

DOI 10.11606/ISSN.2358-3150

# LETRAS CLÁSSICAS

18.1

Écfrase

Paulo Martins e Lya Serignolli (org.)

Uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.



2014



USP – UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Marco Antonio Zago

Vice-reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

FFLCH – FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Sérgio França Adorno de Abreu

Vice-diretor: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

DLCV – DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Chefe: Prof.ª. Dr.ª. Marli Quadros Leite

Vice-chefe: Prof. Dr. Paulo Martins

|                    |   |
|--------------------|---|
| LETRAS CLÁSSICAS   | ISSN 2358-3150 (on-line)<br>ISSN 1516-4586 (impressa)   |
| EDITORIA           | Paulo Martins (Editor)<br>Alexandre Pinheiro Hasegawa (Co-editor)<br>José Marcos de Macedo (Co-editor)<br>Lucas Consolin Dezotti (Editor executivo)   |
| COMISSÃO EDITORIAL | Andre Malta Campos<br>Alexandre Pinheiro Hasegawa<br>José Marcos de Macedo<br>Paulo Martins   |
| CONSELHO EDITORIAL | Carlos Lévy (U. Paris IV/França)<br>Donaldo Schuler (UFRGS)<br>Elizabeth de Del Sastre (UBA/Argentina)<br>Fábio Favarsani (UFOP)<br>Francisco Marshall (UFRGS)<br>Hector Benoit (UNICAMP)<br>Henrique Cairus (UFRJ)<br>Jacyntho Lins Brandão (UFMG)<br>João Batista Toledo Prado (UNESP)<br>Joaquim Brasil Fontes (UNICAMP)<br>Paula da Cunha Corrêa (USP)<br>Paulo Martins (USP)<br>William Fitzgerald (King's College London) |
| ENDEREÇO           | <b>Comissão Editorial</b><br>LETRAS CLÁSSICAS (FFLCH/USP)<br>Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 2º andar, sala 4<br>Cidade Universitária – São Paulo/SP – Brasil<br>05508-010  |
| TELEFONE           | (00-55-11) 3031-2330  |
| FAX                | (00-55-11) 3091-5035  |
| SITE               | <a href="http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas">http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas</a>   |

Copyright 2016 © by autores.

Proibida a reprodução parcial ou integral, desta obra, por qualquer meio eletrônico, mecânico, inclusive por processo xerográfico, sem permissão expressa do editor (Lei no. 9.610, de 19.02.98).

Serviço de Biblioteca e Documentação da FFLCH/USP

Letras clássicas / Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos. / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo. — n.1 (1997)–. — São Paulo: FFLCH / USP, 1997–

Semestral  
ISSN 2358-3150 (on-line)  
ISSN 1516-4586 (impressa)

1. Literatura grega 2. Literatura latina 3. Língua grega 4. Língua latina 5. Oratória grega 6. Oratória latina 7. Filosofia grega 8. Filosofia Latina

CDD 880

# ÉCFRASE E O PALCO: TEATRALIDADE E RECEPÇÃO

RUTH WEBB\*

Université de Lille 3

*Resumo.* Para a teoria antiga, uma das características da éfrase – e do conceito afim da *enargeia* – é sua natureza teatral. A analogia com o palco está presente no objetivo exposto da éfrase (“transformar ouvintes em espectadores”), assim como seu uso é associado a contextos em que o emissor é concebido como participante de uma performance ao vivo diante de uma audiência. Este artigo trata das implicações da éfrase como performance para nossa leitura de uma série de textos, dando atenção especial para o uso de uma linguagem vívida na tragédia clássica, na qual as imagens evocadas pela fala do mensageiro existem em conformidade com a visão real do palco. Leitores de séculos posteriores parece que estavam conscientes desse efeito e de seus paradoxos, como sugere a presença, entre as *Imagines* de Filóstrato, de diversas cenas inspiradas em falas de mensageiros de tragédias, apresentadas como se fossem os motivos das pinturas. Portanto, duas formas de recepção devem ser consideradas: a recepção das peças pela audiência ateniense original; e a recepção dos textos dessas mesmas peças pelos leitores em períodos posteriores da Antiguidade.

*Palavras-chave.* Éfrase; performance; tragédia grega; falas de mensageiro; *enargeia*.

*D.O.I.* 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p3-18

NA *ETIÓPICA* DE HELIODORO, UM “ROMANCE” COMPOSTO NO TERCEIRO OU QUARTO SÉCULO DA ERA CRISTÃ, um personagem, o jovem ateniense Cnêmon, implora a outro por uma descrição de um evento que o faça “ver”. Naturalmente, é o relato de uma história de amor, e o narrador interno (o esperto, odisseico, sábio egípcio Kalasiris) estava em vias de ignorar, silenciando-se, o momento da procissão ritual na qual o herói e a heroína se viram pela primeira vez. O entusiasmo de Cnêmon por sensação e espetáculo foi tratado com certo desinteresse por Jack Winkler em seu artigo seminal sobre a estratégia narrativa de Heliodoro. Winkler entende o desejo de Cnêmon de “ver” o relato de Kalasiris como uma leitura fundamentalmente incorreta, que torna confuso o enredo ao ser atendido. A interpretação de Winkler ao romance tem muito de recomendável, mas sua condenação a Cnêmon – apesar de uma estratégia

\* Professora de Grego na Université Charles-de-Gaulle Lille 3 e membro do UMR 8163, “Savoirs, Textes, Langage”.

\*\* Artigo recebido em 05.ago.2015 e aceito para publicação em 31.out.2015. O texto não foi revisado desde sua apresentação oral.

retórica efetiva na estrutura de uma argumentação longa e complexa – foi matizada em trabalhos mais recentes sobre Heliodoro por outros estudiosos.<sup>1</sup> E não poderia ser de outra forma, pois há inúmeras evidências sugerindo que o tipo de apreciação do espetáculo por meio de palavras mostrada pelo personagem, Cnêmon, era um aspecto aceito e respeitado da recepção de textos clássicos no período imperial. Tais efeitos são discutidos nos *scholia*, manuais de retórica e por Longino em seu tratado *Do Sublime* sob as denominações de *hupotupôsis*, *enargeia* e *ekphrasis*, sendo essa última o exercício que ensinava os estudantes das escolas retóricas não apenas a maneira de reconhecer e responder a esses efeitos como também criá-los em seus próprios escritos. É evidente que Heliodoro tinha total consciência da conexão entre seu personagem ateniense e as teorias retóricas de seu próprio tempo, uma vez que ele faz Cnêmon utilizar precisamente o mesmo vocabulário usado nas manuais técnicos para descrever os efeitos da *ekphrasis* e *enargeia*. Ele se queixa de que Kalasiris ainda não o havia tornado um espectador:

ἐμὲ γοῦν οὐπω θεατὴν ὁ σὸς ἐπέστησε λόγος<sup>2</sup>

o que podemos comparar diretamente com a função da écfrase conforme descrito nos *Progymnasmata*, como aqui em Nicolau, o Sofista:

ἢ δὲ πειρᾶται θεατὰς τοὺς ἀκούοντας ἐργάζεσθαι<sup>3</sup>

Kalasiris o atende, fornecendo um relato suntuosamente detalhado da procissão e da aparência da heroína naquele momento. Cnêmon o interrompe, reagindo como se pudesse de fato ver (com seus olhos físicos) e não apenas imaginar (com seus olhos da mente) a cena, gritando “São eles!”. Após a confusão ser dissipada, Cnêmon explica:

ὦ πάτερ, θεωρεῖν αὐτοὺς καὶ ἀπόντας ᾤηθην,  
οὕτως ἐναργῶς τε καὶ οὐς οἶδα ἰδῶν ἢ παρὰ σοῦ διήγησις ὑπέδειξεν.

Novamente, ele usa uma linguagem que é muito próxima àquela dos manuais retóricos nos quais a definição de écfrase é:

λόγος περιηγηματικὸς ὑπ’ ὅσιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον.

Esse episódio traz à luz muitas questões. Entre elas: recepção e performance. Em um nível, aquele da estória, é uma ilustração do prazer visual a ser obtido em uma performance verbal.

<sup>1</sup> Winkler 1982, 139–44.

<sup>2</sup> Ver, por exemplo, Morgan 1989 e 1991; Hardie 1998; Hunter 1998.

<sup>3</sup> Heliodoro, *Aethiopica* 3.1.1.

## RESPOSTA IMAGINATIVA COMO REAÇÃO NORMAL A PALAVRAS

Em seu tratamento desdenhoso a Cnêmon e suas exigências ao narrador, Winkler estava refletindo uma forte tradição da recepção textual moderna. As próprias teorias da recepção enfatizaram o papel ativo do leitor na constituição de significados, mas isso é frequentemente entendido como resposta intelectual, envolvendo atos de interpretação. Certamente, muitos textos antigos (o romance de Heliodoro entre eles) de fato estimulam esse tipo de resposta, mas esse, obviamente, não era o único tipo de recepção esperado por leitores e escritores antigos.

Ao pedir que as palavras do narrador apelem a seus sentidos, Cnêmon representa uma tradição intelectual significante na Antiguidade Pós-Clássica (particularmente no período Imperial). É muito claro, a partir do tipo de comentários que encontramos em críticos e retóricos do período, tais como Longino, Dionísio de Halicarnasso e Quintiliano, bem como nos *scholia*, que uma resposta imaginativa à evocação de cenas era esperada e que isso se aplicava a uma ampla variedade de gêneros: tragédia, épica, retórica e historiografia.

Dionísio de Halicarnasso é um dos primeiros a discutir esse efeito da linguagem em seu capítulo sobre Lísias (7), cuja importância para a poética foi destacada pela primeira vez por Graham Zanker em seu artigo: 'Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry'.<sup>4</sup> O crítico augustano fala sobre Lísias:

ὁ δὴ προσέχων τὴν διάνοιαν τοῖς Λυσίου λόγοις οὐχ οὕτως ἔσται σκαιὸς ἢ δυσάρεστος ἢ βραδὺς τὸν νοῦν, ὅς οὐχ ὑπολήφεται γινόμενα τὰ δηλούμενα ὁρᾶν καὶ ὡσπερ παροῦσιν οἷς ἂν ὁ ῥήτωρ εἰσάγῃ προσώποις ὁμιλεῖν.

Ninguém pode ser tão desajeitado, difícil de agradar ou intelectualmente lento (*skaios, dusarestos kai bradus ton noun*) que não sentirá que pode ver o que está sendo demonstrado (*ta deloumena*) como se estivesse de fato acontecendo e que está interagindo com os personagens introduzidos pelo orador como se estivessem presentes.

Poderia ser tentador atribuir o desejo do crítico greco-romano de mergulhar imaginativamente de volta à Atenas do quarto século a uma nostalgia pelo passado. Mas, os comentários de Dionísio são parte de uma apreciação técnica dos escritos de Lísias. Além do mais, seus sentimentos encontram eco em Quintiliano no século seguinte, que escreveu em termos semelhantes acerca do impacto do desenho verbal de Verres por Cícero: questiona “existe alguém tão incapaz de (‘tam procul abest’) formar ima-

<sup>4</sup> Nicolau, *Prog.* 68 (ed. J. Felten).

gens de coisas que não parece ver...?”. Pois tanto para Dionísio como para Quintiliano, uma resposta imaginativa era a norma, e a incapacidade de “ver” com os olhos da mente era sinal de uma incapacidade, uma deficiência (*abest*), a marca dos intelectualmente lentos (*bradus*) e de caráter difícil (*dusarestos*).

O personagem ficcional de Heliodoro, Cnêmon, com seu entusiasmo por espetáculos imaginativos que podem ser evocados por palavras está, assim, em muito boa companhia.

A essa lista também podemos acrescentar a observação de Plutarco acerca de Tucídides, que, mais do que ser o epítome do historiador sóbrio e analítico, é uma fonte de sensação e arrebatamento. Ele afirma:

ὁ γοῦν Θεουκιδίδης αἰεὶ τῷ λόγῳ πρὸς ταύτην ἀμιλλᾶται τὴν ἐνάργειαν, οἷον θεατὴν ποιῆσαι τὸν ἀκροατὴν καὶ τὰ γινόμενα περὶ τοὺς ὁρώντας ἐκπληκτικὰ καὶ ταρακτικὰ πάθῃ τοῖς ἀναγινώσκουσιν ἐνεργάσασθαι λιχνευόμενος.<sup>5</sup>

Tucídides está sempre buscando vividez (*enargeia*) em seus escritos, pois ele deseja intensamente transformar o ouvinte em espectador e produzir nas mentes de seus leitores os sentimentos das emoções de assombro e consternação, experimentados por aqueles que testemunharam os eventos.

Essas são avaliações pragmáticas da recepção que privilegiam o que pode parecer-nos relatos surpreendentemente imprecisos e subjetivos da experiência de leitura. Apesar de Quintiliano e Dionísio estarem escrevendo para ajudar outros a compor seus trabalhos, praticamente não há uma análise de como, exatamente, obter esses efeitos. Os tratamentos do exercício de éfrase nos *Progymnásmata*, i.e. textos escolares, são pouco úteis em termos práticos – seus ensinamentos explícitos são confinados a afirmações vagas e gerais – a parte mais valiosa de seus ensinamentos se encontra na lista de exemplos citada. Estão todos de acordo quanto ao impacto visual de muitas passagens da literatura clássica. ‘O que mais alguém veria se estivesse de fato estado presente?’ pergunta Quintiliano em uma evocação às orações de Cícero sobre as consequências de uma festa imoral. Longino pergunta, após citar o relato de Heródoto<sup>6</sup> da viagem entre Elefantina e Meroe:

ὁρᾷς, ὃ ἔταίρε, ὡς παραλαβὼν σου τὴν ψυχὴν διὰ τῶν τόπων ἄγει τὴν ἀκοὴν ὄψιν ποιῶν;<sup>7</sup>

“Você vê como ele se apossa de sua mente e a leva em uma viagem através de todos esses lugares, tornando a audição tão boa quanto a visão?”

<sup>5</sup> Zanker 1981.

<sup>6</sup> Plu., *Mor.* 347 A 9 (*De Gloria Atheniensium*).

<sup>7</sup> Hdt. 2.29.2–6.

Encontramos os únicos indícios práticos acerca da mecânica da visualização na breve menção de Quintiliano sobre sua resposta imaginativa ao retrato verbal de Verres por Cícero.<sup>8</sup> Isso é extremamente revelador, pois onde Cícero menciona simplesmente as vestimentas de Verres, sua atitude e o fato de estar acompanhado por uma *muliercula* (uma mulher sem valor), a imagem criada por Quintiliano inclui muitos outros detalhes que devem ser evocados por associação: os outros personagens em volta deles, suas expressões e gestos. É claro, portanto, que a visualização na linguagem é um processo de duas vias envolvendo a participação ativa do ouvinte que responde a certos estímulos verbais formando imagens em sua mente e, então, em um processo ulterior, as suplemente por associação, criando uma versão pessoal dos eventos.

Este é precisamente o modelo mostrado no episódio da *Etiópica* de Heliodoro com o qual iniciei. A evocação pertence a uma comunicação de duas vias entre dois personagens na qual o receptor avalia e responde ao enunciador com imagens mentais. Na *Etiópica*, Cnêmon até mesmo dá voz à sua resposta, como vimos, criando um desentendimento que é ao mesmo cômico e um comentário muito sério sobre o efeito da leitura, já que Kalasiris é confundido pela resposta à sua descrição vívida.

Isso me traz à primeira conexão entre meu assunto e *performance*. O modo de recepção implicado por todos os relatos de linguagem vívida – écfrese, *enargeia*, *hupotupôsis*, *diatupôsis* – é aquele da performance ao vivo, e isso se aplica até mesmo à recepção de textos escritos. O que excita o entusiasmo de Longino na descrição da viagem de Elefantina a Meroe é que ela é feita na segunda pessoa do singular (nem sempre indicada nas traduções modernas). Heródoto diz: “Tu navegarás rio acima a partir de Elefantina, e então chegarás a uma planície. Após cruzá-la, embarcarás em outro navio e navegarás por dois dias” (o que estimula Longino, por sua vez, a apostrofar diretamente seu leitor – “Você vê...?”). Isso indica que o tipo de resposta a textos escritos que encontramos em nossas fontes é modelado sobre a performance retórica ou teatral.

É possível até mesmo argumentar que o modelo de visualização mais influente nas antigas concepções de *enargeia* e écfrese é aquele do teatro e quando os teóricos enfatizam a necessidade de transformar ouvintes em espectadores a metáfora sugere nem tanto o apreciador de uma pintura (o modelo dominante para o entendimento moderno de écfrese) mas o espectador–Cnêmon deseja ser transformado em um espectador de um evento, uma *performance* pública: a procissão em Delfos. É possível argumentar que

<sup>8</sup> Quint. *Inst.* 8.3.64–5.

esse é o significado primário do termo *theatês* ‘espectador’ nas definições de écfrase e *enargeia*. A diferença é de importância vital, pois a analogia entre as audiências de écfrases e o apreciador de uma pintura tende a sugerir que a cena é necessariamente estática. Écfrase, contudo, em oposição às concepções modernas de descrição, podia ser, e frequentemente era, uma sequência de eventos se desenrolando no tempo, como uma peça teatral.

### ÉCFRASE E ATOS DE FALA

Outra conexão com a questão da performance é o fato de que tais passagens são *performativas* no sentido linguístico, conforme explorado por J. L. Austin, *How to do things with words* (1962). Austin destaca afirmações como ‘Eu vos declaro marido e mulher’ na cerimônia de casamento, que não são verdadeiras ou falsas, mas fazem diferença para o mundo. Essa função performativa da linguagem é, assim, diferente de sua função constativa (i.e., sua habilidade em carregar informações que sejam verdadeiras ou falsas). Essa distinção entre usos constativo e performativo da linguagem pode ser aplicada à ecfrase e usos similares que “fazem o ouvinte ver”. Da mesma forma que um discurso performativo, écfrase e *enargeia* envolvem o uso da linguagem para obter um efeito e causar impacto sobre o mundo real, e não para afirmar fatos acerca do mundo.

Os retóricos antigos, portanto, entendiam o uso da visualização em retórica como o que Austin chamaria de “performativo”. Os efeitos sobre a realidade são retardados, é verdade. O objetivo é fazer a audiência sentir como se estivesse presente ao próprio evento e então decidir e agir em acordo àquilo que foi dito. O ato, em um contexto retórico, é normalmente um voto, mas Filóstrato, em *Vidas dos Sofistas* 582, registra uma anedota sobre Hélio Aristides cuja *Carta ao Imperador* após a destruição de Esmirna por um terremoto levou Marco Aurélio às lágrimas e, assim, garantiu que ele fornecesse dinheiro para a reconstrução da cidade. Filóstrato cita as palavras exatas que tiveram esse efeito: foi uma metáfora, comparando a cidade devastada a uma terra arrasada através da qual o vento sopra. Isso teve o efeito de criar uma imagem mental de vazio que foi sobreposta à evocação de glórias passadas da cidade. Mesmo se a *enargeia* não produz, como aqui, uma alteração física no mundo, ela ainda pode provocar uma mudança mais sutil, alterando a disposição da audiência.

Essas duas conexões com o termo “*performance*” apelam a diferentes usos do termo. As conexões entre écfrase como espetáculo visual que transforma o ouvinte em “espectador” pertencem à *performance* como espetáculo.



O sentido de “*performance*” ativo na segunda definição é o meio para obter algo. Mas, ao final, esses dois sentidos são profundamente imbricados, uma vez que os efeitos da linguagem são espetáculos visuais (*performances*) que provocam um efeito no leitor, e a consequência disso é que estamos muito longe de um conceito de literatura como um fenômeno puramente estético.

### ÉCFRASE, VISÃO E PERFORMANCE POÉTICA

Essa observação acerca da natureza performativa da écfrase traz à tona a questão do *uso de e da resposta a* apelos à imaginação em *performances* de todos os tipos.

Em meu trabalho até o momento, eu me ative a textos retóricos do período imperial, pela simples razão de que esses textos nos falam acerca das definições e funções da linguagem vívida – essencialmente para apelar à imaginação, para uma variedade de efeitos, acima de tudo para comover e, portanto, aumentar a força persuasiva de um discurso. Eles também explicam (nos casos de Quintiliano e Longino) como um orador (ou poeta) consegue esse efeito em termos práticos, mesmo que suas análises linguísticas deixem muito a desejar a partir de nossa perspectiva atual. Quintiliano, por exemplo, fala da necessidade do orador de imaginar a si mesmo na cena que ele traduz nas palavras que a irão transmitir a uma audiência. Longino descreve *phantasia* como algo que ocorre (tanto na poesia como na prosa):

ὅταν ἂ λέγεις ὑπ’ ἐνθουσιασμοῦ καὶ πάθους βλέπειν δοκῆς καὶ ὑπ’ ὄψιν τιθῆς τοῖς ἀκούουσιν.<sup>9</sup>

“quando, sob os efeitos da inspiração e da paixão, você parece ver o que está descrevendo e o traz perante os olhos de seus ouvintes”.

Em segundo lugar, o discurso retórico é sempre uma performance, pelos motivos mencionados acima: ele assume um contato ao vivo ou quase ao vivo entre um orador e um receptor, não é completo a menos que seja ouvido e é mais frequentemente dirigido a uma audiência particular, em um local e momento particulares. Mas, é claro, muitas dessas observações se aplicam da mesma forma à poesia no contexto antigo: a poesia era em si mesma uma *performance*, dirigida a um certo público em certo local e momento e tentava obter certos efeitos. Longino pode classificar tais efeitos na poesia como causas da *ekplēxis* mas podemos desejar ir além,

<sup>9</sup> Longino, *Subl.* 26.2.

muito além, para considerar um caso muito particular, aquele da linguagem vívida na tragédia.

Antes de passarmos à tragédia, via discussão e reflexão de Longino sobre a tragédia em outro texto imperial, *Imagines* de Filóstrato, é interessante, me parece, e importante observar que a importância da visualização traz o trabalho do retórico do período imperial próximo ao modelo de composição proposto por Egbert Bakker para os poemas homéricos. Escrevendo sobre a importância da *deixis* que “aponta” para o passado na poesia homérica, Egbert Bakker cita o testemunho de poetas orais modernos que alegam que a visualização era um momento inicial essencial para o processo de composição oral.<sup>10</sup> Não podemos, é claro, saber se tais práticas se encontram por trás da épica homérica, mas a tese de Bakker é extremamente atraente, considerando-se que o desejo de tornar presente está claramente incorporado à linguagem e é reconhecido por críticos de períodos mais tardios que louvaram o uso homérico da *enargeia*.

Os efeitos da visualização original do bardo são, assim, ainda perceptíveis no texto e certamente parecem ter sido perceptíveis a audiências secundárias posteriormente na Antiguidade, como podemos perceber no *Íon* de Platão. Aqui, o rapsodo reconhece sua impressão de estar presente nos eventos que relata, simplesmente por repetir o texto homérico. Sócrates pergunta,

τότε πότερον ἔμφρων εἶ ἢ ἔξω σαυτοῦ γίγνηται καὶ παρὰ τοῖς πράγμασιν οἰεταί σου εἶναι ἢ ψυχὴ οἷς λέγεις ἐνθουσιάζουσα;<sup>11</sup>

Você está consciente ou fora de si mesmo e sua alma pensa estar em um estado de inspiração e presente naqueles eventos que você relata?

Íon aceita essa afirmação, concordando que esse estado é comunicado aos ouvintes (mesmo se Platão estiver sendo irônico, podemos aceitar que isso reflete em algum grau a forma que as audiências atenienses recebiam sua herança literária).

Existem grandes diferenças entre a função dos apelos à imaginação na poesia arcaica (incluindo-se a lírica) e textos mais tardios. Ainda mais importante, os assuntos evocados na poesia arcaica, sejam os eventos da Guerra de Troia ou os deuses, têm uma realidade e uma significância para a audiência que são distintas dos assuntos seculares da retórica.

<sup>10</sup> Longino, *Subl.* 15.2.

<sup>11</sup> Bakker 2005, 64.

## TEATRO

Um caso particularmente interessante é a tragédia, por duas razões principais: a tragédia é uma das fontes dos efeitos visuais discutidos por Longino, mostrando que leitores mais tardios estavam cientes de seu impacto sobre a imaginação; em segundo lugar, a tragédia é um exemplo particularmente interessante de visualização em *performance*, considerando-se que as palavras acompanhavam ações reais e personagens reais no palco (em oposição à épica, em que tudo, falas e ações, é criado pela palavra). Se eu busco indícios nas recepções antigas da tragédia clássica, i.e., em comentários encontrados em leitores mais tardios, isso não se dá – é importante assinalar – porque eles são necessariamente superiores aos nossos próprios *insights*, mas porque fornecem uma via importante para examinar a questão. Esses leitores tardios de tragédia estavam conscientes de que liam textos relacionados a performances. Dião Crisóstomo compara sua situação favoravelmente em relação ao ateniense do período clássico, dizendo que podia ler três *Filoctetes* – de Ésquilo, Sófocles e Eurípides – ao mesmo tempo, o que ele fazia, e “apreciava o espetáculo”:

εὐωχούμην τῆς θεᾶς καὶ ἐλογιζόμην πρὸς ἑμαυτὸν ὅτι τότε Ἀθήνησιν ὧν οὐχ οἶός τ' ἂν ἦν μετασχεῖν τῶν ἀνδρῶν ἐκείνων ἀνταγωνιζομένων<sup>12</sup>

Muitos dos exemplos de *phantasia* na poesia discutidos por Longino são retirados da tragédia. Notoriamente, ele admira a forma com que o poeta faz o leitor imaginar a presença das fúrias em *Orestes* não por meio da apresentação no palco (como nas *Eumênides* de Ésquilo), mas por meio das brevíssimas descrições inseridas nos delírios do próprio Orestes.

ὦ μήτηρ, ἱκετεύω σε, μὴ ἴψειέ μοι  
τὰς αἵματωπούς καὶ δρακοντώδεις κόρας·  
αὐταὶ γάρ, αὐταὶ πλησίον θρώσκουσί μου.<sup>13</sup>

Mother, I beg you, do not rouse up against me  
These gore-faced and maidens with their snakes!  
Here they are, here they are rushing upon me!

A análise de Longino é mínima. Ele identifica tais passagens como passagens que buscam atingir a audiência (*ekplēxis*) antes de usá-las como evidência para os poderes de visualização do próprio poeta:

<sup>12</sup> Pl., *Ion* 535c.

<sup>13</sup> D. Chr., *Or.* 52.3.

ἐνταῦθ' ὁ ποιητὴς αὐτὸς εἶδεν Ἐρινύας· ὁ δ' ἔφρανόσθη, μικροῦ δεῖν θεάσασθαι καὶ τοὺς ἀκούοντας ἠγάγασεν.

Aqui o poeta viu ele próprio as Erínias, e quase fez os ouvintes verem o que imaginou.

Para esse leitor tardio, o poeta quase logrou fazer a audiência ver as Fúrias imaginadas pela imaginação febril de Orestes porque ele próprio as imaginou<sup>14</sup>. Longino não tenta realizar uma análise técnica da passagem, mas podemos supor que é a resposta emocional do jovem, com seu uso da apóstrofe, da repetição e da linguagem fraturada, que conjura a quase visão das Fúrias pela audiência – aqui Longino fala de fazer os ouvintes quase ver (*mikrou dein theasasthai*). Quando tomado juntamente com sua introdução sobre a questão da visualização, na qual ele menciona a inspiração (15.1), isso soa consideravelmente próximo à análise desdenhosa de Platão sobre a cadeia de resposta imaginativa desencadeada pela recitação de Homero por Íon. Mas o que Platão estava tentando caracterizar como loucura – o rapsodo chorando enquanto, na verdade, estava usando uma coroa de ouro –, é apresentado como um dos ápices da arte poética por Longino. A ideia de loucura está presente, mas na figura de Orestes, um exemplo familiar de delírio frequentemente utilizado por filósofos.

Vamos estender as considerações sobre a passagem na peça de Eurípidas: um detalhe observado por filósofos é que as visões das Fúrias por Orestes não são inteiramente imaginárias, mas na verdade, eles apontam, ele na verdade vê sua irmã Electra, mas imagina que ela é uma das Fúrias.<sup>15</sup> Longino, naturalmente, estava  *lendo*  o texto de Eurípidas, mas se aplicarmos o tipo de observação que tenho feito acerca do impacto imaginativo da linguagem vívida ao teatro, podemos especular sobre o impacto que essa passagem pode ter tido sobre a  *performance* . Por meio das palavras de Orestes e suas reações físicas à figura que via, a audiência seria encorajada a compartilhar de suas alucinações em alguma medida e, assim, acrescentar em suas imaginações a imagem da Fúria vingativa sobre a figura perceptível da irmã amorosa. Shirley Barlow, apesar de não discutir essa passagem em particular em seu estudo  *Imagery of Euripides*  aponta um efeito bastante similar quando a reação de Menelau a Orestes torna claro o horror de sua aparência, evocando detalhes que não poderiam ser vistos por trás da máscara utilizada pelo ator.<sup>16</sup> Voltando à passagem destacada por Longino, considerando-se o caráter e as ações de Electra na peça, em que ela admite se

<sup>14</sup> E.,  *Or.*  255-7.

<sup>15</sup> Compare os conselhos dados a oradores por Quint.  *Inst.*  6. 2. 29-32. Ver também Webb 2009, especialmente os capítulos 4 e 5.

<sup>16</sup> S. E.,  *M 7.*  247-52 (= Long and Sedley,  *The Hellenistic Philosophers*  40E).

juntar ao irmão, na medida de suas capacidades, no assassinato da mãe, não é inapropriado que a audiência seja encorajada a associá-la com a imagem da Fúria manchada de sangue.

Essa passagem é particularmente interessante pela forma na qual, durante a *performance*, pode ser vista encorajando a sobreposição de uma imagem mental sobre a ação real no palco. Outro exemplo, observado nos escólios de Eurípedes e estudado por Roos Meijering em seu trabalho pioneiro *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia*,<sup>17</sup> encontra-se no famoso desejo de Fedra de ser transportada a montanhas onde ela possa se envolver nas mesmas atividades que Hipólito:

πέμπετέ μ' εἰς ὄρος· εἶμι πρὸς ὕλαν  
καὶ παρὰ πεύκας, ἵνα θηροφόνοι  
στεῖβουσι κύνες  
βαλιαῖς ἐλάφοις ἐγχιμιπτόμεναι.  
πρὸς θεῶν· ἔραμαι κυσὶ θωύξαι  
καὶ παρὰ χαίταν ξανθὰν ῥίψαι  
Θεσσαλὸν ὄρπακ', ἐπίλογχον ἔχουσ'  
ἐν χειρὶ βέλος.<sup>18</sup>

Levai-me às colinas; irei à floresta,  
ao longo dos pinheiros,  
onde correm os cães de caça  
entocando a corça de pele mosqueada!  
Deuses! Anseio poro açular os cães com meus gritos  
e, rente aos louros cabelos, lançar  
o chuço tessálio, tendo na mão  
um dardo de ponta aguçada!<sup>19</sup>

O escoliasta elogia a forma pela qual Eurípedes deu acesso, através dessa imagem, à mente de Fedra:

ἄκρωσ δὲ ἔρωτικὸν ἦθος ἀπεμάξατο τῇ λεπτομερεῖ τῆς ἐκφράσεως περιεργία. Εἰς ὑπόμνησιν γὰρ ἐρχόμενοι (οἱ ἐρῶντες) τῶν ἐπιθυμιμένων καὶ μονονουχὶ ζωγραφοῦντες αὐτὰ τοῖς λόγοις ἔτι μᾶλλον τὴν ἐπιθυμίαν ἐξεγείρουσιν.<sup>20</sup>

“ele imitou soberbamente o caráter da amante por meio do trabalho detalhada com a écfrase. Pois ao lembrar as coisas que desejam e pintando (*zōgraphountes*) essas coisas com suas palavras os amantes atizam seu desejo a uma maior intensidade.”

<sup>17</sup> Barlow 2008, 82–3.

<sup>18</sup> Trad. Joaquim Brasil Fontes

<sup>19</sup> Meijering 1987.

<sup>20</sup> E. *Hipp.* 215–22.

Somos lembrados da forma com que Longino elogia as habilidades de Eurípides em retratar estados de paixão e loucura amorosa (como Orestes). Ambos são levados pela expressão verbal de imagens mentais que afligem os personagens. Sugeri que no caso de Orestes os ouvintes compartilham sua alucinação em certa medida, e aqui também, pode-se dizer que eles são levados não apenas a entender intelectualmente, mas também a compartilhar temporária e parcialmente as imagens atormentadas da rainha. Como espectadores da peça, eles também estarão agudamente conscientes da divergência entre a quase incapacitada Fedra e as ações que ela evoca.

O caso de Fedra e suas ações traz um outro ponto importante sobre a éfrase em geral e a éfrase no palco em particular: éfrase e seus efeitos relacionados não são confinados a imagens estáticas. Na verdade, éfrase é frequentemente um tipo de narração vívida. Em um artigo recente, Roberto Nicolai explorou algumas implicações desse entendimento de éfrase como uma narrativa vívida em várias obras poéticas, incluindo *Agamêmnon* de Ésquilo.<sup>21</sup> Aqui, Nicolai aponta a forma que o coro de *Agamêmnon* reconta a estória do sacrifício de Ifigênia em Aulis no início da peça. Ao escolher esse método, Ésquilo não apenas informa sua audiência desse importante pano de fundo para o ato de Clitemnestra, como também apresenta o coro como testemunha. Eu acrescentaria que a audiência é levada a dividir essa experiência conforme ela, por sua vez, testemunha o fato, levado a cabo apenas em suas imaginações. O ato, assim, tem uma realidade que é próxima à dos fantasmas de crianças vistos tão dramaticamente por Cassandra mais tarde na peça (vv. 1095–7 e 1215–22) – e do assassinato de Agamêmnon por Clitemnestra, que ela “vê” e relata na mesma cena nos vv. 1125–9.

Esses exemplos nos lembram de um aspecto da tragédia que é intimamente ligado à éfrase concebida como uma forma de narrativa vívida, que é a fala do mensageiro e não é por acaso que a segunda citação de tragédia encontrada em Longino vem precisamente desse tipo de passagem. Essa é a fala do mensageiro na peça perdida *Faetonte*. Aqui, o mensageiro primeiro cita as palavras de Hélios dizendo a Faetonte o caminho que este deveria tomar.

ἔλα δὲ μήτε Λιβυκὸν αἰθήρ' εἰσβαλὼν.  
κράσιν γὰρ ὑγρὰν οὐκ ἔχων ἀψίδα σὴν  
κάτω διήσει

‘Dirija, mas não entre no éter líbio,  
ele não tem umidade misturada a ele e deixará  
sua direção cair”.

<sup>21</sup> *Escólia a Eurípides*, ed. Schwartz, 2.32.15 (*Hippolyte*, 215–22)

Em seguida, ele descreve que o garoto parte, seguido de seu pai que continua a aconselhá-lo. O que há nessa passagem para inspirar a admiração de Longino? Essa fala do mensageiro tem características em comum com a passagem de Heródoto que Longino admirava particularmente – o relato da jornada de Elefantina a Meroe, com seu uso da segunda pessoa. Aqui, também há uma combinação de detalhes concretos: os nomes dos lugares, a breve evocação da partida do garoto, o tomar das rédeas, o açoiar dos cavalos e as exortações do pai conforme este o “Dirija por ali, vire a carruagem assim, assim”. Isso tudo é combinado, é claro, com nosso conhecimento de que o episódio acabará tragicamente. Mais importante, essa fala do mensageiro faz muito mais do que simplesmente informar os espectadores do acontecido, isso é, sua função não é simplesmente constativa, para emprestar o termo de Austin. Para Longino, esta passagem é outra pista para o estado mental de Eurípides: ele apenas poderia ter concebido tal imagem se sua alma tivesse estado lá e compartilhado do perigo. Sua observação nos interessa em termos de recepção de textos clássicos no período imperial. Mas o que ela pode sugerir em termos de recepção pela audiência no teatro? Sugere, eu acho, que a fala do mensageiro envolve a audiência em múltiplos pontos de vista. Neste exemplo, a audiência é brevemente assimilada a Faetonte, destinatário da fala do pai e então, compartilha a visão do espectador mais distanciado antes de ser novamente assimilada ao menino por meio das últimas exortações do pai:

Εκεῖσ' ἔλα,  
τῆιδε στρέφ' ἄρμα, τῆιδε.

Esta passagem, admirada por Longino, pode muito bem estar por trás da reelaboração da cena em forma de pintura ficcional por Filóstrato<sup>22</sup>. Ele inicia onde termina a citação de Longino, descrevendo as consequências catastróficas. A Noite expulsando o Dia do céu, um jovem homem caindo de cabeça, seus cabelos em fogo e seu peito queimando com o calor. É notável o fato de que quando Filóstrato se apropria de temas trágicos em suas *Imagines* ele frequentemente se concentra em cenas que não foram levadas à cena, mas contadas pelas falas dos mensageiros.

Sua descrição das *Bacantes* se inicia com cenas de bacanais no Monte Citérion, tecendo motivos de duas falas separadas de mensageiros – o relato do pastor que provoca em Penteu a vontade de testemunhar as cenas e o relato final da morte de Penteu pelas mãos de sua mãe. Na descrição *Hipólito*, da mesma forma, o autor focaliza a morte dramática do jovem na

<sup>22</sup> Nicolai 2010, 29–45.

praia, quando seus cavalos são aterrorizados pela besta enviada por Poseidon. As releituras efetuadas por Filóstrato são complexas, na medida em que a cena central, derivada das falas dos mensageiros, funciona como um compêndio, “simbolizando” a peça como um todo. Em sua descrição da morte de Hipólito, a ordem cronológica da narrativa é interrompida por explicações de sua causa (a falsa acusação de Fedra) e alusões às montanhas nas quais ele costumava caçar com Ártemis. Nessa imagem das Baccantes, duas cenas separadas são mencionadas: o assassinato de Penteu no Monte Citérion e o momento em que Ágave percebe que matou o próprio filho. Destas, uma foi apresentada por meio da fala de um mensageiro e a outra representada no palco. A diferença é talvez marcada por Filóstrato, que faz seu narrador distinguir os eventos na montanha e aqueles que se passam mais próximos. Em ambos os casos, Filóstrato trabalha efeitos temporais complexos com seu material.<sup>23</sup>

Suas imagens trágicas nos lembram, de fato, novamente, o impacto visual das cenas de mensageiros nas tragédias. Para o leitor de Filóstrato, assim como para o de Longino, esses eram claramente os momentos que evocavam imagens que poderiam então ser retrabalhadas e rerepresentadas como se fossem pinturas. Mas qual era o efeito desses modelos de *enargeia* em *performance*? Acima de tudo, é claro que eles fazem muito mais do que informar. Eles buscam tornar a audiência testemunha de eventos trágicos. Essa observação destaca a natureza especial das falas dos mensageiros como uma das poucas partes da tragédia na qual a audiência compartilhava a perspectiva dos personagens por certa porção do tempo. Pois, no restante da peça, o espectador observa a interação entre os personagens. Obviamente isso pode levá-los a adotar momentaneamente a perspectiva de um deles, mas isso muda constantemente. Quando ouvem a fala do mensageiro, em contrapartida, eles ficam sabendo, ao mesmo tempo em que os personagens da cena, dos acontecimentos ocorridos em outro local. No *Hipólito* de Eurípides, por exemplo, a audiência fica sabendo ao mesmo tempo em que Teseu de que modo Hipólito encontrou a morte. Entretanto, a perspectiva da audiência é necessariamente distinta daquela dos personagens, uma vez que é, por natureza, dual. Como os personagens no palco, a audiência é transportada aos próprios eventos e transformada em testemunha, como Longino, lendo Eurípides séculos mais tarde, sentiu que era uma testemunha da corrida de carruagem, igualmente fatal, de Faetonte. Mas, assim como Longino estava ciente de que estava lendo as palavras de um poeta, a audiência no teatro também é

<sup>23</sup> Philostr., *Im.* 1.11.



composta de espectadores externos, assistindo aos personagens no palco recebendo e reagindo às notícias, enquanto ao mesmo tempo, reage imaginativamente por si. Isso quer dizer que a audiência no palco é tanto transportada à cena descrita como ao descrever da cena.

## CONCLUSÃO

A éfrase e seus efeitos relacionados (que são amiúde praticamente sinônimos) tais como enargia ou hipotipose é, portanto, performativa em diferentes sentidos da palavra. Estreitamente ligada à fala como *performance*, ela é performativa na medida que tem impacto sobre a mente do ouvinte. Os testemunhos de Longino e Dião, entre outros leitores do período romano dos textos clássicos, e suas “releituras” em pinturas imaginárias por Filóstrato, nos lembram da extensão em que o envolvimento imaginativo era uma parte esperada da leitura e da audição. Podemos, eu acho, aplicar esses *insights* à recepção da tragédia no período clássico sem anacronismo para considerar as formas pelas quais a audiência estava envolvida e até mesmo, quase participando como testemunha dos eventos e considerar as complexidades da identificação imaginativa na tragédia como uma dimensão adicional à *performance* visível no palco.<sup>24</sup>

## REFERÊNCIAS

- Bakker, E. 2005. *Pointing to the Past: From formula to performance in Homeric Poetics*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Barlow, S. A. 2008. *The imagery of Euripides : a study in the dramatic use of pictorial language*. 3rd edition. London: Bristol Classical Press.
- Hardie, P. 1998. “A Reading of Heliodorus’ *Aithiopika* 3.4.1–5.2.” *Studies in Heliodorus*, edited by R. Hunter, 19–39. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hunter, R. 1998. “The *Aithiopika* of Heliodorus: beyond interpretation?” In *Studies in Heliodorus*, edited by R. Hunter, 40–59. Cambridge, Cambridge University Press.
- Meijering, R. 1987. *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia*. Groningen: John Benjamins.

<sup>24</sup> Este é o texto de uma conferência realizada no XVIII Congresso Nacional de Estudos Clássicos, “Antiguidade: Performance & Recepção”, realizado no Rio de Janeiro de 17 a 21 de outubro de 2011. Gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Paulo Martins o convite e à Rosângela Santoro de Souza Amato a tradução do texto para o português.

- Morgan, J. 1989. "The story of Knemon in Heliodoros' *Aithiopika*." *The Journal of Hellenic Studies* 109:99–113.
- Morgan, J. 1991. "Reader and Audience in the *Aithiopika* of Heliodoros". *Groningen Colloquia on the Novel* 4:85–103.
- Nicolai, R. 2010. "L'ἔκφρασις, una tipologia compositiva dimenticata dalla critica antica e dalla moderna". In *Lo Scudo di Achille nell'Iliade: esperienze ermeneutiche a confronto. Atti della giornata di studi, Napoli, 12 maggio 2008*, a cura di M. D'Acunto e R. Palmisciano, 29–45. Pisa/Roma: Fabrizio Serra editore. (= *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli* v.31).
- Webb, R. 2009. *Ἐκφρασις, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Webb, R. 2013. "Les Images de Philostrate : une narration éclatée" in *La trame et le tableau. Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine*, ed. M. Briand, 19–34. Presses Universitaires de Rennes.
- Winkler, J. 1982. "The Mendacity of Kalasiris and the narrative strategy of Heliodoros' *Aithiopika*." *Yale Classical Studies* 27:93–158.
- Zanker, G. 1981. "Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry." *Rheinisches Museum für Philologie* 124:297–311.



*Title.* Ekphrasis and the stage: theatricality and reception

*Abstract.* One of the characteristics of ekphrasis, and the related concept of enargeia, as defined in ancient theory is its theatrical nature. The analogy with the stage is present in the stated aim of ekphrasis to "turn listeners into spectators" and, moreover, its use is associated with contexts in which the speaker is conceived as engaging in a live performance in the presence of an audience. This paper considers the implications of ekphrasis as performance for our reading of a range of texts and will pay particular attention to the use of vivid language in classical tragedy, where the images evoked by the messenger speech exist alongside the actual sights of the stage. That readers in later centuries were aware of this effect and its paradoxes is suggested by the presence among the *Imagines* of Philostratus of several scenes inspired by tragic messenger speeches presented as if they were the subjects of paintings. Two forms of reception are therefore considered: the reception of plays by their original Athenian audiences and the reception of the texts of those same plays by readers at later periods of antiquity.

*Keywords.* Ekphrasis; performativity; Greek tragedy; Messenger speeches; *enargeia*.

## ODISSEIA 7.79–135: UMA ἘΚΦΡΑΣΙΣ

PAULO MARTINS\*

Universidade de São Paulo

*Resumo.* Entre as passagens épicas que se valem da écfrase, muito já se discutiu sobre o escudo de Aquiles em Homero, ou o de Hércules em Hesíodo, ou o de Eneias em Virgílio. Também não foram poucos os trabalhos empenhados a discutir as pinturas no templo de Juno em Cartago, apresentadas também na *Eneida* de Virgílio. Este artigo visa a discutir a écfrase como procedimento retórico-poético aplicado à narrativa da *Odisseia*, tendo em vista o episódio do palácio de Alcino. Não se preocupa o texto, pois, apenas com os critérios elocutivos da écfrase, como também o trabalha sob uma perspectiva da produção de sentido na narrativa, aproximando o mecanismo ecfástico do procedimento retórico da digressão.

*Palavras-chave.* Écfrase; *Odisseia*; digressão; narrativa; retórica; poética.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p19-34

The most important function of Pheacian books is perhaps to make Odysseus himself ready for his return to the real world.

— A. F. Garvie

SISTEMATICAMENTE, TOMAMOS CONTATO COM CONSIDERAÇÕES A RESPEITO dos procedimentos ecfásticos como recurso retórico. Essas os circunscrem. De um lado, a teorização do mecanismo descritivo está restrita às doutrinas retóricas posteriores ao século I, fato que, *per se*, limita a aplicação dessa operação a textos ulteriores à regulamentação preceptiva, sob pena de incurso num anacronismo que, muita vez, imprime projeções equivocadas ao objeto observado e analisado. De outro, essas mesmas considerações delimitam os *lugares* desse tropo às descrições de obras<sup>1</sup> plásticas ou pictóri-

\* Professor adjunto da Universidade de São Paulo junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas na graduação e pós-graduação. Doutor em Letras Clássicas pela mesma Universidade (2003).

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

<sup>1</sup> Barchiesi 1997, 271: “In modern criticism the term ‘ecphrasis’ (‘description’) is used specifically to refer to a literary description of a work of art. In ancient criticism the term belongs to a much wider area of reference, covering both the visual force and the emotional impact of verbal art (not only poetry but historiography and rhetoric).”

cas (πλαστικά<sup>2</sup> τέχνηαι ου γραφαί<sup>3</sup> τέχνηαι) ainda que elas possam ser fictícias, ou, simplesmente, inexistentes, i. e., φαντασικά com peso do verbo.

Nesse sentido, temos, no primeiro caso, os exercícios preparatórios (προγυμνάσματα) que tratam explicitamente desse procedimento elocutivo e argumentativo: Hélio Teão, Hermógenes, Aftônio e Nicolau são exemplares, em que pese aqui a distância de mais de 250 anos entre o primeiro e o último.

E, no segundo caso, em decorrência dessa teorização realizada a partir dos séculos I e II, temos a apropriação do procedimento e sua consequente transformação em gênero de letras pela “dita” segunda sofística nas obras de Calístrato e dos Filóstratos como utilização e/ou realização autônoma, fora dos gêneros continentes delas mesmas, descrições vívidas, ἐκφράσεις – como haviam ocorrido em Homero, Eurípides, Teócrito, Apolônio, Catulo ou Virgílio<sup>4</sup>.

Há que se lembrar ainda que essa autonomização da ἐκφρασις, ou, digamos, seu afastamento daqueles gêneros continentes tem também uma utilização diversificada e diferenciada em Luciano de Samósata, seguido pela prosa narrativa grega<sup>5</sup>, à qual moderna e equivocadamente pregou-se a etiqueta taxonômica de “novela ou romance grego”, cujas autoridades são Longo, Cáriton, Xenofonte de Éfeso e Heliodoro de Emesa.

Ewen Bowie (2009) propõe sobre a importância de Luciano para o texto de Filóstrato, o Velho:

Nas suas obras *Sobre a casa* (*De domo*, Περὶ τοῦ οἴκου) e *Representações* (*Imagines*, εἰκόνες) Luciano também brincou com uma forma artística autônoma, desenvolvida a partir de um jogo literário muito antigo, a descrição de uma obra de arte precisa e evocativamente – um jogo em que os sofistas teriam sido ensinados em um estágio inicial enquanto eram treinados em exercícios mais abrangentes de descrição. (...) Mas a abordagem de Luciano para este tipo de ἐκφρασις é aquela que teve mais influência sobre Filóstrato.<sup>6</sup>

Fato é que o confinamento nesses dois vieses, a supor a exclusão de um pelo outro, estreita a compreensão do procedimento descritivo vívido e claro (ἐκφρασις), pois que o primeiro grupo de autores – gramáticos e rétores – aponta para a épica homérica em chave de *exemplum*, observo obviamente

<sup>2</sup> Pl., *Leg.*, 679a: καὶ μὴν ἀμπεχόνης γε καὶ στρωμνῆς καὶ οἰκίσεων καὶ σκευῶν ἐμπύρων τε καὶ ἀπύρων ἠδύπορον· αἱ πλαστικάι γάρ καὶ ὅσαι πλεκτικάι τῶν τεχνῶν οὐδὲ ἐν προσδεόνται σιδήρου, ταῦτα δὲ ἅντα τούτω τῷ τέχνῳ θεὸς ἔδωκε πορίζειν τοῖς ἀνθρώποις, ἵν' ὅποτε εἰς τὴν τοιαύτην ἀπορίαν ἔλθοιεν, ἔχοι βλάβστην καὶ ἐπίδοσιν τὸ τῶν ἀνθρώπων γένος.

<sup>3</sup> Hdt. 2.73: Ἐγὼ μὲν μιν οὐκ εἶδον εἰ μὴ ὅσον γραφῆ·

<sup>4</sup> Ginzburg 2007, 8: “A descrição verbal (ekphrasis) de obras de arte verdadeiras ou imaginárias constitui um gênero literário desde a Grécia Antiga: basta pensar no exemplo mais remoto que conhecemos, a descrição do escudo de Aquiles”.

<sup>5</sup> Cf. Webb 2007.

<sup>6</sup> Bowie 2009, 27.

o escudo de Aquiles<sup>7</sup>, a fim de ensinar o que vem a ser o mecanismo/operação<sup>8</sup>, portanto me parece ser difícil de ser sustentada a tese de julgamento anacrônico do procedimento às letras anteriores ao século I. Já o segundo grupo, que podemos classificar de “descritores de obras” – ainda que soe pejorativa tal classificação –, já que aponta a uma suposta restrição do uso, ἔκφράσεις às “obras de arte”, recupera nesse inovador gênero a prescrição de inúmeros outros, entre os quais, o épico, o idílico, o epistolar, o trágico, a sátira etc. Vale dizer também que tanto a prescritiva retórico-gramatical a partir do I século, como os autores que autonomizam o gênero ecrástico são mediados pelas letras helenísticas<sup>9</sup> e, nesse sentido, ora, acrescentam elementos novos à prescrição do gênero – dado absolutamente previsível já que estamos diante da emulação –, ora dão voz a inovações genéricas, preceituando, assim, doutrina a partir da própria realização letrada inovadora, sem precedência como ponto de partida da emulação.<sup>10</sup>

Em Roma, se pensarmos nos agentes dos *exempla* de tropo ecrástico, *auctoritates* que referenciam a preceptiva do mecanismo (Teão, Aftônio e Hermógenes), temos que, a despeito do epitalâmio de Catulo, seu poema 64, Virgílio representa muito bem a utilização seriada do tropo, tendo como êmulos Teócrito e Homero, pensando nas *Bucólicas* e na *Eneida*. A. Barchiesi, ao tratar da ἔκφρασις na poesia hexamétrica de Virgílio, propõe:

O hexâmetro didático e o heróico épico estão igualmente muito preocupados com o impacto visual, embora com ênfases diferentes: a poesia didática focaliza aquilo que é típico e repetitivo, enquanto a poesia heróica é uma narração de eventos graves, tradicionalmente orientados para o grandioso e o violento. No entanto, em ambas as formas o desafio da representação está em jogo: em que medida o meio verbal é adequado para transmitir uma impressão daquilo que está sendo descrito (quer o contexto requiera que isto seja vívido e fresco, realístico e típico, ou único e impactante)?<sup>11</sup>

Tais palavras nos fazem refletir em dois aspectos: o primeiro diz respeito à função desse tropo e, nesse sentido, pode-se pensar que a ἔκφρασις

<sup>7</sup> Hom., *Il.*, 18, 468-617.

<sup>8</sup> Rodolpho 2010, 102: “A éfrase dos modos também implica certa progressão, os teóricos dos *Progymnasmata* são unânimes em exemplificar com o canto XVIII da *Iliada*: onde se dá a fabricação das armas de Aquiles por Hefesto, o deus forja um escudo com imagens que tornam o objeto descrito quase visível e vemos as narrativas ali inseridas acontecendo.” Cf. Theon, *Prog.* 118,6: αἱ δὲ καὶ τρόπων εἰσὶν ἔκφρασεις, ὅποῃ αἰ τῶν σκευῶν καὶ τῶν ὄπλων καὶ τῶν μηχανημάτων, ὧν τρόπον ἕκαστον παρεσκευάσθη, ὡς παρὰ μὲν Ὀμήρῳ ἡ ὀπλοποιία (...): Também existem as ἔκφρασεις de tropo como as que descrevem a maneira em que equipamentos ou armas ou máquinas de guerra são fabricadas, como a elaboração das armas em Homero (...). (ed. M. Patillon, Paris, 1997: 66-9).

<sup>9</sup> Bowie (2009, 27) explicita tal dado principalmente para a obra de Luciano de Samósata, indicando seus êmulos na poesia helenística de Posípedo e Hélio Aristides.

<sup>10</sup> São exemplares os Idílios de Teócrito de Siracusa.

<sup>11</sup> Barchiesi 1997, 271.

além de indubitavelmente ser um mecanismo afeito ao *ornatus*, logo de caráter essencialmente elocutivo, apresenta uma relação estreita com a invenção já que se encarrega da comoção pelo sentido da visão (mesmo que anímica) e, é então, um tropo que não pode ser apartado de sua força argumentativa. O segundo diz respeito à exclusão da poesia bucólica de Virgílio no texto de Barchiesi, já que é calcada nos *Idílios* de Teócrito de Siracusa, portanto plena de elementos visuais, ou simplesmente, de visualidades. Fato é que, independentemente do gênero (épico, didático ou bucólico) em que está contido o tropo, Virgílio sintetiza a prática antiga da *descriptio/ἔκφρασις*, aplicando-a de acordo com o decoro dos gêneros continentais ao emular com a poesia homérica em leitura helenística, com Teócrito, ou mesmo, com os poetas didáticos helenísticos que intermedeiam a relação genérica entre *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo e *As Geórgicas*.

Em 2005, tratei<sup>12</sup> acerca da leitura de uma ἔκφρασις virgiliana – as pinturas do templo de Juno<sup>13</sup> – de sua relação estreita com a teoria platônica do conhecimento<sup>14</sup> e sua função argumentativa na construção do ἦθος de Eneias. Essa operação descritiva ou ecfástica, assim, merece ser verificada não só com base na elocução, afinal funciona como uma *digressio*<sup>15</sup> que serve, em

<sup>12</sup> Martins 2001.

<sup>13</sup> Verg., *Ae.*, 1. 446 – 97.

<sup>14</sup> Pl., *R.*, 6. 509d-511e.

<sup>15</sup> Cic., *Inu.*, 1. 274: “Narratio est rerum gestarum aut ut gestarum expositio. narrationum genera tria sunt: unum genus est, in quo ipsa causa et omnis ratio controversiae continetur; alterum, in quo digressio aliqua extra causam aut criminationis aut similitudinis aut delectationis non alienae ab eo negotio, quo de agitur, aut amplificationis causa interponitur. tertium genus est remotum a civilibus causis, quod delectationis causa non inutilli cum exercitatione dicitur et scribitur.” (“A narração é a exposição das coisas realizadas ou das coisas como se supõe que foram realizadas. Três são os seus gêneros: um é aquele em que estão contidas a própria causa e toda a razão da controvérsia; o segundo, aquele em que se insere alguma digressão exterior à causa em função da acusação ou da comparação ou do deleite não estranho ao processo que se discute, ou em virtude da amplificação. O terceiro gênero afasta-se das causas civis, porque é motivo de deleite não inútil quando por exercício se escreve ou se pronuncia.” Tradução de Ilunga 2009, com alterações.) Cic., *De Or.*, 2.312: “itaque vel re narrata et exposita saepe datur ad commovendos animos digrediendi locus, vel argumentis nostris confirmatis vel contrariis refutatis vel utroque loco vel omnibus, si habet eam causa dignitatem atque copiam, recte id fieri potest; eaeque causae sunt ad augendum et ad ornandum gravissimae atque plenissimae, quae plurimos exitus dant ad eius modi digressionem, ut eis locis uti liceat, quibus animorum impetus eorum, qui audiant, aut impellantur aut reflectantur.” (“Assim, depois de narrada e exposta a matéria, não raro se oferece a oportunidade de uma digressão com a finalidade de influenciar os ânimos, e isso pode ser feito de maneira adequada depois que confirmamos nossos argumentos, refutamos os contrários, ou em ambos os casos, ou em todos, se a causa apresenta dignidade e riqueza; e as causas mais importantes e mais completas para a amplificação e para a ornamentação são aquelas que dão margem a uma digressão que permita que empreguemos os tópicos com que se impelem e refreiam os ímpetus dos ânimos dos ouvintes.” Tradução de Scatolin 2009.). Quint. *Inst.* 4.2.19: “Ficta interim narratio introduci solet, uel ad concitandos iudices, ut pro Roscio circa Chrysoگونum, cuius paulo ante habui mentionem, uel ad resoluendos aliqua urbanitate, ut pro Cluentio circa fratres Caepasios, interdum per digressionem decoris gratia, qualis rursus in Verrem de Proserpina: ‘in his quondam locis mater filiam quaesisset dicitur.’” (“Por vezes, costuma

chave de deleite, como ponte entre o tempo presente em curso e o passado que será narrado como também na invenção, já que corrobora pressuposto essencial da épica virgiliana cujo fundamento é a própria constituição de Eneias. Nesse caso especificamente este trecho deve ser lido em inter-relação ao canto 6, pois se no primeiro canto Eneias se reconhece sensivelmente como herói, porque é figurado entre heróis (“Se quoque principibus permixtum adgnouit Achiuis”<sup>16</sup>), no sexto aparecerá entre os φαντάσματα, figuras em si. Nesse sentido, estamos diante de um argumento/ornamento *ad concitandos iudices* (para convencer os juízes), como propõe Quintiliano, ou como quer Cícero *ad commouendos ânios* (para comover os ânimos), afinal as imagens não apenas comovem o observador espelhado – Eneias –, como também os leitores/ouvintes da épica nesse ponto.

