

Eikones de Flávio Filóstrato, o velho

APRESENTAÇÃO, TRADUÇÃO PARCIAL E NOTAS
DE ROGÉRIO GIMENES DE CAMPOS
UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA

Apresentação:

É possível, através de Filóstrato, observar uma ligação atípica entre o lógos e as artes assim chamadas plásticas ou figurativas, especialmente em seu próêmio, que nos mostra como, na sua época, a écfrese já não está vinculada necessariamente à didática do exemplo, como em Homero, na bastante famosa descrição digressiva e onírica do escudo de Aquiles (Hom. *Il.* 18, 468-617), mas como agora ela, a écfrese, também abarca a descrição de obras de arte, no caso pinturas, as quais por sua vez retratam cenas tradicionais do ambiente homérico, da tragédia, da comédia e do mitológico de modo geral.

A écfrese procura amplificar o deleite visual a partir do verbal, tanto é assim que se questiona, não sem alguma razão, se essas pinturas que “veremos” descritas por Filóstrato realmente existiam, em sua materialidade, ou se apenas são exercícios que retomam *tópoi* ou lugares comuns discursivos e nos colocam à vista, como se fossem quadros reais. Nesse caso, a cena, também descrita, em que se vê e se fala sobre as ditas imagens referidas, seria completamente fictícia, uma vez que não haveria nenhum quadro ali. Ruth Webb, estudiosa da écfrese, acerca de Filóstrato ressalta uma ambivalência, dizendo que o discurso se dirigia tanto a uma audiência interna, daqueles que supostamente estariam a ouvir a interpretação das pinturas, como a uma audiência externa, dos leitores desse Fi-

lóstrato histórico, que segundo ela cria retoricamente toda essa pinacoteca (Webb, 2009, p. 188-194). Muitas dúvidas acerca dessa independência discursiva com relação à materialidade das pinturas podem advir, especialmente se levarmos em consideração os apontamentos que Filóstrato faz, e nesse trecho que traduzimos aparecem alguns deles, acerca das técnicas aplicadas às supostas pinturas. Teríamos que supor que até mesmo esses apontamentos, de *sfumato*, analogias, detalhes de sobreposição na pintura, seriam completamente fantasiosos e estariam apenas de acordo com o verossímil, o que já não parece sustentar-se tão bem, mas aqui não seria o espaço adequado para remontar a tal debate.

Ruth Webb ressalta que as *Imagens (Eikones)* de Filóstrato exploram muitas vezes a descrição de eventos da tragédia que não haviam sido efetivamente levados à cena, recriando verbalmente essas “cenas”, até então obscuras e que especialmente simbolizam o drama como um todo, ainda que antes tivessem apenas sido narradas (*diégêsis*) por mensageiros ou outros personagens (2016, p. 15-16). Sem dúvida em Filóstrato o caráter performático é também bastante forte, especialmente no proêmio, em que veremos como se empenhará em fazer o ouvinte ver, ao interpretar as pinturas, bem como essa ação é também um espetáculo enquanto ato de fala. Como diz Melina Rodolpho (2014), pautada em documentação da segunda sofística, a éfrase busca a clareza (*saphéneia*) e a vivacidade (*enárgeia*), não apenas ao descrever, mas especialmente ao guiar o espectador, numa *periégesis*, uma espécie de passeio ao redor do objeto descrito. No caso de Filóstrato são as pinturas ou as cenas interpretadas que recebem sua atenção, explorando as possibilidades que a imagem ou a cena, real e/ou imaginária, encerram.

O professor Paulo Martins (2014), sem cometer anacronismo, realiza exercício interessante ao aplicar os preceitos de Hélio Teão, um dos gramáticos e rétores que definiram em seus exercícios preparatórios (*progymnasmata*) a éfrase no século primeiro da era cristã, como parâmetro para estudar a éfrase do palácio de Alcino em Homero (Hom. *Od.* 7.79-135), sempre observando e mediando a diferença dessas prescritivas dos rétores do primeiro século, entre os quais o *trópo* ecfástico ganha nova cor e especificidade ao dirigir-se especialmente às obras de arte, e a éfrase antiga, aplicada ainda à descrição de lugar, nesse caso homérico, inserido na própria narrativa épica com função de digressão e de peroração, pois a partir daí Odisseu seguirá seu destino glorioso de regresso à Ítaca.

