UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Paulo Martins

Pictura Loquens, Poesis Tacens
Limites da Representação

São Paulo

2013

Paulo Martins

Pictura Loquens, Poesis Tacens
Limites da Representação

Tese Apresentada ao Departamento de
Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para Obtenção do
Título de Livre-Docente

SÃO PAULO

2013

Martins, Paulo.

Pictura loquens, poesis tacens. Limites da representação, 2013

346 f.

Tese (Livre Docência)–Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2013

1. Poesia e prosa greco-latina. 2. Iconografia greco-latina. I.
Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas. II. Título.

A João Frederico, *semper*.

Agradecimentos

Sumário

Agradecimentos	9
Sumário	10
Abreviaturas	13
Prolegômenos	17
1. Um estreito caminho até as imagens	17
2. Assentando os percalços: compondo as <i>tesserae</i>	20
Primeira Parte	32
<i>Pictura Loquens</i> – Pintura de Palavras	32
I. Odisseia: uma écfrase	34
1. Enfrentando a écfrase	34
2. A narrativa ecfrástica e um mundo fantástico	38
3. O palácio de Alcínoo	42
II. Um herói na intersecção de dois mundos	50
1. Um herói por ser construído	50
2. Uma visão, uma surpresa	54
3. Platão e Plutão em Virgílio	63
4. Plutão: a Verdade	65
III. Écfrase, digressão e elegia	72
1. Unidade e singularidade do uso da écfrase e da digressão	72
2. Doutrinas retóricas da digressão	74
3. <i>Digressio</i> e Écfrase	76
4. Os livros 2A e 2B de Propércio	79
5. A abertura do novo livro – 2B	81
5. Conclusões	87
IV. Duas visualidades bucólicas	90
1. Um lugar das <i>Éclogas</i> hoje	90
2. Visualidades poéticas e a écfrase bucólica	93
3. <i>Dulce et utile</i>	95
4. 2ª Écloga, 45-55: visão e sentido <i>versus</i> metapoesia	97
5. 6ª Écloga 13-26: rebaixando o gênero ou pintando Sileno	102
V. Construindo Cícero	110
1. Questões Preliminares	110
2. Homologias	111
2. Zêuxis em Cícero	115
3. Zêuxis em Dionísio de Halicarnasso	120
4. Perfeição e Beleza	122
VI. Uma arquitetura da elegia erótica romana	125
1. Pressupostos, um atrevimento	125

2. O poema: uma coleção epigramática.....	127
3. A maçã revelada	133
4. A rapidez.....	135
Segunda Parte	137
Poesis Tacens – Poesia de Imagens	137
I. Parataxe e Images.....	139
1. <i>Status quaestionis</i>	139
2. Parataxe e linguística	141
3. Parataxe e Iconografia.....	144
4. Parataxe e misto	151
5. Conclusões.....	165
II. A metáfora, o símile, Netuno e Augusto.....	167
1. A doutrina da metáfora e do símile	167
2. A épica: <i>Netuno e Augusto</i>	171
3. Uma <i>imago</i> , um <i>intaglio</i> : metáfora para Augusto	178
4. Conclusões.....	185
III. Uma leitura da pintura de Polignoto, Páuson, Dionísio e Zêuxis.....	189
1. Algumas considerações	189
2. Delineamento do Problema	189
3. Perspectiva do imitado.....	191
4. Sombras dos Ἡθη	205
5. Conclusões.....	211
IV. Simulacrum e effigies	215
1. Primeiras considerações	215
2. Os desdobramentos das <i>images</i> e dos εἰκόνες.....	215
3. A <i>imago</i> em largo espectro	218
4. <i>Effigies</i> como πρόσωπον	220
5. <i>Simulacrum</i> como ἀγάλμα ou εἶδωλον	225
V. Os romanos, o direito, a imagem e a morte	232
1. A morte	232
2. <i>Parua exsequia</i> e <i>longa pompa</i>	236
3. <i>Ius imaginum</i>	237
4. <i>Imago</i> privada versus pública.....	241
5. Os <i>funera gentilicia</i>	248
VI. Texto e imagem: História	253
1. Questões Preliminares	253
2. <i>Auctoritates Augusti</i>	259
3. Poder, política, religião: texto e imagem.....	262
VII. <i>Images romanae</i> : cultura imperial e poder	279
1. Pressuposições.....	279

2. Pequeno desvio importante	279
3. Cultura romana imperial?.....	288
4. <i>Exempla</i>	289
Um inventário de carências	294
Excursão	300
<i>Como podemos ler as letras de Roma?</i>	301
Bibliografia	315
Antiga.....	315
Moderna.....	319
Índice de Imagens.....	332
Índice de Nomes e Termos	336

Abreviaturas

Modernas – Referência

- AP – *Antologia Palatina. The Greek Anthology. (1916-1918). Vols. I-V. Translated by W. R. Paton, ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.*
- CIL – *Corpus Inscriptorum Latinorum. Versão Eletrônica - Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, dirigido pelo Prof. Werner Eck. http://cil.bbaw.de/cil_en/index_en.html.*
- DELL – A. Ernout; A. Meillet (1985). *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*. Paris: Klincksieck.
- Felten – I. Felten, ed. (1913). *Rhetores Graeci, vol. 11 (Nicolaus, Progymnasmata)*. Lipsiae: Teubner.
- GL – *Corpus Grammaticorum Latinorum – Versão Eletrônica - <http://kaali.linguist.jussieu.fr/CGL/text.jsp> - Ed., Alessandro Garcea, Laboratoire d'Histoire des Théories Linguistiques, Université Paris 7.*
- Halm – C. Halm, ed. (1863). *Rhetores Latini Minores*. Leipzig: Teubner.
- LSJ – H.G. Liddell, R. Scott e H. S. Jones (1977). *A Greek-English Lexicon, with supplement (1968)*. Oxford: Oxford at Clarendon Press.
- OLD – P.G.W. Glare (2006). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford at Clarendon Press.
- Patillon – M. Patillon et G. Bolognesi (1997). *Aelius Théon, Progymnasmata*. Paris: Les Belles Lettres.
- Rabe – H. Rabe, ed. (1926; 1913), *Rhetores Graeci, vol. 10 (Aphthonius, Progymnasmata); vol. 6 (Hermogenes, Progymnasmata)*. Lipsiae: Teubner.

Modernas – Periódicos

- A&A – *Antike und Abendland: Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens*. Berlin: de Gruyter.
- AJA – *American Journal of Archaeology. The Archaeological Institute of America (AIA)*. Boston.
- AJPh – *American Journal of Philology. American Philological Association*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- ANRW – *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. Edited by Hildegard Temporini. Berlin & New York: Walter de Gruyter & Co.
- Arethusa – Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- CPh – *Classical Philology, The University of Chicago Press*.

- CQ – *Classical Quarterly*, The Classical Association Journals. Cambridge: Cambridge University Press.
- CW – *Classical World*. Pittsburgh (Pa.): Duquesne University, Department of Classics, Classical Association of the Atlantic States.
- G&R – *Greece and Rome*, Classical Association Journals. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hermes – *Hermes: Zeitschrift für klassische Philologie*. Stuttgart: Steiner.
- HSCPh – *Harvard Studies in Classical Philology*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- JRS – *The Journal of Roman Studies*, published by: Society for the Promotion of Roman Studies, London.
- Latomus – *Latomus: Revue d'Études Latines*. Bruxelles: Latomus.
- LC – *Letras Clássicas*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo. São Paulo: Humanitas.
- MD – *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*. Pisa : Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- PCPhS – *Proceedings of the Cambridge Philological Society*. Cambridge: Cambridge Philological Society.
- Phoenix – *Phoenix: Journal of the Classical Association of Canada = Revue de la Société Canadienne des Études Classiques*. Toronto: University of Toronto Press.
- PLLS – *Papers of the Liverpool Latin Seminar*. Merseyside: Francis Cairns Publications.
- Phronesis – *Phronesis: A Journal for Ancient Philosophy*. Leiden: Brill.
- QUCC – *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Ramus – *Ramus: Critical Studies in Greek and Roman Literature*. Victoria (Australia): Aural Publications.
- REFHA – *Revista de Estudos Filosóficos e Históricos da Antiguidade*. Boletim do CPA. Campinas: UNICAMP.
- RHR – *Revue de l'histoire des religions*. Paris: Colin.
- TPAPhA – *Transactions of the American Philological Association*. Baltimore (Md.): Johns Hopkins University Press.
- ZPE – *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. Bonn: Habelt.

Antigas

Gregas

A. – Ésquilo
A. – Agamêmnon
Th. – Sete contra Tebas
 Ap. Rhod. – Apolônio de Rodes
 Apht. (Rabe) – Aftônio
Prog. – *Progymnasmata*
 Ar. – Aristófanes
Ach. – *Acarnenses*
 Arist. – Aristóteles
De An. – *Sobre a Alma*
EN – *Ética a Nicômaco*
Po. – *Poética*
Pol. – *Política*
Rh. – *Retórica*
 Arr. – Arriano
Epict. – *Epicteti Dissertationes*
 Ath. – Ateneu [gram.]
 Calim. – Calímaco de Cirene
Ae. – *Aitia*
 D.C. – Díon Cássio
 D.H. – Dionísio de Halicarnasso.
De Imit. – *Sobre a imitação*
Is. – *De Isaeo*
 E. – Eurípides
Med. – *Medeia*
HF – *Hercules Furens*
 Eust. – Eustácio de Tessalônica
 Ps.-Hermog. (Rabe) – Hermógenes, Rétor
Prog. – *Progymnasmata*
 Hdt. – Heródoto
 Hes. – Hesíodo
Op. – *Os trabalhos e os dias*
Sc. – *O Escudo de Hércules*
Th. – *Teogonia*
 Hom. – Homero
Il. – *Ilíada*
Od. – *Odisseia*
h. Hom. – *Hinos Homéricos*
h. Ven. – *Hino à Afrodite*
 Isoc. – Isócrates
 J. – Flávio Josefo
B.J. – *Guerra Jucaica*
 LXX – Septuaginta (Bíblia dos Setenta) – *Vetus Testamentum Graece redditum*
Is. – *Isaías*
Je. – *Jeremias*
Nu. – *Números*
I-IV Ki. – *I-IV Reis*
 Men.Rh. – Menandro, o Rétor
 Nikol. (Felten) – Nicolau
Prog. – *Progymnasmata*
 Nonn. – Nono de Panópolis
D. – *Dionisiacas*
 NT – Nouum Testamentum
1-2 Ep. Cor. – *1-2 Epístola aos Coríntios*
 Paus. – Pausânias
 Philostr. Eld. – Filóstrato, o Velho
Im. – *Imagens*
 Pl. – Platão
Cra. – *Crátilo*
Grg. – *Górgias*

Latinas

Ad. Heren. – *Retórica a Herênio*
 Apul. – Apuleio
Mun. – *Sobre o Mundo*
 Aug. – Augusto
Anc. – *Res Gestae*
 Catul. – Catulo
 Ces. – Júlio César
Civ. – *A Guerra Civil*
 Cic. – Cícero
Arch. – *Em favor de Árquias*
Agr. – *Sobre a lei agrária*
Inv. – *Sobre a Invenção*
De Or. – *Sobre o Orador*
Orat. – *O Orador*
Phil. – *Filípicas*
P.O. – *Partições da Oratória*
Rab. Post. – *A favor de Rabírio Póstumo*
Sul. – *Em favor de Sula*
Tusc. – *Tusculanas*
Ver. – *Verrinas*
 Claud. – Claudiano
De Rap. Proser. – *Do rapto de Prosérpina*
Epithal. – *Epitalâmio*
 Hor. – Horácio
Ars – *Arte Poética*
Carm. – *Odes*
C.S. – *Carmen Secular*
Ep. – *Epodos*
Epist. – *Epístolas*
Serm. – *Sátiras/Sermões*
 Liv. – Tito Lívio
 Luc. – Lucano
 Macr. – Macróbio
Sat. – *Saturnália*
 Mart. – Marcial
 Ov. – Ovídio
Am. – *Amores*
Ars – *Arte de Amar*
Fast. – *Fastos*
Met. – *Metamorfoses*
Pont. – *Epístolas do Ponto*
Rem. – *Remédios do Amor*
Tr. – *Cantos Tristes*
 Phoc. – Foca
GL – *Corpus Grammaticorum Latinorum*
 Plaut. – Plauto
Amph. – *Anfitrião*
Pseud. – *Psêudolo*
 Plin. – Plínio, o Velho
Nat. – *História Natural*
 Plin. – Plínio, o Jovem
Ep. – *Epístolas*
 Prop. – Propércio
 Ps. Acro. – Pseudo-Acrão
In Hor. Carm. – *Comentários às Odes de Horácio*
 Ps. Prob. – Pseudo-Probo
GL – *Corpus Grammaticorum Latinorum*
 Quint. – Quintiliano
Inst. – *Instituições Oratórias*
 Sal. – Salústio
Cat. – *Conjuração de Catilina*

<i>Ion</i> - Íon	<i>Jug.</i> - Guerra contra Jugurta
<i>Lg.</i> - Leis	<i>Sen.</i> - Sêneca, o Velho
<i>Prm.</i> - Parmênides	<i>Con.</i> - Controvérsias
<i>Phd.</i> - Fédon	<i>Sen.</i> - Sêneca
<i>Prt.</i> - Protágoras	<i>Ag.</i> - Agamêmnon
<i>R.</i> - A República	<i>Ben.</i> - De Beneficiis
<i>Symp.</i> - O Banquete	<i>Serv.</i> - Sêrvio
<i>Plb.</i> - Políbio	<i>In Virg.</i> - Comentário a Virgílio
<i>Plu.</i> - Plutarco	<i>Sid.</i> - Sidônio
<i>Cim.</i> - Címon	<i>Stat.</i> - Estácio
<i>De Gl. Ath.</i> - Sobre a glória dos atenienses (<i>Moralia</i> ,	<i>Theb.</i> - Tebaida
IV)	<i>Suet.</i> - Suetônio
<i>Sapph.</i> - Safo	<i>Aug.</i> - Augusto
<i>Frag.</i> - Fragmentos	<i>Jul.</i> - Júlio César
<i>Sch. in Theocr.</i> - Escólio a Teócrito	<i>Nero</i>
<i>Th.</i> - Tucídides	<i>Tac.</i> - Tácito
<i>Theocr.</i> - Teócrito de Siracusa	<i>Ann.</i> - Anais
<i>Id.</i> - Idílios	<i>Hist.</i> - Histórias
<i>Theon (Pantillon)</i> - Teão, Rétor	<i>Tib.</i> - Tibulo
<i>Prog.</i> - Progymnasmata	<i>V. Fl.</i> - Valério Flaco
<i>Thphr.</i> - Teofrasto	<i>Vell. Pat.</i> - Veleio Patérculo
<i>CP</i> - De causis plantarum	<i>Verg.</i> - Virgílio
<i>Xen.</i> - Xenofonte	<i>A.</i> - Eneida
<i>Mem.</i> - Memorabilia	<i>Ecl.</i> - Éclogas
	<i>G.</i> - Geórgicas

Prolegômenos

1. Um estreito caminho até as imagens

Ler é traduzir, pois a experiência de cada pessoa com o texto é exclusiva. Um mau leitor é como um mau tradutor: interpreta literalmente quando deveria parafrasear, e adota a paráfrase quando deveria interpretar literalmente. Para aprendermos a ler de uma forma mais crítica, a erudição, embora bastante útil, é menos importante que o instinto; há grandes eruditos que, como tradutores, mostraram-se fracos.(...)Embora uma obra literária permita leituras diversas, o número de tais leituras são obviamente mais verdadeiras que outras; algumas, duvidosas; algumas certamente falsas; e outras, como quem lê um romance de trás para frente, absurdas¹.

W. H. Auden

Antes de propriamente falar do que trata esta tese, vejo-me impelido a propor a história deste trabalho. Seguramente já me toma 23 anos, pois remonta a 1990 e 1991, isto é, ao curso de “Literatura Latina V”, ministrado por Zélia de Almeida Cardoso, (último ano do bacharelado de Latim), ao curso de “Literatura Grega VII”, ministrado por Jaa Torrano sobre Platão (último ano do bacharelado em Grego) e ao curso de Pós-Graduação “Por uma História da Arte de Correspondências”, ministrado por Leon Kossovitch no Departamento de Filosofia (primeiro ano de Pós-Graduação). Com Professora Zélia tive a oportunidade de ler a *Eneida* de Virgílio naquele semestre; com o Professor Torrano fizemos uma leitura da *República*; com o Professor Leon tomei contato, pela primeira vez, com a possibilidade de ler imagens antigas, até então um obscuro enigma. A estes três cursos devo dois capítulos deste trabalho (o 2º da 1ª parte e 1º da 2ª parte).

Ao reler a *Eneida* observei um fato curioso: como o mecanismo da écfrase – que naquele momento, para mim, apenas se restringia ao escudo de Aquiles na *Ilíada*² –, perpassava vários momentos da epopeia de Virgílio. Chocou-me, porém, não a

¹ Auden (1993,15-16).

² Hom. *Il.* 18. 478-608.

emulação clara e viva entre os dois escudos fabricados por Hefesto e Vulcano³ respectivamente, que davam conta da emulação necessária entre as epopeias, mas sim a inserção de uma écfrase – à época não havia sido cunhada a palavra em vernáculo, logo, se falava *êkphrasis* – bem no início da narrativa. Não me preocupou naquele momento os aspectos formais da construção da imagem, nem mesmo a vivacidade da descrição (enargia ou evidência), antes, por que a imagem fora cunhada ali naquele momento narrativo? Que motivos levava o poeta a propor aqueles quadros de Ílion decaída? Por que o herói da epopeia romana tinha sido exposto diante dos olhos dos leitores em afecção patética, com “lágrimas nos olhos”? Mais, como uma epopeia que pretende ser o marco de uma “nova era”, fora construída a partir de uma imagem que submete o herói a tão grande incômodo?

De maneira quase simultânea à discussão que propus naquele trabalho de graduação, o curso sobre Platão do Professor Jaa Torrano fez-me pensar sobre a circulação do pensamento platônico em Roma. Haveria, além do *corpus* ciceroniano, ecos dessa paideia acadêmica aclimatada na *urbs*? Pareceu-me que a tese da mentempsicose, apresentada por Virgílio no 6º Canto da *Eneida*, e por Platão, no *Fédon*, associada à teoria do conhecimento que o filósofo apresenta em *A República* poderia ser uma chave. Mas em que medida a transmigração da alma poderia se associar à construção do herói épico? A resposta apresentei numa primeira redação deste trabalho em 1989, que posteriormente ampliei em versão prévia⁴ ao capítulo que apresento nesta tese.

A partir desta época, a cada trabalho, a construção de imagens verbais passou a ser uma preocupação constante, tanto que a partir de 1991, quando começo minha dissertação de mestrado sobre o 1º Livro – o *Monobiblos* – de Propércio, esse problema constituiu-se a base da minha dissertação *Ἡθοϋς, verossimilhança e fides no discurso amoroso de Sexto Propércio*. Nessa eu discutia como Propércio, a despeito do biografismo corrente na academia desde o século 19, na verdade, possuía um programa de constituição das *personae elegiacae*: as que falam, as com quem se fala e as de quem se fala; isto é, minha dissertação estava fundada na construção das figuras de *personae poeticae*, ou seja, nada mais, nada menos do que visualidades *a personis* num gênero específico em Roma. Como bem propôs Hansen (2009) no prefácio a meu livro, fruto desse trabalho de mestrado:

³ Verg. A. 8. 626-731.

⁴ Martins (2005).

“Como gênero poético, a elegia erótica romana é inventada retoricamente como enunciação fictícia de um pronome pessoal *ego*. É o “eu” substancial de um *tipo* poético, que imita discursos gregos e alexandrinos enquanto recompõe, em cada poema, a dicção que especifica a adequação de seu estilo aos lugares-comuns que o gênero prescreve para inventar e ornar a voz de seu *éthos*, caráter, movido por *páthe*, afetos.”⁵

Voltando ao ano de 1991, eu iniciara, naquele ano, os cursos de mestrado e, por boa influência de Adriano Ribeiro Machado, cheguei às aulas de Estética no Departamento de Filosofia, ministradas pelo Professor e, hoje, amigo, Leon Kossovitch. Avaliava o Professor naquela ocasião como pode haver correspondências entre imagens que circulavam no mundo antigo desde de o Planalto iraniano até a Ática ou a Itálica, ou como podemos encontrar, e.g., figurações de Buda absolutamente helenizadas. O que mais me intrigou neste curso foi a leitura de *L’ Arte Romana nel centro del Potere* de R. Bianchi Bandinelli e *La Grecia Ellenistica* de Jean Charbonneaux, Roland Martin e François Villard. A primeira indicou-me uma dicotomia na análise do retrato romano que muito me instiga até hoje: o público *versus* o privado, assim, sua finalidade na “sintaxe”, ou na *ordo* ou, simplesmente, na *τάξις* de sua exposição cotidiana apresentaria marcas de “elocução” ou de “confeção” que denotariam seu caráter privado ou público, logo, afetariam sua finalidade. Nesse sentido, os imperadores romanos poderiam ser observados tanto em sua majestade oficial, quanto em sua *simplicidade doméstica*. Tal aferição fez-me pensar que a figuração plástica guarda proximidade com a natureza genérica do discurso, seja ele poesia, seja ele prosa. Isto é, poderíamos pensar, por exemplo, que uma figuração construída em alguma carta de caráter familiar poderia ser homóloga a uma figuração plástica disposta na intimidade da *domus*, logo, a recuperação de uma maneira de ver, de ouvir ou de ler na Antiguidade hoje seria possível, afinal recuperaríamos algo morto – a *forma mentis* – ou distante pelo menos. A segunda questão que me importou nesse curso, ainda em decorrência da leitura de Bandinelli, foi a revelação de estruturas de composição da *imago*. Afirmava-se que na Antiguidade Romana, muitas estruturas imagéticas seriam paratáticas. Tal afirmação causava estranheza, já que no uso antigo da palavra se atestava paratáxe com carga semântica possível de ser associada à construção imagética. Muito foi discutido e dessa discussão nasceu o 1º capítulo (da 2ª parte) desta tese.