Nosso trabalho hoje visa fazer uma avaliação retrospectiva do manancial desse mecanismo a partir da leitura de uma passagem da *Odisseia* (7:79-135) em que os principais elementos de uma ἔκφρασις de lugar (*tópica* – pensando nas 5 possibilidades de Teão) são dados ao ouvinte/leitor. Também, por ser uma ἔκφρασις dentro da épica homérica, obviamente, devemos situá-la no primeiro tipo a que me referi, i.e., aquelas contidas em outro texto, não atuando, pois, autonomamente. Além de entendê-la especificamente como referencial paradigmático ao mesmo procedimento encontrado nas “pinturas do templo de Juno”, bem como nos portais do templo de Apolo, passagem ao Orco, uma e outra, passagens da *Eneida* nos cantos 1 e 6, respectivamente.

Parece-me que, muito mais do que uma simples similaridade de espécie de ἔκφρασις, ou seja, de tropo de descrição tópica vívida, na *Eneida* e na *Odisseia*, existe uma ligação de funcionalidade em relação ao todo das duas narrativas épicas. Quero dizer que o elemento determinante de ambas é o mesmo, além de as duas se apresentarem como *digressiones*, como já foi dito, elas mantêm ponto de contato com a consciência da memória do protagonista desenhado por Homero, Odisseu, e aquele marchetado por Virgílio, Eneias. É mister, contudo, verificar que em Virgílio a ἔκφρασις parte de uma pintura cujo tema é épico e em Homero, de um sonho, de um lugar vividamente imaterial, onírico, por assim dizer. Um φάντασμα, cuja descrição a todos, desde sempre, sugeriu ser uma φαντασία de Homero. Porém em ambos os casos, antecedem os exercícios de memória que serão realizados pelos protagonistas ao tomarem o lugar do aedo ou do vate quando falam/

ser introduzida uma narração fictícia ou a fim de que os juízes sejam comovidos com veemência como a do discurso em favor de Róscio contra Crisógono, ou a fim de que sejam relaxados por alguma graça, como a do discurso em favor de Cluêncio contra os irmãos Cepásios, ou enfim por graça do decoro uma digressão como no contra Verres a de Prosérpina, começando: ‘outrora nestes lugares uma mãe diz-se que procurou a filha.’” Tradução minha).

<sup>16</sup> Verg., *Ae*, 1, 488.

cantam aos feácios e aos cartagineses. Então mais um dado convém ser lembrado: a relação entre ἔκφρασις e memória e entre memória e descrição de lugar. Afinal não há memória sem um lugar que a acolha.

Devo salientar ainda dois elementos importantes – ambos contidos na definição de ἔκφρασις construída por Teão –, assim, antes de avaliar a passagem a que me proponho observar hoje, relembremos a lição do rétor em seus προγυμνάσματα:

[118.7] Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. γίνεται δὲ ἔκφρασις προσώπων τε καὶ πραγμάτων καὶ τόπων καὶ χρόνων. [...] [118.15] [...] τόπων δὲ οἷον λιμῶνος, αἰγιαλῶν, πόλεων, νήσων, ἐρημίας, καὶ [118.20] τῶν ὁμοίων<sup>17</sup>.

[118.7] Ἐκfrase é um discurso descritivo que traz vividamente o assunto mostrado perante os olhos. Uma εκfrase pode ser de pessoas, de eventos, de lugares e de épocas. [...] [118.15] De lugares, tais como prados, praias, cidades, ilhas, lugares desertos e [118.20] que tais.

O sentido de λόγος περιηγηματικός não me parece suficientemente esclarecido nas traduções, pois essas o propõem como simples discurso descritivo. Entretanto o verbo περιηγέομαι, que dá origem ao substantivo e ao adjetivo nesse caso, imprime senso a mais à descrição, isto é, o sentido de um percurso ou uma condução por caminhos do olhar e por meandros da mente em forma e “fôrma” discursiva. Esse elemento que se assoma à descrição propriamente dita imprime movimento e tempo à descrição, tornando-a plena de narratividade. Veremos que no trecho de Homero em questão, Odisseu é colocado diante de um palácio<sup>18</sup> e passa a descrever o caminho de seu olhar, verticalmente de cima para baixo, o percurso de sua φαντασία ou do devaneio de sua mente, sem falar no próprio movimento mecânico que alavanca a descrição, uma vez que ele transpõe os portais, adentra ao palácio, percorre suas galerias até chegar a um *locus amoenus* de seu jardim interno.

Além disso, há que se pensar nos termos que seguem ao περιηγηματικός, ou seja, ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν – vividamente, brilhantemente, claramente diante dos olhos. É o termo que me parece diferenciar a ἔκφρασις das descrições

<sup>17</sup> Theon, *Prog.* 118.7-20.

<sup>18</sup> Murgatroyd 1997, 357–66: “The description of the palace of a mythical being goes back to Homer and was common in poetry (especially epic) down to Apuleius’ time and beyond: see Homer II. 6.242-50 (Priam), Od.4.42-6 (Menelaus), 7.81-135 (Alcinous), Ap. Rhod. 3.215-248 (Aeetes), Verg. *A.* 7.170-191 (Latinus), Ovid, *Met.*, 2.1-18 (Sun), Statius *Theb.* 7.40-63 (Mars), Val. Flacc. 5.408-454 (Aeetes), Claudian *Rapt. Pros.* 1.237-245 (Ceres), *Epithal.* 49-96 (Venus), Sidonius 2.418-423 (Aurora), 1.1.14-33 (Venus), Nonnus *Dionys.* 3.131-177 (Electra) and 18.67-87 (Staphylus). In Note: Cf. also the regal abodes of historical figures in Josephus *Bell. Iud.* 5.176-182 (Herod), *Lucan* 10.111-126 (Cleopatra), *Suet. Nero* 31 (Nero), *Apul. De Mundo* 26 (king of Persia), *Corrippus In Laudem Iustini Augusti Minoris* 1.97-114 (Justin), and at a further removed depictions of non-regal sumptuous residences (for which see A. N. Sherwin-White (1966). *The Letters of Pliny*. Oxford. 186f.)”.



comuns dado que propõe uma virtude elocutiva necessária à *descriptio* e à *narratio*.<sup>19</sup> Assim, os elementos descritos que apresentem aspectos singulares e significativos à visão – cores, tons e luz – são essenciais às ἑκφράσεις.

O desenho arquitetônico de Homero para o palácio de Alcínoo oferece, assim, inúmeros lugares efrásticos, que ora serão emulados pela construção serial épica antiga em Roma, ora serão re-operados nos quadros verbais de Filóstrato, o Velho na Grécia romana. Fato curioso, porém, é não encontrarmos na crítica contemporânea, em que a ἑκφρασις sistematicamente tem sido tão discutida, haja vista os trabalhos de Ruth Webb, Simon Goldhill, Tim Whitmarsh, Jas Elsner, D. Thomas Benediktson e outros referências à passagem da *Odisseia* que hoje me ocupa.

O primeiro dado a que me reporto é o comentário que A. F. Garvie (1994) faz acerca dos chamados livros feácios da *Odisseia*, i.e., os livros 6, 7 e 8. Informa-nos:

Já na Antiguidade era discutido se Esquéria pertencia inteiramente ao mundo da imaginação e da fantasia, ou se Homero tinha em mente um lugar real. Os estudiosos modernos também têm exercido considerável engenhosidade para identificá-lo com um ou outro lugar no mundo real.<sup>20</sup>

Apesar de Garvie identificar especificamente nesse caso um tipo de estudo que tenta resgatar a geografia da *Odisseia*, ou seja, estudos que se preocuparam com os lugares pelos quais Odisseu teria passado, a fim de produzir uma relação direta do texto com o mundo concreto, o que nos interessa aqui é justamente a possibilidade inversa dessa preocupação, pois, a nós pouco importa se Esquéria existe ou não, mas sim que a descrição desse lugar como um todo e, mais precisamente, a *descriptio* ou ἑκφρασις do palácio de Alcínoo é fruto de uma φαντασία cuja materialidade se realiza em διάνοια a partir do tropo da ἑκφρασις e, ainda, possui dentro do μῦθος da *Odisseia* função de suspensão digressiva que serve na estrutura narrativa à intermediação entre aquilo que ocorre presentemente (a saída da ilha de Calipso/chegada à Ítaca) e aquilo que ocorrera no passado (o fim da guerra e a chegada à terra de Calipso). Neste último caso, imagino que sob o aspecto da τάξις dessa épica homérica, a organização talvez inovadora, no caso, da ação narrativa em “desenho” não-linear (*in medias res*) seja responsável pela presença dessa *digressio* descritiva que neutraliza ou suspende a narração dos fatos até o momento da comoção de Odisseu diante de Demódoco<sup>21</sup> e a

<sup>19</sup> Cic., *Part.* 19; Cic., *De Or.* 3. 25; 3. 160 e 3. 163; Quint., *Inst.* 4.2.63-5; 6.2.29; 6.2.32; 8.3.61-70.

<sup>20</sup> Garvie 1994, 19.

<sup>21</sup> Garvie 1994, 22-3: “The strangely ambivalent character of the Phaeacians has long been noted. So has the transitional nature of the Phaeacian episode in the narrative of Odysseus’ homecoming. The two go together. Odysseus’ previous adventures have taken place largely

consequente passagem do canto para a boca do protagonista e a apresentação de fatos concretos e reais para si e os seus, desde o fim da guerra de Troia, tornando-o aí responsável pelos eventos passados e não mais o aedo, isto é, torna-se, ele mesmo *um aedo de suas estórias*. Podemos dizer, pois, que Odisseu a partir de enunciação de suas aventuras progressas passa a ser o cantor/agente de seu destino<sup>22</sup>.

Ainda tomando um argumento geográfico anotado por Garvie em torno das discussões de Willamowitz<sup>23</sup> e Shewan<sup>24</sup>, tendo em vista o fato de Σχέρια ter a mesma etimologia de σχερός (continente, terra firme) e, portanto, observar que o lugar não seria uma ilha, afinal manteria uma relação de contiguidade com a terra (continente), penso que podemos ler Esquéria justamente como a ponte narrativa de *continuidade*, aquela que estabelece o ponto de contato entre o presente e o passado. Esquéria, nesse sentido, é afeita a figurações que não possuem correspondência no mundo concreto ou natural. São φαντάσματα figurados verbalmente<sup>25</sup>, como eu mesmo propus há pouco.

Outro elemento que corrobora a hipótese de ser Σχέρια um mundo fantástico<sup>26</sup>, além dos inúmeros estudos realizados<sup>27</sup>, são justamente as duas apresentações que são feitas por Homero das embarcações feácias, tidas como mágicas, no primeiro caso quando é pedido a Odisseu que indique qual é seu destino:

beyond the known world, in the mysterious lands and seas where he has encountered monsters and nymphs. These adventures are now behind him, and he will shortly return to the real world of the ordinary people. He has only just left the nymph Calypso, but soon he will be home in his own palace with Penelope. From one point of the view the Phaeacians are presented as belonging to the fantasy-world which he is about to leave, and his stay on Scheria is last of his adventures”.

<sup>22</sup> Segal 1962, 17–64: “Through the structural complexity of his poem, moreover, Homer has controlled the order and framework in which these necessities are presented. Odysseus himself appears first actively only in the fifth book, on his next-to-last stopping place before Ithaca, and the main portion of his overseas adventures emerges only as recounted by tie hero in retrospect, not as currently lived experiences like the voyage from Calypso to the Phaeacians or the subsequent events on Ithaca. The greatest perils of Odysseus’ return to Ithaca are thus unfolded among the peaceful and comfort-loving Phaeacians, amid the ease and pleasures of a banquet.”

<sup>23</sup> Wilamowitz-Moellendorff 1927.

<sup>24</sup> Shewan 1919.

<sup>25</sup> Os conceitos de *eidola* ou *simulacra* em Martins e Amato 2012.

<sup>26</sup> Talvez eu mesmo pudesse fazer parte do grupo sobre cujo juízo fora estabelecido por Fraser (1929, 157): “Others, more imbued with agnosticism or perhaps with mental inertia, are willing to follow Welker and Andrew Lang in relegating Scheria and its inhabitants to real of the imagination”.

<sup>27</sup> *Contra* Pocock 1957, 125-130: “In all European literature there is nothing more justly famous than Odysseus’ meeting with Nausicaa in Book vi of the Odyssey. Editors of the Odyssey from antiquity to the present day have agreed in regarding the land of the Phaeacians and Scheria, their city, as an imaginary place, although it is remarked from time to time that it may be drawn from some real place and the Phaeacians from a real people. But there is in fact sufficient internal evidence in the poem to prove beyond any reasonable doubt that Scheria is to be identified with Trapani in north-western Sicily.”

οὐ γὰρ Φαιήκεσσι κυβερνητήρες ἔασιν,  
οὐδέ τι πηδάλι' ἔστί, τά τ' ἄλλαι νῆες ἔχουσιν·  
ἀλλ' αὐταὶ ἴσασι νοήματα καὶ φρένας ἀνδρῶν,  
καὶ πάντων ἴσασι πόλιας καὶ πίονας ἀγροῦς  
ἀνθρώπων καὶ λαῖτμα τάχιθ' ἄλως ἐκπερώσιν  
ἤερι καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμέναι· οὐδέ ποτέ σφιν  
οὔτε τι πημανθήναι ἔπι δέος οὔτ' ἀπολέσθαι.<sup>28</sup>

É que os Feaces não têm timoneiros, nem têm lemes, como é hábito entre as naus dos outros; mas as próprias naus compreendem os pensamentos e os espíritos dos homens, e conhecem as cidades e férteis campos de todos, atravessando o abismo do mar rapidamente, ocultadas por nuvens e nevoeiro. Nunca receiam que algo de mal lhes aconteça, nem nunca têm medo de se perder.

E em 7.321–6 quando são expostas as capacidades extraordinárias dessas naves para realizar percursos longos em pouquíssimo tempo.<sup>29</sup> Além dessas referências, parece-me que há na descrição do palácio de Alcínoo, outros tantos elementos que correspondem a essa, digamos, irrealidade, e que ecfasticamente são postos diante de nossos ouvidos e olhos atentos. Antes de observarmos a passagem em questão, lembremos previamente o que se nos coloca a narrativa.

Ao início do canto <sup>5</sup><sup>30</sup>, Atena interpela Zeus sobre a possibilidade de livrar Odisseu de sua atual morada ao lado de Calipso e nisto é atendida prontamente. Mais adiante nesse canto, o deus dos deuses envia Hermes à ilha da ninfa a fim de livrar<sup>31</sup> Odisseu que logo constrói uma jangada<sup>32</sup> para partir. Num momento do trajeto, uma tempestade acomete contra ele e naufraga.<sup>33</sup> No início do canto 6, Odisseu adormecido, desnudo e exaurido numa praia não identificada recobra o ânimo e vê-se ladeado por lindas moças e entre elas, Nausícaa<sup>34</sup> que lhe dá informações acerca de sua localização e o ajuda a se recompor: dá ajuda no seu banho e dá-lhe o que vestir. A linda moça também o informa sobre quem ela seja e sugere que seu pai o rei Alcínoo possa ajudá-lo a terminar sua viagem, seu νόστος. Adverte, entretanto, que não seria prudente que fossem juntos à cidadela, portanto

<sup>28</sup> Hom., *Od.* 8.557-63.

<sup>29</sup> Fraser 1929, 159.

<sup>30</sup> Hom., *Od.*, 5.7-20.

<sup>31</sup> Hom., *Od.*, 5.29-42. Cf. 5.97-115 e 5.160-170.

<sup>32</sup> Hom., *Od.*, 5.243-264.

<sup>33</sup> Hom., *Od.*, 5.286-493.

<sup>34</sup> Hom., *Od.*, 6.117-148.

segue para lá com alguma antecedência, enquanto Odisseu a acompanha à distância. Nesse momento, já no canto 7<sup>35</sup>, lemos:

αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς  
 Ἀλκινόου πρὸς δῶματ' ἔε κλυτὰ· πολλὰ δέ οἱ κῆρ  
 ὤρμαιν' ἵσταμένω, πρὶν χάλκεον οὐδὸν ἰκέσθαι.  
 ὥς τε γὰρ ἡελίου αἴγλη πέλεν ἠὲ σελήνης  
 δῶμα καθ' ὑπερεφές μεγαλήτορος Ἀλκινόοιο. 85  
 χάλκειο μὲν γὰρ τοῖχοι ἐληλέδατ' ἔνθα καὶ ἔνθα,  
 ἔς μυχὸν ἔξ οὐδοῦ, περὶ δὲ θριγκὸς κυάνοιο·  
 χρύσειαι δὲ θύραι πικινὸν δόμιον ἐντὸς ἔργον·  
 ἀργύρειο δὲ σταθμοὶ ἐν χαλκῷ ἔστασαν οὐδῶ,  
 ἀργύρεον δ' ἐφ' ὑπερθύριον, χρυσήν δὲ κορώνη. 90  
 χρύσειοι δ' ἐκάτερθε καὶ ἀργύρειο κύνες ἦσαν,  
 οὐς Ἐφαιστος ἔτευξεν<sup>36</sup> ἰδυίῃσι πραπίδεσσι  
 δῶμα φυλασσέμενα μεγαλήτορος Ἀλκινόοιο,  
 ἀθανάτους ὄντας καὶ ἀγήρωσ ἤματα πάντα.  
 ἐν δὲ θρόνοι περὶ τοῖχον ἐρηρέδατ' ἔνθα καὶ ἔνθα 95  
 ἔς μυχὸν ἔξ οὐδοῖο διαμπερές, ἔνθ' ἐνὶ πέπλοι  
 λεπτοῖ. ἐϋννητοί<sup>37</sup> βεβλήατο, ἔργα γυναικῶν  
 ἔνθα δὲ Φαιήκων ἡγήτορες ἐδριόωντο  
 πίνοντες καὶ ἔδοντες· ἐπηετανὸν γὰρ ἔχεσκον.  
 χρύσειοι δ' ἄρα κοῦροι<sup>38</sup> ἐϋδμήτων ἐπὶ βωμῶν<sup>39</sup> 100  
 ἔστασαν αἰθομένας δαΐδας μετὰ χερσὶν ἔχοντες,  
 φαίνοντες νύκτας κατὰ δῶματα δαιτυμόνεσσι.  
 πεντήκοντα δὲ οἱ δμῶαι κατὰ δῶμα γυναικες  
 αἱ μὲν ἀλετρεύουσι μύλησ' ἐπὶ μήλοπα καρπόν,  
 αἱ δ' ἴστοὺς ὑφώσωσι καὶ ἡλάκατα στρωφῶσιν 105  
 ἤμεναι, οἷά τε φύλλα μακεδνῆς αἰγείροιο·  
 καιρουσέων δ' ὀθονέων ἀπολείβεται ὑγρὸν ἔλαιον.  
 ὅσσον Φαιήκες περὶ πάντων ἴδριες ἀνδρῶν  
 νῆα θοὴν ἐνὶ πόντῳ ἐλαυνέμεν, ὥς δὲ γυναικες  
 ἴστον τεχνήσασαι· περὶ γὰρ σφισὶ δῶκεν Ἀθήνη 110  
 ἔργα τ' ἐπίστασθαι περικαλλέα καὶ φρένας ἐσθλάς.  
 ἔκτισθεν δ' αὐλῆς μέγας ὄρχατος ἄγχι θυράων  
 τετράγυος· περὶ δ' ἔρκος ἐλήλαται ἀμφοτέρωθεν.  
 ἔνθα δὲ δένδρεα μακρὰ πεφύκασι τηλεθάοντα,  
 ὄγχναι καὶ ροῖαι καὶ μηλέαι ἀγλαόκαρποι 115  
 συκέαι τε γλυκεραὶ καὶ ἐλαῖαι τηλεθόωσαι.  
 τᾶων οὐ ποτε καρπὸς ἀπόλλυται οὐδ' ἀπολείπει

<sup>35</sup> Hom., *Od.*, 7.81-137.

<sup>36</sup> Fabricar, produzir obra de arte: τεύχεω.

<sup>37</sup> Tapeçarias delicadas bem tecidas (...) trabalho de mulheres: πέπλοι λεπτοὶ ἐϋννητοὶ (...) ἔργα γυναικῶν.

<sup>38</sup> Rapazes dourados: χρύσειοι (...) κοῦροι, tendo (ἔχοντες) nas mãos (μετὰ χερσίν) tochas que hão de queimar (αἰθομένας δαΐδας), iluminado as noites (φαίνοντες νύκτας).

<sup>39</sup> Junto aos altares bem feitos: ἐϋδμήτων ἐπὶ βωμῶν.

χείματος οὐδὲ θέρευς, ἐπετήσιος· ἀλλὰ μάλ' αἰεὶ  
 ζεφυρήν πνείουσα τὰ μὲν φύει, ἄλλα δὲ πέσσει. 120  
 ὄγχνη ἐπ' ὄγχνη γηράσκει, μῆλον δ' ἐπὶ μῆλω,  
 αὐτὰρ ἐπὶ σταφυλῇ σταφυλῇ, σῦκον δ' ἐπὶ σύκῳ.  
 ἔνθα δὲ οἱ πολυκαρπος ἀλῶν ἑρρίζωται,  
 τῆς ἕτερον μὲν θ' εἰλόπεδον λευρῷ ἐνὶ χώρῳ  
 τέρσεται ἡελίῳ, ἑτέρας δ' ἄρα τε τρυγώωσιν,  
 ἄλλας δὲ τραπέουσι· πάροιθε δὲ τ' ὄμφακές εἰσιν 125  
 ἄνθος ἀφιείσαι, ἕτεραι δ' ὑποπερκάουσι.  
 ἔνθα δὲ κοσμηταὶ παρσῆαι παρὰ νείατον ὄρχον  
 παντοῖαι πεφύασιν, ἐπητανὸν γανώωσαι.  
 ἐν δὲ δύω κρῆναι ἢ μὲν τ' ἀνά κῆπον ἅπαντα  
 σκίδναται, ἢ δ' ἐτέρωθεν ὑπ' αὐλῆς οὐδὸν ἦσι 130  
 πρὸς δόμον ὑψηλόν, ὅθεν ὑδρεύοντο πολῖται.  
 τοῖ' ἄρ' ἐν Ἀλκινόοιο θεῶν ἔσαν ἀγλαὰ δῶρα.  
 ἔνθα στὰς θηεῖτο πολύτλας Διὸς Ὀδυσσεύς.  
 αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ πάντα ἐῶν θηήσατο θυμῷ,  
 καρπαλίμως ὑπὲρ οὐδὸν ἐβήσατο δώματος εἴσω. 135  
 εὔρε δὲ Φαιήκων ἡγήτορας ἠδὲ μέδοντας  
 σπένδοντας δεπάεσσιν εὐσκόπῳ Ἀργεῖφόντη...

Mas Ulisses

aproximou-se do palácio glorioso de Alcínoo. Aí, de pé,  
 muito se lhe revolveu o coração, antes de transpor o limiar de bronze:  
 pois reluzia o brilho do sol e reluzia o brilho da lua  
 no alto palácio do magnânimo Alcínoo. 85  
 De bronze eram as paredes que se estendem aqui para ali,  
 até ao sítio mais afastado da soleira; e a cornija era de cor azul.  
 De ouro eram as portas que se fechavam na casa robusta,  
 e na brônzea soleira viam-se colunas de prata.  
 Prateada era a ombreira e de ouro era a maçaneta da porta. 90  
 De cada lado estavam cães feitos de ouro e de prata,  
 que fabricara Hefesto com excepcional perícia  
 para guardarem o palácio do magnânimo Alcínoo:  
 eram imortais e todos os seus dias eram isentos de velhice.  
 Lá dentro, aqui e acolá, estavam tronos encostados contra a parede,  
 desde a soleira até ao aposento mais escondido; e sobre eles  
 estavam mantas delicadas, bem tecidas: trabalhos de mulher.  
 Aí os príncipes dos Feaces tinham por hábito sentar-se  
 a beber e a comer, pois tinham de tudo em abundância.  
 Mancebos dourados estavam de pé junto aos bem construídos 100  
 altares, segurando nas mãos tochas ardentes, assim  
 iluminando as noites para os convivas sentados no banquete.  
 E cinquenta servas tem Alcínoo dentro do palácio:  
 delas há umas que moem o fruto dos cereais nos moinhos;  
 outras fabricam tecidos aos teares e sentam-se a fiar lã, 105  
 girando as rocas, que se agitam como folhas de um alto choupo.  
 E dos fios de linho escorre o líquido azeite.  
 Tal como os Feaces são os mais sabedores de todos os homens

sobre como navegar uma nau veloz sobre o mar, assim as mulheres  
 têm a perícia dos teares; pois a elas em especial deu Atena 110  
 o conhecimento de gloriosos trabalhos e boa sensatez.  
 Fora do pátio, começando junto às portas, estendia-se  
 o enorme pomar, com uma sebe de cada um dos lados.  
 Nele crescem altas árvores, muito frondosas,  
 pereiras, romãzeiras e macieiras de frutos brilhantes; 115  
 figueiras que davam figos doces e viçosas oliveiras.  
 Destas árvores não murcha o fruto, nem deixa de crescer  
 no inverno nem no verão, mas dura todo o ano.  
 Continuamente o Zéfiro faz crescer uns, amadurecendo outros.  
 A pêra amadurece sobre outra pêra; a maçã sobre outra maçã; 120  
 cacho de uvas sobre outro cacho; figo sobre figo.  
 Aí está também enraizada a vinha com muitas videiras:  
 parte dela é em local plano de temperatura amena,  
 seco pelo sol; na outra, homens apanham uvas.  
 Outras uvas são pisadas. A frente estão uvas verdes 125  
 que deixam cair a sua flor; outras se tornam escuras.  
 Junto à última fila da vinha crescem canteiros de flores  
 de toda a espécie, em maravilhosa abundância.  
 Há duas nascentes de água: uma espalha-se por todo  
 o jardim; do outro lado, a outra flui sob o limiar do pátio 130  
 em direção ao alto palácio: dela tirava o povo a sua água.  
 Tais eram os belos dons dos deuses em casa de Alcínoo.  
 Ali, de pé, se maravilhou o sofredor e divino Ulisses.  
 Mas depois de com tudo se ter admirado no coração,  
 transpôs rapidamente a soleira e entrou no palácio. 135  
 Encontrou os príncipes e conselheiros dos Feaces  
 a verter libações das taças em honra do Matador de Argos...

Os primeiros seis versos são muito importantes nessa descrição, já que fornecem elementos que perpassam os próximos 50 versos. O primeiro dado que deve ser observado com atenção é a expressão de estupefação e reflexão do protagonista diante do palácio. Os δώματα κλυτά – as casas esplendorosas – produzem afecção visual em Odisseu<sup>40</sup>, afinal, estando ele ali de pé à frente da construção, isso lhe faz pensar, refletir. Esse efeito de sentido produzido pelo palácio, entretanto, antecede a causa uma vez que a construção ainda foi não completamente observada ou “lida”. Esta, digamos, antecipação lógica justifica-se logo a seguir pela oração introduzida por um γάρ explicativo que aponta para um argumento consistente: γὰρ ἡελίου αἴγλη πέλεν<sup>41</sup> ἢ ἔσελήνης – “o brilho do sol e da lua vinha a ser no alto palácio de Alcínoo magnânimo”. É possível que essa explicação introduza um elemento

<sup>40</sup> Vale lembrar que esse mesmo estado é retomado por Virgílio no canto 1, diante das visões das pinturas.

<sup>41</sup> πέλεν – imperfeito do indicativo, terceira pessoa do singular do verbo πέλω – jônico homérico.

sobrenatural, pois que contraria a existência concreta do lugar: o brilho da lua e/ou do sol só existe devido ao palácio, i. e., sem o palácio não há dia nem noite. O segundo ponto a ser observado nesses versos é a marca de abertura dada ao episódio pela expressão temporal/locativa πρὶν χάλκεον οὐδὸν ἰκέσθαι – “antes de ter ultrapassado o portal de bronze”. O portal de bronze além de ser a entrada do palácio supostamente concreto aponta para três possibilidades: (A) é entrada para um mundo fantástico (a ponte entre o passado e o presente); (B) é o limiar do δῶμα da memória e (c) é, enfim, o portal do desfecho da narrativa homérica: o início do seu fim.<sup>42</sup> Por último é relevante nessa pequena passagem a construção da alegoria da luminosidade solar e/ou lunar. Acredito que essa apresentação da luz elaborada por Homero indique a chave metafórica de uma revelação, de um esclarecimento ou de um conhecimento que a ἔκφρασις irá descortinar desse ponto em diante, dessa *digressio ad comouendos animos*, com o perdão do anacronismo. A luminosidade está obviamente ligada à epifania de Apolo, afinal ele é Febo – luminoso. Isso, sem discutir-se a obviedade da relação dessas luzes e a reflexão que é indicada no início do trecho. O cogitar de Odisseu, seu esclarecimento advém da claridade ou do esclarecimento apontado pelo brilho do sol e da lua. Essa ultrapassagem do portal realizada por Odisseu deve ser lida como base da emulação de Virgílio, no canto 1 e 6 da *Eneida*. Tanto no primeiro canto ao transpor os umbrais do templo de Juno erigido por Dido<sup>43</sup>, como no canto 6<sup>44</sup>, ao passar pelos portais – plenos de ἔκφρασις<sup>45</sup> – do templo de Apolo, acompanhado da Sibila de Cumas, Eneias obterá revelações advindas de naturezas distintas: no primeiro caso uma revelação/reconhecimento de si mesmo a partir da observação espelhada que terá de si nas pinturas e, no segundo caso, uma revelação de natureza religiosa, já que

<sup>42</sup> Essa última possibilidade de leitura do portal sustenta-se por hoje se entender que os cantos feácios da Odisseia, são os cantos de transição entre o início da narrativa e o seu fim, uma vez que de Esquéria, Odisseu partirá para Ítaca onde realizará suas últimas façanhas.

<sup>43</sup> Verg., *Ae.*, 1. 446-452: “hic templum Iunoni ingens Sidonia Dido /condebat, donis opulentum et numine diuae, /aerea cui gradibus surgebant limina nexaeque /aere trabes, foribus cardo stridebat aënis. /hoc primum in luco noua res oblata timorem /leniit, hic primum Aeneas sperare salutem /ausus et adflictis melius confidere rebus.” (“Nesse lugar construía a rainha sidônia um grandioso/templo de Juno, de dons opulento, com a efígie da deusa./A escadaria de bronze; de bronze, osportais reluzentes;/ vigas do mesmo metal; ringem quícios nas portas de bronze./ Foi nesse bosque que Eneias sinais encontrou de certeza / de que seus males estavam no fim e que era lícito lhe era/ alimentar esperanças de sorte melhor no futuro(...).” Tradução de C. A. Nunes)

<sup>44</sup> Verg., *Ae.*, 1.9-12: “at pius Aeneas arces quibus altus Apollo/ praesidet horrendaeque procul secreta Sibyllae, /antrum immane, petit, magnam cui mentem animumque /Delius inspirat uates aperitque futura.” (“O pio Eneias no momento dirige-se para um dos cumes, / onde o alto Apolo é cultuado, e prossegue até a gruta secreta/ da pavorosa Sibila, a que o vate de Delos infunde/ inteligência e grande ânimo, e as coisas futuras revela”, tradução de C. A. Nunes).

<sup>45</sup> Em Verg., *Ae.*, 6.37. É interessante que Sibila pede a Eneias que está a admirar as folhas da porta do templo: “non hoc ista sibi tempus spectacula poscit”.

terá contato com seus descendentes em um futuro extremamente distante. Há que se pensar que no caso de Odisseu ele terá seu passado cantado por Demódoco e por ele mesmo, também bipartindo a revelação em dois níveis de revelações: aquelas que outros têm dele e aquela que tem de si.

Esta estrutura binária dessas revelações, que estão por ser expostas nas narrativas de Demódoco e nos cantares do próprio Odisseu, é-me a mesma que se observa com a luz do sol e da lua que inicia o trecho anterior em viés de conhecimento e esclarecimento. Assim, a luz passa a estar refletida nos “elementos concretos” da arquitetura homérica, enunciados entre os versos 86–94. Já que a luz que o palácio engendra é luz astral (sol e lua) em seu espelhamento material, ela deve estar construída a partir do céu que metaforicamente é a moldura desse quadro descritivo, a moldura azul, θριγκός κύανος, isto é, um friso, uma parte intermediária de um *entablamento*, localizada entre a arquitrave e a cornija e, ainda, de cor azul como o céu onde brilha o sol e a lua. Vale dizer que o termo κύανος, pode também significar lápis lazúli. A materialidade que a luz do sol e da lua ganha dentro desse enquadramento descritivo é a cromaticidade dos tons da prata, do bronze e do ouro que refletidos nas paredes de bronze (χάλκεοι...τοίχοι); nas portas de ouro (χρύσειαι ... θύραι); nas colunas de prata (ἀργύρεοι...σταθμοί); na soleira de bronze (χάλκεος...οὐδός); no batente de prata (ἀργύρεον...ὑπερθύριον); na maçaneta de ouro (χρυσήη...κορώνη) e, por fim, nos dois cães de ouro e prata (χρύσειοι...καὶ ἀργύρεοι κύνες). Ambos emblemáticos, pois além de serem os “porteiros do palácio”, guardam *em si* o manejo “de perícia excepcional” de Hefesto, mais do que isso guardam *em si* a própria imortalidade, afinal são ἄθνατοι. Talvez a mesma imortalidade advinda da inexistência do palácio no mundo natural, na φύσις.

Logo após esta parada reflexiva à frente do palácio, observando de cima para baixo toda sua arquitetura e ornamento, Odisseu adentra e suas primeiras visões são absolutamente naturais dado que num palácio encontramos troncos com mantas sobrepostas a eles é algo banal. Ao falar do hábito de comer e beber dos feácios, Homero apresenta uma descrição da imagem de dois jovens rapazes cuja função é a de iluminação do espaço dos banquetes são eles, como não poderia deixar de ser, rapazes dourados – χρύσειοι (...) κοῦροι –, que tendo (ἔχοντες) nas mãos (μετὰ χερσίν) tochas não de queimar (αἰθομένας δαΐδας), iluminam as noites (φαίνοντες νύκτας)<sup>46</sup>.

É relevante a estrutura espelhada elaborada por Homero para os próximos versos. O termo γυναικες parece-nos associado paralelamente ao κοῦροι χρύσειοι. Aqueles iluminam o banquete, estas fabricam os tecidos ou

<sup>46</sup> Hom., *Od.* 7.95–102.



cuidam dos alimentos. Os primeiros são ἀνδριάντες, são εἰκόνες<sup>47</sup>, a supor que Homero não esteja fazendo uma metáfora quando os aponta como dourados. Já as mulheres são indefinidas até o ponto em que o poeta propõe que do tecido que fiam escorre azeite. Análises mais decalcadas nos aspectos referenciais desse texto hão de dizer que o azeite, que escorre das tapeçarias que são tecidas, são os óleos que fazem a roda da roca girar suavemente.<sup>48</sup> Parece-me, entretanto que tal referência, longe de apontar um dado de realidade, dirige os ouvintes/leitores para o universo não natural em que está Odisseu. As γυναῖκες mais parecem κόραι, figuradas (plástica ou pictoricamente) no salão de Alcínoo. Elas correspondem a mulheres que realizam ações cotidianas, isto é, tear, fiar, moer. Entretanto até este ponto temos uma avaliação apenas “impressionista”, contudo quando Homero indica que as habilidades das γυναῖκες assemelham-se ao navegar dos homens e esse navegar, como foi visto, é mágico, é, pelo menos, inusitado, e a nosso ver, a descrição descola-se da realidade e ganha o mesmo estatuto mágico dos barcos feácios que levarão Odisseu a Ítaca sem que ele mesmo perceba. Assoma-se a isto, a referência divinal de Atena como propulsora dessas habilidades femininas, da mesma maneira que os navegantes têm o amparo de Posídon.

Esse discurso *fantástico*, melhor, fantasioso ou imaginativo, necessariamente carece de uma peroração que não pode ser outra senão o lugar de uma Idade de Ouro que contempla idealidades, afinal: “Destas árvores não murcha o fruto, nem deixa de crescer no inverno nem no verão, mas dura todo o ano” e dessa indicação temos uvas perenes de duas variedades, a de comer e a de amassar, afora as uvas verdes que cedem flores e as que se tornam escuras. Junto ao vinhedo, flores abundam maravilhosas. Não apenas uma nascente de água há, senão duas que espalharão vida por todo pátio. Afinal: “Tais eram os belos dons dos deuses em casa de Alcínoo”.

E daí só resta a Odisseu perfazer seu caminho, seu destino, seu *nótos* a fim de selar seu *kléos*, glória imorredoura, em Ítaca. Afinal a ele poderíamos dizer como Kaváfis nos disse um dia: “Tu te tornaste sábio, um homem de experiência. / E, agora, sabes o que significam Ítacas.”<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Cf. Martins e Amato 2012.

<sup>48</sup> Garvie 1994: “azeite de oliva era como, em alguns lugares ainda é um ingrediente importante em alguns processos de tecelagem, trabalhando como agente de branqueamento leve como reforço das fibras.”

<sup>49</sup> K. Kaváfis. In: *O Quarteto de Alexandria*. Trad. José Paulo Paz.

## REFERÊNCIAS

- Barchiesi, A. 1997. "Virgilian narrative: Ecphrasis." In *The Cambridge Companion to Virgil*, edited by C. Martindale, 271–81. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bowie, E. 2009. "Philostratus: the life of a sophist." In *Philostratus*, edited by E. Bowie and J. Elsner, 19–32. Oxford: Oxford University Press.
- Fraser, A. D. 1929. "Scheria and the Phaeacians." *Transactions of the American Philological Association* 60:155–78.
- Garvie, A. F., ed. 1994. *Homer. Odyssey. Books 6-8*. Cambridge University Press.
- Ginzburg, C. 2007. Introdução a *Piero Dell Francesca*, de R. Longhi. São Paulo, Cosac Naify.
- Ilunga, K. 2009. *O Da Invenção, de Marco Túlio Cícero: Tradução e Estudo*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.
- Martins, P. 2001. "Enéias se reconhece." *Letras Clássicas* 5:143–57.
- Martins, P. e Rosângela S. S. Amato. 2012. "Imagens antigas retoricamente referenciadas." In *Retórica*, organizado por L. A. Bagolin, M. Laudanna e A. F. Muhana, 125–57. São Paulo: IEB, Annablume.
- Murgatroyd, P. 1997. "Apuleian Ecphrasis: Cupid's Palace at *Met*: 5.1.2–5.2.2." *Hermes* 125(3):357–66.
- Pocock, L. G. 1957. "Samuel Butler and the site of Scheria." *Greece and Rome* 4(2):125–30.
- Rodolpho, M. 2010. *Écfrase e evidência nas letras latinas: doutrina e práxis*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.
- Scatolin, Adriano. 2009. *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- Segal, C. P. 1962. "The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus' Return." *Arion* 1(4):27–9.
- Shewan, A. 1919. "The Scheria old Odyssey." *The Classical Quarterly* 13(1–2):4–11; 57–67.
- Webb, R. 2007. "Sex, Lies and Sophistic: Rhetoric and the Novel." In *Blackwell Companion to Greek Rhetoric*, edited by I. Worthington, 526–41. Oxford: Blackwell.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. 1927. *Die Heimkehr des Odysseus*. Neue homerische Untersuchungen. Berlin.



*Title.* *Odyssey* 7.79–135: an ekphrasis.

*Abstract.* Among the passages of ekphrasis set within epics, much has been discussed on the shield of Achilles in Homer, of Heracles in Hesiod, or of Aeneas in Virgil. A lot of research has also been done on the paintings in the temple of Juno in Carthage, found in Virgil's *Aeneid* as well. This article aims to discuss the ekphrasis as a rhetorical-poetical procedure applied to the *Odyssey's* narrative, with focus on the episode of Alcinous' palace. This paper is not only concerned with the ekphrasis' stylistic criteria but also with the meaning of the narrative, which is going to be observed through the perspective of the similarities between the ekphrastic mechanism and the rhetorical procedure of digression.

*Keywords.* Ekphrasis; *Odyssey*; digression; narrative; Rhetoric; Poetics.

# CENA E CENOGRAFIA NO ÍON DE EURÍPIDES

ADRIANE DA SILVA DUARTE\*

Universidade de São Paulo

*Resumo.* Eurípides destaca-se entre os poetas trágicos pelo amplo emprego que faz de elementos visuais em sua poesia, valendo-se da écfrase. Em *Íon* dois momentos evidenciam essa qualidade, a descrição que o coro faz da fachada do templo de Apolo em Delfos, no párodo (184–221), e o relato do mensageiro, em que se narra o atentado à vida do herói homônimo (*Íon*, v. 1122–28). Concentrarei minha análise sobre esse última buscando demonstrar que Eurípides quis apresentar esta ação como se se tratasse de uma peça dentro da peça. O mensageiro emprega um vocabulário que remete aos termos técnicos do teatro e seu principal personagem, *Íon*, surge a uma só vez como ator, diretor e cenógrafo do drama que se desenrola longe dos olhos do público, mas ao alcance de seus ouvidos.

*Palavras-chave.* Écfrase; tragédia grega; Eurípides; *Íon*.

*D.O.I.* 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p35-50

EURÍPIDES DESTACA-SE ENTRE OS POETAS TRÁGICOS PELO AMPLO EMPREGO que faz de elementos visuais em sua poesia.<sup>1</sup> Dentre suas tragédias, *Íon* é a que mais extensamente se vale desses recursos, a destacar a descrição parcial do templo de Apolo em Delfos no párodo (184–218), especialmente interessante por permitir imaginar a decoração de algumas de suas métopas, já que o edifício não resistiu ao tempo. No entanto, como não poderia deixar de ser, ele confere a esse recurso uma função dramática. Como aponta a helenista portuguesa Maria de Fátima Sousa e Silva em extenso ensaio sobre a relação do poeta com as artes visuais, Eurípides se vale dessas descrições para construir o espaço cênico, elegendo os elementos paisagísticos que “a tradição fornecia como identificativos de um determinado cenário do mito”.<sup>2</sup>

\* Professora adjunta de Língua e Literatura Grega da FFLCH/USP, pesquisadora do CNPq (nível 2) e líder do Grupo de Pesquisa Estudos sobre o teatro antigo.

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

<sup>1</sup> Shapiro (1980, 267) afirma ter sido ele o único tragediógrafo que se empenhou em levar a *ékphrasis* da épica para o drama.

<sup>2</sup> Sousa e Silva 1985–1986, 10.

Froma Zeitlin<sup>3</sup> vai além ao notar que o teatro não se limita a refletir as conquistas arquitetônicas e das demais artes figurativas de seu tempo, mas “contribui efetivamente para seu desenvolvimento através dos avanços que faz no âmbito da perspectiva, coloração, percepção do próximo e do distante e na atenção conferida ao espaço pictórico, a começar com a decoração do cenário que se denomina *skenographía* (termo que mais tarde designará a perspectiva em geral)”. Com isso, ela conclui, a influência entre as artes visuais e dramáticas é recíproca.

Aqui, no entanto, não interessará a representação material do espaço cênico, até porque são poucas as fontes para discuti-la, mas, sim, de que maneira o poeta constrói este espaço através de sua arte, ou seja, do discurso, induzindo o espectador a imaginá-lo.

A relação entre visão e da audição é intrínseca no teatro grego. O próprio termo que o denomina aponta para o elemento visual (*théa*, visão), no entanto, a acústica impecável dos edifícios gregos não deixa dúvida sobre a importância dada à compreensão do que é dito em cena. Embora visão e audição sejam complementares, a relação que mantêm é também dialética, pois dadas as convenções do drama antigo nem tudo é passível de ser mostrado diante dos olhos e, por outro lado, nem sempre há coincidência entre o que se vê e o que se escuta. Trata-se muitas vezes de um equilíbrio delicadamente construído entre os sentidos.

Aristófanes põe em cena, em *As tesmoforiantes*, um Eurípides às voltas com essa questão. No início da comédia, ele é visto na companhia de seu Parente andando apressado pelas ruas de Atenas. Diante da pergunta do Parente sobre aonde iam, o poeta responde (5–11):

- EUR. Mas você não precisa ouvir tudo quanto em um instante verá com seus próprios olhos.
- PAR. O quê? Repita!  
Eu não preciso ouvir?
- EUR. O que você vai ver, não.
- PAR. Também não preciso ver?
- EUR. O que você deverá ouvir, não.
- PAR. Que conselho está me dando? No entanto, tem talento para falar. Não está falando que não preciso ouvir nem ver?
- EUR. Difere a natureza de cada uma dessas ações.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Zeitlin 1994, 139–40.

<sup>4</sup> Ar., *Th.* 5–11. Tradução de Adriane da Silva Duarte (Aristófanes 2005).

Nessa passagem, oriunda do prólogo e, portanto, de viés programático, o poeta sugere que a redundância entre o ver e o ouvir constitui uma banalidade, devendo ser evitada. Melhor é quando um sentido supre a ausência do outro ou quando se atritam, emitem impressões divergentes. No teatro antigo há um momento em que essa exigência se cumpre totalmente. É quando entra em cena o mensageiro, testemunha única de uma ação que se desenrola fora de cena e, portanto, longe dos olhos dos espectadores. Irene De Jong<sup>5</sup> mostra como este personagem goza de um estatuto especial, pois se apresenta como um espectador privilegiado que deve se valer da narrativa para fazer com que a plateia veja o que de seus olhos deliberadamente se ocultou.<sup>6</sup> Se os diplomatas Persas, por sua atuação como informantes, mereciam o título de “o olho do Rei”, o mensageiro trágico seria denominado com justiça “o olho do espectador”, pois sua tarefa consiste em permitir que se visse com os ouvidos, se é possível colocar as coisas nestes termos.<sup>7</sup>

Esse excursus se justifica pelo fato de este texto se ocupar de um relato de mensageiro. Comentarei a descrição que o mensageiro de *Íon* faz das tapeçarias que decoram a tenda em que o herói homônimo celebrará o início de uma nova etapa de sua vida (v. 1141–65). A junção de *ékphrasis* e de discurso de mensageiro é propícia, pois ambos têm como propósito tornar presente algo que não se apresenta à visão, empregando para isso apenas palavras. Vale notar que pouco interessa que o objeto descrito ou ação narrada, tenha existência real ou não.<sup>8</sup> Importa que o poeta consiga criar uma imagem vívida dele através da sua arte, ou seja, dar-lhe corpo com palavras.

<sup>5</sup> De Jong 1991, 9–10.

<sup>6</sup> Os estudiosos consideram que os discursos de mensageiro se devem, ao menos em parte, a limitações de ordem técnica (a presença de um coro tornaria muito complexas as mudanças de cena, a limitação de atores a três imporiam um número determinado de personagens, que poderiam multiplicar-se na narrativa), religiosa (milagres não podem ser mostrados em cena) e estética (convencionalmente mortes não são encenadas). Para uma discussão detalhada e indicação de bibliografia, cf. De Jong 1991, 117–8.

<sup>7</sup> O mensageiro de *Suplicantes*, de Eurípides, denomina-se *theatés* (E., *Supp.* 652). De Jong (1991, 183–4) apresenta uma relação das passagens em que verbos de visão aparecem nos relatos de mensageiros trágicos.

<sup>8</sup> No caso das *ékphrásaies* do *Íon*, se é difícil falsear a descrição do templo do deus, bastante visitado pelos gregos, o poeta poderia escolher livremente o motivo dos tapetes que decoram a tenda que o herói constrói, já que esses objetos existiriam em grande número nos Tesouros do Santuário e dificilmente seriam individualizados. Até entre os relatos de mensageiro, em que pese a convenção do teatro grego que confere a eles total credibilidade, por vezes se encontra relatos enganosos. Em *Electra* (680–763), Sófocles atribui ao velho Preceptor de Orestes um longo discurso em que, apresentando-se como mensageiro, traz a Clitemnestra a falsa notícia da morte do filho durante uma corrida de carros nos jogos píticos. A mentira é tão elaborada que nos permite imaginar a cena à perfeição. Sobre esta passagem conferir Duarte 2010.

Remeto às observações de Simon Goldhill<sup>9</sup> sobre o papel crucial que a *phantasia* desempenha nesse processo.

Como *Íon* não está entre as tragédias mais conhecidas de Eurípides, creio que antes de passar à análise da passagem é importante retomar em linhas gerais o seu enredo. A ação acontece em Delfos, diante do templo de Apolo. Seu herói, *Íon*, é filho do deus, mas não sabe disso. De fato, ignora por completo sua origem. Hermes nos diz no prólogo que, fruto de uma relação ilícita com a princesa ateniense *Creúsa*, o bebê é abandonado à própria sorte e, resgatado posteriormente por ordens do pai, é transportado para Delfos, onde cresce ao abrigo do templo. Quando a peça tem início, *Creúsa*, que desposara *Xuto*, chega ao Santuário para consultar o oráculo sobre sua descendência. Eles não têm filhos, apesar de já estarem casados há muito tempo. Ela também pretende inquirir Apolo, sem que o marido o saiba, sobre o destino da criança exposta.

Apolo havia planejado dar *Íon* a *Xuto*, dizendo-lhe que era seu filho, para que, mais tarde, em Atenas, a mãe o reconhecesse e o tornasse herdeiro da casa real. O plano, que começa bem com *Xuto* aceitando a paternidade e convencendo o herói dela, esbarra na mágoa de *Creúsa* que, sentindo-se traída por ambos, por seu marido e pelo deus, e condenada a uma existência desprovida de descendência, decide vingar-se envenenando o rapaz em Delfos mesmo.

No entanto, graças à intervenção de Apolo, a trama da mãe é descoberta em tempo de evitar a morte, mas o problema se inverte. Agora é o rapaz que deseja matar a estrangeira que atentara contra a sua vida. Também o matricídio é evitado pela presença da *Pítia* que, portando os sinais de reconhecimento encontrados junto ao herói, promove o reencontro entre mãe e filho.

Por fim, Atena surge em cena *ex-machina* para revelar-lhes os desígnios de Apolo. Promete um futuro glorioso para *Íon* e para Atenas e instrui-lhes a manter *Xuto* na ignorância, deixando-o acreditar ser o pai biológico do herói. Seguindo o conselho da deusa, mãe e filho celebram sua reunião.

A passagem que quero destacar situa-se no quarto episódio. O mensageiro, um servo de *Creúsa*, entra em cena em busca da rainha para transmitir ela e ao coro notícias urgentes e preocupantes. O plano de sua senhora para matar *Íon* fora descoberto resultando em sua condenação à morte. No

<sup>9</sup> Goldhill (2007, 5–6) parte de uma observação de Longino, em *Do Sublime* (15. 1), que vale a pena termos em mente: “Pois se o nome de aparição (*phantasia*) é comumente atribuído a toda espécie de pensamento que se apresenta, engendrando a palavra, agora o sentido que prevalece é esse: quando o que tu dizes sob efeito do entusiasmo e da paixão, tu crês vê-lo e tu o colocas sob os olhos do auditório” (βλέπειν δοκῆς καὶ ὑπ’ ὄψιν τῆς τοῖς ἀκούουσιν). Tradução de Filomena Hirata (Longino 1996).

momento mesmo em que o relato é feito, Íon está a sua procura para cumprir a sentença. Apesar da gravidade da situação, o coro, composto pelas jovens acompanhantes atenienses de Creúsa, pede detalhes, argumentando que “se temos mesmo que morrer, será mais suave morreremos esclarecidas” (1120–1).<sup>10</sup>

O mensageiro atende seu pedido, expondo detalhadamente o que se passara longe da vista das moças, a começar da descrição do cenário montado para celebrar a uma só vez a reunião entre pai e filho, Xuto e Íon, e a despedida deste da Delfos onde havia sido criado (1122–32):

Assim que o marido de Creúsa saiu do templo, levando consigo o seu novo filho para o banquete e para os sacrifícios que tinha preparado para os deuses, dirigiu-se Xuto ao local onde salta o fogo báquico do deus, para alagar com o sangue das vítimas as duas rochas de Dioniso, em ação de graças por lhe ter sido concedido ver o filho. E disse: “Fica agora aqui, filho, e monta as tendas (σκηνὰς ἀνίστη) bem ajustadas de ambos os lados com o esforço dos construtores. Se eu me demorar muito tempo a sacrificar aos deuses do nascimento, que sirva comida aos teus presentes” E partiu levando consigo os novilhos.

A construção da tenda em si não devia causar estranheza, dado o afluxo de peregrinos necessitados de acomodação em Delfos, mas é igualmente evidente que sua menção, para os espectadores sentados no teatro, em Atenas, evocaria a *skené* erguida a cada ano para abrigar os espetáculos dramáticos.<sup>11</sup> Afinal os espectadores estavam diante da estrutura em madeira, que servia a uma só vez como cenário e bastidor, cuja montagem teriam acompanhado poucos dias antes. Também contribui para essa associação o fato de Xuto ter escolhido, no Parnaso, as rochas dedicadas a Dioniso para celebrar seu sacrifício. Em Atenas, como se sabe, o principal festival dramático, a Grande Dionisia, acontecia no teatro vizinho ao templo de Dioniso Eleutério, e eram antecedidos por procissões e sacrifícios em honra ao deus. Sendo assim, a menção conjunta de sacrifício, Dioniso e *skéné*, sugeriria aos espectadores que um novo drama estava em gestação.

Íon mesmo, como a sequência do relato evidencia, tal mestre carpinteiro, se encarrega da construção do edifício (1132–40):

Solenemente, o jovem estabeleceu com estacas os contornos desprovidos de muros das tendas, depois de ter observado bem os raios do sol, para que nem ficassem expostas ao brilho incandescente do meio dia, nem aos derradeiros raios do pôr do sol; e calculou a medida de um plectro para a regularidade dos ângulos, a qual detinha no meio a me-

<sup>10</sup> As citações do *Íon* seguem a tradução de Frederico Lourenço (Eurípides 1994). O texto grego segue a edição de David Kovacs para a Loeb Classical Library (Eurípides 1999).

<sup>11</sup> Sobre as estruturas que abrigaram os espetáculos teatrais em Atenas durante o séc. 5 a.C. consultar Moretti 1999–2000, 396–8.

dida numérica de dez mil pés, como determinam os peritos, de modo a poder chamar para o banquete todo o povo de Delfos.

Mais dois detalhes chamam aqui a atenção. A extensão da tenda projetada por Íon é de um plectro, ou seja, aproximadamente de trinta metros, o que corresponderia à largura da orquestra do teatro de Dioniso no ponto mais próximo da *skené* – segundo os arqueólogos, na época de Eurípides a orquestra ainda não era circular, mas tinha forma entre trapezoidal e retangular, valendo também lembrar que muitos não consideram que houvesse um palco elevado que separasse os atores dos coreutas, que evoluíam todos no mesmo espaço. Também é retangular o edifício projetado em Delfos, como era a *skéné* do Teatro de Dioniso. Por fim, o edifício, com dez mil pés de área, era de tamanho extraordinário, concebido para acolher todo o povo de Delfos. Para o ateniense, a equivalência possível a isso seria o teatro, evento que congregava todos os cidadãos de Atenas num espaço único – especula-se inclusive que houvesse algum subsídio para garantir a presença aos espetáculos mesmo dos mais pobres.

A rapidez com que a tenda é erguida também não deve passar despercebida, uma vez que a ação dramática transcorre, como é praxe, no decorrer de um dia. Moretti<sup>12</sup> considera que a *skéné* do Teatro de Dioniso era construída com largas pranchas de madeira, que depois de desmontadas eram armazenadas na *skenothéke*. Sendo pré-fabricada, a depender do número de operários, a construção não deveria ser muito morosa, embora certamente não devesse se dar em um só dia. No entanto, penso que mais que um registro realista, Eurípides buscava simplesmente fornecer elementos que permitissem aos espectadores associar as edificações.

Uma vez concluída a obra, é chegado o momento de decorá-la. Para tal, Íon escolhe no Tesouro de Apolo várias tapeçarias (1141: ὑφάσματα), cobrindo com elas o teto, as laterais e a entrada da tenda. Parece-me que as tapeçarias fariam as vezes das paredes, de modo a permitir agilizar a construção e explicar porque o poeta dirá que Íon lançou mão delas para “dar sombra à tenda” (1141–2). A sua descrição, que se estende por vinte e três versos, constitui um dos mais notáveis exemplos de *ékphrasis* da poesia grega. Ei-la (1141–66):

Pegou em tapeçarias sagradas provenientes dos tesouros para dar sombra à tenda – coisa maravilhosa de se ver. Primeiro lançou sobre os telhados as asas dos peplos, uma oferta do filho de Zeus – despojos das Amazonas que Hércules trouxera para o deus. Estas tapeçarias estavam tecidas com figuras: o Céu no círculo do éter reunindo os astros; o Sol guiando os seus cavalos para a chama derradeira do dia, arrastando o

<sup>12</sup> Moretti 1999–2000, 397.



brilho luminoso da Estrela da Tarde; a Noite vestida de negro conduzindo impetuosamente seu carro puxado por uma só parelha, e os astros seguindo no encaicho da deusa; a Plêiade avançando no meio do éter e Órion segurando sua espada; lá no alto, a Ursa voltando para o pólo a sua cauda dourada; o círculo da lua cheia, divisora dos meses, atirando de cima seus raios; e as Híades, sinal claríssimo para os marinheiros, e a que traz a luz, a Aurora perseguidora dos astros. E pôs nas paredes outras tapeçarias dos bárbaros: naus, bem apetrechadas de remos, de frente das helênicas; homens metade animais e cavaleiros caçando veados e selvagens leões. Junto à entrada, Cécrops perto das filhas enrolando e desenrolando as espirais, oferenda de algum ateniense – e colocou, no meio do refeitório, as taças douradas.