Para além dessas perspectivas que hoje tornam a écfrese um objeto de estudo bastante importante, e aqui referimos o número especial que a Revista *Letras Clássicas* dedicou ao tema,¹ gostaríamos de salientar apenas os motivos pelos quais essa tradução parcial (do próêmio até imagem 5) se justifica. Nosso empenho está em marcar, primeiramente com a versão portuguesa, se bem que muitas vezes com o texto grego entre parênteses, outras vezes com algumas notas, aquilo que seria imprescindível, e imperdível, em Filóstrato, procurando recolher detalhes que muitas vezes passam despercebidos em traduções de maior fôlego. Nesse caso, faremos apenas apontamentos adicionais que buscarão servir de aparato, quando necessário, para enfatizar algum aspecto ou informação adicional.

Também parcialmente traduzido para o português por Rosângela Amato (Hedra, 2012), em versão fluente e cuidadosa, esses *Eikones* de Filóstrato tem diversas versões em outras línguas. Para a revisão final desse trecho, consultei as traduções e notas de Francesca Mestre (Gredos, 1996), de Arthur Fairbanks (Loeb, 1931), de Cuenca & Elvira (Siruela, 1993), de Fillipo Mercuri (1828) e de Pucci & Lombardo (Aesthetica, 2010). Certo da insuficiência de qualquer tradução, uma vez que sempre encerram uma interpretação limitada, apresento essa versão portuguesa à Rapsódia, captando a benevolência do leitor, imaginando, de alguma maneira, contribuir com esse exercício para o estudo desse trecho e desse autor fascinante.

Referências bibliográficas

- AMATO, ROSÂNGELA (2012) *Filóstrato, o velho; Amores e outras imagens*, São Paulo: Hedra.
- CUENCA L. A. DE & ELVIRA, M. A. (1993) *Imágenes de Filóstrato, el viejo*, España: Siruela.
- FAIRBANKS, ARTHUR (1931), *Philostratus, the Elder*, Images, London: Loeb.
- MARTINS, PAULO (2014) *Odisseia 7.79–135: uma texto em grego*, Let. Cláss., São Paulo, Edusp: v. 18, n.1, p. 19-34.
- MERCURI, FILLIPO (1828) *Le pitture dei Filostrati*, Roma: Società tipográfica.

¹ Cf. Revista *Letras Clássicas*, v. 18, n. 1 (2014), especialmente dedicada à Écfrese.

- MESTRE, FRANCESCA (1996) *Filóstrato, Descripciónes de cuadros*, Biblioteca Clásica Gredos, vol. 217, Madrid.
- PUCCI, G. & LOMBARDO, G. (2010) *La Pinacoteca Filostrato Maggiore*, Palermo: Aesthetica.
- RODOLPHO, MELINA (2014) *Écfrase e evidência*, Let. Cláss., São Paulo, Edusp: v. 18, n.1, pp. 94-113.
- WEBB, RUTH (2009) *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, England: Ashgate.
- _____. (2014) *Écfrase e o palco: teatralidade e recepção*, Let. Cláss., São Paulo, Edusp: v. 18, n.1, p. 3-18.

Tradução (proêmio a Imagem 5):

Proêmio

(1) Quem não saúda a pintura (*dzôgraphían*) injúria a verdade e injúria também a sabedoria (*sophían*), tais quais os que frente aos poetas – que igualmente sustém ações (*érga*) e expressões (*eídê*) dos heróis – não elogiam a simetria, arte (*téchnē*) pela qual tangem a razão (*lógou*).² Os que desejam ensinar (*sophísdzesthai*) a invenção (*heúrêma*) dos deuses, através dos aspectos terrenos ou dos fenômenos celestes, grafam (pintam) nos prados as Estações e comprovam a gênese da arte mimética, antiquíssima invenção (*heúrêma*) nascida com a natureza (*phúsei*): os homens sábios dizem ter inventado (*heúron*) a pintura (*dzôgraphían*), a qual alguns designam como plástica (*plastikén*).³