Ainda em relação às aulas de Estética, surgiu-me a figura de Alexandre, o Grande e consequentemente, Júlio César e Otávio Augusto. A repetição do modelo figurativo de Alexandre, tanto nas imagens como nos textos, referendaram minhas preocupações com a relação entre imagem e texto que culminou em minha tese

⁵ Hansen (2009, 11).

doutoral, *Imagem e Poder. Considerações sobre a representação de Otávio Augusto*⁶, em que tratei das inter-relações entre representações imagéticas e discursivas e sua estreita afinidade com o poder do príncipe sob Augusto. Nesse sentido, estudei como a sobreposição de imagens de Otávio – uma claríssima *amplificatio* – estava a serviço do novo sistema de poder que se instaurava em Roma, culminando com o fim da República e o início do chamado Império a que prefiro chamar Principado. Assim, a tese que ora se apresenta é a consequência de uma trajetória – tratemos dela, a tese, especificamente.

Figura 1⁷ – Alexandre, o Grande – Museo Barracco, Roma

Figura 2⁸ – Alexandre, o Grande – The British Museum, Londres

2. Assentando os percalços: compondo as *tesserae*

Mais do que tratar de um autor ou de uma obra, esta tese ocupa-se de um conceito, de uma ideia que perpassa autores, obras, gêneros e artes. Tem por objetivo

⁶ Martins (2011).

⁷ © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 19 de Agosto de 2013.

⁸ Foto de Paulo Martins.

considerar diacronicamente práticas imagéticas verbais e não verbais, portanto, trata de representações discursivas e iconográficas na Antiguidade Clássica, atestando, por conseguinte, possíveis homologias – quando e se existentes. Logo, *Pictura Loquens* – *Pintura que fala* refere-se à prática discursiva que oferece aos olhos da mente visualidades, pintura imaterial, e a *Poesis Tacens* – *Poesia que se cala* opera a prática plástico-pictórica cuja principal característica é ser muda, mas sem nunca deixar de flertar com o discurso já que podemos observá-la de acordo com as categorias poéticas assim como fizeram Simônides, Aristóteles, Horácio, Cícero, Quintiliano, Plutarco, os Filóstratos, Calístrato entre outros.

O material analítico, tanto do discurso como da imagem, é quase sempre restrito à doutrina poética, retórica e gramatical antigas, dado que os recursos técnicos da invenção (*inuentio*), da disposição (*dispositio*) e da elocução (*elocutio*), oferecem, a meu ver, chave construtiva dessas *repraesentationes*, independentemente de serem discurso ou de serem imagem. Registre-se também que tais procedimentos poético-retórico-gramaticais podem ser observáveis em viés inverso, isto é, a partir do próprio resultado da representação e da própria recepção apta das obras verbais e/ou imagéticas. Resgatar-se-á, assim, “uma” *forma mentis romana* possível a partir da consideração do vocabulário imagético, poético e retórico circulante, que, como *consuetudo* ou *ius*, acordo de comunicação firmado socialmente, é aplicado às obras por seus observadores, delimitando suas características específicas. Daí, explorar-se-á, outrossim, o efeito produzido por essas representações, isto é, a recuperação de afecções da recepção, destacando, pois, as próprias finalidades dessas linguagens no âmbito público e privado constituído. Ao propor a possibilidade de recuperação dessa *forma mentis*, penso que o modelo encontrado aproxima-se do presente da obra, entretanto jamais deixará de ser uma tradução desse presente, pois que é de um futuro da obra, nosso presente, que este presente texto fala. Entretanto, mesmo insistindo em desconsiderar categorias exógenas ou estranhas ao material observado, seja ele prosa, poesia, pintura, escultura, numismática... e ainda “policiadas” por categorias analíticas reconhecidamente circulantes no momento da produção poético-retórica ou imagética, ainda assim o que se produzirá é uma *fictio*, uma reconstrução, uma imagem que se tem como possível desse passado, isto é, uma tradução desse passado que leva em consideração seu presente e evita no mais possível a projeção extemporânea de mentalidades.

A interseção entre linguagens nas mais diversas épocas e sociedades é hoje alvo de vários estudos. Não é comum, contudo, no Brasil, termos esse tipo de trabalho de pesquisa associado aos Estudos Clássicos (Letras), pois essa área do conhecimento, no mais das vezes, se ocupa de uma questão fundamental: a disseminação de obras da

Antiguidade Clássica em vernáculo, propondo novas traduções de textos antigos. É necessário, entretanto, que se amplie aquele tipo de pesquisa cujo objetivo seja uma reflexão interdisciplinar que atente para práticas artísticas antigas, observando-se pontos comuns e divergentes na perspectiva do uso das linguagens envolvidas. Mais do que a simples aferição de procedimentos técnicos de composição por si, é fundamental a recuperação de afecções geradas na recepção, características da fruição das obras imagéticas e verbais, pois essas delimitam certo tipo de público para o qual eram produzidas. Mais do que isso, parece-me que as homologias propostas desde muito tempo – penso nos símiles homéricos, nas metáforas, nas écfrases, nas relações entre poesia e pintura, nas comparações propostas entre autoridades discursivas e pictóricas ou escultóricas – trazem, à luz de minha reflexão, como hipótese, a indissociabilidade entre essas linguagens, isto é, ainda que tenhamos meios diversos de produção artística, o *ποιεῖν* perpassa tais meios. Assim a recepção antiga de poesia e de prosa não seria só educada para entender os mecanismos retóricos e poéticos a que elas se subordinam, seria também igualmente capaz de entender as artes visuais sob a tutela de uma mesma *copia rerum*, como pertença coletiva de lugares comuns e/ou específicos que atendem ao mesmo fim, apesar de serem expressas em meios distintos.

Os trabalhos levados a termo em nossa área, no mais das vezes, se restringem fundamentalmente à biblioteca, não só pela atividade tradutória, mas inquestionavelmente por sua associação à leitura de fontes antigas e modernas. Portanto, metodologia científica nessa área não é atinente à observação de experimentos ou à pesquisa de campo, que, podem, por exemplo, supor tabulação de resultados ou opção de mecanismos de aferição estatística. Entretanto, algum método de pesquisa sempre deve haver e opções de *corpus* devem ser operadas pelo pesquisador. Em nosso caso, a delimitação do *corpus*, obrigatoriamente, prende-se a um recorte temporal incomum já que extenso, pois atende a produções poéticas gregas arcaicas; atende à literatura romana republicana e augustana; atende a uma seleção de objetos plásticos e pictóricos de datação diversa e a uma seleção de textos preceptivos e/ou doutrinários (antigos e modernos), entretanto, sob a perspectiva de uma análise final precisa, todos esses objetos estão a serviço da leitura de prosa e poesia latina e da iconografia que circula entre o final da República e o Principado de Augusto.

Assim em meu trabalho, afora o caso de Homero (1º capítulo da 1ª parte), o período observado tem início na Roma tardo-republicana. Interessam-me como ponto de partida textos da época de Cícero, Salústio e Catulo e tal período se estende até a Roma Imperial do Principado de Augusto ainda que, vez por outra, tenhamos seus

desdobramentos até os limites do 3º séc., quando Luciano, Filóstrato e outros dão sustentação às práticas artísticas que me interessam. É mister salientar que a preceituação normativa de práticas retórico-gramaticais que, de alguma maneira, concorrem para elucidar os textos e as imagens, ocorre também a partir desse período. Porém, vale lembrar que também irei me valer de Platão, de Aristóteles, dos poetas helenísticos, já que a meu ver na República, ou mesmo, no Principado ainda se constituem como autoridades que necessariamente circulam entre os educados como referências importantes, haja vista o que significa Platão para Cícero, ou mesmo, Aristóteles para Horácio e Quintiliano.

Tendo em vista o *corpus* iconográfico, é necessário observar, pelo menos, três possibilidades artísticas muito vivas em Roma e de filiação ou relação bem determinadas. Pensamos aqui na figuração de natureza etrusca, cuja relação com imagens jônicas arcaicas são claras, e outra que é a arte do retrato romano em duas vertentes, uma de natureza calcada na similitude – verista (a que chamamos especificamente *effigies*), e outra vertente de natureza tipicamente “idealística”, dado que não é tocada pela importância de um modelo de apoio (às quais nomeamos *simulacrum*). Tal delimitação do *corpus* imagético também levará em consideração a circulação dessas *imagines*, uma vez que, tendo em vista a questão do decoro retórico, há alteração de elocução de acordo com o público e, nesse caso, devemos ter em mente a natureza do local (não privado ou privado) de exposição das *imagines*.

Esta tese está dividida em duas partes estanques e conexas, seguidas de um excurso que trata dos limites da verossimilhança e da crítica à história da literatura latina. A 1ª parte ocupa-se da produção verbal da imagem, isto é, tem como fulcro central a observação, a leitura, ou seja, a “tradução” – aquela a que já me referi – de textos que produzem visualidades, por assim dizer, textos que se dedicam à produção de uma *uisio mentis* (genitivo subjetivo). Proponho nessa parte 6 capítulos, cujo centro não poderia ter outro conceito que não o da écfrase, já que é o mecanismo poético-retórico mais afeito à constituição de uma imagem verbal sob meu ponto de vista. Porém, minha compreensão de écfrase, e talvez, de enargia carecem preliminarmente de esclarecimento. Afinal, mesmo que tenhamos vasto material sobre o assunto, ainda nos deparamos com desconfortos, oposições, dissensões entre os especialistas. Discutir hoje tais conceitos passa obrigatoriamente por um acúmulo teórico que deve ser levado em consideração. Devo entender a écfrase e a enargia – afinal a primeira não existe sem a segunda – em concerto com estudos mais recentes e importantes como os de Carlos Levy e Laurent Pernot (1997⁹), Michael C. J. Putnam (1998¹⁰), Jaś

⁹ *Dire l'evidence : philosophie et rhétorique antiques* (1997). Paris: L'Harmattan.

Elsner (2002¹¹ e 2007¹²), Barbara Cassin (2005¹³), João Adolfo Hansen (2006¹⁴), Simon Goldhill (2007¹⁵), Ruth Webb (2009¹⁶), Heinrich Plett (2012¹⁷), Melina Rodolpho (2013¹⁸), Basil Dufallo (2013¹⁹) e Froma I. Zeitlin (2013²⁰), estudiosos que se debruçaram sobre a écfrase e a enargia nas duas últimas décadas. Afora este diálogo com a crítica contemporânea, trarei à discussão um largo espectro de textos antigos e este rol engloba Platão, Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Élio Teão, Aftônio, Ps.-Hermógenes, Sexto Empírico, Ps.-Longino e Nicolau, Sofista, *auctoritates* a partir das quais acento a questão doutrinária.

Zeitlin em recentíssimo artigo propõe de chofre a dificuldade da écfrase, qualificando-a de escorregadia ou artilosa, já que seus usos e funções excedem em muito uma simples classificação, afinal ela pode ser um exercício retórico, um gênero (ou modo) literário, uma digressão narrativa – e isto me interessa muito –, uma espécie de descrição, ou uma técnica poética (ou mesmo metapoética ou meta-representacional). Continua:

First and foremost are the qualities of enargeia (vividness), sapheneia (clarity), and *φαντασία* (mental image), which, taken together, aim to turn listeners (or readers) into viewers and to evoke an emotional response through an appeal to the immediacy of an imagined presence. Yet, beyond this brief definition, the word ‘ekphrasis’ immediately ushers us into a whole set of questions regarding its intermedial status in a potential contest between verbal and visual representations, the uses of mimesis with regard to verisimilitude (reality–illusion; truth–fiction), and its cognitive, psychological, and mnemonic values in the cultural expectations of its era. It would not be hyperbole to suggest that no other rhetorical term has aroused such interest in recent years among classicists and non-classicists alike, involving aesthetic considerations, theories of vision, modes of viewing, mental impressions, and the complex relationships between word and image.²¹

¹⁰ *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid* (1998). New Haven: Yale University Press.

¹¹ Editor convidado de *Ramus: Critical Studies In Greek And Roman Literature*, 31. 1/2. “The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity” (2002).

¹² Em co-edição com Shadi Bartsch: *Ekphrasis, Classical Philology* 102 (2007).

¹³ *L'effet sophistique*. (1995) Paris: Gallimard. ou *O Efeito Sofístico*. (2005). São Paulo, 34.

¹⁴ “Categorias Epidíticas da Ékphrasis” in *Revista da USP*, 71 (2006).

¹⁵ “What Is Ekphrasis For?” in *CPh*.102.1. (2007).

¹⁶ *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. (2009). London: Ashgate.

¹⁷ *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*. (2012). Leiden: Brill.

¹⁸ *Écfrase e evidência nas letras latinas: Doutrina e Práxis*. (2013). São Paulo: Humanitas.

¹⁹ *The Captor's Image. Greek Culture in Roman Ecphrasis*. (2013). Oxford: Oxford University Press.

²⁰ “Figure: Ekphrasis” in *G&R*, 60: 17-31 (2013).

²¹ Zeitlin (2013, 17).

Entretanto, ainda diante de tantas incertezas e dificuldades, parece-me que o livro de Rodolpho (2013), por óbvia afinidade, é-me capaz de sintetizar o que penso e defendo acerca da questão. Seu trabalho apresenta de imediato duas dicotomias que merecem ser analisadas: a primeira diz respeito à ideia contida na relação *écfrase* e *evidência/enargia*, e a segunda, justamente, pelo fato de oferecer uma discussão doutrinária e aferições práticas de conceitos, afinal seu trabalho ocupa-se da doutrina e da *práxis*. Tais dicotomias de antemão trazem uma discussão muito interessante, já que a autora assume uma posição contrária a um pensamento importante nos estudos das visualidades, que preconiza a invalidade do conceito aplicado antes de sua formulação doutrinária, i.e., aquilo que muitos chamam *écfrase*, ou *ekphrasis*, ou *ecphrasis* não poderia ser assim considerado, já que seu uso seria anterior a sua definição retórico-poética pelos autores dos exercícios preparatórios de retórica (os *προγυμνάσματα* para os gregos ou os *praeexercitamina* para os romanos), obras em que primeiro se fala neste tipo de mecanismo ou procedimento. A autora nesse sentido polemiza com esses agentes, uma vez que seus *exempla*, sua *práxis*, são na maioria anteriores aos *προγυμνάσματα* ou aos *praeexercitamina* que nos chegaram. Como argumento, se vale da autoridade dos próprios autores dos exercícios que elencam Homero como o primeiro autor a realizar uma *écfrase*. É lógico que sabemos, e Rodolpho também sabe, que uma grande preocupação entre os estudiosos do tema é a importância dada a *écfrase* inserida em um gênero continente e, portanto, observada como parte constitutiva e necessária da narrativa e a sua importância diferenciada, se analisada como gênero já autonomizado, como ocorrerá, por exemplo, na Segunda Sofística com os Filóstratos (o Velho e o Jovem), ou mesmo, com Calístrato e, já bem mais tardiamente, com Paulo Selentiário na *Écfrase de Santa Sofia*.

Já a segunda dicotomia, isto é, *écfrase versus evidência*, é motivo de maior preocupação, já que é comum notarmos que autores contemporâneos muito confundem um e outro conceito, o que evidencia falta de contato mais próximo com as definições propostas pelos rétores antigos. Assoma a este dado o fato de até a publicação dos *προγυμνάσματα*, rétores, como Cícero, não tratavam da *écfrase* ou da *descriptio*, mas antes se ocupavam de alguns elementos desejados que as descrições deveriam conter para que produzissem efeitos importantes no processo argumentativo a que estavam sujeitas. Dessa maneira tratavam da *enargia* ou da *evidência*. Desse fato, hoje, parece haver desvios: *ékphrasis* é *enárgeia* ou *evidência* é *écfrase*. Esclareço. Se tomarmos a definição de Teão para *écfrase*, veremos que essa depende de um modo de realização, daí ser a *écfrase* uma *descrição* “com *enargia*”, ou uma *descrição realizada* “*enargeiamente*”. Esta questão, portanto, nos leva a obrigatoriamente dimensionar a *enargia*, a fim de esclarecer o que vem a ser e como

pode ser observada na écfrase. Valendo-se de uma passagem de Quintiliano²², a autora observa que a écfrase é uma descrição que possui uma qualidade narrativa (*uirtus narrationis*), já que é a evidência, a que os gregos chamavam enargia, lhe é necessária. Mais adiante nas *Instituições*²³, vê-se também que Cícero chama enargia de *illustratio* ou *euidentia*. Este fato é interessante justamente por as palavras latinas apontarem para uma característica intrínseca da enargia que é a luminosidade (*lux> illustro...*²⁴) que, como se pode asseverar ao lermos écfrase, vai além da luz e aponta para todos os sentidos. Mas o que é essencial, além do fato de Rodolpho desobstruir os argumentos, é justamente o encaminhar da discussão da enargia ou da evidência para o âmbito das *uirtutes elocutionis*, comparando-a a clareza, a *perspicuitas*, novamente evocando Quintiliano²⁵. Assim écfrase (descrição) deve possuir uma qualidade que é a evidência e ela é mais do que a clareza (*peripicuitas*), é uma maneira de realizar uma descrição a ponto de lhe dar tanta vividez ou vivacidade que a aproxima de uma narração. Logo, podemos dizer que a confusão entre os conceitos se justifica por uma leitura metonímica do termo: a écfrase resume-se, para muitos, por sua parte distintiva, isto é, a enargia ou a evidência.

A partir desses esclarecimentos alinhavados, há que se discutir também outras questões importantes que surgem subliminarmente quando se fala de écfrase: a amplificação, a metáfora e a fantasia. Rodolpho (2013) ainda nos mostra como cada um desses conceitos estão envolvidos com o texto ecfrástico. No primeiro caso, isto é, com relação a *amplificatio*, assinala-se precisamente que “a relação da evidência com a amplificação reside no resultado que se pretende obter – a amplificação realça o que é dito...”. A apresentação da questão impõe à écfrase uma dupla função que lhe é essencial: convencimento e deleite. Quando um texto apresenta uma écfrase, não podemos deixar de pensá-la sem uma função no discurso continente. Lembro-me que Pagán²⁶ nos adverte que Virgílio usa a écfrase onde Tácito propõe a digressão. Portanto as funções textuais de um e de outro mecanismo ou procedimento são as mesmas, e isto deve ser imputado ao fato de terem a mesma natureza “narrativo-descritiva”.

Ao observarmos a metáfora sob o prisma aristotélico, temos na verdade uma reflexão extremamente pertinente e produtiva: as características assumidas pela écfrase são as mesmas que norteiam a construção retórica de imagens como a

²² Quint., *Instit.* 4.2.63-65.

²³ Quint., *Instit.* 6.2.32.

²⁴ DELL, 372-373.

²⁵ Quint., *Instit.* 8.3.61-70.

²⁶ Pagán (2002, 45-59).

metáfora e o símile (ambos nominados *εἰκόνες*²⁷ para Aristóteles), principalmente, o símile funciona muita vez como uma écfrase; por exemplo na *Eneida* no 1º canto, quando Netuno é comparado a Augusto como veremos no 2º capítulo da 2ª parte desta tese. Ao traçarmos o percurso retórico da metáfora, aponto na verdade para a história do conceito de écfrase que contém além da enargeia, além da amplificação, “a capacidade de facilitar o aprendizado e de tornar a elocução mais elegante”, questões reiteradamente assumidas por Aristóteles ao trabalhar a metáfora e o símile.

Assim, no trabalho, parto de um exemplar homérico a que a crítica antiga ou contemporânea não faz referência como écfrase. Discorro nesse 1º capítulo sobre o palácio de Alcínoo no 7º canto da *Odisseia*²⁸, procurando propor o uso da écfrase como mecanismo argumentativo importante no enredo do poema homérico. O 2º capítulo trata da primeira écfrase na épica de Virgílio, isto é, das pinturas no templo de Juno em Cartago²⁹, atribuindo a tal procedimento papel relevante na construção poética do ἥθος heroico de Eneias, além de associar a construção da personagem virgiliana à teoria platônica do conhecimento. O 3º capítulo trata a elegia 2.12 de Propércio como uma écfrase e apresenta uma possibilidade argumentativa no quadro geral do 2º Livro de Propércio. O 4º capítulo ocupa-se de duas visualidades poéticas, duas pequenas écfrases nas *Éclogas* de Virgílio³⁰. O 5º capítulo faz uma leitura acerca da construção da *auctoritas* do rétor Cícero no início do 2º Livro do *Sobre a Invenção*. O 6º e último capítulo ocupa-se do poema 65 de Catulo, entendendo-o como um desenho poético programático da seção elegíaca d’O Livro de Catulo.

Na 2ª parte, observaremos imagens da Antiguidade grega, helenística e romana. E, como tais imagens podem ser lidas em chave poética e retórica, assim trataremos da pintura, da escultura, da numismática e da arte dos mosaicos e dos *intaglios* e como essa produção imagética constitui-se como um *corpus* a partir do qual podemos mapear uma forma de pensar as artes figurativas, delimitando características específicas regionais e/ou temporais, registrando, pois, como sua constituição irá desaguar numa arte particular e peculiar: a romana do final da República e do Principado de Augusto. O 1º capítulo trabalha o conceito da parataxe na análise de imagens. Tal preocupação surgiu a partir da leitura de Bandinelli ao tratar da arte romana, assim traço uma reflexão de como o termo essencialmente linguístico

²⁷ Martins (2006, 91-118). É sempre bom lembrar que a primeira obra em que temos autonomamente a écfrase é a de Filóstrato, o Velho cujo título é *Eikónes*, daí as implicações são inúmeras e estão sendo devidamente desenvolvidas por R. S. S. Amato em seu Doutorado, PPGLC/USP.

²⁸ Hom., *Od.* 7.79-135.

²⁹ Verg., *A.* 1.446-497.

³⁰ Verg., *Ecl.* 2.45-55 e 6.13-26.

e, portanto, anacrônico à análise iconográfica antiga, serve muitas vezes para elucidar a leitura de algumas imagens. O 2º capítulo ocupa-se dos conceitos antigos de metáfora, símile e alegoria, visualidades por excelência, e relaciona uma imagem antiga (*intaglio* do MFA) a um símile construído por Virgílio no 1º canto da *Eneida*³¹. No 3º capítulo, trabalho, a partir da leitura de Aristóteles na *Poética* e na *Política*, como poderíamos entender as caracterizações de homens superiores, inferiores e iguais a nós na pintura antiga, já que exemplos da pintura de Zêuxis, Polignoto, Dionísio e Páuson não existem mais. O 4º capítulo diz respeito aos conceitos de *simulacrum* e *effigies*, e como esses podem substituir uma conceituação moderna de retrato verista e idealizado. No 5º capítulo, associo o conceito de *effigies* à prática patrícia de culto aos antepassados durante os funerais e de como essa prática em certa medida referencia uma transgressão da utilização privada da imagem diante de sua exposição pública. O 6º capítulo aplica-se a traçar uma reflexão sobre o uso que se faz de imagens e textos literários para a compreensão da História Romana. O 7º e último capítulo atende à tentativa de compreender a importância das exposições de Arte Antiga em nossos dias.

