

SOBRE A ÉCFRASE DO CAPÍTULO 24 DO 1º LIVRO DO COMPÊNDIO NARRATIVO DO PEREGRINO DA AMÉRICA DE NUNO MARQUES PEREIRA

JOÃO ADOLFO HANSEN*

Universidade de São Paulo

Resumo. O texto expõe alguns procedimentos retóricos de composição das écfrases ou descrições de cenas fictícias do capítulo 24 do 1º volume de *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* (1728), de Nuno Marques Pereira.

Palavras-chave. Écfrase; descrição; *evidentia*; *progymnasmata*; alegoria; Deus.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p73-84

VOU TRATAR DA DESCRIÇÃO DE UM QUADRO ALEGÓRICO FICTÍCIO DO CAPÍTULO 24 do primeiro livro do *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, texto de prosa de devoção escrito em 1725 por um português ou brasileiro, não se sabe, Nuno Marques Pereira. A obra tem dois volumes e o primeiro foi publicado em Lisboa em 1728 e reeditado em 1731, 1752, 1760 e 1765. O segundo foi publicado pela Academia Brasileira de Letras em 1939. Os dois volumes foram reeditados pela mesma Academia em 1988.

O texto é a narrativa da viagem de um peregrino pela Bahia, no século 17; os lugares por onde passa, as coisas que encontra e os acontecimentos que vive são empíricos e, ao mesmo tempo, alegorias da ascensão da sua alma a Deus. Como no antigo gênero *itinerarium mentis in Deum*, o itinerário da mente em Deus, da *Psychomaquia*, de Prudêncio, da *Comédia*, de Dante, do *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna, e de *The pilgrim's progress*, de John Bunyan, que o *Compêndio Narrativo* parece emular, o peregrino narra suas experiências por meio de parábolas e exemplos da perfeição das quatro virtudes cardeais, fortaleza, justiça, prudência, temperança, e das três teologais, fé, esperança e caridade. O texto tende a subordinar a elocução, que é engenhosa e aguda, à utilidade dos bons exemplos católicos em

* Doutor em literatura brasileira pela Universidade de São Paulo (1998). Professor titular MS6 da Universidade de São Paulo, Membro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Membro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e Membro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

** Artigo recebido em 05.ago.2015 e aceito para publicação em 31.out.2015.

que a anamnese da viagem feita pelo narrador é comunicada como ascese para o destinatário e o leitor, integrando a descrição da pintura alegórica do capítulo 24 do primeiro livro na utilidade do *docere* como instrução moral.

Para falar dessa pintura fictícia, lembro a definição de *ekphrasis*, descrição, feita pelo retor grego Hermógenes nos seus *Progymnasmata*, exercícios preparatórios. Os *Progymnasmata* e o *Peri Ideôn*, de Hermógenes, foram muito utilizados no ensino jesuítico a partir da segunda metade do século 16 e estão na base da poesia e da prosa de autores como Góngora e Cervantes, hoje classificados neokantianamente como “barrocos”, que foram imitadíssimos em Portugal e no Estado do Brasil até a metade do século 18. Muito provavelmente, Nuno Marques Pereira conhecia Hermógenes por ter sido aluno dos jesuítas ou, como querem alguns críticos, jesuíta. Hermógenes diz:

A ekphrasis é um enunciado que apresenta em detalhe, que tem a vividez (enargeia) e que põe sob os olhos o que mostra. Têm-se descrições de pessoas, de ações, de situações, de lugares, de tempos e de muitas outras coisas. De pessoas, como em Homero ele era cambaio e mancava de um pé¹; de ações, por exemplo a descrição de um combate em terra e de uma batalha naval; de situações, por exemplo a paz, a guerra; de lugares, por exemplo portos, rios, cidades; do tempo, por exemplo a primavera, o verão, uma festa de data fixa. Pode-se ter também uma descrição mista, como em Tucídides a batalha à noite: com efeito, a noite é uma situação e a batalha é uma ação. Faremos a descrição de ações recorrendo aos acontecimentos que precederam, depois aos da própria ação, depois aos que se seguiram. Por exemplo: se fazemos a descrição de uma guerra, diremos inicialmente o que a antecedeu, os movimentos de tropas, os gastos envolvidos, os temores, depois os combates, as feridas, as mortes, depois o troféu, depois os peões (cantos) dos vencedores, as lágrimas dos outros, sua escravidão. Na descrição de lugares, de tempos ou de pessoas, teremos por matéria a apresentação deles, mas também a beleza, a utilidade ou o caráter extraordinário. As virtudes da descrição são principalmente a clareza e a evidência: o discurso deve quase produzir a visão por meio da audição. É importante além disso que os elementos do discurso se modelem sobre as coisas: se a coisa é florida, o discurso o será também, se é seca, será do mesmo modo.²