² Nesse primeiro parágrafo do proêmio fica clara a apologia à pintura, igualada à sabedoria. A analogia entre pintura e poesia, vituperadas injustamente, remete à tradição que as compara, primeiramente em Simônides de Céos, segundo o qual “a pintura é poesia silenciosa, e a poesia uma pintura que fala” (Plut. *Da glória dos atenienses* 3.346f), bem como que “o discurso é uma imagem (ícone – eikôn) das ações” (Mich. Psell. *Acerca das obras dos Numes* — p. G. cxxii 821). Já em Platão, por outro lado, é famosa a comparação entre discurso vivo e discurso escrito, o qual para ele é um *eidôlon* da palavra viva (*lógos*), quase que nos moldes de Simônides, e ainda dirá que o discurso escrito é morto, tal qual a pintura, sempre repetindo as mesmas coisas, não sendo capaz de responder dialeticamente a quem lhe ataque, precisando sempre de um pai que o socorra com a palavra viva (Pl. *Phdr.* 275d-e). Horácio, na sua *Carta a Pison* (p. 362, Pottier-Didot, 1823) usa a expressão *ut pictura poesis*, comparando também as duas artes, ressaltando, diferentemente de Platão, que a poesia agrada no escuro, uma só vez, enquanto a pintura, repetidas vezes, agrada às claras, pois não teria medo de seus juízes.

³ A pintura aqui é descrita em sua potencialidade didática, bem como designada como uma invenção dos homens sábios, pela qual é possível referir dignamente a invenção dos deuses, ou seja, a natureza mimetizada pelo pintor ou pelo [artista] plástico (modelador de bronze e escultor). O verbo *sophísdzesthai* encontra uma gama muito ampla de aplicação e é notável o contraste entre as traduções: “parlare al modo de sofisti” (Mercuri, p. 2), “ejercer su ingenio” (Cuenca & Elvira, p. 33), “considerare le cose con attenzione” (Pucci & Lombardo, p. 27), “wishes a clever theory” (Fairbanks, p. 3), “quiera uma definición sabia” (Mestre, p. 223), “deseja se valer de sutilezas” (Amato, p. 17). Desse modo, especialmente pelo contexto de exercício epidíctico e didático em torno de imagens, e apoiado em Chantraine (p. 1031), que mostra a ampla dimensão do verbo *sophídzomai*, em seu sentido de “instruir”, “falar habilmente”, “falar de modo artístico”,

(2) Há muitas formas da plástica – a própria modelagem (*pláttein*), a mimese em bronze, os raspadores do mármore ou da pedra de Paros, do marfim e, por Zeus, a cinzelaria plástica (*gluphikè plastiké*) –, e há uma mescla das cores na pintura, que não se limita a isso, mas também ensina (*sophísdzetai*), além destas, ainda muitas outras artes.⁴ A sombra manifesta (*apopháinei*) e faz conhecer a face do louco, do sofredor e do alegre. O modelador (*plastikòs*) não fabrica minuciosamente o brilho dos olhos, mas a gráfica (pintura) conhece o olho claro (*glaukòn*), o escuro (*mélan*), e ainda o cabelo amarelo, o de fogo, o solar, as cores da vestimenta, a câmara das armas, as casas, os bosques, as montanhas, as fontes e o etéreo (*tòn aithéra*) que envolve tudo isso.⁵

(3) Tantos foram os governantes que se enamoraram desse conhecimento (*epistémês*) e tantas foram as cidades, bem como reis, que o tiveram por amante. Isso é mencionado por outros e também por Aristodemo de Caria, pintura do qual me fiz hóspede durante quatro anos – ele pintava (*égraphē*) segundo a sabe-

“fazer conferência”, “exercer trabalho de sofista” e “educar-se como sofista” etc. considerei melhor traduzir o verbo *sophísdzesthai* por “ensinar”, porque o exercício retórico de Filóstrato está entrelaçado com a própria arte da pintura, a qual também ensina (*sophísdzetai*), como dirá a seguir, a partir de sua técnica pictórica. Um comentário anônimo à Aftônio mostra também a ambivalência (*dittòs*) de *sophídzò*, indicando a face do engano e do paralogismo, bem como o sentido de discurso veraz e instrutivo, de acordo com a sabedoria (Anonymi In Aphthonium Rhet., *Prolegomena in progymnasmata* 14, p. 76), tal qual usado por Filóstrato nesse trecho. É dupla também a dimensão da invenção (*heúrema*), para além da importância dentro dos parâmetros da retórica propriamente dita, da *inventio* (*heuresis*), primeiramente ao referir a invenção dos deuses, que se manifesta pela natureza, e, depois, ao referir a invenção da arte mimética dos homens, de onde procede a pintura.

