

UMA QUESTÃO DE TRANSPARÊNCIA

Tereza Virgínia Ribeiro BARBOSA¹

- RESUMO: Associar as artes plásticas em geral e a literatura foi nosso objetivo neste ensaio. Procuramos um diálogo silencioso entre a escultura, a pintura e a literatura. Escolhemos Eurípides por causa de sua tradicional ligação com as artes plásticas. Contudo, embora o poeta pinte seus quadros com palavras, podemos dizer que há no seu trabalho – de forma muda – alguns dos expedientes técnicos usados nas artes plásticas. Essas técnicas silenciosas podem nos ajudar a entender o processo de construção do texto euripídiano.
- PALAVRAS-CHAVE: Eurípides; artes plásticas; escultura; pintura; literatura.

O objetivo deste ensaio é apontar, em Eurípides, um fenômeno comum à literatura e às artes plásticas do século 5^o a.C.

O tema da predileção euripídiana por motivos visuais já foi amplamente estudado². O próprio Eurípides recomenda, em *Hécuba* (807-8), a busca da visão plástica do pintor que através dos movimentos de afastar e examinar com atenção, alcança um certo tipo de conhecimento quase indispensável para o contexto: *como um pintor que se coloca ao longe, olha para mim e observa*.

Anteriormente, Simônides, conforme o testemunho de Plutarco (*apud* Tatar-kiewicz, 1970, p.40), sugerira uma compreensão da pintura como poesia silenciosa e da poesia como pintura falada.

Aristófanes, em *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, pela boca do servo de Ágaton, diz que o poeta referido ‘molda’ os versos. Em todo o trecho, Aristófanes nos remete ao trabalho de um construtor e também de um escultor:

Ágaton de belas palavras, o nosso senhor, se prepara para (...) colocar as traves, suportes de uma tragédia. Articula novas juntas de versos, tornea uns, cola outros, ora martela sentenças, ora cria palavras novas, ora funde, ora arredonda, ora molda. (1988, versos 50, 53-56)

Platão e Aristóteles, na observação da natureza da arte e das condições da criação artística, tratam todas as artes como um só grupo, que, para eles, tem um caráter fundamental e único, pois todas as artes e cada uma delas são *mímesis*.

¹ Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.

² Barlow, S. *The imagery of Euripides*. London, 1971. Pallotino, M. *Archaeologia Classica*. II, 1950; 1971; Philippart, H. *L'Iconographie d' Euripide*. Paris, 1930; Sousa e Silva, M. F. Elementos Visuais e Pictóricos na Tragédia de Eurípides. *Humanitas*. vols. 37 e 38, 1985-86. Scott, W. C. Two suns over Thebes: imagery and stagecraft in the *Bacchae*. *TAPhA* 105, 1975, e outros.

Horácio, *in Arte Poética*, verso 361 e seguintes, afirma:

Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não rezear o olhar penetrante dos seus críticos: esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradará. (1984)

Os fatos comuns, já estudados na associação da literatura e artes plásticas em geral nos séculos 5^o e 4^o a.C., são o gosto pelo movimento e pelo jogo entre ilusão e realidade. Há, porém outros pequenos efeitos que me parecem interessantes e que poderiam ser observados mais de perto. Vistos à distância, eles parecem sistematizados em um quadro onde as variadas artes se influenciam reciprocamente através da conjunção de vários procedimentos. No século 5^o a.C., os gregos já tinham, com a escrita, o processo de visualização do invisível. O conhecimento auditivo já não implicava um contato direto com quem falava. A visualização do som pela escrita permitiu um distanciamento análogo ao distanciamento do pintor e se estabeleceu como base fundamental para a especulação e para o conhecimento. A informação passou a ser mais impessoal.