Retomo alguns elementos dessa definição para depois falar do quadro alegórico fictício. Antes de tudo, a *ekphrasis* – nas duas significações do termo – descrição e gênero verbal que emula a pintura – *presenta* (Hermógenes não diz “representa”, mas *presenta*, “faz presente”) detalhes de lugares-comuns da invenção com *enargeia* ou vividez. A vividez põe sob os olhos do ouvinte e leitor o que o discurso mostra. Como o discurso mostra? Sabemos com uma grande estudiosa de Quevedo, Luisa Lopez Grigera, que Hermógenes transforma os preceitos dos três gêneros da *Retórica* de Aristóteles em sete formas ou “ideias” – *clareza, amplitude, beleza, escuridão, estilo*

¹ Hom. *Il.* 2.217.

² Hermog. *Prog.* 22 (ed. H. Habe). Cf. Hermógenes 1997, 10–23.

ético, verdade e deínotes ou *gravidade* – ideias que, por sua vez, se subdividem até chegarem a vinte. Cada uma delas é considerada segundo oito aspectos – *pensamento, tratamento* (ou figuras de pensamento e estrutura), *dicção* (a língua adequada ao pensamento), *figuras de elocução, membros e incisos, ordem das palavras e ligação*; as *cadências*, que contêm o *numerus*; e finalmente o *ritmo*, que resulta da união das cadências e da ordem das palavras: enfim, o que a retórica latina chama de *compositio*.

Aqui, uma questão pertinente que já tratei em outro texto é o que vem a ser a visão desse “pôr sob os olhos”. Nosso olhar é realista-naturalista-pop, colonizado pela fotografia, pelo cinema, pela tv, pela psicologia e por muito sociologismo. Obviamente, não é do nosso olhar que se trata na definição de Hermógenes. Outro retor, Júlio Rufiniano, no texto *Schemata Dianoeas*, cita Quintiliano e define a *evidentia*, tradução latina do grego *enargeia*, nos seguintes termos:

Enargeia é imaginação, que expõe o ato aos olhos incorpóreos e se faz de três modos: com pessoa, com lugar e com tempo. Com pessoa, quando chamamos o ausente como se estivesse presente (...). Com lugar, quando aquilo que não está na nossa visão demonstramos como se o víssemos (...). Com tempo, quando usamos o presente como passado³.

Mais um retor, Prisciano, no Livro 17 dos *Praeexercitamina Prisciani Grammatici Ex Hermogene Versa*, retoma Hermógenes e define *descriptio*: “A descrição é enunciado que reúne e apresenta aos olhos o que demonstra”⁴

Aftônio, outro retor grego muito usado no ensino jesuítico a partir do século 16, diz em seus *Progymnasmata*, quando trata da etopéia, que a descrição demonstra também a ficção do êthos ou caráter do locutor⁵. O efeito patético produzido pelo locutor quando aplica a *ekphrasis* que inventa a imagem é *visio*, “visão”, correspondente ao grego *phantasia*: “(...) per quas (visiones) imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur”, diz Quintiliano⁶ (“por meio das quais (visões)/imagens das coisas ausentes assim são representadas para o ânimo, como se elas fossem discernidas pelos olhos e as víssemos presentes”).

³ “Enargeia est imaginatio, quae actum incorporeis oculis subicit et fit modis tribus: persona, loco, tempore. Persona, cum absentem alloquimur quasi presentem. (...) Loco, cum eum, qui non est in conspectu nostro tanquam videntes demonstramus (...) Tempore, cum praeterito utimur quae praesenti (...)” *Schemata Dianoeas quae ad Rhetores Pertinent, Iulii Rufiniani*, in Halm 1868, 71.