⁴ A denominação da pintura por plástica será explicada por Filóstrato, que mostrará rapidamente a diferença entre os suportes de cada uma dessas artes, a modelagem em bronze (plástica), a escultura ou cinzelaria plástica (*gluphikè plastiké*) e a pintura (gráfica) propriamente dita, sendo que a modelagem do bronze, a raspagem e a escultura não são capazes de reproduzir os brilhos derivados da mimese da luz, ao passo que a pintura (gráfica) será capaz de mimetizar a luz. Mais uma vez a pintura é descrita como meio de ensino, agora também de outras artes, assim como a retórica é veículo de outros tantos saberes.

⁵ O jogo entre luz e sombra na arte da pintura é evidenciado por essa “sombra” que “manifesta”, bem como pelo etéreo, pela luz que envolve tudo quanto se pode pintar. Apolodoro de Atenas, segundo Plutarco (*De gloria Atheniensium* 2), teria inventado a técnica do *chiaroscuro*, atenuando ou intensificando a cor.

doria (*sophían*) de Eumelo, trazendo ainda mais atrativos que este último –, e o discurso (*lógos*) não versava acerca dos pintores, nem de suas atuais histórias, mas comunicávamos as formas (*eidê*) mesmas de pintura aos jovens, todos reunidos em grupo, para que as interpretassem (*hermêneúsousí*) e nelas se exercitassem (*epimelésontai*).⁶

(4) Parti na direção dessas respeitadas discussões. Nessa época aconteciam os jogos olímpicos em Nápoles, cidade itálica habitada por famílias gregas e urbanas, motivo pelo qual era evidente uma helênica inclinação às discussões. Eu não queria realizar exercício público, mas os jovens frequentadores se dispuseram como uma turba na casa do meu hospedeiro. Alojado além dos muros, onde o subúrbio alcança o mar, há um pórtico resguardado do Zéfiro (Vento Oeste), no qual quatro ou cinco pisos, segundo penso, miram o mar Tirreno. As pedras luxuosas brilhavam, enquanto as mais florescentes pinturas (*grapháís*) eram ajustadas (*enermosménôn*) no muro (*pinákôn*), numa composição (*suneléxato*) que não me parecia obra de um incauto. Muitos dos pintores (*dzôgráphôn*) expunham nele sua sabedoria (*sophía*).⁷

(5) Eu mesmo considerei necessário elogiar (*epaineîn tás graphás*) as pinturas,

⁶ A paixão dos governantes pela pintura mostra sua aplicação política, possivelmente descrita em obra perdida do também pintor Aristodemo de Caria. Segundo Filóstrato, Eumelo teria pintado uma Helena na ágora Romana, e nesse caso é importante observar o verbo interpretar (*hermêneúô*) aplicado às pinturas duas vezes em Filóstrato (*ai graphai hermêneúousi* Filóstrato, *Vida dos Sofistas*, 570, e aqui em *hermêneúein tas graphás – Eikones*, próemio §5). Ressalta-se a atividade interpretativa do rétor, pois o seu *lógos*, também artístico, permanece direcionado às pinturas e às cenas descritas, não às biografias dos pintores. A obra pictórica ou a cena nela inscrita ganha relevo especial nesse discurso epidíctico (*epideixis*), configurando esse uso específico da éfrase. É possível observar a colaboração e o entrelaço das atividades, ou seja, rétor e pintor trabalham juntos, especialmente na interpretação das cenas, assim como é possível “imaginar” também, se considerada a materialidade das pinturas, uma discussão prévia entre eles acerca dos *tópoi* a serem representados e a maneira mais adequada de os realizarem.

⁷ Nesse trecho fica evidente a amplificação e o louvor da própria retórica, como arte acabada que detém esse rétor e que foi, pelo desejo dos jovens, forçado a exhibir, na forma de um exercício de interpretação das pinturas, em seguida faz uma pequena descrição (éfrase) do lugar em que estavam e da sua beleza. As pinturas eram ajustadas de modo hábil no muro e sua *dispositio* (*táxis*) é também louvada, sempre expondo essa analogia entre retórica e pintura, seja nos próprios quadros particularmente, seja, como nesse caso, do ajuste externo entre muitos quadros no muro (*pinákôn*). Mais uma vez a pintura é igualada à sabedoria (*sophían*).