Mas o que nos interessa nesse conjunto é apenas o fato de que, na época, desenvolveu-se uma mentalidade mais abstrata. Se o pintor, ao ver à distância, descobriu que a pintura, quando se aproxima de formas irregulares com pequenos desvios, cria a ilusão do real, obtém um resultado mais natural em lugar do artificial, mais dinâmico em lugar da exatidão matemática, então para o *mimetés* (pintor, escultor ou poeta) a adequação das formas canônicas às formas com pequenos desvios passou a ser uma necessidade, um expediente no trabalho. O processo é concretizado, por exemplo, na literatura, no uso de modelos tomados da tradição ou da realidade que são adaptados à percepção humana do que seria o mais próximo da realidade. Tal como acontece na construção das personagens de Eurípides que já não têm a perfeição mítica tradicional, mas apresentam ‘desvios’ de caráter que lhes conferem mais solidez, mais naturalidade, mais dinamismo e proximidade com nossa *phýsis*. Assim, Hécuba deixa de ser a esposa mítica de Príamo para ser a mãe desesperada de troianos derrotados e assassinados, Orestes é um criminoso enlouquecido mais que um justiceiro; Hermíone é inescrupulosa ao propor, sem hesitação, o assassinato da prima; Agamemnon tem mais preocupação com sua carreira política do que com a vida de sua filha Ifigênia. O chefe dos Atridas euripidiano sabe os riscos de sua escolha, tem consciência disso e para alcançar seus objetivos, mente, finge e trama. Dessa pequena lista de personagens euripidianas, qualquer um de nós, nos dias de hoje, já deparou com pelo menos uma no seu caminho. Ainda hoje, elas são para nós naturais e quase reais. Ora, na observação de pequenos desvios que aproximam o objeto representado da realidade, a tragédia ganha capacidade de perscrutar os segredos da alma humana, de descobrir a verdadeira natureza oculta do ser. Ela

descobre que a verdade e a aparência são cúmplices. Nela a representação visual dos antigos mitos parece privilegiar as aparências, o que é visível, mas explora constantemente as distinções entre superfície e profundidade, entre palavras e atos, entre o parecer e o ser, colocando em destaque a inacessibilidade de uma verdade definitiva.

Mas, embora muitos fossem os caminhos, vou tratar aqui apenas de um pequeno efeito, uma técnica específica manifesta na escultura do século 5º a.C. que, no meu ponto de vista, repete-se como processo de criação na literatura. O momento que escolhi para observar à distância, na literatura, foi o chamado *momento clássico*, com suas características próprias de idealismo, espiritualidade e delicadeza, concretizadas na feitura dos pregueados e da transparência das vestes na escultura. Bastou-me, para esse ensaio, o momento em que se revela o corpo por debaixo da veste.

Com relação à tragédia, Charles Segal afirma que nos discursos dos mensageiros a tragédia atribui um estatuto privilegiado ao espetáculo invisível. Esses discursos narram freqüentemente os acontecimentos culminantes da peça. Neles também estão os acontecimentos mais violentos e dolorosos sob a forma narrativa. O autor citado completa seus comentários com as seguintes palavras:

Todavia, (...) esses acontecimentos não se confinam ao âmbito da narração: a narração da violência ocorrida fora de cena chama a atenção para o que não se vê. Esse espetáculo negativo estabelece contraponto entre os acontecimentos que podem ser vistos à luz do sol, na orquestra, e os acontecimentos ocultos, que ocorrem no exterior. Tais acontecimentos, por estarem ocultos suscitam um fascínio especial, um mistério, um horror. O espaço extra-cênico poderia representar o que deve ser ocultado enquanto que à narração do mensageiro cumpre o papel de revelar o encoberto. (Segal, 1994, p. 173)

Mais uma vez, o testemunho de Horácio aproxima-nos da estética da antigüidade:

O que se transmitir pelo ouvido, comove mais debilmente os espíritos do que aquelas coisas que são oferecidas aos olhos, testemunhas fiéis, e as quais o espectador apreende por si próprio. Não façam, no entanto, representar na cena o que deva passar-se nos bastidores, retira muitas coisas da vista, essas que melhor descreve a facúndia de uma testemunha. Que medeia não trucidar os filhos diante do público, nem nefando Atreu cozinhar publicamente entranhas humanas; tão pouco em ave Procne se transforme ou Cadmo em serpente. Detestarei tudo o que assim me mostrares, porque ficarei incrédulo. (Horácio, 1984, verso 180 e seguintes)

Essa forma de ver é uma forma ampliada de observar o recurso que vou apresentar como sendo uma *busca pela transparência*, uma busca pela verdade oculta das coisas, marca registrada do período clássico. Meu caminho foi construído com base em analogias apenas. Foram relações e semelhanças observadas entre a literatura e a escultura da mesma época, que me vieram a partir do estudo da noção

de perspectiva no período clássico. Percebi que a consciência estética do poeta parecia associar-se à do pintor e do escultor de várias formas: no instante em que nas artes plásticas há uma opção pelo movimento, o teatro, arte do som e do movimento, atinge seu ponto mais alto. No instante em que os *skenógraphoi* aplicam as deformações da perspectiva para passar uma ilusão de realidade e solidez na feitura de seus cenários, surge um gosto pelo jogo aparência-realidade. Os mesmos *skenógraphoi*, influenciados pela pintura, tornaram-se mestres da *skiagraphiva*, aprendem a perceber o papel da luz e da sombra; enquanto isso, a literatura busca os recônditos mais obscuros do ser e coloca-os em cena, à luz dos nossos olhos.