⁴ “Descriptio est oratio colligens et praesentans oculis quod demonstrat”. *Praeexercitamina Prisciani Grammatici Ex Hermogene Versa*, in Halm 1868, 558.

⁵ *Aphthonii Progymnasmata* (ed. H. Rabe 1926) *apud* Patillon (1997, 47).

⁶ Quint. *Inst.* 8.3.88.

As técnicas dramáticas aplicadas pelo locutor na *actio* compõem a visão do destinatário segundo a perspectiva do seu ato de enunciação; a visão efetuada é, por isso, uma perspectiva pela qual o destinatário é contemporâneo dos aspectos da pintura inventada verbalmente. O ouvinte ou leitor a “vêem” *per partes*, diz Quintiliano⁷, quando ouvem e lêem a *ekphrasis*, efetuando a combinação das partes e a simultaneidade do quadro. A *enargeia* ou *evidentia* intensifica para eles o efeito de clareza dos ornatos aplicados, tornando-os mais nítidos (*nitidiora*), diz Quintiliano.⁸

Nessas definições de *ekphrasis*, o efeito de *enargeia* ou *evidentia* é entendido como *presença no aspecto*. Para especificar o que seja a visão dessa “presença no aspecto”, é útil observar que, repetindo Quintiliano e Aristóteles, Rufiniano fala de visão *incorporeis oculis*, visão “com olhos incorpóreos”, que vêem a *imaginatio*. A *enargeia* ou *evidentia* põe sob os olhos incorporais da mente um *topos* semelhante à opinião considerada verdadeira sobre o *eidos* da coisa que é figurada na imagem. O *topos* é descrito verbalmente e também poderia ser pintado ou esculpido, pois o básico dessa visão não é a reprodução realista-naturalista de coisas empíricas, mas a imagem de conceitos de lugares-comuns intelectualmente construída como proporção ou desproporção do *logos* – razão e discurso – referido ao *eidos* da coisa. No ato da apreensão da *ekphrasis*, o juízo do ouvinte/leitor empíricos verifica se as descrições são semelhantes e adequadas aos lugares do costume que são *endoxa*, opiniões verdadeiras, para julgar se o efeito de presença de coisas ausentes é verossímil, ou seja, semelhante ao que julga verdadeiro.

Aristotelicamente, a especificação da visão mental que vê com olhos incorpóreos o aspecto de uma pintura fictícia descrita por palavras determina que a *ekphrasis* seja um discurso que se dirige aos olhos intelectuais do juízo, que avalia duas coisas: se os preceitos técnicos produtores da *enargeia* estão aplicados convenientemente e se o efeito visualizante se assemelha de modo verossímil ao *endoxon* do *topos* que é imitado na invenção. O juízo verifica, enfim, se há semelhança do discurso com aquilo que sua visão intelectual do *eidos* da coisa determina seja considerado como a “opinião verdadeira”. Como Robert Klein evidenciou ao tratar dos livros italianos de empresas e emblemas do século 16, isso implica uma lógica da imagem que funde dialética e retórica, não uma estética.⁹

⁷ Quint. *Inst.* 9.2.40.

⁸ Quint. *Inst.* 8.3.61.

⁹ Luisa Lopez Grigera (2004) mostrou que, “de los tratados griegos post-aristotélicos conservados, el que ejerció mayor influencia fue el *Peri Ideôn* de Hermógenes. En él los tres géneros se convierten en siete formas o “ideas”: claridad; amplitud; belleza o pulcritud; torvidad; estilo ético; verdad, y *Deinotes* o gravedad; ideas que a su vez se subdividen hasta llegar a veinte. Por su parte cada una de ellas se consideraba en ocho aspectos: pensamiento, tratamiento (figuras de pensamiento y

A definição de éfrase de Hermógenes propõe que: “Na descrição de lugares, de tempos ou de pessoas, teremos por matéria a apresentação deles, mas também a beleza, a utilidade ou o caráter extraordinário”. Essa apresentação da beleza, do caráter extraordinário e da utilidade se faz com os *topoi* epidícticos doutrinados por Aristóteles na *Retórica* e retomados no século I a.C. nas conceituações do gênero demonstrativo na *Retórica a Herênio* e depois, no século I d.C., sistematizados como *ars laudandi et vituperandi* na *Instituição oratória*, de Quintiliano, e novamente expostos por Menandro, no séc. 3 d.C., na *Repartição dos demonstrativos dedicada a Genétlio*. Quase sempre, a descrição dos detalhes desses lugares é feita como a *notatio* latina, uma pequena qualificação sensível muita vez feita como uma perífrase que especifica a forma, o tamanho, a posição, a relação, a cor etc., particularizando os aspectos da coisa descrita.