Então, tratarei inicialmente da observação da constituição morfológica da imagem a partir do conceito de *parataxe*, que, apesar de ser alheio ao vocabulário técnico imagético ou linguístico da Antiguidade, pode nos fornecer chave de compreensão para as práticas plástico-pictóricas, não só por ser uma relação enumerativa entre os elementos constitutivos da imagem, como também por oferecer ao observador a consciência de certa subordinação entre as partes das imagens sem que estejamos de fato sob o império da hipotaxe ou da subordinação. Ainda que possamos entender que a *parataxe* aproxima-se da coordenação ou da justaposição, há que se ressaltar a presença de uma relação de sentido entre as partes que a constituem, descartando, portanto, numa *parataxe* visual, a independência completa entre as partes, garantida linguisticamente pelo assíndeto. A formulação linguística *uolo uenias* é capaz de exemplificar como existe uma relação de dependência necessária, ainda que a ausência de síndeto subordinativo seja explícita.

Sempre me causou preocupação a constituição da metáfora nas artes visuais, afinal como uma operação de predicação poderia ser traduzida na figuração plástica, isto é, como apontar a distinção entre a metáfora e o símile plasticamente, já que o que os distingue é a presença de um conectivo no segundo caso e a ausência dele no primeiro. Ou ainda, poderíamos entender a alegoria pictórica ou plástica uma vez que uma das possibilidades de entendimento desse tropo é justamente entendê-lo como

³¹ Verg., A. 1. 148-156.

uma metáfora que se distende temporalmente? Como produzir o efeito do tempo na figuração pictórica ou escultórica? Um bom exemplo inicial que se assoma a esta discussão em nosso 2º capítulo da 2ª parte é a imagem do imperador Cômodo ladeado por dois Tritões. Esta imagem responde a duas dessas questões sob o ponto de vista plástico:

Figura 3 - Grupo de Cômodo-Hércules - Musei Capitolini - Palazzo dei Conservatori, Roma

O grupo é formado por duas estátuas de Tritões, ladeando um conjunto central de um homem com uma capa de pele de leão, segurando na mão direita uma clava, na esquerda, maçãs, abaixo do torço duas cornucópias com um globo e um escudo ao centro, ladeadas por duas Amazonas, uma semi-íntegra e outra destruída quase completamente. Por similaridade, o homem ao centro é o Imperador Cômodo (161-192), cujo Principado durou doze anos entre 180 e 192. Os atributos associados a ele dizem respeito ao mito de Hércules: a capa de leão é uma clara referência à morte do leão de Neméia; a clava é o instrumento com que mata a Hidra de Lerna; as maçãs de Hércules são atributos tipicamente romanos e passam a ser figuradas a partir do 2º século, as Amazonas e seu escudo estão em estreita ligação com o poderio que Cômodo alcança já que passa a ser, a partir de 180, com os nomes de Hércules e Amazônio,

*exsuperantissimus*³². Com este grupo posso apresentar, como se verá adiante, os conceitos de metáfora, se observada a figura central – Hércules/Cômodo – e, alegoria, se verificarmos a sintaxe dessa imagem integrando todos os elementos constitutivos do grupo.

Uma outra dificuldade se impõe quando lemos textos antigos sobre imagens, principalmente quando estamos diante de homologias que associam pinturas que não chegaram até nós a textos, muita vez, lacunares e duvidosos. Apresento neste trabalho um exercício, uma hipótese de leitura de pinturas antigas gregas de Páuson, Polignoto, Dionísio e Zêuxis, a partir das referências apresentadas a estes pintores por Aristóteles em três passagens da *Poética* e da *Política*. Meu exercício parte da relação que o Estagirita propõe entre imagens e textos, isto é, a partir de homologias. Assim, tendo em vista que temos alguma clareza acerca da produção poética e observando o objeto da imitação (parece ser impossível traçar a homologia a partir dos modos e meios), procuro construir um exemplário de imagens pictóricas sejam elas vasculares, sejam parietais, a fim de assentar a questão genérica da pintura grega antiga e, por que não dizer, romana, uma vez que parte dos exemplos advém da coleção que temos hoje por mercê de Pompeia, Herculano, Óstia, Pestum etc..

Os exercícios homológicos entre imagem e texto, a meu ver, dependem de um esclarecimento de conceitos que passa obrigatoriamente pela revisão terminológica atinente à imagem na Grécia e em Roma, afinal, como se pode associar uma imagem a um texto se não sabemos qual o significado contido especificamente quando um tipo de imagem é nomeada em texto? O que esse nome pode significar na própria condição técnica da imagem? Por que ora lemos *imago*, ora *simulacrum*? Por que uns dizem *effigies*, outros dizem *statua*? Assim parece-me que uma observação diacrônica dos significados possíveis, levando a termo um refinamento lexical, é essencial. O 4º capítulo da 2ª parte desse trabalho recupera essa discussão. Essa minha preocupação pela primeira vez foi discutida no I Colóquio Visões da Antiguidade e, acabou por ser publicado em 2011, no livro organizado por mim, J. A. Oliva Neto e Henrique Cairus:

³² Turcan (1995, 246-248): En fait, le bouclier d'Amazone et le globe surmonté de la double corne d'abondance (symbole du nouvel âge d'or) dissimulent un fort support en marbre. Mais on a une impression d'apesanteur irréelle ou d'un miracle de épiphanie impériale, en suspens au-dessus du monde ordinaire. L'oeil est vindicatif et plus dominateur que jamais. C'est un regard de défi.

Le portrait date en effet de 191-192, alors que Commode a déjoué tous les complots et se croit immunisé par son identification avec le héros grecs - qui à Rome est un dieu. Giustozzi (2011,114): “The beautiful group of sculptures depicting Emperor Commodus, shown as Hercules and with two marine creatures at his side, the Tritones, in a complex allegory symbolising the apotheosis of the emperor in his life was also discovered on the same site. As a result of his “excessive” behavior, immediately after his death Commodus was subjected to the *damnatio memoriae*, a measure that meant the destruction of all his images and citations in official inscriptions(...)”.

Algumas Visões da Antiguidade. Lá propus uma primeira reflexão³³ que apontava para o esclarecimento dos termos *effigies*, *simulacrum*, *imago*, além de tratar brevemente dos conceitos de εἰκὼν, εἰδωλὸν e πρόσωπον. Essa reflexão foi revista e ampliada em 2012 em artigo em co-autoria com R.S.S. Amato. Nesse texto, Amato ampliou a discussão acerca do nome da imagem em grego; enquanto revi e ampliei a minha discussão acerca da imagem em latim³⁴.

A partir da conceituação dos nomes das imagens, acho prudente explicitar em que medida – já que são práticas simultâneas na Roma republicana e imperial – temos um uso específico, um local de exposição diferenciado para as *effigies* e os *simulacra*. O que determina o uso de uma ou outra *repraesentatio*? É possível – e isso é uma hipótese – que a *effigies* atenda a uma necessidade privada de exposição? Será razoável entender que o *simulacrum* seja um gênero de figuração que se associa à exposição pública? A partir de alguns textos importantes de Cícero, Salústio, Políbio e Quintiliano e a observação de dois tipos de figuração do retrato romano, analiso o rito dos *funera gentilia*, das pompas fúnebres dos patrícios romanos da República, em consonância ao *ius imaginum*, direito que os patrícios tinham de possuir imagens de antepassados e poder expô-las publicamente durante as cerimônias de exéquias no mundo romano.

O 6º capítulo da 2ª parte irá articular os usos da imagem e a construção histórica da *persona* de Otávio Augusto, quando figurado como Apolo. Na verdade, este estudo busca teorizar acerca do uso da imagem como manancial histórico de maneira geral numa primeira parte e, secundariamente, a partir das imagens públicas (*simulacra*) de Otávio Augusto, observar como essas podem denotar uma leitura de um público, daí funcionariam as imagens como fonte da História pública desse período.

Por o último capítulo da tese, seu 7º capítulo da 2ª parte, apresenta uma discussão acerca da sintaxe artificial das imagens que hoje são apresentadas aos expertos e leigos nos museus, seja como acervo, seja como mostra. Essa reflexão vem acompanhada de duas outras questões importantes: a) podemos crer na existência de uma cultura imperial?; b) são significativas as mostras sobre o mundo romano em museus hoje em dia? Pois bem, creio que podemos a partir de agora ler estas pinturas que falam e estas poesias mudas.

³³ Martins (2011c).

³⁴ Martins; Amato (2012, 125-158).

PRIMEIRA PARTE

PICTURA LOQUENS – PINTURA DE PALAVRAS

Figura 4 – Odisseu na corte de Alcínoo (OA 3793) – Francesco Hayez (1791-1882) – Museo di Capodimonte, Nápoles.

I. Odisseia: uma écfrase^{*}

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

A. F. Garvie

1. Enfrentando a écfrase

As considerações a respeito dos procedimentos ecfrásticos como recurso retórico-poético sistematicamente os circunscrevem. De um lado, a teorização do mecanismo descritivo está restrita às doutrinas retóricas posteriores ao 1º século a.C., fato que, por si, 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 obras¹ plásticas ou pictóricas (πλαστικά² τέχναι ou γραφαί³ τέχναι), ainda que elas possam ser fictícias, ou, simplesmente, inexistentes, i. e., φαντασιαί com o peso do verbo.

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

^{*} Este capítulo foi apresentado inicialmente como conferência no II Colóquio “Visões da Antiguidade” - Vertentes da Écfrase (2011), organizado pelo Grupo de Pesquisa IAC do PPG em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo. Encontra-se no prelo como capítulo do Livro: P. Martins; L. Serignolli, orgs. *Écfrase e outras visualidades*. São Paulo: Humanitas.

¹ 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).*

² Plat., *Lg.*, 679a.

³ Hdt. 2.73.

E, no segundo caso, em decorrência dessa teorização realizada a partir dos séculos 1 e 2, 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*⁴ – como haviam ocorrido em Homero⁵, Eurípides, Teócrito, Apolônio, Catulo, Virgílio, Propércio e Ovídio.

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 grega⁶, 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 *écfrase* é aquela que teve mais influência sobre Filóstrato.⁷

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 o escudo de Aquiles, a fim de ensinar o que vem a ser o mecanismo/operação⁸, portanto parece ser difícil de se

⁴ Ginzburg (2005, 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.

⁵ Hom., *Il.* 18.468-617.

⁶ Cf. Webb (2007, 526-541).

⁷ Bowie (2009, 27).

⁸ Rodolpho (2012, 168-169): A *écfrase* dos modos também implica certa progressão, os teóricos dos *Progymnasmata* são unânimes em exemplificar com o canto XVIII da *Ilíada*: 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.

Theon, *Prog.* 118.6: αἱ δὲ καὶ τρόπων εἰσὶν ἐκφράσεις, ὅποι αἱ τῶν σκευῶν καὶ τῶν ὅπλων καὶ τῶν μηχανημάτων, ὃν τρόπον ἕκαστον παρεσκευάσθη, ὥς παρὰ μὲν Ὀμήρῳ ἡ ὀπλοποιΐα (...) – Também existem as *ἐκφράσεις* 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 (...).

sustentar a tese de julgamento anacrônico do procedimento às letras anteriores ao 1º século. Já o segundo grupo, que podemos classificar de “descritores de obras” – ainda que soe pejorativa tal classificação –, dado que aponta a uma suposta restrição do uso *ἐκφράσεις* às “obras de arte”, recupera nesse inovador gênero a prescrição de inúmeros outros, entre os quais o épico, o idílico, o epistolar, o trágico, o satírico etc. Vale dizer também que tanto a prescritiva retórico-gramatical a partir do I século, como os autores que autonomizam o gênero ecfrástico são mediados pelas letras helenísticas⁹ 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 emulação¹⁰.

Em Roma, se pensarmos nos agentes dos *exempla* de tropo ecfrástico, *auctoritates* que referenciam a preceptiva do mecanismo (Teão, Hermógenes e Aftônio), 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 *Éclogas* e na *Eneida*. A. Barchiesi, ao tratar da *ἐκφρασις* 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 requeira que isto seja vívido e fresco, realístico e típico, ou único e impactante)?¹¹

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

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

¹⁰ São exemplares os *Idílios* de Teócrito.

¹¹ Barchiesi (1997, 271).

em que está contido o tropo, Virgílio sintetiza a prática antiga da *ἔκφρασις*, aplicando-a de acordo com o decoro dos gêneros continentes 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*.

No próximo capítulo, tratarei acerca da leitura de uma *ἔκφρασις* virgiliana – as pinturas do templo de Juno¹² –, de sua relação estreita com a teoria platônica do conhecimento¹³ e de sua função argumentativa na construção do *ἦθος* de Eneias. Essa operação descritiva ou ecfrástica, assim, merece ser verificada não só com base na elocução, afinal funciona como uma *digressio*¹⁴ que serve, em 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 6º canto, pois se no 1º canto Eneias se reconhece sensivelmente como herói, porque é figurado entre heróis (*Se quoque*

¹² Verg., A. 1. 446 – 97.

¹³ Pl., R. 6. 509d-511e.

¹⁴ Cic., *Inv.* 1.27.4: 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 Kabengele Ilunga, 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 empregemos os tópicos com que se impelem e refreiam os ímpetos dos ânimos dos ouvintes. (Tradução de Adriano Scatolin).

Quint., *Inst.* 4.2.19: Ficta interim narratio introduci solet, uel ad concitandos iudices, ut pro Roscio circa Chrysogonum, 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 quaesisse dicitur'.

Por vezes, costuma 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)

*principibus permixtum adgnouit Achiuis*¹⁵), no 6º 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 neste capítulo é realizar uma avaliação retrospectiva do manancial desse mecanismo a partir da leitura de uma passagem da *Odisseia*¹⁶ em que os principais elementos de uma *ἔκφρασις* de lugar (*tópica* – pensando nas cinco possibilidades de écfrase propostas de Teão) são dados ao ouvinte/leitor. Também, por ser uma *ἔκφρασις* na 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 1º e 6º cantos, respectivamente.

2. A narrativa ecfrástica e um mundo fantástico

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/cantam aos feácios e aos cartagineses. Então mais um dado convém ser lembrado: a relação entre *ἔκφρασις* e

¹⁵ Verg., A. 1.488.

¹⁶ Hom., Od. 7.79-135.

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, relembremos a lição do rétor em seus *προγυμνάσματα*:

[118.7] Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὅψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. γίνεται δὲ ἔκφρασις προσώπων τε καὶ πραγμάτων καὶ τόπων καὶ χρόνων. [...] [118.15] τόπων δὲ οἶον λειμῶνος, αἰγιαλῶν, πόλεων, νήσων, ἐρημίας, καὶ τῶν ὁμοίων¹⁷.

[118.7] Écfrase é um discurso descritivo que traz vividamente o assunto mostrado perante os olhos. Uma écfrase pode ser de pessoas, de eventos, de lugares e de épocas. [...] [118.15] De lugares, tais como prados, praias, cidades, ilhas, lugares desertos e 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 palácio¹⁸ 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' ὅψιν* – vividamente, brilhantemente, claramente diante dos olhos. É o termo que me parece diferenciar a *ἔκφρασις* das descrições comuns, dado que propõe

¹⁷ Theon, *Prog.* 118.7-20.

¹⁸ Murgatroyd (1997, 357-366): 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 Hom., *Il.* 6.242-50 (Priam), Hom., *Od.* 4.42-6 (Menelaus), *Od.*, 7.81-135 (Alcinous), A.R. 3.215-248 (Aeetes), Verg. A. 7.170-191 (Latinus), Ov. *Met.* 2.1-18 (Sun), Statius *Theb.* 7.40-63 (Mars), V. Fl. 5.408-454 (Aeetes), Claud. *Rap. Pros.* 1.237-245 (Ceres), *Epithal.* 49-96 (Venus), Sidonius 2.418-423 (Aurora), 1 1.14-33 (Venus), Nonn. *D.* 3 .131-177 (Electra) and 18.67-87 (Staphylus). In Note: Cf. also the regal abodes of historical figures in J. B. J. 5.176-182 (Herod), Luc. 10.111-126 (Cleopatra), Suet. *Nero* 31 (Nero), Apul. *Mun.* 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 *The Letters of Pliny*. Oxford, 1966, 186f.).

uma virtude elocutiva necessária à *descriptio* e à *narratio*¹⁹. Assim, os elementos descritos que apresentem aspectos singulares e significativos à visão – cores, tons e luz – são essenciais às *ἐκφράσεις*.

O desenho arquitetônico de Homero para o palácio de Alcínoo oferece, assim, inúmeros lugares ecfásticos, 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 *ἐκφράσις* sistematicamente tem sido tão discutida, referências à passagem da *Odisseia* em que aqui me ocupo.

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 6º, 7º e 8º Cantos. 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.²⁰

Apesar de Garvie (1994) 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 *ἐκφράσις* do palácio de Alcínoo é fruto de uma *φαντασία* cuja materialidade se realiza em *διάνοια* a partir do tropo da *ἐκφράσις* e, ainda, possui no *μῦθος* da *Odisseia* função de suspensão digressiva que serve na estrutura narrativa à intermediação entre aquilo que ocorre presentemente (saída da ilha de Calipso/chegada à Ítaca) e aquilo que ocorrera no passado (fim da guerra e 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 Demódoco²¹ e a

¹⁹ Cic., *P.O.* 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.

²⁰ Garvie (1994, 19).

²¹ 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 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

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 histórias*. Podemos dizer, pois, que Odisseu, a partir da enunciação de suas aventuras pregressas, passa a ser o cantor/agente de seu destino²².

Ainda tomando um argumento geográfico anotado por Garvie (1994) em torno das discussões de Willamowitz²³ e Shewan²⁴, tendo em vista o fato de *Σχερία* 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 figuras que não possuem correspondência no mundo concreto ou natural. São *φαντάσματα* figurados verbalmente²⁵, como eu mesmo propus há pouco.

Outro elemento que corrobora a hipótese de ser *Σχερία* um mundo fantástico²⁶, além dos inúmeros estudos realizados²⁷, 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:

οὐ γὰρ Φαιήκεσσι κυβερνητῆρες ἔασιν,
οὐδέ τι πηδάλι' ἐστί, τὰ τ' ἄλλαι νῆες ἔχουσιν·
ἀλλ' αὐταὶ ἴσασι νοήματα καὶ φρένας ἀνδρῶν,

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.

²² 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.

²³ Wilamowitz (1927).

²⁴ Shewan (1919, 4-11 e 57-67).

²⁵ Cf. os conceitos de *eidola* ou *simulacra* em Martins; Amato (2012).

²⁶ 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 realm of the imagination.

²⁷ 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.

καὶ πάντων ἴσασι πόλιας καὶ πίονας ἀγροῦς
ἀνθρώπων καὶ λαῖτμα τάχισθ' ἄλὸς ἐκπερώωσιν
ἡέρι καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμέναι· οὐδέ ποτέ σφιν
οὔτε τι πημανθῆναι ἔπι δέος οὔτ' ἀπολέσθαι.²⁸

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.²⁹

E em 7.321-6 quando são expostas as capacidades extraordinárias dessas naus para realizar percursos longos em pouquíssimo tempo³⁰. Além dessas referências, parece-me que há na descrição do palácio de Alcínoo, outros tantos elementos que correspondem a essa, digamos, irreabilidade, e que ecfrasticamente 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.

3. O palácio de Alcínoo

Ao início do canto 5³¹, Atena interpela Zeus sobre a possibilidade de livrar Odisseu de sua atual morada ao lado de Calipso e é atendida prontamente. Mais adiante nesse canto, o deus dos deuses envia Hermes à ilha da ninfa a fim de livrar³² Odisseu, que logo constrói uma jangada³³ para partir. Num momento do trajeto, uma tempestade acomete contra ele e naufraga³⁴. No início do 6º canto, Odisseu adormecido, desnudo e exaurido numa praia não identificada recobra o ânimo e vê-se ladeado por lindas moças e entre elas, Nausícaa³⁵, 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

²⁸ Hom., *Od.* 8.557-63.

²⁹ As traduções de Homero a seguir são de Frederico Lourenço (2003)

³⁰ Fraser (1929,159).

³¹ Hom., *Od.* 5.7-20.

³² Hom., *Od.* 5.29-42. Cf. 5.97-115 e 5.160-170.

³³ Hom., *Od.* 5.243-264.

³⁴ Hom., *Od.* 5.286-493.