e o filho mais novo de meu hospedeiro, com apenas dez anos, estava ali, ouvindo com amor e alegre por aprender. Observando-me e absorvendo-as, ele requisitava (*edeítô*) minha interpretação das pinturas (*hermêneúein tàs graphás*). Para não agir de modo canhestro, “serão estes”, disse eu, “faremos a exibição (*epideixin*) tão logo cheguem os jovens (*tà meirákia*).” E ao chegarem, então, “filho”, afirmei, “como me propus, prontifico-me agora nesse empenho da fala, e não vos colocuem somente como ouvintes, mas também como questionadores (*erotôntes*), se algo que eu disser não estiver claro (*ei ti mè saphôs phrádzoimi*).⁸

Escamandro

(1) Conheces, ó criança, esses seres de Homero, ou não experimentarías a natural admiração que te conduz, esse fogo vivo dentro d’água? Voltemo-nos a pensar algo: note quantas pinturas estão disponíveis à vista. Sabes reconhecer a *Iliada*, na qual Homero levanta Aquiles em nome de Pátroclo, enquanto os deuses movem guerra entre si. A pintura se ocupa dos deuses, não reconhece outras coisas, e mostra quando o grande e impetuoso Hefesto entrou no Escamandro.⁹

(2) Veja novamente: todas as coisas vêm dele. No alto da mesma cidade também há os montes de Ílion e a seus pés um grande território se estende entre Ásia e Europa. Muito desse fogo transborda pelo chão, outra parte desliza às margens do rio, não mais havendo árvores nelas. O fogo de Hefesto escorre para a água enquanto o próprio rio sofre, suplicando a Hefesto. Mas por ele não foram pintados (*gégraptai*) nem a folhagem do rio em chamas nem o coxo Hefesto a

⁸ Não só atendendo ao desejo daqueles jovens que queriam escutá-lo, mas ele mesmo considerou adequado e necessário elogiar as pinturas, a imagem do filho de seu hospedeiro ajuda a entender de que se trata, uma vez que esse menino, ao mesmo tempo, fixa o olhar nas pinturas e requisita um discurso concomitante que as interprete. Com a chegada dos demais jovens, Filóstrato estabelece que não necessariamente falará sozinho, mas que estará disposto a responder eventuais perguntas e elucidar algo que não esteja claro no decorrer da sua fala, mostrando mais uma vez o caráter didático dessa *epideixin*.

⁹ Cf. Homero, *Iliada* XXI. Essa primeira éfrase mostra de modo bastante eloquente o que se vê no livro de Filóstrato, ou seja, um misto de cenas, de tópicas literárias, com as representações pictóricas propriamente ditas. Tanto é que Filóstrato, ao descrever o quadro, discerne entre o que provém de Homero e o que não.

correr. E o brilho do fogo não é amarelo como se costuma ver, mas é áureo e solar; e essas coisas já não são de Homero.

Como¹⁰

(1) Penso que Como (*Kômos*), o *dáimôn* junto ao qual os homens comemoram (*kômádzein*), dispõe-se no recinto de áureas portas, embora captemos lentamente aquilo que está inserido no breu da noite. A noite não é pintada através de um corpo, mas a partir do oportuno (*kairouú*), mostrando a entrada do templo em que fica o leito dos ditosos noivos.¹¹

(2) O jovem Como chega delicadamente junto aos jovens como um efebo e, vermelho pelo vinho, adormece vindo direto da bebedeira. Dorme com o rosto abandonado ao peito, seu pescoço não aparece, enquanto sua mão esquerda apoia a orelha. A outra mão parece solta e abandonada, hábito dos que começam a dormir, como quando nos agitamos enviando contínuos pensamentos para o oblívio do sono. Uma tocha, por sua negligente sonolência, escapa-lhe dessa mão. Temendo derrubar o fogo nas pernas, Como apoia a perna esquerda na direita, ficando a tocha do lado esquerdo, desviando do vapor do fogo e mantendo a mão afastada do joelho.¹²

(3) Os pintores que se destinam a cumprir um rosto de alguém na flor da idade o ocultam, sem colocá-los nas pinturas, e no rosto de Como precisam assinalar pouca coisa, espalhando a sombra partindo da cabeça. Penso que isso seja uma exortação para que nesta idade não se comemore (*kômádzein*) descoberto. O resto do corpo é todo levemente iluminado ao redor da tocha que traz a luz.¹³

¹⁰ Como (*Kômos*) é a personificação desse cortejo festivo em honra ao seu pai Dioniso.