Hermógenes diz: “...o discurso deve quase produzir a visão por meio da audição”. No caso, a *ekphrasis* é uma perífrase ou uma hipotipose que efetua vividamente a presença da coisa, da pessoa (como retrato, *effictio*), da ação, da virtude ou do vício, como se o ouvido da audiência *quase* os visse. É básico pensar nesse advérbio, “quase”. Ele lembra que o discurso que fala sobre a pintura não é a pintura, mas que ele a emula, ou seja, compete com ela, imitando seus procedimentos. De novo, chamo sua atenção para a destinação inicialmente oral da *ekphrasis*: Hermógenes fala da audição como meio para a visão, pois prevê que a *ekphrasis* seja dramatizada oralmente, fazendo a audição do público – que tem a memória dos *topoi* e preceitos do exercício descritivo feito pelo orador – ser contemporânea das ações figuradas no enunciado pelo tempo presente dos verbos que efetua a *enargeia*. Nesse sentido, a hipotipose é efetuada segundo uma proporção adequada da elocução aos *topoi* que modelam a matéria do discurso, mas também como a proporção da *hipócrisis*, *meletê*, *actio*, pronúnciação ou declamação do orador, que vai ao encontro do ouvido do destinatário sabendo que ele só fica persuadido com o efeito porque, ouvindo o encômio de coisas conhecidas ou prováveis, espera que o modo de descrevê-las seja novo e engenhoso.

estructura), dicción, (lengua adecuada al pensamiento), figuras de elocución; miembros e incisos; orden de las palabras y juntura; las cadencias, que contienen el *numerus*; y finalmente el ritmo, que resulta de la unión de las cadencias y del orden de palabras: en fin, lo que la retórica latina llamaba *compositio*. De todas estas partes sólo la primera se refiere al tema; dos, la segunda y la cuarta, a las figuras; una, la tercera, a la selección de vocablos, tanto en sus aspectos fónicos como morfológicos y léxicos; las otras cuatro tienen que ver con la *compositio*, y constituyen una retórica sintáctica. Conviene recordar, para lo que vamos a estudiar, que la segunda idea, amplitud, que correspondía en cierto modo al estilo sublime o alto, se subdividía en seis estilos, tres de los cuales podían usar el período (*brillantez, estilo florido y abundancia* o “*peribolé*”), mientras que los otros tres usaban frases breves, e incisos (*solemnidad, aspereza y vehemencia*). Y el período se formaba por miembros paralelísticos más que por construcciones circulares.” Agradeço à autora a cópia do texto.

Assim, quando Aristóteles diz que se deve fazer o encômio de ações e suas circunstâncias e o elogio de virtudes e seus graus, segundo o que é *endoxon*, mas também que o encômio pode ser feito ironicamente, como *paradoxon enkomion*, quando se aplica a vícios e viciosos, pressupõe a audiência que domina os preceitos e está capacitada para distinguir a ironia não só nas palavras da elocução, mas também na pronúncia delas.

Pois bem, no capítulo 24 do 1º Livro do *Compêndio Narrativo*, o narrador conta que entrou na sacristia de uma igreja da Bahia e viu, numa parede, uma caveira sob a qual havia um soneto tratando do lugar-comum seiscentista *vanitas* da perspectiva da morte. Em outra parede, conta, havia outro soneto em que o sujeito da enunciação se dirigia a Deus com contrição, pedindo-lhe o perdão dos pecados. Nesse capítulo, essas duas cenas funcionam como um duplo exórdio que propõe as duas possibilidades de vida segundo a Contrarreforma, o pecado e a salvação, encaminhando o leitor para a cena que vem a seguir, na qual o narrador conta que encontrou o sacristão preparando os objetos da missa e diz:

Vi também um quadro encostado à parede em cima do armário, que teria de alto seis palmos, e quatro de largo: e nele pintado na parte inferior umaurna, ou boca como de cisterna, triangular, da qual saía um fogo cor de enxofre, e fumo muito negro; e por cima uns vultos, como morcegos, com umas fisgas e arpões, com que estavam metendo naquele buraco uns corpos despidos, muito negros, e horrendos nos aspectos, que tinham descido muito velozmente, e entravam com grande repugnância, e muito tristemente, porque se metiam pelos ferros; porém saíam uns ganchos, ou bicheiros de dentro, que os faziam entrar feitos em pedaços pelos golpes que lhes davam.