³⁵ Hom., *Od.* 6.117-148.

prudente que fossem juntos à cidadela, portanto segue para lá com alguma antecedência, enquanto Odisseu a acompanha à distância. Nesse momento, já no canto 7³⁶, temos:

αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
 Ἀλκινόου πρὸς δώματ' ἵε κλυτὰ· πολλὰ δέ οἱ κῆρ
 ὥρμαιν' ἰσταμένῳ, πρὶν χάλκεον οὐδὸν ἰκέσθαι.
 ὥς τε γὰρ ἡελίου αἶγλη πέλεν ἡὲ σελήνης
 δῶμα καθ' ὑπερεφές μεγαλήτορος Ἀλκινόοιο. -85
 χάλκεοι μὲν γὰρ τοῖχοι ἐληλέδατ' ἔνθα καὶ ἔνθα,
 ἐς μυχὸν ἐξ οὐδοῦ, περὶ δὲ θριγκὸς κυάνοιο·
 χρύσειαι δὲ θύραι πυκινὸν δόμον ἐντὸς ἔεργον·
 ἀργύρεοι δὲ σταθμοὶ ἐν χαλκῷ ἔστασαν οὐδῶ,
 ἀργύρεον δ' ἐφ' ὑπερθύριον, χρυσῆ δὲ κορώνη. -90
 χρύσειοι δ' ἐκάτερθε καὶ ἀργύρεοι κύνες ἦσαν,
 οὓς Ἥφαιστος ἔτευξεν³⁷ ἰδυίῃσι πραπίδεσσι
 δῶμα φυλασσέμεναι μεγαλήτορος Ἀλκινόοιο,
 ἀθανάτους ὄντας καὶ ἀγήρωις ἡμᾶτα πάντα.
 ἐν δὲ θρόνοι περὶ τοῖχον ἐρηρέδατ' ἔνθα καὶ ἔνθα -95
 ἐς μυχὸν ἐξ οὐδοῖο διαμπερές, ἔνθ' ἐνὶ πέπλοι
 λεπτοῖ. εὐννητοὶ³⁸ βεβλήατο, ἔργα γυναικῶν
 ἔνθα δὲ Φαιήκων ἡγήτορες ἐδριόωντο
 πίνοντες καὶ ἔδοντες· ἐπηετανὸν γὰρ ἔχεσκον.
 χρύσειοι δ' ἄρα κοῦροι³⁹ ἐϋδμήτων ἐπὶ βωμῶν⁴⁰ -100
 ἔστασαν αἰθομένας δαΐδας μετὰ χερσὶν ἔχοντες,
 φαίνοντες νύκτας κατὰ δώματα δαιτυμόνεσσι.
 πεντήκοντα δέ οἱ δμῳαὶ κατὰ δῶμα γυναῖκες
 αἱ μὲν ἀλετρεύουσι μύλησ' ἐπὶ μῆλοπα καρπόν,
 αἱ δ' ἰστοὺς ὑφώσι καὶ ἡλάκατα στρωφῶσιν -105
 ἡμεναι, οἷά τε φύλλα μακεδνῆς αἰγείροιο·
 καιρουσσέων δ' ὀθονέων ἀπολείβεται ὕγρον ἔλαιον.
 ὅσσον Φαίηκες περὶ πάντων ἴδριες ἀνδρῶν
 νῆα θοὴν ἐνὶ πόντῳ ἐλαυνέμεν, ὥς δὲ γυναῖκες
 ἰστὸν τεχνήσσαι· περὶ γὰρ σφισι δῶκεν Ἀθήνη -110
 ἔργα τ' ἐπίστασθαι περικαλλέα καὶ φρένας ἐσθλὰς.
 ἔκτοσθεν δ' αὐλῆς μέγας ὄρχατος ἄγχι θυράων
 τετράγυος· περὶ δ' ἔρκος ἐλήλαται ἀμφοτέρωθεν.
 ἔνθα δὲ δένδρεα μακρὰ πεφύκασι τηλεθάοντα,
 ὄγχηαι καὶ ῥοῖαι καὶ μηλέαι ἀγλαόκαρποι -115
 συκέαι τε γλυκεραὶ καὶ ἐλαῖαι τηλεθόωσαι.
 τῶν οὐ ποτε καρπὸς ἀπόλλυται οὐδ' ἀπολείπει
 χεῖματος οὐδὲ θέρεως, ἐπετήσιος· ἀλλὰ μάλ' αἰεὶ
 ζεφυρίῃ πνεῖουσα τὰ μὲν φύει, ἄλλα δὲ πέσσει.
 ὄγχην ἐπ' ὄγχην γηράσκει, μῆλον δ' ἐπὶ μῆλῳ, -120
 αὐτὰρ ἐπὶ σταφυλῇ σταφυλῇ, σῦκον δ' ἐπὶ σύκῳ.
 ἔνθα δὲ οἱ πολύκαρπος ἀλωή ἐρρίζωται,
 τῆς ἕτερον μὲν θ' εἰλόπεδον λευρῷ ἐνὶ χώρῳ
 τέρσεται ἡελίῳ, ἐτέρας δ' ἄρα τε τρυγώωσιν,
 ἄλλας δὲ τραπέουσιν· πάροιθε δὲ τ' ὄμφακές εἰσιν -125
 ἄνθος ἀφιεῖσαι, ἕτεραι δ' ὑποπερκαΐουσιν.
 ἔνθα δὲ κοσμηταὶ πρασιαὶ παρὰ νεῖατον ὄρχον
 παντοῖαι πεφύασιν, ἐπηετανὸν γανώωσαι.

³⁶ Hom., *Od.* 7.81-136.

³⁷ Fabricar, produzir obra de arte: τεύχω.

³⁸ Tapeçarias delicadas bem tecidas (...) trabalho de mulheres: πέπλοι λεπτοὶ εὐννητοὶ (...) ἔργα γυναικῶν.

³⁹ Rapazes dourados: χρύσειοι (...) κοῦροι, tendo (ἔχοντες) nas mãos (μετὰ χερσὶν) tochas que hão de queimar (αἰθομένας δαΐδας), iluminado as noites (φαίνοντες νύκτας).

⁴⁰ Junto aos altares bem feitos: ἐϋδμήτων ἐπὶ βωμῶν.

ἐν δὲ δύω κρῆναι ἢ μὲν τ' ἀνὰ κῆπον ἅπαντα
 σκίδνεται, ἢ δ' ἐτέρωθεν ὑπ' αὐλῆς οὐδὸν ἴησι -130
 πρὸς δόμον ὑψηλόν, ὅθεν ὑδρεύοντο πολῖται.
 τοῖ' ἄρ' ἐν Ἀλκινόοιο θεῶν ἔσαν ἀγλαὰ δῶρα.
 ἔνθα στὰς θηεῖτο πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς.
 αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ πάντα ἐῷ θηήσατο θυμῷ,
 καρπαλίμως ὑπὲρ οὐδὸν ἐβήσετο δώματος εἴσω. -135
 εὔρε δὲ Φαιήκων ἡγήτορας ἠδὲ μέδοντας

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.
 De bronze eram as paredes que se estendiam daqui 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.
 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
 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,
 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
 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;
 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;
 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
 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
 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 sofreador e divino Ulisses.
 Mas depois de com tudo se ter admirado no coração,
 transpôs rapidamente a soleira e entrou no palácio.
 Encontrou os príncipes e conselheiros dos Feaces
 a verter libações das taças em honra do Matador de Argos(...)

Os primeiros 6 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 Odisseu⁴¹, 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 não foi 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 αἶγλη πέλεν⁴² ἢ ἐσελήνης – o brilho do sol e da lua vinha a ser no alto palácio de Alcínoo magnânimo. É possível que essa explicação introduza um elemento 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 fim⁴³. 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 e seu esclarecimento advêm da claridade ou do esclarecimento apontado pelo brilho do sol e da lua. Essa ultrapassagem do portal realizada por Odisseu deve ser lida como a base da emulação de Virgílio, no 1º e 6º cantos da *Eneida*. Tanto no 1º canto, ao transpor os umbrais do templo de Juno erigido por Dido⁴⁴, como

⁴¹ Vale lembrar que esse mesmo estado é retomado por Virgílio no 1º canto da *Eneida* diante das visões das pinturas.

⁴² πέλεν – imperfeito do indicativo, terceira pessoa do singular do verbo πέλω – jônico homérico.

⁴³ Essa última possibilidade de leitura do portal sustenta-se por hoje se entender que os cantos feáicos 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.

⁴⁴ Verg., A. 1. 446-452: hic templum Iunoni ingens Sidonia Dido /condebatur, 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.

no 6º canto⁴⁵, ao passar pelos portais – plenos de *ἐνάργεια*⁴⁶ – 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 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: aquelas que outros têm dele e aquela que tem de si. Vale dizer que essa mesma função atribuída a Odisseu, qual seja, de contar/cantar sua história pregressa à corte, será desempenhada por Eneias em Cartago, diante de Dido.

A 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, nesse enquadramento descritivo, é a cromaticidade dos tons da prata, do bronze e do ouro refletidos nas paredes de bronze (*χάλκεοι ... τοῖχοι*); nas portas de ouro (*χρύσειαι ... θύραι*); nas colunas de prata (*ἀργύρεοι ... σταθμοὶ*); na soleira de bronze (*χάλκεος ... οὐδός*); no batente de prata (*ἀργύρεον ... ὑπερθύριον*); na maçaneta de ouro (*χρυσέη ... 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,

Nesse lugar construíra 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.

⁴⁵ Verg., A. 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 aperitique futura. O pio Eneias no momento dirige-se para um dos cumes,/ onde o alto Apolo é cultuado, e prosegue 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.

⁴⁶ Em Verg. A. 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’.

afinal são ἄθάνατοι. 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 encontrarmos tronos com mantas sobrepostas 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 que hão de queimar (αἰθομένας δαΐδας), iluminam as noites (φαίνοντες νύκτας)⁴⁷.

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 cuidam dos alimentos. Os primeiros são ἀνδριάντες, são εἰκόνες⁴⁸, 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 suavemente⁴⁹. 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 γυναικες 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 γυναικες assemelham-se ao navegar dos homens e esse navegar, como foi visto, é mágico – é, pelo menos, inusitado – a meu 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 Poseidon.

Esse discurso *fantástico*, ou 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

⁴⁷ Hom., *Od.* 7. 95-102.

⁴⁸ Cf. Martins; Amato (2012).

⁴⁹ Garvie (1994, xxx): 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.

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 *nóstos* a fim de selar seu κλέος, 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*⁵⁰

⁵⁰ Constantino Kavafis. Tradução de José Paulo Paes.

Figura 5 – O encontro de Dido e Eneias (T06736) - Nathaniel Danc-Holland – 1766 –Tate Britain, Londres

II. Um herói na intersecção de dois mundos*

“Como a páginas já relidas, vergo
Minha atenção sobre quem fui de mim,
E nada de verdade em mim albergo
Salvo uma ânsia sem princípio ou fim. (...)”

Fernando Pessoa¹

“Para conhecer objetivamente quem somos,
devemos nos ver fora de nós mesmos, em algo
que contém a nossa imagem, mas não é parte de
nós, descobrindo o interno no externo, como fez
Narciso quando se apaixonou pela sua imagem
no lago.”

Alberto Manguel²

1. Um herói por ser construído

No 1º canto da *Eneida* entre os versos 446-497, Virgílio produz uma ἔκφρασις que descreve/narra cenas da *Ilíada* como pintura no templo de Juno em Cartago. Tal procedimento não só está sendo proposto como *ornatus*, mas também como forma de atribuir características heróicas específicas, um ἦθος determinado, ao protagonista da epopeia. Nesse sentido ocupa-se a passagem de uma função argumentativa importante: Virgílio atribui a Eneias um auto-reconhecimento sensível ao operar esse mecanismo retórico. Essa passagem deve ser lida em relação direta aos versos do 6º canto em que Eneias chega ao Hades, pois lá entrará em contato com o mundo das almas e reconhecer-se-á herói também no âmbito inteligível. A partir do duplo reconhecimento, sensível e inteligível, o herói e sua descendência poderão fundar Roma. Dessa forma, pode-se ler o 1º e o 6º cantos de acordo com a teoria platônica do conhecimento.

No início da *Eneida*, tendo consciência do exíguo passado literário de Eneias, como indica Guillemín³, se comparado a Aquiles, Ulisses, Agamêmnon, Ajax e outros,

* Este capítulo teve sua primeira versão publicada em *LC*, 5 (2005): 143-157.

¹ Pessoa (1981, 93).

² Manguel (2001, 185).

Virgílio o insere num contexto heróico e histórico, mostrando as desventuras e desditas da personagem que também se nos apresenta insegura, apesar de sua ἀρετή⁴ homérica e de seu ímpeto de guerra (θούρις ἀλκῆς)⁵, porém não o faz de modo completo. Ou seja, observando a preceptiva das artes miméticas, nas quais *imitatio* (mimese) é prerrogativa necessária para a constituição do texto, Virgílio tem necessidade de constituir sua personagem, herói, tendo por base aquilo que se disse a seu respeito em outros textos de matiz literário e mítico, superando, quando possível, a construção já realizada, procedendo, por conseguinte, a emulação (*aemulatio*, ζήλωσις). Além do que, deve constituir um ἦθος que seja condizente com a formulação aristotélica⁶ do caráter épico da personagem, que determina que tanto o herói épico como o trágico são agentes de atos elevados, portanto, seres superiores.

Contudo, pouco se tem de Eneias nas letras que precedem ao poeta latino, afora as aparições na *Ilíada* e no *Hino à Afrodite*. Pode-se dizer que nos restaram apenas citações esparsas desse herói, a saber: em Hesíodo da *Teogonia*⁷, em Xenofonte na *Anábase* e na *Cinegética*, em Platão no *Laques*, em Aristóteles em um pequeno fragmento e em Teofrasto na *Historia Plantarum*. Da época helenística, nenhuma citação explícita nos chegou. Eneias volta à cena em autores latinos como Ênio em *Varia* e em Serviliano nos *Anais* – uma única citação em cada um. Daí passa a ser sistematicamente citado à época de Augusto tanto em grego como em latim por Diodoro Sículo na *Biblioteca Histórica*, Dionísio de Halicarnasso nas *Antiguidades Romanas*, Tito Lívio, Propércio, Tibulo, Horácio, Ovídio, autores, portanto, contemporâneos a Virgílio. Vale dizer que em obras posteriores a frequência passa a ser bem maior.

Quanto à construção da personagem na *Ilíada*, não podemos reduzi-la aos dois cantos em que há uma frequência preponderante de Eneias: o 5º e 20º; por mais que sejamos tentados a fazê-lo, afinal tanto no primeiro caso quanto no segundo, ele é citado 23 vezes e é personagem central nesses episódios. Nos demais cantos o temos citado uma única vez: 2⁸; 6⁹; 8¹⁰; 11¹¹; 12¹²; 14¹³; 15¹⁴, 23¹⁵. E no 13º canto¹⁶, 7 vezes; no 16º

³ Guillemin (1982, 179).

⁴ Palavra cognata de ἀριστος, superlativo de ἀγαθός. Em Homero é a excelência guerreira, em Virgílio e em outros escritores latinos é equivalente a *uirtus*, palavra cognata de *uir*.

⁵ Epíteto de Ares. Cf. Hom., *Il.* 7.164; 11.32; 17.81; 20.162 e Hom., *Od.* 4.527.

⁶ Arist., *Po.* 1448a e 1449b.

⁷ Hes., *Th.* 1008-1010: Αἰνείαν δ' ἄρ' ἔτικτεν εὐστέφανος Κυθέρεια/Ἀγχίσηι ἥρωι μιγεῖς' ἐρατῇ φιλότῃτι/Ἰδης ἐν κορυφῇσι πολυπτύχου ἠνεμοέσσης - Gerou Eneias a bem-coroadada Afrodite/ unida ao herói Anquises em amores/nos cimos do Ida enrugado e ventoso. Tradução de Torrano (1991)

⁸ Hom., *Il.* 2.820: “Aos Dardânios, Eneias, filho do valente/ Anquises e da deusa Afrodite, guiava”. Todas as traduções da *Ilíada* apresentadas neste capítulo são de Haroldo de Campos (2001-2002).

⁹ Hom., *Il.* 6.77.

canto¹⁷, 5 vezes e no 17^{o18}, 9 vezes. As pequenas aparições são essenciais, pois que o inserem e o circunscrevem no quadro heroico, ampliando o leque de possibilidades de seu ἦθος, isto é, sua coragem, força, nobreza, estirpe são características sistematicamente observadas nos referidos versos.

Entretanto, as duas grandes passagens no 5º e 20º cantos solidificam a construção ética da imagem heroica de Eneias, seja por qualificação direta, seja pelo contraste das posições frente aos demais heróis. No 5º canto, após o embate entre Diomedes e Eneias que sofre dura derrota, ele tem seus cavalos tomados, entretanto é salvo por sua mãe, Afrodite, que também é ferida. Absolutamente vulnerável, Apolo o acolhe – esse dado é essencial. Com a ajuda de Ares, a deusa sobe ao Olimpo e, buscando consolação e acolhimento de sua mãe, diz à Dione:

οὐτά με Τυδέος υἱὸς ὑπέρθυμος Διομήδης,
οὐνεκ' ἐγὼ φίλον υἱὸν ὑπεξέφερον πολέμοιο
Αἰνείαν, ὃς ἐμοὶ πάντων πολὺ φίλτατός ἐστιν.
οὐ γὰρ ἔτι Τρώων καὶ Ἀχαιῶν φύλοπις αἰνὴ,
ἀλλ' ἦδη Δαναοὶ γε καὶ ἄθανάτοισι μάχονται.¹⁹

¹⁰ Hom., *Il.* 8.108: “Não há muito, de Eneias, experto/ em manobras de fuga, os tomei”, diz Diomedes a Néstor.

¹¹ Hom., *Il.* 11.58: “Já os Tróicos,/ reuniam-se no altiplano em derredor do Priâmeo/ intrépito, do imáculo Polidamante/ e de Eneias (um deus quase para os seus guerreiros/ troianos), e também dos três Antenoríades:/ o jovem Acamante, Pólipo e Agenor,/ deiformes.

¹² Hom., *Il.* 12.99: Filho de Anquises, o nobre/ Eneias guiava a coluna quarta, mais dois/ filhos de Antenor, ótimos na guerra, Arquéloco/ e Acamante.

¹³ Hom., *Il.* 14.425: “Assim, abrupta, a força/ de Héctor tomba no pó. Cai-lhe da mão a lança;/ mas o elmo e o escudorestam presos; pluribelas,/ circunreboam suas armas brônzeas. Os Aqueus/ acodem a gritar, no afã de captura-lo;/ chovem lanças; ninguém pode o pastor-de-povos/ ferir de perto ou de longe: cercam-no os mais fortes,/ Polidamante e Eneias, mais o divino Agênor (...)”.

¹⁴ Hom., *Il.* 15. 332: “A Medon e a Iasus Eneias protra”.

¹⁵ Hom., *Il.* 23.292: “O herói Diomedes, que atrelava/ os cavalos de Trós, tomados de Eneias, quando,/ a este, o salvou Apolo.”

¹⁶ Hom., *Il.* 13. 459; 463; 477; 482; 489; 500; 504: Nesses versos, Diante da ameaça de Idomeneu, Deífobo busca ajuda de Eneias, este “irritado com Priamo divino, porque/este não lhe prestava honras de Bravo.” Mesmo assim o convenceu e “Este marchou, voraz de guerra, contra/ Idomeneu, que não se amedrontou feito uma/ criança mimada.” E grita aos amigos: “Vinde,/ amigos, socorrei-me, que estou só; receio/ por demais Eneias, pés-rápidos, acossando-me;/ é um matador de gente terrível, na flor/da idade, quando a força avulta; jovem como/ ele, com meu brio todo, veríamos a quem/ a glória tocara”.

¹⁷ Hom., *Il.* 16. 536; 608; 614; 616; 620: Na luta entre Eneias e Meríone, este último assim diz: “Eneias, embora tenhas coração valente,/ difícilte será conter o ardor de todo/ aquele que te atingir e em cheio te ferir com o bronze/ agudo, então, embora forte e autoconfiante,/a mim dará a glória e ao Hades, corcéia-célebres,/ a psique.”. Esta fala de Meríone é imediatamente reprovada por Pátroclo.

¹⁸ Hom., *Il.* 17. 323; 333, 484; 485; 513; 534; 754; 758: Héctor e Eneias enfrentam os gregos. O canto assim termina: “O inimigo, porém insistia,/ mormente os dois hegêmones, o bravo Eneias/, filho de Anquises, e Héctor, herói rutilante./ Feito nuvem de gralhos que gritando, esgarram,/ ou de estorninhos vendo, à distância, um falcão/ rapace, perdição de aves miúdas, assim diante de Eneias e de Héctor Priâmeo os jovens Dânaos,/ esquecidos da gana de lutar, se esganam,/ aos gritos, desgarrando-se. Armas belas rolam/ no fosso dos Aqueus em fuga. E a luta segue.”

¹⁹ Hom., *Il.* 5. 376-380.

Feriu-me o herói Diomedes, ânimo ardoroso,
quando o filho querido eu tirava da luta,
Eneias, para mim o mais caro dos homens.
Não só com Tróicos medem-se os Dânaos, com deuses
se confrontam.

Tal passagem já no 5º canto aponta para questões importantes, a meu ver, Eneias primeiramente mostra-se inoperante diante da grandeza de Diomedes, sua descendência pouco ou quase nada é capaz de fazer diante do herói grego e de sua protetora – Atena –, afinal, o Tídamas fora aparentemente ferido por Licaônio há pouco, mas agora ressurgia diante de Eneias sem demonstrar debilidade alguma. Assim, apesar de sua coragem inegável, Eneias é frágil. Entretanto sua fragilidade se assoma ao benfazejo auxílio de Apolo e de Afrodite. Deuses que serão importantes para a narrativa virgiliana e para a história, digamos, simbólica de Roma, sob Júlio e, posterior e principalmente, sob Otávio, como veremos no penúltimo capítulo deste trabalho. No início do 20º canto, Apolo, sob a figura de Licáon, impele Eneias a lutar contra Aquiles, que responde “Por que, filho de Príamo, me exortas à luta/ contra minha vontade, com Aquiles, sobre-/animoso?”²⁰, mais adiante, “Não é possível, cara a cara,/ enfrentá-lo. Tem sempre, a seu lado, um dos deuses”²¹. Febo retruca o argumento de Eneias:

ἥρως ἄλλ' ἄγε καὶ σὺ θεοῖς αἰειγενέτησιν
εὖχεο· καὶ δὲ σέ φασι Διὸς κούρης Ἀφροδίτης
ἐκγεγάμεν, κεῖνος δὲ χερεῖονος ἐκ θεοῦ ἐστίν·
> ἢ μὲν γὰρ Διὸς ἐσθ', ἢ δ' ἐξ ἀλίοιο γέροντος.
ἄλλ' ἰθὺς φέρε χαλκὸν ἀτειρέα, μηδὲ σε πάμπαν
λευγαλέοις ἐπέεσσιν ἀποτρεπέτω καὶ ἄρειῃ.²²

Herói, faz tua prece aos Sempiternos,
tu também, pois – se diz – és fruto de Afrodite,
filha de Zeus; Aquiles vem de menor deusa;
não de Zeus, mas do velho mar salino esta
última nasceu. Tua lança brônzea, infrangível,
enrista. Não te afetem ameaças e injúrias.

Diante de argumentos irrefutáveis, Eneias pôs-se em marcha contra Aquiles, o que fez Hera instar Atena e Poseidon para que saíssem em proteção de Aquiles. Demove-a Poseidon, afirmando que a não ser que outro deus favorecesse Eneias, deveriam eles se posicionar. Tomam acento e assistem à luta. Depois de longo combate, viu-se Eneias em tal desvantagem de sorte que assim falou Poseidon: “Dói-me, ó deuses, que Eneias, grande-coração, veja-se,/por obra do Aquileu, prestes a

²⁰ Hom., *Il.* 20. 87-88.