¹¹ Parece que a caracterização da Noite se dá com a técnica do claro-escuro, segundo a qual a descrição do templo e do leito dos noivos se faz, como em retórica se diz, segundo a oportunidade ou *kairós*.

¹² Aqui Como é descrito minuciosamente em seu trajeto, de acordo com a sua condição de embriaguez, até que tome um posto para dormir, esquivando-se da tocha que permanece sempre em sua mão. Todo o detalhe da figura, até o modo como dorme, traz à luz a imagem dessa divindade, que agora pode ser “vista” no detalhe pela descrição.

¹³ A prescritiva de não pintar o rosto desses jovens no cortejo de Baco liga-se à prescritiva de não comemorarem nesse cortejo jovens com a cabeça descoberta. Daí figurar o rosto desses jovens

(4) A coroa de rosas foi elogiada, não pelo aspecto – se amarelo e azul, por acaso, imitam florescentes ícones por meio das cores, isso não é grande trunfo –, mas elogiada na frivolidade e delicadeza da coroa. Elogio o conjunto de rosas e digo que foram pintadas conforme o seu perfume.¹⁴

(5) Que resta da festa (*kómou*)? Alguém mais senão os que comemoram (*kômádzontes*)? Ou não se guiam pelas castanholas, pelos ruídos de flautas e pelas odes desordenadas?¹⁵ A tocha aparece junto aos que festejam (*kômádzousin*), para que vejam as coisas que estão a seus pés, coisas aliás que não nos são dadas à vista.¹⁶ Tomada por muito riso, a mulher vai para casa vestida como um homem e com sandália masculina. A festa (*kômos*) convencionava vestir as mulheres de homem, enquanto os homens vestem-se com roupas femininas. E os coroados não brilham, são privados da alegria do arranjo das cabeças que se desapruma durante o percurso. As mãos afastam a dignidade das flores e as apaga antes do tempo. Algumas pinturas imitam também os sons dos quais mais a festa (*kômos*) necessita; os dedos da mão direita ficam prontos enquanto a mão esquerda golpeia a parte oca, para que as mãos golpeiem sinfônicas como címbalos.

Fábulas

(1) As fábulas frequentam as obras de Esopo e são seus adoradores, uma vez que deles o autor se ocupa. Homero e Hesíodo também se ocuparam de fábulas, bem como Arquíloco ocupou-se dos versos a Licambe; mas as narrativas de Esopo dizem respeito aos homens, ainda que ele as tenha mudado em discursos provenientes das feras. Combate a ambição, expulsa a insolência e o engano, características representadas nas suas obras pelo leão, pela raposa e pelo cavalo.

está, de forma decorosa, dentro do preceito técnico do *sfumato*.

¹⁴ A pintura estaria em conformidade com o perfume das rosas pintadas, capaz de produzir esse efeito sinestésico.

¹⁵ Continuação da descrição de acordo com a sinestesia, agora são os sons os evocados pela pintura através do cortejo descrito, castanholas, flautas e a voz dos *kômádzontes*.

¹⁶ A tocha ilumina o chão para os festejantes do *Kômos*, mas curiosamente à vista dos espectadores do quadro esse chão não está acessível, criando a sensação de ambiência interna à pintura.

E, por Zeus, nem mesmo a tartaruga é muda! É por meio dela que as crianças conhecem as coisas da vida.

(2) As fábulas de Esopo são apreciadas e frequentam as portas dos sábios, adornando seus diademas e coroando-os com talos de oliveira. Ele parece tecer alguma fábula, o sorriso de Esopo e os olhos voltados para a terra atestam isso. O pintor (*dzográphos*) sabe que o interesse com relação aos mitos é livre da obediência da alma. A grafia (pintura) é filósofa com relação ao que há de corpóreo nos mitos. Feras se reúnem aos homens, estabelecendo um coro ao redor de Esopo, combinando-os nas cenas, enquanto a raposa é pintada como líder do coro, aquela que em muitas narrativas de Esopo é uma serviçal, bem como Davo na comédia.