E logo da parte esquerda do quadro estava uma fresta escura, por onde entravam uns corpos como de meninos, e não tornavam mais a sair.

E da parte direita do quadro estava um como postigo, ou janela quadrada, donde saía uma lucerna de fogo muito claro, e luzente, pela qual entravam uns corpos nus, e saíam outros vestidos de branco, mais alvos que uma neve, resplandecentes, acompanhados de anjos.

E em cima, na parte superior do quadro, estava uma muito espaçosa porta oitavada, com luzentes molduras de diamantes, esmeraldas, rubis, safiras, topázios e outras preciosas pedras: e dentro se divulgava luzente cor de ouro, porém muito transparente; e claro: pela qual porta entravam os corpos, que daquela terceira janela saíam, acompanhados de anjos, com luzente resplendor, todos vestidos de branco.

E no meio do quadro se via uma como estante de livros, de nove degraus; cujo primeiro assento estava cheio, e ocupado de vários estados de pessoas eclesiásticas e seculares, assim homens como mulheres.

E no segundo degrau se ia prosseguindo a mesma forma, e ordem. Porém, suposto que a estante fosse quadrada, e bem espaçosa, ia-se fazendo estreita e piramidal, pela diminuição das pessoas, que lhe faltavam nos assentos; e acabava no nono degrau a estante em três pessoas, que eram um secular, um religioso, e uma freira. Estava o secular lendo por um livro: o religioso tinha uma imagem de Cristo Bem nosso nas mãos, batendo nos peitos, em pé, suspenso como em êxtase; e a freira estava de joelhos, com umas contas nas mãos, enxugando as lágrimas. (pp. 385-386)

Retomando a definição de éfrase de Hermógenes, vemos que Nuno Marques Pereira faz a descrição das cenas de um quadro com palavras que põem os aspectos de coisas e personagens pintadas sob o olho do leitor. Um quadro é espacial, ou seja, uma simultaneidade não-linear, diferentemente do discurso, que é composto de unidades discretas e sequenciais. Como descrever com signos discretos, palavras, a simultaneidade espacial da pintura? Quando voltamos à pintura fictícia do *Compêndio Narrativo*, observamos que o narrador traça um eixo imaginário que desloca o olho do leitor de baixo para cima do quadro, dividindo a superfície dele em duas secções, esquerda e direita, para associar ao lado esquerdo a significação nefasta, pecado, e, ao direito, a significação fasta, salvação, já anunciadas no duplo exórdio dos sonetos. O eixo imaginário seguido pelo olhar de baixo para cima, a divisão do espaço do quadro em esquerdo e direito e as coisas que ocupam esses espaços designadas pelas palavras – a furna, os morcegos, os ganchos, a fenda, a janela, o fogo, os degraus, as três personagens etc. – são figuradas na escrita como as *res pictae*, “coisas pintadas significantes”, que nos livros de emblemas produzidos a partir do século 16 eram produzidas como translações ou transferências de significados ou metáforas e alegorias visíveis. Ou seja, as palavras da narração de Nuno Marques Pereira nomeiam coisas visíveis, coisas pintadas significantes, que significam outras – por exemplo, a palavra “furna” nomeia a furna visível ou pintada à esquerda do quadro que significa “Inferno”.