²¹ Hom., *Il.* 20. 97-98.

²² Hom., *Il.* 20. 104-109.

baixar ao Hades,/ a Febo Apolo, o Vibralonge, dando ouvidos./Tolo! Da morte lágrima o deus não irá/ defendê-lo (...)/Vamos, pois, resguardá-lo da morte, senão/ Zeus pai há de irritar-se no caso de Aquiles/ o abater”. Do final dessa passagem soa-me fundamental dois versos proferidos por Poseidon:

νῦν δὲ δὴ Αἰνεΐας βίη Τρώεσσιν ἀνάξει
καὶ παίδων παῖδες, τοί κεν μετόπισθε γένωνται.²³

Agora sobre os Tróicos, Eneias reinará
e os seus filhos e os filhos nascituros deles.

2. Uma visão, uma surpresa

Parece-me que a indicação divina aqui aponta como predição a existência de um futuro promissor que necessariamente é causa do enredo construído posteriormente por Virgílio. Ainda assim, era imperioso que Virgílio recuperasse, ou melhor, reconstruísse a imagem de Eneias, pois é em torno dele que a epopéia se desenvolve e é, também, em Eneias que se baseia o passado lendário da cidade que deseja exaltar: Roma. E, ainda, é a serviço de seu imperador, Otávio, membro da *gens Iulia*, cuja origem, segundo a lenda, é o herói em questão, que Virgílio, encomiasticamente²⁴, realiza o poema sob a tutela de Mecenas – lugar-tenente do príncipe. Dessa maneira, retoma norma retórica do discurso epidítico que determina, na finalidade de vituperar ou elogiar, a exploração de categorias que devem ser observadas na constituição do discurso, entre as quais a estirpe é fundamental²⁵.

²³ Hom., *Il.* 20. 307-308.

²⁴ Bickel (1982, 481).

²⁵ *Ad. Heren.* 3.6.10: Nunc ad demonstratium genus causae transeamus. Quoniam haec causa diuiditur in laudem et vituperationem, quibus ex rebus laudem constituerimus, ex contrariis rebus erit vituperatio comparata. Laus igitur potest esse rerum externarum, corporis, animi. Rerum externarum sunt ea, quae casu aut fortuna secunda aut aduersa accidere possunt : genus, educatio, divitiae, potestates, gloriae, civitas, amicitiae, et quae huiusmodi sunt et quae his contraria. Corporis sunt ea, quae natura corpori attribuit commoda aut incommoda: velocitas, vires, dignitas, valetudo, et quae contraria sunt. Animi sunt ea, quae consilio et cogitatione nostra constant prudentia, iustitia, fortitudo, modestia, et quae contraria sunt.

Agora passemos para o gênero demonstrativo da causa. Como esta causa divide-se em louvor e vitupério, consideraremos o louvor a partir de certos pensamentos e o vitupério será cotejado a partir dos contrários. O louvor, pois, pode ser das condições externas, do corpo e da alma. As condições externas são as que, por acaso ou fortuitamente, podem ocorrer favoráveis ou adversas: estirpe, educação, riqueza, poder, glórias, civilidade, amizades e as que são semelhantes ou as que são contrárias. As condições do corpo são as que a natureza atribuiu ao corpo vantajosa ou desvantajosamente: velocidade, força, elegância e vigor. As condições da alma são aquelas que consistem de nossa ponderação e reflexão: prudência, justiça, coragem, modéstia e as contrárias.

A epopéia começa, *in medias res*, ou seja, após a fuga de Eneias de Troia. Logo após a primeira intervenção divina, na forma de tempestade – cessada igualmente por outra intervenção, lá Juno, aqui Poseidon – Eneias chega a Cartago, onde, num bosque aprazível, encontra um templo erigido em honra de Juno por Dido. Nesse templo, a riqueza e a imensidão – uma leitura de Homero: o palácio de Alcínoo²⁶ – ilustram via metáfora, que *Pater Aeneas* está prestes a ter como confirmado e, posteriormente esclarecido, o seu *fatum*.

Hic templum Junoni ingens Sidonia Dido
Condebat, donis opulentum et numine diuae,
Aerea cui gradibus surgebant limina, nixaeque
Aere trabes, foribus cardo stridebat aenis.
Hoc primum in luco noua res oblata timorem
Leniit; hic primum Aeneas spernare salutem
Ausus et afflictis melius confidere rebus²⁷.

Lá punha Dido a Juno insigne templo,
Que dons e a rica efígie realçavam:
No brônzeo limiar dá brônzea escada,
Craveja o bronze as traves, e a couceira
Range em portões de bronze. Um novo objeto
Neste bosque a lenir entra os receios;
Aqui primeiro ousou fiar-se Eneias
E prometer-se alívio em seus pesares.²⁸

A alegoria do bronze²⁹, distensão temporal das riquezas e dos sucessos que hão vir-a-ser, afinal o bronze é *locus communis* da perenidade e da riqueza, enquanto os portais³⁰ alegorizam a alteração do destino, afinal são passagens para um passado recente que determinarão no herói a certeza de um futuro preestabelecido, configuram-se como prenúncio do devir – *hic primum Aeneas spernare salutem/ Ausus et afflictis melius confidere rebus* – analogamente ao que aponte na *Odisseia* quando, após a écfrase do Palácio de Alcínoo, Odisseu definitivamente entra no Palácio. Assim que Eneias transpuser os portais, confirmar-se-á sensivelmente herói e se lhe apontará a Fortuna vindoura que pode ser lida como perene e, talvez, platonicamente imutável. Vale dizer, também, que a Fortuna, boa ou má, é categoria do demonstrativo e, além disso, se associa às possibilidades poéticas da construção das personagens épicas e trágicas.

²⁶ Como vimos no capítulo anterior.

²⁷ Verg., A. 1.446-452. Para o trecho Verg., A. 450-497. Cf. Rodolpho (2012, 204-212) e Putnam (1998, 23-54).

²⁸ Todas as traduções da *Eneida* desse capítulo são de Manuel Odorico Mendes.

²⁹ O bronze é lugar comum da literatura clássica e pode significar perenidade e/ou riqueza: Cf.: Hor., *Carm.* 3.30.

³⁰ Verg., A. 6.634. Há uma retomada da imagem.

Entra Eneias no templo incerto e titubeante quanto a seu próprio ser, quando, então, fica extático ao se deparar com sua memória recente – guerra da qual acabara de participar e da qual saíra *profugus* – sensível e visualmente iconizada nas pinturas nas paredes do templo.

Namque, sub ingenti lustrat dum singula templo,
Reginam opperiens, dum, quae fortuna sit urbi,
Articicumque manus inter se operumque laborem
Miratur, uidet Iliacas ex ordine pugas,
Bellaque iam fama totum uulgata per orbem,
Atriden, Priamumque, et saeuum ambobus Achilen.
Constitit, et lacrimans: 'Quis iam locus, inquit, Achate,
Quae regio in terris nostri labores?'³¹

Pois quando, à espera da rainha, o templo
Nota peça por peça, quando o enlevam
De Cartago a fortuna, o gosto fino,
O artifício, o primor, acha em pintura
A fio as guerras d'Ilion, pelo orbe
Já soadas; o Atrida, o rei troiano,
E terror de ambos sobressai Aquiles.
Para, e em lágrimas diz: 'Que sítio ou clima
Cheio, Acates, não é dos nossos males?

Virgílio tanto se utiliza de uma arte simultânea – a pintura –, que comprime a sucessão de uma ação no momento fecundo, como também da poesia – arte temporal, que distende a imagem simultânea na sucessão de uma ação. Assim aviva na personagem memória, artifício retórico-poético e incute-lhe marca diferenciada, estatuto mítico, feitos esses, materializados por uma narrativa pictórica, espectral, numa verbal. Entretanto, ela difere radicalmente dos modelos anteriores cuja base era o escudo de Aquiles na *Ilíada*³² ou *O escudo de Hércules* de Hesíodo, ou ainda, os modelos helenísticos de Teócrito³³ e de Mosco³⁴, ou até a própria écfrase do escudo de Eneias no 8º canto da *Eneida*. Curiosamente, esta primeira écfrase estabelece uma marca de “sensibilidade” que ocupa o mesmo espaço das qualificações da “materialidade” do objeto descrito nessas outras écfrases, em cujos temas se louva principalmente a habilidade técnica do construtor do objeto. Nas pinturas do templo, o que se tem é uma clara resposta do protagonista ao que está vendo. Diz Putnam (1998):

³¹ Verg., A. 453-460.

³² O escudo de Aquiles, Hom., *Il.* 18. 470-574.

³³ Theocr., *Id.* 1.26-56.

³⁴ Mosch. 37-62. Três cenas são descritas: Io atravessando o mar (44-49); Zeus transformando-a numa mulher (50-54); e a Fênix surgindo do sangue de Argos morto (55-61). Cf. Fowler (1991, 30): In the literary description of a work of art, we may find traces of both linearization and non-linearization: the cleverest example I know is that of the ekphrasis in Moschus, where the story of Argos and Io which was non linearized by the artist in spatial terms is then re-linearized by Moschus in a way which allows both processes to be seen.

In comparison with his portrayal of Vulcan at work, Virgil scatters his initial ekphrasis with manifestations of Aeneas' emotional reaction to what he sees. These responses stand in place of words concerned with the artifact's manufacture in the shield ekphrasis, as if, in the case of Aeneas here, his inner perceptions are presumed to take an active role in the reproduction of what he contemplates and what we review through him.³⁵

O procedimento inventivo-elocutivo que Virgílio opera é a *ἔκφρασις*³⁶, isto é, a descrição plena de evidência, *evidentia*, *ἐνάργεια* ou *illustratio* que dão conta de uma qualidade necessária à écfrase, conferindo-lhe brilho e vivacidade. Daí essa descrição enumerativa e detalhada de um objeto quanto às suas características sensíveis, reais ou fictícias, determinam na recepção *φαντασία* como disposição anímica³⁷. Essa descrição, ainda que seja de caráter essencialmente estático, evidencia o processo, assim a simultaneidade dos detalhes, como afirma Lausberg³⁸, é o que condiciona tal caráter, ainda que haja movimento nos detalhes do quadro ou no objeto descrito. Assim, apesar de ser um processo descritivo, possui internamente aspectos narrativos, determinados pelo objeto descrito. Quintiliano afirma: “*Credibilis rerum imago, quae uelut in rem praesentem perducere audientes uidetur*”³⁹.

Maria Victoria Piñeda afirma:

Las posibilidades narrativas de la écfrasis se suman a su cualidad esencialmente descriptiva, pero hay que entender que las écfrasis no obedecen a la idea del carácter ancilar de la descripción con respecto a la narración. A diferencia de cualquier otra descripción amplificativa, la écfrasis suele ser central y no periférica, en el sentido de que no “ayuda” al progreso de la narración sino que generalmente lo intensifica. Naturalmente hablo de aquellos textos en que la écfrasis no aparece exenta (como en un poema), sino acompañando a una narración o insertada en ella⁴⁰.

³⁵ Putnam (1998, 23-24).

³⁶ Ps-Hermog. (Rabe), *Prog.* 22-23; Theon (Patillon), *Prog.* 118.6-120.11. Apht. (Rabe), *Prog.* 36-37.; Nikol. (Felten), *Prog.* 67-71.

Cf. Grassin: Au sens large on entend généralement par ecphrasis toute description poétique de personnes, d'objets ou de lieux. Le substantif vient du verbe ekphrazein, “proclamer, affirmer, ou donner la parole à un objet inanimé”. On le trouve en ce sens dans les rhéthoriques anciennes (par exemple chez Denis D'Halicarnasse, chez les rhéteurs Hermogène et Aphtonius. Cependant, on observe très tôt le développement d'un sens précis, l'ecphrasis étant réservé pour désigner la description littéraire d'une oeuvre d'art. Il semble que ce soit à propos des *Imagines* de Philostratus Lemnius, datant du II^e siècle de notre ère, que l'on passe, au IV^e siècle, du sens large au sens restreint. La description des “images” de Philostrate devient une sorte de modèle exemplaire de l'art de la rhétorique descriptive.”

³⁷ Arist., *De An.* 427a-429a.

³⁸ Lausberg (1999, t.2, 224-5).

³⁹ Quint., *Inst.* 4. 2,123.

⁴⁰ Piñeda (2000, 257).

Tal procedimento de Virgílio gerará em Eneias a consciência sensível de seu Ser, visível, somatória da imagem e objeto, isto é, aquilo que se vê a seu respeito e aquilo que ele vê de si mesmo e, nesse sentido, há uma intensificação. Isto é, tanto observa o mundo das imagens (εἰκόνες), como o mundo dos seres que existem (ζῶα). E isto lhe propiciará ainda ver-se possuidor de um *fatum* diferenciado: será visivelmente herói. Jaa Torrano nos indica:

Os mortais homens, quando nasceram com seu próprio destino por desígnios de Zeus, têm a existência presidida por numes que os interpelam durante a vida e assim os conduzem ao que estão destinados; por si mesma, a interpelação dos Numes aos mortais homens confere-lhes algo mais que aos interpelados distingue-se dos mortais homens e promove-os à condição sobre-humana de heróis.⁴¹

Vale dizer, contudo, que aqui a interpelação é indireta. O fato de o reconhecimento ocorrer no templo de Juno pode ser um indicativo de que exista a relação divina indicada por Torrano, além de um enigma. Essa ἔκφρασις também deve ser lida como mecanismo elocutório a serviço de uma ἀναγνώρισις de terceiro tipo, conforme indica Aristóteles na *Poética*:

ἡ τρίτη διὰ μνήμης, τῷ αἰσθέσθαι τι ἰδόντα, ὥσπερ ἡ ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένουσιν, ἰδὼν γὰρ τὴν γραφὴν ἐκλαυσεν, καὶ ἡ ἐν Ἀλκίνου ἀπολόγῳ, ἀκούων γὰρ τοῦ κιθαριστοῦ καὶ μνησθεὶς ἐδάκρυσεν, ὅθεν ἀνεγνώρισθησαν.⁴²

A terceira espécie de reconhecimento efetua-se pelo despertar da memória sob impressões que se manifestam à vista, como nos Cipriotas de Diceógenes, em que a personagem, olhando o quadro, rompe em pranto; ou na narrativa de Alcínoo, em que Ulisses, ouvindo o citarista recorda e chora, e assim o reconheceram.⁴³

Contudo, a ἀναγνώρισις é diferenciada, pois não é efetuada por terceiros, mas sim pelo próprio protagonista que observa cenas de uma guerra da qual participara, e isso implica um tipo de περιπέτεια (peripécia) também incomum e nova.

Eneias, então, embargado quanto à voz, chorando (*lacrimans*), detém-se nos detalhes dos afrescos: vê, primeiro, o Atrida; olha Príamo e Aquiles e depois pergunta a Acates até que ponto da terra havia chegado a notícia da desventura de seu povo *Quis iam locus, inquit, Achate,/Quae regio in terris nostri non plena laboris?*⁴⁴. Intriga-lhe que

⁴¹ Torano (1988, 139).

⁴² Arist., *Po.* 1455a.

⁴³ Tradução de Eudoro de Souza (1973).

⁴⁴ Verg., *A.* 1, 259-60.

fama de ingente guerra já tenha percorrido o mundo e, com essa, o sucesso de vencedores e de vencidos. Passa a entender, a partir desse momento, que não existe um herói vencido, pois a fama deseja honra e virtude e não apenas a vitória. Virgílio passa a descrever em pintura as cenas da guerra de Troia, uma nova leitura de Homero; seu objetivo é enaltecer heróis, para neste contexto, nesta breve tradição das letras, inserir a sua personagem épica como tal, amplificando suas qualidades e virtudes por analogia e contiguidade. Associa o protagonista aos heróis possuidores de κλέος, a fama, a glória, seja pela bela morte seja pela vitória⁴⁵. Detém-se, pois, aqui, em dois artifícios retóricos: o louvor e a amplificação, que estão absolutamente coadunados ao gênero demonstrativo do discurso.

Eneias continua a observar as pinturas:

en Priamus. sunt hic etiam sua praemia laudi,
sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.
solue metus; feret haec aliquam tibi fama salutem.'
sic ait atque animum pictura pascit inani
multa gemens, largoque umectat flumine uultum.
namque uidebat uti bellantes Pergama circum
hac fugerent Grai, premeret Troiana iuuentus;
hac Phryges, instaret curru cristatus Achilles.
nec procul hinc Rhesi niueis tentoria uelis
agnoscit lacrimans, primo quae prodita somno
Tydides multa uastabat caede cruentus,
ardentisque auertit equos in castra prius quam
pabula gustassent Troiae Xanthumque bibissent.
parte alia fugiens amissis Troilus armis,
infelix puer atque impar congressus Achilli,
fertur equis curruque haeret resupinus inani,
lora tenens tamen; huic ceruixque comaeque trahuntur
per terram, et uersa pulvis inscribitur hasta.
interea ad templum non aequae Palladis ibant
crinibus Iliades passis peplumque ferebant
suppliciter, tristes et tunsae pectora palmis;
diua solo fixos oculos auersa tenebat.⁴⁶

Eis Príamo! o louvor tem cá seus prêmios,
Dói mágoa alheia, e remanesce o pranto.
Coragem! que em teu bem conspira a fama.”
Disse, e em vãos quadros se apascenta, e as faces
Gemebundo umedece em largo arroio.
Vê de Pérgamo em roda a hoste Graia
Do frígio ardor fugir, fugir a Teucra
Do instante carro do emplumado Aquiles.
Ai! perto a Reso por traição Tidides,
No primo sono, arrasa as níveas tendas,
De carnagem cruento; e os acres brutos
Volve ao seu campo, sem gostado haverem
De Troia os pastos, nem bebido o Xanto.
Tristel! as armas perdendo, além, Troílo,
Que arrostou-se menino ao próprio Aquiles,
É dos corcéis tirado, e ressupino,

⁴⁵ Vernant (1979, 31-62).

⁴⁶ Verg., A. 461-483.

Mas tendo os loros, do vazio carro
 Pende; e a cerviz no pó, de rojo a coma,
 Virada a lança hostil na areia escreve.
 Em cabelo, as Ilíades aflitas
 Ao templo iam também da iníqua Palas,
 O peplo humildes ofertando, e os peitos
 Com punhadas ferindo: aversa a déia
 Olhos no chão pregava.

Não menos emocionado que no início desse momento narrativo, como foi visto, após citar o Agamêmnon (o Atrida), Príamo (o rei de Troia) e Aquiles – curiosa é a posição de Príamo no verso cercado pelos dois gregos: *Atriden, Priamumque, et saeuum ambobus Achilen* –, personagens, digamos, centrais, afinal o primeiro comanda os gregos, o segundo comanda os troianos e o último é o herói cuja ira é o cerne da narrativa homérica, eleva e reverencia o seu povo ao enunciar *en Priamus!* A interjeição em primeira posição seguida do nominativo do nome próprio é extremamente significativa; de acordo com Putnam⁴⁷: “*For a brief moment, Priam is the special focus of Aeneas' own empathy which will be confirmed by his prominence in the larger ekphrastic design*”. Eneias vê em pintura o rei troiano, sua *representatio* produz um efeito imediato: a emoção transborda, corroborando a tese de que nessa écfrase o sentimento – eu diria o *πάθος* ou o *dolor*⁴⁸ – ocupa o lugar da descrição do primor técnico do objeto descrito. Dessa maneira, o efeito de sentido supera o modo de realização técnica da obra. Assim os versos 461-465 vazam essa exacerbação patética: *sic ait atque animum pictura pascit inani*⁴⁹. As pinturas inanes são alimento da alma, são elas capezes de fazer Eneias ver com os olhos da alma – *uisio mentis*. Imediatamente após a essa exploração dos espectadores privilegiados, Eneias e Acates, Virgílio em 466 apresenta uma sequência “cinematográfica”: a luta em Pérgamo, cuja vantagem troiana se faz ver primeiro, afinal os gregos fogem e a juventude troiana os persegue: *hac fugerent Grai, premeret Troiana iuuentus*. Imediatamente surge a imagem de Aquiles seguindo os troianos em seu carro. Daí, é retomado o 10º canto da *Ilíada*: o episódio em que Reso e seus companheiros são dizimados por Diomedes⁵⁰. O próximo quadro é o de

⁴⁷ Putnam (1998, 27).

⁴⁸ Barchiesi (1994).

⁴⁹ Putnam (1998, 25): What may be an “empty Picture” to the remembering hero, or even to the mindful queen behind its creation, with art standing in for life and reproduction for immediate experience, will take on further signification for the reader who is alert to the poem as a whole and to Virgil's propensity for layered meanings. Virgilian ekphrasis both brings time to a standstill and energizes its context.

⁵⁰ Hom., *Il.* 10. 435 e ss: ἐν δὲ σφιν Ῥῆσος βασιλεὺς πάϊς Ἡϊονῆος./ τοῦ δὲ καλλίστους ἵππους ἶδον ἡδὲ μεγίστους/ λευκότεροι χιόνος, θείειν δ' ἀνέμοισιν ὁμοῖοι./ ἄρμα δὲ οἱ χρυσῶ τε καὶ ἀργύρῳ εὖ ἥσκηται./ τεύχεα δὲ χρύσεια πελώρια θαῦμα ἰδέσθαι/ ἤλυθ' ἔχων· τὰ μὲν οὐ τι καταθνητοῖσιν ἔοικεν/ ἀνδρεσσιν φορέειν, ἀλλ' ἀθανάτοισι θεοῖσιν.

Entre eles, o rei, Reso Eiônides;/ seus cavalos, belíssimos, avultam; são/ mais albos do que a neve; correm quase-vento;/ no carro aurilavrado, com tauxias de prata./ Vem todo armado em ouro, à grande, maravilha/de ver incompatível com os mortais, a a deuses/ convindo tal pompa.

Troilo⁵¹ em sangrenta contenda com Aquiles; as troianas no templo de Palas, exemplos de virtude, e, por fim, observa atentamente o momento que sucede à morte de Heitor, índices pontuais de emulação com o poema homérico.

Ter circum Iliacos raptauerat Hectora muros,
Exanimumque auro corpus uendebat Achilles.
Tum uero ingentem gemitum dat pectore ab imo,
Vt spolia, ut currus, utque ipsum corpus amici,
Tendentemque manus Priamum conspexit inermes.
Se quoque principibus permixtum agnouit Achiuis,
Eoasque acies et nigrii Memnonis arma⁵²..