Construído e decorado sob a supervisão do herói, o pequeno edifício torna-se um palco dentro do palco e, de engenheiro, Íon torna-se cenógrafo e por fim ator do drama místico que vai se desenrolar neste cenário. Cabe estabelecer como a *ékphrasis* das tapeçarias ilumina a cena que se desenrolará nesse espaço cuidadosamente demarcado e elaborado.<sup>13</sup>

Em primeiro lugar, gostaria de marcar brevemente a adequação do discurso ao seu público imediato. Já foi observado anteriormente que o momento é de urgência. Tanto Creúsa quanto suas criadas, confidentes silentes e por isso cúmplices, estavam sendo procuradas para serem punidas. O mensageiro entra em cena afobado, imbuído da tarefa de informar o que se passa para que elas possam se salvar, mas quando começa a explicar-lhes o que dera errado com o plano de sua senhora, perde de súbito toda pressa, a ponto de descrever em detalhes as tapeçarias que enfeitam a cena do crime. Esse comportamento causa estranheza entre os comentadores da peça que o atribuem frequentemente a um arroubo virtuosístico do poeta.<sup>14</sup> Mas seria esta o único motivo? Por que o mensageiro descreve com tanta minúcia a decoração da tenda?

Uma das razões está no caráter de seu público. As moças que compõem o coro desta tragédia demonstram desde o começo uma grande sensibilidade para a arte, pois tão logo entram em cena, no párodo, entregam-se à contemplação das métopas do templo de Apolo (184–221). Sem saber onde pousar os olhos, elas descrevem o que veem entalhado na pedra, condu-

<sup>13</sup> A tenda também se presta a uma série de interpretações simbólicas. Para além da ideia do palco, este espaço, interno, privado e escuro (o engenheiro previne cuidadosamente a entrada dos raios do sol), pode representar uma caverna, a em que o herói foi exposto, em Atenas, ou o recinto em que, em Delfos, a Pítia profetiza. A simbologia seria, então, evidente: a tenda é a uma só vez local de renascimento (caverna = útero, leitura reforçada pela presença dos tapetes, elemento eminentemente feminino e pelo sacrifício que Xuto faz “aos deuses do nascimento”) e morte (caverna ateniense = sepulcro), mas também de profecia, já que Íon interpreta os sinais divinos corretamente e escapa da morte. Sobre isso consultar Zeitlin 1996, 319.

<sup>14</sup> Sobre isso consultar dois artigos antigos, mas ainda muito influentes, sobre a tragédia em questão: trata-se de Pippin Burnett 1962, 96 e Wolff 1965, 180.

zindo o olhar dos espectadores.<sup>15</sup> O poeta descreve não só o relevo do templo, mas também a reação maravilhada daquelas que o contemplam.

E o que elas veem? Estão representados nas “paredes de mármore” (206–7: ἐν τείχεσι λαίνοισι) episódios bem conhecidos da saga de deuses e heróis: Hércules e Iolau combatendo a Hidra de Lerna; a luta de Belerofonte contra a Quimera; a Gigantomaquia, com destaque para a participação de Atena, Zeus e Dioniso. As jovens os reconhecem e, especialmente no que respeita a Hércules, relacionam suas histórias aos “fios de seu tear” (196–7: ἄρ’ ὅς ἐμαῖσιν μυθεύεται παρὰ πλήναις).<sup>16</sup> A expressão μυθεύεται παρὰ πλήναις pode significar tanto “que foi contado [estando eu] ao lado dos fios de meu tear” ou “que foi contado pelos fios de meu tear”.<sup>17</sup> No primeiro caso a sugestão é que as mulheres entoassem canções sobre façanhas míticas enquanto trabalhavam como forma de regular o ritmo e de espantar o tédio; no segundo, que sua tapeçaria tematizasse esses episódios. De qualquer maneira, fica bem estabelecido o vínculo entre este coro e a tecelagem. Durante o primeiro estásimo, o coro volta a reafirmar essa ligação ao comentar sobre o destino dos filhos de deuses e mortais (507–8):

οὔτ’ ἐπὶ κερκίσιν οὔτε λόγοις φάτιν  
 ἄιον εὐτυχίας μετέχειν θεόθεν τέκνα θνατοῖς.

<sup>15</sup> Naturalmente, esta passagem também constitui uma notável *ékphrasis*. Note-se a predominância de verbos e termos que indicam o ato de ver: ἰδοῦ, v.190; πρόσιδ’ ὄσσοις, v.193; ὄρω, v. 194; πάντα τοι βλέφαρον διώκω, v. 205; σκέψαι, v. 206; δερκόμεισθ’, v. 208; λεύσσεις, v. 209; λεύσω, v. 211; ὄρω, v. 214. Discute-se em que medida essa *ékphrasis* se relacionaria com o cenário da tragédia, que se passa diante do templo do deus. Poderia haver uma pintura de cena que representasse o edifício, mas seria pouco provável que fosse tão detalhista a ponto de retratar as métopas descritas pelo coro. Mesmo que o fizesse, as figuras não seriam visíveis para os espectadores mais distantes... Como o frontão não foi preservado, não se sabe a acuidade com que Eurípides o descreveu, mas sendo Delfos um destino de peregrinação bem conhecido, é de supor que o poeta tenha tomado poucas liberdades com seu cenário – já descrever o templo de Ártemis na Taurida, hoje Crimeia, é outra história, pois, afinal, quantos dentre os espectadores teriam ido até lá? Apesar disso, o tragediógrafo se permitiu distorcer um pouco a paisagem délfica ao colocar em cena o altar do deus e a fachada oeste do templo, quando seria de se esperar a leste, em que figuraria Apolo. Assim, a *ékphrasis* teria como função apresentar aos espectadores a seleção de cenas entalhadas que interessava ao poeta destacar. Sobre isso consultar Müller 1975.

<sup>16</sup> Concordo com A. Tuck (2009) que o fato de as “histórias do tear” serem apontadas como fonte de reconhecimento da primeira imagem do templo induziria os espectadores a supor que o mesmo valeria para as demais cenas por elas comentadas. Isso seria certo no que se refere à Gigantomaquia, motivo tradicional do peplo que as atenienses ofertavam a deusa durante as Panatenáicas.

<sup>17</sup> Para o exame dessas citações, consultar Tuck (2009). Para ele, o coro se refere antes à prática ancestral de fazer acompanhar as tarefas com o canto. No entanto, ele também concede que estes cantos determinassem o padrão têxtil, ou seja, seu desenho. A relação entre canto e tecelagem é bem estabelecida na poesia grega e um dos exemplos mais notáveis dela está na *Ilíada* (3. 125–9), quando Helena é retratada por [Homero] tecendo um tapete que mostra o sofrimento de gregos e troianos por sua causa, mesmo tema do poema. Normalmente a passagem é interpretada como uma imagem para descrever a relação entre o aedo, o canto e o seu herói. Para uma investigação mais profunda da metáfora consultar Svenbro 2003.

Nunca me chegou aos ouvidos qualquer relato de velhas histórias, nem mesmo sentada ao tear, em que os filhos de deuses e mortais tivessem uma existência feliz.

Esse comentário, que bem poderia se aplicar ao herói cujo feito fora gravado nas paredes do templo, Hércules, aqui é motivado pela história que Creúsa acabara de contar ao jovem Íon sobre o filho abandonado de Apolo, a sua história, muito embora ambos ignorassem isso. De qualquer maneira, importa notar novamente a associação entre o tecer e o contar histórias, o que torna este coro muito adequado para apreciar a descrição dos tapetes escolhidos por Íon para decorar sua tenda, cuja contemplação, promete o mensageiro, é “coisa maravilhosa de se ver” (1142, θαύματ’ ἀνθρώποις ὄραν). Os coreutas atuam então como uma plateia interna, cuja reação ao relato predispõe o público favoravelmente a ele.

Cabe notar que nosso herói também não é desprovido de apreço pelas artes. Numa conversa inicial com Creúsa, em que buscava se inteirar da genealogia da rainha, diz que contemplara em uma pintura a cena de Atena recolhendo Erictônio da terra e entregando-o aos cuidados das filhas de Cérops (271: ἐν γραφῇ). Não deixa de ser curiosa a menção à imagem como reforço da palavra (prenúncio das tapeçarias descritas adiante?) nem a ideia subjacente de que a arte é fonte de conhecimento. Fica a sugestão de que não foi apenas o prazer do esteta que levou o mensageiro a se alongar na descrição dos tapetes da tenda, mas que eles devem ter algo a ensinar. Devemos, portanto, estar atentos à “voz da lançadeira”.<sup>18</sup>

Depreende-se do relato que a tenda estava coberta de cima abaixo pelos tapetes, constituindo uma espécie de museu têxtil, a maneira dos quadros de David Teniers e Giovanni Pannini que retratam colecionadores de arte em meio aos seus acervos.<sup>19</sup> E as coleções, sabe-se, são uma tentativa de representar o mundo em sua totalidade. Dada a extensão da tenda, seriam necessariamente muitas as peças para recobri-la toda. No entanto, a exemplo do que ocorre na contemplação da fachada do templo, as tapeçarias serão agrupadas em três grupos temáticos, muito embora tratados de maneira desigual, cada qual distinto pela identificação de sua origem ou de seu doador ao templo, dado não menos importante para sua interpretação.

<sup>18</sup> A expressão consta de um fragmento do *Tereu*, de Sófocles, e é citada por Arist. *Po.* 1454b 36: ἡ τῆς κερκίδος φωνή. Ao que tudo indica, a passagem se refere ao bordado através do qual Filomela revela a sua irmã, Procne, a agressão de Tereu contra ela. Trata-se de um tecido que tem voz e, à maneira dos aedos, narra.

<sup>19</sup> Estou pensando nos quadros *A coleção do arquiduque Leopold Wilhelm*, de David Teniers (séc. 17), e em *Galleria com vedute di Roma moderna*, de Giovanni Pannini (séc. 18), localizados hoje respectivamente no Museu do Prado e no do Louvre, mas ao alcance dos internautas através de uma busca simples.

Como parte do Tesouro do deus, elas testemunham o seu poder e a importância do Santuário não apenas entre os gregos, representados na oferenda de um anônimo ateniense, mas também entre bárbaros e heróis – Hércules está entre os doadores. Do alto para baixo, o mensageiro começará sua descrição pelo forro, um mapa celeste de espantoso detalhismo; nas paredes dispõem-se cenas de batalhas, de caçadas, de seres híbridos; na entrada, em destaque, a imagem de Cérops e suas filhas. Como nota Zeitlin, “o conjunto apresenta uma mescla sinóptica que confirma o valor dos paradigmas míticos para interpretar e (influenciar) o presente”.<sup>20</sup>

Os peplos que encimam a tenda revelam um mapa celeste em que está representada, naquilo que um crítico chamou de “planetário têxtil”<sup>21</sup>, a passagem da noite para o dia. Não deve passar despercebido que esses tecidos pertenceram originalmente às Amazonas e que foram ofertados ao deus por Hércules. O herói já fora mencionado anteriormente na tragédia, estando parte de sua saga inscrita no frontão do templo – a luta contra a Hidra de Lerna.<sup>22</sup> Então, pode-se supor que seu nome surge nessa passagem para (1) remeter ao frontão e associar as imagens, com ênfase em ambas no predomínio da ordem (cósmica e divina ou civilizadora com Hércules) sobre a desordem (monstros, amazonas), promovendo assim um complexo iconográfico através do diálogo entre as *ekphrásaies*, em que uma ilumina a outra, (2) associar o destino de Hércules ao de Íon, já que ambos são fruto da união de deuses e mortais – como também são Belerofonte e Dioniso, destacados pelo coro nas métopas. Esse último aspecto prepararia a nova guinada na vida de Íon, que virá a descobrir que Apolo, e não Xuto, é seu pai. Igualmente apontaria para a presença de Atena para orientá-lo nesta etapa que se inicia, papel desempenhado junto a Hércules e Belerofonte. De forma complementar, a referência às Amazonas aponta para as circunstâncias que cercam seu nascimento, o abandono pela mãe e o recolhimento pelo pai, já que notoriamente as lendárias guerreiras só mantinham consigo as filhas mulheres, entregando os filhos aos cuidados paternos.

<sup>20</sup> Zeitlin 1996, 152.

<sup>21</sup> A expressão “a textile planetarium” foi cunhada por Shapiro (1980, 268).

<sup>22</sup> No peplo das Amazonas estão representadas as constelações de Órion, as Plêiades e as Híades (conglomerado de estrelas pertencentes à constelação de Touro), da Ursa Maior, demonstrando que os gregos já tinham formalizado um mapa do céu à altura em que Eurípides compõe sua tragédia. Curiosamente, traçando-se uma reta a partir da espada de Órion e da cauda da Ursa encontra-se a constelação da Hidra. Todas elas constam do catálogo que Ptolomeu estabelece em 2 d. C., baseado, por sua vez, nos escritos de Hiparco, de 4 a. C. Parece-me que essas escolhas não são aleatórias, mas ainda não sei como interpretá-las. No entanto, alguns classicistas dedicados à arqueoastronomia, especialmente Efrosyni Boutsikas, têm trabalhado a relação entre astronomia e religião na Grécia Antiga, especialmente no que respeita à orientação dos templos e o calendário dos festivais (cf. Boutsikas 2011a e 2011b).

A imagem propriamente, tratada de forma mais extensa que as demais, ecoa outras passagens da tragédia, a começar do prólogo, quando Íon entra em cena e saúda o dia que nasce (82–85):

Ei-la, atrelada à luz, a quadriga resplandecente! O Sol já brilha sobre a terra e os astros fogem desta incandescência do éter para a noite sagrada!

No começo da peça, no entanto, o movimento dá-se na ordem contrária e o dia se impõe sobre a noite, expulsando astros noturnos. Já no estásimo que antecede a entrada do mensageiro, o coro evoca a dança do éter estrelado de Zeus, da lua e das Nereidas (1074–89), numa imagem que evoca o moto perpétuo. O “planetário celeste” retém essa ideia, retratando a movimentação incessante do cosmos, a passagem do tempo representada pela alternância entre noite e dia. Embora o céu noturno seja predominante, a menção marginal a Aurora, “filha da manhã”, é prenúncio de um amanhã luminoso.

O episódio na tenda, vou me permitir chamá-lo assim, sinaliza para o futuro. Afinal, trata-se de uma festa de despedida não só de Delfos, mas de toda uma vida e por pouco não se torna o ato final de uma vida breve. É chegado o momento de o herói deixar para trás seu passado para abraçar um futuro inteiramente novo: um pai, que acabara de conhecer; uma cidade, na qual não sabe como será recebido; uma nova identidade, que se cristaliza no nome que acabara de receber – Íon, o errante, a partir do particípio do verbo *eími*, ir. Então, a descrição do céu noturno que aos poucos dá lugar à Aurora e ao raiar de um novo dia é bem adequada para o momento que Íon vive.

Além disso, da perspectiva humana, a imagem sugere a sucessão imutável dos dias o que remete à ideia de efemeridade, tão forte na poesia grega arcaica. O homem deve necessariamente viver um dia de cada vez, sabendo que nada é estável e que o amanhã é imprevisível. O destino do herói é um bom exemplo disso, uma vez que esse único dia em que se passa a ação dramática lhe reserva mudanças sucessivas e surpreendentes.

Por outro lado, a parada dos deuses, que no éter se encarregam de garantir inalterada a passagem do tempo, revela a ordem que prevalece no cosmos. Urano, Hélios, Noite e Aurora asseguram que tudo transcorrerá do modo devido – não se deve esquecer aqui Apolo, muitas vezes associado a Hélios como divindade solar. Mastronarde<sup>23</sup>, um dos primeiros a dar mais atenção a esta *ékphrasis*, toma esta imagem como reafirmação de ordem, permanência, serenidade, qualidades associadas aos deuses e contrapostas à

<sup>23</sup> Mastronarde 1975, 169.

desordem, instabilidade e violência, que marcam a vida dos homens, sobretudo dos descendentes da terra, como Creúsa e Íon, que atentarão contra as vidas um do outro.

Héracles, o doador das tapeçarias, é um símbolo ambíguo, pois representa a violência, por vezes fora de controle, mas também é o que a domestica, restaurando a ordem, ao combater seres monstruosos como a Hidra. O mesmo pode-se dizer de Íon, que descende de Apolo e de Ericção, o que emergiu da terra, e que, portanto, compartilha de ambas as naturezas, celeste e terrestre.

Em seguida, o mensageiro conduz nosso olhar do alto para o baixo, as laterais da tenda, recobertas por tapetes provenientes de terras bárbaras (1159, βαρβάρων ὑφάσματα). Neles estão representadas batalhas navais, seres antropomorfos e cenas de caçadas. A menção às naus deve ser entendida como uma síntese das relações entre gregos e bárbaros desde Troia até as Guerras Médicas, aqui prefiguradas como o ser, por Atena no êxodo, o futuro grandioso da cidade que acolherá o herói. Como assegura a deusa, em sua fala *ex machina*, os jônios, tribo da qual Íon dá nome, habitarão “as planícies dos dois continentes, as Ásia e da Europa” (1585–8), ampliando as fronteiras da Hélade, numa alusão clara às ondas colonizadoras. As imagens que se seguem talvez possam ser interpretadas nessa mesma luz como representações do encontro entre civilização e cultura, por um lado, e natureza e selvageria, por outro. Afinal, a presença de seres meio homens, meio bestas, por um lado, e de cavaleiros perseguindo corças e leões, por outro, sugerem essa mescla que, se não está restrita ao contraste entre ocidente e oriente, também alude a ela – os enfrentamentos entre heróis e monstros ou deuses e Gigantes, inscritos nas métopas, também se relacionam com estes motivos tecidos.

Por fim, no mesmo plano, mas em destaque, vê-se junto à entrada uma imagem de Cécrops e suas filhas, numa referência clara a Atenas, destino de Íon. A peça foi oferenda de um ateniense anônimo (1164–5: ἀθηναίων τινὸς ἀνάθημα) e deve ser entendida como um emblema de sua cidade. O rei mítico de Atenas, representante maior da autoctonia de que tanto se orgulham seus cidadãos, é ele próprio um ser antrotopozoomórfico, já que a parte superior do corpo é de homem e a inferior é de serpente, como o mensageiro faz questão de ressaltar (“enrolando e desenrolando as espirais”).

Para os gregos, as serpentes estão associadas à terra, e vários dos animais descritos nas imagens que perpassam a peça compartilham sua natureza: a hidra, a quimera, por sua cauda, além da Górgona e seus cabelos sibilinos, cuja efigie se imprime no bordado inacabado (outro trabalho de fio e trama) que Creúsa deposita junto ao recém nascido Íon e que permitiram mais tarde que viesse a ser reconhecido – além dele, um adorno de

ouro em forma serpentina e um ramo sempre viçoso de oliveira completam o enxoval, ambos representando Atenas e a sua casa real. A serpente é, portanto, o elemento condutor desse complexo iconográfico que a tragédia tece. E, vale lembrar, é também um símbolo do poder de Apolo e de sua autoridade sobre Delfos, já que antes de instalar ali seu oráculo o deus teve que enfrentar e matar Píton, a serpente que lá habitava, outro ser oriundo da terra. Considerando que tanto a tapeçaria quanto as métopas que com ela dialogam pertencem ao deus e ao seu santuário, não é disparatado ver na associação dessas imagens um sentido religioso, voltado para afirmar a sua glória, cuidadosamente ressaltado pelo poeta.<sup>24</sup>

De fato, no drama que se desenrolará no interior da tenda-cena (*skené*), cujo toque final é a disposição das taças de ouro no meio do espaço, terá papel importante a gota fatal de sangue da Górgona, herança de Creúsa, que, segundo ela, “mata, como veneno que é das serpentes da Górgona” (v. 1015). Ou seja, as reiteradas alusões às serpentes chamam atenção para a natureza violenta e destrutiva dos filhos da terra, entre os quais se incluem Íon e a mãe, descendentes que são de Ericteu e Erictônio e que, ao menos no filho, deve ser neutralizada por influência do pai, o matador de Píton.

Por fim, deve-se observar que nessa peça em que os interesses de Apolo e Atena convergem em torno da figura de Íon, a deusa não poderia estar excluída do que se passa na tenda. O sangue da Górgona, emblema que figura no escudo da deusa, foi dado a Erictônio pela própria Atena e passado de uma geração a outra até que o recebesse Creúsa. Também nos tapetes pode-se ver a presença da deusa, que tem entre seus atributos a tecelagem, dom que partilha com as mortais. Assim, [Homero] anota que Atena, ao aprontar-se para a batalha, “deixa cair logo o peplo no soalho brilhante do Olimpo, obra de fino labor que ela própria tecera e enfeitara”.<sup>25</sup> Também é obra de suas mãos as vestes que envergam Hera, para seduzir Zeus<sup>26</sup>, e Pandora<sup>27</sup>, além de ter sido ela a instruir Penélope na arte de tecer<sup>28</sup>. Ovídio<sup>29</sup> registra sua disputa com a infortunada Aracne, excelente tecelã que recusava prestar honras à deusa por seu dom e, por isso, acaba transformada em aranha, após uma disputa sobre quem tecia melhor. Pode-se supor assim que a deusa se faz presente por meio dos tapetes, produto de sua arte.

<sup>24</sup> Sobre isso consultar Müller 1975, 40.

<sup>25</sup> Hom., *Il.*, 5.734-735. Tradução: Carlos Alberto Nunes.

<sup>26</sup> Hom., *Il.* 14.178-179.

<sup>27</sup> Hes., *Op.* 72; *Th.* 573.

<sup>28</sup> Hom., *Od.* 2.116-117.

<sup>29</sup> Ov., *Met.* 6.

As tapeçarias, fruto da escolha do próprio Íon, revelam então sua identidade e seu destino e testemunharão o drama que ali se passará e que o mensageiro também se comprazerá em narrar. Concluída a construção da tenda, o arauto convida os délfios, o público, a entrar e festejar. Além de Íon, o velho criado de Créusa desempenha papel proeminente na história. É ele, personagem cômico imiscuído na tragédia, que se oferece para servir os convidados, despertando o riso por sua diligência. É dele que Íon recebe a taça com a bebida envenenada.

Nesse momento, o que era para ser uma tragédia torna-se uma peça de mistério, a exemplo do gênero dramático que, na Idade Média, testemunhava a intervenção divina no mundo. Uma palavra de mau agouro inadvertidamente proferida por um dos servos, leva o jovem a dispensar a bebida e convidar os presentes a fazer o mesmo. Nisso, pombas adentram a tenda em revoada e se lançam sobre as poças de vinho. A que bebe onde Íon despejara o conteúdo de sua taça agoniza e morre diante dos olhos de todos. Imediatamente Íon acusa o velho de tentar matá-lo e ele confessa tudo.

O mensageiro descreve apenas aquilo que viu. Por isso não é taxativo sobre Apolo ter intervindo para salvar a vida de Íon. Mas tanto a palavra agourenta quanto a revoada das aves podem ser entendidas como sinais do deus que o herói soube muito bem interpretar – a tenda-cena está em Delos, centro profético por excelência, vale lembrar. De fato, no êxodo, Atena revela que o deus, diante do risco que a mãe matasse o filho e vice-versa, salvou-os “com hábeis estratagemas” (1565: *μηχαναίς*).

Assim, as tapeçarias, pertencentes ao tesouro de Apolo, que o mensageiro descreve com tanto vagar e deleite, dizem da natureza ambígua de Íon, de seu futuro, e, sobretudo, emolduram a intervenção milagrosa do deus nessa peça dentro da peça que Eurípides criou. Como nota Pippin Burnett<sup>30</sup>, “a descrição da tenda é frequentemente censurada devido seu caráter marcadamente não dramático, mas o fato dramático aqui é que uma espécie de epifania ocorreu, seu cenário deve ser celebrado com cuidado ritual”.

Goldhill<sup>31</sup>, em artigo recente, nota que muito se tem dedicado a explicar o que uma determinada *descrição* quer comunicar, qual o seu significado, enquanto que pouco esforço é feito para pensar sua função, ou seja, *para que* ela se presta. Wolff<sup>32</sup> observa que, se muitas vezes ajuda a estabelecer um cenário, a *ékphrasis* constitui um convite à contemplação, a examinar a situação por novos ângulos, promovendo o distanciamento necessário à

<sup>30</sup> Pippin Burnett 1962, 96.

<sup>31</sup> Goldhill 2007.

<sup>32</sup> Wolff 1965, 180: “[...] so descriptions and static pictures only furnish pauses in which the distance of seeing is interposed between the conflicts and action”.



reflexão. Esse modo contemplativo visaria a promover uma pausa no fluxo das ações. Voltando à relação entre tapeçaria e canto, que o coro estabelece e simboliza ao longo da tragédia, gostaria de sugerir, para concluir, que a *ékphrasis* da tenda ocupa na economia dramática da tragédia função equivalente a de um canto coral. Seus temas, suas imagens, tecidas no tear, poderiam muito bem ser cantadas ao seu pé ou no centro da orquestra do teatro de Dioniso. Não é também essa a função do canto coral?

## REFERÊNCIAS

- Aristófanos. 2005. *Duas comédias: Lisístrata e As tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes.
- Boutsikas, Efrosyni. 2011a. "Temples, Stars, and Ritual Landscapes: The Potential for Archaeoastronomy in Ancient Greece." *American Journal of Archaeology* 115(1):55–68. DOI: 10.3764/aja.115.1.0055
- Boutsikas, Efrosyni. 2011b. "Astronomical Evidence for the Timing of the Panathenaia." *American Journal of Archaeology* 115(2):303–9. DOI: 10.3764/aja.115.2.0303
- De Jong, I. 1991. "Narrative in drama. The art of euripidean messenger-speech." *Mnemosyne*, supl. 116:9–10.
- Duarte, A. S. 2010. "Um relato enganoso na *Electra* de Sófocles." In *Estudos sobre o teatro antigo*, organizado por Zélia A. Cardoso e Adriane S. Duarte, 25–38. São Paulo: Alameda.
- Eurípides. 1994. *Íon*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Colibri.
- Eurípides. 1999. *Trojan Women, Iphigenia among the taurians, Ion*, v. IV, edited by David Kovacs. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Goldhill, S. 2007. "What is *ékphrasis* for?" *Classical Philology* 102(1):1–19.
- Longino. 1996. *Do Sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes.
- Mastrorarde, D. 1975. "Iconography and imagery in Euripides' *Ion*." *Classical Antiquity*, 8:163–76.
- Moretti, J.-Ch. 1999–2000. "The Theater of the Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in Late Fifth-Century Athens." *Illinois Classical Studies* 24–25: 377–398.
- Müller, G. 1975. "Beischreibung von Kunstwerken im Ion des Euripides." *Hermes* 103(1):25–44.
- Pippin Burnett, A. 1962. "Human resistance and divine persuasion in Euripides' *Ion*." *Classical Philology* 57(2):89–103.
- Shapiro, H. A. 1980. "Jason's cloak." *Transactions of the American Philological Association* 110:263–86.
- Sousa e Silva, M. F. 1985–1986. "Elementos visuais e pictóricos na tragédia de Eurípides." *Humanitas* 37–38:9–86.
- Svenbro, J. 2003. "Le manteau de Phèdre. Préhistoire du 'texte' em pays grecque." In *Le métier de Zeus: mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, edited by J. Scheid and J. Svenbro, 93–106. Paris: Editions Errance.
- Tuck, A. 2009. "Textiles and the recitation of myth in Euripides." *Arethusa* 42(2):151–9.

- Wolff, C. 1965. "The design and myth in Euripides' *Ion*." *Harvard Studies in Classical Philology* 69:169–94.
- Zeitlin, F. 1994. "The artful eye: vision, ecphrasis and spectacle in Euripidian theatre." In *Art and Text in Ancient Greek Culture*, edited by S. Goldhill and R. Osborne, 138–96. Cambridge: Cambridge University.
- Zeitlin, F. 1996. "Mysteries of identity and designs of the self in Euripides' *Ion*." In *Playing the other. Gender and society in classical greek literature*, edited by F. Zeitlin, 285–338. Chicago: The University of Chicago Press.



*Title.* A play within the play in Euripides' *Ion*.

*Abstract.* Among the tragic poets, Euripides stands out by the wide use he makes of visual elements in his drama, especially the ekphrasis. *Ion*, in two moments, shows this quality: in the chorus' description of the temple of Apollo at Delphi façade (v.184-221), and in the messenger-speech (v.1122-1228). I will concentrate my analysis on the latter, in order to demonstrate how Euripides meant it as a play within the play. Not only does the messenger employ theatrical technical terms, but also the main character in the passage, Ion, arises once as an actor, director and scenographer of the drama that unfolds, distant from the audience eyes, but evidently able to reach their ears.

*Keywords.* Ecphrasis; Greek tragedy; Euripides; *Ion*.

# ÉKPHRASIS NO SEGUNDO COMENTÁRIO DE LORENZO GIBERTI

LUIZ ARMANDO BAGOLIN\*

Universidade de São Paulo

*Resumo.* Dos três comentários dirigidos por Lorenzo Ghiberti na recolha de autoridades antigas e modernas sobre as artes, o segundo desenvolve cumulativamente uma história das artes de sua idade para a qual o momento áulico é reservado à descrição pormenorizada de suas obras, exemplar da arte da escultura entre os florentinos, particularmente os relevos feitos para a Porta do Batistério de Florença.

*Palavras-chave.* Emendas; doutrinas; memória; sumários; autoridades.

*D.O.I.* 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p51-72

DOS TRÊS COMENTÁRIOS DIRIGIDOS POR LORENZO GIBERTI<sup>1</sup> NA RECOLHA de autoridades antigas e modernas sobre as artes, o segundo comentário desenvolve cumulativamente uma história das artes de sua idade para a qual o momento principal é reservado à descrição pormenorizada de suas próprias obras, particularmente os relevos feitos para a Segunda Porta do Batistério de Florença. Não é esta história, todavia, linear, nem expressa documentalmente experiências de um sujeito empírico. Não se trata da história da arte moderna relativa às estéticas ou filosofias da arte que desde o século XVIII a preenchem argumentativamente como um de seus relativos desdobramentos. Os comentários aplicam emendas para a composição de um discurso feito no gênero epidítico ou demonstrativo pelo qual se expõe uma história que se move circularmente entre auges e decadências (como em Plínio, o Velho), sendo os artistas modernos propostos como êmulos dos antigos. Não operando uma mera miscelânea de partes soltas de uma obra incompleta – em todo caso merecedora de respeito, devido ao esforço ou às boas intenções de seu autor, “um artista não-literato” –, a descontinuidade efetuada por estas emendas nos comentários não é descontrolada, nem intuitiva, nem muito menos expressivista. Concernentes à narração, as

\* Docente e pesquisador do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (2005).

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

<sup>1</sup> Ghiberti 1947. Cf. também Ghiberti 1912.

emendas servem à especificação do destinatário que, por sua vez, contribui para a efetuação da verossimilhança e do decoro nos discursos que estão sendo expostos. Não é necessário, portanto, pensar numa autoria subjetivizada de Ghiberti, pois a sua memória não é psicológica. Constrói-se como autoridade textual ou compositiva a partir da recolha de *summaria facta*, “feitos resumidos” – às vezes, glosados, de trechos de várias autoridades, como Plínio, o Velho, Vitrúvio, Al-Hazem, Roger Bacon, e outras –, acionando uma memória coletiva na transcrição. A sequência obtida pela colação de textos vários aciona mimeticamente o engenho destas autoridades nos muitos campos de prescrição que podem ser partilhados com os seus destinatários originários, em especial os das artes particulares. Os trechos são emendados porque são ementas ou matérias do comentário. Comentário – de *commentor*, isto é, pensar com ementas – especifica um gênero de escrito que cola argumentos para a meditação. *Commentarius* ou *commentarium* é também “livro de notas ou apontamentos ou memorial”. Quintiliano (10.7.30) refere-se ao termo “comentário” como “rascunho ou projeto de discurso”. Os trechos que se expõem como assuntos de natureza distinta são matérias do comentário ou, dispostos numa ordem sequencial, operam por acrescentamentos, emendando sumários, resumos, glosas, notas, explicações, doutrinas, proposições, definições e histórias de vidas. Nessas emendas, a invenção relaciona-se, em geral, a um exercício de repetição que, ao reeditar a memória de autoridades e de lugares, serve a finalidades de natureza expositiva, rememorativa, resumitiva, de louvor – ou a todas elas. Como distinção para os gêneros do comentário, há aquele em que se explica um texto que não é reproduzido, e a glosa, em que se apõem notas a um texto que é reproduzido, como no comentário *Promissimus*, sobre Prisciano: “*Commentarius vel commentum dicitur liber continens sequentie et non littere expositionem, et dicitur glosa quae glosa, quia litteram plenarie exponit sicut lingua magistri*” (“Comentário ou comento diz-se do livro que contém exposição de sequência e não de letra; glosa, porém, a que contém exposição de sequência e de letra, e diz-se glosa como se glossa, pois que expõe plenamente a letra, assim como a língua do mestre”). Para Juan Luis Vives, retor espanhol do início do XVI – posterior a Ghiberti, portanto –, o comentário é um dos quatro gêneros da oração que se dedica a explicar as palavras (*De Ratione Dicendi*, 9).<sup>2</sup> Ao lado da *paraphrasis*, que as fazem dilatar a oração, e do *epitome*, que as fazem contrair, os *commentarii* as explicam na mesma língua, e a *versio sive interpretatio*, ou seja, a versão ou a interpretação as traduzem quanto ao sentido de uma língua para outra. Para Vives:

<sup>2</sup> Vives 1998.

[...] a interpretação de cada uma das palavras é uma glosa ou glossema, nome tomado da língua como se uma língua mais obscura se expusesse de forma mais clara [...] Quando é mais extensa se trata de um escólio, nome tomado do exercício das escolas que consiste numa oração fácil e modesta, desnuda totalmente de todo adorno e aparato. Os comentários se denominam assim por comentar, que é dissertar; estes são de dois tipos: simples ou relativos a outra coisa. São relativos a outra coisa quando se estuda e se explica o sentido de qualquer autor; estes são breves e contraídos, porém se estendem se se trata de uma matéria proposta e o intérprete prova que pode aportar algo, como são quase todos os comentários a Aristóteles, a Hipócrates, a Galeno, ao mestre das sentenças. [...] Nos comentários mais breves há de se considerar não tanto o que se pensa como o que pensa aquele a quem se decidiu explicar.

É necessário pensar ainda no início do segundo livro do *De Inventione*, no qual Cícero narra uma história da pintura de Helena encomendada pelo povo de Crótona a Zêuxis.<sup>3</sup> Para figurá-la, este elege cinco jovens porque “acreditava que não poderia achar num só corpo as qualidades que buscava para representar a beleza ideal”. Cícero então compara este feito ao seu, emulando-o, pois ao escrever uma retórica coligindo escritos e preceitos de diversas autoridades sobre esta matéria, pôde eleger um número maior de modelos, de todos aqueles que escreveram sobre o ensino da retórica, diferentemente de Zêuxis que recorreu apenas a modelos de uma única cidade e de uma mesma idade. Esta história é exemplar para a composição de escritos no gênero comentário uma vez que se constitui como um lugar-comum para retores, poetas, assim como para quem intenta escrever sobre as artes, elegendo e recolhendo matérias fornecidas pela invenção.

Em virtude disso, devemos pensar em Lorenzo Ghiberti como um nome que autoriza a composição de comentários nos quais se articulam regimes de gêneros retóricos de decoros e verossímeis na aplicação de uma combinatória de preceitos, como uma enunciação imitativa ativa por emendas de muitos discursos, ou seja, como *commentarius*. Não havendo história como instrumento de uma razão documental, as notícias que vão sendo narradas, particularmente nos trechos sobre os pintores e escultores florentinos e senenses do século XIII ao XV, não se positavam como uma evolução estilística para as artes que prenunciam um suposto *Renascimento*. Lembrando que este último termo também pertence à história recente, em seu lugar corre tópica concernente à *Fortuna*, reproposta por Boécio, entre outros, e figurada em desenho exemplar sobre pele de porco por Villard d’Honnecourt. A tópica situa os altos (as luzes) e os baixos (as trevas) que se alternam frequentemente em muitos tempos, sendo os intervalos entre ambos reservados às idades médias. Plínio, o Velho, a aplica, por exem-

<sup>3</sup> Cícero 1997, 197–9.

plo, ao enumerar as várias olimpíadas nas quais competiram os artistas mais excelentes. Estas indicam os tempos em que a arte chega ao fim para, depois, novamente reviver: “cessauit deinde ars ac rursus olympiade CLVI reuixit [...]” – “depois, cessou a arte novamente, revivendo na centésima quinquagésima sexta olimpíada [...]”.<sup>4</sup> A mesma tópica reaparece posteriormente nos discursos de Petrarca, Boccaccio, Policiano e outros, investindo a figura de Giotto como personificação da revivescência da pintura. Num epítáfio escrito por Policiano, que repropõe de maneira abreviada um elogio de Boccaccio, Giotto traz de volta a pintura que se tornou extinta na Itália: “Ille ergo sum per quem pictura extincta reuixit”.<sup>5</sup>

Para Ghiberti, na mesma tópica adotada por Petrarca, Boccaccio e Policiano, Giotto trouxe a “arte nova” e emulou os “antigos gregos” em suas invenções à medida que abandonou a “rudeza” da “arte grega”. No *Segundo Comentário*, o imperador Constantino e o papa Silvestre são personificações do declínio das artes na Itália, sendo o seu recomeço creditado à figura de Giotto menino, pastor de ovelhas, que do campo, *rus*, vai à cidade, *urbis*, conduzido por Cimabue.<sup>6</sup> Mas é fundamentalmente a figura de Giotto a operar a amplificação do engenho e da autoria como tópicos concernentes ao gênero epidítico. Para Cícero, este gênero destina-se ao louvor ou à censura, caracterizando-se, no primeiro caso, pelo elogio a engenhos, habilidades, caracteres, lugares, obras e feitos que o orador imita em seu discurso. Especificamente, no gênero epidítico, e no que concerne à invenção, prescreve-se a emulação do modelo, pois aquilo que apenas é semelhante ao modelo imitado é, necessariamente, inferior a ele. Cabe, portanto, a Giotto, no plano do discurso, o papel de êmulo simultaneamente dos artistas modernos e dos antigos. No *De Origine Civitatis Florentie et de Eiusdem Famosis Civibus* (*Sobre a Origem da Cidade de Florença e de Seus Famosos Cidadãos*), escrito por volta de 1400 por Filippo Villani<sup>7</sup>, possivelmente uma das referências consultadas por Ghiberti, Cimabue personifica o recomeço da “pintura grega e latina errante” através de muitos séculos, enquanto Giotto passa a representar, por excelência, o êmulo dos antigos pintores. Diz Villani:

[...] primus Iohannes, cui cognomento Cimabue dictum est, antiquatam picturam et a nature similitudine pictorum inscitia pueriliter discrepantem ad nature similitudinem quase lascivam et vagantem longius arte et ingenio revocavit. [...] Post hunc, strata iam in novis nivibus via, Giottus, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed arte et ingenio preferendus, in pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit.

<sup>4</sup> Pline l’Ancien 1953, 125.

<sup>5</sup> Panofsky 1960, 34.

<sup>6</sup> Ghiberti 1947, 32–3.

<sup>7</sup> Villani 1997.

[...] João, apelidado Cimabue, foi o primeiro a reevocar a antiga arte da pintura e a similitude da natureza que, devido à ignorância dos pintores, se tornara dissoluta e lasciva, afastando-se infantilmente da natureza. [...] Depois dele, com o caminho já preparado para novas coisas, Giotto, não só comparável aos pintores antigos pela fama, mas a eles até superior pela arte e pelo engenho, restituiria à pintura a sua prístina dignidade e seu grande renome”.<sup>8</sup>

As histórias de Ghiberti fazem as artes e as doutrinas da pintura e da escultura, avançarem cumulativamente até as produções do xv, em que as obras feitas para a *Segunda Porta do Batistério de Florença*, a *Porta do Paraíso*, é *exemplum* do ápice da emulação em relação à arte de outrora. Pertencendo ao gênero prosopográfico, vida, composta também por tópicos epidícticos, as micronarrativas expõem ações reais ou fictícias. Estas ações aparecem figuradas por meio dos três gêneros de narração que a *Retórica a Herênio*<sup>9</sup>, conhecida no tempo, propõe para a constituição da causa na oratória forense: o primeiro trata diretamente da causa que é exposta; o segundo faz digressões; o terceiro trata de pessoas ou feitos.

No *Segundo Comentário*, a causa constituída como feito a ser narrado é a história do que ocorreu com a pintura quando foi perseguida pelos iconoclastas, sendo este feito recomposto para a memória do destinatário, como em:

Ebbe la idolatria grandissima persecuzione in modo tale, tutte le statue e le pitture furono disfatte e lacerate di tanta nobilità ed antica e perfetta dignità e così si consumaron colle statue e pitture e volumi e commentarii e lineamenti e regole [che] davano ammaestramento a tanta egregia e gentile arte; Cominciò l'arte della pittura a sormontare in Etruria [...].

Foi a idolatria muitíssimo perseguida, de tal modo que todas as estátuas e pinturas foram desfeitas e laceradas em sua muita nobreza, antiga e perfeita dignidade, e assim se consumiram com as estátuas, e pinturas, e volumes, e comentários, e lineamentos, e regras que ensinavam uma arte numerosa, egrégia e gentil. Começou a arte da pintura a ressaltar na Etrúria.<sup>10</sup>

Para constituir a narração, o argumento do discurso é um feito fictício que poderia ter ocorrido, como por exemplo, a história sobre o menino Giotto, desenhando uma ovelha do natural (“il quale si ritraeva del naturale una pecora [...]” – “que se tirava do natural uma ovelha [...]”; *Idem, ibidem*). A narração refere ainda pessoas que existiram ou poderiam ter existido, como Giotto, Cimabue, Taddeo Gaddi etc. Junto aos feitos também são figurados, dramatizando-os, os modos de falar dos personagens: “Per nome io son chiamato Giotto: il mio padre à nome Bondoni e sta in questa casa che è

<sup>8</sup> Villani 1997, 411.

<sup>9</sup> Ps-Cícero 2005.

<sup>10</sup> Ghiberti 1947, 32.

apresso, dice” (“Por nome sou chamado Giotto, o meu pai tem por nome Bondone e está na casa logo ali, disse”).<sup>11</sup> Na sequência, se dá o elogio superlativo do engenho e da arte do referido artífice, seguido da enumeração ou descrição de suas obras situadas em vários lugares, o que pode ser entendido como relativo ao gênero topográfico. No início do inciso, Giotto e seu pai são apresentados como pessoas muito pobres, o que amplifica o elogio, conforme típica achada, por exemplo, em Téon.<sup>12</sup>

As outras histórias sobre pintores e escultores, que sucedem à de Giotto, aplicam os mesmos preceitos: figuram a origem do artista ou como ele se iniciou em sua arte; louvam algum aspecto que seja distintivo em sua maneira de operar – por exemplo, a propósito de Maso: “fu discepolo di Giotto: poche cose si trovano di lui che non sieno molto perfette. Abreviò molto l’arte della pittura” (“foi discípulo de Giotto: poucas coisas se acham dele que não sejam muito perfeitas. Abreviou muito a arte da pintura”)<sup>13</sup>; depois enumeram ou descrevem as obras, assim como, alguma vez, o legado deixado aos pósteros, discípulos ou outros. Por exemplo, a propósito de Gusmin:

Fu grandissimo disegnatore e molto docile. Andavano i giovani, che avevano volontà d’apparare, a visitarlo pregandolo; esso umilissimamente li riceveva dando loro dotti ammaestramenti e mostrando loro moltissime misure e facendo loro molti esempli [...]

Foi grandíssimo desenhador e muito dócil. Os jovens, que tinham vontade de aprender, iam visitá-lo, pedindo-lhe; este, humildemente os recebia, dando-lhes doudas doutrinas e mostrando-lhes muitíssimas medidas e fazendo-lhes muitos exemplos [...].<sup>14</sup> Como o que é narrado se faz costumeiramente por sentenças breves que expõem ações ou declarações também breves atribuídas a um personagem determinado, os comentários assemelham-se, quanto ao gênero, às *chría*.<sup>15</sup>

As narrativas nos *Comentários* subdividem-se entre as histórias dos pintores e as dos escultores. A causa, já referida, é a destruição das imagens e o começo da “maneira grega”, segundo Ghiberti, na qual excele Cimabue. Depois, são expostas as vidas de Giotto, Stefano, Gaddi, Maso, Bonamico, Cavallini, Orcagna, Lorenzetti, Simone Martini, Barna, Duccio, até o inciso 15, e, a partir do 16, de escultores como Andrea Pisano, Gusmin de Colônia,

<sup>11</sup> Ghiberti 1947, 32.

<sup>12</sup> Teón 1991, 127: “é digno de louvor também quem procedendo de uma família humilde, se converteu em alguém importante, como Sócrates, filho de Fenárete, a parteira e de Sofronisco, o escultor”.

<sup>13</sup> Ghiberti 1947, 35.

<sup>14</sup> Ghiberti 1947, 40.

<sup>15</sup> Teón 1991, 105: “Uma *chría* é uma declaração ou ação breve atribuída certamente a um personagem determinado ou que é equivalente a alguém determinado e em estreita relação com ela há a sentença e o *apomnēmōneuma*, pois toda sentença breve atribuída a um personagem dá lugar a uma *chría* e o *apomnēmōneuma* é uma ação ou dito útil para a vida.”



chega-se ao inciso 18, com as anotações de Teofrasto, Epicuro e outros gregos, para o louvor das artes. No inciso 19, a memória da *persona* Ghiberti é acionada com os mesmos lugares-comuns: ele vai a Pesaro, depois volta a Florença e participa do certame da figuração da história sacra nas quatro tábuas de latão; são citadas autoridades da escultura de diversos lugares compondo a emulação: “Furono combattori questi: Filippo di ser Brunellesco, Simone da Colle, Nicolò d’Arezzo, Jacopo della Quercia da Siena, Francesco di Valdambrina, Niccolò Lamberti; fumo sei a fare detta prova” (“Foram os seguintes combatentes: Filippo di ser Brunellescho, Simone da Colle, Nicolò d’Arezzo, Jacopo della Quercia, de Siena, Francesco di Valdambrina, Niccolò Lamberti; fomos seis a fazer esta prova”)<sup>16</sup>; a vitória no certame é novamente uma afirmação do engenho e da arte: “Mi fu conceduta la palma della vittoria da tutti i periti e da tutti quelli [che] si provarono meco” (“Foi-me concedida a palma da vitória por todos os peritos e por todos aqueles que competiram comigo”).<sup>17</sup>

No final do inciso de número 20 descreve-se uma cornalina antiga como muito perfeita, que Ghiberti, por encomenda, emenda a um pecíolo. Compõe-se mais uma emulação, desta vez, com uma autoridade antiga personificada como o escultor grego Pirgotilo ou como Policlete. Nos incisos 21 e 22 são arroladas outras obras e encomendas, particularmente a encomenda da segunda porta para o Batistério de Florença, evidenciando que a escultura imita tópicas narrativas da Bíblia. No inciso 23 especificam-se aos destinatários a brevidade e o fim expositivo do discurso, dispensados de ornatos, como comentário. Na *Retórica a Herênio*<sup>18</sup>, esta brevidade é especificada ao lado da clareza e da verossimilhança como qualidades relativas ao gênero narrativo. Diz o Herênio: “três coisas convêm à narração: que ela seja breve, clara e verossímil”.<sup>19</sup> Sendo relativo ao terceiro gênero de narração, assim como aos seus subgêneros, “as ações” e “os personagens”, o comentário constitui-se a partir das espécies resultantes da subdivisão das ações, em “fábula, história e argumento”.<sup>20</sup> O comentário firma a história das *res facta*, das coisas feitas, assim como compreende o argumento das *res ficta*, portanto, do que poderia ter acontecido, com brevidade e clareza, adequando-as ao verossímil do costume da audiência.

Em todos aqueles incisos suprarreferidos, a ficção de pessoas naturais opera como *vera fictio*, a ficção de existência que refere pessoas e feitos

<sup>16</sup> Ghiberti 1947, 42.

<sup>17</sup> Ghiberti 1947, 42.

<sup>18</sup> Ps.-Cícero, *Ad Her.* 1.14 (2005, 67).

<sup>19</sup> Ps.-Cícero, *Ad Her.* 1.14 (2005, 67).

<sup>20</sup> Ps.-Cícero, *Ad Her.* 1.12 (2005, 65).

conferindo autoridade ao comentário. A narrativa da vida de um pintor – por exemplo, Giotto – é retomada pela narrativa da vida de outro – como Taddeo Gaddi – e de outro, e assim por diante, amplificando a tópica. Conflui ainda com a *narratio*, contribuindo para o louvor, o uso de *ékphrasis*, descrição, que é *falsa fictio*, pois narra o que não é, expondo como presente algo ausente ao ouvido do ouvinte leitor. Este efeito se dá, sobretudo, graças à *enargeia*, vividez, segundo Aristóteles, na *Retórica* (1411b 24–5)<sup>21</sup>, que especifica a qualidade do texto com a capacidade de pôr a imagem “diante dos olhos” – *pro ommatōn* –, evocando simultaneamente o movimento, pois *enargeia* pode ser interpretada também como “representação de uma ação”. Quintiliano, nas *Instituições Oratórias*<sup>22</sup>, especifica que a audiência de um discurso judicial, por exemplo, deveria ter a matéria “disposta diante dos olhos da mente”, consistindo este efeito a maior virtude da oração, porquanto esta não teria a mesma força caso o juiz ouvisse somente uma narração simples. Porém a evidência (tal como é chamada a *enargeia* por Quintiliano) apareceria como efeito persuasivo na oração se, ao ouvi-la, o juiz “tivesse os fatos dispostos aos olhos da mente” (“de quibus cognoscit, narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi”).<sup>23</sup> Como relativa aos *progymnasmata*, a éfrase é dotada de *enargeia* suscitando pelo discurso pronunciado oralmente efeitos que mimetizam as artes da representação ou da figuração, produzindo imagens que, ouvidas, podem ser intelectualmente contempladas pelos olhos da mente, produzindo, como pinturas moventes sobre o intelecto, as *phantasmata* ou *phantasiai*. O orador seria capaz, assim, de apresentar a sua própria visão da cena por meio destas fantasias, também chamadas de *visiones* em latim, ou visões, pois, segundo Quintiliano:

Quas φαντασίας Graeci uocant (nos sane uisiones appelemus), per quas imagines rerum absentium ita representantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere uideamur, has quisquis bene ceperit, is erit in adfectibus potentissimus. Quidam dicunt ἐφ'αντασίωτον, qui sibi res uoces actus secundum uerum optime finget.

O que os gregos chamam *phantasiai* (nós as chamaremos “visões”, se você preferir) são os meios pelos quais as imagens de coisas ausentes são representadas à mente de tal modo que nós parecemos vê-las com nossos próprios olhos sob a nossa presença.

<sup>21</sup> Aristóteles 2006, 266.

<sup>22</sup> Quint. *Inst. Orat.* 8.3.61–2 (1986, 244): “ornatum est, quod perspicuo ac probabili plu est. Eius primi sunt gradus in eo quod uelis concipiendo et exprimendo, tertius, qui haec nitidiora daciatur, quod proprie dixeris cultum, Itaque ἐνάργεια, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidential vel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, est illud patet, hoc se quodammodo ostendit, inter ornamenta ponamus. Magna virtus est res de quibus loquimur clare atque, ut cerni uideantur, enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio, si usque ad aures ualet atque ea sibi iudex, de quibus cognoscit, narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi.”

<sup>23</sup> Quint. *Inst. Orat.* 8.3.61–2 (1986, 244).

E quem tiver esta habilidade terá grande poder sobre os afetos. Alguns chamam de *euphantasiōtos* a quem pode fingir otimamente vozes e ações”<sup>24</sup>.

Semelhantemente, o Pseudo-Longino define *phantasia* a circunstância “quando o que você diz sob efeito do entusiasmo e da paixão, crê vê-lo e o coloca sob os olhos do auditório”.<sup>25</sup> Especificando-a mais do que os autores antigos dos *progymnasmata*, quanto ao seu destinatário ou audiência, Quintiliano e o Pseudo-Longino vêem o espectador-ouvinte sob o efeito desta *enargeia* nas imagens-fantasia que se dirigem aos seus olhos mentais, cuja forma é equivalente a uma pintura ou a um conjunto de impressões moventes, num *theatrum* imaginário. Pressupondo a ligação íntima entre palavra e imagem mental, o orador age animadamente sobre a audiência na medida em que as imagens são transmitidas pelas palavras pronunciadas àquela, que, portanto, as receberá em suas mentes como imagens correlatas e comparáveis. O processo de visualização por parte do espectador-ouvinte tem por origem ou estímulo a *phantasia* produzida pelo orador, em primeiro lugar, para si mesmo, como recurso de autoconvencimento e, depois, por intermédio das palavras e das formas específicas de elocução, para a audiência que a planteia para si, quase como se não houvesse intermediação alguma entre o discurso do orador e a sua recepção. A *enargeia* contribui para este efeito de cancelamento da impressão de perda ou de diferença no ato de transmissão da imagem imaginada na mente do orador ao se imprimir aos olhos da mente do ouvinte-leitor a imagem vívida da prova ocular de uma coisa, pessoa, lugar, tempo ou ação, por intermédio da linguagem, mesmo na ausência de sua evidência física. Dirigidos aos olhos do intelecto, os efeitos da éfrase, contudo, imitam muito mais do que a imagem física percebida apenas pelo sentido da vista. Participada pela visão, a imagem dotada de *enargeia* age sobre todos os demais sentidos ativando os demais sensíveis porque seleciona mimeticamente os usos tidos como válidos e verdadeiros pela opinião partilhada, sendo recepcionada como uma potência que, embora sabida e esperada pela audiência, destinatária destes discursos, contribui para a possibilidade de comoção sobre o ouvinte. Dionísio de Halicarnasso, doutrina, a propósito do discurso de Lísias, o efeito sobre o espectador nas narrativas de batalhas, como se ele próprio estivesse dentro da cena de guerra interagindo com os outros diversos personagens. Diz Dionísio: “a *enargeia* é um tipo de poder de levar as coisas mostradas ante os olhos” (“*dunamis tis hupo tas aisthēsis agousa ta dēloumena*”).<sup>26</sup> Theon de Alexandria recomenda em seus *progymnasmata*

<sup>24</sup> Quint. *Inst. Orat.* 6.2.29–30 (1986, 433–4).

<sup>25</sup> Ps.-Longino 1992, 86–7.

<sup>26</sup> Webb 2009, 22.

para o estudante que lê o texto de um orador antigo pensar-se na “pele” dele, de um Demóstenes ou de um Ésquino, no momento de suas performances. Para Theon, a écfrase “é uma composição que expõe em detalhe e apresenta ante os olhos de maneira manifesta o objeto mostrado”.<sup>27</sup>

Particularmente, na oratória forense ou no gênero deliberativo, a vívida exposição, mais do que a mera narração dos fatos, tem a vantagem de capturar a atenção dos ouvintes, tornando-se para eles rapidamente compreensível e memorável. A este respeito Quintiliano refere pintura de crime feita sobre madeira ou tela que algumas vezes é trazida para o tribunal (6.1.32)<sup>28</sup> e que produz comoção sobre o juiz, além de instruí-lo sobre o ocorrido. A homologia entre écfrase e pintura é, então, definida: o discurso dotado de *enargeia* assemelha-se a um quadro porque permite por “ante os olhos”, sendo a contrafação de um modelo pintado – “antigraphai ten graphein”. Também Sardianos (John de Sardes), em seu *Commentarium in Aphthonii Progymnasmata*, propõe a *ékphrasis* como um efeito retórico que “imita a arte dos pintores”.<sup>29</sup> Esta imitação leva em conta que a pintura é uma imagem fictícia cujas partes são descritas com os lugares-comuns do discurso costumeiro que considera para efeito de verossimilhança aquilo que é habitual e natural. Seguindo os *Eikones* de Filóstrato, para Sardianos, as écfrases ordenam as imagens de acordo com os seus respectivos assuntos: imagens de pessoas devem, pois, ser consideradas como pessoas, imagens de eventos, como eventos, e assim por diante. Descreve-se desse modo mais o assunto da matéria do que uma imagem simples, o qual o orador interpreta considerando as diversas coisas ou sujeitos ou ações na pintura, ou a partir da suposta interpretação que o pintor teria feito dessas mesmas coisas. Para Nicolau, a *enargeia* como efeito distintivo na *ékphrasis*, em contraposição à *diēgēsis*, é ainda mais importante quando se trata de descrever pinturas ou esculturas, ou seja, obras de artes. Diz ele:

Devemos, particularmente, quando descrevemos estátuas ou pinturas ou coisas desta espécie, tentar adicionar as razões (*logismoi*) do porquê o pintor ou o escultor descreveu coisas de certos modos – por exemplo, como ele descreveu um caráter como a raiva de acordo com tal ou qual causa (*aitia*) ou alegria –, ou faremos menção de alguma outra emoção (*pathos*) resultante da história sobre a pessoa que está sendo descrita. As razões contribuem muito também para a *enargeia* em outros tipos de écfrases<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Teón 1991, 136.

<sup>28</sup> Quintilian, *Inst. Orat.* 6.1.32 (1986, 402–3): “Sed non ideo probaverim, quod factum et lego et ipse aliquando vidi, depictam in tabula sipariove imaginem rei, cuius atrocitate iudex erat commovendus. Quae enim est actoris infantia, qui mutam illum effigiem magis quam orationem pro se putet locuturam?”

<sup>29</sup> Webb 2009, 27.

<sup>30</sup> Nicolaos, *Progymnasmata*, ed. Joseph Felten (Leipzig, 1913); *Souda* 3.2.4–11.