Quando a *ékphrasis* e os livros de emblemas e de empresas eram gêneros vivos, entre os séculos 16 e 18, essas *res pictae* ou coisas pintadas significantes eram isoláveis e constituíam elencos ou repertórios de elementos lembrados pelos autores na invenção de imagens discursivas, pictóricas e plásticas. Um preceptista espanhol do século 16, Rengifo, dizia que, para inventar emblemas que fornecem modelos para a imitação de poetas, pintores e escultores, as imagens são extraídas dos próprios efeitos que se pretende figurar. Assim, por exemplo, para figurar “humildade”, usa-se a imagem de uma tocha incendiada, que fica mais acesa quando é inclinada, dando a entender que a virtude mais se fortalece quanto mais se humilha. Quando a tocha é invertida, fazendo a cera que pinga apagar o fogo, significa “leviandade”. Outro exemplo de *res picta*: a “mosca”, em emblemas e na pintura do século 17, significa apenas “mosca” quando está pousada numa fruta de um *bodegón* que hoje chamamos de “natureza morta”; pintada como elemento de uma composição do gênero *vanitas*, significa “morte” e “decomposição”; usada sozinha, por exemplo numa divisa, num emblema ou numa inscrição irônica mandada para alguém, significa “falta de vergonha”, porque, como se sabe, a mosca sempre volta quando é enxotada.

Lembro de novo que Nuno Marques Pereira é um católico da Contrarreforma. Desde a segunda metade do século 16, os jesuítas passaram a definir as artes – as artes oratórias, poéticas, pictóricas, plásticas, musicais, arquitetônicas etc. – como *theatrum sacrum*, teatro sacro, ou dramatização de coisas, pessoas e eventos da história definida como história sacra. O gênero emblema inventado por Alciato tornou-se, desde 1521, quando saiu a primeira edição dos *Emblemata*, e principalmente com o Concílio de Trento, depois de 1540, um veículo fornecedor de modelos para figurar dogmas, mistérios, preceitos, exemplos, virtudes e vidas de santos da chamada “Roma triunfante”. Nos usos contrarreformistas, o corpo ou a imagem do emblema passou a pressupor a teologia como fundamento da verossimilhança das imagens numa espécie de *ut theologia poesis* e *ut theologia pictura*.

Muito provavelmente, Nuno Marques Pereira conhecia os preceitos de *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur*, *Anotações e meditações do Evangelho que no sacrossanto sacrificio da missa são lidas o ano todo*, que o Pe. Jerônimo Nadal, da Companhia de Jesus, publicou em Anvers em 1595. O livro de Nadal tem a estrutura tripla do emblema – mote, corpo, alma – e é inventado como coletânea de “composições de lugar”, imagens e discursos, que figuram lugares-comuns doutrinários do catolicismo. O mote ou título indica uma referência das Escrituras – por exemplo, “Adoração dos Magos”. Logo abaixo, o corpo ou imagem é constituído de quadros onde cenas, coisas, animais, personagens e ações figuram os lugares-comuns indicados pelo título. As imagens são classificadas por letras (A, B, C...Z). Por exemplo, “Belém” por A; “a estrela” por B; “três reis magos” por C; “Maria e o Menino” por D; “boi e burro” por E etc. No rodapé da página, as letras são dispostas em colunas, com a identificação da imagem e seus acidentes. Por exemplo, “A. Belém para onde vão os Magos”; “B. A estrela que lhes mostrou onde JESUS estava”; “C. Os Magos que chegaram a Belém”; “D. Maria sozinha com o Menino na manjedoura”; “E. O boi e o asno no presépio” etc. A seguir, num capítulo ordenado em três partes, lê-se, na primeira, a *lectio* (o texto do Evangelho indicado pelo mote ou título e, nas margens, variantes dos Evangelhos sinóticos); na segunda parte do capítulo, chamada *adnotatio*, encontram-se desenvolvimentos das identificações feitas pelas letras na parte inferior da prancha. A terceira parte, chamada *meditatio*, é um sermão muito breve, que constitui o leitor-ouvinte em espectador, concentrando a atenção dele na imagem que se evidencia como “composição de lugar”. No caso, Nadal utiliza o modelo do emblema como arte

da memória dos lugares da meditação espiritual católica que foi prescrita por Inácio de Loyola nos *Exercícios Espirituais*.¹⁰

Dou esses exemplos para comentar outra coisa que me parece fundamental para pensar as descrições das écfrases feitas nessas circunstâncias tridentinas e pós-tridentinas: uma palavra como “furna” designa e significa o espaço de um buraco, mas não é capaz de representar o buraco espacialmente, do mesmo modo que o termo “triangular”, que não é triangular, e que Nuno Marques Pereira usa para qualificar a boca do Inferno que inverte as primordialidades teológicas da Santíssima Trindade, diferentemente do que era a imagem pintada de uma furna ou a de um triângulo como *res pictae, as coisas pintadas significantes*, que figuram um triângulo triangularmente e um buraco como desenho de um espaço esburacado que, por convenção, significam metaforicamente os conceitos de outras coisas significadas por palavras, “Santíssima Trindade” e “Inferno”.