(...)A Heitor Pelides
Três vezes arrastara em torno aos muros,
De ouro a peso vendia-lhe o cadáver.
Do imo um gemido grande Eneias solta,
No olhar o espólio, o coche, o amigo exânime,
E a Príamo estendendo as mãos inermes,
A si se reconhece entre os mais chefes,
Do negro rei Eôo a turma e as armas

Transtornado ao ver tais cenas, Eneias, como que diante de um espelho, se reconhece *permixtum* aos chefes gregos, a lutar. Percebe que os deuses lhe reservam sina digna dos heróis presentes nas pinturas; sendo ele, herói, seu *fatum* será diferente do *fatum* de sua gente. À sua descendência está reservada a fundação de uma cidade que dominará o orbe. Seu destino será a conquista do Lácio⁵³. Será ele capaz de guardar e estabelecer as leis e costumes da cidade. “Se”, “*permixtum*” e “*agnouit*” em texto e em pintura desvelam o ser visível de Eneias, seu ἦθος heróico, superior, pois, ao dos homens mortais. Diante dessa imagem reflexa, se reconhece entre *principibus*, os primeiros das gentes, como se lhe principiasse aqui, herói, a iniciação, que no decorrer da epopéia, se completará com a descida aos infernos. Ao fundar Roma, terá perfeito uma trajetória, um percurso, um descobrimento que dará sentido aos seus epítetos: *pius* e *pater*.

Virgílio no final dessa narrativa faz uma aproximação curiosa ao descrever Pentésiléia, chefe das Amazonas, presente nos murais do templo, memória e imagem, e a entrada de Dido, chefe de homens, e sua corte no templo, imediato e realidade. Os dois pequenos períodos, o primeiro com quatro e segundo com cinco versos, referendam por simetria a similaridade de duas imagens femininas poderosas. Tal

⁵¹ Hom., *Il.* 24. 257. Troilo, filho de Príamo, assassinado por Aquiles antes do momento no qual se abre a história da *Iliada*.

⁵² Verg., *A.* 1.483-489.

⁵³ Torrano (1988, 139): “Assim são heróis: por apropriarem-se de um destino comum a todas as gentes de sua gente, tornando-o o seu próprio destino, participam das honras divinas mais que o comum dos homens...”.

proximidade – a meu ver, uma belíssima alegoria, já que podemos traçar correspondências entre as imagens homólogas – aponta para uma relação entre passado e presente: o passado da imagem e o presente da épica. Eneias torna-se, nesse momento narrativo, o condutor, o responsável por uma imisção entre o mítico e o real por intermédio de sua sensibilidade, de sua visão. Os mesmos olhos que vertem lágrimas ao ver Heitor, ao se ver, ao ver Pentésiléia, assistem atônitos ao desfilar de Dido e seu séquito. Os mesmos olhos que observam as pinturas, assistem à *regina* de Cartago.

Ducit Amazonidum lunatis agmina peltis
Penthesilea furens, mediisque in millibus ardet,
Áurea subnectens exsertae cingula mammae
Bellatrix, audetque uiris concurrere uirgo.
Haec dum Dardano Aeneae Miranda uidentur,
Dum stupet, obtutuque haeret defixus in uno,
Regina ad templum, forma pulcherrima Dido,
Incessit, magna iuvenum stipante caterua.

À testa de milhares de Amazonas
Com lumados broquéis, Pentésiléia
Se abrasa em fúria, belicosa atando
Sob a despida mama um cinto de ouro,
E a virgem com varões brigar se atreve.
Quando extático o herói se embebe e enleia,
Ao templo a formosíssima rainha
Marcha, de jovens com loução cortejo⁵⁴.

Somente, ele, herói, poderia contemplar, similarmente, tais imagens, pertencentes a instâncias do ser diversas. Ele o faz, pois participa de um mundo ao qual não têm acesso os mortais. Possui visão mais ampla das forças que regem o mundo. Segundo Putnam (1998), tais forças podem ser lidas de duas maneiras:

Aeneas construes the murals as evidence for two facts. First, since the eight episodes all deal with events associated with downfall of Troy, Aeneas notes how universally celebrated such incidents were and, presumably, how worthy they and their protagonists were of immortality. (...) The pride implicit in Aeneas' reaction complements the second way Aeneas views the murals, namely, as evidence for the enormous sorrow such happenings engendered as they occurred and now arouse again at the moment of retrospection, and therefore of Dido's compassion in the face of human suffering and, in particular, of her understanding of Trojan hurt.⁵⁵

⁵⁴ Verg., A. 1.490-497.

⁵⁵ Putnam (1998, 24).

3. Platão e Plutão em Virgílio

Virgílio, na verdade, ao erigir essa personagem, herói, parece-me aludir à teoria platônica do conhecimento, em conformidade aos 6º e 7º Livros da *República*, mais especificamente quando o filósofo propõe a metáfora do sol⁵⁶, a imagem da linha⁵⁷ e a alegoria da caverna⁵⁸. Tal aproximação entre Eneias e o filósofo ampara-se justamente no fim a que cada um dos dois está destinado: fundar e/ou governar a cidade. Entretanto, não devemos perder de vista que os 6º e 7º Livros irão se ocupar fundamentalmente da “construção do filósofo”, isto é, quais qualidades lhe dão estofa a fim de que possa ocupar posição de destaque na cidade. Mais do que isso, esses livros buscam analisar o que lhe é desfavorável e traçam, também, como devem ser formados os guardiões para que atinjam o *saber mais elevado*, isto é, o μέγιστον μάθημα⁵⁹, cujo objeto é a ideia do bem. Bolzani informa que “só pode ser objeto de conhecimento o que é sempre o mesmo, embora se apresente em diversos exemplares particulares. Noutras palavras, só é passível de ciência o que nunca muda”⁶⁰. Assim, Eneias, ao se ver entre heróis, toma consciência sensível de que é um deles. Pode até imaginar ser um herói, mas não sabe se é um deles ainda. Ainda não sabe se esta possibilidade sensível será confirmada como um objeto de conhecimento – sempre o mesmo –, de sorte que a sua visão de si, só se nos apresenta como um exemplar particular e não algo irreprochável, perfeito. Bolzani também ensina que “ciência ou conhecimento só pode dizer respeito, portanto, àquele ‘belo’, àquele ‘piedoso’ e àquele ‘corajoso’ que Sócrates solicitava.”⁶¹ As duas das três categorias indicadas são mais de uma vez apontadas na *Ilíada* e na *Eneida* em relação a esse herói – lembremos, pois, seu epíteto é *pius*.

Dessa maneira, no 1º canto Eneias é iniciado no âmbito do sensível, isto é, a personagem adquire certa δόξα, conceito de opinião que é a contrapartida do conceito de ἐπιστήμη, conhecimento. Contudo, essa δόξα não é de um objeto qualquer, mas sim, de si mesmo; a um só tempo, ele, Eneias, é imagem e objeto do qual se tem imagem,

⁵⁶ Pl., R. 507b-509d.

⁵⁷ Pl., R. 509d-511e.

⁵⁸ Pl., R. 514a-518b.

⁵⁹ Pl., R. 505a.

⁶⁰ Bolzani (2006, xiii)

⁶¹ Bolzani (2006, xiii). Cf. Pl., Cra. 439d-440b.

mas, mesmo assim, uma imagem diferenciada, seu κλέος já fora assumido por contiguidade. Porém isso não é verdadeiro, afinal, ainda de acordo com Bolzani:

se esses mutáveis seres particulares que se dão a nossa sensibilidade não são legítimos objetos de conhecimento, semelhante ciência só pode ser acessível ao pensamento – não é o corpo, mutável, instável e precário, a via da descoberta desse conhecimento, mas sim a alma, que se caracteriza pelo pensar, pelo acesso ao inteligível.⁶²

Por outro lado, Eneias torna-se um iniciado nas coisas do mundo terreno, onde o olhar permite discernir as coisas bem iluminadas e mal iluminadas; um iniciado nas coisas do mundo sensível, onde a memória e o olhar têm importância fundamental na obtenção dessa δόξα⁶³. Porém, Eneias, após a conquista dessa δόξα, ainda não está apto (como o filósofo está, pois detém o saber dialético) a fundar e/ou governar a cidade, falta-lhe o conhecimento do mundo das ideias, onde o sensível não tem valor, onde o Bem transmite às coisas, que “são”, οὐσία (essência) e ἀλήθεια (verdade). Carece, pois, o herói de sua ascensão dialética, que será perfeita no âmbito do inteligível, do não visível, ou ainda, no τόπος das almas. Só após o domínio desse conhecimento (ἐπιστήμη), qual seja, das coisas em si, Virgílio “permitirá” a Eneias a conquista do Lácio e a fundação de Roma, o cumprimento de seu *fatum*. Vale lembrar aqui que, apesar de o sensível não transmitir o conhecimento das coisas em si, das formas, uma vez que é um particular, ele é o ponto de partida para o conhecimento, “a alma deve partir dos particulares sensíveis para chegar a conhecê-las”⁶⁴.

Virgílio, ao propiciar esse contato sensível num templo impõe prerrogativa religiosa para aquisição da δόξα - fato inusitado -, porém esse dado na narração permite estabelecermos ligação com 6º canto da epopéia, quando Eneias transpuser os portais do futuro templo de Apolo⁶⁵. Lá se lhe apontará o desvelo da região das almas e consequente desvelar-se no âmbito do inteligível. Adquirirá ἐπιστήμη, fato que, nesse caso específico, não pode ser desvinculado de relação religiosa, se platonicamente admitido. Há que se lembrar, também, do que havia inscrito na entrada do templo Delfos, dedicado a Apolo: γνώτι σεαυτόν. Segundo Tosi:

⁶² Bolzani (2006, xiii).

⁶³ Na aquisição dessa “δόξα” o grego utilizaria o verbo εἶδω/οἶδα, conhecer por ter visto; Virgílio, estranhamente, usa o verbo “agnosco” que tem a mesma raiz do verbo “gignosco”, que é utilizado no conhecer as coisas no âmbito do inteligível, i.é, na aquisição da ἐπιστήμη.

⁶⁴ Bolzani (2006, xv).

⁶⁵ O templo de Apolo é uma indicação fundamental, afinal o epíteto Febo significa luminoso (φῶς/φωτός e Φοιβή/Φοίβης). Assim, preside o deus o reconhecimento de Eneias no âmbito do inteligível e, ainda, pode-se relacionar esse dado com a metáfora do sol proposta por Pl., R. 507b-509d.

[A tradição platônica⁶⁶] afirma que foram exatamente os sete sábios que a puseram como epígrafe no templo de Delfos(...). De fato, segundo as diversas possibilidades, podia equivaler a um convite ao conhecimento das características individuais, portanto das limitações individuais, ou então, um incitamento à introspecção da alma⁶⁷.

Há que se observar o contato existente entre os dois trechos. No 1º canto, no templo de Juno, Eneias adquire a δόξα; no 6º, no templo de Apolo, ἐπιστήμη. No 1º, transpõe umbral de bronze, no 6º, de ouro. No 1º, usa a visão; no 6º, há uma disposição anímica e mágica⁶⁸ que propicia o contato com o mundo das almas. É-me claro, portanto, que há dois momentos construídos pelo poeta épico: um primeiro, em que Eneias observa-se entre os visíveis, e um segundo, em que comunga com os invisíveis”. Bolzani informa:

[Os visíveis] que nunca mantêm a identidade, que mudam a todo momento – as coisas que se dão imediatamente a nós; e os ‘invisíveis’, idênticos a si mesmos e invariáveis – as formas. Os primeiros – incluindo o corpo – são sensíveis, de múltiplos aspectos. Os últimos – incluindo a alma – são divinos, inteligíveis, de aspecto único. A esfera da sensibilidade, aí compreendido o corpo, torna-se, portanto, ontologicamente precária e inferior. Cabe à alma, para aproximar-se o máximo possível do conhecimento dessas formas inteligíveis, tentar afastar-se o máximo possível em vida, das exigências corporais, das paixões, pois o corpo é um obstáculo para aquisição do saber. Imortal, essa alma conhecerá plenamente as formas um dia e, quando o fizer, alcançará plenamente a identidade.⁶⁹

4. Plutão: a Verdade

O 6º canto inicia de forma curiosa, entretanto, significativa se levarmos em conta a reação de Eneias diante das pinturas do templo: *Sic fatur lacrimans*. Isto é, a emoção que fora a marca da écfrase no 1º canto, é o ponto de partida do 6º canto. É lógico que essa é uma marca narrativa que relaciona este canto com o anterior, cujo término é marcado pela morte de Palinuro – timoneiro de Eneias –, que cai ao mar e permanece insepulto. Mas, ainda assim, é interessante ressaltarmos que o mesmo efeito patético, que é tão importante naquela écfrase, nesse canto se repete, como que

⁶⁶ Pl., *Prt.* 343b.

⁶⁷ Tosi (1996, 162-3).

⁶⁸ A Sibila de Cumas é quem auxilia Eneias na descida aos infernos. Verg., *A.* 6. 125-9: “Sate sanguine diuum,/ Tros Anchisiade, facile descensus Auerno;/ Noctes atque dies patet atri ianua Ditis;/ Sed reuocare gradum superasque euadere ad auras,/ Hoc opus, hic labor est.”

⁶⁹ Bolzani (2006, xiv-xv).

estabelecendo uma ponte precisa entre as passagens. Seja como for, Eneias chega a Cumas. Lá, imediatamente dirige-se ao cimo de um monte:

at pius Aeneas arces quibus altus Apollo
praesidet horrendaeque procul secreta Sibyllae,
antrum immane, petit, magnam cui mentem animumque
Deliu inspirat uates aperitque futura.
iam subeunt Triviae lucos atque aurea tecta⁷⁰.

O piedoso varão penetra o alcaçar
Em que Apolo preside, e as profundezas
Onde a horrenda Sibila ânimo e alento
O Délio vate inspira e abre os futuros.
Sobem da Trivia os lucos e áureos tetos.

A indicação adversativa “at” marca claramente um fator diferencial entre Eneias e os seus companheiros, já que aqueles estão a desvendar, a descobrir os mistérios da nova terra e ele vai em busca de outras descobertas menos terrenas, já que dependem de Apolo, da Sibila de Cumas e do desbravamento das selvas (*lucos*) da trívia Hecate. Esse desbravar tem o fim indicado por Apolo, afinal *Deliu inspirat uates aperitque futura* e, mais curioso, é que essas revelações se dão sob *aurea tecta*, importante referência que estabelece mais um contato com o bronze, prata e ouro do palácio de Alcínoo e com o bronze do templo de Juno. Outra coincidência importante, já que nos fica pouco claro o plural “*subeunt*” – seus sujeitos: Eneias e Acates, ou seja, os mesmos que estavam no templo de Juno. Outro elemento que me parece fundamental é como Virgílio propõe a história da fundação do templo em Cumas, atribuído a Dédalo em forma de uma pequena écfrase agora não mais apresentando *picturae inani*, mas relevos nas portas do templo assim cinzeladas:

redditus his primum terris tibi, Phoebe, 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 Cnosia 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

⁷⁰ Verg., A. 6. 9-13.

adforet atque una Phoebi Triuiaequae sacerdos,
Deiphobe Glauci, fatur quae talia regi:
'non hoc ista sibi tempus spectacula poscit;
nunc grege de intacto septem mactare iuuenços
praestiterit, totidem lectas ex more bidentis.⁷¹

Te sagra, ó Febo, e erige um bravo templo.
Nas portadas insculpe o morto Andrógeo,
E em castigo os Cecrópidas multados
Ah! na perda anual de sete filhos;
A urna está do sorteio. Ao mar soberba
Corresponde fronteira a gnósia terra:
Aqui do touro o amor cruel, e ao furto
Submetida Pasife, e a raça mista
Pôs, monumentos da nefanda Vênus,
Minotauro biforme; aqui da estância
Afadigosa o enredo inextricável,
Dolos que, da princesa apaixonada
Com pena, o mestre solve, e em tais desvaires
Cegos vestígios por um fio rege.
Não fosse, Ícaro, a dor, nessa obra-prima
Teu caso entrara: foi gravá-lo em ouro,
Duas vezes falece a mão paterna.
Mais perlustraram tudo, se expedido
Não regressasse Acates com Deífobe
De Glauco, a Febo e Apolo consagrada;
Que se endereça ao rei “Não mais, Eneias,
De espetáculos basta; ora te cumpre
De intacta grei matar novilhos sete,
Sete ovelhas do rito.”

A passagem acima dialoga com a écfrase das pinturas de Dido. Curiosamente descreve igualmente parte de um local sagrado, lá o templo de Juno, aqui o templo de Apolo. Lá temos *pictura inanis*, aqui *ista spetacula*. Lá pinturas, aqui relevos. Lá a Guerra de Troia, aqui o mito de Minos. Fato é que mais uma vez Eneias e Acates veem-se diante de uma obra visual e mais uma vez a obra é capaz de alterar os ânimos, tanto que *Quin protinus omnia/ Perlegerent oculis, ni iam praemissus Achates/ Afforet atque una Phoebi Triuiaequae sacerdos/ Deiphobe Glauci*. Deve-se notar que Virgílio descreve duas folhas de portas: uma, digamos, cretense; outra, ateniense. Visto esta porta e realizadas as libações exigidas pela Sibila, as cem portas do templo se abrem, lá ecoam as respostas da Sibila que informa-lhe o futuro: 1) grandes males por terra Eneias sofrerá ainda; 2) muitas gurras e encontros terríveis; 3) o Tibre espumará sangue; 4) no Lácio já nasceu um novo Aquiles; 5) os novos obstáculos também advêm de uma mulher. Entretanto ela diz finalmente:

tu ne cede malis, sed contra audentior ito,
qua tua te Fortuna sinet. uia prima salutis
(quod minime reris) Graia pandetur ab urbe.⁷²

⁷¹ Verg. A. 6.18-39.

⁷² Verg., A. 6.95-97.

Tu não franqueies; mais que a sorte ousado,
Resiste aos males. De livrar-te o meio
Te abre Graia cidade, o que nem pensas.

Daí em diante, Eneias pede à Sibila, já que estão nos portais do inferno, que o leve até Anquises, ela o atende, porém, aponta-lhe os ritos que deve cumprir à Prosérpina levando-lhe o ramo de ouro da árvore de Juno. Alerta-o também que deve realizar as honras fúnebres a um de seus homens, Miseno, e isso farão seus homens na praia. Logo em seguida, duas pombas, aves de Vênus, lhe surgem e a elas pede que o indiquem o caminho a seguir. Ao chegarem ao Averno, elas pousam numa árvore frondosa cuja ramagem é de ouro, rapidamente Eneias colhe o ramo e leva-o ao lugar indicado por Sibila onde realiza o rito à Prosérpina. Quando:

Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes
et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late,
sit mihi fas audita loqui, sit numine uestro
pandere res alta terra et caligine mersas.
Ibant obscuri sola sub nocte per umbram
perque domos Ditis uacuas et inania regna:
quale per incertam lunam sub luce maligna
est iter in siluis, ubi caelum condidit umbra
Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem.⁷³

Deuses! que império sobre as almas tendes,
Caladas sombras, Flegetonte e Caos,
Taciturnos vastíssimos contornos,
Dai-me o que ouvi narrar, dai-me os arcanos
Do abismo descoser caliginoso.
D'erma noite iam sós no escuro envoltos,
Por vã plutônia estância e vácuos reinos,
Qual se anda à luz falaz da incerta Lua
Por matas, quando Jove embrusca o polo
E às coisas tira a cor tristonha treva.

Eneias entra em contato com a geografia infernal e com entidades abstratas (no âmbito sensível) que lhe são apresentadas como figuras ideais⁷⁴. Assim surgem diante de si Remorsos, Medo, Mazelas, Trabalhos, Morte, Gozo, Discórdia. Obtém, assim, o conhecimento das coisas em si. Essas não são imagens, não são imitações ou reflexos, têm essência (*οὐσία*), são verdadeiras (*ἀλήθεια*), ilatentes. Do ponto de vista da composição, Virgílio propõe a verbalização de uma bela *φαντασία*, uma vez que qualifica pontualmente as figuras de modo a delimitar suas características essenciais.

Vestibulum ante ipsum primisque in faucibus Orci
Luctus et ultrices posuere cubilia Curae;

⁷³ Verg., A. 6. 264-272.

⁷⁴ Ideais no sentido de *εἶδος* – forma de alguma coisa no espírito, caráter específico de alguma coisa.

Pallentesque habitant Morbi tristisque Senectus
Et Metus et malesuada Fames et turpis Egestas,
Terribiles uisu formae, Letumque Labosque,
Tum consanguineus Leti Sopor, et mala mentis
Gaudia mortiferumque aduerso in limine Bellum
Ferreiue Eumenidum thalami et Discordia demens
Vitupereum crinem uitii innexa cruentis.⁷⁵

No vestibulo mesmo, às fauces do Orco
Se aninha o ultriz Remorso, e o Luto e o Medo;
Má conselheira a Fome e a vil Penúria,
Visões de horror; da mente os ruins prazeres,
E a Morte e a Lida, e Sono irmão da Morte:
De frente a letal Guerra, e em férreo catre
As Fúrias, e a Discórdia insana que ata
Cruentos nóstros na víperea grenha.

A seguir, além portanto, dos entes abstratos desenhados por Virgílio, Eneias toma contato com figuras híbridas, míticas e mágicas que, por causa de seu caráter, poderiam ser consideradas pouco verossímeis. Assim, lhe são apresentadas como meros fantasmas, mas que possuem essência, dada a natureza da geografia em que se encontram.

In medio ramos annosaque bracchia pandit
Vulmus opaca, ingens, quam sedem Somnia uulgo
Vana tenere ferunt foliisque sub omnibus haerent.
Multaque praeterea uariarum monstra ferarum
Centauri in foribus stabulant Scyllaeque biformes
Et centumgeminus Briareus ac bellua Lerna
Horrendum stridens flammisque armata Chimaera,
Gorgones Harpyiaeque et forma tricorporis umbrae.
Corripit hic súbita trepidus formidine ferrum
Aeneas strictamque aciem uenientibus offert;
Et, ni docta comes tenues sine corpore uitas
Admoneat uolitare caua sub imagine formae,
Irruat et frustra ferro diuerberet umbras.