Nicolau parece considerar principalmente a écfrase das artes como gênero relativo à descrição de figuras humanas, enfatizando a importância das emoções para a produção de *enargeia* no contexto narrativo, em detrimento da mera descrição de aspectos materiais ou formais da imagem pintada ou esculpida. Amparadas pela causa (*aitia*) que as torna verossímeis, as paixões avivam as descrições das obras de arte, porquanto o orador interpreta a interpretação do pintor ou do escultor, e nela o sentido das ações, dos gestos, das roupagens dos personagens, como signos de emoções ou de um caráter (*ethos*). Por isso Quintiliano<sup>31</sup> recomenda aos estudantes de oratória um exercício no qual são inquiridos a explicar os detalhes da imagem de Vênus de Esparta ou do Cupido. A motivação para incluir *ékphrasis* de pinturas e esculturas ou estátuas entre os exemplos de *progymnasmata* pode ter sido a oportunidade de encontrar e desenvolver nestas descrições assuntos diversos relativos a figuras e cenas da mitologia, assim como da poesia bucólica e das obras homéricas, além de outras, muito frequentadas pela audiência. Semelhantemente, descrever uma estátua de Hera ou Ajax ou de um guerreiro entregue à ferocidade da batalha é uma forma de descrever o caráter, o *ēthos*. Uma écfrase de Libânio, por exemplo, reproduzida por Michael Baxandall, descreve uma pintura da Casa do Conselho da Antioquia do seguinte modo:

Havia uma paisagem de campos e de casas como costumam ser as casas de gente do campo – algumas maiores, outras menores. À volta das casas, erguiam-se altos ciprestes. Não se podia vê-los por inteiro, porque as casas atrapalhavam a vista, mas as suas copas apareciam por cima dos telhados. Eu diria que essas árvores serviam para proporcionar aos camponeses um lugar de repouso, à sombra de suas folhagens e com o canto alegre dos pássaros empoleirados nos galhos. Quatro homens saíam correndo das casas e um deles chamava um rapaz que estava por perto – o gesto de sua mão direita, como que dando instruções, mostra isso. Um outro estava virado na direção dos primeiros, como que escutando a voz do chefe. Um quarto homem, que tinha a mão direita estendida e segurava com a esquerda um bastão, surgia um pouco à frente da porta, gritando alguma coisa para outros homens que trabalhavam ao redor de uma carroça. Pois, justo nesse momento, uma carroça abarrotada, não sei dizer se de palha ou outra coisa, acabava de sair de um campo e estava no meio do caminho. A carga parecia não estar bem amarrada, mas dois homens tentavam, meio desajeitadamente, mantê-la no lugar, um de cada lado do veículo: o primeiro, quase nu, exceto por um pano que lhe cobria os rins, tentava escorar a carga com uma vara; do segundo homem só se viam a cabeça e uma parte do peito; mas, a julgar pela expressão do rosto, ele devia estar sustentando a carga com as mãos, ainda que o resto do corpo estivesse escondido pela carroça. Quanto ao veículo propriamente dito, não era daqueles carros de quatro rodas de que fala Homero, pois tinha apenas duas rodas, e é por isso que a carga

<sup>31</sup> Quintilian, *Inst. Orat.* 2.4.26 (1986, 236–7): “Solebant praeceptores mei neque inutile et nobis etiam iucundo genere exercitationis praeparare nos cconiecturalibus causis, cum quaerere atque exsequi iuberent, Cur armata apud Lacedaemonios Venus, et Quid ita crederetur Cupido puer atque volucer et sagittis ac face armatus, et similia, in quibus scrutabamur voluntatem, cuius in controversiis frequens quaestio est, quod genus chriae videri potest.”

ia sacudindo para todos os lados, e os dois bois vermelhos, robustos e pescoçudos davam a impressão de precisar mesmo de muita ajuda. Um cinturão prendia a túnica do vaqueiro na altura do joelho; com a mão direita ele segurava as rédeas, puxando-as para incitar os bois. Em vez disso, elevava a voz, dizendo alguma coisa para estimular os bois, a espécie de coisa que se diz aos bois para que entendam nossas ordens. O vaqueiro tinha um cachorro para ficar de sentinela enquanto ele dormia. E lá estava o cachorro, correndo ao lado dos bois. A carroça estava perto de um templo: era o que indicavam as colunas visíveis por entre as árvores.<sup>32</sup>

Baxandall adverte-nos que a descrição acima “não nos capacita a reproduzir o quadro”, embora saiba tratar-se de uma *ékphrasis*. Buscando algo que nas descrições seja indicativo de uma percepção visual esclarecida que se dê no tempo presente simultaneamente à apreensão da obra de arte, o historiador relega a descrição de Libânio a uma opinião que só pode ser expressa “depois de se ter visto o quadro”. No entanto, não há nesta éfrase ou noutra qualquer nada que comprove uma situação vivenciada por um sujeito empírico ou que pressuponha a existência de um sujeito assim especificado como destinatário do discurso ou do quadro verdadeiro, se é que este existiu. O destinatário atual, é claro, não se declara como o destinatário natural dos *progymnasmata* e de éfrases compostas com *enargeia*. Para aquele último as éfrases exercitam e estimulam a imaginação a fim de fornecer mais detalhes na elaboração de uma imagem que “põe em detalhe e apresenta ante os olhos de maneira manifesta o objeto mostrado”, conforme escreve Aftônio<sup>33</sup>, depois de Hermógenes e Theon terem escrito o mesmo, com algumas variações. O autor de uma éfrase compõe a figura do narrador fingindo a enunciação com um “como parece provável” ou um “como se fosse” (*hōs eikos*), posicionando-se deste modo como intérprete e permitindo que o ouvinte possa acolher esta mesma posição. Nicolau recomenda o uso da éfrase para a amplificação do discurso, estimulando a audiência a produzir a emoção adequada acerca de um tipo de pessoa ou ação, e ao mesmo tempo como parte do exercício relacionado ao lugar-comum (*koinos topos*) – por exemplo, quanto à descrição de um crime ou de uma boa ação. Nestes casos, a estratégia de inclusão de imagens e detalhes que tornem mais vívidas as ações descritas é algumas vezes chamada *hupotipōsis* ou *diatupōsis*, fazendo da éfrase uma espécie de expansão da narrativa básica. A provisão de minúcias ou de pormenores a respeito da cena contribui para o efeito de *enargeia*, como demonstra também Quintiliano a propósito de uma “cidade saqueada” (8.3.66) produzindo-a, a narrativa, a partir de muitos detalhes ou da narração *ex pluribus*:

<sup>32</sup> Baxandall 2006, 32–3.

<sup>33</sup> Aftônio 1991, 253.

Videatur uidere alios intrantes, alios autem exeuntes, quosdam ex uino uacillantes, quosdam hesterna ex potatione oscitantes. Humus erat immunda, lutulenta uino, coronis languidulis et spinis cooperta piscium.

Parece que vi alguns entrando, outros saindo, alguns cambaleando sob o efeito do vinho, alguns bocejando por terem bebido no dia anterior. O chão estava imundo, manchado de vinho, coberto com coroas murchas e espinhas de peixe<sup>34</sup>.

O evento principal, a festa ou o fim dela, é apresentado por descrições de ações de pessoas (*pragmata*), “entrando, saindo, cambaleando”, e do lugar onde estas agem (*topos, topographia*), expondo-os ante os olhos do ouvinte-leitor que, por sua vez, é capaz de compor ou recompor em suas mentes o cenário de abandono deixado após o banquete dos vitoriosos. E Quintiliano, então, indaga: “O que mais poderia alguém ter visto se tivesse entrado [naquele momento] na sala?”<sup>35</sup> Como o olho sugerido pelo discurso do orador movimenta-se pelo espaço desta sala, indo das pessoas até o chão, percorrendo-o, com cautela, trata-se mais de produção de uma visualização da cena que opera um movimento de circularidade. Relativo, portanto, à *periēgesis*, a écfrase apresenta o detalhe para um olho, não físico, que se detém e que se move muitas vezes, circundando, passeando pela cena, como recurso para a produção da *enargeia*. O autor da écfrase, neste caso, inventa um narrador que declara que viu, ou que parece ter visto, ou que viu o que qualquer um teria visto amplificando a partir da enumeração de coisas vistas um lugar comum (*koinos topos*) inteligível para a audiência. A visão, o movimento e a sua circularidade contribuem para a amplificação da ficcionalização do acontecimento e sua consequente aceitação como algo verossímil conforme o costume, portanto, digno de ser debatido ou de ser utilizado em debates, encômios, elogios de obras e de feitos, etc. Por isso, no étimo, *ek-phrasis* significa “dizer tudo, fazer entender, dizer integralmente ou expor até o fim”. Significa também “expor em detalhe”, “de forma detida” ou “de modo manifesto”, “desdobrado”, “explicado”, ou “explicando-se por si”. No caso dos exemplos citados de Libânio e Quintiliano, move-se a visão das ações para o lugar em que se desenvolvem, e deste, para o lugar em que se situa o próprio narrador trazendo consigo o ouvinte-espectador.

No inciso 11 do *Segundo Comentário*, Lorenzo Ghiberti descreve uma pintura de Ambruogio Lorenzetti. O assunto: jovens frades cristãos são pendurados em uma árvore e depois decapitados pelos sarracenos. Reproduzo-o aqui na íntegra:

<sup>34</sup> Quintilian 8.3.66 (1986, 246–7).

<sup>35</sup> Quintilian 8.3.67–8 (1986, 248–9): “Quid plus videret qui intrasset? Sic et urbium captarum crescit miseratio. Sine dubio enim, qui dicit expugnatam esse civitatem, complectitur omina quaecunque talis fortuna recipit, sed in adfectus minus penetrat brevis hic velut nuntius.”



Teve a cidade de Siena excelentíssimos e doutos mestres, entre os quais, Ambruoio Lorenzetti, que foi famosíssimo e singularíssimo mestre; fez muitíssimas obras. Foi nobilíssimo compositor – entre suas obras, há nos Frades Menores uma história, que é grandíssima e egregiamente feita e toma toda a parede de um claustro: como um jovem deliberou tornar-se frade; como o referido jovem torna-se frade e seu superior o veste; e como, tornado frade com outros frades, solicita ao seu superior, com grandíssimo fervor, licença para viajar para Ásia para pregar a fé dos Cristãos aos Sarracenos; e como os referidos frades partem e vão ao Sultão; e como começam a pregar a fé de Cristo. Com efeito, são estes presos e levados diante do Sultão, que subitamente ordena que sejam atados a uma coluna e batidos com varas. Foram imediatamente atados e dois começaram a bater nos referidos frades. Ali se pinta como os dois neles bateram com as varas nas mãos, e, revezados por outros dois, repousam com os cabelos molhados, gotejantes de suor, e com muita ansiedade e muita ofegação: vista, a arte do mestre parece uma maravilha; ainda há todo o povo vendo, com os olhos, os frades nus. E está aí o Sultão sentado de modo mouresco com variadas atitudes e diversas vestimentas. Parece que a estes se vê como se estivessem vivos, e como o Sultão dá a sentença para que sejam pendurados numa árvore. Pintou-se aí como eles são pendurados cada um em uma árvore. Manifestamente, todo o povo que ali está vendo sente o frade pendurado na árvore a falar e a pregar. Como [o sultão] ordena ao verdugo que esses sejam decapitados. E como ali os frades são decapitados, com grandíssima turba, a cavalo e a pé, vendo. E há o executor da justiça, com muitíssima gente armada, homens e mulheres, e, decapitados, os referidos frades; turva-se muitíssimo o tempo escuro, com muito granizo, raios, trovões, terremotos: parece ver-se pintados os perigos do céu e da terra. Parece que todos procuram recobrir-se com grande tremor. Veem-se homens e mulheres e seus panos revirar-se nas cabeças, e os que estão armados pôr os escudos sobre suas cabeças e o granizo, denso, a cair sobre os escudos e que verdadeiramente parece saltar sobre os escudos com ventos maravilhosos. Vê-se o curvar até a terra das árvores que se despedaçam, e todos parecem fugir, e cada um é visto em fuga; vê-se o verdugo cair sob o cavalo que o mata: por isso, muitíssima gente se batizou. Para uma história pintada parece-me uma coisa maravilhosa.<sup>36</sup>

O ver do narrador tem a sua ação amplificada por outros “veres”: o ver do Sultão, o qual condena os frades; os da multidão que acompanha o martírio; o do frade que fala e prega antes de morrer, o ver da audiência. A descrição da pintura com os frades remete o destinatário ao ato de invenção do quadro, como a pintá-lo novamente com palavras, reativando a memória dos *topoi* sabidos da audiência. Aqui a visão também opera de modo circular pela narrativa, cujo mote central é o sacrifício dos frades: percorre das ações dos personagens envolvidos à descrição dos feitos, da tempestade, dos ventos, dos raios, trovões, terremoto, chuva de granizo, árvore se partindo, cavalo empinando, (alguns destes exemplos são arrolados nos *progymnasmata* de Theon, Hermógenes e Aftônio), assim como dos caracteres com os soldados do Sultão, “ofegantes, molhados de suor”, pessoas “com tremor”. No final do

<sup>36</sup> Ghiberti 1947, 37–8, sublinhados nossos.



inciso, a afirmação “per una storia pitta mi pare una meravigliosa cosa...”<sup>37</sup> indica como o discurso emula a pintura, pois enquanto éfrase, “pinta” com palavras quadro que poderia ou não ter sido pintado, assemelhando-se esta comparação àquela feita a propósito da descrição da *Calúnia* pintada por Apeles, escrita por Luciano e reescrita por Leon Battista Alberti, o qual arremata: “Essa história, se contada, já agrada, imagine-se a graça e o encanto que teria se a víssemos pintada por Apeles”.<sup>38</sup>

A *ékphrasis*, ao louvar o engenho e a arte dos pintores e escultores, não somente mimetiza a visão que se teria diante das obras como remete o destinatário diretamente às matérias do assunto que estas representam, buscando a sua amplificação ou dramatização também através da composição de etopeias, a descrição do caráter de um personagem fictício ou existente. Para Aftônio, que comenta Hermógenes, a éfrase sucede à etopeia, a qual define como “a imitação do caráter de um personagem proposto”.<sup>39</sup> Como gênero descritivo, subdivide-se em idoloopia, prosopopeia e etopeia – isto é, como a imitação de um personagem conhecido que está morto e deixou de falar, o primeiro subgênero; como alguém cujo caráter e existência são fictícios ou quando se imita o caráter de alguma coisa, o segundo subgênero; ou como um personagem conhecido cujo caráter é inventado, o último subgênero (Theon refere-se a qualquer personagem que fala unicamente pelo termo prosopopeia). Ainda quanto às etopeias, Aftônio as subdivide em emotivas, morais e mistas. As emotivas são as que expressam maximamente emoção, as morais, que oferecem caráter, e as mistas, que contém caráter e emoção. A etopeia deve ainda, segundo Aftônio, “ser elaborada com um estilo claro e conciso, florido e solto, livre de qualquer artifício ou figura, e dividida em três tempos: presente, passado e futuro”<sup>40</sup>.

No *Segundo Comentário*, Ghiberti utiliza etopeias mistas, quando, por exemplo, faz o menino Giotto falar com Cimabue, declarando o seu nome e o de seu pai e ao mesmo tempo a condição de ambos, paupérrima. Num outro inciso, o de número 17, Ghiberti elogia Gusmin, o grande mestre estatuário de Colônia, que vê suas estátuas serem desfeitas para pagamento das dívidas do duque. Esta narrativa se desenvolve do seguinte modo:

Na Germânia, na cidade de Colônia, viveu um mestre da arte estatuária muito perito [chamado Gusmin]; foi de excelentíssimo engenho; esteve com o duque de Anjou, para quem fez muitíssimas obras de ouro; entre outras obras, fez uma tábua de ouro com toda solícitude e disciplina: conduziu-a muito egremente. Era perfeito em suas

<sup>37</sup> Ghiberti 1947, 37–8.

<sup>38</sup> Alberti 2009, 129.

<sup>39</sup> Aftonio 1991, 250.

<sup>40</sup> Aftonio 1991, 251.

obras; equivalia aos estatuários gregos antigos; fez cabeças maravilhosamente bem e toda a parte nua; não havia outra falta nele, senão a de serem as suas estátuas um pouco curtas. Foi muito egrégio e douto, e excelente na referida arte. Vi muitíssimas figuras formadas [a partir] das suas. As suas obras tinham gentilíssimo ar; foi doutíssimo. Viu desfeita sua obra, feita com tanto amor e arte, devido às necessidades públicas do duque; vendo ter sido vã a sua fadiga, jogou-se à terra, ajoelhando-se e, alçando os olhos e as mãos ao céu, falou, dizendo: “Ó Senhor, que governas o céu e a terra e constituíste todas as coisas, não seja muita a minha ignorância por ter seguido outro que não a ti; tem misericórdia de mim!” Subitamente procurou dispensar, por amor ao Criador de todas as coisas, aquilo que tinha. Foi até o alto de um monte onde havia um grande eremitério, entrou, e ali fez penitência enquanto viveu; foi na idade em que terminou o tempo do Papa Martinho.<sup>41</sup>

Após compor-lhe o caráter, Ghiberti reserva ao ápice da descrição a etopeia emotiva, dramatizando-a pela referida exclamação de Gusmin a Deus, coincidente com o tempo presente, o tempo em que reconhece a sua vaidade, sucedendo o tempo passado no qual fazia estátuas de ouro para o duque, e que antecede o tempo futuro quanto à composição final do *ethōs* do personagem, como um monge retirado ao eremitério. Não excludente ou suspensivo quanto à visualização, o efeito produzido por esta espécie de etopeia só a amplifica, trazendo para o acontecimento todos os sentidos da audiência que os mimetiza e, portanto, os reencena. Nestes casos (nos incisos sobre Giotto e Gusmin), pessoas existentes têm o seu caráter composto com verossimilhança, pois preenchem os *topoi* do discurso encomiástico que elogia os artistas e as suas obras representadas de acordo com as descrições de outras pinturas e esculturas que, ausentes, são aquelas que particularmente se inventam como exemplos discursivos nas histórias de Plínio, o Velho. Mas no *Segundo Comentário* há também descrições que, sem deixar de operar no gênero *ékphrasis*, expõem ante os olhos obras presentes ou conhecidas da audiência. Não se trata, contudo, da observação de obras relatadas como objetos empíricos, mas da redição e confirmação de tópicos que, podendo ser pintadas ou esculpidas, assim como são escritas ou faladas, mantêm uma homologia com os procedimentos discursivos e seus diversos gêneros e modalidades retóricas. As notícias de obras feitas confirmam-nas nos feitos dignos de elogio que são matérias dos comentários, principalmente porque agenciam repetidamente os lugares-comuns utilizados para a formulação de imagens mentais que, relativas a objetos presentes ou ausentes, são comparadas com aqueles lugares para que sejam aceitas como verossímeis. A inclusão de obras existentes como matéria da descrição, visando o elogio, dignifica o engenho, assim como, em geral, o acréscimo de *tropos* do tipo: “foi feito por sua própria mão” ou “pintado de

<sup>41</sup> Ghiberti 1947, 40–1.

sua mão há tal obra”, pois o caráter do artista é composto também de acordo com a sua maneira singular de operar. Na narrativa ghibertiana são muitos os exemplos apresentados que referem obras existentes: os mosaicos feitos para a *Navicella* da Catedral de São Pedro, por Giotto, ou os afrescos da guerra e da paz pintados por Ambrúgio Lorenzetti para o *Palazzo della Signoria* de Siena, os relevos feitos para a *Segunda Porta do Batistério de Florença*, provenientes da oficina de Ghiberti. Esta narrativa, em particular, se inicia com a exposição da causa, isto é, da encomenda que lhe foi feita, seguida da declaração de que seguiu, a título da invenção, as histórias bíblicas do Velho Testamento, imitando a natureza quanto à composição das mesmas histórias. Quanto à imitação, Ghiberti elogia a impressão que produzem ao olho, ou seja, as histórias “parecem em relevo” com as figuras mais próximas, maiores, e as mais afastadas, menores. Quanto à éfrase, o texto imita de modo breve a disposição perspéctica das figuras que compõem as histórias. Ghiberti passa então a descrevê-las pelo assunto: a primeira, “a criação do homem e da mulher e a sua desobediência ao Criador”. A história em questão é composta com quatro micro-histórias e cenas: (1) a criação de Adão; (2) a criação de Eva; (3) Eva prova do fruto proibido; (4) a expulsão do Paraíso. Ghiberti denomina a esta subdivisão também pelo termo histórias ou efeitos. Na segunda história, sobre Caim e Abel, a disposição se dá da seguinte maneira: (1) os sacrifícios de Caim e de Abel; (2) o acolhimento por Deus do sacrifício de Abel; (3) Caim, por inveja, mata o irmão; (4) Deus pergunta a Caim sobre Abel. As demais histórias seguem a mesma disposição, imitando a exposição das cenas partícipes do assunto como efeitos das histórias bíblicas imitadas, suas causas, pelos baixos-relevos em bronze, expostos também como matérias da narrativa. É sempre possível pensar numa homologia entre o texto bíblico e o relevo plástico, pondo, por intermédio deste, “sob os olhos” do espectador, os efeitos principais atribuídos à história, uma vez que “pôr em relevo” alguma coisa plasticamente pode ser semelhante a “pôr em evidência” textualmente. Como procedimento homólogo ao da arte plástica, a *enargeia* opera em éfrases que, por sua vez, presentificam estas mesmas histórias, refeitas ou reditas em bronze, como feitos dignos de louvor da arte do estatuário, embora não os tenham propriamente – i.e., os relevos da *Segunda Porta do Batistério*, presentes ao ato de elocução dos comentários. Por outro lado, pode-se pensar num lugar comum, ou seja, num *tópos*, que opere por efeito de emulação alguma divergência na descrição da representação plástica ou pictórica de um tema que já foi objeto de uma narração feita anteriormente ou que se constitui como um lugar autorizado, como em Homero, por exemplo. Nas *Descrições*

de Quadros<sup>42</sup>, ao referir uma cena sobre a vingança de Aquiles, por Pátroclo, à luta entre os deuses Hefesto e Escamandro, Filóstrato convida de início a olhar o quadro, dizendo que o mesmo segue Homero em tudo. Mas no final da éfrase, acrescenta: “As chamas de fogo não são vermelhas nem têm seu aspecto usual, mas resplandecem como o ouro e o sol. Porém, isto já não é de Homero”<sup>43</sup>. Percebe-se, desse modo, que a amplificação constituída no fim, pinta, com *enargeia*, Hefesto envolto em fogo, fazendo-a se descolar, tenha ou não existido o quadro, da narrativa homérica à qual se assemelha, ou melhor, a qual emula.

Semelhantemente, as descrições dos painéis de bronze expostos nos comentários ghibertianos parecem emular as histórias bíblicas muito mais que os relevos feitos para a *Segunda Porta do Batistério de Florença*. Em relação a estas descrições, os relevos encontram o seu acme persuasivo em partes diferentes e por meio de efeitos diversos. O nono quadro ou *formella* da *Segunda Porta*, por exemplo, exemplifica bem estes descompassos entre imagem e imagem – ou seja, entre a imagem que se oferece como éfrase no comentário e a imagem figurada no painel de bronze existente –, isto caso o painel mencionado no texto refira o existente: o quadro representa a história de Davi matando Golias. Ghiberti, ou a função enunciativa do texto, dispõe os efeitos da história por meio do uso de uma etopeia figurando Davi, que diz: “Saul esmagou mil e Davi, dez mil”.<sup>44</sup> No painel de bronze, no entanto, o lugar reservado à demonstração por David de seu troféu de guerra é humilíssimo, ao fundo do quadro, num dos últimos planos. Numa brecha entre a imagem de duas rochas escarpadas e contra uma cortina de árvores, a figura pequenina e pouco relevada de Davi carrega a cabeça imensa de Golias em seus braços, estendidos à frente do corpo, em direção a uma mulher que toca para ele, em homenagem, um tamborete. O ponto forte no quadro de bronze é reservado, ao contrário, ao momento em que Davi, no primeiro plano, decepa a cabeça de Golias, cujo corpo enorme reclinase sobre o chão. À esquerda e um pouco mais ao alto, um grupo de magníficos soldados aparmamentados em belas armaduras dirige a sua vista para esta ação, ajudando a amplificá-la. À direita, prossegue o combate entre judeus e filisteus, e todas estas figuras têm o seu modelado mais pronunciado do que os daquelas figuras que se situam no plano intermediário do painel ou no fundo, onde se encontra a cena que teria servido à constituição da referida etopeia.

<sup>42</sup> Filóstrato 1996, 225–6.

<sup>43</sup> Filóstrato 1996, 226.

<sup>44</sup> Ghiberti 1947, 46.

O cotejo entre a imagem do relevo de bronze de Ghiberti e a descrição textual nos faz reconhecer imediatamente que houve critérios distintos para a composição da mesma história, assim como quanto à seleção dos efeitos que seriam mais persuasivos em cada caso. Não é o relevo de bronze que Ghiberti “põe sob os olhos” em seu comentário, mas provavelmente um símile do mesmo operando em chave diversa, ativando através da referida etopeia a *enargeia* ou evidência no âmbito do discurso epidítico. A gradação de modelados no relevo do painel, dos mais pronunciados aos menos profundos, é resultante possivelmente da maneira de operar o verossímil pela arte plástica, conhecida desde os antigos. Há nesta gradação como uma imitação, pelo bronze, da pedra cortada, dos mármoreos mais insígnies dos romanos, por exemplo, que a emulação do antigo trouxe novamente à cena nos séculos XIV e XV. As figuras suplicantes e agônicas, dispostas no primeiro plano do sétimo quadro da *Segunda Porta*, representando Moisés recebendo as tábuas da lei no alto do Monte Sinai, assemelham-se muitíssimo às figuras dos dácios em combate contra os romanos, figurados na Coluna Trajana, dentre outras possibilidades de comparação. O principal efeito no relevo, contudo, não é reservado para a ação principal: a de Moisés que recebe as tábuas pelas mãos de Deus fluando no meio de uma nuvem repleta de anjos. O efeito principal, no relevo de bronze, se dá no primeiro plano, com o destacamento de algumas figuras erguendo os braços e as mãos para o alto em atitude de súplica e admiração. No comentário sobre o quadro, diversamente, o efeito é figurado como efeito secundário, espécie de consequência do ato de Deus sobre a natureza física: “como o povo se maravilha”, diz Ghiberti, “com os terremotos, raios e trovões” e “como o povo fica muito estupefato ao pé do monte”.<sup>45</sup> Desse modo, por meio da enumeração dos efeitos naturais, o narrador amplifica a exposição do feito principal, pondo aos olhos do leitor não somente imagens, mas também som, pois traz o barulho do trovão. Para isto, frequenta-se novamente um *topos* de Plínio, o Velho, que conferiu a Apeles de Cos a capacidade de saber excelentemente pintar tudo, até raio e trovão<sup>46</sup>, o que é uma éfrase incrível quanto ao elogio da pintura e do pintor. Ausente do relevo de bronze, tal efeito só pode soar aos olhos da mente da audiência por meio da fantasia que a éfrase torna visível. Pinta-se com palavras o raio, como o fogo envolvendo Hefesto em fúria na éfrase de Filóstrato, como o relâmpago da *Tempestade* de Giorgione: mas aí o raio está pintado ao fundo, e tão longe, que para os olhos da mente são audíveis distantes as fricções do ar que dele se irradiam.

<sup>45</sup> Ghiberti 1947, 46.

<sup>46</sup> Pline l’Ancien 1985, 77.

## REFERÊNCIAS

- Alberti, Leon Battista. 2009. *Da Pintura*. 3. ed. Campinas: Ed. Unicamp.
- Aristóteles. 2006. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Junior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa – Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Baxandal, Michael. 2006. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Cicero. 1997. *La Invención Retórica (De Inventione)*. Libro II. Editorial Gredos: Madrid.
- Filóstrato. 1996. *Heroico. Ginnástico. Descriptiones de Cuadros*. Madrid: Editorial Gredos.
- Ghiberti, Lorenzo. 1912. *Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, von Julius Von Schlosser, Berlin: Von Julius Bard.
- Ghiberti, Lorenzo. 1947. *I Commentari*. A cura di Ottavio Morisani. Napoli: Riccardo Ricciardi Editore.
- Panofsky, Erwin. 1960. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Lisboa: Editorial Presença.
- Pline l'Ancien. 1953. *Histoire Naturelle*, XXXIV. Paris: Les Belles Lettres.
- Pline l'Ancien. 1985. *Histoire Naturelle*, XXXV, XXXVI. Paris: Les Belles Lettres.
- Ps.-Cicero. 2005. *Retórica a Herênio*. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra.
- Ps.-Longino. 1997. "Do Sublime." In *A Poética Clássica*, 70–114. Introdução Roberto de Oliveira Brandão, tradução de Jaime Bruna. 7ª edição. São Paulo: Cultrix.
- Quintilian. 1986. *Institutio Oratoria*. London: Harvard University Press.
- Teón, Hermógenes, Aftonio. 1991. *Ejercicios de Retórica*. Trad. Maria Dolores Madri: Editorial Gredos.
- Villani, Philippi. 1997. *De Origine Civitatis Florentie et de Eiusdem Famosis Civibus*, edidit Giuliano Tanturli. Padova: Editrice Antenore.
- Vives, Juan Luis. 1998. *El Arte Retórica (De Ratione Dicendi)*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Webb, Ruth. 2009. *Ékphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate Publishing.



*Abstract.* Of the three comments directed by Lorenzo Ghiberti in the collection of ancient and modern authorities on the arts, the second cumulative develops a history of the arts of their age for which the aulic time is reserved for the detailed description of his works, sculpture art exempla between the Florentines, particularly reliefs made for the Baptistery door of Florence.

*Keywords.* Amendments; doctrines; memory; summaries; authorities.









# 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 pé*<sup>1</sup>; 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 peãs (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.<sup>2</sup>

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*

<sup>1</sup> Hom. *Il.* 2.217.

<sup>2</sup> 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 passado<sup>3</sup>.

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”<sup>4</sup>

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 locutor<sup>5</sup>. 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 Quintiliano<sup>6</sup> (“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”).

<sup>3</sup> “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.

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

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

<sup>6</sup> 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 Quintiliano<sup>7</sup>, 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.<sup>8</sup>

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.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Quint. *Inst.* 9.2.40.

<sup>8</sup> Quint. *Inst.* 8.3.61.

<sup>9</sup> 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), dición, (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 *parádoxon 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 uma furna, 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 fastoza, 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*.<sup>10</sup>

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

<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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 furna donde 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 [...].

<sup>11</sup> 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.

# O LIVRO E O TEMPLO: POESIA FLAVIANA E ARTE COTIDIANA

LENI RIBEIRO LEITE\*

Universidade Federal do Espírito Santo

*Resumo.* A partir da compreensão de que a éfrase é um elemento retórico cujos limites eram mais amplos no mundo antigo do que em nossa contemporaneidade, este artigo tem por objetivo discutir a função da éfrase de objetos cotidianos nas poéticas de Marcial e Estácio como indicativos de mudanças sociais e culturais do período flaviano. *Palavras-chave.* Estácio; Marcial; éfrase; poesia flaviana; literatura imperial romana. *D.O.I.* 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p85-93

DON FOWLER, EM CLÁSSICO ARTIGO DE 1991<sup>1</sup>, JÁ APONTAVA QUE A ÉFRASE era então tema de grande interesse por parte de pesquisadoras de várias áreas, e em especial da área de Estudos Clássicos, no século xx. Tal interesse se manteve vivo na primeira década do século XXI, e não há indícios de um declínio, conforme atestam os vários textos sobre o assunto publicados em revistas acadêmicas a partir de 2009. Fowler, em seu artigo, trata especificamente – e chama atenção para isso logo nas primeiras frases – da éfrase da obra de arte. Como bem sabia Fowler, no entanto, ékphrasis no mundo antigo e no mundo moderno não são a mesma coisa, e a definição de éfrase como descrição de uma obra de arte visual é bastante recente.

No mundo antigo, as definições que temos de ékphrasis nos *progymnasmata* não se referem nem mesmo a obras de arte, como também não o faz Quintiliano. Ruth Webb<sup>2</sup> e James Francis, entre outros, escreveram satisfatoriamente sobre este tema. Francis cita, a título de exemplo, mas como representativa da definição de ékphrasis no mundo antigo, a de Téon: “Ékphrasis é linguagem descritiva, trazendo o que é retratado claramente diante dos olhos. Há ékphrasis de pessoas e eventos e lugares e períodos de tempo.”<sup>3</sup>.

\* Doutora em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008). Professora Adjunta II da Universidade Federal do Espírito Santo.

<sup>1</sup> Artigo recebido em 05.ago.2015 e aceito para publicação em 31.out.2015.

<sup>2</sup> Fowler 1991.

<sup>3</sup> Webb 2009.

<sup>3</sup> Francis 2009, 4.

Segundo Webb, o termo *ékphrasis* desenvolveu-se tardiamente e definia, na antiguidade, apenas uma descrição evocativa, que punha o objeto diante dos olhos – *sub oculos subiectio*, como diz Quintiliano.

O próprio Quintiliano fala mais especificamente de descrições ficcionais de eventos ou situações: “Consequemur autem, ut manifesta sint, si fuerint verisimilia; et licebit etiam falso adfingere quidquid fieri solet” (“Obteremos, porém, se forem verossímeis, que sejam claros; e será permitido também inventar elementos falsos, quando costumam ocorrer”).<sup>4</sup> e “Nec solum quae facta sint aut fiant sed etiam quae futura sint aut futura fuerint imaginamur. Mire tractat hoc Cicero pro Milone, quae facturus fuerit Clodius si praeturam invasisset” (“Não representamos só o que aconteceu ou está acontecendo, mas também o que poderá ou poderia acontecer. Cícero o fez admiravelmente no *Pro Milone*, quando descreveu o que Clódio teria feito se tivesse se tornado pretor”).<sup>5</sup>

Uma vez que se admita que a definição de *écfrase* na Antiguidade parece mais ampla do que a definição de *écfrase* mais comum na modernidade, parece claro, que o uso da *écfrase* poderia ser igualmente mais amplo naquele momento. Por um lado, havia a possibilidade de uma maior variedade no tema: em obras do mundo antigo, pode-se reconhecer *écfrase* em descrições que não se referem a obras de arte, mas também a casas, templos, *uillae*, banhos – a arquitetura em geral – e altares, mesas, candelabros, jarras para água, livros – a objetos do cotidiano. Por outro lado, a *écfrase* não estava presa a um gênero ou uma forma literários: é um expediente retórico que se faz presente em todo lugar.

A compreensão corrente acerca desta exclusividade da *écfrase* em relação a certo tipo de texto – em especial o texto de cunho narrativo, como a *épica* – é exemplificada pela estranheza criada, pelo menos em alguns meios, pelo conceito de “*epigrama ecfástico*”, um termo que surgiu em meio ao interesse renovado sobre o *epigrama helenístico*, em geral, e o *epigrama sobre obras de arte*, em especial. Em geral critica-se o uso do termo “*epigrama ecfástico*” argumentando que os *epigramas*, por sua própria parca extensão, não poderiam dar uma descrição vívida de qualquer coisa, e que os *epigramas* normalmente denominados *ecfásticos* são meramente *epigramas* a respeito de *estátuas*, *pinturas*, *gemas* e outros objetos de cunho artístico. Esta categoria de “*epigrama ecfástico*” é discutida por Michael Squire<sup>6</sup>, e já o fora antes por Jas Elsner, para quem “Os escritores e leitores gregos e romanos reconheceriam a descrição da obra de arte como um exemplo paradig-

<sup>4</sup> Quint. *Inst.* 8.3.70.

<sup>5</sup> Quint. *Inst.* 9.2.41.

<sup>6</sup> Squire 2009 e 2010.

mático de éfrase, com um significado próximo do uso moderno.”<sup>7</sup> Squire, em contrapartida, argumenta que o problema aqui está na própria definição de éfrase como uma passagem textual que necessariamente evoca aspectos formais e físicos do objeto descrito – isto é, a incompatibilidade entre epigrama e éfrase só pode ser justificada em função daquela diferença de compreensão do que seja a éfrase que já mencionamos antes.

A partir da discussão de Webb (2009), percebe-se que essa definição moderna tende a considerar a éfrase dentro de uma definição simplista de *enargeia*. A nossa discussão aqui parte do entendimento que os autores da Antiguidade, inclusive os que se dedicaram aos gêneros de menor extensão e de ocasião, como Marcial na totalidade de sua obra e Estácio nas *Siluae*, estariam imersos em um diálogo bem mais sofisticado acerca do que se vê e do que se lê, entre a representação textual do visual, do que o que se entrevê na definição moderna de éfrase e, portanto, estariam prontos a inserir-se neste diálogo, mesmo a partir dos espaços diminutos e *humiliores* de suas poéticas.

Michael Squire (2010) faz reflexões acerca do epigrama ecrástico a partir da série de poemas sobre a vaca de Míron, contidas em sua maioria na Antologia Palatina. Algumas das observações que Squire faz em relação ao epigrama grego valem também para o epigrama de Marcial, como procuraremos demonstrar.

Squire analisa, em relação aos epigramas sobre a vaca de Míron, por um lado, a retórica do realismo da obra de arte; por outro, o significado daquela retórica dentro do epigrama enquanto entidade antologizada e antologizável. A vaca de Míron surgiria então como um ícone da própria simulação poética da poesia epigramática. A estátua ou obra de arte é uma mímese da vida – de fato, em grande parte dos epigramas, a característica mais importante da obra de arte é a sua perfeição que a faz *quase viva*. Assim como a vaca de Míron, vários epigramas de Marcial sobre obras de arte sublinham a verissimilitude da obra, a aparência de real.

Artis Phidiacae toreuma clarum  
pisces aspicias: adde aquam, natabunt.<sup>8</sup>

Tu vês os peixes, famoso afresco, arte de Fídias.  
Dê-lhes água, nadarão.

A imagem se refere ao modelo que está ausente, da mesma forma como a éfrase se refere a uma imagem ausente. Mas, assim como acontece com o afresco, a éfrase faz o que era ausente, presente, comunicando, através das

<sup>7</sup> Elsner 2002.

<sup>8</sup> Mart. 3.35.

palavras, a imagem; apropriando-se de matéria visual e fazendo-a verbal, a écfrase transforma os leitores em espectadores. Em suma, a écfrase é uma interface dinâmica entre visual e verbal.

A poesia epigramática apresenta-se muitas vezes ela mesma também como uma réplica quase perfeita, mas não apenas de um objeto, e sim da vida.

Scribant ista graues nimium nimiumque seueri,  
quos media miseris nocte lucerna uidet;  
at tu Romano lepidos sale tinge libellos:  
adgnoscat mores uita legatque suos.<sup>9</sup>

Que os muito severos escrevam estas coisas muito graves,  
Infelizes que o lampião observa à meia-noite.  
Quanto a ti, mergulha os lépidos livros no sal romano:  
que a vida leia e reconheça neles seus costumes.

Qui legis Oedipoden caligantemque Thyesten,  
Colchidas et Scyllas, quid nisi monstra legis?  
Quid tibi raptus Hylas, quid Parthenopaeus et Attis,  
Quid tibi dormitor proderit Endymion?  
Exutusve puer pinnis labentibus? aut qui  
Odit amatrices Hermaphroditus aquas?  
Quid te vana iuant miserae ludibria chartae?  
Hoc lege, quod possit dicere vita 'Meum est.'<sup>10</sup>

Tu que lê o Édipo e o sombrio Tiestes, e as mulheres da  
Cólquida e as Cilas, o que lê a não ser monstruosidades?  
O que tens tu com o rapto de Hilas, com Partenopeu e Átis,  
de que te adianta o sonolento Endímio?  
Ou o menino despido das asas perdidas?  
Ou Hermafrodito que odeia as águas amorosas?  
De que te servem as mentiras vãs de um papel miserável?  
Lê isto aqui, que a vida pode chamar de seu.

A obra de arte é portanto réplica; o epigrama é igualmente réplica da vida. Seria então o epigrama que trata da réplica, em si, uma réplica da réplica que, no fim das contas, perpetua a obra? Squire sugere que este jogo de espelhos do epigrama sobre a imagem mimética em si é uma representação do próprio status do epigrama enquanto simulação poética. A realidade virtual dos peixes, das vacas, das estátuas é um ícone metapoético para a virtualidade do próprio epigrama; a credibilidade da obra de arte é uma metáfora para a credibilidade do epigrama. Ele mesmo destacado da base da estátua ou da pedra da lápide, o epigrama mantém a *deixis* original

<sup>9</sup> Mart. 8.3.17-20.

<sup>10</sup> Mart. 10.4.1-8.



das inscrições, mas simplesmente não há mais materialidade que suporte o demonstrativo.

Ingenium mihi, Gaure, probas sic esse pusillum,  
carmina quod faciam quae brevitate placent.  
Confiteor. Sed tu bis senis grandia libris  
qui scribis Priami proelia, magnus homo es?  
Nos facimus Bruti puerum, nos Langona vivum:  
tu magnus luteum, Gaure, Giganta facis.<sup>11</sup>

Provas assim, Gauro, que meu engenho é modesto:  
porque eu faço poemas que agradam pela brevidade.  
Eu confesso. Mas tu, que escreves duas vezes meia dúzia de livros  
Sobre as grandes batalhas de Príamo, é um grande homem?  
Nós criamos um menino de Bruto<sup>12</sup> vivo, um Lagon<sup>13</sup> vivo:  
Tu, Gauro, grande homem, fazes um gigante de barro.

Os epigramas de Marcial são, então, como as estátuas de Fídias, de Míron, de Licisco: eles oferecem algo muito semelhante ao mundo. A própria linguagem da éfrase é a linguagem do símile, como apontam Fowler e Francis: “Os símiles chamam a atenção simultaneamente para a vivacidade e vigor da representação, e para o fato de que aquilo é uma representação, e não a ‘coisa real’.”<sup>14</sup> No entanto, em um contexto romano imperial, o arranjo universal das coisas e a ordem correta do mundo já não é mais representada pelos costumes tradicionais, pelo Zeus Olímpico de Fídias, e sim por Roma e seu império.

A percepção de uma alteração estética e moral ocorrida nos primeiros séculos do império romano não é uma novidade. O período dos imperadores flavianos, a ascensão de uma dinastia que não podia reclamar para si a legitimação dos júlio-cláudios, pode ser apontado como aquele em que as mudanças, desenvolvendo-se a partir da morte de Augusto, alcançam um novo patamar, e as obras de Plínio, o Velho, Plínio, o Jovem e Estácio têm sido usadas com frequência no estabelecimento dessas alterações.

As *Siluae*, de Estácio, são uma coleção de poemas de curta e média extensão, escritos como poesia de ocasião, que frequentemente exemplificam o que foi chamado por Carole Newlands<sup>15</sup> de “poética do império” e por Eleanor Leach<sup>16</sup> de “cultura do elogio”. Tanto as *Siluae* de Estácio como os *Epigrammata*

<sup>11</sup> Mart. 9,50.

<sup>12</sup> Estatueta de um menino, pertencente a M. Bruto. Cf. Plin. *Nat.* 34,82.

<sup>13</sup> Estatueta de um menino, feita por Licisco. Cf. Plin., *Nat.* 34,79.

<sup>14</sup> Francis 2009, 14.

<sup>15</sup> Newlands 2002.

<sup>16</sup> Leach 2003.

de Marcial apresentam como personagens indivíduos de diferentes estratos sociais, do imperador aos libertos; nas duas obras, misturam-se os espaços privados e públicos, e as referências ao luxo e riqueza, das *uillae* aristocráticas ao palácio imperial, chamam a atenção pela atitude. Afastando Catão, exemplo máximo de moralidade e moderação, Marcial marca uma mudança na ideia do luxo, visto como algo bom, desejável e indicador de riqueza interior – ao invés de marca de decadência e desmoralização da sociedade.

McNelis, em artigo de 2008, analisa dois epigramas de Marcial, 9.43 e 9.44, e um poema de Estácio, *Siluae* 4.6, que tratam de um tema comum – o de uma obra de arte, a estátua do Hércules Epitrapézios pertencente a Novio Vindex. McNelis dá ênfase mais às diferenças do que às semelhanças no tratamento dado por Marcial e Estácio à estátua de Hércules, mas enfatiza que, em ambos os casos, há a mudança do público para o privado: “Assim como o poema de Estácio, o epigrama de Marcial cita a impressionante lista de antigos possuidores [da estátua] e indica uma bem-vinda mudança de um contexto público – ou mesmo autocrático – para um privado.”<sup>17</sup>. Além disso, essa mesma linhagem de donos por que a pequena estátua de Hércules passa – de Alexandre para Aníbal, de Aníbal para Sila, de Sila para Vindex – é, tanto em Estácio como em Marcial uma passagem da guerra para a paz, dos grandes generais para um campeão das artes e da literatura, dos ódios e do derramamento de sangue para a amizade entre os homens. Esse pensamento é igualmente representativo da homogenia do poder de Roma, de um novo estado de coisas estabelecido pelo império, em que é possível viver a paz e os seus benefícios graças ao imperador. A obra de arte, bem como sua descrição na literatura, se prestam assim a representar este novo modo, no âmbito social e literário.

A éfrase, no período flaviano, se volta com frequência para elementos do cotidiano. Já em 1976 Carmelo Salemme publicara *Marziale e la poetica degli oggetti*, observando o papel dos objetos como parte importante da poética do autor, não só nos livros de dedicatórias, *Xenia* e *Apophoreta*, mas em todos os demais. Talvez seja apenas que, devido ao afluxo de bens materiais e de riqueza para a cidade Roma, a partir de todos os cantos das províncias, tenham sido elevados à categoria de arte os objetos do cotidiano. Fato é, porém, que os elementos arquitetônicos – as casas, os templos, as *uillae*, os banhos – e os objetos em si – os copos, utensílios domésticos variados, e mesmo o livro – são dignos de descrições vivazes e eloquentes, que os ponham diante dos olhos.

<sup>17</sup> McNelis 2008, 268.

O poema 5 do primeiro livro das *Siluae* é uma descrição dos banhos construídos na propriedade de Cláudio Etrusco. Nos primeiros versos, o poeta informa que o poema é apenas um descanso de seu trabalho sério, ou seja, da composição da Tebaida:

Non Helicon gravi pulsat chelys enthea plectro,  
nec lassata voco totiens mihi numina, Musas;  
et te, Phoebe, choris et te dimittimus, Euhan;  
[...] paulum arma nocentia, Thebae,  
ponite: dilecto volo lascivire sodali.<sup>18</sup>

Minha lira inspirada não toca o Hélicon com plectro grave,  
nem invoco as musas, divindades tantas vezes por mim fatigadas;  
e tu, Febo, dispensamos do coro, e tu, Baco;  
[...] põe de lado um pouco as armas assassinas, Tebas:  
quero gracejar por meu querido amigo.

Mais adiante, a descrição da seleção de mármore coloridos decorando os banhos elegantes de Cláudio Etrusco, o próspero filho de um libertado imperial, não admite nada da pobreza (*nil plebium est*), transforma o espaço privado em um bosque das Musas (*non unquam aliis habitastis in antris / ditius*) e não perde na comparação com o salão de banquetes de Domiciano, objeto de descrição no poema 4.2. Neste, cinco diferentes tipos de mármore são nomeados, e mais de cem colunas competem com Atlas na habilidade de carregar tamanho peso sobre os ombros. Frequentemente os mármore, as jóias e outros objetos de luxo são nomeados através de referências a sua origem: numídeo, frígio, egípcio, mostrando que as suas descrições são direcionadas a um público culto.

Carole Newlands afirma que: “obras de arte ou de arquitetura são sinais complexos que expressam mitos sociais e políticos poderosos em linguagem visual. A éfrase, portanto, oferece uma estratégia significativa para o poeta do elogio, pois a exploração de um signo complexo pode convidar à interpretação e interrogação de sua mitologia subjacente”.<sup>19</sup> Sabemos que tanto Estácio como Marcial foram vítimas de um descaso quase completo nos séculos XIX e XX justamente por causa da já referida “cultura do elogio”, pelo muito de laudatório e encomiástico que há na poesia desses autores, um traço profundamente antitético em relação ao gosto moderno. A éfrase em Estácio e, acreditamos, também em Marcial, é parte da construção dessa poética imperial que precisa transmitir os sinais da nova cultura

<sup>18</sup> Stat. *Silv.* 1.5.1-3,8-9.

<sup>19</sup> Newlands 2002, 39.

imperial e, por isso, está profundamente ligada ao aspecto encomiástico da obra de ambos os autores.

Os banhos de Cláudio Etrusco com seus mármore retirados das pedreiras imperiais são um sinal do poder e opulência de Roma, tanto quanto a estátua equestre de Domiciano, tema do primeiro poema das *Siluae*, em si uma extensa éfrase. Ao descrever uma mesa de pés de marfim, Marcial também se insere no espírito laudatório da época, também o aproxima dos *amici maiores*, dentre os quais o mais importante seja talvez o imperador. Ao descrever que o livro que segue para a residência do imperador e chega às mãos de seu secretário é coberto de púrpura e bem polido pela pedra, Marcial está transformando as palavras em um objeto cotidiano revestido da grandeza de uma coluna de mármore e da elegância dos assentos estofados que mobiliavam o templo de Hércules, tema do poema 3.1 de Estácio.

Todas essas obras de arte, esses elementos arquitetônicos, esses objetos de luxo têm, além de sua função dentro dos limites do próprio construto poético, uma face encomiástica, uma face que interpreta uma atitude cultural. Afinal, mais do que nos dizer da aparência de um objeto, a éfrase nos fala de como aquele objeto é percebido naquela sociedade. Os objetos descritos por Estácio e por Marcial são formas culturais que expressam visualmente uma linguagem de poder, de autoridade, de riqueza, de *otium*. A éfrase, enquanto expediente retórico e poético, vem auxiliar o estabelecimento, no período flaviano, de uma nova poesia cotidiana que dialoga diretamente com as mudanças culturais e políticas do período.

## REFERÊNCIAS

- Elsner, J. 2002. "Introduction: The Genres of Ékphrasis." *Ramus* 31:1-18.
- Fowler, D. P. 1991. "Narrate and Describe: The Problem of Ékphrasis." *The Journal of Roman Studies* 81:25-35.
- Francis, J. A. 2009. "Metal Maidens, Achilles' Shield, and Pandora: The Beginnings of Ékphrasis." *American Journal of Philology* 130(1):1-23.
- Leach, E. W. 2003. "Otium as Luxuria: economy of status in the Younger Pliny's Letters." *Arethusa* 36(2):147-65.
- McNelis, C. 2008. "Ut Sculptura Poesis: Statius, Martial, and the Hercules Epitrapezios of Novius Vindex." *American Journal of Philology* 129(2):255-76.
- Newlands, C. 2002. *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Squire, M. 2009. *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Squire, M. 2010. "Making Myron's Cow Moo? Ecphrastic Epigram and the Poetics of Simulation." *American Journal of Philology* 131(4):589–634.

Webb, R. 2009. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate Publishing.



*Title.* The book and the temple: Flavian poetry and everyday art

*Abstract.* Understanding that ekphrasis as a rhetorical device was employed in Ancient times in much broader terms than in our contemporary world, this paper aims at discussing the role of ekphrasis of daily objects in the poetry of Martial and Statius as a sign of social and cultural changes that took place under Flavian rule.

*Keywords.* Statius; Martial; ekphrasis in Latin literature; Flavian poetry; Roman Imperial literature.

# ÉCFRASE E EVIDÊNCIA

MELINA RODOLPHO\*

Universidade de São Paulo

*Resumo.* A écfrase é um procedimento descritivo empregado em textos retóricos e poéticos desde a Antiguidade Clássica, cuja finalidade é trazer o conteúdo descrito diante dos olhos por meio de recursos que tornem a imagem intensamente vivaz. Usualmente, é relacionada a outros procedimentos retóricos que contribuem para produzir o mesmo efeito de visualização, tal como a enargia e a evidência. Para tentar dirimir as dúvidas em relação à definição da écfrase e compreender a associação da écfrase com algumas figuras retóricas, apresenta-se aqui uma breve pesquisa com base em fontes retóricas antigas, tais como Aristóteles, os *progymnasmata*, Cícero e Quintiliano, e também em estudos recentes a respeito do tema. Alguns exemplos do uso da écfrase em textos antigos são analisados para verificar os recursos que possibilitam a visualização do discurso verbal.

*Palavras-chave.* Écfrase; evidência; enargia; fantasia; retórica.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p94-113

INVESTIGAREMOS O CONCEITO DA ÉKPHRASIS E QUAL É A RELAÇÃO DESTA COM a *evidentia*. Doravante, adotaremos *écfrase* para o termo grego *ékphrasis* (ἐκφρασις), equivalente à *descriptio* na retórica latina, enargia para *enárgeia* (ἐνάργεια) e evidência para *evidentia*. Trata-se de conceitos constantemente apresentados como correspondentes, no entanto, verificaremos que a nomeação de tais procedimentos e suas definições não são de fato tão exatas.

Ao iniciar a pesquisa<sup>1</sup> concernente ao tema, tinha em vista diferenciar a écfrase da evidência porque são geralmente confundidas; desse modo, justifica-se a aparente incoerência do título desse artigo que traz como par um vocábulo grego e outro latino para conceitos distintos. A partir da investigação em variadas fontes antigas, parecerá mais lógico colocar os pares “écfrase e enargia” ou “descrição e evidência”, ainda assim, mantivemos o

\* Doutora na área de Língua e Literatura Latina (Letras Clássicas) pela Universidade de São Paulo (2014), com bolsa Capes.

<sup>1</sup> Artigo recebido em 05.ago.2015 e aceito para publicação em 31.out.2015.

<sup>1</sup> Este artigo é resultado da apresentação no II Colóquio “Visões da Antiguidade” – Vertentes da *Ékphrasis* (2011) e apresenta um panorama da pesquisa de Mestrado “Écfrase e Evidência nas Letras Latinas: Doutrina e Práxis” (2010), com bolsa financiada pelo CNPq.

paralelo no título justamente para manifestar a dificuldade existente ao determinar a nomenclatura e traçar os limites entre tais procedimentos.

### 1. ÉKPHRASIS: INVESTIGAÇÃO DO CONCEITO

A éfrase, segundo definição no *Manual de Retórica Literaria* de Lausberg<sup>2</sup>, §1133, consiste no processo descritivo detalhado de uma pessoa ou objeto com a finalidade de produzir a enargia. Nesse mesmo manual encontramos a definição da **evidência**, §810, como a descrição viva e detalhada de um objeto, mediante a enumeração de suas particularidades sensíveis, quer sejam reais ou inventadas pela fantasia.

A enargia, ou evidência, pode ser considerada uma figura de pensamento cuja finalidade é conferir vivacidade à imagem verbal. Ainda que o estudo da éfrase quase sempre esteja relacionado à enargia, não é este o único meio capaz de gerar enargia, tal como a metáfora, que é o tropo mais bem-conceituado entre os teóricos antigos. A metáfora produz enargia por meio da comparação, pois esta não funciona sem um exercício imaginativo que presentifica, de certa maneira, o objeto, é o que Aristóteles chama de fantasia<sup>3</sup>. Contudo, a éfrase nos desperta o interesse em razão de seu histórico, visto ser frequentemente associada à construção de imagens que, por sua vez, representam objetos inexistentes de maneira absolutamente crível.

A éfrase só foi sistematizada por autores de *progymnasmata* na Roma Imperial (Teão, Aftônio, Hermógenes) e também reutilizada de forma variada por autores ditos da Segunda Sofística (Filóstrato, Luciano, Calístrato, Filóstrato, o Jovem, entre outros), no entanto, é possível observar que o mecanismo já vinha sendo utilizado em períodos anteriores, como veremos adiante.

Durante a Segunda Sofística, algumas obras empregam a éfrase como gênero de descrição de obras de arte, tais como os *Eikones* de Filóstrato, as *Ekphrásis* de Calístrato, além de romances sofisticos. Conforme destaca Hansen<sup>4</sup> em seu texto “As categorias epidíticas da ékphrasis”, tratar a éfrase simplesmente como gênero voltado às obras de arte, uma das acepções atribuída por alguns estudiosos, seria incoerente quando relacionado ao escudo de Aquiles, na *Ilíada*, já que não se trata da descrição isolada de um objeto e o poema precede às teorias de gênero.

<sup>2</sup> Lausberg 1966.

<sup>3</sup> Arist. *De An.* 427b-428b.

<sup>4</sup> Hansen 2006.

Hélio Teão – autor de *progymnasmata* do século 1 d.C. – inclui a écfrase entre os exercícios de retórica que devem ser ensinados aos jovens. Segundo Teão, §118, a écfrase é uma composição periegética que expõe em detalhe e apresenta diante dos olhos de maneira evidente o objeto. Há uma tipologia da écfrase apresentada por Teão condizente com a teorização de outros autores:

- Personagens (*prosopa*): como fez Homero, por exemplo, “Era encurvado, de cute queimada e os cabelos bem crespos, / e tinha o nome de Euríbatas”.<sup>5</sup> Os animais também são inseridos nessa categoria.
- Ações (*pragmata*): guerra, paz, fome, epidemia, terremoto etc.
- Lugares (*topoi*): praias, cidades, ilhas, desertos etc.
- Épocas/tempo (*chronoi*): estações do ano e festividades.
- Modos (*tropoi*): quais são os equipamentos, armas e máquinas de guerra, em relação aos preparativos de cada um, como no canto 18 da *Ilíada*.

Teão cita ainda, no §119, que a écfrase pode ser mista como, por exemplo, no combate noturno da *História da Guerra do Peloponeso* de Tucídides, 7.44 – a noite é uma circunstância temporal e o combate é uma ação.

A écfrase apresenta duas virtudes essenciais mencionadas em vários autores de exercícios de retórica: a clareza, *saphêneia*, e a vivacidade, cujo termo é *enárgeia*, para que quase se veja o conteúdo da descrição; além disso, a exposição deve adaptar-se ao tema, sem estender-se em aspectos desnecessários.