Quero dizer: na écfrase, a imagem pintada de uma furna numa pintura e a palavra “furna” da narração podem ser relacionadas porque figuram os mesmos lugares-comuns por meios diferentes, verbais e pictóricos, como é o caso do *locus horrendus* do Inferno cristão. Assim, o todo da tela fictícia do texto de Nuno Marques Pereira é composto pela combinação de imagens parciais, que são “coisas pintadas significantes”, coisas que significam outras coisas metaforicamente ou alegoricamente. Por convenção metafórica, essas coisas referidas no texto alegorizam com palavras visualizantes as significações dos lugares-comuns católicos para o leitor. Para ler o discurso vendo a imagem da pintura fictícia feita como écfrase, o leitor deve reconhecer cada uma dessas coisas pintadas significantes e relacioná-las umas com as outras de modo eficaz, que reproduz as operações da enunciação que inventou as imagens do quadro no texto, enquanto as associa aos lugares guardados em sua memória.

Obviamente, as *res pictae* que Nuno Marques aplica não são arbitrárias, mas constituem o que Cesare Ripa propôs como produtos da iconologia em seu livro *Iconologia*, de 1593, em que define o conceito a ser figurado no emblema, na poesia, na pintura e na escultura como “definição ilustrada”. Como sabem, no século 20, Gombrich as chamou de *icones symbolicae*, imagens simbólicas, e Panofsky as propôs como objeto da iconografia.

Os leitores discretos do *Compêndio*, digamos os leitores que conheciam os preceitos da ékphrasis e o leram quando ele saiu pela primeira vez, em 1728, provavelmente tinham na memória os elencos desses lugares-comuns e as coisas pintadas significantes correspondentes a eles, podendo

¹⁰ Cf. Chatelain 1993, 154–5, Fabre 1992.

reconhecê-los facilmente. Para isso, eles agiam como quando liam e viam, por exemplo, o corpo do Emblema 71 de Alciato, *Invidia*, Inveja. O corpo ou a imagem dele é o desenho de uma velha esquelética, de seios murchos e caídos, cabelos desgrenhados e olhar furioso, que se apoia numa vara para andar enquanto come cobras cujas caudas se agitam no ar. O desenho das cobras que lhe saem da boca figura répteis; por convenção, a imagem de cobras sendo engolidas por velha esquelética significa outra coisa, metaforicamente, “veneno que corrói o coração do invejoso”.

De modo semelhante, na éfrase de Nuno Marques Pereira, as palavras nomeiam as coisas pintadas significantes das imagens do quadro fictício propondo ao leitor que elas são coisas que recebem significação: *Verba significant, res significantur*, “As palavras significam, as coisas são significadas”, diz Alciato.¹¹

A memória dos leitores discretos do *Compêndio Narrativo* era memória católica, habituada aos lugares-comuns do pecado original, dos vícios e das virtudes do catolicismo. Lendo o texto, seriam capazes de entender o que as palavras significavam e também como cada uma das coisas pintadas nomeadas por elas era significada. O quadro, vocês obviamente o entenderam, é a descrição dos quatro estados da alma no Além, o Inferno, figurado pela fumaça onde sai o fumo negro e o fogo cor de enxofre, e onde corpos nus são lançados e despedaçados por ganchos de demônios; a fenda escura onde corpos de crianças são lançados é o Limbo, o estado das almas infantis não batizadas; o postigo ou janela abre para o Purgatório e a escada para a moldura de pedras preciosas é o caminho do Paraíso. É bastante óbvio.

O que é divertido no livro de Nuno Marques Pereira é que essa obviedade não lhe parece suficiente. No capítulo 25, ele faz a tradução das coisas pintadas significantes do quadro fictício, explicando uma a uma com palavras. O mesmo narrador que compõe a descrição das coisas pintadas do quadro fictício alegórico agora as interpreta para o leitor duplicando ou espelhando as imagens descritas com palavras com outras palavras que fornecem seu sentido próprio. Sua tradução ou interpretação das imagens fictícias evidencia que, muito devotamente, Nuno Marques Pereira subordina o quadro que descreveu ao *docere* ou a utilidade do bom exemplo. Ele quer ensinar o leitor. Assim, lemos, por exemplo:

O primeiro degrau “representa todos aqueles, que vivem neste mundo, e são nele vian-dantes: os quais [...] buscando comodidades da vida, vêm a cair em grandes pecados: e por isso estão tão perto do inferno [...].

