desejaria que se produzisse;
- É uma gramática de frase. Este critério permite mostrar que as frases, consideradas independentemente da situação onde são emitidas, são dotadas de propriedades e de regularidades descritíveis sobre as quais podem entender-se todos os locutores dum dado grupo linguístico. São estas regularidades que o A. procura pôr em evidência;
- É uma gramática do código da língua. Para pôr em destaque a ossatura da língua o A. apoia-se em exemplos simples e ilustrativos.
- É uma gramática sincrónica, do português de hoje, da língua da comunicação, em enunciação;
- É uma gramática operatória. As regras destacadas permitem construir outras frases que aquelas sobre as quais recai a análise;
- É uma gramática explícita. Nenhum elemento importante é deixado na sombra.

Uma gramática como esta, onde o verbo é tratado e definido criteriosamente pelo número de complementos que pode admitir, onde a aplicação deriva dos procedimentos heurísticos utilizados — distribuição, substituição, comutação — de maneira a permitir pôr em evidência classes de equivalentes, onde os conceitos sintácticos são construídos a partir de traços pertinentes semânticos, onde se distingue a natureza e a função dos elementos que se combinam com o verbo, onde as noções apresentadas permitem prolongar a reflexão sobre pontos que não foram analisados em pormenor, só pode ter como público-alvo todos aqueles que têm por interesse o estudo da língua, mas também todos aqueles que têm por profissão transmitir os conhecimentos de base, indispensáveis para as questões de gramática da escrita e da oral.

É uma gramática manuseável — a organização do texto gramatical permite a consulta e o estudo dos capítulos pela ordem que se julgar mais conveniente e apropriada aos interesses da ocasião — e, sobretudo acessível ao professor e inteligível ao leitor comum. Daí também o seu mérito.

Porto, Maio de 1993

Olívia Figueiredo