Teão propõe que haja uma ordem nas ações processadas por meio da descrição, tal como no caso da guerra em que se examinam primeiramente as circunstâncias anteriores ao evento (a organização das tropas, os gastos, os temores, a devastação do país), em seguida os fatos da guerra (ferimentos, mortes, duelos) e, por fim, as consequências (a conquista e a escravidão de uns e a vitória de outros). Com esse princípio, prioriza-se certa unidade textual em um elemento que frequentemente representa digressão, assim, o caráter digressivo funciona como mecanismo para intensificar a imagem do que se apresenta, mas sem desconsiderar a função que a écfrase digressiva possa ter em cada discurso.

No caso dos lugares, épocas, modos ou personagens, é preciso que haja em sua narração fontes de argumentos a partir da beleza, da utilidade e do prazer – contemplando as funções básicas da retórica (*mouere, docere, delectare*) – tal como fez Homero no caso das armas de Aquiles (canto 19 da *Ilíada*), ao dizer que eram belas, poderosas e de aspecto admirável para os aliados, mas assustador para os inimigos.

<sup>5</sup> Hom., *Od.* 19.246. Tradução de C. A. Nunes.



Hermógenes (2 d.C.) e Aftônio (4 ou 5 d.C.), também autores de *progymnasmata*, discorrem acerca da écfrase de maneira muito semelhante a Teão. As classificações propostas por teóricos modernos<sup>6</sup> trazem a tipologia apresentada por Teão, estabelecendo-a como básica, salvo algumas diferenças. É evidente que a écfrase engloba inúmeras categorias em relação ao objeto descrito, isso, porém, não a limita como processo voltado exclusivamente à descrição apartada do contexto em que está inserida. Embora possa ser estabelecida como um gênero de descrição, a écfrase não restringe sua atuação apenas nesse campo; é o que ocorre na categoria mista ou composta que, como vimos, mescla ação e tempo, na realidade temos nesse caso uma écfrase narrativa – exatamente na acepção em que a narração é entendida atualmente.

Na tradição latina, a descrição é tida como um discurso amplificador que detalha para expor diante dos olhos, portanto, não há dúvida quanto à correspondência entre écfrase e descrição. Na retórica helenística, o termo *ékphrasis* era amplo, visto que não se limitava aos casos específicos de descrição de objetos ou obras, pois englobava a descrição de qualquer coisa, animada ou inanimada. A descrição era entendida, portanto, como um dispositivo que detalhava o seu objeto de tal maneira que pudesse ser claro o bastante para a “visualização” do mesmo.

Nicolau de Mira<sup>7</sup> (séc. 3-4) é outro conhecido autor de *progymnasmata*, mas se diferencia dos demais por inserir a pintura e a escultura entre os objetos da écfrase (§69), assim, ele fundamenta a écfrase de obra de arte. O mesmo autor, porém, reconhece outros tipos que tradicionalmente se enquadram na classificação apontada durante a Segunda Sofística.

A descrição é fundamental mesmo na estrutura de gêneros poéticos em que predominam a narração dos fatos, contudo, a tradição retórica ressalta a importância desse procedimento para cumprir as funções retóricas. No que concerne à evidência no discurso epidítico, o teórico Beaujour<sup>8</sup> afirma que a descrição se estende para cumprir sua função ao máximo, pois tanto para louvar como para vituperar é um recurso necessário, dessa forma, a descrição foi adquirindo certa autonomia estética sob a denominação de écfrase.

<sup>6</sup> De acordo com Philippe Hamon (1981), os estudiosos se satisfazem com a classificação da descrição de acordo com o objeto referente: *cronografia* – descrição de tempo; *topografia* – descrição de lugar; *prosopografia* – descrição física de uma personagem; *etopeia* – descrição moral de uma personagem; *prosopopeia* – descrição de um ser imaginário ou alegórico; *retrato* – descrição física e moral; *paralelo* – combinação de duas descrições, por meio de semelhança ou antítese, de objetos ou personagens; *hipotipose* – descrição vivaz de ações, paixões, eventos físicos ou morais.

<sup>7</sup> Não encontramos a tradução dos *progymnasmata* desse autor, cuja consulta ficou restrita à tradução da passagem da “Écfrase” no livro de R. Webb (2009, 202–3).

<sup>8</sup> Beaujour 1981.

Philippe Hamon (1981) reforça a dificuldade em definir a descrição já que ela não tem um estatuto semântico – não é, por exemplo, um tropo e não pode ser definido a partir do mesmo paradigma. Contudo, é consenso para o teórico que a descrição é um dos inúmeros meios da amplificação. A mesma dificuldade ocorre também na conceituação da evidência e até mesmo da *fantasia*.<sup>9</sup>

Ruth Webb, renomada estudiosa do assunto, afirma que na retórica o objetivo da descrição é mais dispor o objeto diante do espectador do que propriamente explicá-lo, com a finalidade de representar além das características sensíveis do objeto também as características inteligíveis.<sup>10</sup> A distinção entre narração e descrição como temos hoje não se observava na retórica antiga, por essa razão, a descrição, por vezes, rompia com o aspecto estático para contribuir com o efeito de vividez, tal como a menção aos fatos implícitos na cena. O dispositivo efrástico, portanto, remete ao discurso periegético, que guia o espectador ao redor da cena descrita, explorando ao máximo as possibilidades que a imagem encerra.

Os termos que nos remetem ao conceito da éfrase são variáveis, portanto, é possível encontrarmos menção ao processo descritivo ainda que não apareça exatamente o vocábulo “*ékphrasis*” ou o verbo “*ekphrazo*”. Mesmo quando tal verbo não aparece, outros verbos podem ser associados ao processo de descrição, tais como<sup>11</sup>: *exergéomai* tem dentre seus significados “expor, relatar integralmente, apresentar”; *syggrápho* significa, dentre outras coisas, “descrever” e também “representar em pintura”; *diagrapho* – nas acepções que nos interessam pode significar “delinear ou descrever uma pessoa”, etc.

Comumente, em contextos efrásticos, a expressão “*enárgeia*” aparece para tratar do aspecto de vivacidade dos textos. Dentre as acepções fornecidas no dicionário de Liddell & Scott, a enargia significa clareza (seu primeiro significado), uma percepção clara e nítida ou mesmo uma descrição vívida no âmbito retórico. Segundo Cassin<sup>12</sup>, a éfrase é a figura retórica por excelência da enargia; nesse sentido, a enargia parece corresponder ao conceito de evidência da tradição latina, produzida por diversos procedimentos retóricos.

<sup>9</sup> Em nota, S. Dubel (1997) reúne três acepções atribuídas à enargia por Quintiliano: na discussão a respeito das paixões (6.2.32) a enargia é associada à fantasia; trata-se de uma virtude da oração (8.3.61-71); é ainda encontrada como uma virtude do discurso, portanto, um ornato (9.2.40-3).

<sup>10</sup> Cf. Webb 1999.

<sup>11</sup> Liddell & Scott 1996, *A Greek English Lexicon* (Oxford: Clarendon Press). Consultamos esta obra para todos os vocábulos gregos citados adiante.

<sup>12</sup> Cassin 1997, 22.

## 2. ÉCFRASE E OUTROS PROCEDIMENTOS RETÓRICOS

A éfrase está presente em certa medida em outros procedimentos retóricos, dos quais destacaremos alguns usualmente associados por diversos autores.

A etopeia e a prosopopeia são conceitos correspondentes a métodos descritivos presentes nos *progymnasmata*, os quais se convencionaram entre as modalidades efrásticas. Ambas estão presentes também na retórica latina, cujos preceitos corroboram a definição da Segunda Sofística.

A etopeia serve aos propósitos do gênero demonstrativo, pois quando se quer elogiar ou vituperar é necessário enumerar as qualidades ou defeitos do indivíduo, quer sejam características físicas ou morais. Logicamente, aproveita-se a descrição como forma amplificadora, uma vez que o orador ou o poeta tratará de destacar aquilo que convier ao objetivo de seu texto.

A prosopopeia se estabeleceu como figura de linguagem bastante difundida atualmente, denominando a atribuição de características humanas a seres inanimados. Na *Retórica* de Aristóteles (livro 3), embora não haja referência à prosopopeia, ele fornece vários exemplos de metáforas que “trazem diante dos olhos”<sup>13</sup> – objetivo da metáfora com maior prestígio – e, para isso, a representação da ação (*energeia*<sup>14</sup>) é muito eficiente, pode inclusive tratar-se de seres inanimados que fazem a ação. Também sobre a metáfora, Quintiliano<sup>15</sup> reafirma a possibilidade de animar seres inanimados, pois isso torna o efeito metafórico mais sublime.

Como procedimentos da retórica antiga para imitar personagens, vivos ou mortos, animados ou não, características e discursos adequados devem ser atribuídos a cada um – a etopeia concentra-se no aspecto moral, não é mera descrição física como o que é o proposto na prosopografia. Observa-se ainda que analogamente a estas existe a idoloopia, associada a personagens já mortos e cuja descrição e atribuição de discurso torna-os animados novamente, segundo a tradição dos *progymnasmata*.

Um dispositivo associado à evidência é a hipotipose, que nos é apresentada por Quintiliano<sup>16</sup> como a figura da exposição detalhada que exhibe diante dos olhos; por sua vez, a hipotipose associa-se à etopeia no que concerne aos feitos da personagem retratada.

<sup>13</sup> Para todas as citações da *Retórica* adotamos a tradução de Manuel Alexandre Júnior; Paulo Farmhouse Alberto & Abel do Nascimento Pena.

<sup>14</sup> Repito aqui a informação mencionada na edição utilizada com respeito à lição desse termo, adota-se comumente *enérgeia*, mas outra que é também aceita (por Racionero, por exemplo) é *enárgeia*.

<sup>15</sup> Quint. *Inst.* 8.6.11.

<sup>16</sup> Quint. *Inst.* 9.2.40.

A topografia é outro mecanismo descritivo muito comum e não é apenas mencionada nos exercícios de retórica, pois está entre os tipos de descrição vívida em Quintiliano, cujo conceito está relacionado à hipotipose. Entre os latinistas, observamos a distinção da descrição de lugares reais e imaginários, esta última consiste na topotésia.<sup>17</sup> Apesar das diferenças quanto ao referente, o processo permanece o mesmo.

A cronografia aparece na retórica grega e latina como parte do inventário ecfástico. Embora possa parecer estranho à ideia que hoje fazemos da descrição, o detalhamento de determinadas épocas nos poemas antigos é muito frequente, pois se incluem nesse tipo as festividades.

A éfrase reflete, portanto, uma série de processos já existentes que não estavam sob essa alcunha. Como sugere Dubel (1997), parece ocorrer uma construção progressiva da autonomia da descrição, adquirida com a éfrase; a princípio, a descrição é apenas um efeito do texto, mas com a éfrase passa a integrá-lo.

É interessante observar que apesar de apresentar uma tipologia, suas espécies, por assim dizer, aparecem na tradição retórica com autonomia de figura – o que nos faria questionar se a éfrase pode ter estatuto de figura, uma vez que é composta por várias delas.

Na *Retórica a Herênio*, além da descrição, a demonstração (4, 68-9) corresponde igualmente ao conceito da éfrase que tem a finalidade de produzir a enargia em meio às ações narradas.

Nicolau de Mira, §70, aconselha o emprego da éfrase nos três gêneros retóricos: torna o discurso mais persuasivo no deliberativo; a amplificação que ela produz é necessária no judiciário; é suficiente para agradar ao público no epidítico.

Integrada à ação do discurso ou de caráter digressivo, a éfrase ou descrição cumpre a função de maravilhar o espectador diante do quadro que se apresenta. Em textos de cunho poético, o deleite costuma sobrepor-se às demais funções presentes; discursos do gênero judiciário, por sua vez, precisam comover, função que é bem desempenhada pelo caráter amplificativo da éfrase, pois os aspectos patéticos são ressaltados. No entanto, o propósito da éfrase é variável, determinado não só pelo gênero poético ou retórico, mas também por elementos próprios de cada texto.

Retornando ao outro elemento de nossa discussão, a enargia é traduzida por evidência na retórica latina, cujo adjetivo correspondente é *enargês*, termo que aparece frequentemente em tratados quando se menciona questões concernentes à vivacidade com que se expõem os fatos narrados. A

<sup>17</sup> Rufiniano, *Schemata Dianoemas* 12.

definição de écfrase nos *progymnasmata* é a de um *logos enargês*, além disso, a enargia está entre as duas virtudes da écfrase, juntamente com a *saphéneia* (clareza, nitidez).

O vocábulo *evidentia* é assim designado no dicionário de Saraiva<sup>18</sup>: clareza, evidência; hypotypose (figura retórica). Assim como ocorre com a enargia, há em latim um adjetivo relacionado à evidência: *evidens* – visível, claro, patente, manifesto, evidente. Outra nomenclatura nos é dada por Quintiliano, a *illustratio*<sup>19</sup>: ação de esclarecer; descrição viva e enérgica, hypotypose. Dentre as acepções para *perspicuitas*, mencionada por Cícero<sup>20</sup> e Quintiliano<sup>21</sup>, temos também “evidência”.

O vocábulo grego *enárgeia* quer dizer também “clareza, nitidez, vivacidade e percepção (visão) clara”. Quintiliano define a *hypotyposis*<sup>22</sup> como uma figura retórica por meio da qual um assunto era vividamente desenhado em palavras. Outro termo mencionado por Quintiliano<sup>23</sup> e também nos exercícios de retórica é a *diatyposis* – figura completa e perfeita, descrição vívida.

Cassin (1997) comenta a pluralidade de termos referentes ao mesmo conceito, mas afirma que na língua latina a variação é menor, pois a enargia grega, como se observa em Cícero, corresponde canonicamente à evidência ou *perspicuitas* latina. Há nos textos gregos inúmeros adjetivos, além de *enargês*, que são encontrados em contextos da enargia.

Os tratados de Cícero provam que, ao tratar do caráter imagético de um discurso verbal, o conceito da evidência permeia a teoria implicitamente. Quando aparece em *Academica*, a evidência insere-se na discussão filosófica que não indica propriamente seu caráter retórico ou poético. Apenas a partir de Quintiliano temos a sistematização como mecanismo retórico e, ainda assim, não figura sob uma única denominação.

É fato que o mesmo ocorre com a enargia, mas com a particularidade de tratar-se de um vocábulo já com um histórico mais antigo, muito citado, ainda que sob a forma adjetiva. Nos diálogos de Platão e também nos tratados de Aristóteles já se observa a ocorrência do termo *enárgeia* em suas variações.

<sup>18</sup> F. R. dos Santos Saraiva 1927, *Novíssimo Dicionário Latino-Português*. Adotamos aqui esse dicionário para todas as consultas aos vocábulos latinos citados.

<sup>19</sup> Quint. *Inst.* 6.2.32.

<sup>20</sup> Cic. *Ac.* 2.; Cic. *Luc.* 6.17.

<sup>21</sup> Quint. *Inst.* 8.3.61.

<sup>22</sup> Quint. *Inst.* 9.2.40.

<sup>23</sup> Quint. *Inst.* 9.2.41.

Na *Poética* de Aristóteles, 1455a, ele menciona *enargestata* para tratar daquilo que pode ser visto como se estivesse presente. Na *Retórica*, ao tratar da metáfora, o termo *energeia*, já citado aqui, gera dúvida se não seria na verdade *enárgeia*. A respeito dessa dúvida, Webb<sup>24</sup> afirma que há mais do que mera semelhança morfológica: o efeito provocado pela enargia atua sobre o estado emocional do ouvinte; segundo Nicolau, em seus *progymnás-mata*, é a enargia que distingue a éfrase da narração pura e simples e procura transformar o público ouvinte em espectador – funcionaria, portanto, como a *energeia*, cuja definição é “atividade, ação”, pois age sobre o público.

Contudo, Webb declara que a crítica moderna considera tais definições um tanto ingênuas, pois ignoram as noções fundamentais da linguagem. A retórica não seria suficiente para resolver questões epistemológicas concernentes à enargia, uma vez que tal assunto concerne à filosofia. A enargia precisa, portanto, ser analisada também em chave filosófica.

Podemos dizer que o efeito da enargia está sempre presente no efeito de inúmeros tropos ou figuras, tais como a metáfora, o símile, a hipérbole, a prosopopeia, a alegoria, entre outros. Os processos adotados para se obter a enargia ou evidência são essencialmente amplificativos, pois contribuem para a exposição perspicua do assunto, além de ser mais eficiente na comoção. A enargia é capaz de comover o público, caso contrário a visualização do discurso não ocorreria, uma vez que ela depende de certa atividade anímica operada no indivíduo.

O resultado da enargia, portanto, requer mecanismos amplificadores, dentre os quais se encontra a éfrase ou descrição. Os métodos da amplificação contribuem não apenas para a comoção e o deleite, mas também para reforçar a credibilidade, pois permite ilustrar o discurso verbal – aquilo que se torna “visível” comove mais intensamente e opera a favor da argumentação. A amplificação, portanto, é um procedimento que funciona em todos os gêneros retóricos, uma vez que é capaz de cumprir as funções correspondentes.

A metáfora possibilita trazer o discurso verbal aos olhos, representando uma ação, permitindo até mesmo a apresentação das propriedades ausentes – está patente aqui o resultado da enargia, pois ocorre a presentificação, resultado que requer o exercício da fantasia. A metáfora, portanto, desempenha a função de comover, que é ressaltada por Quintiliano ao aludir a sua capacidade de pôr diante dos olhos, além de permitir inferir outras coisas que não foram expostas a respeito do objeto metaforizado. No entanto, a função ressaltada por Aristóteles é a de ensinar porque se

<sup>24</sup> Webb 1997.

for usada apropriadamente, a metáfora produz conhecimento e ao mesmo tempo deleita, pois aprender é agradável.<sup>25</sup> Para Cícero<sup>26</sup>, a metáfora torna as coisas mais claras e por isso deleita, além de ter muita força para comover porque afeta diretamente a visão – o sentido mais sensível –, mas só se realmente houver correspondência do termo trasladado em relação ao original.

Comprova-se, portanto, que na teoria concernente à metáfora, muitos dos princípios que norteiam a enargia e, conseqüentemente, a écfrese, já estavam presentes na prática retórica e poética.

O símile – figura semelhante à metáfora – funciona simultaneamente como ornato e argumento quando clarifica o conteúdo veiculado. Logo, conforme a proposição de Paulo Martins<sup>27</sup>, poderíamos classificar o símile em poético e oratório; dadas as características da enargia e da écfrese, é coerente afirmar que tais recursos também operam nos dois âmbitos. Em razão da intersecção entre as duas práticas, a teoria disposta nos tratados retóricos serve para sua aplicação poética – propomos então que haja uma écfrese/descrição retórica produtora da enargia/ evidência e uma écfrese/descrição poética, cujo efeito é o mesmo. Dessa forma, desconsideraríamos as discussões em torno do conceito que ora é gênero, ora é figura, levando em conta o contexto de produção e sua finalidade.

Observa-se a existência de uma tipologia para a enargia no tratado sobre figuras de pensamento em *Quae ad Rhetores Pertinent*, segundo a qual poderia ocorrer de três modos: com personagem, lugar e tempo. A conexão com a classificação da écfrese nos parece inevitável, contudo, devemos lembrar que a enargia não depende exclusivamente daquela e, por sua vez, tem estatuto de figura nos tratados latinos, o que nos remonta ao fato de poder ser produzida por outros meios.

Lembremos ainda que Quintiliano atribui à evidência outros termos como *illustratio*, *repraesentatio*, *hypotyposis* e *diatyposis* – as duas últimas numa categoria em que há transferência temporal, pois os fatos expostos podem pertencer ao passado, ao presente e ao futuro. A terminologia, portanto, gera certo conflito já que se estabelece relação da hipotipose e da diatipose com a écfrese, visto que suas ocorrências nos *progymnasmata* querem dizer a descrição vívida; a evidência, por sua vez, seria o resultado de tais procedimentos.

Hélio Teão fala da diatipose como descrição vívida quando discorre acerca do lugar-comum (§109), composição amplificadora de uma ação reconhecida, tal como um delito ou um ato nobre; porém, é diferente do

<sup>25</sup> Arist. *Rhet.* Cf. livro 3.

<sup>26</sup> Cic. *De Or.* 3.155–70.

<sup>27</sup> Cf. Martins 2006.

elogio ou do vitupério porque esses tratam de personagens específicos e apresentam provas, ao passo que o lugar-comum trata unicamente de feitos e sem apresentação de provas – ele próprio se constitui uma fonte de argumentos. A diatipose finaliza o lugar-comum ao expor o delito como se se realizasse no presente, cujo efeito, portanto, é de visualização. O verbo aqui adotado é o *diagrapho*, que já vimos corresponder ao mecanismo da éfrase.

A éfrase é semelhante ao lugar-comum porque ambos tratam de questões comuns e gerais, no entanto, segundo Teão, diferenciam-se pelo fato de que o lugar-comum se refere a aspectos que obedecem a uma intenção prévia; ao passo que a éfrase quase sempre se refere a seres inanimados e desprovidos de vontade. A limitação da éfrase ao âmbito de objetos inanimados é incoerente se retomarmos as demais categorias já mencionadas, uma vez que pessoas também constituem objeto de descrição, bem como suas ações.

Se recordarmos a anedota de Simônides contada por Cícero no *De Oratore* 2,352–4, é possível também estabelecer uma relação entre a enargia e os *loci*: inserimos os objetos em lugares para que através da visão consigamos nos lembrar deles – o efeito de visualização é a enargia, expondo as imagens que são definidas pelas convenções e valores culturais, e quando produzida pela éfrase tem finalidade distinta do lugar-comum, pois não mais se destina à memorização, mas ao exercício da imaginação.

A éfrase ainda se distancia do lugar-comum como método amplificador, pois a função deste último deve ser cumprida por meio de imagens pontuais, ao passo que a éfrase acumula detalhes para produzir mais do que uma única imagem.

Observamos ser inegável a relação entre éfrase e enargia, visto que mesmo tentando discorrer acerca da última, acabamos retomando questões concernentes à éfrase.

Não temos a classificação da evidência nos teóricos antigos, apesar de observarmos exemplos em Quintiliano que apresentam situações diferentes, todas com o objetivo de intensificar a comoção. Autores modernos, no entanto, propõem algumas tipologias. Cassin propõe que haja dois campos de aplicação da evidência: a filosofia (o que também se observa na enargia) e a retórica. A evidência filosófica está relacionada ao que é verdadeiro, é, por sua vez, produzida pelo sentido que lhe é particular – a visão – e parte das coisas para as palavras; enquanto a retórica constrói uma relação diversa, pois os ouvidos nos servem de olhos, vai da palavra para as coisas, produzindo uma ficção. Haveria ainda um terceiro tipo originado da evidência retórica, trata-se da literária (sigo o nome adotado pela autora, desconsiderando o anacronismo do termo) – parte da palavra para a palavra, como as éfrases de Filóstrato.



Brisson<sup>28</sup> divide a evidência em intuitiva e discursiva se inserida apenas no âmbito filosófico: a primeira resulta da percepção imediata de uma realidade, portanto, sensível; a discursiva, por sua vez, é a consequência de uma demonstração.

### 3. ANÁLISE DE EXEMPLOS

Esboçaremos o quadro das características da éfrase a partir de alguns exemplos para expor a associação que fizemos até agora.

#### 3.1. *Eneida*

Apesar de inúmeras ocorrências de éfrase na *Eneida*, o escudo de Eneias (emulação do escudo de Aquiles na *Ilíada*) talvez seja, juntamente com o mural do primeiro canto, a ocorrência de éfrase mais conhecida da obra, por essa razão, analisaremos exemplos menos conhecidos aqui. Destacaremos duas passagens da obra: a clâmide, no livro 5, e as portas do templo de Apolo, no livro 6.

#### Clâmide (5.250–54)

uictori chlamydem auratam, quam plurima circum  
purpura Maeandro duplici Meliboea cucurrit,  
intextusque puer frondosa regius Ida  
uelocis iaculo ceruos cursuque fatigat  
acer, anhelanti similis [...]

Ao vencedor uma clâmide de ouro, a qual se circunda com sinuoso bordado duplo, cheio de púrpura melibeia, um rapaz régio é representado, ele persegue os cervos no Ida frondoso com o dardo de velocidade e com a corrida, forte, parece arquejar [...].<sup>29</sup>

A breve éfrase detalha a imagem do manto dado como prêmio ao vencedor dos jogos em homenagem a Anquises. Embora a ação seja reduzida, a descrição serve para enaltecer o prêmio já que a imagem parece viva; vemos, de certa maneira, o rapaz caçando os cervos.

<sup>28</sup> Cf. Brisson 1997.

<sup>29</sup> Tradução própria.

Por ser diminuta, o caráter é mais estático, ainda que narre a ação; a brevidade aqui contribui para dar mais vivacidade ao objeto descrito, visto que o aspecto material é tão detalhado quanto a cena gravada no manto, a energia gerada pela pormenorização dá início ao processo imaginativo que provoca no leitor a fantasia não somente da aparência do objeto, como também da narração que o subjaz.

Temos duas ocorrências de particípio que servem como adjetivos: *auratam* e *intextus* – verbos que servem para indicar também que se trata de uma representação imagética, já que remetem para características de uma obra feita por algum artífice. Além disso, *aurata* nos remete a um só tempo ao material do objeto e à coloração. A cor do bordado não é apenas caracterizada como *purpura*, mas é ainda mais específica referindo-se à *purpura Meliboea*, cuja qualidade é estimada.

O emprego do presente do indicativo *fatigat* e do particípio presente *anhelanti* permitem que o leitor perceba a disposição da personagem no momento da ação, tornando menos estático o quadro apresentado.

Williams<sup>30</sup> afirma que a éfrase do livro 5 é simplesmente decorativa, ao passo que as demais estão integradas à ação do poema. Em relação às demais éfrases do poema, de fato, essa parece deslocada, visto que as outras passagens com emprego do mecanismo efrástico o adotam como um meio diferenciado de realizar a narrativa, cuja temática costuma abordar a guerra de Troia ou a história romana. Entretanto, na entrada do templo de Apolo, por exemplo, narra-se um mito que não pertence ao mesmo eixo temático, mas antecipa uma importante parte da narrativa – quando Eneias saberá sobre o futuro de seu povo – e funciona, de fato, como digressão, mas realçando a expectativa em torno do que será narrado a seguir.

As éfrases na *Eneida* funcionam, portanto, como dispositivos que destacam algumas ações de proporções épicas e mesmo que pareçam isoladas da ação principal do poema, associam-se à temática da parte em que estão inseridas.

A éfrase do canto 5 confere destaque à passagem da premiação do vencedor dos jogos em honra a Anquises, evento também presente no poema homérico em homenagem a Pátroclo<sup>31</sup>, circunscrevendo-se na tradição da poesia épica. O tratamento dado por Virgílio é diferenciado, demonstrando a grandeza do prêmio, ao passo que, na *Ilíada*, os prêmios são enumerados a princípio e descritos rapidamente quando entregues.

<sup>30</sup> Williams 1960, 148.

<sup>31</sup> Hom. *Il.* 23.

As portas do templo de Apolo (6.18–35)<sup>32</sup>

Redditus his primum terris tibi, Phoebae, sacrauit  
remigium alarum posuitque immania templa.  
In foribus letum Androgeo; tum pendere poenas  
Cecropidae iussi (miserum!) septena quotannis  
corpora natorum; stat ductis sortibus urna.  
Contra elata mari respondet Gnosia tellus:  
hic crudelis amor tauri suppostaque furto  
Pasiphae mixtumque genus prolesque biformis  
Minotaurus inest, Veneris monimenta nefandae;  
hic labor ille domus et inextricabilis error;  
magnum reginae sed enim miseratus amorem  
Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resoluit,  
caeca regens filo uestigia. Tu quoque magnam  
partem opere in tanto, sineret dolor, Icare, haberes.  
Bis conatus erat casus effingere in auro,  
bis patriae cecidere manus. Quin protinus omnia  
perlegerent oculis, ni iam praemissus Achates  
adforet [...]

Lançado a essas terras, primeiro, oh Febo, sagrou-te os remos de asas e edificou um admirável templo. Nas portas, a morte de Andrógeo; depois, os Cécropidas, os quais foram obrigados a pagar uma pena (oh miserável!), todos os anos entregar sete corpos de filhos; ergue-se a urna nas sortes tiradas. Do lado oposto, a elevada região da Gnósia encontra-se em frente ao mar: aqui, o cruel amor do touro, Pasífaa submetida ao ardil, a espécie misturada e a prole biforme. Encontra-se o Minotauro, monumentos da nefanda Vênus. Aqui, a obra da casa e o circuito inextricável; porém, o próprio Dédalo compadeceu-se do grande amor da rainha e desvendou as trapaças da habitação e os enigmas, guiando os passos cegos com um fio. Tu também, Ícaro, terias grande parte em tamanha obra, se a dor permitisse. Duas vezes esforçara-se em representar o caso no ouro, duas vezes as mãos paternas escorregaram. Ainda continuariam percorrendo todas as coisas com os olhos se, agora, Acates não se apresentasse [...].<sup>33</sup>

Temos poucas ações presentes nessa descrição, visto que o trabalho de Dédalo funciona como ornamento da entrada do templo. Trata-se do relato do mito do Minotauro, sua extensão é reduzida porque é uma digres-

<sup>32</sup> Verg. *Ae.* 6.18-35.

<sup>33</sup> Tradução própria.

são que antecipa um evento importante do canto 6: a descida de Eneias ao reino dos mortos.

Embora admiráveis, o próprio herói parece desdenhar um pouco quando desvia o olhar das imagens. Considerando a éfrase do canto 8, cujo conteúdo ganhou destaque e despertou grande admiração no herói, é possível traçar um paralelo lembrando que aqui o artífice é um mortal, ao passo que no escudo é uma divindade; como o poema épico trata daquilo que é superior, poderíamos com isso justificar a preferência de Eneias pela obra de Vulcano.

Ainda que de menor extensão, alguns elementos observados geralmente em éfrases desse tipo também estão presentes aqui. A matéria-prima em que se representa o mito é referida no verso 32: *in auro*.

O mundo visível infere-se no verso 30 com “*caeca uestigia*”, uma vez que o labirinto desorienta e a visão não é suficiente para encontrar a saída; e também no verso 34, com a palavra *oculis* quando se encerra a descrição afirmando que há ainda muito mais para ser visto.

Há duas ocorrências de apóstrofe: no princípio, quando o poeta invoca Febo (v.18) e quando o artífice Dédalo supostamente se dirige para o filho Ícaro, justificando a ausência deste na obra (v.31): “Tu também, Ícaro, terias grande parte em tamanha obra, se a dor permitisse.”

O verbo *posuit* (v.19), no perfeito do indicativo, relaciona a arte com construção, visto que Dédalo esculpiu as imagens nas portas do templo, e a associação com a edificação nos remete à durabilidade da obra. Além disso, reforça-se a presença do insigne artífice e justifica-se a necessidade de descrever tamanha obra. O verbo *effingere* (v.32) refere-se ao campo semântico da representação, reafirmando tratar-se da obra de um artífice.

Sabemos que a narração do mito está localizada nas portas do templo pela expressão “*in foribus*” (v.20). Na própria imagem, os fatos são apresentados rapidamente, mas mesmo assim há certa orientação espacial; observa-se que a Gnósia é disposta em frente ao mar (“*contra mari*” – v.23) e o advérbio *hic* aparece duas vezes (v.24 e 27) localizando determinado elemento da imagem.

Desde o começo da descrição, a partir do verso 20, vemos desfilar uma série de personagens que compõem o mito do Minotauro, que passam de maneira tão breve quanto a enumeração de personagens durante a batalha. Ainda assim, a breve éfrase é suficiente para resumir o mito e possibilitar ao leitor um rápido desvio da ação principal por meio da vivência dessa narrativa.

### 3.2. Historiografia

É possível analisar a descrição em textos historiográficos sob os preceitos da evidência; nota-se que a écfrase se processa de maneira distinta em cada obra porque apresenta finalidades distintas.

Predomina a etopeia nas monografias históricas de Salústio, uma vez que o autor discute um fato histórico demonstrando o êthos, ou seja, a disposição moral das personagens que fazem parte dos acontecimentos.

O elogio ou vitupério compõem, logicamente, o inventário do gênero demonstrativo, cuja função principal é deleitar. Os retratos constituem exemplo desse gênero e servem bem aos propósitos da monografia em que se narra um único acontecimento e se apresenta as personagens envolvidas de modo pormenorizado para justificar o papel desempenhado por cada uma delas na ação.

Retoricamente, a monografia poderia então ser considerada como gênero demonstrativo, uma vez que sua função primordial seria deleitar, segundo os preceitos de Cícero em sua carta a Luceio.<sup>34</sup> Ao narrar um único evento, expõe-se os participantes de maior relevância nos acontecimentos de maneira que alguns sejam elogiados e outros vituperados – as obras de Salústio formam retratos que são produtos desse gênero, opondo as figuras virtuosas às viciosas.

Destaquemos, portanto, a primeira passagem do capítulo 6 da *Guerra de Jugurta* que produz um retrato de Jugurta, mas não se trata de mero detalhamento das características físicas, na realidade, é um retrato moral, ou como já observamos, a etopeia.

Os elementos que servem para a caracterização são variados. Para a construção do êthos, Jugurta reúne características de ordens distintas, ainda que nessa obra o aspecto moral tenha destaque. Logo na primeira parte vemos reunidos diversos elementos: fisicamente é “superior nas forças, de bela aparência”, o ânimo “muito rico em engenho, não se entregou à corrupção do luxo, tampouco da inércia” e a fortuna está implícita quando se afirma ser “querido por todos”.

Embora predomine a caracterização física no começo, o que mais se destaca são as qualidades a ele atribuídas porque entendemos que são suas virtudes morais que agradam aos outros: era inteligente, não era corrupto, tampouco ocioso, além disso, era corajoso e agia mais do que falava.

A enumeração – um recurso típico da amplificação – está presente em toda a descrição de Jugurta. Embora aqui o caráter da écfrase seja está-

<sup>34</sup> Cic. *Fam.* 5.12.

tico em relação às ocorrências da *Eneida*, ao elencar as atividades praticadas por ele, quase presenciamos as ações:

Qui ubi primum adoleuit, pollens uiribus, decora facie, sed multo maxume ingenio ualidus, non se luxu neque inertiae corrumpendum dedit, sed, uti mos gentis illius est, equitare, iaculari, cursu cum aequalibus certare; et cum omnis gloria anteiret, omnibus tamen carus esse; ad hoc pleraque tempora in uenando agere, leonem atque alias feras primum aut in primis ferire: plurimum facere, minimum ipse de se loqui...<sup>35</sup>

Logo que ele (Jugurta) cresceu, superior nas forças, de bela aparência, mas, sobretudo, muito rico em engenho, não se entregou à corrupção do luxo, tampouco da inércia, mas, como é de costume daquele povo, cavalgava, lançava o dardo, disputava na corrida com os da mesma idade; e excedia a todos em glória, era, contudo, querido por todos; além disso, levava a maior parte do tempo caçando, era o primeiro ou estava entre os primeiros a ferir o leão e outras feras: fazia o máximo e falava o mínimo de si...<sup>36</sup>

A descrição de Jugurta é constituída também pela reflexão de Micipsa, cuja perturbação indica a presença não mais de um êthos, mas de um *páthos*, a partir do qual temos conhecimento de seu medo de perder o reino, o que serve para realçar a força de Jugurta, já querido pelos númidas.

Trata-se da descrição do caráter de uma personagem real, portanto, a etopeia funciona muito bem na monografia, pois se concentra nas figuras mais importantes de um evento, de maneira que seja possível inferir suas atitudes a partir de suas disposições morais, ainda que a caracterização seja breve.

No caso das monografias de Salústio, detalhar o êthos é indispensável, uma vez que a oposição entre vício e virtude é fundamental para compreender as ações e suas consequências históricas. Desse modo, cumpre-se a função retórica de ensinar, já que tais obras têm caráter exemplar. Na conclusão de sua pesquisa, Renato Ambrosio<sup>37</sup> destaca a relação entre o discurso demonstrativo e os demais, portanto, a monografia, embora considerada gênero demonstrativo, cumpre bem as funções atribuídas a outros, assim como o *docere*: uma vez que há uma tradição retórica de aproximar o gênero demonstrativo do deliberativo, visto que são úteis nos negócios públicos, tal como o elogio e o vitupério durante o julgamento.

O retrato, por seu aspecto digressivo, constitui um recurso eficiente para deleitar já que interrompe a narração e desperta o interesse do leitor. Embora a narração seja suspensa momentaneamente, a digressão não foge

<sup>35</sup> Sal. *Jug.* 6.

<sup>36</sup> Tradução própria.

<sup>37</sup> Ambrosio 2005, 152.

aos propósitos do autor que a um só tempo reforça sua argumentação e produz certa expectativa no leitor.

As formas verbais na descrição de Jugurta pertencem a tempos variados, sem predominância de um único, mas nos desperta a atenção a presença das formas nominais ultrapassando em quantidade as formas conjugadas dos verbos. Destaca-se o infinitivo presente, indispensável em passagens descritivas que elencam as atividades executadas pelo indivíduo. O particípio perfeito e também o particípio presente ocorrem, com menor frequência, auxiliando na caracterização da personagem, pois alguns aspectos são implicados sem demonstração de uma ação direta.<sup>38</sup> Isso contribui para a brevidade da narrativa da monografia, pois tudo deve convergir para a ação principal; portanto, as caracterizações contribuem para o percurso narrativo, mas como digressões e não devem ocupar grande parte da narração.

A antiga historiografia objetivava a verossimilhança, apresentando aparência de verdade e não os fatos em si, segundo Walker<sup>39</sup> tal resultado se comprovava pelo grau de visualização percebido pelo leitor. A enargia é o aspecto que deve predominar no texto, mas os procedimentos para produzi-la são variáveis. Aqui é possível reforçar a distinção entre a écfrase e a enargia, visto que a última é característica apropriada aos textos, para reforçar os efeitos esperados; a écfrase é um típico processo pelo qual se forma a enargia, uma vez que a descrição simples e sem ornamentação pode falhar em produzir o efeito de visualização.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A associação do meio visual com a linguagem verbal norteia o princípio da evidência ou da enargia em razão da força atribuída ao sentido da visão. A écfrase constitui na retórica o procedimento adequado à presentificação do discurso e as três funções retóricas são muito bem cumpridas pela écfrase acompanhada da enargia.

O caráter digressivo da descrição pode nos levar equivocadamente a pensar que o deleite seja o fim mais apropriado, entretanto, observamos que opera também o *docere* e o *mouere* dependendo do contexto na qual se insere. No que concerne à *Eneida*, por exemplo, se imaginarmos a época

<sup>38</sup> Breve comentário acerca do uso do particípio presente na historiografia grega encontra-se em Walker 1993, 365.

<sup>39</sup> Walker 1993, 374.

de sua composição, é inevitável a conexão entre o conteúdo da obra e o elogio a Augusto – o tema das écfrases desse poema costuma remeter à grandiosidade da estirpe de Eneias, cujo protagonista no canto 8 é Otávio. A exaltação de Augusto deleita e comove o público, que verá na sua figura um homem superior e representante dos romanos.

O emprego na monografia mostrou-se importante para ensinar trazendo modelos de conduta; as *uitae*, por sua vez, sem caráter exemplar, discorrem a respeito de uma figura louvável, como é o caso do *Divino Júlio* de Suetônio.

Em todos os casos, a écfrase ou descrição constitui o dispositivo básico não apenas para detalhar, mas para ressaltar os aspectos desejados pelo autor. Nas ocorrências de maior extensão, são produzidos mais do que retratos estáticos, é possível entrever ações, desejos, emoções, enfim, elementos que vemos hoje como típicos da narração.

Por fim, ressaltemos que as discussões em torno da écfrase e sua diferenciação com os demais conceitos a ela relacionados são controversas em razão da profusão terminológica apresentada por teóricos antigos e também pela ideia que os estudiosos modernos fazem de descrição, isolando-a da narração. Assim, é comum vermos a enargia ou evidência serem definidas de maneira semelhante à écfrase, porém, percebemos que não são exatamente equivalentes, ainda que todas convirjam para resultar na imagem verbal de uma narrativa ou de um objeto, quer seja real ou fictício.

## REFERÊNCIAS

- Ambrosio, R. 2005. *De Rationibus Exordiedi. Os princípios da história em Roma*. São Paulo: Humanitas/Fapesp.
- Beajour, M. 1981. "Some Paradoxes of Description." *Yale French Studies* 61:27–59.
- Brisson, L. 1997. "L'intelligible comme source ultime d'évidence chez Platon." In *Dire L'Évidence*, editée par C. Levy et L. Pernot, 95–111. Paris: L'Harmattan.
- Cassin, B. 1997. "Procédures Sophistiques pour construire l'évidence." In *Dire L'Évidence*, editée par C. Levy et L. Pernot, 15–29. Paris: L'Harmattan.
- Dubel, S. 1997. "Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours." In *Dire L'Évidence*, editée par C. Levy et L. Pernot, 249–64. Paris: L'Harmattan.
- Hamon, P. 1981. "Rhetorical Status of Descriptive." *Yale French Studies* 61:1–26. (Tradução de Patricia Baudoin.)
- Hansen, J. A. 2006. "As categorias epidíticas da *ekphrasis*." *Revista da Universidade de São Paulo* 71:85–105.
- Lausberg, H. 1966. *Manual de Retórica Literaria* 1–3. Trad. José Pérez Riesco. Madrid: Editorial Gredos.



- Martins, P. 2006. "Tropos na *Eneida* e uma imagem metafórica." In *I Simpósio de Estudos Clássicos*, organizado por M. M. dos Santos, 91–118. São Paulo: Humanitas.
- Rufiniano, Julio. 1868. *Schemata Dianoeas quae ad Rhetores Pertinent*. In *Rhetores Latini Minores. Ex Codicibus Maximam Partem Primum Adhibitis*, edited by K. Halm. Leipzig: Teubner. Dubuque: Iowa-Reprint Library.
- Walker, A. D. 1993. "Enargeia and the Spectator in Greek Historiography." *Transactions of the American Philological Association* 123:353–77.
- Webb, R. 1997. "Mémoire et imagination: les limites de l'enargeia dans la théorie rhétorique grecque." In *Dire l'evidence*, éditée par C. Levy et L. Pernot, 229–48. Paris: L'Harmattan.
- Webb, R. 1999. "The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in 'Ekphraseis' of Church Buildings." *Dumbarton Oaks Papers* 53:59–74.
- Williams, R. D. 1960. "The Pictures on Dido's Temple." In *Classical Quarterly* 10(3–4):145–51.



*Abstract.* *Ékphrasis* is a descriptive device used in rhetorical and poetic texts since Classical Antiquity which brings the described contents before the eyes through strategies to make vivid images. It is usually related to other rhetorical procedures which also contribute to create the same effect, such as *enárgeia* and *euidéntia*. Trying to solve the doubts related to *ékphrasis*' definition, and to understand its relation with other rhetorical figures, it is presented here a brief research based on ancient rhetorical texts, such as Aristotle, *progymnásmata*, Cicero and Quintilian, and also on recent studies about the subject. Some examples with *ékphrasis* in ancient texts are analysed to verify the procedures which make the verbal speech present to the eyes.

*Keywords.* *Ékphrasis*; *euidéntia*, *enárgeia*; *phantasia*; Rhetoric.

# ÉCFRASE COMO EXEMPLO DE PINTURA

RICARDO ZANCHETTA\*

Universidade de São Paulo

*Resumo.* Algumas écfrases, que descreveram pinturas dos grandes pintores da antiguidade, como Apeles e Zêuxis, foram lidas e pintadas no século XV. Esse artigo visa mostrar algumas relações entre a pintura e a écfrase, explorando o uso que Leon Battista Alberti faz, em seu *Da Pintura*, da *Calúnia de Apeles* descrita por Luciano, elegendo-a como um exemplo de pintura. Tal écfrase não só evidencia os preceitos ensinados, como também impele o pintor a imitar o louvor da pintura antiga.

*Palavras-chave.* Pintura; Retórica; écfrase; Renascimento; Alberti.

*D.O.I.* 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p114-126

NESSE TEXTO FALAREMOS SOBRE UM DOS USOS DAS ÉCFRASES DE PINTURA NO SÉCULO XV, como a Calúnia de Apeles descrita por Luciano e pintada por diversos pintores, por exemplo, Botticelli. A fim de entendermos como era concebido o uso das écfrases na pintura, analisaremos o *Da Pintura* de Leon Battista Alberti, pois ele foi fundamental para toda a doutrina da pintura a partir do século XV ao conceber a pintura como algo capaz de narrar uma história.

Porém, antes de falarmos das prescrições e regras da pintura de écfrases, precisamos entender o que é uma écfrase e o que ela apresenta de interessante para o pintor. E para isso usaremos as prescrições presentes nos *Progymnasmata* de Nicolau, o Sofista, onde ele explica como fazer uma écfrase de uma pintura ou escultura, indicando aquilo que é característico desse tipo de écfrase. Começamos, então, pela sua definição de écfrase:

Écfrase é o discurso descritivo, que conduz aquilo que é mostrado claramente (*enargōs*) sob os olhos. Adiciona-se “claramente” porque isso certamente diferencia a écfrase da narração. Pois a última tem simplesmente os feitos de ontem, enquanto a primeira tenta fazer dos ouvintes espectadores. (...) E a écfrase também se diferencia da narração porque a última examina no todo, enquanto a primeira examina por partes.<sup>1</sup>

\* Mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2014).

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

<sup>1</sup> Nicol. *Prog. L.* Spengel (1856). *Rhetores Graeci* 3. Leipzig: Teubner: 491-2. Tradução nossa.

A característica principal da écfrese é a sua capacidade de saltar aos olhos, de fazer dos ouvintes espectadores, tornando vívido o discurso. Além disso, nela as coisas são descritas por partes ou em detalhe, de modo que cada coisa presente na écfrese é particularizada de alguma maneira. Por exemplo, “desse modo se diz narrativamente: ‘Os atenienses e os peloponenses guerrearam.’ Por outro lado, diz-se na maneira da écfrese o que cada um dos dois fez, da preparação e das armas.”<sup>2</sup> Essa descrição das partes faz o discurso ganhar vividez e quase vemos a obra, porque sabemos onde está cada parte daquilo que é descrito. E a écfrese se distingue da narração, pois a última conta os feitos no geral, enquanto a primeira passa pelas partes e detalhes daquele mesmo feito, o que torna a descrição clara e vívida como se estivesse diante dos olhos.

Nicolau também prescreve como fazer a écfrese de pinturas e esculturas:

Começaremos a partir das primeiras coisas e então chegaremos até as finais. Por exemplo, se temos na substância de uma écfrese um homem como no bronze ou na pintura, faremos a écfrese do princípio a partir da cabeça e depois prosseguimos por cada parte. Pois assim o discurso torna-se vívido (*empsykhos*) por todos os lados.<sup>3</sup>

Ou seja, a écfrese descreve cada parte em ordem permitindo que o ouvinte/leitor conceba com clareza e vividez a obra que é descrita, colocando cada coisa, personagem e detalhes em seu lugar. A Calúnia de Luciano é um exemplo disso, porque ela mostra a pintura começando por um lado e descrevendo cada parte dela com suas personagens, roupas, poses e movimentos até o outro lado.

Portanto, a écfrese busca fazer do ouvinte/leitor um espectador colocando a obra diante dos olhos, o que torna ela muito interessante para os pintores que poderão imitá-la e emulá-la ao lerem essa descrição.

Agora que sabemos minimamente o que uma écfrese oferece para o pintor, podemos verificar como os pintores usaram-nas ao fazer suas pinturas. Uma das maneiras de verificar um desses usos é através dos tratados de pintura que contêm prescrições sobre como pintar. Nós analisaremos aqui algumas passagens do tratado *Da Pintura* de Leon Battista Alberti, escrito por volta de 1436, porque ele propõe que a pintura tem um aspecto narrativo e retórico, capaz de mostrar uma história.

Propor a história como parte da pintura é fundamental para entender como a écfrese opera no tratado e nas pinturas que foram feitas segundo as suas prescrições, porque a écfrese fornece a descrição de uma

<sup>2</sup> Nicol. *Prog.* Spengel (1856, 492).

<sup>3</sup> Nicol. *Prog.* Spengel (1856, 492).

história que será usada pelo pintor ao compor sua pintura. Vale aqui ressaltar que nos deteremos às écfrases que descrevem alguma ação, pois elas são escolhidas por Alberti para exemplificar sua noção de história. Por isso excluímos outros tipos de écfrases, como as *Xenias*, onde se descreve algo que se assemelha ao que é chamado de natureza morta.

Uma das definições de pintura apresentada por Alberti a caracteriza “como uma janela aberta a partir da qual a história será vista” (§19).<sup>4</sup> Nesse trecho do tratado mostra-se o duplo aspecto da pintura: o primeiro se refere à construção matemático-geométrica da visão com a proporção e perspectiva; o segundo consiste em mostrar a história, ou seja, mostrar uma ação na superfície pintada. A pintura é a arte que usa tanto a geometria como a retórica no seu fazer, de modo que essas coisas estejam ligadas na obra sem que o observador separe o que é a parte geométrica da retórica. Nós, entretanto, nos focaremos nos aspectos retóricos e poéticos da pintura, porque neles que se articulam as noções que fundamentam o uso da écfrase através da história e da composição.

Alberti divide a pintura em três partes: a circunscrição, a composição e a recepção de luzes. Em poucas palavras, a primeira lida com o que chamaríamos hoje de desenho, fazendo o tracejado das figuras que serão pintadas. A segunda organiza tudo que está dentro da pintura e o que é mostrado em sua história. E na terceira são colocadas as luzes, sombras e as cores nas superfícies. A pintura só é pintura quando essas três partes são feitas até o fim tornando a superfície pintada naquela janela que mostra uma história com profundidade, relevo, etc.

A composição é a parte que nos interessa aqui, porque nela que se estabelece o vínculo entre a pintura e a retórica, trazendo para a primeira alguns elementos da segunda. Mesmo assim, ressaltamos que sempre que se observa uma pintura que, em alguma medida, siga as preceptivas de Alberti, devemos lembrar que a obra é um todo e que a análise não deve se restringir apenas aos aspectos retóricos ou aos geométricos.

A composição consiste na “razão para pintar com a qual as partes das coisas vistas se colocam juntas na pintura” (§35). Ou seja, é uma razão, um preceito, um método ou uma série de regras usadas para pintar na qual as coisas vistas são organizadas e ajustadas convenientemente na pintura. Nela, tudo que será pintado é composto e colocado junto de maneira conveniente, desde as menores superfícies até a história. Por isso a composição é subdividida em vários níveis, em que se prescreve como juntar aquelas partes para fazer o composto. “Os corpos são partes da história, os membros

<sup>4</sup> Alberti 1973, tradução nossa. A partir desse ponto todas as referências ao *Da Pintura* serão indicadas pelo número do parágrafo.

são partes dos corpos, a superfície é parte dos membros” (§35). A composição opera em todos esses níveis desde a superfície até a história e cada nível possui seus preceitos específicos

Todas as partes da composição visam à história de modo que tudo na pintura deve estar de acordo com o que acontece em todos os níveis da composição. Por exemplo, quando se compõe os membros em um corpo, é conveniente que eles apresentem certa unidade quanto à especificidade ou à aparência: “Quem pintasse Aquemênidas encontrado por Enéias na ilha com a face da maneira como Virgílio descreve que estava e as outras partes não seguissem a conveniência da face, esse pintor, com efeito, seria totalmente ridículo e inepto” (§37). Outro exemplo de conveniência da história é que “se tiveres pintado centauros tumultuando em um jantar, seria inepto em um tumulto tão selvagem, alguém deitar dormindo por causa do vinho” (§39).

Essas prescrições ensinam o pintor a fazer com que a pintura seja narrativa, trazendo para ela algumas noções retóricas e poéticas, de modo que aquelas linhas e tintas narrem uma ação. Além disso, operam junto com a composição noções como a invenção, a disposição e a elocução, que são fundamentais para entendermos como a pintura se relaciona com os textos e como Alberti propõe o uso das écfreses.<sup>5</sup>

A história é a noção mais importante para compreender como a pintura mostra uma narração: “A história merecedora de elogio e admiração, deverá com seus atrativos se apresentar de tal forma ornada e agradável que conquistará, pelo deleite e movimento da alma, a todos que a contemplem, doutos ou indoutos” (§40) A pintura e a história que ela mostra devem deleitar, comover e conquistar o espectador ensinando aquilo que se passa em sua história. Por isso, o fim da pintura não é a persuasão nem a apresentação de coisas verdadeiras, já que ela busca conquistar quem a olha, deleitando e comovendo.

E não é um problema para Alberti um pintor fazer uma obra de algo que não exista como um hipocentauro ou uma pintura alegórica sem que isso signifique que o pintor possa fazer qualquer coisa, porque ele deve “ter sempre na sua frente algum exemplo elegante e singular para observar e retratar/imitar” (§59). Ou seja, nada na pintura deve ser tirado exclusivamente da imaginação do pintor, porque há razões que regulam a pintura, inclusive para encontrar aquilo que será pintado. A “descoberta de coisas verdadeiras ou verossímeis que tornem a causa provável”<sup>6</sup> se chama invenção e na pintura é preciso inventar coisas convenientes e dignas desde as

<sup>5</sup> Ainda não conseguimos determinar com precisão a relação entre a composição, a invenção e a disposição e qual hierarquia se estabelece entre essas noções no *Da Pintura*.

<sup>6</sup> *Her.*, 1.3 (Ps.-Cícero, 2005, 55).

superfícies até a própria história a partir de algum exemplo. No entanto, esses exemplos podem ser inventados de textos e por isso Alberti prescreve a convivência do pintor com os letrados da seguinte maneira:

Em seguida, não é fora de propósito que [o pintor] se deleite com os poetas e retores. Pois, com efeito, eles têm muitos ornamentos comuns com o pintor. Eles, muito letrados e com conhecimento de muitas coisas, ajudarão muito para constituir belamente a composição da história, a qual todo o louvor consiste principalmente na invenção. E, com efeito, ela tem tal força que mesmo sozinha, sem a pintura, deleita. (§53)

O pintor deve frequentar os poetas e os retores, porque eles têm coisas em comum como a invenção e os ornamentos, e a convivência, tanto presencial como pelos textos é de muita ajuda para aumentar o repertório de coisas inventadas pelo pintor. Por exemplo, um pintor que conhece as *Metamorfoses* de Ovídio, adquire um vasto repertório de invenções de corpos e de histórias, pois aprende com as descrições como pintar os deuses, os heróis e suas histórias.

Ao propor que o pintor pode inventar sua pintura a partir de poemas e discursos, Alberti estabelece uma maneira de trazer para a pintura as coisas mostradas pelos textos. A *écfrase* serve como fonte de invenção para o pintor que ao ler se deleita com aquilo e adquire um repertório para as coisas que irá pintar, inventando a sua pintura com as partes descritas. Pois ela mostra a obra e descreve as suas partes, indicando onde está cada pessoa e coisa e qual seu movimento, seus gestos, suas roupas e tudo isso será imitado na pintura.

E não é só a invenção que o pintor usa, porque os ornamentos são comuns aos pintores, poetas e retores.<sup>7</sup> Supomos que uma das maneiras de usar os ornamentos comuns dessas artes está na variedade e copiosidade das coisas mostradas. Pois a história deve deleitar e uma das maneiras que Alberti propõe para isso é que tudo na pintura seja variado e copioso. “Direi que é copiosíssima a história que em seus lugares houverem misturados velhos, homens, adolescentes, crianças, matronas, moças, infantes, animais domésticos, cãesinhos, passarinhos, cavalos, rebanhos, edifícios e províncias” (§40). Essa variedade deleita e chama a atenção do espectador fazendo-o se deter em cada detalhe, porque cada parte da pintura é diferente da outra. Toda essa variedade e copiosidade também pode ser obtida das *écfrases*, porque, segundo Nicolau, a descrição deve mostrar cada parte e detalhe a fim de fazer a *écfrase* vívida e todas essas partes podem ser pintadas tornando a pintura copiosa.

<sup>7</sup> Ainda não examinamos profundamente o que Alberti propõe com essa noção de ornamentos comuns e aqui apresentamos nossa hipótese inicial.



Figura 1. Masaccio, *Pagamento do Tributo*, afresco, c.1425

Entretanto, devemos estar cientes de que Alberti restringe a vivência com poetas e retores à invenção e aos ornamentos comuns usados para fazer a história, porque como são artes distintas, cada uma tem seus preceitos e todo o resto é feito com as regras da pintura. Ressaltamos esse ponto, porque aqui não opera uma estética universal e comum a todas as artes, em que tudo é transponível de uma arte para outra. Pelo contrário, a doutrina de Alberti ensina a adotar elementos de outras artes, usando-as como disciplinas ancilares da pintura.

Um exemplo disso está na disposição da éfrase e da pintura. A éfrase é um discurso e por isso mesmo deve ser lida ou ouvida em uma ordem determinada pelo próprio discurso, que começa pela primeira linha prosseguindo até a última. Assim, a disposição do texto é seguida pelo ouvinte/leitor e sem isso o discurso perde todo o sentido, exigindo que o leitor possua educação suficiente para entender por onde deve começar sua leitura.

A pintura também tem uma “ordem” para olhar que depende da maneira como ela foi disposta e há prescrições que ensinam como o pintor deve indicar o começo de sua pintura e onde se deve olhar primeiro. Quem olha uma pintura precisa ser educado para isso, de modo que saiba ver como ela é construída para entendê-la. A construção em perspectiva exige que o observador olhe para o ponto cêntrico (ou ponto de fuga) com um olho para que a construção seja vista corretamente e que se tenha a impressão da profundidade. O ponto cêntrico é o ponto principal da pintura e sempre se deve olhar nele para ver qualquer obra que possua perspectiva e tudo que é colocado próximo dele deve ser visto em primeiro lugar.