¹¹ Alciato, *De verborum significatione libri quatuor* (1523), apud Buxó 1994, 43 e 53.

No segundo degrau, ou estante, estão os que [...] não seguem a vaidade do mundo [...] porém deixando-se levar de algumas paixões: e assim não têm fervor para grandes obras de virtude, e vêm a cair em muitas frouxidades de espírito.

Em o terceiro degrau, ou lugar, estão aqueles que têm vivido muito perfeitamente [...] porém, fazendo tudo isto com temor das penas do inferno, e purgatório: devendo ser por puro amor de Deus [...].

Em o quarto lugar estão os que não só fazem penitências, e outros exercícios corporais, senão também se ocupam em oração mental; porém, ainda lhes falta o negarem-se a si mesmos [...].

Em o quinto degrau estão aqueles que, em todas as suas obras, ou exercícios, renunciam suas próprias vontades, por fazerem a de Deus; [...] porém às vezes sucede-lhes esfriarem, e desmaiarem em seus bons propósitos, por não terem paciência.

Em o sexto lugar estão todos aqueles, que se resignam na vontade de Deus perfeitamente; [...] e assim acham a graça do Espírito Santo, que os favorece até o fim.

Em o sétimo degrau estão todos aqueles que, com grande proveito, sabem prezar os bens da graça, aceitando tanto o bem como o mal quando vêm, [...] e por isso os enriquece Deus com muitos favores.

Em o oitavo lugar estão aqueles, que todas as suas ações são dirigidas a Deus, e se resignam puramente na sua santa vontade. [...] e assim vivem em uma alegria espiritual, sofrendo os trabalhos como da mão de Deus, com as esperanças dos bens da glória.

Em o nono e último degrau estão aqueles que, com fervorosos exercícios de virtude [...] tem já consumido o amor da carne e sangue, ficando como um espírito puro [...]. Porém estes, quando mais favorecidos, e amados de Deus se vêem, então mais humildes se fazem na presença dos homens: porque sabem que mais vale a humanidade, e a obediência do que a mesma oração, e abstinência." (I:387-9). Etc.

Segundo Nuno Marques Pereira, cabe ao leitor dotado de livre-arbítrio iluminado pela luz da Graça escolher o que prefere.

REFERÊNCIAS

- Buxó, José Pascual. 1994. "El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática." In *Juegos de Ingenio y Agudeza. La Pintura Emblemática de la Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte.
- Chatelain, Jean-Marc. 1993. *Lièvres d'emblèmes et de devises. Une anthologie (1531-1735)*. Paris: Klincksieck.
- Fabre, Pierre-Antoine. 1992. *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVIe siècle*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Halm, K. ed. 1868. *Rhetores Latini Minores. Ex Codicibus Maximam Partem Primum Adhibitis*. Leipzig: Teubner. Dubuque: Iowa-Reprint Library.
- Hermógenes. 1997. *Progymnasmata. (Les Exercices Préparatoires)*. In *L'Art Rhétorique*. Trad. française intégrale, introduction et notes par Michel Patillon. Préface de Pierre Laurens. Paris: L'Âge d'Homme.

López-Grigera, María Luisa. 2004. *História Textual: Textos Literarios (El Siglo de Oro)*. Mimeo. Ann Arbor: University of Michigan.

Patillon, Michel. 1997. Introduction a *Progymnasmata*, de Hermogenes, in *L'Art Rhétorique*. Paris: L'Âge d' Homme.



Abstract. The essay exposes some rhetorical techniques of composition of *ekphraseis* or descriptions of fictitious scenes in Chapter 24 of the 1st. volume of *Compêndio Narrativo do Peregrino da America (Narrative Compendium of the Pilgrim of America)* (1728), written by Nuno Marques Pereira.

Keywords. Ekphrasis; description; *evidentia*; *progymnasmata*; allegory; God.