No centro, anosos braços largo e opaco
Olmo expande, e nos ramos se diz moram
A cada folha os sonhos vão pegados.
Monstros mil aos portais, biformes Cilas,
Os Centauros, as Górgonas se alojam,
Mais o animal de Lerna horristridente,
E o fantasma tricórpore e as Harpias.
Eis de pavor o gume saca Eneias,
Tem-se à espera; e, se a mestra não lhe adverte
Que eram sem corpo avoejantes vidas
E ocas formas sutis, ele investira
E de aço inútil açoitara sombras⁷⁶.

Atravessa Eneias o Estige e alcança os portais dos Campos Elíseos; lá encontra o seu pai, Anquises, que lhe indica o Letes e as almas que dele bebem e que tomarão os

⁷⁵ Verg., A. 6. 273-281.

⁷⁶ Verg., A. 6. 282-294.

corpos da estirpe vindoura, a raça romana. O velho nomeia reis, cônsules e o *Princeps Augustus*, vultos da História romana. Perfaz Eneias a iniciação, reconhece em si o que foi e o que será, ascende inteligivelmente, está pronto para o cumprir o que os deuses impuseram. Afinal:

(...) His demum exactis perfecto munere diuae
Deuenerē locos laetos et amoena uirecta
Fortunatorum nemorum sedesque beatas.
Largior hic campos aether et lumine uestit
Purpureo; solemque suum, sidera norunt.
Pars in gramineis exercent membra palaestris,
Contendunt ludo et fulua luctantur harena;
Pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt.(...) ⁷⁷

Completo o rito e o voto, enfim chegaram
A jucundos vergéis e amenas veigas,
Da bem-aventurança alegres sítios.
Éter mais largo purpureia os campos
Que alumina outro Sol, outras estrelas.
Em gramínea palestra alguns se exercem,
Brincam na fulva areia em luta e jogos;
Parte o compasso bate, e baila e canta (...)

⁷⁷ Verg., A. 6.638-644.

Figura 6¹ – Pintural parietal “Cupidos” - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles

Figura 7 - Pintural parietal “Cupidos” - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles

¹ Tanto a figura 6 como a 7: © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 19 de agosto de 2013.

III. Écfrase, digressão e elegia^{*}

Pintaram os antigos ao amor menino, e a razão, dizia eu o ano passado que era porque nenhum amor dura tanto que chegue a ser velho. Mas esta interpretação tem contra si o exemplo de Jacó com Raquel, o de Jônatas com Davi, e outros grandes, inda que poucos. Pois se há também amor que dure muitos anos, por que no-lo pintam os sábios sempre menino? Desta vez cuido que hei de acertar a causa. Pinta-se o amor sempre menino, porque, ainda que passe dos sete anos, como o de Jacó, nunca chega à idade de uso de razão. Usar de razão e amar, são duas coisas que não se ajuntam. A alma de um menino que vem a ser? Uma vontade com afetos, e um entendimento sem uso. Tal é o amor vulgar.

Pe. Antônio Vieira, 1645 na Capela Real¹

1. Unidade e singularidade do uso da écfrase e da digressão

A poesia elegíaca sob os romanos emprega dois vetores de composição: o primeiro é essencialmente poético (estrofe, metro, gênero poético, matéria etc.); o outro naturalmente retórico (lugares comuns e específicos, ῥήθος, *fides* etc.)². No caso de Propércio, é essencial observar que, além de ancorar sua poesia nesses dois vetores – como fazem os outros elegíacos –, usa *Cynthia* como uma *persona* poética que fornece algumas costuras que alinhavam a narrativa elegíaca (*narratio a persona*). Assim, as elegias desse poeta augustano, notadamente – e não exclusivamente –, quando trata “do amor” de *Cynthia*, traz sob as luzes chaves argumentativas e ornamentais que irão conduzir a audiência/leitores à comoção

^{*} Este capítulo foi parcialmente apresentado em forma de conferência na *International Conference on Greek and Roman Poetry* em Belgrado, Sérvia (2010) com financiamento da CAPES e da PRPG da USP; no XVIII Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, Rio de Janeiro, Brasil (2011); e na Graduate Conference: “Language of Love”, King’s College London, University of London – Keynote (2012), com financiamento da FAPESP.

¹ Sermão do Mandato.

² Tratei destas questões em Martins (2009).

patética, afinal “Cíntia foi a primeira que me capturou infeliz, com seus olhinhos”³. Assim, o segundo vetor da composição, isto é, o da componente retórica, será tratado neste capítulo a partir de um procedimento específico: a digressão e, mais exatamente, quando essa se apresenta em confinidade com a écfrase nos dois primeiros capítulos deste trabalho, como pudemos superficialmente observar quando tratamos do palácio de Alcínoo e do templo de Juno em Homero e Virgílio respectivamente.

Considerando que a história de amor a que corresponde a narrativa projetada para os livros de elegias é um mecanismo usado por Propércio a fim de produzir unidade entre o 1º livro e as duas partes do 2º livro – supondo aqui como aceite a hipótese de que o 2º livro na verdade são dois, o relacionamento amoroso construído nas elegias (de forma mais vigorosa nos dois primeiros livros) é o fio condutor de uma narrativa nem linear, tampouco ortodoxa. Outrossim, o gênero em que está proposta a narrativa não é o gênero poético arquetípico dessa modalidade discursiva, afinal agora não tratamos da épica, mas da elegia. Ainda assim é inegável, também, a relação existente entre os dois gêneros, relação marcada, fundamentalmente, pelo hexâmetro datílico, presente em uma e outra possibilidade, ainda que nesta última ele seja afetado pelo “pé duplamente quebrado”. Nesse sentido, este capítulo não só retoma procedimentos retórico-poéticos trabalhados nos dois capítulos anteriores, a écfrase e digressão, como também os observa em gênero vário e com outras finalidades a que pode servir a écfrase e a digressão num programa poético. Assim, irei me preocupar aqui com a função da écfrase e da digressão, ambas inseridas numa narrativa, ou ainda, num livro, sendo por si mesmas marcadores importantes na unidade “livro de elegias”.

Outra questão preliminar que devemos considerar é a dupla significação do nome *Cynthia*, já que é um elemento que é marca de unidade. É comum encontrarmos interpretações que propõem que Cíntia é ao mesmo tempo a principal *persona* poética e o próprio nome do livro de elegias de Propércio⁴. Essa ideia me é muito importante dado que pelo menos há dois elementos necessários para se alcançar esta ambivalência: unidade e coerência, isto é, não podemos imaginar um poeta ou orador que construísse o *ἦθος* de uma *persona*/personagem ou uma narrativa retórica sem eles. Fato é que *Cynthia* é a um só tempo nome da personagem central e nome do livro

³ Prop. 1.1.1.

⁴ Isto pode ser comprovado pelo fato, por exemplo, de Heyworth nos oferecer um livro com as traduções e comentários aos quatro livros e ele receber simplesmente o nome de *Cynthia*.

ou, pelo menos, metonimicamente, é o livro. Sobre esta dubiedade no 2º livro de Propércio, contrastando com o 1º, Wyke propôs:

Furthermore, as the poetic mechanisms for the production of realism are curtailed, so references to Cynthia's function in literary discourse increase. Hence the beloved's capacity to captivate begins the first book of Propertian elegies, but the next opens with a consideration of her role in the practice of writing. The elegiac man is now explicitly both lover and writer, the elegiac woman both beloved and narrative material.⁵

A despeito do fato de Wyke concordar ou não com a divisão do livro dois, ela argumenta que há uma estrutura narrativa que liga as elegias 2.10, 2.11, 2.12 e 2.13. Eu creio que os mesmos argumentos apresentados por Wyke para provar que existe um modelo narrativo unindo essas elegias, pode também servir como argumento favorável para a existência de uma estrutura narrativa que integra os livros 1 e 2A e 2B, 3 e 4.

2. Doutrinas retóricas da digressão

Em peças oratórias, a digressão⁶ deve ser introduzida depois que os argumentos e o tema da causa já tenham sido expostos e narrados, e ela é sempre proposta com a finalidade de convencer os ânimos. No que diz respeito ao embelezamento do texto, o uso da digressão produz amplificação e ornamentação do discurso. Dessa maneira, fundamentalmente, esse procedimento retórico opera, de um lado, a *argumentatio*, de outro, o *ornatus*, como Cícero⁷ claramente expos no *De Oratore*, 312.

Soma-se a esta passagem de Cícero outras funções da digressão em diferentes obras do autor, que elucidam alguns efeitos possíveis por essa operação. Por exemplo, no *Bruto*, 322, Cícero associa a digressão com o deleite, ao passo que em 82, ele propõe que Sêrvio Galba foi o primeiro entre os oradores romanos a usar alguns

⁵ Wyke (2002, 49).

⁶ Sobre digressão: *Rhet. Lat. Minores*: Vitorino (Halm, 202): C. Júlio Victor (Halm, 427-429); Marciano Capela (Halm, 487) e Cassiodoro (Halm, 502). Importantes questões são observadas pelo último rétor.

⁷ Sobre as funções da digressão em Cícero, cf. Canter (1931, 351).

específicos recursos e entre eles, a digressão, com a finalidade de embelezar o discurso, mover os ânimos da audiência, amplificar os temas, assim como o uso de expressões patéticas e lugares comuns. Nesse segundo caso, a digressão tem uma função discursiva cujo cerne é tornar o texto mais belo também (*proposito ornandi causa*), sendo então, um procedimento da elocução. Esse mesmo dispositivo, na mesma passagem do *Bruto*, mantém uma relação de proximidade com: a) alteração da convicção; b) amplificação da matéria do discurso; c) uso de expressões patéticas e lugares comuns. Cícero alerta que o uso de todos esses recursos retóricos faz de Galba um preeminente orador (*inter hos aetate paulum his antecedens sine controversia Ser. Galba eloquentia praestitit; et nimirum is princeps ex Latinis illa oratorum propria et quasi legitima opera tractavit*). Com isto pode-se argumentar, então, que a digressão ocupa uma posição de destaque entre os procedimentos retóricos para o orador. Resumindo o conceito em Cícero, o que devemos observar sobre a digressão é que, já que ela deleita a audiência, pode ser considerada um mecanismo ligado ao ornato, logo, é observada na elocução do discurso. Como pode mover os ânimos da audiência, faz uso de recursos típicos da *argumentatio*, que é o principal objetivo de toda peça oratória. Finalmente, já que reproduz tópicos gerais do discurso, que primariamente dizem respeito a todas as peças oratórias, une-se à *inuentio*.

Outros detalhes que devemos observar são as relações entre a digressão e a peroração, e a ideia de recapitulação a fim de que o discurso persuada pateticamente os juízes, ou no meio, ou no final do discurso. Assim, a digressão que está ou no meio da explanação ou nas considerações finais assume um importante papel na realização prática da argumentação, arrebatando as emoções da audiência.

Em Quintiliano⁸, nós encontramos outra importante característica da digressão:

Ficta interim narratio introduci solet, uel ad concitandos iudices, ut pro Roscio circa Chrysogonum, cuius paulo ante habui mentionem, uel ad resoluendos aliqua urbanitate, ut pro Cluentio⁹ circa fratres Caepasios, interdum per digressionem decoris gratia, qualis rursus in Verrem¹⁰ de Proserpina: 'in his quondam locis mater filiam quaesisse dicitur'.

Por vezes, costuma 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

⁸ Quint., *Inst.* 4.2.19.

⁹ 20.57.

¹⁰ 4.48.

digressão como no contra Verres a de Prosérpina, começando: 'outrora nestes lugares uma mãe diz-se que procurou a filha'.

Embora nessa passagem, Quintiliano trabalhe com algumas finalidades importantes da *narratio ficta* como *ad concitandos iudices* ou *ad resoluendos aliqua urbanitate*, exemplificando com um discurso de Cícero, ele nos alerta para a possibilidade do uso da digressão no lugar desta narração fictícia: *interdum per digressionem decoris gratia*. Então poderíamos pensar que a digressão estaria intimamente relacionada com a ideia de um acessório fictício na argumentação, além da sua capacidade de encantar e persuadir. Em outro ponto, Quintiliano¹¹ argumenta que a digressão sobre alguns temas agradáveis e atrativos é usada por alguns oradores para complementar a declaração de fatos, com vista a garantir o máximo favor de seu público.

Parece evidente que Quintiliano, além de entender a digressão como mecanismo que produz deleite e convicção, corrobora a concepção ciceroniana de que é interessante usar a digressão na peroração, atribuindo assim à digressão, ao mesmo tempo, uma função na *ordo* discursiva – *dispositio*, e na *argumentatio* – *inuentio*.

3. *Digressio* e Écfrase

Quando observamos certos aspectos da *digressio* ou *egressio*, nós podemos notar pontos de contato com a écfrase, uma vez que ambos procedimentos estão centrados na natureza narrativa, afora o fato de estarem ambos a serviço da argumentação e da ornamentação.

Essas simples observações sobre a digressão em Cícero e em Quintiliano, levam-nos a pensar que as écfrases podem ter funções similares, senão idênticas à digressão, dado que ela pode ser uma narrativa ficcional que está a serviço da argumentação, amplificando os argumentos, afora o fato de poder ser entendida como um singular mecanismo de embelezamento do texto. Assim, quando a digressão é observada sob o ponto de vista do *ornatus*, ela pode assumir a mesma função de uma écfrase, entendida como uma descrição vívida que traz o objeto diante dos nossos

¹¹ Quint., *Inst.* 4.3.1.

olhos, deleitando, portanto, a audiência. E o mesmo ocorre quando observamos tanto a digressão, como a écfrase sob a perspectiva da argumentação.

Tendo em vista a posição no discurso, a digressão, assim como a écfrase em acordo com Sópatro, ocupa uma destacada posição ou no final da peça oratória ou próxima do final de uma seção. A partir dessa perspectiva, é importante observar que o uso da écfrase é um recurso frequente a fim de se obter um efeito emocional, particularmente para suscitar simpatia à causa. Nesse sentido, o epílogo, como ponto em que as recapitulações patéticas são esperadas, seria o local ideal para apresentação de um ou outro mecanismo retórico.

Ruth Webb¹², argumentando justamente a respeito dessa relação existente entre a écfrase e a técnica persuasiva, partindo do tratado de Sópatro, o Rétor (*Sobre a divisão*) e dos comentários da obra de Hermógenes – *Sobre as questões* – propõe que “*contain detailed recommendations on how to construct a speech and tell us how, where, when and why ekphrasis should be used*”, no contexto dos discursos judiciais e deliberativos. Ela também comenta, no contexto dos discursos demonstrativos, os trabalhos de Menandro, o Rétor e de Nicolau, Sofista. Em todos esses *auctores* – *auctoritates*, a écfrase é trabalhada como um recurso para reforçar o argumento de quem fala a favor ou contra o desenvolvimento de uma ação e se apresenta como contribuição para a amplificação (αὔξεις) e o despertar da exacerbação (δείνωσις) no discurso judicial, isto é, uma maneira para aumentar o impacto do tema descrito e/ ou narrado. Por outro lado, nos discursos epidícticos, Nicolau afirma que o uso de écfrase está ligado ao prazer do público (ἡδονή) e, neste caso, creio que o procedimento ecfrástico poderia ser unido aos mecanismos associados ao *ornatus* e, assim, à *elocutio*, à λέξις.

A ligação entre écfrase e digressão pareceu sólida para Pagán quando propôs que Virgílio usa a écfrase, enquanto Tácito opera a digressão, como vimos na introdução de nosso trabalho¹³. Isso parece-nos óbvio, uma vez que a digressão é na verdade uma narração, enquanto a écfrase ocupa um lugar entre narração e descrição. E, sem dúvida, não podemos esquecer que para os autores gregos e romanos essas modalidades discursivas são inseparáveis. Mas, já que os dois recursos, digressão e écfrase, são tão próximos em seus objetivos, qual é a real diferença entre ambos?

¹² Webb (2009, 131-2).

¹³ Pagán (1999, 302-20) observa que a discussão de Tácito sobre Teutoburgo é o *flashback* mais extenso e auto-suficiente nos *Annales*. Ele varia os motivos retóricos da historiografia para transformar a derrota em vitória, mas apenas temporariamente. Sua descrição de Teutoburgo é um exercício da *inventio*, baseado no de Cremona. Pagán (2002, 45-59) observa que Virgílio e Tácito incluem eventos seminais da época de Augusto: a vitória em *Actium*, que olha para o futuro, a derrota na Floresta de Teutoburgo, que invoca o passado recente. Virgílio usa a écfrase, Tácito a digressão, para atender os eventos em suas narrativas. Germânico também visita *Actium*, e, assim, combina as duas experiências.

Primeiramente, a questão da visualidade que está necessariamente presente nesta e não está presente naquela. Segundo, nós devemos ter em mente que o mecanismo da digressão pressupõe uma recapitulação de elementos intra ou extra-textuais. No primeiro caso, a digressão recapitula argumentos importantes expostos no mesmo texto; no segundo caso, ela traz novos argumentos, que irão amplificar a tese defendida¹⁴. Por outro lado, a écfrase pressupõe uma antecipação de argumentos. Mas, quando eu proponho recapitulação, penso em elementos argumentativos que são tratados no discurso e que serão necessários para corroborar a tese na peroração ou no final de uma seção. Quando falo antecipação, tenho em mente a indicação de argumentos que serão desenvolvidos mais adiante no texto, mas que estão sendo apresentados, pelo menos topicamente, num ponto precedente àquele em que seria seu lugar mais comum. Assim a antecipação associada à écfrase é um procedimento muito produtivo, porque traz diante dos olhos da mente – *uisio mentis* – algo que é invisível e incorpóreo aos nossos olhos físicos.

Por exemplo¹⁵, como vimos no capítulo precedente, as pinturas do templo de Juno¹⁶ no 1º livro da Eneida, em forma de écfrase, antecipa o ἥθος heróico de Eneias, que se confirmará herói apenas no 6º canto com a descida ao Hades. Afinal, preliminarmente nessa epopeia ele “qui profugus fato” veio de Troia. Nesse momento da narrativa ele *se quoque principibus permixtum agnouit Achiuis*¹⁷, então estas imagens são uma antecipação sensível daquilo que se confirmará como argumento a partir do canto 6º, quando o herói protagonista de Virgílio passa a agir de acordo com as expectativas. Outro exemplo, entretanto não no mesmo gênero, é o retrato de Catilina em Salústio¹⁸. A ἥθοποιία criada pelo historiador antecipa a ação do protagonista da monografia. Esse retrato, que é pleno de vividez, evidencia a construção do πάθος, que é fundamental para a argumentação de Salústio. Curiosamente, esse retrato antecipa a digressão, i.e., os subseqüentes parágrafos, mais precisamente, o 13º parágrafo, que irá descrever eventos passados que justificam o presente. Essa digressão se inicia com a fundação de Roma. Dessa maneira, tem-se nesse caso, uma écfrase (ἥθοποιία) como antecipação, e uma digressão como recapitulação.

¹⁴ Cic., *Inv.* 1.27.4.

¹⁵ Martins (2001,143-158).

¹⁶ Verg., *A.* 1.446-497.

¹⁷ Verg., *A.* 1.488.

¹⁸ Sall., *Cat.* 5.

4. Os livros 2A e 2B de Propércio

Primeiramente, quero propor uma analogia meramente instrumental entre os dois primeiros livros de Propércio como uma peça retórica a fim de que entendamos a função de uma *écfrase* digressiva ou uma digressão *ecfrástica*, construída por Propércio em 2.12.

Nos 1º e 2º livros, Propércio constrói um argumento centrado principalmente na *figura* de Cíntia¹⁹, suas afecções, sua aparência, seu comportamento, em suma, seu ser, ou, simplesmente seu *ἦθος*. Afora isso, nós devemos ter em mente que Cíntia incorpora a “estória de amor”, o lamento de amor e a poesia de amor: a própria peça argumentativa; portanto, após a exposição dos argumentos, esta peça poético-retórica necessita de uma pausa que deve ser realizada retoricamente por uma digressão, que produz a amplificação dos argumentos previamente construídos.

Muitos estudiosos²⁰ já propuseram que o 2º livro de Propércio na verdade são dois livros. O professor Lyne²¹ (1998) apresentou essas discussões em detalhe e propôs a elegia 2.11 como o último poema daquilo que ele chamou de livro 2A em seu estudo.

¹⁹ É comum observar a elegia como uma peça narrativa ficcional. Por exemplo, Flaschenriem (2010, 189), analisando elegias cujo tema é o sonho, informa: “In Roman love elegy, as in other narrative modes, fictions of dreaming hold a privileged place, for they herald moments in the elegiac narrative when it reflects upon its own methods and premises as erotic fiction.”

²⁰ Lachman (1816) propôs que o segundo Livro de Propércio são, na verdade, dois livros. Skutsch (1975), num argumento contrário a G. Williams, propôs uma hipótese para a divisão do Livro 2 cuja argumentação é a inclusão tardia de um livro junto daqueles previamente compilados e, em seguida, colocados juntos em um único livro; Lyne (1998,) corrobora esses argumentos. Murgia (2000) posiciona-se como Lyne; entretanto ele não aceita 2.11 como uma continuação de 2.10. Outros argumentam que 2.11 não deve ser entendida como uma elegia de encerramento em si mesma, mas um tipo de elegia que anuncia uma discussão que se desenvolve ao longo do segundo livro. Acredito aqui na ideia de recapitulação de argumentos até 2.11 ou simplesmente uma antecipação de argumentos que irão ser construídos a partir de 2.12. Cf. Wyke (2002, 46–77); Keith (2008, 50–51, 97ff., 181, n. 138) Fear (2010, 435). Goold (1990, 115) observa: “As Lachman first realized, Book 2 is a conflation of two books: its bulk is far too large for an Augustan poetry book; and at 2.13.25 the poet implies that he is writing his third book. But this section of Propertius’ oeuvre is badly mutilated. We often meet with sequences, which are fragmentary or dislocated or even interpolated, a baffling situation only emphasized by the unflawed beauty of 2.12, the poet’s finest lyric. The themes of this section are still centred on a lover’s emotions, and Cynthia still dominates them”. Cf. Heyworth (2012, 219–233).

²¹ Lyne (1998, 21) e Maltby (2006, 172) propuseram: “The poetic themes of poems 2.1 and 2.3 are picked up and reserved in poems 2.10 and 2.11, which Lyne have argued could well have concluded an original Book 2, before an original book 3 opened with our poem 2.12”. Scarcia (1987): “Nonostante un certo brusco trapasso di tono (non raro, peraltro, in Propertio), questi versi dovrebbero appartenere – come conclusione – alla elegia precedente: “Io, adesso, mi occuperò di altro con la mia poesia; quanto a te, che altri ti lodi o memo – questo ne è il senso – si tratterà pur sempre di una semina sterile, non feconda dell’immortalità che dona la vera arte; verà la morte, tu perderai tutto, e chi passerà davanti al tuo sepolcro non indugerà a compiangerti”.