Por exemplo, no pagamento do tributo de Masaccio (FIGURA 1) há uma história contada em três momentos inventada da seguinte passagem bíblica: “Mas, para que não os escandalizemos, vai ao mar e joga o anzol. O



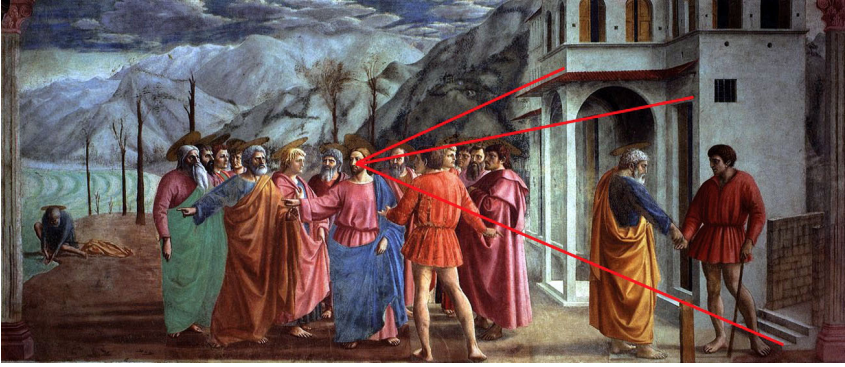


Figura 2. Esquema da construção em perspectiva e ponto de fuga

primeiro peixe que subir, segura-o e abre-lhe a boca. Acharás aí um estáter. Pega-o e entrega-o a eles por mim e por ti.”<sup>8</sup>

Masaccio traz para a pintura os três momentos descritos na Bíblia e usa alguns artifícios para mostrar qual a ordem em que eles devem ser olhados; No centro está Jesus com os apóstolos e o ponto cêntrico está exatamente na cabeça de Cristo, mostrando que ele é a figura principal e ele deve ser a primeira coisa para se ver (FIGURA 2). Ali está o primeiro momento da história com todos parados em frente a cidade esperando para pagar o tributo.

Tanto Jesus como Pedro apontam para o lado esquerdo da pintura (FIGURA 3), onde Pedro encontra o peixe com a moeda que servirá para pagar a entrada, mostrando ao espectador para onde ele deve olhar. Esse gesto de indicar é prescrito por Alberti para ajudar o espectador a aprender a história. “Então agrada na história haver alguém que advirta aos espectadores das coisas que acontecem ou convide para ver com a mão ou ameace com olhos selvagens



Figura 3. Detalhe do *Pagamento do Tributo*

<sup>8</sup> N.T., *Ev. Matt.*, 17, 27.



e rosto feroz para que tu não vás ali, como se quisesse manter aquele negócio secreto” (§42).

E por fim vemos a figura à direita de Jesus que aponta para a cidade, mas reparamos nela depois, porque ela recebe menos destaque que Jesus e Pedro. Essa pintura possui uma “ordem” de observação que está explicada dentro dela mesma e é feita na própria composição da pintura o que permite que a história seja “contada” em três momentos.

Obviamente, o olhar é livre e adora passear pela pintura e não precisa seguir essa ordem, mas alguém instruído nessa arte percebe a ordem proposta pelo pintor. Ressaltamos que isso não se opera em qualquer pintura, porque cada uma é feita de uma maneira e é preciso analisar cada uma para verificar se é possível falar em composição e disposição e como ela é usada dentro da pintura.

Há, portanto, coisas que podem ser tomadas das écfreses na hora de compor uma história, como a invenção e os ornamentos, enquanto outras coisas seguem as regras próprias da pintura, como a construção em perspectiva, e Alberti ensina como e o que os pintores devem usar das écfreses para fazer suas pinturas. Além disso, a écfrese possui um papel especial no *Da Pintura*, uma vez que foi eleita o exemplo da pintura de história.

Alberti elege a écfrese como o exemplo de invenção, porque ela tem tudo aquilo que deve ser buscado numa boa composição e logo após a passagem que citamos, ele narra a Calúnia de Apeles, que Luciano “conta ter sido pintada por Apeles” (§53). A Calúnia é um exemplo tanto dos benefícios que o pintor tira ao conviver com poetas e retores, como também da invenção de uma bela composição de história.

Propor a Calúnia como exemplo coloca diante dos olhos dos pintores tudo aquilo que foi prescrito no *Da Pintura*, mostrando com palavras no que consiste uma bela composição pictórica, já que a écfrese salta aos olhos daqueles que a ouvem/lêem. E mais do que isso, ela também serve ao ensino da pintura, porque o pintor precisa conhecer a doutrina e ter exemplos para imitar e emular.

No prólogo italiano, Alberti louva a grandeza dos italianos exatamente porque eles conseguiram fazer a pintura renascer sem ter nem as doutrinas, nem os modelos disponíveis para imitar:

Confesso-te, sim, que para aqueles antigos, tendo a abundância de quem aprender e imitar como tinham, era menos difícil alçar-se no conhecimento daquelas supremas artes que hoje para nós são fatigosíssimas; mas por isso mesmo o nosso nome deve ser muito maior, se nós, sem preceptores, sem nenhum exemplo, encontramos artes e ciências não ouvidas e nunca vistas.

A doutrina e os exemplos são duas maneiras de aprender a arte da pintura, de maneira semelhante ao que diz a *Retórica a Herênio*:

Tudo isso [a arte retórica] poderemos alcançar por três meios: arte, imitação e exercício. Arte é o preceito que dá o caminho certo e a razão para dizer. Imitação é o que nos impede, com razão (método) diligente, a que logremos a ser semelhantes a outros no dizer. Exercício é a prática assídua e o costume de discursar.<sup>9</sup>

Alberti supre a doutrina com o seu *Da Pintura*, já que ele ensina as regras da arte: a Calúnia de Apeles é o exemplo da pintura que tem tudo aquilo que foi ensinado na doutrina e o pintor deve admirá-la para tentar ser semelhante a quem fez tal obra através de suas próprias obras.

Essa noção de que a doutrina e o exemplo servem ao ensino de alguma arte também aparece no relato que Galeno faz sobre o cânone de Policleto: “Pois tendo nos ensinado no seu tratado toda a simetria do corpo, Policleto corroborou seu tratado com uma obra, fazendo uma estátua de acordo com as regras de seu tratado e chamando a própria estátua, como o tratado, de Cânone.”<sup>10</sup>

A éfrase serve como o exemplo da pintura porque ela pode ser vista pelos pintores que aprendem a doutrina e olham como deve ser feita a bela composição através da Calúnia de Apeles. Exatamente por isso ela não é um adendo, porque o exemplo é parte fundamental do discurso ensinando aos pintores o que é uma boa pintura.

### Calúnia de Botticelli

Convém ainda analisar brevemente o trecho da Calúnia cotejando com a famosa versão de Botticelli para vermos um dos usos da pintura de éfrase, procurando identificar os elementos que ressaltamos há pouco. Não sabemos ao certo como Botticelli teve acesso ao texto de Luciano, mas provavelmente ele leu a tradução de Guarino, também usada por Alberti no seu tratado.<sup>11</sup> Leiamos o trecho em questão (FIGURA 4):

No lado direito dela, está um homem sentado com orelhas muito grandes, quase como as de Midas, estendendo sua mão para a Calúnia enquanto ela ainda está um pouco distante. Ao redor dele, estão duas mulheres, que eu penso ser a Ignorância e a Suspeita. Do outro lado, a Calúnia vem, uma mulher com beleza demais, de certa forma apaixonante e excitante, mostrando como ela está irada e furiosa, ela carrega na mão esquerda uma tocha brilhante e com a outra está arrastando pelos cabelos um jovem que leva as mãos aos céus e pede aos deuses para testemunhar sua inocência. Ela é conduzida por um homem pálido e feio, que tivera um olhar penetrante e parece

<sup>9</sup> Ps.-Cícero, *Her.* 1.3. (2005, 55).

<sup>10</sup> Galeno. *De Placitis Hippocratis et Platonis*, 448; apud Steiner 2003, 39–40.

<sup>11</sup> Altrocchi 1921.



Figura 4. Botticelli, *Calúnia de Apeles*, têmpera sobre painel, 1494

endurecido por longa doença; supõe-se que ele retrata a inveja. Além disso, há duas mulheres, acompanhantes da Calúnia, cuidando dela, arrumando-a e vestindo-a. De acordo com a informação dada por um interprete da pintura, uma delas é a Intriga e a outra a Fraude. Elas são seguidas por uma mulher vestida toda de luto, de preto e em prantos e ela se chamava Arrependimento. E por fim, ela, cheia de vergonha, estava se virando para trás com lágrimas nos olhos e lançando um olhar ameaçador, para a Verdade que se aproximava. Assim que Apeles imitou na pintura o seu perigo.<sup>12</sup>

A primeira coisa que podemos notar é que a écfrese, como prescreve Nicolau, segue a ordem da pintura indo da direita para a esquerda, descrevendo cada personagem e suas particularidades além de incluir algumas explicações e interpretações sobre essas características, tornando-as vívidas.

Botticelli faz a sua pintura e sua composição inventando a história e suas partes da écfrese de Luciano. Isso quer dizer que as personagens, suas características, seu número e ordem, são inventadas a partir do texto de Luciano. Todos os detalhes descritos estão lá, como as orelhas de Midas. (FIGURA 5) Mesmo assim, a écfrese só serve para a invenção e é restrita à composição. Todo o resto da pintura, o desenho, o uso das luzes e das cores e a perspectiva, tudo isso cabe ao pintor fazer de acordo com os preceitos da pintura.

<sup>12</sup> Lucianus, *Cal.* 6-9 (Luciano 1961, 367-9).

Por exemplo, a disposição da pintura segue em parte a éfrase, já que o príncipe está no lado direito, como na descrição de Luciano, e cada personagem está colocada na mesma ordem do texto. Mesmo assim, a pintura deve ser olhada a partir da própria Calúnia, porque o ponto cêntrico está naquele grupo de pessoas (FIGURA 6) e dela pode-se ir em direção ao príncipe com seu julgamento falso ou para a verdade. Sem ousarmos dizer o que isso significa, podemos afirmar que a figura da Calúnia é pensada como a primeira coisa para ser vista, a partir da qual o resto da pintura é visto.

Além disso, o pintor usa todos aqueles ornamentos prescritos para deleitar o espectador, fazendo a pintura variada e copiosa. Cada personagem tem suas características físicas, usa uma roupa diferente, está numa



Figura 5. Detalhe das orelhas de Midas.

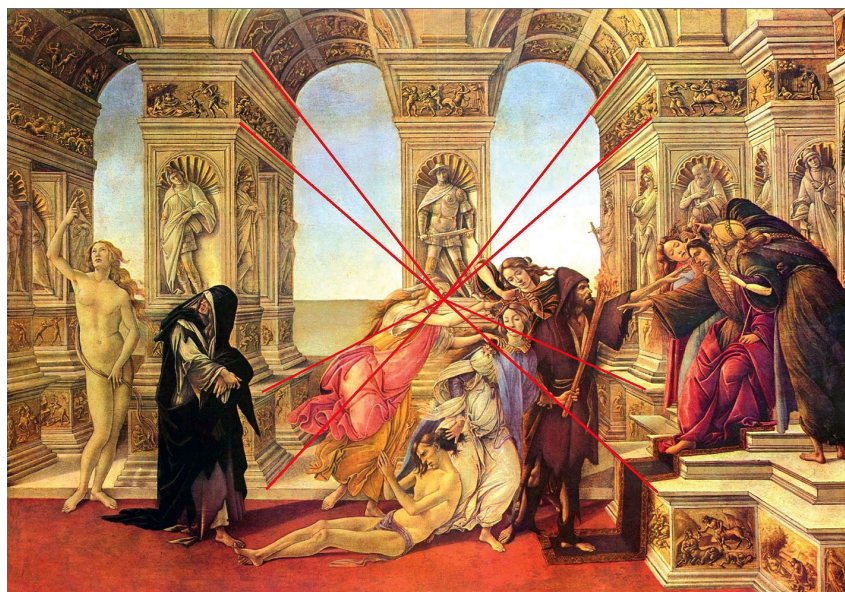


Figura 6. Esquema da construção em perspectiva.





Figura 7. Detalhe da pintura dos Centauros de Zêuxis.

posição, uns estão sentados, outros em pé parados, uns andam, outros são arrastados. Os movimentos e gestos são copiosos e cada um é de uma maneira. E tudo isso torna o espectador atento para aquilo que acontece, pois os olhos vão notando cada detalhe, procurando as diferenças, o que auxilia na hora de aprender a história da Calúnia. Mas vale notar que nenhum deles é inconveniente, porque todos eles estão dentro da medida da própria pintura e daquilo que acontece nela. Pois seria inconveniente que se pintasse as mulheres musculosas como amazonas e que elas estivessem lutando entre si, porque estaria fora da unidade da história apresentada.

Até as arquiteturas são variadas e copiosas com diversos relevos cheios de detalhes. Alguns deles contém sua própria composição, narrando outra história o que causa muito deleite e faz uma pintura dentro da própria pintura. Essas histórias inseridas dentro da história principal também podem ter sua invenção em écfrases. Na Calúnia há um exemplo claro disso logo embaixo do trono do príncipe/rei com outra écfrase de Luciano, presente no texto chamado Zêuxis (FIGURA 7):

Em um prado florido aparece uma mãe Centauro, toda a parte equina está deitada no chão, com os cascos estendidos para trás. A parte humana está levemente levantada nos ombros; os pés da frente não estão estendidos como os outros, pois ela está parcialmente de lado; um deles está inclinado como no ato de ajoelhar, com a pata dobrada; e a outra está começando a alongar e encostar no chão, como na ação de levantar de um cavalo. Das crianças, ela está segurando uma nos braços mamando do modo humano, enquanto o outro olha para os seios da égua como um potro. Na parte superior da pintura, como em uma vista acima, está um Centauro que é claramente o

marido da mãe que está cuidando das crianças. Ele se inclina, dando risada; e segura um filhote de leão na sua mão direita aterrorizando as crianças.<sup>13</sup>

Botticelli inventou com Luciano ao menos duas partes de sua pintura, a Calúnia de Apeles e os Centauros de Zêuxis. Colocar uma pintura de écfrase dentro de outra pintura de écfrase é algo que nos intriga e que estamos investigando, pois ainda não sabemos o que se propõe com isso, embora vejamos que há uma “rede de referências” que se mostra na pintura. Por fim, podemos dizer que Botticelli não só imita Luciano como emula Apeles, o que o coloca como um igual ou superior aos antigos, retomando a tópica apresentada no prólogo italiano de Alberti de que os italianos superaram os antigos ao conseguirem fazer a pintura renascer.

## REFERÊNCIAS

- Alberti, L. B. 1973. *Opere Volgari*. Bari: Laterza. (Versão digital dos textos latino e italiano organizados por Cecil Grayson, acessada em 29 de julho de 2016: [http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alberti/de\\_pittura/html/](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alberti/de_pittura/html/))
- Altrocchi, R. 1921. “The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento.” *Publications of the Modern Language Association of America* 36(3):454–91.
- Luciano. 1961. *Lucian* 1. Trad. A. M. Harmon. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press. (Loeb Classical Edition)
- Luciano. 1999. *Lucian* 6. Trad. K. Kilburn. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press. (Loeb Classical Edition)
- Ps.-Cicero. 2005. *Retórica a Herênio*. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra.
- Steiner, D. T. 2003. *Images in mind: Statues in archaic and classical Greek literature and thought*. Princeton University Press.



*Title.* Ekphrasis as painting’s example.

*Abstract.* Some ekphrasis, that described paintings from the greatest masters of antiquity, as Apelles and Zeuxis, have been read and painted on the 15<sup>th</sup> century. This article aims to show some relationships between painting and ekphrasis, looking into the use that Leon Battista Alberti, on his *On Painting*, makes of the *Calumny of Apelles* described by Lucian, electing this ekphrasis as a painting’s example. This ekphrasis not only shows the precepts discussed, but also impel the painter to imitate the ancient painting praise.

*Keywords.* Painting; Rhetoric; Ekphrasis; Renaissance; Alberti.

<sup>13</sup> Lucianus, *Zeux*. 4 (Luciano 1999, 159).

## O ESCUDO DE ANÍBAL: *PUNICA* 2.395–456

CYNTHIA HELENA DIBBERN\*

Universidade de São Paulo

*Resumo.* O estudo analisa a éfrase do escudo de Aníbal, situada no livro dois da epopeia *Punica* de Sílio Itálico. Ao contemplar as imagens gravadas na arma, Aníbal reconhece-se como o ulтор conclamado por Dido. Entretanto, aos olhos do leitor romano, alguns elementos descritos podem ser interpretados ambigualmente como proféticos da derrota cartaginesa.

*Palavras-chave.* Sílio Itálico; *Punica*; éfrase; escudo; Aníbal.

*D.O.I.* 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p127-137

SÍLIO ITÁLICO, NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO I D.C., COMPÕE UMA EXTENSA epopeia sobre a Segunda Guerra Púnica, perpetuando o conflito da *Eneida*: Juno, por proteção à Cartago, age contra os troianos, cujo povo descendente lançaria as muralhas tórias ao chão (*Aen.* 1.12–32; *Sil.* 1.29–32). A deusa escolhe Aníbal como instrumento e o insufla com ódio pelos romanos e ambição de fama. Assim, o cartaginês é construído como anti-Eneias no início da obra. Ele deixa sua pátria com a missão contrária a do troiano: reverter os fados e destruir Roma. Dentre as diversas alusões que associam Aníbal a Eneias no poema, há no livro dois uma éfrase do escudo de Aníbal, presente dado ao cartaginês por povos hispânicos durante o cerco à cidade de Sagunto. O episódio, como veremos, cumpre importante função no poema e na construção da personagem de Aníbal como (anti)Eneias.

Sílio vale-se da mesma estratégia de Virgílio ao descrever o escudo a partir da visão da personagem: “O guerreiro percorre com olhos alegres esta obra única e regozija-se ao ver a origem do Reino”.<sup>1</sup> A visão do leitor, assim, é direcionada pelas escolhas do poeta e, embora as figuras descritas estejam organizadas em uma extensão espacial no escudo, ao descrevê-las,

\*Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo, e Mestre pela mesma Instituição (2013). Bolsista Fapesp.

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

<sup>1</sup> *Sil.* 2. 404-405: “per singula laetis lustrat ouans oculis et gaudet origine regni”. As traduções dos trechos da obra de Sílio Itálico são de nossa autoria, e partiram do texto latino estabelecido por J. D. Duff (*Silius Italicus* 1983).

o poeta as reorganiza em uma extensão temporal, do âmbito da Poesia e não da pintura.<sup>2</sup> A tentativa do poeta é de recuperar a imagem espacial, através da palavra, suscitando uma *phantasia* em nossas mentes. Tal procedimento mais tarde foi chamado de *écfrase*: Teão, o autor mais antigo dos *Progymnasmata* (séc. I), a define como “um discurso descritivo (*periēgēmatikos*) que coloca vividamente (*enargōs*) o objeto mostrado diante dos olhos”.<sup>3</sup> Assim, o poeta, ao tentar transformar o leitor em espectador, busca fazê-lo ter a mesma experiência da personagem ao contemplar o escudo. Entretanto, como veremos, o leitor, que tem o conhecimento do tempo futuro de Aníbal e dos desígnios dos deuses conforme já revelara o poeta, consegue ver muito mais além do que enxerga o cartaginês.

Na primeira parte do escudo descrito estão as imagens dos elementos míticos da fundação de Cartago e da origem do conflito com Roma. O autor narra que Aníbal alegre-se ao avistar a origem do reino:

Condebat primae Dido Carthaginis arces,  
instabatque operi subducta classe iuventus.  
molibus hi claudunt portus, his tecta domosque  
partiris, iustae Bitia uenerande senectae.  
ostentant caput effossa tellure repertum  
bellatoris equi atque omen clamore salutant.<sup>4</sup>

Dido estabelecia os primeiros castelos de Cartago e seus homens dedicavam-se ao trabalho nos navios chegados. Alguns cercam o porto com muros, e tu, Bítias, de respeitável velhice, repartes para eles as casas e os tetos. Outros mostram a cabeça, encontrada e desenterrada, de um cavalo de guerra; agouro recebido com comemoração.

A descrição baseia-se claramente nos versos virgilianos que descrevem a visão que Eneias tem da cidade no canto primeiro da *Eneida*:

Os fortes tírios agitam-se; muros ciclópeos levantam,  
A sobranceira almedina; á mão tente penedos removem.  
Outros, com sulcos demarcam as suas futuras moradas.  
[...] sinal encontraram  
Por Juno amiga indicado: a cabeça de um belo cavalo,  
Prova do gênio guerreiro dos penos, de sua pujança.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Temos em mente a distinção entre os âmbitos da pintura e poesia apresentada e discutida por Lessing (1998).

<sup>3</sup> Theon, *Prog.* 118.6.

<sup>4</sup> Sil. 2.406-411.

<sup>5</sup> Verg., *Aen.* 1.423-5; 442-5.



A imagem da cabeça de cavalo, tida como um bom agouro pelos cartagineses representados no escudo, na *Eneida* era um sinal de Juno de que tal povo seria egrégio nas armas. Para Vessey<sup>6</sup>, entretanto, a cabeça do *equus bellator* pode funcionar, para o leitor romano, também como uma lembrança do cavalo de Tróia, marco de vitória conquistada através de *perfidia*, e assim os cartagineses seriam identificados com os gregos. Enquanto Aníbal relembra através da figuração do bom agouro que seu povo estava desde a origem destinado às guerras, o leitor romano talvez fosse capaz de identificar tal ambiguidade, vendo neste elemento um indício da índole traiçoeira dos cartagineses.

Aníbal orgulha-se com a representação da fundação do reino de Cartago, mas já vê próximo, na imagem do abandono de Dido, a tragédia ocasionada pelo troiano:

has inter species orbatum classe suisque  
 Aenean pulsum pelago dextraque precantem  
 cernere erat. fronte hunc auide regina serena  
 infelix ac iam uultu spectabat amico.  
 hinc et speluncam furtivaque foedera amantum  
 Callaicae fecere manus; it clamor ad auras  
 latratuque canum, subitoque exterrita nimbo  
 occultant alae uenantum corpora silvis.  
 nec procul Aeneadum vacuo iam litore classis  
 aequora nequiquam reuocante petebat Elissa.  
 ipsa pyram super ingentem stans saucia Dido  
 mandabat Tyriis ultricia bella futuris;  
 ardentemque rogam media spectabat ab unda  
 Dardanus et magnis pandebat carbasa fatis.<sup>7</sup>

Entre estas imagens estava Enéias, impelido pelo mar, privado de sua nau e dos seus, e acenando por socorro com a mão direita. A infeliz rainha serenamente o observava, com semblante ávido e olhar já afeiçoado. E daqui as mãos galícias desenharam a caverna e o pacto secreto dos amantes. Um grito e o latido de cães ecoam nos ares e, alarmados por uma súbita tempestade, pássaros e um caçador escondem-se na floresta. Não distante do litoral deixado, no alto mar estavam as naus dos enéades, enquanto Elisa suplicava, em vão, seu retorno. A mesma Dido, perante uma enorme pira, ordenava aos futuros tírios guerras de vingança, e o Dardano, indo em direção à trama de seu grandioso destino, assistia do meio das ondas a chama ardente.

<sup>6</sup> Vessey 1975.

<sup>7</sup> Sil. 2.412-425.

Nestes versos, o poeta resgata através de poucas imagens os acontecimentos descritos do canto 4 da *Eneida*. Antecipa-se a ruína de Dido ao descrever a *infelix* rainha, tomada de paixão. Acontecimentos do cosmos funcionam como mau presságio para a relação amorosa que se desenrola entre a rainha e Enéias: “um grito e o latido de cães ecoam nos ares; e alarmados por uma súbita tempestade, os pássaros e um caçador escondem-se na floresta”. Tal trecho é interessante para demonstrar como a descrição ultrapassa aquilo que poderia estar fisicamente representado no escudo. Como um grito estaria figurado espacialmente? Como é comum nas éfrases, o leitor é levado também a imaginar os acontecimentos em si, e não apenas suas representações.

As imagens focalizam o sofrimento da rainha, seu iminente suicídio, e sua convocação às futuras gerações tírias para a vingança. O ultraje sofrido pela rainha por si coopera para o ódio de Aníbal por Roma. Então, Aníbal vê-se figurado logo ao lado (*parte alia*), em resposta à imprecação:

parte alia supplex infernis Hannibal aris  
 arcanum Stygia libat cum uate cruorem  
 et primo bella Aeneadum iurabat ab aevo.<sup>8</sup>

Na outra parte do escudo estava Aníbal ajoelhado diante de altares infernais, junto à sacerdotisa Atygia. Fazia uma secreta libação de sangue e jurava guerra aos enéiades desde a juventude.

O juramento que Aníbal realizara quando criança, episódio relatado pelo poeta no primeiro livro da epopeia, aparece no escudo justaposto às imagens de Dido, inserindo a guerra por Aníbal gerida em um projeto divino, endossando a ideia de que o cartaginês fora escolhido por Juno para a destruição de Roma. O general, ao ver as representações lado a lado, além de relembrar sua promessa, toma consciência de que tal guerra já estava traçada pelo destino e se reconhece como o predestinado *ultor* requerido por Dido. Origem mítica do conflito e a guerra atual são dispostas, portanto, numa relação de causa e efeito.

A justaposição de Dido e Aníbal, entretanto, pode também prenunciar o futuro amargo de Aníbal e Cartago. Para Vessey, a disposição das imagens os equipara quanto ao destino de ruína<sup>9</sup>. O futuro do cartaginês, como o da rainha, está traçado rumo à tragédia<sup>10</sup>, já que Enéias é descrito na-

<sup>8</sup> Sil. 2.426–8.

<sup>9</sup> Vessey 1975, 399.

<sup>10</sup> Alguns versos após a éfrase do escudo, o destino de Aníbal é anunciado de forma clara: “E quanto àquele que alcançou a glória com uma vitória ímproba (atentai, nações do mundo, e não rompais os tratados de paz e não faltai com a lealdade em troca dos desejos de poder), vagará errante e desterrado por todo o mundo, exilado de sua pátria, e Cartago lhe verá voltar as costas. Frequentemente atormentado no sono pelas sombras dos saguntinos mortos, desejará ter mor-

vegando rumo ao glorioso destino. Aníbal, depois de derrotado e exilado, já em sua velhice, cometeria também o suicídio.

As imagens de Amílcar, pai de Aníbal, e de alguns acontecimentos da primeira Guerra Púnica também podem ser lidas em chave profética:

at senior Siculis exultat Hamilcar in arvis:  
spirantem credas certamina anhela mouere,  
ardor inest oculis, toruumque minatur imago.  
Necnon et laevum clipei latus aspera signis  
implebat Spartana cohors; hanc ducit ovantem  
Ledaeis veniens victor Xanthippus Amyclis.  
iuxta triste decus pendet sub imagine poenae  
Regulus et fidei dat magna exempla Sagunto.<sup>11</sup>

E nos campos sicilianos o velho Amílcar vangloriando-se:  
poderias crê-lo vivo inspirando conflitos;  
há fogo nos seus olhos e sua imagem, feroz, é ameaçadora.  
E ainda uma coorte espartana com suas insígnias, em relevo,  
enche o lado esquerdo do escudo: o vitorioso Xantipo  
a conduz no triunfo, vindo de Amyclas, cidade de Leda.  
Ao lado, Regulo tristemente olha absorto a imagem  
de sua pena e dá a Sagunto nobre exemplo de lealdade.

A imagem paterna obviamente é para Aníbal mais um incentivo à guerra, que serviria também para vingá-lo. Ao mesmo tempo, o passado de derrota da primeira guerra recordado pode apontar também para o futuro de derrota. Ganiban defende que a estrutura tripla representada por Dido, Amílcar e Aníbal resulta numa interpretação anibálica da história púnica, que compartilha algo em comum alguns discursos proféticos da *Eneida* (*Aen.* 1.257-96; 6.756-807) em que encontramos uma concepção romana da história baseada nas três figuras de Eneias, Rômulo e Augusto, todos em alguma medida fundadores de Roma<sup>12</sup>. Inversamente, Dido, Amílcar e Aníbal de alguma maneira buscam impedir o domínio romano e se colocam contra os fados, e partilham do mesmo destino.

As imagens do escudo, feito pelos aliados de Aníbal, refletem em um primeiro plano a visão púnica dos acontecimentos. Como observou Ganiban, na representação da chegada de Eneias a Cartago há uma ênfase em seu desespero, de maneira que a hospitalidade de Dido é ressaltada, e, além disso, a agenda divina é excluída da representação da partida de Eneias. O troiano assim, a partir da perspectiva púnica, é quem quebra um pacto (*foe-*

rido em combate. Mas a ele a espada será negada e, aquele guerreiro outrora invencível levará às águas estíguas seu corpo desfigurado pelo negro veneno" (Sil. 2.699-708).

<sup>11</sup> Sil. 2.429-436.

<sup>12</sup> Ganiban 2010, 86.

*dera*, 2.416). Contudo, tal aliança entre os amantes é *furtiva* (2.416), secreta, o que já evidencia o status ambíguo da união entre Dido e Eneias.

As tópicas da perfídia e da lealdade, centrais no início da obra, sobretudo no episódio do ataque de Aníbal a cidade de Sagunto, são discutidas também na descrição do escudo. As imagens de Xantipo, espartano que conduziu os cartagineses na Batalha de Túnis (255 a.C.) na Primeira Guerra Púnica, e de Marco Atílio Régulo, comandante romano capturado na mesma batalha, contrastam a perfídia púnica (associada à grega, no caso) e a *fides* romana, pois acredita-se que Xantipo capturara Régulo insidiosamente<sup>13</sup>. Régulo, ao contrário, após cativo de cinco anos, foi enviado a Roma em proposta de troca de prisioneiros, que não foi aceita, e manteve sua palavra de retornar a Cartago para cumprir sua pena de morte. Régulo torna-se assim um modelo de resistência e fidelidade, louvado pelas gerações romanas futuras<sup>14</sup>. Aníbal orgulha-se da humilhação causada a Régulo, o que evidencia que os valores da *fides* e *pietas* não são compreendidas pelos cartaginês.

As imagens descritas em seguida, alguns costumes púnicos, sobretudo da vida pastoral púnica, que aos olhos de Aníbal são alegres, aos olhos do leitor romano podem também evidenciar a falta de *fides*, além de certo primitivismo:

laetior at circa facies, agitata ferarum  
agmina uenatu et caelata mapalia fulgent.  
nec procul usta cutem nigri soror horrida Mauri  
adsuetas mulcet patrio sermone leaenas.  
it liber campi pastor, cui fine sine ullo  
invetitum saltus penetrat pecus; omnia Poenum  
armenti uigilem patrio de more secuntur;  
gaesaque latratorque Cydon tectumque focique  
in silicis uenis et fistula nota iuvenis.<sup>15</sup>

Mais alegre, entretanto, é a figura ao redor: o movimento das feras perseguidas na caçada e algumas aldeias gravadas reluzem na cor cinza. E não longe a horrível irmã do negro Mauro, com a pele queimada de sol, acaricia leoas, acostumadas a seu falar nativo. Um pastor, para o qual não há limite algum, vai ao campo livremente: o rebanho penetra pastagens sem impedimentos. O guardião púnico, conforme é costume em sua pátria, carrega consigo muitas coisas: dardos, seu cão cretense, uma tenda, fogareiros de filetes de pedra e sua flauta, reconhecida pelos novinhos.

<sup>13</sup> Vessey 1975, 394.

<sup>14</sup> Cf. Hor., *Od.* 3.5.

<sup>15</sup> Sil. 2.437–45.

As cabanas (*mapalia*) eram utilizadas pelos caçadores púnicos<sup>16</sup>, cujo modo de vida era nômade. O poeta ressalta na descrição da vida pastoral o fato de que os rebanhos e os pastores não respeitam limites, através do uso de alguns termos acumulados: o pastor, para o qual não há *ullo fine*, vai ao campo *liber* e penetra um campo *inuetitum*. Assim, tais costumes carregam em si, de maneira ambivalente, a ideia de que os púnicos não têm regras de território, evidenciando certo primitivismo. Além disso, este mundo quase idílico de uma vida pastoral simples e anônima, que Aníbal observa com alegria, contrasta com a vida militar de conquistas bélicas<sup>17</sup>.

Por fim, o escudo traz as imagens do tempo presente de Aníbal:

eminet excelso consurgens colle Saguntos,  
 quam circa immensi populi condensaque cingunt  
 agmina certantum pulsantque trementibus hastis.  
 extrema clipei stagnabat Hiberus in ora,  
 curvatis claudens ingentem flexibus orbem.  
 Hannibal, abrupto transgressus foedere ripas,  
 Poenorum populos Romana in bella vocabat.<sup>18</sup>

Na orla superior do escudo destaca-se a elevada Sagunto,  
 ao redor da qual estão grandes povoados e largas multidões  
 de guerreiros, que combatem com dardos temíveis.  
 Na borda extrema do escudo estendia-se o Ebro,  
 abarcando enorme redondeza com suas altas curvas.  
 Aníbal, tendo atravessado suas margens e quebrado o pacto,  
 convidava os povos fenícios para a guerra contra Roma.

O cerco a Sagunto e o cruzamento do rio Ebro representam a quebra do pacto firmado com os romanos no final da primeira guerra. Na perspectiva de Aníbal e seus partidários, a guerra é justificável pois teria a missão de libertar Cartago das condições impostas no tratado de paz, consideradas humilhantes<sup>19</sup>. Aos olhos do poeta, entretanto, tais ações são condenáveis<sup>20</sup>. Através das imagens da lealdade de Sagunto e da quebra do tratado o poeta assim resume o conflito moral que dá início à guerra. A ação de transgressão de Aníbal é louvada pela imagem do escudo, entretanto, a falta de *fides* cartaginesa, como se sabe, no futuro, justificaria a aniquilação total de Cartago.

<sup>16</sup> Vessey 1975, 403.

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> Sil. 2.446–52.

<sup>19</sup> Tal ideia parece funcionar como pretexto da guerra no discurso de Gestar no senado cartaginês (Sil. 2.330–74). O pai de Aníbal convence Aníbal ao juramento infantil dizendo que o tratado, injusto, oprimia os cartagineses (Sil. 1.107). O poeta, entretanto, sugere em diversos momentos que a guerra é fruto do ódio de Aníbal por Roma e da ambição por fama.

<sup>20</sup> Cf. Sil. 2.700–1.

A imagem do cerco a Sagunto, assim, pode também ambigualmente representar uma má profecia para Cartago. Pouco antes na epopeia, Anão, político da facção contrária a Aníbal, preocupado com a segurança de Cartago, discursara no senado cartaginês contra a guerra, alertando para o risco de enfrentar Roma. E ele usa a imagem de Sagunto sitiada para sugerir que Cartago é quem seria no futuro sitiada pelos romanos se a guerra fosse suscitada: afirma que Aníbal cerca com armas os próprios muros de Cartago com seu ataque a Sagunto (Sil. 2.302-3). De fato, os cartagineses iniciam a epopeia sitiando, e a terminam sitiados, ao contrário do que ocorre com os troianos na *Eneida*.

A representação de rios nos escudos dos guerreiros parece ser lugar comum na épica antiga, e em *Punica* devemos analisá-la não apenas como a representação da quebra do tratado, mas tendo em vista também os escudos de Aquiles homérico e o de Eneias virgiliano. Vessey compara a representação do rio Ebro no escudo de Aníbal com o escudo de Aquiles, que é encerrado com o Oceano, e vê nessa emulação a oposição entre o ilimitado e o limitado:

By comparison with Oceanus, Ebro implies limitation and restriction, not universality. The world into which Hannibal is passing in despite of treaty obligations is in reality a narrow one: his mission is enmeshed inextricably with the past; it has no true future. When he crosses the river, Hannibal leaves behind him the land of his fathers and returns to it only to face defeat<sup>21</sup>

Neste sentido, poderíamos comparar o escudo de Aníbal também com o escudo de Enéias, no qual estão figurados vários rios: após a descrição da representação da batalha de Ácio e encerrando a éfrase do escudo do troiano, são enumeradas as nações vencidas por Roma, e descritos os rios Nilo, Eufrates, Reno e Araxes. Embora em *Punica* Sílio afirme que o rio Ebro abarcava uma enorme redondeza com suas altas curvas, o território ainda é bem menor que aquele que está representado na figuração destes quatro rios do escudo do herói da *Eneida*. Em suma, a comparação evidencia que Roma conquistará muito mais territórios. Enquanto os rios do escudo de Enéias apontam para a enorme expansão do império romano, o rio Ebro carrega em si a ideia do limitado. Como observaram Harrison e Ganiban, a ausência de imagens do tempo futuro no escudo também sugerem a limitação e destruição de Cartago. Além disso, o fato de o escudo ter sido feito por mãos humanas já evidenciava uma visão humana e limitada dos fatos<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Vessey 1975, 404.

<sup>22</sup> Cf. Ganiban 2010, 88 e Harrison 2010, 284.

Apesar do caráter profético de algumas imagens, Aníbal recebe o escudo como bom agouro e exclama:

“Heu quantum Ausonio sudabit, arma, cruore!  
quas, belli uindex, poenas mihi, Curia, pendes!”<sup>23</sup>

Oh armas, quanto transpirareis de sangue Ausônio!  
Quantos castigos pagarás, Curia, a este reivindicador da guerra!

Os versos aludem claramente ao trecho virgiliano em que Eneias reconhece o sinal de que receberia as armas divinas prometidas pela mãe:

Heu quantae miseris caedes Laurentibus instant!  
Quas poenas mihi, Turne, dabis! [...] <sup>24</sup>

Que mortandade ora ameaça os laurentes na sua cegueira!  
A pertinácia de Turno quanto há de custar-lhe!

As palavras de Aníbal, embora se cumpram na narrativa, pois Roma realmente derramaria muito sangue em diversas vitórias cartaginesas, ao contrário das de Eneias, soam ao leitor pretensivas e irônicas, pois a audiência sabe que no fim da guerra quem pagaria um castigo por ter reivindicado a guerra seria o próprio Aníbal e Cartago. Como observou Ganiban, há um contraste nessas reações aparentemente tão semelhantes: Eneias baseia-se no conhecimento de seu destino vitorioso e de seus descendentes, ao passo que as palavras de Aníbal soam irônicas, pois estão baseadas na ignorância daquilo que o escudo realmente significa<sup>25</sup>.

O episódio como um todo, a contemplação do escudo recebido como presente, aproxima Aníbal de Eneias. A emulação faz parte da estratégia do poeta de construir Aníbal como um novo Eneias, para a qual cooperam também os episódios da visita de Mercúrio para apressar a ida de Aníbal à Itália, a estadia em Cápua, que dialoga com a estadia de Eneias em Cartago, a éfrase das imagens da Primeira Guerra Púnica no templo em Literno, e as inúmeras inversões do primeiro livro da *Eneida* no livro dezessete de *Punica*, quando Aníbal retorna a Cartago para defendê-la do ataque de Cipião Africano.

O cartaginês, involuntariamente, com sua guerra proporciona a Roma uma tarefa que a elevaria aos céus e a tornaria *caput terrarum*<sup>26</sup>. Assim, Aníbal, que inicia sua jornada com o propósito inverso ao de Eneias,

<sup>23</sup> Sil. 2.455–6.

<sup>24</sup> Verg. *Aen.* 8.537–40.

<sup>25</sup> Ganiban 2010, 90–1.

<sup>26</sup> Em 3.163–5, Júpiter revela a Vênus que seu propósito com a guerra é disciplinar os romanos com perigos e elevar sua fama aos astros através de feitos militares. No prefácio de *Punica*, o poeta explica que a guerra definiria qual nação seria a capital do mundo (*caput terrarum*, 1.6).

termina por construir inconscientemente a grandeza de Roma. Neste sentido, Aníbal pode ser associado também à imagem do próprio Eneias do escudo siliano: ambos, ao seguirem para a Itália (e os dois nesta ação quebram um pacto), trazem destruição para Cartago. O escudo prenuncia assim essa representação de Aníbal como novo Eneias, involuntário, que seria em seguida desenvolvida no decorrer da epopeia. Diferentemente de Eneias, que vê a confirmação de sua missão nas imagens dos descendentes de seu filho no escudo, Aníbal a vê somente no passado, e, assim como se dá em outros momentos proféticos da obra, não percebe que seu *fatum* iria beneficiar mais a Roma do que sua própria pátria.

A éfrase do escudo de Aníbal, que pode ser considerada uma digressão em meio ao encadeamento das ações da guerra, cumpre importante função na trajetória de Aníbal e resume tópicos centrais da epopeia. Como vimos, Aníbal, o espectador em primeiro plano das imagens, reconhece-se como o *ultor* de Dido ao ver a imagem de seu juramento ao lado da imagem da rainha convocando as gerações futuras para a vingança. As imagens assim são lidas numa relação de causa e efeito que rege o curso da história cartaginesa. Entretanto, ao relacionarmos as imagens parataticamente, Aníbal é equiparado a Dido e a ele são atribuídas algumas de suas características: assim como a *infelix* rainha, seu destino está traçado rumo ao sofrimento, pois Roma está destinada à glória.

Aníbal, assim como os artesãos que fizeram o escudo, interpretam as imagens a partir de uma perspectiva púnica e humana, limitada, sem perceber os inúmeros elementos proféticos nela contidos. Passado e presente são subordinados causalmente, mas o que Aníbal desconhece é que o futuro seria como o passado. Assim, o escudo resume fundação e destruição de maneira cíclica.

A éfrase, através de variadas ambiguidades, prenuncia também a estratégia de Sílio na construção da personagem de Aníbal com relação ao modelo de Eneias: o cartaginês, desejando ser o anti-Eneias, ou seja, destruir Roma e reverter os fados, tragicamente, revelar-se-ia um novo Eneias ao cooperar para o destino glorioso romano e para a destruição de Cartago.

## REFERÊNCIAS

- Ganiban, Randall T. 2010. "Virgil's Dido and the Heroism of Hannibal in Silius' *Punica*." In *Brill's Companion to Silius Italicus*, edited by Antonios Augoustakis, 73–98. Leiden; Boston: Brill.



- Harrison, Stephen J. 2010. "Picturing the Future Again: Proleptic Ekphrasis in Silius' *Punica*." In *Brill's Companion to Silius Italicus*, edited by Antonios Augoustakis, 277–92. Leiden; Boston: Brill.
- Lessing, G. E. 1998. *Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras.
- Silius Italicus. 1983. *Punica*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.
- Vessey, D. W. T. 1975. "Silius Italicus: The Shield of Hannibal." *American Journal of Philology* 96(4):391–405.
- Virgílio. 2014. *Eneida*. Tradução de C. A. Nunes; edição organizada por J. A. Oliva Neto. São Paulo: Editora 34.



*Title.* The shield of Hannibal: *Punica* 2.395–456.

*Abstract.* The paper analyses the *ekphrasis* of Hannibal's shield, situated in the second book of Silius Italicus' *Punica*. By contemplating the images recorded, Hannibal recognizes himself as the *ultor* summoned by Dido. However, to the Roman readers' eyes, many elements can be interpreted as prophecies of the Carthaginian defeat.

*Keywords.* Silius Italicus; *Punica*; *ekphrasis*; shield; Hannibal.

# O ÉTHOS POÉTICO DE ALGUMAS IMAGINES TIBULIANAS

JOÃO BATISTA TOLEDO PRADO\*

Universidade Estadual Paulista

*Resumo.* A construção e sugestão de imagens, tenham elas o grau de vivacidade da écfrase ou não, são recursos profusamente utilizados em quase toda a poesia latina, por conseguinte, nem mesmo Tibulo, em sua propalada concisão e simplicidade, poderia ter descurado elaborar “quadros de palavras” e cenas verbais que estabelecessem, colaborassem ou ampliassem a poeticidade de seus poemas, afinal, a prisca ideia enunciada por Simônides de que “poesia é pintura falante e pintura é poesia muda” parece ter sido corrente na Antiguidade Clássica, e o *ut pictura poesis* horaciano é talvez seu mais memorável e célebre reflexo. Notável é também como a essa percepção de escritores antigos homologam-se de modo aparentemente perfeito muitas codificações modernas da mesma questão: para a semiótica greimasiana, por exemplo, signos figurativos são transportáveis e traduzíveis por qualquer língua natural, porque é apanágio desse – e apenas desse – sistema semiótico codificar todos os demais, e, além disso, eles são categorias abstratas universais, um fato que facilita e habilita a passagem de um sistema a outro. Há que se convir, entretanto, em que a pintura de imagens verbais em poesia é mais um expediente de que lança mão o poeta para criar homologias entre expressão e conteúdo, destinadas a lograr o efeito de permanência da mensagem poética, pela concentração de sentido em investimentos lexicais justos e concisos, ideia que encontra respaldo e consecutividade na de que “nenhum poema jamais é escrito exclusivamente para contar uma história” (“No poem is ever written for its story line’s sake only [...]”, Brodsky 1986, 47). Este texto propõe, por isso, fazer a leitura de certas passagens daquelas elegias tibulianas em que predomina a construção de imagens, a fim de investigar seu caráter poético, ou seja, verificar como o plano verbal lhes confere certos efeitos de realidade, como concretude, contraste, etc.

*Palavras-chave.* Tibulo; elegia; imagem; écfrase; éthos; efeitos poéticos.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p138-172

UM CORPO EMLUMADO DE ONDE SE PROJETAM MEMBROS DESORDENADOS, um escuro rabo de peixe e um pescoço de cavalo, encimado por cabeça de gente, exibindo, de fato, um belo rosto feminino. Assim é a *figura* proposta pela voz poética da *Epistula ad Pisones* ou *Arte Poética* (A.P.) de Horácio: longe de qualquer dúvida, não somente uma criatura fabulosa e monSTRU-

\* Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (1997). Professor da Área de Latim do Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Câmpus de Araraquara, credenciado no PPG em Estudos Literários da mesma Instituição e membro do grupo acadêmico CNPq “LINCEU–Visões da Antiguidade Clássica”.

\*\* Artigo recebido em 05.ago.2015 e aceito para publicação em 31.out.2015. O autor deseja agradecer à FAPESP a concessão de uma bolsa de estudos que lhe permitiu desenvolver uma pesquisa de pós-doutorado na França de que a forma final deste texto é um dos muitos resultados (concessão # 2015 / 02415-9, São Paulo Research Foundation – FAPESP).

osa, mas sobretudo uma *pintura* grotesca, como se pode constatar da leitura dos versos 1 a 5 que abrem a A.P. (Horace 1942, 450). O significado e relevância de dito *monstrum* na economia e estrutura da A.P., em seu aspecto mais sobrestante, i.e, o de reflexão sobre poética e digressão sobre vários dos preceitos que regem a arte, já o demonstrou cabalmente Martinho dos Santos, em alentado ensaio publicado no volume 4 de *Letras Clássicas* (Santos 2002, 191–265) e, aí, parece não haver nada mais a emendar. Entretanto, além do aspecto vicioso e escarecedor, com que a voz epistolar propõe seja vista obra que não atenda a parâmetros tais como clareza e ordem, a figura proposta consiste, por óbvio, numa alegórica provocação aos ineptos, mas cuja natureza é, antes de tudo, *imagética* e, ao mesmo tempo, também *verbal*.

A imagem em domínio textual tem esta exata prevalência: a A.P. é uma das mais célebres composições de Horácio e principia pela tessitura de um quadro – proposto como caricato e burlesco, mas, ainda assim, um quadro (*tabula*, cf. A.P., v. 6) – cuja sugestão emerge da harmonia do arranjo da frase poética. A decisão de assim iniciar a obra é prenhe de outras sugestões mais, cuja síntese o mesmo Horácio pratica, num esforço claramente performativo: *ut pictura poesis* (A.P., v. 361); ou seja, a poesia não é pintura, mas muita vez procede *ao modo dela*, compondo quadros e cenários para o deleite do apreciador (esse também, mais um princípio horaciano da A.P.), embora, em vez de pigmentos, linhas, contrastes de *chiaroscuro*, etc., o faça com palavras<sup>1</sup>, que sugerirão uma imagem delineada na consciência dos receptores.

Talvez não tenha sido outra a percepção que levou o Horácio da A.P. a enunciar seu *ut pictura*, a partir da também famosa frase de Simônides<sup>2</sup>, e a fortuna da frase e do conceito na teorização da matéria em estágios posteriores à existência do próprio mundo romano antigo é uma eloquente prova disso. O alcance da desafiadora proposição de Simônides, segundo quem poesia é pintura falante e pintura é poesia muda, e que parece ter sido corrente na Antiguidade Clássica<sup>3</sup>, é tal que gerou e tem gerado intenso debate, da Antiguidade até nosso tempo.

<sup>1</sup> Tal conceito está presente, pelo menos, desde Plutarco (*De Gl. Athen.*, 347a): εἰ δ' οἱ μὲν χρώμασι καὶ σχήμασιν, οἱ δ' ὄνομασι καὶ λέξεσι ταῦτα δηλοῦσιν, ὅλη καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι, τέλος δ' ἄμφοτέροις ἐν ὑπόκειται [“Se uns (i.e., os pintores) com cores e figuras e outros (i.e., os poetas) com expressões e frases manifestam os mesmos objetos, diferem, porém, na matéria-prima e nos modos da representação, mas a finalidade de ambos consiste no mesmo propósito]. Todas as traduções para o vernáculo feitas a partir de línguas estrangeiras contidas neste texto são de responsabilidade do autor, salvo observação contrária.

<sup>2</sup> Conforme o testemunho também de Plutarco (*De Gl. Athen.*, 346.f): Πλήν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν (“Entretanto, Simônides chama a arte da pintura poesia silenciosa, e a poesia, pintura falante”).

<sup>3</sup> Cf. o que afirma Laird (2002, 97): “[...] the idea of ekphrasis as narrative was not a problematic one for the ancients – it was routine in rhetorical texts. The relation between visual arts and

Imagens compartilham com o signo linguístico um mesmo éthos de base, qual seja, a concepção de que ela é também marca, sinal, interpretante ou *representamen* que aponta para uma presença situada fora dela mesma, cujos contornos, entretanto, ela anuncia, de modo a fazer do ausente uma presença ideal e tangencial, evocada por meio de sua força expressiva, vale dizer, de sua vivacidade. Tal concepção está, parece, também no cerne da reflexão que Sócrates, no livro x da *República* de Platão, leva Glauco a construir dialeticamente, quando pensam acerca da realidade imanente e dos três graus de afastamento do real que caracteriza toda sorte de mimese nas artes (Platon, *Rép.*, 10.596a–598e)<sup>4</sup>.

Seja como for, o conceito de representação apoia-se, de modo geral, no de écfrase (ou, ao menos, mantém estreita relação com ele), cuja formação vocabular aponta simplesmente para aquilo que advém da escrita (ἔκφρασις > ἔκ + φράζειν, o que equivale à *descriptio*, “descrição”, latina), qualquer que seja a princípio sua natureza. Entretanto, o conceito recebeu inúmeros investimentos conceituais ao longo das eras<sup>5</sup>, de modo que sua univocidade está sempre condicionada à delimitação do terreno conceitual empreendida e proposta por cada autor que se ocupa desse conceito. Ao que era de início um exercício de retórica, que formava parte dos *progymnasmata* na Antiguidade Clássica, acabou por corresponder um entendimento especializado, que propõe uma relação necessária e quase exclusiva entre écfrase e descrição de obras de arte; tal conceito foi fixado, porém, na passagem dos séc. XVIII ao XIX, sobretudo por editores de Filóstrato (Rinaldi 2012, 62), e só bem mais recentemente o conceito tem sido ampliado para admitir a descrição de cenários reais ou imaginários, por parte de autores como Michael Riffaterre, Claus Clüver, Ruth Webb e Barbara Cassin (*apud* Rinaldi 2012, 61–2, 75).

Para o propósito deste texto, no entanto, interessam sobretudo certas definições antigas provenientes da retórica dos *progymnasmata*, que ainda não haviam especializado o termo de modo a com ele classificar apenas descrições literárias de obras oriundas das artes plásticas, reais ou imaginárias. Definições concordes, como as de Téon de Alexandria, Pseudo-Hermógenes, Aftônio de Antioquia<sup>6</sup>, que estabelecem a écfrase como qualquer

narrative texts probably did not present any theoretical difficulty either: a description of a visual representation of an event would be narratable in the same way as the event itself”.

<sup>4</sup> Cf. Platon 1967, 84–9.

<sup>5</sup> Para um eficiente panorama do percurso teórico-conceitual da ideia de écfrase da Antiguidade a nossos dias, veja-se Rinaldi 2012, 59–71.

<sup>6</sup> Todas recolhidas em Rinaldi 2012. A síntese pode ser expressa, p. ex., pelas palavras de Pseudo-Hermógenes: “Ἐκφρασίς ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς, ὡς φασὶ, ἑναργής, καὶ ὑπ’ ὅψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. γίνονται δὲ ἐκφράσεις προσώπων τε καὶ πραγμάτων [καὶ καιρῶν] καὶ τόπων καὶ χρόνων καὶ ἐτέρων. – “Uma écfrase é um discurso descritivo, segundo dizem, vivaz, e que põe sob o olhar o

discurso descritivo, cuja vivacidade (ἐνάργεια) seja capaz de colocar sob os olhos (ὕψ' ὄψιν) o objeto representado, o que, entre romanos, levou Quintiliano a aduzir: “A seguir, a ἐνάργεια, que é denominada ilustração e clareza (*euidentia*) por Cícero, e que parece não apenas narrar mas também mostrar, e as impressões que se seguem não diferem do que se estivéssemos diante dos próprios fatos (descritos)”<sup>7</sup>.

Em nossos dias, a recuperação de conceitos retóricos da Antiguidade, empreendida por Heinrich Lausberg, levou esse estudioso alemão da retórica antiga a conceber écfrase ou hipotipose como uma das formas que pode assumir a diérese do pensamento, cujas partes podem-se articular e acumular sob a forma de imagem:

Se o pensamento, que se pretende pormenorizar, é um objecto concreto de exposição, especialmente uma pessoa ou coisa (que se pretende descrever) ou é um processo colectivo de acontecimentos, mais ou menos simultâneo (§ 347,1), chama-se então à pormenorização (mais livre, frequentemente, do ponto de vista sintáctico e aplicando, quanto ao pensamento, todos os meios da *expolitio* [§ 365]) *euidentia* (*illustratio, demonstratio, descriptio*; ἐνάργεια, ὑποτύωσις, διατύωσις, ἔχφρασις [port. *evidência, enarguia, hipotipose*]). A pormenorização vívida pressupõe simultâneo testemunho visual, que, na realidade, aparece como teicoscopia “observação de uma muralha” (Il. 3,161 segs.) e que é criado para objectos ausentes (passados, presentes, futuros), por meio de uma vivência da fantasia (φαντασία, *visio*). (Lausberg 1982, 218)

Parece evidente, nas noções aqui arroladas, que a questão nuclear desse conceito, já na Antiguidade Clássica, tenha sido a possibilidade de apreensão e expressão, pela linguagem verbal, de conteúdos expressos em meios diferentes do dela, no caso, em meios plásticos, como, aliás, já havia assinalado sagazmente o Aristóteles da *Poética*, ao dizer que as artes miméticas imitam objetos diversos por meios e modos diversos (*Ar. Po.*, 1447a)<sup>8</sup>. Nos termos das modernas ciências da significação, dir-se-ia que, pela propriedade de articular fonemas que, por sua vez, se articulam entre si para formar morfemas (dupla articulação), bem como pela capacidade de projetar em atos de linguagem, quais sejam os discursos enunciados, as categorias de pessoa, tempo e lugar (debreagem enunciativa), as línguas naturais constituem repositórios de sistemas de signos e, por isso, todos esses sistemas são traduzíveis por elas, ao passo que o inverso não ocorre (cf. Greimas & Courtés 1983, 258, *s.v. Língua*). O processo de tradução poderá conduzir também

que apresenta. Há écfrases de personagens, de fatos, [de circunstâncias,] de lugares, de épocas e de muitas outras coisas (10 Spengel)” (Rinaldi 2012, 60).

<sup>7</sup> “Insequetur ἐνάργεια, quae a Cicerone inlustratio et euidentia nominatur, quae non tam dicere uidetur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur.” Quint. *Inst. Or.* 6.2.32 (cf. Quintiliano 2004, 430).

<sup>8</sup> Cf. Aristóteles 2003, 103.

a uma operação que produza ícones verbais a partir das categorias abstratas tomadas em representação, fato que pode produzir uma ilusão referencial ou efeito de sentido (ibid., 187, s.v. *Figurativização*, e 136–7, s.v. *Efeito de Sentido*), que bem pode entrar em linha de conta com a ideia antiga da *enargia* ou *evi-dência*, pois ilusões referenciais conferem uma propriedade estereoscópica a objetos verbalmente representados. Esse tipo de efeito torna-se possível e notavelmente perceptível quando o expresso se vale de modos literários de representação – a poesia, em particular – responsáveis por criar paralelismos entre conteúdo semântico e as formas de que ele se reveste no plano de expressão. As imagens verbais que serão aqui elencadas têm esse caráter, e tomar-se-á delas uma passagem aleatória para procurar demonstrá-lo, através de uma leitura que levará em conta particularidades expressivas.

A partir de tais considerações, propõe-se passar agora a um elenco de passagens de poemas que pretende constituir um panorama das *imagines* constantes das elegias de Tibulo, sem, entretanto, haver aí preocupação nem expectativa de colecionar momentos em que se descrevam obras de arte plástica naqueles poemas (muito embora a possibilidade de que possa também tratar-se disso não esteja inteiramente descartada).

### PEQUENO CATÁLOGO DE IMAGENS TIBULIANAS

Dada a frequência com que ocorrem, é possível recolher, nas elegias de Tibulo (sc. livros I e II do *Corpus tibullianum*), passagens que contenham nítidas sugestões imagéticas, cujo intuito é formar para o leitor ou ouvinte uma espécie de cena mental, de sorte a compor quadros, cujos apelos visuais são engendrados pelos recursos postos em ação pelos versos de cada trecho. Note-se que os quadros não precisarão aludir necessária nem explicitamente a artes visuais, ou seja, não necessitarão corresponder a exemplos de écfrases *stricto sensu*, alusão tão rara quanto implícita e que, portanto, chega a ser quase inexistente em Tibulo, muito embora seus poemas estejam repletos de numerosas, ricas, coloridas, movimentadas e até estrepitosas imagens. Trata-se, como se vê, de recuperar imagens poéticas que se oferecem como quadros pictóricos entretecidos na narrativa.