Vistas como *mimesis*, as artes manifestam, nesse período, a consciência de que o poeta 'representa' a realidade e interpreta as relações escondidas e significativas do objeto representado com o mundo. Aristóteles fala a respeito na *Poética*, 1453 b 25; 1451 b 23-26 l 29-32. Existe já uma consciência do ilusionismo, que paradoxalmente provoca uma falsa idéia de realismo. Existe também uma consciência de que ao poeta compete escolher dentro de uma massa bruta (o *muthos*), o que é significativo, como num refundir da tradição mítica ou da realidade. Pode-se ver o tratamento desse assunto na *Poética*, 1459 a 21-30. Existe ainda uma consciência de que *mimesis* é o resultado da reflexão do *mimetés* durante a *poiésis*. Na escultura, há um aprimoramento em representar cumulativamente, ou seja, as esculturas são idealizadas para serem vistas de todos os lados, representa-se um plano sobre outro, um objeto nos diversos aspectos de sua posição ou situação com relação ao contexto. Na literatura, teremos os discursos que trazem em si um outro discurso, característico de um tipo da sociedade da época, processo que permite a uma personagem, através de seu *lógos* desdobrar-se em outra, ou de um tempo passado revelar-se como um tempo presente. Se a escultura surge vestida por um drapeado tão fino e aderente ao corpo, que o revela quase tão completamente quanto o nu, a literatura, de forma semelhante, surge com um discurso sutilmente construído para transparecer da personagem mítica, um ser desvestido do mito.

Tomou para exemplo, uma longa *rhehsis* de Tirésias, nas *Bacantes*, de Eurípidés, versos 266 a 327. No passo, Tirésias, o adivinho mítico, indignado, fará críticas à habilidade de certos oradores. O tema é freqüente como recurso de combate aos sofistas e podemos tomar como testemunho a nota de J. Roux (Eurípidés, 1972, p.338), que supõe uma intencionalidade do poeta em atingir mais a contemporâneos de Eurípidés que ao próprio rei mítico de Tebas. Tal fato é um lugar comum para os estudiosos que estudam o ateísmo em Eurípidés (M. Lefkowitz, 1989, p. 70-82) ou andam à cata dos sofistas do século 5 a.C. (Roth, 1984, p. 54-69). Não me parece necessário detalhar os pontos de referência do *lógos* de Tirésias com a atualidade do poeta. Muitos já fizeram esse trabalho. Tirésias usa de um vocabulário muito comprometido com a linguagem forense e com a arte do *lógos*. Proferidas pela boca de uma *persona* mítica, as palavras e conceitos veiculados por Tirésias vêm

como que encobertos pelo mito que, por sua vez, é como um drapeado que deixa ver a contemporaneidade do poeta. O tempo do mito, austero, remoto, latente e perene, no passo, ganha movimento, leveza e pontualidade com sua transparência reveladora. Há no discurso de Tirésias desdobramentos em várias direções, tais como as multidões de pregas do manto de Íris no Pártenon. Tirésias é um *mântis*, um profeta, um velho, um médico a diagnosticar a loucura de Penteu, para a qual não há *fármakon*. Mas todos estes desdobramentos do mito deixam transparecer com nitidez o corpo cheio de vida e movimento de um sofista. Passado e presente juntam-se harmonicamente. A presentificação, no século 5º a.C., encoberta pelo mito, constitui um todo harmônico na peça. A esse momento, concretizado na *rhexis* de Tirésias, chamarei de *o mo-mento clássico* na literatura. Ele evoca o processo escultural dos relevos do parapeito do templo de *Atena Nike* na transparência das vestes de Vitória a desatar sua sandália (figura 1); ou das *Métopas dos trabalhos de Héracles*, no lado ocidental do templo de Zeus, em Olímpia (figura 2), onde se percebe o corpo do herói sobreposto ao corpo do touro de Creta. A mesma economia de espaço e tempo obtida na escultura pela sobreposição de planos é também obtida no discurso de Tirésias concebido por Eurípides n' *As Bacantes*, versos 266 a 327. Da fala do adivinho mítico transparece o sofista e o manipulador do discurso adequado para o século de Sócrates, Tucídides e de Lísias, embora não menos adequado para o tempo em que Cadmo entregou as honras da realeza a Penteu em Tebas, quando a cidade se achava seduzida pelo culto de Dioniso.