Meneceu

(1) Esse é o assédio de Tebas, pois há uma muralha de sete portas, já o exército é o de Polinice, filho de Édipo, e sete são os batalhões.¹⁷ Anfiareu se aproxima deles com ar de desânimo, sabendo que cairá, bem como os outros chefes militares aflitos – por isso eles com suas mãos suplicam a Zeus –, enquanto Capaneu vê a muralha desdenhando de suas proteções, como se fossem escadas tomadas.¹⁸ Os tebanos não se lançam contra as proteções, hesitando começar o combate.

(2) Prazeroso é o sofisma do pintor (*tò sóphisma toû dzôgráphou*), ele oferece uma visão adequada ao colocar os homens com armas ao redor dos muros, suas pernas ficam obscuras pela metade e algumas cabeças ficam solitárias, só com as penas, e, finalmente, com as lanças. É essa a analogia (*analogía*), ó criança. É preciso esconder dos olhos os círculos utilizados na fuga.¹⁹

(3) Nem as tebanas ficam sem adivinhos, pois Tírésias vaticina palavras dirigidas a Meneceu, filho de Creonte, o qual ao morrer, na cova da serpente, tornará

¹⁷ Cf. Ésquilo, *Os sete contra Tebas*, trad. de Jaa Torrano, Iluminuras, 2009.

¹⁸ Cf. Eurípides, *Fenícias* 180, 1129, 1172; *Suplicantes* 861; Ésquilo, *Os sete contra Tebas*, v. 423, 440.

¹⁹ O termo analogia, não pode ser entendido diretamente como perspectiva, pois seria impreciso e anacrônico, tampouco pode ser entendido apenas como proporção, pois, segundo o texto, trata-se de círculos, ou camadas referenciais, através das quais o pintor realiza a organização, sobreposição e medida de corpos figurados. O termo fuga é utilizado em seguida, juntamente aos círculos referenciais, os quais devem ser ocultados, apagados, sobrepostos, pela pintura.

livre a cidade. O morto, longe do pai, é lamentável pela idade, mas é feliz pela ousadia. Veja as coisas relativas ao pintor: pintou o jovem sem palidez nem moleza, mas animado e inflamado na palestra, com o vigor dos bronzeados elogiados pelo filho de Ariston, ao mostrar os seus peitos e costas desnudas, bem como glúteos e músculos bem proporcionados.²⁰ É fortalecido por ombros, cuja extensão não é em nada inflexível, e uma cabeleira que não é cuidada em demasia.

(4) Disposto na cova da serpente, ele tira a espada cravada em seu flanco. Que nos seja mostrado, ó criança, o sangue que das suas entranhas corre, ele é derramado enquanto a sua alma se esvai, e em pouco tempo terá escutado seu último suspiro. As almas se esforçam pelo amor aos belos corpos, motivo pelo qual ouvimos sua despedida. À medida que o sangue se esvai, ele inclina-se e a morte acolhe o belo; seu olhar é de prazer, como aquele que é arrastado pelo sono.

Os Codos (Crianças do Nilo)

(1) Os Codos se divertem ao redor do Nilo, crianças que fazem jus ao nome, pois o Nilo a eles causa regozijo e, entre outras coisas, informa quanto aos Egípcios será proeminente. Conduzidos pela água, eles são levados e trazidos, crianças delicadas e sorridentes que participam, creio eu, até da fala. Há os que se acomodam sobre os seus ombros, os que se penduram nos seus cabelos e os que brincam sobre o seu peito. E ele, o Nilo, entrega-lhes flores de seu ventre e braços, para que coroas sejam entretecidas por eles e possam assentar-se por sobre a floração, como seres sagrados e divinos. As crianças se amontoam umas sobre as outras com guizos próprios daquelas águas.

(2) E os crocodilos e hipopótamos que alguns pintam em suas margens agora permanecem nas profundezas do turbilhão, para que as crianças não tenham medo. Por essa razão, ó criança, o Nilo é símbolo da agricultura e da navegação. O Nilo é navegável por todo o Egito e suas margens embebidas dão os bons frutos da terra, na Etiópia, onde ele nasce, é guardado por uma divindade que nele aparece, a qual envia a boa medida das estações. É grafada e concebida da mesma altura do

²⁰ Menção a Glauco, filho de Ariston. Cf. Platão, *Politeia* 474.

céu e tem fontes aos seus pés, tal qual Poseidon, para o qual o rio olha e pede para que muitos sejam os seus filhos.