É verdade que muitas das imagens verbais contidas nas elegias bem podem ter sido inspiradas por algum objeto oriundo das artes plásticas, e que fosse conhecido do autor ou, talvez, comum nas representações visuais da sociedade de seu tempo, ou, quem sabe, elas fossem por ele simplesmente imaginadas, de sorte que até mesmo pudessem vir a ser matéria para a produção de algum artista plástico posterior a Tibulo, como parece ter

sido o caso também das *imagines* de Filóstrato (cf. Rinaldi 2012, 71 ss.). A esse respeito, vale a pena lembrar que, conforme observa Laird (1996, 81; 296, nota 17), não obstante haver inúmeras comparações entre poesia e artes plásticas nas elegias de Propércio – contemporâneo de Tibulo – sobretudo em sua famosa elegia 2.12, composição em que a voz poética alude à figura alada de Amor-menino, frequentemente representado em pinturas e esculturas antigas e que, para Laird, é um dos mais reveladores poemas a tratar da relação literatura e imagem, o poeta de Cíntia não faz nenhuma menção explícita a artes visuais, o que permite inferir que a obra plástica é suposta ou – se não fosse sua concretude histórica, atestada pela cultura material – pelo menos possível. É evidente que esse mesmo princípio aplica-se também a muitas das imagens tibulianas.

O que se segue, então, é um panorama geral, mais ou menos ao modo de um catálogo – tão ao gosto das formas de exposição sistemática dos escritores antigos – mas sem a pretensão de ser exaustivo. Para o levantamento de dados, procurou-se dar preferência a passagens que contivessem imagens narradas, tão concretas quanto possível, e de certa extensão, em cada uma das elegias tibulianas, de modo a compor uma certa tipologia de imagens do autor, dispostas numa espécie de mosaico e classificadas de acordo com o tipo de cena retratada.

A disposição preliminar dos dados permite constatar, por exemplo, que a quantidade de imagens verbais é maior em número de versos coligidos no livro II (195 v.) que no livro I (153 v.). Interessa notar que o número de elegias e de versos do livro I (10 elegias / 810 v.) é quase o dobro que o do livro II (6 elegias / 428 v.), entretanto, a razão de imagens do livro II supera o dobro de ocorrências do livro I, numa porcentagem de 45,6% de imagens no livro II contra 18,9% no livro I. Em que pese o critério utilizado na recolha empreendida neste trabalho, que deixou de lado referências imagéticas saltuárias, de menor extensão e expressão – embora tais ocorrências pululem em praticamente todos os poemas do *Corpus Tibullianum* – semelhante proporcionalidade é constatável também empírica e até mesmo impressivamente, quando se leem as elegias do livro II com a atenção voltada a colecionar imagens verbais: as elegias 2.1 e 2.5, por exemplo, são quase inteiramente constituídas desse tipo de recurso, ao passo que uma tal prevalência não se verifica tão cabalmente em nenhuma elegia do livro I. Se se admite a hipótese de que o primeiro conjunto antecedeu cronologicamente o segundo, isso equivaleria a também a constatar que Tibulo ampliou de modo muito consistente o uso de recursos imagéticos ao longo de sua “carreira” poética, o que talvez pudesse levar também a certos juízos críticos, como imaginar que possa haver, aí, alguma forma de maturação no exercício prático da poesia.



Como quer que seja, as ocorrências de imagens verbais nos livros I e II das elegias de Tibulo podem ser classificadas de acordo com os núcleos temáticos arrolados a seguir, lembrando que, naturalmente, algumas das imagens mantêm relação temática com mais de um grupo, além daquele em que se optou, aqui, por alocá-las. Como será possível constatar, as imagens poéticas que se seguem invariavelmente sugerem quadros, tenham eles existido como fonte real para a descrição poética, tenham sido apenas imaginados pelo poeta.

### 1. Ritos, deuses e cenas relativos à vida rural

#### 1.1.11–22<sup>9</sup>

Tibulo apresenta seu programa poético na elegia 1.1, da qual se destaca a cena em que se representa o culto a divindades campestres como Término, Pales, Ceres e Priapo:

Nam ueneror seu stipes habet desertus in agris  
 seu uetus in triuio florida sarta lapis;  
 et quodcumque mihi pomum nouus educat annus,  
 libatum agricolae ponitur ante deo.  
 Flaua Ceres, tibi sit nostro de rure corona  
 spicea, quae templi pendeat ante fores;  
 pomosisque ruber custos ponatur in hortis,  
 terreat ut saeua falce Priapus aues;  
 uos quoque, felicis quondam, nunc pauperis agri  
 custodes, fertis munera uestra, Lares;  
 tunc uitula innumeros lustrabat caesa iuuenos,  
 nunc agna exigui est hostia parua soli:

Pois cumpro os ritos: seja tronco solitário nos campos  
 seja antiga pedra, eles têm coroas floridas na encruilhada;  
 e todo fruto que cada novo ano me produz  
 é colocado como oferenda ante o deus do campônio.  
 Loura Ceres, que tu recebas de nosso campo uma coroa  
 de espigas, que penderá ante as portas do templo;  
 e em meus pomares seja colocado o guardião vermelho,  
 Priapo, para que espante as aves com sua terrível foice;  
 vós também, outrora felizes, agora protetores de um campo  
 empobrecido, leveis vossos presentes, ó Lares;  
 uma novilha imolada purificava então inúmeros touros,  
 agora uma pequena ovelha é vítima de um solo diminuído:

<sup>9</sup> A numeração empregada para localizar a passagem representa, respectivamente: (1) o livro em que se acha o poema; (2) o número da elegia; (3) o intervalo de versos em que se acha a cena.

## 1.7.29–38

O deus egípcio Osíris é representado como propiciador das benesses rurais, inventor da agricultura e descobridor do vinho:

Primus aratra manu sollerti fecit Osiris  
 et teneram ferro sollicitavit humum,  
 primus inexpertae commisit semina terrae  
 pomaque non notis legit ab arboribus.  
 Hic docuit teneram palis adiungere uitem,  
 hic uridem dura caedere falce comam;  
 illi iucundos primum matura saporis  
 expressa incultis uua dedit pedibus;  
 ille liquor docuit uoces inflectere cantu,  
 mouit et ad certos nescia membra modos;

Osíris, o primeiro a construir os arados com hábeis mãos  
 e a revolver a terra macia com a relha,  
 o primeiro a confiar as sementes a uma terra não acostumada  
 e a colher frutos de árvores até então desconhecidas.  
 Ele ensinou a amarrar a flexível videira a estacas  
 e a cortar a verde folhagem com uma foice resistente;  
 para ele, a uva madura lhe deu pela primeira vez  
 os alegres sabores, esmagada por rudes pés;  
 aquela bebida ensinou a modular a voz com o canto  
 e agitou os membros ignorantes num ritmo cadenciado;

## 2.1.1–16

Descrição de um rito de purificação dos campos e dos animais. Talvez se tratasse dos *Suouetaurilia* ou, como supõe Maltby (2002), os *Paganalia*, também chamados *Feriae Sementivae* (*Ov. Fast.* 1.657 ss.). O mesmo autor ainda adverte, remetendo a Cairns, que a mescla de diferentes festivais em âmbito poético tem amparo nas tradições poéticas helenísticas (Maltby 2002, 359) e que, portanto, provavelmente seja inútil tentar ver ali um festival determinado:

Quisquis adest, faeat: fruges lustramus et agros,  
 ritus ut a prisco traditus exstat auo.  
 Bacche, ueni, dulcisque tuis e cornibus uua  
 pendeat, et spicis tempora cinge, Ceres.  
 Luce sacra requiescat humus, requiescat arator,  
 et graue suspenso uomere cesset opus.  
 Soluite uincla iugis: nunc ad praesepia debent  
 plena coronato stare boues capite.  
 Omnia sint operata deo; non audeat ulla  
 lanificam pensis imposuisse manum.

Vos quosque abesse procul iubeo, discedat ab aris,  
 cui tulit hesterna gaudia nocte Venus;  
 casta placent superis: pura cum ueste uenite  
 et manibus puris sumite fontis aquam.  
 Cernite, fulgentes ut eat sacer agnus ad aras  
 uinctaque post olea candida turba comas.

Quem aqui estiver, silencie: purificamos campos e colheitas,  
 conforme estabelece o rito transmitido pelos ancestrais.  
 Ó Baco, vem! Que a doce uva de teus cornos  
 penda; e ata a frente com espigas, ó Ceres.  
 Nesse dia sagrado, repouse a terra, repouse o lavrador,  
 e, erguido o arado, cesse o árduo trabalho.  
 Soltai os laços das parelhas: agora em currais repletos  
 devem ficar os bois com suas cabeças coroadas.  
 Tudo seja feito para o deus; mulher alguma ouse  
 colocar a mão que prepara lã em sua tarefa diária.  
 Ordeno-vos também irdes para longe, e afaste-se dos altares  
 aquele a quem Vênus trouxe prazeres na noite anterior;  
 a castidade agrada aos deuses: vinde com uma roupa pura  
 e com mãos puras recolhei a água da fonte.  
 Olhai como o carneiro consagrado vai às aras iluminadas,  
 seguido de branca turba, cabelos atados com ramo de oliva.

## 2.1.25–32

Descreve-se, aqui, uma cena de haruspício, cujo propósito é continuar a descrição do festival de purificação dos campos:

Euentura precor: uiden ut felicibus extis  
 significet placidos nuntia fibra deos?  
 Nunc mihi fumosos ueteris proferte Falernos  
 consulis et Chio soluite uincla cado.  
 Vina diem celebrent: non festa luce madere  
 est rubor, errantes et male ferre pedes.  
 Sed “bene Messallam” sua quisque ad pocula dicat,  
 nomen et absentis singula uerba sonent.

Invoco o futuro: vês como nas propícias entranhas  
 o lóbulo augural mostra benfazejos os deuses?  
 Mostrai-me agora enegrecidos Falernos de um velho  
 cônsul e soltai as amarras a um tonel de Quios.  
 Que os vinhos alegrem o dia: embriagar-se em dia de festa  
 não é desonra, nem mal governar pés cambaleantes.  
 Mas “à saúde de Messala” diga cada um a seu copo  
 e que a cada palavra ecoe o nome do ausente.

## 2.1.37–66

Composição de painel de costumes e labores rurais, característicos dos primeiros tempos da humanidade:

Rura cano rurisque deos: his uita magistris  
 desuevit querna pellere glande famem;  
 illi compositis primum ducere tigillis  
 exiguam uiridi fronde operire domum;  
 illi etiam tauros primi docuisse feruntur  
 seruitium et plaustro supposuisse rotam.  
 Tum uictus abiere feri, tum consita pomus,  
 tum bibit inriguas fertilis hortus aquas,  
 aurea tum pressos pedibus dedit uua liquores  
 mixtaque securo est sobria lymphamero.  
 Rura ferunt messes, calidi cum sideris aestu  
 deponit flauas annua terra comas;  
 rure leuis uerno flores apis ingerit alueo,  
 compleat ut dulci sedula melle fauos.  
 Agricola adsiduo primum satiatus atrato  
 cantauit certo rustica uerba pede  
 et satur arenti primum est modulatus auena  
 carmen, ut ornatos diceret ante deos,  
 agricola et minio suffusus, Bacche, rubenti  
 primus inexperta duxit ab arte choros;  
 huic datus a pleno, memorabile munus, ouili  
 dux pecoris curtas auxerat hircus opes.  
 Rure puer uerno primum de flore coronam  
 fecit et antiquis imposuit Laribus,  
 rure etiam teneris curam exhibitura puellis  
 molle gerit tergo lucila uellus ouis:  
 hinc et femineus labor est, hinc pensa colusque,  
 fusus et adposito pollice uersat opus,  
 atque aliqua adsidue textrix operata mineruam  
 cantat, et appulso tela sonat latere.

Canto campos e deuses do campo: com tais mestres a vida  
 desacostumou-se a matar a fome com pelota de carvalho;  
 Eles, os primeiros a ensinarem, instaladas as traves do teto,  
 a cobrir de verde ramagem a estreita morada;  
 também eles os primeiros, conta-se, a ter ensinado a touros  
 a servidão e a ter colocado a roda sob a carroça.  
 Então sumiram alimentos silvestres, então plantou-se o fruto,  
 então a horta fecunda bebeu águas regadas,  
 a dourada uva deu, então, seus sucos espremidos por pés  
 e misturou-se água sóbria ao vinho que acalma.  
 Os campos trazem colheitas, quando, sob ardor de intenso sol,  
 a terra a cada ano derruba suas louras cabeleiras;  
 no campo, a ligeira abelha leva no ventre sucos de flores  
 na primavera, para, diligente, encher os favos com doce mel.

Cansado do constante arado, o camponês primeiro  
 cantou rústicas palavras em pés determinados,  
 e, após comer, foi o primeiro a modular com um caniço seco  
 um poema, para cantá-lo diante de deuses adornados,  
 e o camponês, coberto de rubro zarcão, ó Baco,  
 o primeiro a conduzir as danças, por arte até então ignorada;  
 deu-se-lhe, memorável presente, de um farto aprisco:  
 um bode, chefe do rebanho, aumentou seus parques recursos.  
 No campo, o menino primeiro teceu coroa da flor primaveril  
 e a colocou diante dos antigos Lares,  
 no campo ainda, havendo de dar uma ocupação às jovens,  
 a branca ovelha produziu a lã macia em sua pele:  
 desde aí há trabalho feminino, desde então roca e lã diária,  
 e o fuso, sob o polegar, gira a meada,  
 e uma fiandeira, sempre ocupada nas lides de Minerva,  
 canta, e o tear ressoa com a batida do pente.

## 2.1.83–90

Cena final do ritual de purificação, com a descrição da chegada na Noite, que, como observa Maltby, citando Cairns, pode derivar de pintura conhecida na época (Maltby 2002, 383), o que faria dos dísticos finais um exemplo de éfrase clássica:

Vos celebrem cantate deum pecorique uocate  
 uoce; palam pecori, clam sibi quisque uocet,  
 aut etiam sibi quisque palam: nam turba iocosa  
 obstrepit et Phrygio tibia curua sono.  
 Ludite: iam Nox iungit equos, currumque sequuntur  
 matris lasciuo sidera fulua choro,  
 postque uenit tacitus furuis circumdatus alis  
 Somnus et incerto Somnia nigra pede.

Cantai vós ao deus ilustre e invocai-o para vosso gado em voz  
 alta; cada um o invoque em público ao gado, em segredo a si,  
 ou ainda, em público para si mesmo: pois a multidão alegre  
 e a flauta curva com o som frígio fazem muito ruído.  
 Diverti-vos: a Noite já atrela os cavalos, os astros vermelhos  
 seguem o carro de sua mãe em alegre coro,  
 e depois vem calado, envolto por negras asas,  
 o Sono, com os Sonhos tenebrosos, a passo vacilante.

## 2.3.14a-20

A cena que remete ao período de servidão de Apolo, ocupado nas lides de cuidador de rebanhos, ao rei tessálio Admeto, é pretexto para a descrição de nova imagem dos labores campestres:

Ipse deus solitus stabullis expellere uaccas  
 .....  
 et miscere nouo docuisse coagula lacte,  
 lacteus et mixtis obriguisse liquor.  
 Tunc fiscella leui detexta est uimine iunci,  
 raraque per nexus est uia facta sero.  
 O quotiens illo uitulum gestante per agros  
 dicitur occurrens erubuisse soror!  
 O quotiens ausae, caneret dum ualle sub alta,  
 rumpere mugitu carmina docta boues!

O próprio deus acostumou-se a tocar vacas dos estábulos  
 .....  
 e ensinou a misturar o coalho ao leite novo,  
 e, misturados, a endurecer o leitoso líquido.  
 Então, com a haste do fino junco teceu-se o cincho,  
 por cujos nós restou vazada passagem para o soro.  
 Oh, quantas vezes, enquanto levava um novilho pelos campos,  
 diz-se, indo ao seu encontro sua irmã enrubesceu-se!  
 Oh, quantas vezes, enquanto cantava num vale profundo,  
 as vacas ousaram interromper com mugidos os finos cantos!

## 2. Representações do *Paraclausythiron* (o *tópos* da porta cerrada)

## 1.2.5-14

Descreve a porta fechada da casa da amada e as tentativas de vencê-la, como, por exemplo, com uma maldição lançada pelo eu-poético que, em seguida, se arrepende:

Nam posita est nostrae custodia saeua puellae,  
 clauditur et dura ianua firma sera.  
 Ianua difficilis domini, te uerberet imber,  
 te Iouis imperio fulmina missa petant.  
 Ianua, iam pateas uni mihi uicta querellis,  
 neu furtim uerso cardine aperta sones,  
 et mala si qua tibi dixit dementia nostra,  
 ignoscas; capiti sint precor illa meo:  
 te meminisse decet quae plurima uoce peregi  
 supplice, cum posti florida sarta darem.

Pois uma cruel sentinela foi montada para minha amada,  
 e a porta sólida tranca-se com inflexível ferrolho.  
 Ó porta de um amo severo, que a chuva te fustigue, que  
 raios enviados pela vontade suprema de Júpiter te atinjam.  
 Porta, abras-te agora só para mim, vencida por meus lamentos,  
 e, aberta furtivamente, não ranjas com o giro dos gonzos,  
 e ignores as maldições, se minha loucura te disse algumas;  
 suplico que elas fiquem apenas em minha cabeça:  
 convém que recordes quão abundantes palavras te dirigi em tom  
 suplicante, quando colocava coroas de flores em teus umbrais.

### 3. Feitiços, maldições e bruxaria

1.2.41–52

A eficácia de um encantamento amoroso, cuja finalidade se destina a que se encontre em segredo com sua amada Délia o eu-poético (que também a adverte de que o encanto só funcionará com ele), é atestada pela descrição minuciosa dos assombrosos poderes de uma poderosa feiticeira:

*Nec tamen huic credet coniunx tuus, ut mihi uerax  
 pollicita est magico saga ministerio.  
 Hanc ego de caelo ducentem sidera uidi,  
 fluminis haec rapidi carmine uertit iter,  
 haec cantu finditque solum manesque sepulcris  
 elicit et tepido deuocat ossa rogo;  
 iam tenet infernas magico stridore cateruas,  
 iam iubet aspersas lacte referre pedem.  
 Cum libet, haec tristi depellit nubila caelo;  
 cum libet, aestiuo conuocat orbe niues.  
 Sola tenere malas Medae dicitur herbas,  
 sola feros Hecatae perdomuisse canes.*

Contudo, teu marido não acreditará nele, como me prometeu  
 uma bruxa que diz sempre verdades por obra da magia.  
 Eu mesmo a vi comandando as estrelas do céu,  
 ela muda o curso de um rio caudaloso com seus encantos,  
 ela fende o chão com seu canto e faz os Manes saírem  
 de seus túmulos e os ossos descerem da pira ainda quente;  
 ora com um assobio mágico contém hostes infernais, ora  
 ordena às que foram aspergidas com leite que retrocedam.  
 Quando quer, ela dissipa as nuvens de um céu tristonho,  
 quando quer, convoca neves a um céu de verão.  
 Diz-se que só ela tem as ervas malfazejas de Medéia,  
 que só ela domou completamente os ferozes cães de Hécate.

1.5.9–16

Rito mágico de purificação, realizado pelo eu-poético para a saúde de Délia:

Ille ego cum tristi morbo defessa iaceres  
 te dicor uotis eripuisse meis,  
 ipseque te circum lustravi sulphure puro,  
 carmine cum magico praecinisset anus;  
 ipse procuravi ne possent saeua nocere  
 somnia, ter sancta deueneranda mola;  
 ipse ego uelatus filo tunicisque solutis  
 uota nouem Triuia nocte silente dedi.

Eu sou aquele de quem se diz, quando jazias abatida por  
 triste enfermidade, ter-te salvado com suas súplicas;  
 eu mesmo, jogando enxofre sagrado a tua volta, te purifiquei,  
 logo após uma velha ter entoadado sua fórmula mágica;  
 eu mesmo cuidei para que sonhos ruins não te perturbassem,  
 esconjurando-os três vezes com farinha consagrada;  
 eu mesmo, com as feições ocultas em túnicas esvoaçantes,  
 nove vezes fiz votos a Trívia na noite silenciosa.

1.5.47–56

Descrição da lena de Délia, representada como uma bruxa ou criatura selvagem e inumana, assim transformada pela maldição que lhe lança o eu-poético:

haec nocuere mihi. Quod adest huic diues amator,  
 uenit in exitium callida lena meum.  
 Sanguineas edat illa dapes atque ore cruento  
 tristia cum multo pocula felle bibat;  
 hanc uolitent animae circum sua fata querentes  
 semper, et e tectis strix uiolenta canat;  
 ipsa fame stimulante furens herbasque sepulcris  
 quaerat et a saeuis ossa relicta lupis,  
 currat et inguinibus nudis ululetque per urbes,  
 post agat e triuiis aspera turba canum.

tais coisas me desgraçaram. Porque agora ela tem um rico  
 amante, e uma alcoviteira velhaca veio para minha ruína:  
 que ela coma alimentos sangrentos e com sua boca  
 cruenta beba amargas taças cheias de fel;  
 a sua volta esvoacem as almas, lamentando sempre suas  
 desgraças, e dos telhados grasne energicamente a coruja;  
 desvairada, transida de fome, procure ela mesma as ervas  
 nos sepulcros e os ossos deixados por lobos terríveis,  
 e corra com a genitália exposta e uive pelas cidades,  
 depois, ruidosa matilha de cães a traga das encruzilhadas.



## 4. Velhice

1.2.89–96

Descrição escarnejadora do velho apaixonado, que se transforma em alvo de apotropismo por meio de cusparadas:

Vidi ego qui iuuenum miseris lusisset amores  
 post Veneris uinclis subdere colla senem  
 et sibi blanditias tremula componere uoce  
 et manibus canas fingere uelle comas;  
 stare nec ante fores pudit caraue puellae  
 ancillam medio detinuisse foro.  
 Hunc puer hunc iuuenis turba circumterit arta,  
 despuat in molles et sibi quisque sinus.

Eu já vi quem se risse das pobres paixões dos jovens e,  
 depois de velho, submetesse o pescoço aos grilhões de Vênus,  
 e dissesse palavras de amor com voz trêmula a si mesmo,  
 e quisesse disfarçar com as mãos os cabelos brancos;  
 e não o envergonhou ficar imóvel diante das portas ou ter  
 parado a criada da amada querida no meio da praça.  
 Ao redor dele, rapazes e a jovem turba cerrada aglomeram-se,  
 e cada um cospe por si mesmo nas soltas pregas da toga dele.

2.2.17–22

Velhice auspiciosa de uma vida ancorada em casamento sólido:

Vota cadunt; utinam strepitantibus aduolet alis  
 flauaque coniugio uincula portet Amor,  
 uincula quae maneant semper dum tarda senectus  
 inducat rugas inficiatque comas.  
 Hic ueniat Natalis auis prolemque ministret,  
 ludat et ante tuos turba nouella pedes.

Teus votos se cumprem; oxalá Amor, com suas asas ruflando,  
 voe para cá e traga douradas correntes para teu casamento,  
 correntes que durem para sempre, enquanto uma lenta velhice  
 te cobre de rugas e tinge teus cabelos.  
 Então que venha o Gênio Natal e conceda uma prole aos avós,  
 e brinque diante de teus pés a jovem turba.

## 5. Morte e ritos fúnebres

1.3.4–8

Descrição de piedosos ritos fúnebres:

Abstineas auidas, Mors, modo, nigra, manus;  
 abstineas, Mors atra, precor: non hic mihi mater  
 quae legat in maestos ossa perusta sinus,  
 non soror, Assyrios cineri quae dedat odores  
 et fleat effusis ante sepulcra comis

Apenas afastes, ó negra Morte, tuas cobiçosas mãos;  
 afaste-as, sombria Morte, suplico: não está aqui minha mãe  
 que recolha nas tristes pregas da toga meus ossos cremados,  
 nem minha irmã, para ofertar perfumes assírios às cinzas  
 e chorar diante do túmulo com seus cabelos soltos

## 6. Festivais, ritos e cultos a divindades em situações diversas

1.3.27–32

Descrição de rito em honra à deusa Ísis, nomeada em 1.3.23. Essa deusa egípcia era cultuada também como uma deusa da cura (cf. Maltby 2002, 192). Também nessa passagem há uma menção explícita ao acervo de imagens que adornavam os templos, e que representavam cenas mitológicas das divindades a que eram dedicados:

Nunc, dea, nunc succurre mihi (nam posse mederi  
 picta docet templis multa tabella tuis),  
 ut mea uotiuas persoluens Delia uoces  
 ante sacras lino tecta fores sedeat  
 bisque die resoluta comas tibi dicere laudes  
 insignis turba debeat in Pharia.

Agora, deusa, agora ajuda-me (pois que sabes curar  
 mostram-nos muitos painéis pintados em teus templos),  
 que minha Délia, cumprindo suas preces votivas,  
 sente-se diante de tuas portas sagradas vestida em linho  
 e, duas vezes por dia, trazendo soltos os cabelos, deva  
 dizer-te louvores ela, admirável entre a turba de Faros.

## 1.7.43–8

Descrição do culto e da estátua de Osíris, identificado a Baco, por compartilhar com ele as mesmas insígnias:

Non tibi sunt tristes curae nec luctus, Osiri,  
 sed chorus et cantus et leuis aptus amor,  
 sed uarii flores et frons redimita corymbis,  
 fusa sed ad teneros lutea palla pedes  
 et Tyriae uestes et dulcis tibia cantu  
 et leuis occultis conscia cista sacris.

Não tens, Osíris, tristes preocupações nem lágrimas,  
 mas só danças, cantos e um amor suave e propício,  
 mas só flores multicores e tua fronte cingida de corimbos,  
 mas só vestes cor de açafão estendidas até os pés delicados,  
 e os mantos tírios e a doce flauta com seu sopro,  
 e a leve cesta que toma parte em teus sagrados mistérios.

## 1.10.17–28

Descrição do culto aos Lares, divindades tutelares, nos tempos antigos e, por isso, em estreita conexão também com ritos campestres:

Neu pudeat prisco uos esse e stipite factos:  
 sic ueteris sedes incoluistis aui.  
 Tunc melius tenuere fidem, cum paupere cultu  
 stabat in exigua ligneus aede deus;  
 hic placatus erat, seu quis libauerat uua,  
 seu dederat sanctae spicea sarta comae;  
 atque aliquis uoti compos liba ipse ferebat  
 postque comes purum filia parua fauum.  
 At nobis aerata, Lares depellite tela,  
 .....  
 hostiaque e plena rustica porcus hara;  
 hanc pura cum ueste sequar myrtoque canistra  
 uincta geram, myrto uinctus et ipse caput.

Não vos envergonheis de serdes talhados em velho cepo:  
 foi assim que habitastes a casa de meu antigo ancestral.  
 Conservaram melhor a fé então, quando com modesto culto  
 um deus de madeira erguia-se num nicho estreito;  
 ele se aplacava se alguém lhe fizesse uma libação com a uva,  
 ou ofertasse coroa de espigas a sua sagrada cabeleira;  
 e alguém que alcançou um voto em pessoa levava bolos  
 e, atrás dele, a filhinha, como companheira, trazia mel puro.  
 Mas afastai de nós, Lares, os dardos de bronze,  
 .....  
 e tereis um porco, rústica vítima, do curral repleto;

eu a seguirei com túnica branca e trarei um cesto enfeitado de mirto, eu mesmo com a cabeça adornada com mirto.

## 2.2.1–8

Rito propiciatório ao Gênio Natal de Cornuto a quem é endereçada elegia 2.2:

Dicamus bona uerba: uenit Natalis ad aras;  
 quisquis ades, lingua, uir mulierque, faue.  
 Vrantur pia tura focus, urantur odores  
 quos tener e terra diuite mittit Arabs.  
 Ipse suos Genius adsit uisurus honores,  
 cui decorent sanctas mollia certa comas;  
 illius puro destillent tempora nardo,  
 atque satur libo sit madeatque mero

Digamos palavras augurais: o Gênio Natal acerca-se dos altares;  
 guarde silêncio quem quer assista, homem e mulher.  
 Queimem-se piedosos incensos nas chamas, queimem-se perfumes  
 que o refinado árabe envia de sua rica terra.  
 A fim de ver suas honrarias, compareça o Gênio em pessoa,  
 delicadas guirlandas adornem-lhe as sagradas cabeleiras;  
 as têmporas dele destilem o nardo puro,  
 sacie-se com o bolo sagrado e farte-se com vinho novo

## 2.5.1–10

Descrição de rito augural a Apolo, por ocasião da escolha de Messalino como um dos “quindecimuir sacris faciundis et Sibyllinis libris inspiciundis”, i.e., um dos “quinze magistrados encarregados de promover rituais e consultar os *Livros Sibílicos*” (cf. Ponchont 1950, 105):

Phoebe, faue: nouus ingreditur tua templa sacerdos;  
 huc age cum cithara carminibusque ueni:  
 nunc te uocales impellere pollice chordas,  
 nunc precor ad laudes flectere uerba meas.  
 Ipse triumphali deuinctus tempora Lauro,  
 dum cumulant aras, ad tua sacra ueni;  
 sed nitidus pulcherque ueni: nunc indue uestem  
 sepositam, longas nunc bene pecte comas,  
 qualem te memorant, Saturno rege fugato,  
 uictori laudes concinuisse Ioui.

Febo, sê favorável: um novo sacerdote adentra teus recessos  
 vem para cá, vem com tua cítara e teus poemas:  
 vibra agora tuas harmoniosas cordas com o polegar; suplico  
 agora tornares apropriadas as palavras a estes meus elogios.  
 Tu mesmo, a cabeça cingida com o louro triunfal,

enquanto os altares se acumulam, vem a teus sacrifícios;  
mas vem radiante e belo: traja agora tua roupa  
de gala, penteia bem teus longos cabelos agora,  
de forma que te lembrem, após a fuga do rei Saturno,  
que cantaste elogios a um Júpiter vitorioso.

## 2.5.19–38

Descrição de painel das lendas fundacionais romanas, desde a fuga de Troia até o estatuto campestre da área destinada à fundação de Roma:

Haec dedit Aeneae sortes, postquam ille parentem  
dicitur et raptos sustinuisse Lares  
nec fore credebat Romam, cum maestus ab alto  
Ilion ardentes respiceretque deos  
– Romulus aeternae nondum formauerat urbis  
moenia, consorti non habitanda Remo;  
sed tunc pascebant herbosa Palatia uaccae  
et stabant humiles in Iouis arce casae;  
lacte madens illic suberat Pan ilicis umbrae  
et facta agresti lignea falce Pales,  
pendebatque uagi pastoris in arbori uotum,  
garrula siluestri fistula sacra deo,  
fistula cui semper decrescit harundinis ordo:  
nam calamus cera iungitur usque minor.  
At qua Velabri regio patet, ire solebat  
exiguus pulsa per uada linter aqua;  
illa saepe gregis diti placitura magistro  
ad iuuenem festa est uecta puella die,  
cum qua fecundi redierunt munera ruris,  
caseus et niueae candidus agnus ouis –:

Ele deu oráculos a Eneias depois que, conta-se, ele  
carregou seu pai e seus Lares capturados,  
e não acreditava que existiria uma Roma, quando, tristonho,  
do alto mar contemplava Ílion e seus deuses em chamas  
– Rômulo ainda não traçara os muros da Cidade  
eterna, que não viria a ser habitada pelo irmão Remo;  
mas, então, vacas pastavam as relvas Palatinas,  
e humildes choças erguiam-se sobre a colina de Júpiter;  
impregnado de leite, ali estava Pã sob a sombra da azinheira,  
e uma Pales de madeira, talhada por uma foice rústica,  
e numa árvore pendia a oferenda de um pastor errante,  
flauta canora consagrada ao deus da floresta,  
flauta cuja fieira de caniços é sempre decrescente:  
pois seus colmos, cada vez menores, são colados com cera.  
Mas, por onde se estende a região do Velabro costumava ir  
estreito barco pelos vaus empurrando água;  
ali, muitas vezes, para agradecer ao pastor rico em rebanhos,

em dia de festa, a um rapaz foi levada uma moça,  
com quem vieram presentes de um campo fecundo,  
queijo e um cândido cordeiro de uma ovelha cor de neve –:

2.5.45–54

Novo painel de lendas fundacionais, com os sucessos de Eneias em solo latino e menção a eventos que culminarão com o nascimento de Rômulo e Remo:

Ecce super fessas uolitat Victoria puppes;  
tandem ad Troianos diua superba uenit;  
ecce mihi lucent Rutulis incendia castris:  
iam tibi praedico, barbare Turne, necem.  
Ante oculos Laurens castrum murusque Lauini est  
Albaque ab Ascanio condita Longa duce.  
Te quoque iam uideo, Marti placitura sacerdos  
Ília, Vestales deseruisse focos,  
concubitusque tuos furtim uittasque iacentes  
et cupidi ad ripas arma relictas dei.

Eis que a Vitória voa por sobre tuas esfalfadas proas;  
enfim uma deusa altiva acerca-se dos troianos;  
eis à minha frente ardendo em chamas os acampamentos rútilos:  
desde já te predigo morte violenta, bárbaro Turno.  
Ante meus olhos estão a praça de Laurento e os muros de Lavinia  
e Alba-a-Longa, fundada sob o comando de Ascânio.  
Já te vejo também, sacerdotisa destinada a aplacar Marte,  
Ília, abandonar as chamas de Vesta,  
teus encontros fortuitos, tuas faixas caindo  
e as armas do deus apaixonado abandonadas junto ao barranco.

2.5.83–100

Cena de banquete rústico a que se entregam camponeses, após a interpretação dos aúgurios de Apolo, favoráveis à fecundidade dos campos:

Laurus ubi bona signa dedit, gaudete coloni,  
distendet spicis horrea plena Ceres,  
oblitus et musto feriet pede rusticus uuas,  
dolia dum magni deficiantque lacus;  
ac madidus baccho sua festa Palilia pastor  
concinet: a stabulis tunc procul este lupi;  
ille leuis stipulae sollemnis potus acruos  
accendet, flammas transilietque sacras;  
et fetus matrona dabit, natusque parenti  
oscula comprehensis auribus eripiet,  
nec taedebit auum paruo aduigilare nepoti  
balbaque cum puero dicere uerba senem.

Tunc operata deo pubes discumbet in herba,  
 arboris antiquae qua leuis umbra cadit,  
 aut e ueste sua tendent umbracula sertis  
 uincta, coronatus stabit et ipse calix;  
 at sibi quisque dapes et festas exstruet alte  
 caespitibus mensas caespitibusque torum.

Uma vez que o louro deu sinais favoráveis, alegrai-vos colonos,  
 Ceres encherá com espigas os celeiros abarrotados,  
 impregnado de vinho novo, o camponês amassará uvas com o pé,  
 enquanto tonéis e grandes cubas submergem com o vinho;  
 e o pastor, inebriado de Baco, celebrará suas festivas  
 Palílias: então, lobos, ficai longe dos estábulos;  
 ele, bêbado, acenderá os montes de leve palha  
 cerimonial, e saltará as chamas sagradas;  
 sua mulher lhe dará um bebê, e o filho ao pai,  
 agarrando as orelhas dele, arrebatará beijos,  
 e não aborrecerá ao avô tomar conta do netinho  
 e, velho, trocar com o menino palavras balbuciantes.  
 Então, tendo homenageado o deus, os jovens deitarão na relva,  
 onde cai a tênue sombra de uma velha árvore,  
 ou de seus mantos entretecidos com guirlandas estender-se-ão  
 sombras, e erguer-se-á o cálice, também coroado;  
 Mas cada um preparará para si banquetes e mesas  
 festivas sobre a relva, e, sobre a relva, os leitos.

## 7. O Submundo (*Inferus*)

1.3.57–66

### Descrição dos Campos Elísios:

Sed me, quod facilis tenero sum semper Amori,  
 ipsa Venus campos ducet in Elysios.  
 Hic choreae cantusque uigent, passimque uagantes  
 dulce sonant tenui gutture carmen aues;  
 fert casiam non culta seges, totosque per agros  
 floret odoratis terra benigna rosis;  
 ac iuuenum series teneris immixta puellis  
 ludit, et adsidue proelia miscet Amor.  
 Illic est, cuicumque rapax mors uenit amanti,  
 et gerit insigni myrtea sarta coma.

Quanto a mim, porque sou sempre dócil ao terno Amor,  
 a própria Vênus me conduzirá aos campos Elíseos.  
 Aqui danças e cantos prosperam, aqui e ali, passando,  
 pássaros cantam doce melodia com a frágil garganta;  
 a terra inculta produz a caneleira, e por todos os campos

a terra benfazeja floresce com rosas olorosas;  
 e uma fila de rapazes, misturada a frágeis moças,  
 brinca, e Amor agita seus embates constantemente.  
 Lá está todo aquele a quem a Morte ávida atingiu enquanto  
 amava, e traz na cabeleira distintas coroas de mirto.

1.3.67–80

Descrição das regiões sombrias e suplícios eternos:

At scelerata iacet sedes in nocte profunda  
 abdita, quam circum flumina nigra sonant;  
 Tisiphoneque impexa feros pro crinibus angues  
 saeuit et huc illuc impia turba fugit;  
 tum niger in porta serpentum Cerberus ore  
 stridet et aeratas excubat ante fores.  
 Illic lunonem temptare Ixionis ausi  
 uersantur celeri noxia membra rota;  
 porrectusque nouem Tityos per iugera terrae  
 adsiduas atro uiscere pascit aues;  
 Tantalus est illic, et circum stagna: sed acrem  
 iam iam poturi deserit unda sitim;  
 et Danaï proles, Veneris quod numina laesit,  
 in caua Lethaeas dolia portat aquas.

Mas na noite profunda jaz escondida funesta morada,  
 em torno da qual ressoam negros rios;  
 e Tisífone, desgrenhada, ferozes cobras por cabelos,  
 enfurece-se, e para cá e para lá a ímpia multidão foge;  
 então, nos umbrais, o negro Cérbero com a boca cheia de  
 serpentes, sibila e vigia diante das portas de bronze.  
 Ali o corpo ímpio de Íxion, que ousou tocar em Juno,  
 gira sobre uma rápida roda;  
 e estendido sobre nove jeiras de terra, Tício  
 alimenta, com suas negras entranhas, aves sempre presentes;  
 Tântalo está ali, e à sua volta um lago: porém, assim  
 que está para beber, a água foge de sua sede ardente;  
 e as filhas de Dânao, porque lesaram a divindade de Vênus,  
 levam as águas do Leto para os tonéis sem fundo.

1.10.33–8

O intróito com menção à Morte serve à descrição do Inferno como região de-  
 vastada e sombria e, por isso, antítese do luminoso e vistoso mundo agrícola:

Quis furor est atram bellis arcessere Mortem?  
 Imminet et tacito clam uenit illa pede.  
 Non seges est infra, non uinea culta, sed audax



Cerberus et Stygiae nauita turpis aquae;  
 illic perscissisque genis ustoque capillo  
 errat ad obscuros pallida turba lacus.

Que loucura é esta de ir buscar com guerras a negra Morte?  
 Ela é iminente e chega em segredo, com passos silentes.  
 Lá embaixo não há colheitas, nem vide cultivada, mas o  
 feroz Cérbero e o hediondo barqueiro do rio Estige;  
 ali, com seus rostos dilacerados e seus cabelos queimados,  
 anda a esmo uma pálida multidão junto a lagos sombrios.

### 8. Profecias, augúrios e votos

1.6.45–50

O estado de frenesi profético da sacerdotisa de Belona, deusa da guerra:

haec, ubi Bellonae motu est agitata, nec acrem  
 flammam, non amens uerbera torta timet;  
 ipsa bipenne suos caedit uiolenta lacertos  
 sanguineque effuso spargit inulta deam,  
 statque latus praefixa ueru, stat saucia pectus,  
 et canit euentus quos dea magna monet:

quando ela foi agitada pelo frenesi de Belona, nem a ardente  
 chama nem o chicote retorcido ela teme em seu desvario;  
 em furor, ela faz cortes com a machadinha nos próprios braços  
 e, derramando seu sangue, inabalável, asperge a deusa,  
 e fica de pé, o flanco espetado com um dardo, de pé, ferida no  
 peito, e canta eventos futuros que a grande deusa inspira:

1.7.1–10

Triunfo de Messala, descrito a partir do augúrio das Parcas:

Hunc cecinere diem Parcae fatalia nentes  
 stamina, non ulli dissoluenda deo,  
 hunc fore, Aquitanas posset qui fundere gentes,  
 quem tremeret forti milite uictus Atax.  
 Euenere: nouos pubes Romana triumphos  
 uidit et euinctos bracchia capta duces;  
 at te uictrices lauros, Messalla, gerentem  
 portabat nitidis currus eburnus equis.  
 Non sine me est tibi partus honos: Tarbella Pyrene  
 testis et Oceani litora Santonici,

As Parcas cantaram este dia, enquanto fiavam  
 os fios fatais, não desatáveis por deus algum,

este dia, que poria em fuga os povos da Aquitânia,  
 e que faria tremer o Átax, vencido por bravo soldado.  
 E isso ocorreu: a juventude romana viu novos triunfos  
 e comandantes vencidos, com seus braços amarrados;  
 Mas a ti, Messala, que trazias os louros da vitória,  
 um carro de marfim te levava com brancos corcéis.  
 Não sem mim tiveste tal honra: os Pirineus tarbelos  
 são testemunhas e as praias do oceano dos santões,

2.5.115–20

Descrição (por antecipação) do triunfo de Messalino, filho do general Valério Messala Corvino, patrono de Tibulo:

ut Messalinum celebrem, cum praemia belli  
 ante suos currus oppida uicta feret,  
 ipse gerens laurus; lauro deuinctus agresti  
 miles “io!” magna uoce “triumphe” canet.  
 Tunc Messala meus pia det spectacula turbae  
 et plaudat curru praetereunte pater.

para que eu celebre Messalino quando ele levar fortalezas  
 vencidas, seus despojos de guerra, adiante de seus carros,  
 ele próprio portando louros; cingido de louro campestre,  
 o soldado cantará em voz alta “Oh, triunfo!”.  
 Então meu caro Messala dará à multidão o piedoso espetáculo  
 de um pai que aplaude à passagem do carro.

2.6.29–40

Descrição de rito de piedade fúnebre, com formulação de votos para que o fantasma da falecida irmãzinha de Nêmesis (a amante cruel) não perturbe o sono do eu-poemático com aparições apavorantes:

Parce per immatura tuae precor ossa sororis:  
 sic bene sub tenera parua quiescat humo.  
 Illa mihi sancta est, illius dona sepulcro  
 et madefacta meis certa feram lacrimis,  
 illius ad tumulum fugiam supplexque sedebo  
 et mea cum muto fata querar cinere.  
 Non feret usque suum te propter flere clientem;  
 illius ut uerbis, sis mihi lenta, ueto,  
 ne tibi neglecti mittant mala somnia manes,  
 maestaque sopitae stet soror ante torum,  
 qualis ab excelsa praeceps delapsa fenestra  
 uenit ad infernos sanguinolenta lacus.

Poupa-me! Pelos prematuros ossos de tua irmã eu imploro:  
 assim descanse bem a pequenina sob a terra macia.  
 Ela para mim é sagrada, levarei oferendas a seu sepulcro  
 e guirlandas ensopadas por minhas lágrimas,  
 junto a seu túmulo buscarei refúgio e, suplicante, vou me sentar  
 e meu destino chorarei junto a suas mudas cinzas.  
 Ela não tolerará que seu vassalo chore sempre por tua causa;  
 proíbo, conforme as palavras dela, que me sejas insensível,  
 que seus desdenhados Manes não te enviem sonhos ruins,  
 e tua aflita irmã não apareça diante do leito enquanto dormes,  
 como quando desabou de cabeça da elevada janela  
 e chegou ensanguentada aos lagos infernais.

## 9. Costumes diversos

1.8.9–16

Descrição dos recursos de toucador e de embelezamento. Notável, aqui, que o sujeito de tais cuidados não é feminino, mas o rapaz Márato, por quem o eu-poético está apaixonado. Márato, entretanto, sofre de amor não correspondido por Foloé, descrita nos v. 15–6:

Quid tibi nunc molles prodest coluisse capillos  
 saepeque mutatas disposuisse comas,  
 quid fuco splendente genas ornare, quid unguis  
 artificis docta subsecuisse manu?  
 Frustra iam uestes, frustra mutantur amictus  
 ansaque compressos colligit arta pedes.  
 Illa placet, quamuis inculto uenerit ore  
 nec nitidum tarda compserit arte caput.

De que te adianta agora teres cultivado os cabelos sedosos  
 e teres modificado tantas vezes os vários penteados?  
 Para que enfeitares as faces com brilhante pintura? Para que  
 teres feito aparar as unhas pelas hábeis mãos do cabeleleiro?  
 Em vão já se trocam tantos vestidos, em vão tantos mantos  
 e a fivela apertada reduz teus pés comprimidos.  
 Ela te agrada, ainda que apareça com o rosto sem cuidados e  
 não tenha arrumado a radiante cabeça com longos artifícios.

2.1.75–8

Descrição da ação furtiva da mulher que procura enganar os guardas para chegar ao amante:

hoc duce custodes furtim transgressa iacentes  
ad iuuenem tenebris sola puella uenit  
et pedibus praetemptat iter suspensa timore,  
explorat caecas cui manus ante uias.

com tal guia, tendo passado oculta pelos guardas adormecidos,  
a moça vem sozinha, na escuridão, até seu amado  
e com os pés tasteia o caminho, palpitante de medo,  
procura, mãos adiante, as trilhas invisíveis para ela.

## 10. Guerra e Luxo

2.3.35–46

Imagens da guerra e do luxo, inspirados pela cobiça:

ferrea non uenerem sed praedam saecula laudant;  
praeda tamen multis est operata malis:  
praeda feras acies cinxit discordibus armis;  
hinc cruor, hinc caedes mors propiorque uenit;  
praeda uago iussit geminare pericula ponto,  
bellica cum dubiis rostra dedit ratibus;  
praedator cupit immensos obsidere campos,  
ut multa innumera iugera pascat oue;  
cui lapis externus curae est, urbisque tumultu  
portatur ualidis mille columna iugis,  
claudit et indomitum moles mare, lentus ut intra  
neglegat hibernas piscis adesse minas.  
At tibi laetra trahant Samiae conuiuia testae  
fictaque Cumana lubrica terra rota.

estes séculos de ferro não louvam Vênus mas a cobiça;  
a cobiça, todavia, realizou muitos males:  
a cobiça cingiu ferozes exércitos com as armas da discórdia;  
daí o sangue, daí a carnificina e a morte prematura vieram;  
a cobiça fez dobrarem os perigos no mar ondulante,  
quando concedeu esporões de guerra aos barcos frágeis;  
o saqueador deseja conquistar campos sem fim,  
muitas jeiras com um incontável rebanho para apascentar;  
é para quem tem apreço pela pedra estrangeira que, no urbano  
burburinho, uma coluna é arrastada por mil potentes parelhas,  
e um dique encerra-lhe o mar indômito, para que, tranquilo,  
o peixe desdenhe avizinhareem-se ameaças hibernais.  
Mas que a ti os jarros de Samos e a terra polida modelada pela  
roda de Cumas te prolonguem os abundantes banquetes.

## 2.3.51–60

Descrição de índices do luxo proporcionado pela pilhagem nas guerras, índices de que o eu-poético deseja cumular a ingrata e ávida cortesã Nêmesis:

ut mea luxuria Nemesis fluat utque per urbem  
 incedat donis conspicienda meis;  
 illa gerat uestes tenues, quas femina Coa  
 texuit, auratas disposuitque uias;  
 illi sint comites fusci, quos India torret  
 Solis et admotis inficit ignis equis;  
 illi selectos certent praebere colores  
 Africa puniceum purpureumque Tyros.  
 Nota loquor: regnum ipse tenet, quem saepe coegit  
 barbara gypsatos ferre catasta pedes.

para que minha Nêmesis nade em luxo e que pela cidade  
 ela avance sempre notável graças a meus presentes;  
 que ela use os vestidos transparentes que a mulher de Cós  
 teceu e nos quais bordou trilhas de ouro;  
 seu cortejo sejam aqueles negros, que a Índia queima  
 e o fogo do Sol enegrece com seus cavalos próximos;  
 disputem eles em oferecer cores selecionadas,  
 a África, o vermelho, e Tiro, a púrpura.  
 Conto fatos conhecidos: o senhor dela é um que muitas vezes  
 a bárbara catasta obrigou a trazer os pés cobertos de giz.

## 2.4.27–32

Novos índices do luxo e da cobiça, causa da existência de sentinelas e portas que interdita o acesso do amante sem recursos:

O pereat quicumque legit uiridesque smaragdus  
 et niueam Tyrio murice tingit ouem!  
 Hic dat auaritia causas et Coa puellis  
 uestis et e rubro lucida concha mari;  
 haec fecere malas; hinc clauim ianua sensit  
 et coepit custos liminis esse canis;

Oh, pereça todo aquele que recolhe verdes esmeraldas  
 e que tinge a névea lã com o múrice de Tiro!  
 Ele fornece as causas da cobiça às jovens, e também os tecidos  
 de Cós e as pérolas luzidias do Mar Vermelho;  
 tais coisas as fizeram más; desde então a porta sentiu a chave  
 e um cão passou a ser o guardião da entrada;

## EXEMPLO DE IMAGEM VIVAZ

Antes de passar à leitura de uma das imagens há pouco arroladas, será conveniente reproduzir uma anotação de Laird, que diz respeito à limitação dos meios plásticos, limitação que a linguagem não tem: “A poesia e a éfrase na poesia podem referir-se especificamente a sons, e até mesmo *empregar os efeitos sonoros da linguagem*, ao passo que as representações visuais podem apenas representar coisas que poderiam estar produzindo sons”.<sup>10</sup> Importa destacar essa passagem, porque é o emprego de efeitos do plano da sonoridade verbal o que confere numerosos e decisivos recursos para comunicar a impressão de vivacidade do objeto representado.

Convém lembrar, contudo, que nunca se trata de mero som, dimensão acústica do suporte linguístico, fato atestado inúmeras vezes, a partir da basilar definição saussureana de signo linguístico, que vale a pena reproduzir aqui:

O signo linguístico não une uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica, que não é o som material – coisa puramente física – mas a impressão psíquica desse som, a representação que dele nos faz o relato de nossos sentidos; ela é sensorial e, se nos ocorre chamá-la “material”, é somente no sentido da oposição ao outro termo da mesma associação, o conceito, geralmente mais abstrato. (Saussure 1997, 98)

Útil será explorar um pouco mais além a metáfora saussureana, segundo a qual as impressões deixadas pelo som na psique do falante se concebiam como *imagens*, ainda que de natureza acústica, ou seja, que se *desenhem* mentalmente, a partir de estímulos sonoros captados pelos ouvidos e decodificados pelo cérebro. Tais *imagens* poderiam ser tomadas como contrapartes sensíveis da realidade mental dos quadros sugeridos pela arte literária, tanto mais quanto maior for o investimento no estímulo sonoro gerado, por exemplo, por versos de um poema.

Tomar-se-á, agora, uma das passagens antes elencadas, a fim de submetê-la a processo de análise que importe na avaliação de efeitos de vivacidade descritiva (para o que será apresentada também a escansão dos versos), bem como na leitura integrada dos movimentos e operações identificados na superfície textual e das formas de conteúdo recortadas para montar imagens mentais. Dessa forma, na passagem compreendida entre os versos 1 a 10 da Elegia 1.7, pode-se perceber o que segue:

<sup>10</sup> “Poetry and ekphrases in poetry can refer specifically to sounds, *even use linguistic sound effects*, while visual representations can only depict things that might be making sounds.” (Laird 1996, 84). Grifo nosso.

Hūnc cēcī|nērē dī|ēm || Pār|cāē ` fā|tālīā | nētēs  
 stāmīnā, | nōn\_ūl|lī || | dīssōlū|ēndā dē|ō,  
 hūnc fōre, Ā|quītā|nās || pōs|sēt' quī | fūndērē | gētēs,  
 quēm trēmē|rēt' fōr|tī || | mīlītē | uīctūs\_Ā|tāx.  
 Ēuē|nērē: nō|uōs || pū|bēs' Rō|mānā trī|ūmphōs  
 uīdīt\_ĉ|t\_ēuīnc|tōs || | brācchīā | cāptā dū|cēs;  
 āt tē | uīctī|cēs || lāū|rōs, Mēs|sāllā, gē|rētēm  
 pōrtā|bāt' nītī|dīs || | cūrrūs\_ĉ|būrnūs\_ĉ|quīs.  
 Nōn sīnē | mē\_ēst || tībī | pārtūs\_hō|nōs: || Tār|bellā Pŷ|rēnē  
 tēstīs\_ĉ|t\_Ōcēā|nī || | lītōrā | Sāntōnī|cī,

Já cantaram as Parcas este dia,  
 fiando os fios fatais,  
 que deus nenhum desune,  
 dia que os Aquitanos venceria e,  
 por um bravo vencido,  
 já o Átax tremeria.

E aconteceu: romanos novos viram  
 triunfos, braços cativos,  
 e chefes dominados;

E a ti, Messala, em vitoriosos louros,  
 carro ebúrneo trazia,  
 com límpidos corcéis.

Não sem mim honra tal nasceu: tarbelos  
 Pirineus testemunham  
 e as praias dos santões.

## Versos 1-2

Hex. além de *cecīnēre* (forma verbal condensada da 3ª pes. pl. do pret. perf. ind. do verbo *canere*, cantar, falar melodiosamente), que ocupa pouco mais de dois meios-pés, e sugere o canto profético das Parcas, a cesura marca nesse verso um nítido momento de câmbio rítmico-semântico, assinalado pelo contraste entre os dois primeiros dátilos e os dois espondeus seguintes, o que faz desse um recurso particularmente expressivo, sobretudo por salientar a oposição de sentido entre a alegre profecia do dia de glória do general Messala, patrono de Tibulo, e seu anúncio por parte da presença numinosa, mas também grave e solene, das três irmãs Parcas, tecelãs do tempo de vida e também do destino de todos os seres, até mesmo dos deuses.

Pent. a cesura fixa assinala, também no pentâmetro, dois instantes distintos do verso, forjando um contraste tanto semântico quanto fonológico: ocorre que, para assinalar o poder irresistível das Parcas, sobre o qual nem mesmo os deuses têm poder, empregou-se o gerundivo *dīssoluēnda*, que concorda com *stāmīna* (fios), ou seja, fios que não podem ser desatados nem mesmo por um deus (*non ulli deo*); esse

um tanto desusado pentassílabo (os pentassílabos que costumam ocorrer na 2ª metade dos pentâmetros tibulianos são, em geral, infinitos perfeitos, como o *inseruisse* de 1.1.74: cf. Cartault 1911, 141–2) responde quase sozinho pelo segundo hemistíquio, e é notável que assinala a noção de indesejabilidade dos fios ou do que quer que com eles tenha sido ligado, porque tal unidade do léxico reúne física e acusticamente o 4º e o 5º pés; *stamina* está no 1º hemistíquio, separado de *dissoluenda*, distância que materializa a idéia de separação, entretanto, os termos de *non ulli deo* o estão muito mais, não só por ficarem em hemistíquios distintos, mas também por formarem pés diferentes; além disso, os fonemas vocálicos desse sintagma descontínuo produzem um efeito de assonância, porque estão curiosamente reunidos em *dissoluenda*, de modo espelhado e quase perfeitamente invertidos, ao passo que dispersos nos demais elementos de “por deus algum”, assim como também os fonemas consonantais, presentes na mesma forma *dissoluenda*, mas saltuários nos termos que constituem o sintagma *non ulli deo*, como a sugerir no plano fônico uma dispersão, separação, desmembramento até, daqueles deuses que, porventura, se atrevessem a tentar a separação dos fios tecidos pelas funestas irmãs.

## Versos 3-4

Hex. o hexâmetro do verso 3 inicia com a expressiva anáfora de *hunc*, que implica *diem* (este mesmo dia) *fore* (vindouro, na profecia das Parcas), que é também anáfora retórica, em paralelo com o mesmo *hunc* do início do verso 1. A sinalefa entre *fore* e o “a” inicial de *Aquitanas* forma uma unidade fonossintática compacta, que abarca quase todo o primeiro hemistíquio, entretanto, esse “a” é como que capturado pelo primeiro pé, ao passo que suas sílabas mediais constituem o segundo pé, e a final, parte do terceiro pé, onde recai a cesura; a sugestão aí é a do desbaratamento das tribos aquitanas (*Aquitanas gentes*) relatado pelo verbo *fundere*, de resto materializado também pelo afastamento de determinante e determinado, sublinhados pelo paralelismo posicional: ambos em fim de hemistíquio, mercê do efeito provocado pela cesura pentemímera. Tal efeito parece reforçado pela posição do relativo *qui* que, embora tenha por antecedente *hunc*, é também sílaba de *Aquitanas*, e, colocado entre essa palavra e *gentes* (povos, tribos) e ainda reforçado pela cesura secundária após *posset*, pode ser interpretado como mais um elemento a compor a imagem dos prófugos aquitanos, vencidos e dispersados pelas tropas de Mesala. Além disso, a sequência de três espondeus, somados à sílaba



longa do 5º pé, sugere, por sua extensão prolativa, a distância e raio de alcance da dispersão das tribos desbaratadas pelo general romano. Pent. a cesura fixa põe em paralelo o adjetivo *forti* (bravo), que concorda com *milite* (pelo bravo soldado), e seu correspondente em final de hemistíquio, *Atax* (o rio Átax, que, descendo dos Pirineus, cruza a Gália narbonense), criando um contraste até mesmo jocoso, uma vez que o rio está destinado a tremer (*tremere*), talvez por ter suas águas turvadas pela passagem das tropas de Messala e suas contendidas com os inimigos, ao passo que o atributo do soldado (no contexto, provavelmente o próprio Messala) é a coragem, marcado pelo adjetivo *fortis*. Note-se que o sândi vincula fonologicamente *Atax* a *uictus* (vencido), como que para forjar uma impressão de pertença que reforça a inevitabilidade da profecia: o rio há de tremer inapelavelmente.