Cito outro exemplo: *Andrômaca*, versos 319 a 463. A Andrômaca que vamos encontrar, na peça com o mesmo nome, é uma heroína homérica. Lírica e canonicamente fiel a Heitor, é uma aristocrata troiana que fala de preocupações típicas do herói homérico, a *dóxa* e a *eúkleia*, mas que fala como uma escrava de guerra. A sua caracterização como escrava é útil para a realidade mítica e para a realidade contemporânea ao poeta. Neste ponto, a Andrômaca mítica, a mulher de Heitor, tem um ponto de ligação com o presente. Como escrava, no mito, deve submeter-se ao vencedor da guerra de Tróia, mas também como escrava, no século 5º a.C., longe dos padrões da aristocracia homérica, tem o instrumental necessário para desfazer o grande mito do *ánax andrôn*. A escrava de guerra que vive a intimidade doméstica do vencedor, faz uso da retórica do tempo do poeta e conclui que Menelau já não é merecedor do título de “grande *strategós*”, pois deixou-se persuadir pelos *lógoi* de uma filha quase criança. E com mordacidade vê o soberano dos Aqueus antes como um marido ridículo que como um herói ideal. A partir dessa postura, o mito desnuda uma outra realidade. O processo é o mesmo usado na fala de Tirésias. Termos comprometidos com a linguagem forense e retórica presentificam o passado, associam a Andrômaca mítica a oradores já conhecidos do público euripidiano. No seu vocabulário estão presentes palavras e conceitos da época, expressões legais e expressões ligadas à filosofia. O mito reveste transparentemente



Figura 1. *Nike descalçando a sandália.*

FONTE: H.W. Janson, *História da arte.*

o instante do poeta. Mas o discurso de Andrômaca distingue-se do de Tirésias. Ele vai além do mito e do poeta. Pela boca de Andrômaca ele se faz atemporal. Andrômaca é mulher, lembra questões do cotidiano, questões de *dià gunaikeían érin*, orgulha-se de ser mãe, usa de artifícios duvidosos para manter-se com vida. Em um só instante dá-se o tempo mítico, o tempo presente e o atemporal. Mas isso é um outro assunto.

Não creio que a sobreposição de planos como recurso próprio da escultura aplicado à literatura seja criação euripidiana. A literatura já vinha se preparando havia muito para o momento clássico da escultura. O teatro, como uma forma de expressão que revela a *pólis* por debaixo do mito, já é manifestação maximizada desse fenômeno. Todos os dramaturgos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, cada um à sua maneira, parecem ter consciência dessa nova técnica. O rol de personagens esquilianas e sofocleanas que poderíamos associar a personagens históricos do século 5º a.C. é extenso. Para todos os três grandes trágicos o mito parece ser apenas um



Figura 2. *Héracles no combate com o touro*

FONTE: C. Durantez, *Olimpia y los juegos olímpicos antiguos*.

manto drapeado que cai sobre a contemporaneidade³. Detive-me em Eurípides, porque outros autores já consagraram seu comprometimento com as artes plásticas (pintura e escultura) e com o respaldo deles coloco-me mais à vontade para tratar do assunto. Na verdade, Eurípides, dos trágicos, parece-me o mais evidentemente consciente da possibilidade do uso de recursos advindos de técnicas das artes plásticas. Se alguns pesquisadores afirmam terem sido os gregos, durante muito tempo, incapazes de associar poesia e artes plásticas, de se limitarem a associar a poesia à expressividade ligada à inspiração divina e a escultura à perícia técnica, tornando-a resultado apenas da construtividade, creio, como vimos, poder afirmar que no período clássico já há um grande amadurecimento estético e que como mostram os textos de Eurípides, a arte e a técnica já andam de mãos dadas. Em Eurípides o ilusionismo estético proposto por Górgias ganha corpo. O produto do artista, a *léxis* propriamente dita, trabalha em harmonia com o *muthos*, como na escultura um plano sobre outro é uma coisa só. Um e outro fazem-se em complementaridade. Independentemente, nenhum deles tem a beleza da revelação através da transparência. A *léxis* não é o mito tal como teria sido concebido; o *muthos* não é *léxis* do artista; no entanto, ambos, juntos, estabelecem a unidade feita a propósito de ver a verdade oculta do ser.