## Versos 5-6

Hex. a forma contrata *euenēre* (aconteceram), que supõe um sujeito cujo papel bem poderia ser exercido por pronome neutro plural de sentido coletivo, como *haec* ou *quae* (tais coisas), ocupa quase dois pés inteiros e, em posição de cabeça de verso, com suas três longas sucessivas, confere um tom solene que acomoda bem o resultado da predição das Parcas. A cesura pentemímera põe em paralelo *pubes* (juventude) e *triumphos* (triunfo, parada militar romana), e a secundária destaca *pubes*. Note-se que ambas as cesuras, principal e secundária, destacam *pubes*, já alocada bem no centro do verso, efeito sem dúvida calculado e intencional, já que se trata de palavra emblemática para a recepção da elegia romana<sup>11</sup>. Insinua-se, aí, também uma função apelativa, perceptível pela escansão que reparte *nouos* (novos) em dois pés distintos, aproximando a sílaba longa *-uos*, em ársis, de *pubes* (juventude), como se esta mantivesse relação apositiva com um *uos* (vós) pronominal, usado como vocativo, ainda mais pelo fato de *pubes* encontrar-se destacado pelas cesuras principal e secundária. O acúmulo de espondeus, nos pés 1, 3, 4 e 6, amplifica a solenidade cujo tom já havia sido anunciado pelo *euenēre* inicial, da mesma forma que, no nível puramente semântico, a aproximação de *nouos* e *pubes* propicia substancial incremento do traço /novidade/ que ambos partilham.

<sup>11</sup> O autor agradece ao Prof. Paulo Martins (FFLCH-USP), cujas observações, exaradas durante o III Colóquio "Visões da Antiguidade – Entre *êthos* e *eidos*: *imagines*", ocorrido entre 25 a 27 de julho, nas dependências da FFLCH-SP, primeiro permitiram vislumbrar esse efeito no verso 5 da elegia 1.7 de Tibulo.

Pent. a cesura fixa vincula *euinctos* a *duces* (chefes vencidos, subjugados), e os sândis fundem as três primeiras palavras do verso, *uiditeteuinctos* (viu e vencidos), criando uma única unidade fonossintática para realizar o primeiro hemistíquio que, ao mesmo tempo, materializa a ideia de prisão, cativo, implicada no plano de conteúdo da frase, prisão, sem dúvida, materializada pelo sintagma fundido pelo sândi. Difícil seria não perceber também a deliberada profusão de fonemas oclusivos /d/ /t/ /c/ /b/ /p/, que busca tornar patente o ruído da marcha de vencidos e vencedores durante o presumível estrépito do triunfo.

## Versos 7-8

Hex. o verso 7 marca o aparecimento triunfal de Marco Valério Messala Corvino, general de Augusto, conquistador dos Aquitanos, patrono do cenáculo literário do qual Tibulo fazia parte. O triunfo relatado na elegia 1.7 fica, nesse momento, muito solene, e a marcha imponente do comandante vencedor é marcada pelo ritmo lento e compassado do maior acúmulo de espondeus possível ao hexâmetro. Com isso, diz-se-ia possível “ver” a figura triunfal de Messala, *lauros uirices gerentem* (no momento em que porta a coroa de louros da vitória), desfilando diante do destinatário do discurso poemático. As cesuras principal e secundária destacam *lauros*, símbolo maior do triunfo, sob cuja égide todo esse dístico se articula e subordina.

Pent. no pentâmetro, a cesura fixa, auxiliada pela secundária, destaca o adjetivo *nitidis* e, pela posição de fim de hemistíquio, relaciona-o a *equis* (com cavalos brilhantes), com o qual também concorda gramaticalmente, fato reforçado por uma fortuita rima interna (-*dis* e -*quis*). A sucessão de oclusivas /p/ /b/ /t/ /d/ no primeiro semímetro serve, nesse caso, à sugestão plástica da cadência compassada dos cavalos que tracionam o carro triunfal. No segundo semímetro, os sândis sucessivos atrelam o carro ebúrneo (*currus eburnus*) aos cavalos (*equis*), fato operado pelos dois sândis apoiados, de novo fortuitamente, duas vezes na mesma vogal -e-. Isso não apenas forja uma certa impressão de identidade léxica, mas também, para reforçá-la, as palavras *currus* e *eburnus* manifestam-se como rearranjos semi-paronomásticos, como se para sugerir codependência entre forma e substância, gerando uma interessante e rara metonímia de base fonológica.

## Versos 9-10

- Hex. o ritmo aligeirado dos três dátilos iniciais parecem sugerir o sentimento festivo com que foram preparadas as honrarias a Messala reportadas pela frase latina e, mais uma vez, o par de cesuras trite- e heftemímera secciona o verso em três sintagmas: no primeiro encontra-se *non sine me est* (não sem mim foi), expressão do contributo pessoal do eu poemático na preparação das pompas triunfais de que desfruta o general, empenho também fonologicamente reforçado pela sinalefa que reúne *me a est*; no segundo sintagma, que se eleva e sobressai do centro do verso, acha-se *tibi partus honos* (honra a ti preparada), sendo que, aí, a neutralizada pronúncia do grafema de aspiração “h”, segundo o testemunho que nos dão esticólogos e gramáticos do período, permite novo sândi entre *partus e honos e*, novamente, a sugestão de consubstancialidade; finalmente, o sintagma final, em que comparece *Tarbella Pyrene* (a região dos montes Pirineus habitada pelo povo tarbelo): trata-se de elemento geográfico estrangeiro, característica de poemas de inflexão épica, como os epílios<sup>12</sup> e passagens de poemas de outra natureza que, como essa elegia, a eles recorrem para elevação do tom genérico.
- Pent. a cesura fixa relaciona *Oceani a Santonici*, já gramaticalmente vinculados pela concordância nominal e também ligados a *litora* pelo genitivo (litorais do Oceano dos santões, ou seja, das regiões litorâneas habitadas por esse povo gaulês); o adjetivo gentílico contém quase todos os fonemas do substantivo *Oceanus*, o que intensifica e materializa a expressão do mútuo pertencimento e vínculo geográfico desses termos, além da plástica sugestão de que apenas as praias, *litora*, separa aquele povo do oceano. Por último, o efeito dos dois sândis seguidos é fundir em uma só unidade todos os termos que compõem o primeiro hemistíquio, o que produz um curioso efeito: *testis* liga-se gramaticalmente a *Pyrene*, último termo do hexâmetro, porém, a flexão de caso de *testis* é a mesma do genitivo, o que favorece uma sutil polissemia, em que tanto os Pirineus quanto o próprio *Oceanus* (a divindade, portanto) seriam testemunhas do que assevera o eu poemático, fato, ademais, perfeitamente sustentado e coerente pelo contexto, ainda que, em termos estritamente sintáticos, o atributivo prenda-se a *litora*.

<sup>12</sup> Cf. comentários introdutórios de Grilli e Paduano ao *carmen* 64 de Catulo (Catullo 1997, 255–61), bem como as notas ao *carmen* IV, se bem que, aí, numa chave caricata ao epílio tradicional (ibid., 16).

Vê-se, assim, como recursos da superfície do poema, quais sejam a métrica, o ordenamento de palavras, a seleção lexical, o emparelhamento fonêmico, etc., podem ser mobilizados para conferir expressão como que *plástica* a uma cena, tornando-a estereoscópica e, por isso, um símile do *real*, de tal sorte que uma análise do mesmo feito, aplicada a cada uma das passagens imagéticas recolhidas, muito provavelmente revelará expedientes semelhantes. Além disso, articulações entre som e sentido constituem o éthos ou caráter fundamental das imagens verbais em poesia e são também responsáveis por sua *enargeia* (ἐνάργεια) ou *evidentia*, que traduzem, em geral, a ideia de vivacidade e presentificação (*ponere ante oculos*) que embasam o conceito de *écfrase* na Antiguidade.

Dizendo de outro modo, num poema, talvez especialmente em poemas latinos, o valor psicológico conferido ao som e validado por membros de uma comunidade linguística favorece e até constrói sentidos, em um grau muito elevado de frequência e sofisticação. Esse é também o sentido e alcance daquela feliz formulação brodskyana, segundo a qual “Nenhum poema jamais é escrito exclusivamente para se contar uma história” (“No poem is ever written for its story line’s sake only [...]”, Brodsky 1986, 47).

## REFERÊNCIAS

- Aristóteles. 2003. *Poética*. 7a ed. Trad., pref., introd., coment. e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Brodsky, Joseph. 1986. The keening muse. In *Less than one: selected essays*, 34-52. New York: Farrar, Straus, Giroux.
- Cartault, A. 1911. *Le distique élégiaque chez Tibulle, Sulpicia, Lygdamus*. Paris: Félix Alcan (Bibliothèque de la Faculté des Lettres de l’Université de Paris; 27).
- Catullo, G. V. 1997. *Le poesie*. Introd. e trad. di G. Paduano; commento di A. Grilli. Torino: Giulio Einaudi.
- Greimas, A. J.; J. Courtés. 1983. *Dicionário de semiótica*. Trad. de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix.
- Horace. 1942. *De Arte Poetica*. In *Satires, epistles and Ars Poetica*, 450-89. Transl. H. Rushton Fairclough. London/Cambridge (MA): William Heinemann/Harvard University Press.
- Laird, Andrew. 1996. “Vt figura poesis: writing art and the art of writing in Augustan period.” In *Art and text in Roman culture*, edited by Jaś Elsner, 75-102. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lausberg, Heinrich. 1982. *Elementos de retórica literária*. 3 ed. Trad., prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Maltby, Robert. 2002. *Tibullus: elegies*. Text, introduction and commentary. Cambridge (UK): Francis Cairns. (ARCA 41).

- Platon. 1967. *La république X*. In *Oeuvres complètes. Tome VII – 2a. partie, Livre VIII-X*, 83–124 (595a–621c). 6ème tir. Texte établi et traduit par Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres.
- Plutarco. 1936. *De gloria Atheniensium by Plutarch*. In *Moralia vol. IV*, edited by Frank Cole Babbitt. Cambridge: Harvard University Press. (Loeb Classical Library).
- Ponchont, Max, ed. 1950. *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*. Paris: Les Belles Lettres.
- Quintiliano. 2004. *Istituzione oratoria, volume secondo: libri III-VI*. 4a ristampa. A cura di Simone Beta ed Elena D’Incerti Amadio. Milano: Oscar Mondadori. 4 v. (collana Oscar classici greci e latini).
- Rinaldi, Daniel. 2012. “Literatura e artes plásticas no mundo antigo: écfrase e instruções ao pintor.” In *Teorias da imagem na Antiguidade*, organizado por Marcelo Pimenta Marques, 59–117. São Paulo: Paulus.
- Santos, Marcos Martinho. 2002. “O *monstrum* da *Arte poética* de Horácio.” *Letras Clássicas* 4:191–265.
- Saussure, F. 1997. *Cours de linguistique générale*. Publié par C. Bailly et A. Séchehayé, avec la colab. de A. Riedlinger; éd. critique prép. par T. de Mauro; postface de L.-J. Calvet. Paris: Payot & Rivages. (Grande Bibliothèque Payot).



*Title.* The poetic ethos of some Tibullan *imagines*.

*Abstract.* The construction and suggestion of images, whether they have the degree of vividness delivered by ekphrasis or not, are resources profusely used in almost all Latin poetry. Therefore, not even Tibullus and his well-known conciseness and simplicity could have overlooked the elaboration of “pictures made of words” and verbal scenes that establish, collaborate or broaden the poetic nature of his poems. After all, the idea enunciated by Simonides that “poetry is talking painting and painting is silent poetry” seems to have been common since the ancient times, and the Horatian *ut pictura poesis* is perhaps its most memorable and celebrated reflection. It is also noteworthy to observe that some of the modern concepts on the same matter corroborate the perceptions and intuitions of ancient writers in a seemingly perfect way. For example, to the Greimasian semiotics, figurative signs are transportable to and translatable into any natural language, (because it is an attribute of this – and of this only – semiotic system to be able to encode all the others) and furthermore they are universal abstract categories, a fact that facilitates and enables the transition from one system to another. One must agree, however, that painting verbal images in poetry is another resource that a poet may apply to create homologies between expression and content, which are designed to achieve an effect of permanence for the poetic message, by concentrating sense in precise and concise lexical investments. This idea finds support and consecutiveness in this thought: “No poem is ever written for its story line’s sake only [...]” (Brodsky 1986, 47). This text proposes, therefore, to read certain passages of those Tibullan elegies in which the construction of images prevails, in order to investigate their poetic features, that is to see how the verbal plane gives them certain effects of reality as concreteness, contrast, etc.

*Keywords.* Tibullus; elegy; image; ekphrasis; ethos; poetic effects.

RESENHA

**LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio, ed. 2015.**  
***Galeno, Lengua, composición literaria, léxico, estilo.***  
**Madrid: Ediciones Clásicas.**

RODOLFO JOSÉ ROCHA RACHID\*

Universidade de São Paulo

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p173-187

REALIZADAS EM MADRI, NA UNIVERSIDADE NACIONAL DE EDUCAÇÃO À DISTÂNCIA (UNED), em fins de outubro de 1999, com a participação de vinte e dois estudiosos na obra de Galeno, em particular, e na medicina grega, em geral, as VII Jornadas Internacionais *Estudios atuais sobre textos gregos* resultaram no livro *Galeno, Língua, composição literária, léxico, estilo*, constituído em torno desses quatro eixos temáticos e organizado pelo Prof. Juan Antonio López Férez, do Departamento de filologia clássica da UNED, que já nos ofertara anteriormente a edição de *La Mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*<sup>1</sup> e sua obra *La tradición clásica em Antonio Buero Vallejo*,<sup>2</sup> havendo tido o privilégio de resenhá-las neste espaço. O livro contempla, por meio de finas e argutas análises filológicas, linguísticas, literárias, estilísticas, históricas e filosóficas, a vasta produção do médico de Pérgamo, inserindo-a no extenso debate com a tradição médica, filosófica e retórica grega e com seus coetâneos, participantes da profícua revivescência da cultura grega na Roma imperial.

A primeira seção da extensa obra é dedicada à língua, em que Antonio Lillo, no estudo preliminar, denominado *Aspectos Sintácticos de la lengua de Galeno*, salienta a escassa referência ao médico nos compêndios da língua grega, já que à interpretação da prosa científica de Galeno, manifesta na

\* Doutor em Letras Clássicas pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (2008).

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

<sup>1</sup> *Letras Clássicas* 10:255–60.

<sup>2</sup> *Letras Clássicas* 12:291–5.

clareza de sua expressão textual em face dos artifícios retóricos da Segunda Sofística se sobrepõe o entusiasmo pelos textos literários que exploram a riqueza estilística da oratória. Se, de um lado, a língua do discurso retórico emprega uma variedade de registros e recursos linguísticos, a linguagem técnico-científica, de outro, visa se aproximar, pelo próprio efeito ilocucionário, da língua falada na época, uma vez que esses textos científicos proporcionavam um interesse mais imediato pela utilidade de sua informação e pela sua consequente aplicação. À medida que se procede ao escrutínio das formas de expressão linguísticas correlatas à retórica e ao *lógos* científico, afere-se uma tênue distinção entre a *koiné*, relativa à *Umgangssprache*, e o ático, evidenciando as prováveis imbricações entre esses registros aparentemente culto e coloquial. Partindo do *corpus Aristotelicum*, o autor assinala a incorporação da linguagem coloquial pelo Estagirita na formulação de seus tratados, sem se confundir, porém, com a *koiné*, evidenciada no uso do verbo *deíknumi* e de suas completivas como *hóti*, *hōs*, *ei* e *dióti*. Lillo atesta ser correto pensar, de acordo com o modelo aristotélico de linguagem, que o estudo dos aspectos sintáticos da língua de Galeno pode se revelar útil para a caracterização da língua e do estilo deste autor, sendo “o melhor reflexo do que se considera a *Umgangssprache* dos *pepaideuménoi* da época” (p. 13). A língua de Galeno é considerada um tipo de prosa que não pretende ser artística no sentido retórico, servindo-se de uma *koiné* não afastada da língua de sua época, em função dos destinatários de seus textos, de sorte que como *pepaideuménos* intenta utilizar uma *koiné* culta.

Retomando as correlações entre a *koiné* e o ático, José Vela Tejada em *Koiné y aticismo: pautas de análisis lingüístico en Galeno, de Antidotis* insere sua vasta obra no contexto marcado por essas duas tendências dominantes: de um lado, a *koiné*, que, a partir do jônico-ático elevado e do correspondente processo de formalização e regularização, havia sido assimilada ao padrão coloquial da língua, de outro, o aticismo, reação a esta suposta vulgarização e coloquialização, que pretende ser a conformação da variedade elevada, literária, fomentada por uma nostálgica recordação de uma época áurea, já outrora perdida, da língua e literatura gregas. Tejada atesta diversas formas nominais que evidenciam traços aticizantes, dentre as quais se destacam a presença do grupo -ττ- em face de -σσ-, forma jônica própria da *koiné*, podendo-se observar, por exemplo, que *thálassa* aparece em dez registros, ao passo que a forma -ττ- em seis. No que concerne ao sistema verbal se afere uma maior recorrência de usos aticizantes como a presença da terceira pessoa do plural dos perfeitos *tethéatai* e *ektéatai*, não obstante seus antecedentes remontarem mais ao jônico literário do que ao próprio ático. O tratado *de Antidotis*, composto de dísticos elegíacos, exemplifica a alternância de jonismos com variantes áticas, pois não é de se estranhar a presença de jonismos

em autores aticizantes, sendo um traço distintivo de testemunhos literários, em prosa e em verso, especialmente no drama, da primígena *koiné* dos séculos v e iv a.C., configurando uma nova variante elevada ática mediante um processo de jonicização do dialeto autóctone, de sorte que o autor infere que Galeno se exprime em uma língua inscrita iniludivelmente na *koiné* grega, com o predomínio de usos próprios desta variante como o regime preposicional, pronominal e modal, ensejando menos possibilidade para o emprego artificial e retórico de influência literária. Tejada compartilha a perspectiva de Lillo de que as duas variantes linguísticas e literárias gregas da época da Segunda Sofística, a popular e a aticista, não configuram compartimentos estanques, à medida que se verifica nos autores da época imperial o convívio “da prosa mais rigorosa de estrito cunho ático com expressões próprias da língua comum em seu nível cultural mais baixo e com numerosos jonismos e poetismos” (p. 40).

Amneris Roselli expõe em *L'ambiguità dei testi scritti: il De Captionibus e I Commenti Ippocratici* a relevância dos escritos exegéticos na profícua produção de Galeno, aferidos nos *hypomnēmata* de Hipócrates e Platão, especialmente em *Sobre os elementos segundo Hipócrates* e *Sobre as partes médicas do Timeu*, único texto supérstite do vasto *corpus* do médico de Pérgamo sobre o filósofo ateniense. Atesta-se na obra *De Captionibus* uma breve *pragmateia* autônoma, na qual Galeno discute a parte do *Sophistici Elenchi* de Aristóteles dedicada ao sofisma *parà tèn léxin*, permitindo-lhe, pela exegese do texto aristotélico, instituir sua exposição da ambiguidade linguística. Da inovação introduzida por Galeno em relação à doutrina exposta por Aristóteles nas *Refutações Sofísticas* há uma ampla bibliografia que se atém ao empenho contínuo do pergamense, exegeta e autor de obra científica, em eliminar toda forma de ambiguidade e vagueza do discurso científico, buscando a clareza assim como a univocidade do texto. Destacam-se seis sofismas *parà tèn léxin*, coligidos do tratado do Estagirita, divididos em dois grupos; de um lado, há os sofismas em que se revela a ambiguidade de um único *onoma* ou de um único *lógos*, sendo a homonímia, a anfibologia e a forma da expressão, de outro, há aqueles em que há dois significantes, havendo confusão linguística, sendo os sofismas por combinação, divisão e por acento ou ênfase.

Na segunda seção dedicada à composição literária, Pilar Colera Boned demonstra em *Teorías sobre la reproducción: consideraciones acerca del contenido y la composición del De Semine de Galeno* a relevância dessa obra (*Peri spérmatos*, em grego) para a crítica das ideias sobre a reprodução de Aristóteles e de alguns filósofos e médicos peripatéticos, ressaltando à luz das práticas empíricas a inadequação e incongruência de determinadas teses aristotélicas. Evidenciam-se nos primeiros escritos galênicos sobre os órgãos reprodutores e sua função, particularmente no tratado primevo *De uteri dissectione*, a reme-



tência a autores como Hipócrates, Aristóteles, Hierófilo, assim como Diocles, Evenôr, Eurifonte, Nicarco, Praxágoras e Filótimo. No *De Semine* as ideias de Aristóteles, especificamente no tratado *De generatione animalium*, e as concepções de Hipócrates, prevalentemente o *De natura pueri* e *De mulierum affectibus*, revelam-se profícuas, seja para aderí-las seja para objetá-las, uma vez que sua descrição da anatomia dos órgãos sexuais e da natureza do processo reprodutivo é tributária menos de Hipócrates e Platão e mais de Aristóteles e Herófilo, defendendo, concernente à embriologia, a teoria epigenista propugnada pelo Estagirita, de acordo com a qual o desenvolvimento embrionário procede por aparição sucessiva e ordenada de qualidades configuradoras, moldando o embrião, ante a teoria performacionista do *corpus* hipocrático, professando que o desenvolvimento embrionário advém, por crescimento quantitativo, de uma semente semelhante a um indivíduo minúsculo pré-formado, anuindo também com Aristóteles no que tange à concepção de que a natureza prepara o corpo para acomodar os traços e faculdades da alma. Devido ao triunfo da filosofia aristotélica, vinculada à sua concepção biológica, a teoria epigenista se impôs ao mundo culto da Antiguidade, mas a querela entre ambas correntes embriológicas se manteve até o século XVIII. Referente ao método compositivo do tratado, Galeno emprega a mesma técnica descritiva, que consiste em expor as premissas aristotélicas sobre determinado assunto concreto para então discutí-las pormenorizadamente, como é o caso da função do sêmen, entendida, pelo Estagirita, como causa eficiente e, por Hipócrates, tanto como causa material quanto como eficiente.

Em *Estudio formal del tratado sobre las diferencias de los síntomas* Dolores Lara Nava intenta analisar o escrito galênico do ponto de vista tanto formal quanto de conteúdo, privilegiando os elementos estruturais que visam elucidar sua composição literária, de sorte que se afere no plano compositivo do texto três partes definidas, correlatas ao (I) prólogo, enunciando o tema e preparando-o, ao (II) núcleo que desenvolve o tema e argumenta a tese e ao (III) epílogo, reiterando e exortando a reflexão de novos aspectos do assunto. No prólogo, Galeno expõe o escopo da obra, remetendo a comentários prévios que definem as espécies e os gêneros das enfermidades e suas etiologias, a fim de realizar um tratado pormenorizado sobre as *diáthesis* não naturais, priorizando a importância da oposição aristotélica *katà genē/kat' eidē* para a perfeção da taxonomia. Composto de quatro partes, o núcleo da obra, cuja organização interna é econômica, se inicia com um preâmbulo, em que a meta consiste no discrimine dos sintomas gerais e específicos, relativos às disposições (*diátheseis*) corporais, aos danos funcionais e àquelas advenientes de ambos. Na primeira parte, considerada mais extensa e argumentativa, se verifica a minudência dos sintomas, entendidos, de um lado, como lesões em suas distintas funções e, de outro, como total ausência de funcionamento,

utilizando, no plano formal, um amplexo de recursos como a exortação a fim de proferir o detalhamento dos danos funcionais, o emprego de *khḗ* e infinitivo a indicar a *protrep̄sis* como figura retórica, de sorte que na segunda parte se estipulam os sintomas constituintes das *diátheseis* corpóreas, enquanto na terceira parte, avaliada como de menor sistematização formal em face das anteriores, se analisam as excreções corporais e a sua retenção de humores *contra natura*. Por fim, o epílogo retém certos elementos formais presentes nas seções prévias como o uso da “*protrep̄sis* de *khḗ* e infinitivo, forma verbal ligada ao perfeito impessoal *epidēdeiktai*, repetição da palavra chave *sumptō-mátōn* e menção expressa a ‘concluir o escrito’” (p. 69).

Em *Galeno e i tragici greci* Alessia Guardasole reconstitui os comentários do médico e gramático sobre as descrições dos estados de alma, presentes nos textos trágicos, conhecendo-os senão por via indireta mediante antologias e *florilegia*. Da obra galênica, o *De placitis Hippocratis et Platonis* visa a transmissão da maior parte das citações trágicas, procedendo à crítica da fenomenologia das paixões dos heróis trágicos, tal como formulada pelos estoicos, notadamente Crisipo, mas também Posidonio. Na *Medeia*, Eurípides representa a personagem como dotada de temperamento melancólico e, por consequência, irascível, de modo que a invectiva de Galeno ao tragediógrafo repousa no fato de que Eurípides a descreve como “exemplo de gente bárbara e sem cultura” (p. 78), em que a ira sobrevém à vontade (*thumós dē kreittōn tōn emōn bouleumátōn*). Retomando a tripartição da alma platônica, atestada em *República* III, o poeta descreve a *psykhé* da heroína composta de *epithumetikôtatēn*, *thumikôtatēn* e *logísasthai deinēn*, correlatos, respectivamente, à alma desiderativa, à alma timocrática ou colérica e à alma dianoética ou racional. Na *Medeia* eurípidea é evidente que o poeta, assim como no caso de Penteu das *Bacantes*, descreve o personagem da heroína como uma mulher de temperamento melancólico e, por conseguinte, irascível.

A relevância da obra platônica nos tratados do médico é também explicitada por Teun Tieleman em seu texto *Galen, De Placitis Books iv and v: Questions, Options and Authorities*, pois em *De Placitis* Galeno anui com as questões filosóficas e médicas defendidas por Hipócrates e Platão no que tange à alma (livros I–VI), à virtude moral (VII), aos elementos físicos (VIII) e, por fim, ao método de investigação científica (IX), rejeitando determinadas teses propugnadas pelos estoicos, excetuando Posidonio, e, em menor escala, Aristóteles e os cientistas médicos Praxágoras e Erasítrato. Galeno formula seu raciocínio, respeitando, de acordo com Tieleman, os gêneros dialético e retórico antigos da tese, i.e., a questão teórica (*thésis*, em latim, *quaestio*), definida previamente por Aristóteles nos *Tópicos*, em que uma questão é um modo de se obter uma conclusão mediante opiniões aparentemente contraditórias (no caso, as lides platônica, aristotélica e estoica acerca do estatuto

ontológico da alma), tendo exercido considerável influência nas épocas helênica e da Roma imperial. Galeno a emprega a fim de definir a localização das potências psíquicas, tendo atribuído a Hipócrates a determinação da alma tripartite platônica, uma vez que ambos localizam a parte regente da *psykhé* (*hegemonikón*), identificada à parte racional, no cérebro, desconsiderando-o como sede das emoções. Localizando certas paixões (*pathémata*) no coração, a tradição doxográfica, coligindo os *lógoi* platônico, estoico e aristotélico, reforça a clássica dicotomia entre os aspectos racional e apetitivo da alma (p. 97). De acordo com Galeno no *De Placitis*, Platão professa que as formas (*eidē*) da alma são separadas por sua localização no corpo, diferenciando-as em essência, tendo-as denominado retamente formas e partes (*eidē te kai mérē*), Aristóteles e Posidonio não as compreendem como formas ou partes, mas sim como potências (*dunámeis*) de uma essência (*miās ousías*) situada no coração (*ek tēs kardías*), enquanto Crisipo não apenas subsume cólera (*thumós*) e desejo (*epithumía*) em uma essência (*ousía*), mas também em uma potência (*dúnameis*). Cotejando as perspectivas dos mencionados filósofos, Galeno emprega o método da divisão ou *diáiresis* como procedimento argumentativo.

Em *Mitema Poético frente a phýsis: el mito de los centauros em De Usu Partium de Galeno* Manuel Cerezo Magán dá a conhecer o uso do símile paradigmático, recurso platônico precípua, a fim de evidenciar uma ideia, especificamente para expressar as maravilhas da *phýsis*, como as marionetes, o trirreme, a carruagem alada e os centauros. O tema do centauro como elemento mítico recorrente no texto galênico devém da assertiva de que o homem é considerado (I) um animal sábio, inteligente e, por conseguinte, distinto dos outros animais, (II) dotado de mãos como testemunho evidente dessa sabedoria e (III) possuidor de posição bípede e erétil, inferindo, assim, a analogia com a citada figura mitológica. Respeitando a preceptiva platônica, o discurso mítico interrompe momentaneamente o explanar do *lógos* científico, dando certo respiro à mente do receptor que, com as auras de uma nova mensagem mitêmica se ilumina, preparando-se para a apreensão da verdade, de modo que o *lógos* e o *mito* são elementos, de acordo com Magán, que se complementam e se compenetraram. Retomando a citação de Píndaro em *Pítica* II sobre o nascimento dos centauros, Galeno se apropria do mito, em seu *chiaroscuro* e com os tons contrastantes, a fim de reiterar sua tese primígena de que a melhor obra da *phýsis* é o homem, cuja feitura e confecção comprovam seu engenho em face do artifício, demonstrando, adverso ao mitema, que as essências do homem e do animal são imiscíveis. Para Magán, o mito postula sua própria lógica construída sobre determinados elementos sociais, sincrônicos e diacrônicos, produzindo-se e se reproduzindo em certo entorno natural. Se Píndaro como poeta deve ser hineado por narrar mitos, já que a musa poética necessita, entre vários ornamentos próprios, da admiração (*toû*

*thauímatos*), Galeno lhe reprova a pretensa sabedoria, à medida que recusa a licença poética do intercurso sexual entre um homem e as éguas da Magnésia, originando animais híbridos, mistos de homens e cavalos (*hyppoánthropoi*), referentes aos centauros, sendo, para o médico, o contraponto do que não é natural. Retém-se a ideia protagórica, atestada no *Protágoras* de Platão, de que cada espécie tem o que lhe corresponde para sua própria superveniência, expressada no começo de *De usum partium* de Galeno. A leitura do mito protagórico aferida em Platão sobre a distribuição insensata das virtudes por parte de Epimeteu está presente, de modo que o mito pindárico sobre os centauros é permeado pelo correspondente protagórico como elemento de vigor argumentativo a fim de revelar o fio lógico, tanto, da superioridade do homem no plano da *phýsis*, quanto da previsão e consequente justiça da natureza, *topos* considerado recorrente no corpo hipocrático. A natureza, de acordo com Galeno, é algo belo e perfeito, filosoficamente divino, atuando como bom demiurgo (*dēmiourgós*), cuja demiurgia, no nível dos artefatos, se estende à composição da tragédia, de sorte que a prevalência do homem em face dos outros animais se deve ao fato não somente de possuir mãos, tal como presume Anaxágoras, mas, sobretudo, como infere Aristóteles, razão (*lógos*).

Na terceira seção relativa ao léxico, Francisco Cortés Gabaudan em *Pervivencia actual del vocabulario* médico de Galeno reconstitui a permanência do vocabulário médico grego no léxico atual, aferido no *Dicionário da Academia Real espanhola*. Podem-se estabelecer, conforme Gabaudan, dois grupos na evolução dos términos médicos gregos antigos até a modernidade; de um lado, há palavras que pertencem à língua desde a Antiguidade, tendo sido incorporadas ao vocabulário médico latino e assim ao castelhano, de sorte que os términos de origem grega do *Dicionário de textos médicos antigos* se relacionam a este grupo, de outro, há palavras incluídas pelos médicos a partir da leitura dos tratados antigos, verificadas no Renascimento e propriamente nos séculos XVIII e XIX.

Françoise Skoda em *La reflexión de Galeno sobre el léxico griego y el interés que ofrece a la lingüística moderna* salienta a multifária formação de Galeno em medicina, filosofia, matemáticas e lógica, tendo legado uma obra de lexicografia. Pensando a medicina e a filosofia como termos indissociáveis, o médico de Pérgamo retoma a arte platônico-aristotélica da definição a fim de constituir uma lexicologia ausente de ambiguidade e vagueza, aferindo-se a frequência do vocabulário da designação nos tratados científicos, de modo que ónoma e sua forma verbal *onomádzō* (nomear), atestados cinco vezes em dez linhas numa passagem do *De locis affectis*, IV, 6, intervêm reiteradamente na obra galênica, verificando-se *kaleîn* (chamar), *légein* (dizer), *prosagoreúein* (designar). Galeno ressalta, em sua análise lexicológica, o estilo de Homero, contrapondo à dicção homérica a de Eurípides, estatuindo

uma comunidade estilística entre o texto épico e a língua hipocrática. Buscando a origem do substantivo *prónoia* (previsão, prognóstico), indica sua primeira aparição na forma verbal homérica *pronoêsai* (*tó te pronoêsai rêma par' Homêrō*), acentuando, também, que, a partir de Platão (*apò Plátōnos*), se emprega o término *diaphragma* para designar o que os antepassados (*hoi pallaioi*) designavam *phrén*.

Véronique Boudon em *La notion d'aeipatheia dans la pathologie de Galien* visa circunscrever o referido conceito, entendido como mal perpétuo em oposição à *hygieia* (saúde), cuja ocorrência é rara, sendo ausente no *Dicionário Bailly* e presente em uma única linha da *Arte médica* do médico de Pérgamo no *Dicionário Liddell-Scott-Jones*. Porém, o *Thesaurus* registra seis aparições de *aeipatheia*, adstritas ao *corpus* galênico, duas vezes em *Sobre a conservação da saúde* e em *Arte médica*, uma vez em *Sobre os temperamentos* e *Sobre os dias críticos*, de modo que Boudon investiga em cada um desses tratados como Galeno define a supramencionada noção. Em *Sobre os temperamentos* o substantivo *aeipatheia* se relaciona à *krasis* dos alimentos, constituinte dos temperamentos, já que os alimentos, tendo sido ingeridos, exercem ou sofrem uma ação no interior do corpo humano, alterando seu temperamento, movimento análogo, para o médico, retomando o poeta épico Chérilos de Samos, ao ímpeto de uma gota d'água sobre a rocha, porquanto em ambos os casos o metabolismo não é imediatamente apreendido pelos sentidos. A doutrina da *aeipatheia* (*tò tês aeipatheías dógma*) põe em relevo, pautada em demonstração sólida (*hyschuràn échei tèn apódeixin*), a fiabilidade e a veracidade do testemunho dos sentidos em face de uma realidade que lhe é inacessível, porque há na natureza dos fenômenos, inapreensíveis pela percepção imediata, uma razão lógica. Se tanto a medicina galênica quanto a hipocrática se baseiam na prática médica sobre os fenômenos observáveis, poderíamos dizer, sobre uma fenomenologia, Galeno propugna uma medicina racional, para além da dicotomia reiterativa entre *theoria* e *práxis*, a qual é regida pela *recherche* empírica ligada, não obstante, a procedimentos teóricos de uma filosofia médica, circunscrita à antropologia dietética, consoante à teoria da demonstração.

Em *Patología de la Voz en Galeno* Ignacio Rodríguez Alfageme investiga as diferentes manifestações patológicas relacionadas à voz e à fala, uma vez que esses transtornos patológicos constituem em Galeno um campo bem delimitado, havendo um tratado específico perdido, *Peri phōnês*, reconstituído por Hans Baumgarten (1962) a partir de citações em outras passagens do *corpus*, correlatas ao pseudo galênico *De voce et anhelitu*, aos fragmentos de transmissão indireta e aos *excerpta* deste tratado. O médico de Pérgamo contrapõe, previamente, voz e fala, anuindo que a voz devém dos órgãos fonadores, enquanto a fala dos órgãos de pronúnciação (*orgánōn dialektikôn*), empregando, por vezes, *phōnê* como termo genérico para designar a fala,

revelando a herança tanto da medicina alexandrina e de seus avanços no estudo da anatomia quanto do *Corpus Hippocraticum*, além dos seus próprios resultados obtidos em sua prática empírica.

Em *Histoire du Mot haimalōps d'Hippocrate à Galien et à la médecine tardive: contribution à l'étude des dérivés en -αλ – de la famille de haïma et des termes techniques en -ωψ* – Jacques Jouanna propõe reexaminar os problemas linguísticos e semânticos da palavra *haimalōps* a partir de seus registros desde Hipócrates até Galeno, atestada também em Areteu de Capadócia, para quem esta palavra é um hipocratismo, de modo que o atinado reexame permite enriquecer os dados dos dicionários de referência e assim propor uma evolução do sentido dessa palavra cuja história nos é desconhecida. Jouanna propugna que a palavra designa um uso técnico da língua médica e de um hipocratismo em Areteu concernente a uma realidade médica ligada a um dos humores relevantes da medicina hipocrática, relativo ao sangue, buscando investigá-la diacronicamente a partir do *Corpus Hippocraticum*, tendo antes arrolado suas escassas referências em dicionários como o inglês *Liddell & Scott-Jones* e o espanhol *Adrados*, assim como os etimológicos conspícuos como o *Griechisches Etymologisches Wörterbuch* de Hjalmar Frisk e o *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de Pierre Chantraine. De acordo com o autor, afere-se, desde a etapa do recenseamento do texto em Hipócrates, a necessidade imperiosa, sobretudo em casos de palavras raras, de fundar toda pesquisa lexicológica ou linguística na história do texto, de modo que, pelo exame de quatro passagens da coleção hipocrática onde o termo *haimalōps* aparece, Jouanna infere duas definições precisas, correlatas, de um lado, ao aspecto patológico do sangue, entendido como “sangue negro e granuloso” e, de outro, ao seu sentido amplo, sinônimo de *haïma*, “sangue”, atestado no *De Natura Pueri*. Configura-se a definição do termo mais precisamente em Areteu de Capadócia, em que *haimalōps* se revela como um sangue negro, espesso e granuloso (*sang noir, épais et grumeleux*) em contraposição ao sangue vermelho, fluido, tênue (*sang rouge, fluide et ténu*), destacando a oposição entre os aspectos mórbido e saudável do sangue. Se os empregos de Areteu de Capadócia de uma palavra hipocrática permitem por sua precisão enriquecer nossa compreensão do texto de Hipócrates e, por conseguinte, refinar seu significado, isso se deve ao fato de que os hipocratismos de Areteu não constituem meramente um empréstimo literário artificial, mas são entendidos, antes, como instrumentos de análise médica, sentencia Jacques Jouanna.

Em *Variazioni Dottrinali nell'anatomia di Galeno*, Ivan Garofalo nos remete à edição crítica da obra anatômica do médico de Pérgamo *De musculorum dissectione*, salientando suas variações doutrinárias. Cotejando três textos anatômicos de Galeno de extrema relevância em seu *corpus*, o *De musculorum dissectione*, o *Anatomicae administrationes* e o *De usu partium*, Garofalo circuns-



creve-os a fim de explicitar as funções de dois músculos vitais, o *psaos* e o *pectíneo*, examinando as suas origens na estrutura anatômica.

Juan Antonio López Férez em *Algunos términos retóricos en Galeno* visa reconstituir a permanência de relevantes términos atestados no discurso retórico do médico de Pérgamo, remetendo-os a outros autores que também os empregaram, como, por exemplo, o substantivo *brachylogía*, registrado em Platão, Pseudo-Demétrio, Diodoro de Sicília, Dionísio de Halicarnaso, Filón, Pólux, Filóstrato, e, por sua vez, utilizado por Galeno a fim de, por um lado, comentar os escritos hipocráticos ou teorias do conspícuo médico junto com opiniões de Platão, evidenciado em seis exemplos no *De placitis Hippocratis et Platonis* e, por outro, explicitar ideias e postulados próprios. Férez seleciona as principais sequências do vocábulo citado, ressaltando os comentários galênicos aos *Aforismos* hipocráticos, reconhecendo que a braquilogía, nos escritos médicos, entendida como condição para o emprego de aforismos, pode conduzir à obscuridade, induzindo à incompreensão de certas prescrições médicas, assim como o uso da braquilogía de um aforismo pode tornar obscuro o conteúdo aos não iniciados na literatura médica, prejudicando sua reta apreciação. Se nos *Aforismos* a braquilogía é objeto de vitupério, nos comentários galênicos ao tratado hipocrático *De officina medici* é objeto de encômio, merecendo o elogio do exegeta, já que revela o caráter de concisão do emprego do substantivo, auxiliando na clareza do tema proposto. Do mesmo modo, o adjetivo *brachylógos*, em sentido positivo, é atestado desde Platão, atribuído à Lacedemônia em face de Atenas, sendo posteriormente registrado em Diodoro de Sicília, Plutarco e Pólux. Assim, à natureza braquilogica das explicações (*didaskaliai*) de Hipócrates, que descrevera concisamente a pleurexia de Anaxión, se contrapõe a loquacidade de Erasístrato e de seus seguidores em seus escritos sobre anatomia e fisiologia. No que tange à *makrología*, contraexemplo da *brachylogía*, seu uso é atestado em autores como Platão, Isócrates, Aristóteles, Pseudo-Demétrio, Filon, Pólux, Élio Herodiano, sendo amplamente difundido por Galeno em conformidade com o *Thesaurus*. Reconhecidamente objeto de opróbrio entre os antigos, a *makrología* sob a perspectiva do sofisma carrega a *obscuridade*, vista como corrupção total da dicção, assim como a *ambiguidade*, cujo substantivo neutro é aferido em Aristóteles, *ambíguo* (*tò dittón*), podendo ocasionar também a *deficiência* (éndeia), entendida pelos retóricos como contraparte do *pleonasma* e evidenciada a partir de Tucídides e, sobretudo, Platão. Por sua vez, o adjetivo *makrológos* é registrado em Epicarmo, Platão, Pseudo-Demétrio, Apiano, Pólux, Filóstrato e Amônio, enquanto o verbo *makrologéō* é verificado em Hipócrates, Isócrates, Xenofonte, Platão, Demóstenes, Êsquines, Hipérides, Políbio, Diodoro de Sicília, Dionísio de Halicarnasso, Filon, Plutarco e Galeno. Pleiteando a economia do discurso, a fim de não se prolon-

gar em demasia nas explanações terapêuticas, Galeno se previne, de acordo com Férez, em relação aos possíveis reproches que advêm do uso retórico da *makrología*, concedendo relevância argumentativa à escola estoica, cujas formulações sobre a alma, o sêmen, correlato, no plano discursivo ao *lógos spermatikós*, o pulso e a voz de Zenão de Cítio, patrono do estoicismo, são recorrentes na obra galênica, evitando exceder-se discursivamente, reprovando os sofistas, hábeis no manejo da *makrología*, *tópos* precípuo dos *Diálogos* platônicos, particularmente no *Sofista*, em que à prolixidade se contrapõe para o Estrangeiro de Eleia a dialética. O médico de Pérgamo se perfila ao lado de Platão, vituperando contra aqueles que se atrevem a discutir sobre assuntos bem conhecidos, querendo ensinar sem conhecer a matéria que visam transmitir, e contra os falsos mestres de retórica, amantes excessivos da palavra e pouco estudiosos da disciplina que aparentemente professam, referindo-se especificamente à crítica de Agatino de Esparta e de Baqueo de Tanagra aos escritos do médico Filonides de Sicília.

Germán Santana Henríquez em *Estudio semántico de los compuestos con el prefixo δυσ- en Galeno, especialmente en el tratado sobre la composición de los medicamentos según los lugares* visa, mediante os estudos pioneiros da semântica do grego antigo da escola alemã de Leo Weisgerber, pautada na *Sprachinhaltsforschung*, investigação do conteúdo linguístico, e da semântica estrutural funcional ou lexemática de Eugenio Coseriu, analisar a gênese de determinadas palavras compostas na língua grega, aplicando o esquema weisgerberiano das quatro fases de investigação linguística, correlatas à forma (*Gestalt*), ao conteúdo (*Inhalt*), ao rendimento (*Leistung*) e à efetividade (*Wirkung*). A primeira das fases, *Gestalt*, intenta, para Henríquez, analisar uma série de problemas relacionados com os aspectos fonéticos e materiais do prefixo *δυσ-*, cuja etimologia nos manifesta as acepções de maldade, dificuldade, imperfeição, moléstia, de par com as negações, falta, privação e intensidade e cuja partícula apresenta paralelos e correspondências em diversas línguas indoeuropeias. Relativo ao conteúdo (*Inhalt*), Galeno busca elucidar, mediante seu princípio de *saphêneia*, claridade de expressão, vários significados do referido prefixo, presentes na doutrina hipocrática e mantidos em seu *corpus*, exemplificados por disenteria, ulceração intestinal, discinesia, movimento árduo ocular, discrasia, afecção generalizada, disorexia, apetência débil, disúria, urinar com dor, dispepsia, alteração defeituosa, distânatos, dificuldade em morrer et allii. A terceira fase relativa ao rendimento (*Leistung*) deslinda as capacidades produtoras para a formação de palavras e compostos linguísticos necessários à constituição de uma terminologia médica, ao passo que a quarta fase correlata à efetividade (*Wirkung*) expõe os diversos modos de expressão que repercutem no uso linguístico desses compostos, designada, por esse mecanismo, de estilística, haja vista que exa-



mina o prefixo nos tratados galênicos por meio do sinônimo, do antônimo (*enantíōsis*), da polissemia e de figuras retóricas como o oxímoro.

Em *Galeno: la Odontoestomatología, avance y retroceso*, María del Carmen García Sola aborda determinados aspectos da patologia e medicina bucal aferidos na obra galênica, adstritos ao campo da odontoestomatologia, ressaltando não haver até o Renascimento escritos específicos que tratam do tema da boca devido ao caráter uno da medicina antiga avessa às especializações, visando reconstituir na extensa produção do médico de Pérgamo, especialmente em suas obras fisiológicas, anatômicas e de patologia, as referências à estrutura bucal e às suas enfermidades.

Luis Miguel Pino Campos em *Apuntes en torno a la esfigmologia galênica: la Sinopsis* examina a prática médica da esfigmologia, investigada em textos da Antiguidade, Medieval e Renascimento, entendida pelos estudiosos ora como um tratamento lógico, nem sempre experimental, ora como um tratamento místico, muito pouco científico, elencando, destarte, os sete tratados autênticos de Galeno sobre o pulso, havendo quatro considerados espúrios. Expõe-se no artigo uma síntese de alguns dos conspícuos estudos sobre o referido tema, cujo pioneiro se refere à análise de Otto Schadewaldt, entendida como um adequado ponto de partida pelo rigor científico com que trata as diferentes tendências da esfigmologia no devir histórico, promovendo uma ampla compilação das doutrinas sobre o pulso, desenvolvidas até o século xv, verificando-se de modo incipiente na épica homérica a existência do pulso, atestada nos versos da *Ilíada*, xxii, 452, *stêthesi pálletai êtor*, “o coração palpita em meu peito”, e 461, *palloménē kradiên*. Schadewaldt reconstituiu a gênese da esfigmologia, sedimentada no *corpus hippocraticum*, de modo que o termo grego *sphugmós*, “pulsação”, parece designar, em princípio, um movimento *praeternatural*. Galeno atribui em *De pulsum differentia*, livro i, capítulo ii, a Hipócrates o interesse científico pelo pulso, tendo sido Praxágoras o primeiro autor a distinguir veias de artérias, podendo lhe atribuir o início da esfigmologia. Erasítrato, da escola alexandrina, seguiu os ensinamentos de Praxágoras, propugnando a força vital no coração, a força psíquica no cérebro e o movimento pulsatório das artérias no trabalho dinâmico do próprio coração.

Na quarta seção concernente ao estilo, José Miguel García Ruiz em *El estilo en el comentario a Sobre la Dieta sana de Galeno* circunscreve seu trabalho na análise do estilo (*léxis/elocutio*) como parte integrante da retórica literária, efetuando o discripe dos tropos, das figuras e da composição no referido tratado, salientando de que modo se manifesta no estilo deste *hypómnēma a saphêneia*, clareza, principal virtude da prosa galênica, de sorte que o resultado alcançado por Galeno, mediante esse recurso aplicado aos *Comentários aos aforismos de Hipócrates*, se concretiza em uma expressão equilibrada a ser-

viço da pretensão platônica de realizar a crítica de toda *dóxa* presente no discurso de seus predecessores, precisamente no *corpus* hipocrático.

Elsa García Novo em *Tiempo, descripción y narración en el tratado de Galeno De Inaequali intemperie* visa explicitar algumas peculiaridades do estilo e da estrutura do mencionado tratado. Por meio do estudo da discrasia heterogênea, que afeta o corpo vivente, o discurso médico incorpora tanto a descrição intemporal expressa pelo verbo existencial, atendo-se ao espaço, quanto a narração, vinculada ao tempo e manifesta por *gígnomai*, implicando um processo, de modo que o cruzamento entre tempo e espaço produz uma sequência de realidade, convertendo-se em um fato singular e não genérico, explicado no processo de enfermidade, entendida como sequência que pode ser narrada, porquanto processo implica temporalidade. Portanto, o emprego de *gínetai* referindo-se à discrasia heterogênea ou anômala (*anómalos dyskrasía*) nos revela a gênese da enfermidade, acentuando o estilo narrativo do autor. Operando com os tempos verbais, pretérito, futuro e presente real, Galeno delimita o sentido da argumentação, exemplificado em I, 24, pela referência a uma oração final com subjuntivo (*hína dè saphè̃s ho lógos génētai, para que o texto resulte claro*), funcionando de prólogo imediato a uma descrição anatômica, em que *lógos génētai* evidencia o progressivo desenvolvimento da exposição, implicando o tempo para a realização do tratado.

Em *Ironía y Burla: el humor ácido de Galeno* Santiago Rubio-Fernaz escrutina o sentido do humor para o médico de Pérgamo subordinado ao debate científico e literário, concebido como ágon oratório, em que, pela emulação e pelo recurso *ad hominem*, surgem vencedores e vencidos. Galeno, manejando a ironia e o humor, não visa provocar a risibilidade e a derrisão, próprias da bufonaria cômica, mas busca empregá-las em função de seus propósitos retóricos e argumentativos, uma vez que as demonstrações e os debates públicos, diatribes ou simples torneios oratórios eram extraordinariamente populares no período da Segunda Sofística, representando um dos meios comumente empregados pelos intelectuais da época para dar a conhecer suas ideias e descobrimentos, responder às críticas e, em geral, inserir-se no diálogo e na polêmica com seu público e com os outros autores. Rubio-Fernaz intenta oferecer uma amostra dos recursos retóricos utilizados por Galeno em suas observações e digressões humorísticas, manifestando a suposta inferioridade de seus rivais na contenda pela introdução tanto de interpelações quanto de alusões irônicas às suas aparentes e fugidias sabedorias, desvelando suas falsas opiniões. Asclepiades, alvo favorito da ironia e burla galênica, merece ser escutado e admirado por sua sabedoria (*áxios akoúsai kai thaumásai tandròs tèn sophían*) e, pela mesma razão, chamado *thaumastós*, ao passo que Erasístrato, quando ridicularizado acidamente e vituperado ferozmente, é denominado *gennaiòs, gennaiótatos* e *sophótatos*. Galeno emprega o sarcasmo com licenciosi-

dade, agressividade e eficácia para atacar e ridicularizar todo tipo de pessoas e ideias, mirando seu ataque ao estilo rebuscado e ornado de alguns autores, dentre os quais Asclepiades e Erasítrato, em detrimento do estilo simples e natural, definido pela linguagem técnico-científica.

Concluindo a obra em uma seção suplementar, Anna Maria Ieraci Bio em *Astrologia e Medicina nella polemica fra Manuele I Comneno e Michele Glica* apresenta a querela existente em Bizâncio no século XII sobre a compatibilidade ou não da astrologia com a ortodoxia cristã. Não obstante, a Igreja se pronunciasse contra a prática astrológica, ela persistiu em Bizâncio na classe mais elevada, havendo a tentativa de inserí-la no âmbito da ciência, legitimando-a e a conciliando com a ortodoxia. Manuele I Comneno visa conciliar a astrologia com a doutrina cristã a partir das bases do testemunho escritural e patrístico, já que a prática astrológica não é herética, mas esto-cástica, pois a palavra final sobre todas as coisas cabe a Deus. Respeitando a providência divina, o douto reconhece o liame entre o poder astral, regido pela teodiceia, e sua influência em nosso corpo mediante a teoria dos humores, de sorte que o uso apropriado da arte astrológica não é ímpia, pautada, de acordo com Manuele, na *hiatromathēmatikē*, medicina astrológica, propugnando pela *sympátheia* universal a afinidade entre o organismo, o medicamento e os astros. Reconhece-se em um escrito pseudo-epigráfico atribuído ao matemático e astrônomo egípcio Claudio Ptolomeu, um florilégio de cem aforismos, uma das fontes da *hiatromathēmatikē*, cuja fortuna ocidental data do século XII. Manuele I Comneno interpreta o primeiro aforismo, evidenciando o influxo dos planetas na compleição física e de que modo a ação lunar, com sua estreita vizinhança com a terra, emana os vapores úmidos para dar vigor corpóreo, auxiliando no tratamento de inflamações e reumatismos, com o apoio da natureza. Revelando o poder indicativo e não causal dos astros, salvaguardando o livre arbítrio, Manuele usa um exemplo da medicina, correlata à distinção aristotélica entre a potência e o ato do sêmen, a fim de elucidar os intercursos sexuais, origem do nascimento do homem pelos conúbios legítimos, regido pela *dēmiourgikē prónoia* divina e pela lei natural, de modo que o abuso da relação sexual (*tês synousías*) contra a lei e contra o comando de Deus incide o homem no pecado. Michele Glica, teólogo ortodoxo, se posiciona adverso às teses defendidas pelo imperador Manuele I Comneno, contestando a ideia do poder indicativo e não causal dos astros, revelador do destino assim como a ideia do influxo astral sobre a terra, baseada na tese das propriedades benéficas e temperadas de Júpiter, devido sua posição intermediária entre Saturno, frio e seco para prescritiva ptolomeica, e Marte, por sua vez, quente e seco. Para Michele Glica, a posição intermediária de Júpiter não carrega qualidades benéficas para o equilíbrio humoral, como preceituara Claudio Ptolomeu, porém efeitos insalubres por

causa da miscibilidade entre o quente e o frio, invocando a autoridade de Hipócrates e Galeno, para quem a mistura entre o quente e o úmido não engendra a boa *diatésis* corpórea, todavia é causa da putrefação de nosso organismo. A cosmovisão astrológica ptolomaica do influxo astral repousa na teoria aristotélica dos quatro humores correlatos às quatro qualidades elementares, fundamento para o campo médico da doutrina humoral, atestada no *De natura hominis* do *Corpus Hippocraticum* e corroborada por Galeno, firmando o núcleo do saber hipocrático coerente com o rígido esquema quaternário, de profícua fortuna no Medievo. Das quatro qualidades fundamentais, para Ptolomeu, são positivas, conforme ressaltado, o quente e o úmido, produzindo influências caloríficas, ao passo que a teoria galênica expressa em *De temperamentis* professa o equilíbrio humoral para a boa compleição física. A proponência hipocrático-galênica da harmonia dos humores remete à concepção pitagórico-itálica da isonomia dos elementos, formulada explicitamente por Alcmeón de Crotona, reprochando a monarquia de um sobre outro, enquanto a defesa ptolomaica da superveniência dos pares quente e úmido sobre o frio e seco retoma a distinção aristotélica, elaborada na *Política*, entre as potências ativas, *poietikàí dynaméis*, e potências passivas, *pathe-tikàí dynaméis*, expressando as fontes argumentativas, respectivamente, de Manuele I Commeno e Michele Glica.

Tecendo um amplexo de análises, filológicas, linguísticas, filosóficas, científicas, literárias, retóricas, que recobre a vasta produção textual de Galeno, a obra nos apresenta, sob a coordenação do Prof. Juan Antonio López Férez, a profícua contribuição do *corpus* do médico de Pérgamo para o aprimoramento das Ciências dos Estudos Clássicos, evidenciando o caráter multifacetado e plural dos artigos, que dialoga tanto com a dimensão especulativa da medicina grega, por vezes cindida na contemporaneidade pela divisão entre *Naturwissenschaften* e *Geisteswissenschaften*, quanto com a ambiência histórica da cultura romana pertinente à Segunda Sofística, demonstrando que a hermenêutica dos textos antigos impescinde dos nexos entre as esferas mítica e racional, política e cultural, retórica e epistêmica. Das múltiplas interpretações da teoria galênica sobre a natureza do mito, do discurso, da ciência, da filosofia, ligada, para empregarmos uma expressão de Robert Joly, à antropologia dietética emerge uma acurada compreensão do saber antigo, impescindível para o que contemporaneamente denominamos, nos parâmetros fornecidos pelo pensamento filosófico, conhecimento e imagem de si.

SUMÁRIO / CONTENTS

|  |     |
|--|-----|
| RUTH WEBB  |     |
| Écfrase e o palco: teatralidade e recepção . . . . .   | 3   |
| PAULO MARTINS  |     |
| <i>Odisseia</i> 7.79-135: uma ἔκφρασις . . . . .   | 19  |
| ADRIANE DA SILVA DUARTE  |     |
| Cena e cenografia no <i>Íon</i> de Eurípides . . . . .   | 35  |
| LUIZ ARMANDO BAGOLIN   |     |
| <i>Ékphrasis</i> no <i>Segundo Comentário</i> de Lorenzo Ghiberti. . . . .   | 51  |
| JOÃO ADOLFO HANSEN   |     |
| Sobre a écfrase do capítulo 24 do 1º Livro do <i>Compêndio Narrativo</i><br>do <i>Peregrino da América</i> de Nuno Marques Pereira . . . . . | 73  |
| LENI RIBEIRO LEITE   |     |
| O livro e o templo: poesia flaviana e arte cotidiana . . . . .   | 85  |
| MELINA RODOLPHO  |     |
| Écfrase e evidência. . . . .   | 94  |
| RICARDO ZANCHETTA  |     |
| Écfrase como exemplo de pintura . . . . .  | 114 |
| CYNTHIA HELENA DIBBERN   |     |
| O escudo de Aníbal: <i>Punica</i> 2.395-456. . . . .   | 127 |
| JOÃO BATISTA TOLEDO PRADO  |     |
| O <i>éthos</i> poético de algumas <i>imagines</i> tibulianas . . . . .   | 138 |
| RODOLFO JOSÉ ROCHA RACHID  |     |
| Resenha: <i>Galeno, Lengua, composición literaria, léxico, estilo</i> . . . . .  | 173 |