BARBOSA, T. V. R. About transparency. *Itinerários*. Araraquara, n. 14, p. 125-33, 1999.

- *ABSTRACT: The association of art and literature was our aim in this essay. We are searching for a dialog – without words – between sculpture, picture and literature. Euripides was our choice because he was by tradition a describer and painter, who works on his canvas with words. But, although he paints with words, we can find in his tragedies some techniques taken from painting and the sculpture. Those techniques can help us understand the textual construction of Euripides.*
- *KEYWORDS: Euripides; fine arts; sculpture; painting; literature.*

Referências Bibliográficas

ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. Trad. Maria de Fátima Silva. Coimbra: INIC, 1988.

EURIPIDE. *Les Bacchantes*. In: ROUX, J. (Ed.). Paris: Les Belles Lettres, 1970-1972.

³ A ironia sofocleana a respeito do que está oculto pode ser demonstrada na ocasião da morte de Jocasta (*Rei Édipo*) quando o mensageiro diz os seguintes versos:

*Foste poupado ao mais doloroso acontecimento por não teres nada sob os olhos.
Contudo, quanto me é possível lembrar, saberás os sofrimentos daquela desditosa.*

Ora sabemos que não há intenção de poupar sofrimento na tragédia: o que acontece aqui é que vemos o acontecimento sob um véu, o véu das palavras, e o poder sugestivo delas cria um espetáculo por detrás daquele outro visível que é o do mensageiro em cena.

- EURIPIDES. *Andromache*. In: STEVENS, P. T. (Ed.). Oxford: Clarendon Press, 1971.
- _____. *Fabulae*. Tomus I. In: DIGGLE J. (Ed.). Oxford, 1984a.
- _____. *Fabulae*. Tomus III. In: DIGGLE J. (Ed.). Oxford, v. 1, 1994.
- _____. *Hecuba*. In: COLLARD, C. (Ed.). Oxford: Oxford University Press, 1984b.
- _____. *Bacchae*. In: DODDS, E.R. (Ed.). Oxford: Clarendon Press, 1989.
- DURANTEZ, C. *Olimpia y los juegos olimpicos antiguos*, v. 1. Pamplona: Delegación Nacional de Educación Física y Deportes, 1975.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: s.ed., 1984.
- LEFKOWITZ, M. 'Impiety' and 'Atheism'. In: Euripides' dramas. *CQ*. v. 39, p. 70-82, 1989.
- ROTH, P. Teiresias as mantis and intellectual in Euripides' *Bacchae*. *TAPhA*, v. 114, p. 59-69, 1984.
- SEGAL, CH. O ouvinte e o espectador. In: VERNANT, J. (Ed.). *O Homem Grego*. Lisboa: Presença, 1994.
- SÓFOCLES, *Fabulae*. In: H. Lloyd-Jones & N. G. Wilson, (Ed.). Oxford, 1990.
- _____. *Teatro grego*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1977.
- TATARKIEWICZ, W. *History of aesthetics*. Warszawa: Polish Scientific Publishers, v. 1, 1970.

Bibliografia

- BABUT, D. Sur la notion d'*imitation* dans les doctrines esthétiques de la Grèce classique. *Revue des Études Grecques*. v. 98, p.72-93, 1985.
- CARRIÈRE, J. Une galerie de Métopes dans un chœur d'Euripide. *Dioniso*, v. 45, p. 201-6, 1971-1974.
- CONTI, F. *Como reconhecer a arte grega*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- FOLEY, H. P. The Masque of Dionysus. *TAPhA*, v. 110, p. 107-33, 1980.
- ROCHA PEREIRA, M. H. *Estudos de história da cultura clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- SILVA, M. F. Elementos visuais e pictóricos na tragédia de Eurípidés. *Humanitas*. v. 37-8, p. 9-86, 1985-6.
- WOODFORD, S. *História da arte da universidade de Cambridge: Grécia e Roma*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