Desta maneira, 2.12 poderia também ser a abertura do livro 2B. Proponho nesse texto adicionar mais argumentos a sua hipótese.²²

Acredito que no 1º livro e na 1ª parte do 2º livro a que Lyne propôs como o livro 2A, Propércio já tenha trabalhado com toda a matéria – *res* – que diga respeito ao “seu amor” e à “sua *puella*”, “sua *domina*”, chegando ao ponto de escrever: “*Scribant de te alii aut sis ignota licebit*” na elegia 2.11²³, o que significa dizer que o material poético desses livros de elegia já haviam sido esgotados. Em minha opinião, esse poema sugere a exaustão da *persona* elegíaca e isso significa que todos os aspectos desse “caso de amor” já tinham sido observados, focalizados e descritos por ele, poeta de amor. Essa hipótese pode ser provada pelo último verso desta elegia epigramática ou por esse epigrama elegíaco, que encerra com este verdadeiro epitáfio: *Cinis hic docta puella fuit*²⁴. O fechamento do pequeno poema e suas características epigramáticas leva-nos a acreditar que há o fim de alguma coisa, de uma relação amorosa, de um tipo de tema, de um tipo de amor, como se um desses finais pudesse ser rememorado numa lápide²⁵, ou simplesmente, gravado na memória do enunciador da elegia. Esses poucos versos podem ser considerados uma *σφραγίς* do suposto livro 2A. Creio também que 2.11 mantém uma forte relação com as duas últimas elegias do 1º livro, i.e., 1.21²⁶ e 1.22. Nas duas, Propércio discute ou, pelo menos, propõe o tema da morte; entretanto, 1.21 está centrado em Galo²⁷, um colega, compatriota. Já 1.22 diz respeito a sua própria *persona* poética. Assim, no 1º livro, o poeta esboça um *ego* elegíaco e um *ille*, enunciados

²² É importante, entretanto, lembrar que recentemente Heyworth apresenta uma posição diferente. Na verdade, o professor propôs uma diferente possibilidade para compreensão da elegia 2.11, que, na minha opinião, é chave fundamental para estabelecer uma nova leitura para a divisão do Livro 2. Cf. Heyworth (2007, 158).

²³ Cf. Richardson (2006, 244-5); Cf. Martins (2009, 78-80). Fear (2010, 432) propôs uma outra leitura para a elegia, estabelecendo uma relação entre a prática das *interdictiones* e a figura do *exclusus amor*. Goold (1990, 152) propõe: “A break with Cynthia has occurred, but these verses lack the focus necessary for an epigram and must be a fragment of a larger whole”.

²⁴ Fear (2010, 435-6): “Again, the use of the form of a sepulchral epigram in conjunction with a message of renunciation marks 2.11 as ostensibly closural in nature. The poem is an exercise in what we might call poetic de-composition, as the poet threatens to write out the *puella* and simultaneously reduces her body to *cinis*. It is not surprising, therefore, that it is argued that 2.11 was originally the concluding poem in a Propertian poetry book. Whether or not 2.11 actually ended a book, we can see that this form of poetic *interdictio ingenio* functions well within the dynamics of this literary discourse. For on the level of the pseudo-realist narrative, it serves as a threat to the *domina* that exclusion will be met with exclusion, and thus it remains a bargaining chip in the poet/lover’s arsenal. At the same time, on the level of the developing poetics of the author, it serves as a convenient plot twist that suggests the ongoing literary maturation of the poet”.

²⁵ Flaschenriem (2010, 194): “The poet-lover goes a step further in Elegy 2.11. There, he contemplates ceasing to write about his mistress altogether, thus denying her the life in verse, the poetic epitaph that would bring her perpetually to mind”.

²⁶ AP, 7.521.

²⁷ Nós devemos tomar cuidado, já que em Propércio encontraremos quatro tipos diferentes de *persona Gallus*: 1) um amigo aristocrata (1.5; 1.10; 1.13; 1.20); 2) um conterrâneo (1.22); 3) um filho de Arria (4.1); e 4) o primeiro poeta elegíaco augustano (2.34).

em epitáfios. No livro 2A, com a elegia 2.11, ele enfatiza a segunda pessoa da enunciação poética, um “tu” poético que, muita vez, nos livros, se associa à *Cynthia*. Dessa maneira, a *σφραγίς* não seria o registro de um autor, mas o registro de uma *persona* elegíaca construída pelo poeta. Wyke²⁸ sugere que há um *link* entre 2.10, 2.11 e 2.12 e essa relação está consolidada sobre o movimento de rejeição seguido por uma renovação. Em 2.11 o amor da vida do *ego* elegíaco lhe está morto; em 2.12 o amor permanece renovado em seu peito, ou, como acho mais prudente, renasce novo e outro, ainda que Cíntia continue sendo exposta em versos nos Livros 2B²⁹; 3³⁰ e 4³¹.

Assim o Livro 2B, como defendido por Lyne, é introduzido precisamente pela elegia 12, na qual Propércio produz uma digressão em forma de écfrase, trazendo o Amor – personificado – diante de nossos olhos. Afinal o *Puer*, o *Cupido*, é essencial aos elegíacos romanos, e não poderia ser diferente com Propércio, daí o poeta ousa figurá-lo ao seu leitor/ouvinte pictoricamente em verbo. Mais do que isso, a divisão, até certo ponto, também corrobora a hipótese de Lachman de que o amor expresso por Propércio nas elegias que seguem a partir de 2.13 foi modificado, é realmente um novo tipo de amor, um amor, digamos, mais genérico, mais impessoal, apesar da imagem de Cíntia ainda continuar aparecendo.

Se observarmos com atenção a elegia 2.1. 25-26: “sat mea, sat magnast, si tres sint pompa libelli,/quos ego Persephona maxima dona feram”, notamos que o *ego* elegíaco estabelece seu critério de perenidade diante da morte, indicando que para ele serão suficientes três livros para se manter vivo estando morto. É digno de lembrança que, de acordo com as lições de edição vigentes, ainda estamos quase na metade do 2º livro. Parece-me que esta indicação é mais um bom argumento que devemos observar para a hipótese de Lyne.

5. A abertura do novo livro – 2B

Além de tudo isso, devemos ter em mente que a figura do Amor, que encarna o tema predominante na elegia erótica romana, é sistematicamente convidado a

²⁸ Wyke (2002, 60).

²⁹ Nas elegias: 13; 16; 17; 19; 24; 25; 29; 30; 32; 33 e 34.

³⁰ Nas elegias: 21; 24 e 25.

³¹ Nas elegias: 1; 7 e 8.

participar do *iocus* elegíaco, afetando os agentes ou os pacientes deste tipo de poesia. Mas, como agora esta poesia é uma composição que supõe as doutrinas retóricas, temos de supor também que, em um livro de poemas elegíacos vamos encontrar, mais cedo ou mais tarde, um desenho desse deus. E isso é o que encontramos em 2.12.³²

Quicumque ille³³ fuit, puerum qui pinxit Amorem,
 nonne putas miras hunc habuisse manus?
 is primum uidit sine sensu uiuere amantes,
 et leuibus curis magna perire bona.
 idem non frustra uentosas addidit alas, -5
 fecit et humano corde uolare deum:
 scilicet alterna quoniam iactamur in unda:
 nostraque non ullis permanet aura locis.
 et merito hamatis manus est armata sagittis -10
 et pharetra ex umero Cnosia utroque iacet,
 ante ferit quoniam tutos quam cernimus hostem,
 nec quisquam ex illo uulnere sanus abit.
 in me tela manent; manet et puerilis imago;
 sed certe pennas perdidit ille suas,
 euolat heu nostro quoniam de pectore nusquam -15
 assiduusque meo sanguine bella gerit.
 quid tibi iucundum est siccis habitare medullis?
 si pudor est, alio traice tela, puer.
 intactos isto satius temptare ueneno;
 non ego, sed tenuis uapulat umbra mea. -20
 quam si perdideris, quis erit qui talia cantet
 (haec mea Musa leuis gloria magna tua est),
 qui caput et digitos et lumina nigra puellae
 et canat ut soleant molliter ire pedes?

Seja quem for que pintou o *Amor* menino,
 não julgas que ele tivesse mãos admiráveis?
 Primeiro viu os amantes viver sem juízo
 e grandes bens perecer com fúteis cuidados.
 Ele não ao acaso somou asas ligeiras
 fez o deus voar no coração humano:
 É claro, pois somos lançados nas ondas
 e nosso ar não se conserva em lugar algum
 e com razão suas mãos são armadas com setas
 agudas e de seu ombro pende aljava de
 Creta: porque feriu, antes que seguros achemos
 o inimigo, ninguém se livra da ferida.
 Em mim as setas estão, está imagem pueril:
 mas, certamente, ele perdeu suas asas.
 Ah! Por que não voa do peito para longe?
 Mas assíduo em meu sangue gere guerras.
 Por que te agrada habitar seco coração?
 Se existe pudor, lança noutro a seta!
 É melhor atingir osãos com o veneno:
 não eu, mas a tênue sombra ele açoita.
 Tanto que se me perderes, quem cantará canções,
 - Essa, minha Musa suave, é tua maior glória -

³² Na verdade, este pequeno deus tinha sido desenhado por Mosco e por Meleagro: AP, 5.177; 178; 215 e 180. Outros poetas da AP: AP, 9.449. Cf. Fedeli (2005, 339-59). Cf. Serv., A. 1.663.

³³ Em Ath. *Deip.* (13.562c) cita um fragmento do século 4 a.C. do poeta cômico Êubulo em que o falante (depois de um início exatamente como o do verso 1, em que o poeta propõe quem primeiro pintou Amor com asas) passa a argumentar que este atributo não é justamente concedido ao amor, porque ele pesa para sua vítima que não pode facilmente se livrar. Ath. *Deip.* (Epitome) 2.2.104.7.

Quem cante a cabeça, os dedos, os olhos negros
da menina e como seus pés costumam ir suave?

Pintura, pintor e Amor são matérias dessa elegia. O sentido, o agente e o paciente desse poema. Ele trabalha também com a convenção retórica aplicada à poesia de acordo com os exercícios das escolas de retórica³⁴. Pode-se dizer ainda que a pintura do Amor nele construída pode ser lida em chave metapoética, portanto essa pintura é afeita a ser um quadro da própria poesia elegíaca erótica romana.

Três características estão necessariamente presentes para diferenciar a simples descrição da éfrase: a vivacidade da descrição, uma interlocução afetada e o movimento que imprime limites entre a narração e a descrição³⁵. Porque, se em uma narrativa os personagens se movem e executam ações, em uma descrição e, especialmente, em uma éfrase, são os olhos que se movem, explorando uma trajetória que contempla todo o assunto. Acredito que Propércio nessa elegia claramente nos oferece elementos para considerá-la não só como um poema ecfrástico, como também digressivo.

No segundo verso, a interrogativa direta (*nonne putas*) especifica a possibilidade de julgamento da audiência³⁶ e insere o leitor (segunda pessoa do singular) no texto, ele que se torna parte do jogo elegíaco, como um juiz ativo e presente (*putas*) do produto poético-pictórico. Além disso, a elegia segue o modelo de convenção da éfrase, pois traz à atenção do interlocutor que está presente na pintura desses versos, expondo didaticamente sua *auctoritas* dupla: pictórica e elegíaca. Neste poema, ao contrário do que ocorre na elegia romana em geral, o *tertius* não é um rival ou amigo

³⁴ Quint., *Inst.* 2.4.26: Solebant praeceptores mei neque inutili et nobis etiam iucundo genere exercitationis praeparare nos coniecturalibus causis cum quaerere atque exequi iuberent 'cur armata apud Lacedaemonios Venus' et 'quid ita crederetur Cupido puer atque uolucer et sagittis ac face armatus' (...) Os meus preceptores costumavam, não inutilmente e até mesmo com um tipo agradável de exercício, nos preparar nas causas conjecturais, quando prescreviam que procurássemos e desenvolvêssemos "por que entre os lacedemônios Vênus era armada" ou "por que Cupido assim era considerado menino alado e também armado com fasces e setas" (...)

Wyke (2002, 63): Hellenistic epigram and school exercises in rhetoric have been provided as models for the enunciation in 2.12 of the iconography of Love. The poem also locates itself within a Hellenistic literary eroticism by such poetic markers as the reproduction of Greek words and sounds (*pharetra* and *Cnosia*).

³⁵ Webb (2009,10): Ekphrasis was a technique used to make the audience feel involved in the subject matter, to make them feel as if they were at a scene of a crime, or that they themselves witnessed the achievements for which an emperor is being praised.

³⁶ Webb (2009,10): (...) This analysis shows first that *ekphrasis* was indeed conceived as a means of achieving persuasion, of altering the listeners' perception of the subject in a way that helped the orator to win their assent. Secondly, we see the close interconnections between *ekphrasis* in the Greek tradition and Quintilian's comments on *enargeia* and, finally, *ekphrasis* in epideictic contexts is shown to have a persuasive function.

decepcionado com e pela sua amante. Aqui o *tertius* é a própria matéria da poesia, que é causa natural e concreta do sofrimento do amor: *Amor*.

O anafórico “is” do terceiro verso expande o *ingenium* do poeta/pintor. Traz para a audiência/leitores sua habilidade na figuração, afinal foi ele que “*primum uidit*”. Obviamente, *uideo* pode ser lido de maneira menos referencial, isto é, ser lido não simplesmente como a visão física, como também expressar sua capacidade de ver os sentimentos dos amantes. Este verso parece-me interagir explicitamente com outra elegia de abertura, a 1.1, na qual Propércio propõe: “*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*”. Essa habilidade deve ser lida como uma confirmação do argumento. Curiosamente, o verbo “*putas*” do segundo verso confere uma certa atitude dos leitores, dado que eles são considerados capazes de entender o que o pintor/poeta procurou pintar – uma atitude que, se é admirável no reconhecimento do Amor como criança, pode também ser lido de maneira negativa quando aplicado àqueles que foram feridos pelas setas do Amor, pois o coração humano afetado pelo Cupido, perde seu discernimento, sua capacidade de julgar.

No quarto verso, Propércio apresenta um refinamento comum aos poetas romanos: a polissemia. A expressão *levis cura*, que no vocabulário lírico-elegíaco – desde pelo menos os poetas neotéricos – seria um claro indicador do estilo rápido e suave, é aplicado aqui na maneira de viver dos amantes afetados, atingidos, tocados pelo Cupido, ou simplesmente pela pintura elegíaca. Assim, “viver sem juízo” é confirmado pela capacidade de deixar morrer aquilo que é grande e poderoso em nome do que é fútil, evanescente, suaves cuidados, *leuibis curis*, uma expressão que pode ser lida em outro contexto como uma qualidade do modo de produção poética associado à *res* de amor, muito frequentemente ligado à poesia erótica em chave lírica – como bem aponta Horácio na *Arte Poética* –, isto é, seria uma preocupação com a leveza, rapidez e suavidade da poesia que trata do *cuidado amorso*, tão caro aos jovens. Assim, os amantes são responsáveis pela matéria elegíaco, bem como por seu *ornatus*. Sob esse aspecto, também pode-se ler *magna bona* ironicamente, entendendo-os como a antiga poesia dos “velhos mais severos”, seus rumores, e os suaves cuidados, os cuidados de amor dos *poetae noui* e dos elegíacos augustanos, por contiguidade, são os instrumentos que fazem os “grandes bens – antiga poesia” perecer. O Amor e o Puer assim iconizam não só o deus, mas a poesia dos mais jovens poetas. Além disso, a pintura/poesia do Amor menino, atribuída às mãos admiráveis dos novos poetas

reforça a metáfora-metapoética e é extremamente conveniente para a abertura de um novo livro³⁷.

Portanto, o pintor/poeta é iniciado a partir de algo real que é a irresponsabilidade dos amantes e as suas consequências para imprimir a segunda característica de *Amor*, que, além de ser uma criança, tem asas e voa, portanto. Tais atributos físicos têm uma finalidade específica: para entrar voando no coração do homem e lá permanecer, daí a *corde humano*. No entanto, além de ser *puer* e ter *uentosas alas*, Amor é um deus. Esse predicado, argumentativamente, lhe confere superioridade em relação ao amante, figurado na sinédoque *corde humano*. Assim, o coração humano, habitado pelo pequeno deus alado, produz seus efeitos – a afecção física externa: aqueles que são habitados pelo deus são um jogo para ele, pois os homens que são afetados passam a viver uma guerra interna – *assiduusque meo sanguine bella gerit* – além de se transformar em escravos de vida amorosa

Mais um atributo é adicionado ao retrato de Cupido – suas armas: setas. Essas, mais do que um mero aparato bélico, devem ser entendidas em chave metafórica, em 1.1, como já vimos, o ego elegíaco diz que foi preso, capturado, cativado pelo olhar de Cíntia. É um lugar comum na poesia erótica atribuir, de um lado, ao olhos o poder de sedução, de outro, o poder penetrante do órgão sexual masculino. Tanto o olhar quanto o órgão sexual masculinos tem como principal característica sua capacidade invasiva. Assim os olhos e o órgão são setas penetrantes: o primeiro invade a alma; o segundo o corpo. É curioso, portanto, notar que quem primeiro pintou o Cupido, o fez depois que foi capaz de apreender o deus com os olhos – *primum vidit*.

Assim, as setas/olhos nos alcançam antes que possamos perceber o inimigo, de forma que torna-se impossível nos livrarmos da dor/da ferida. Vale ressaltar que estes versos marcam a rapidez dos efeitos do Amor. Desta forma, a ferida/dor das setas já é existente antes de podermos ver o algoz, o arqueiro. O uso do verbo “discernir” (*cerno*) é bastante curioso, pois implica uma operação de julgamento, além do fato de que ele pode ser entendido com a 5ª acepção no OLD: “discernir visualmente”. Daí a situação crítica dos afetados.

O verso 13 “*in me tela manent, manet et puerilis imago*” marca uma clara alteração no discurso. De um lado, o tempo passado é proposto no lugar do presente; de outro lado, a terceira pessoa do singular, ou mesmo a primeira do plural, é substituída pela primeira do singular (*in me*). Assim, o que era antes era apresentado de maneira geral, paradigmaticamente, torna-se específico: “Em mim as setas estão”. O belo quiasmo –

³⁷ Conforme Tatiana Stolf em suas anotações ao poema.

in me tela (a) manent (b); manet (b) et puerilis imago (a) – denota a dupla mudança, além de confirmar a associação das setas com os olhos, afinal de contas a imagem (*imago puerilis*) permanece, e assim as setas. Sua presença no peito e no sangue gerando guerras é um fato ambíguo, pois se, por um lado, *Amor* atormenta e isso é patético, por outro lado, a guerra é uma metáfora para o ato sexual. A relação entre o amor/sexo e guerra não deveria ser uma surpresa, já que é tópica da elegia amorosa: a *militia amoris*.

O último elemento dessa composição, a peroração, reivindica sua decodificação e é estabelecida na relação expressa pelos quatro últimos versos. A ausência do poeta elegíaco (*si perdidideris*) não só interrompe o *carmen* que dele emanava, mas também a existência da própria poesia, representada não pelas *uirgines doctae* como em Catulo, ou pelas *puellae doctae*³⁸ como no próprio Propércio ou em Tibulo, mas pela *Musa levis*. Sendo essa última, ao mesmo tempo, a personificação e a qualidade essencial da elegia, responsável pela elaboração de seu motivo, a *puella* é enunciada nos dois últimos versos por seus atributos físicos: cabeça, dedos, olhos escuros. Além disso, seus pés não são claudicantes como aqueles da elegia, em sua *uerba*, como sugerido por Ovídio em *Amores*, mas *mollis*, de acordo com o decoro das *res* na elegia romana.

Mais do que a superfície da pintura elegíaca indica, parece que este atributo de Amor aponta para outra referência metapoética que indica a desigualdade da estrofe elegíaca. Devemos ter em mente, apesar do anacronismo relativo, que Cupido em Ovídio roubou um pé do hexâmetro.

*Arma graui numero uiolentaque bella parabam
edere, materia conueniente modis.
par erat inferior uersus – risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem*³⁹

Assim, o texto de Propércio deve ser entendido como a pintura da pintura, afinal é uma pintura com/de palavras. Ao dizer que o pintor tinha mãos admiráveis por ter pintado criança o amor, ele elabora uma *imago* do objeto com *euidentia e ἐνάργεια*, destacando os atributos típicos de Cupido. Ao propor características éticas, ele constrói uma *ἡθοποιία*, que desvenda suas ações. Ao empreender a construção de seus atributos físicos, ele elabora uma *εἰδωλοποιία* (*simulacri factio*), que dispõe a figura

³⁸ Prop. 1.7.11; 2.11.6; 2.13.11; 2.28. Cf. Tib. 3.12.2.

³⁹ Ov. Am. 1.1.1-4.

completa de Cupido diante dos olhos de nossa mente, que nos faz observar o seu *status*.

Em suma, *Amor* possui asas ágeis, de seus ombros pende a aljava de Gnossos, suas flechas são agudas. Voa para dentro do coração humano, gerando e gerindo guerras. Ele nos fere, permanecendo em nosso sangue, em nossa medula. Os homens, contagiados por esta doença, intoxicados por sua presença, tornam-se sombra, sonho, delírio.

5. Conclusões

Apesar das sistemáticas divergências em relação à divisão do 2º livro de Propércio, isto é, se ele é um conjunto fechado de 34 poemas, ou se deve ser dividido em duas partes – a primeira da elegia 1 até a 11, e a segunda da elegia 12 até a 34 –, algo permanece inquestionável: a elegia 2.11 possui carácter e forma epigramática e seu tom é funerário. Esses dois elementos podem ser considerados a fim de que assumamos que 2.11 é uma *σφραγίς*, um selo, um poema-fechamento, o que nos permite dizer que se não estamos no final do livro 2A, pelo menos, este momento narrativo caracteriza-se como o final de uma seção do 2º livro.

Meu argumento em favor de um final para um livro amplia-se essencialmente ao observar as duas metades sob o ponto de vista temático. Afinal, a partir de 2.12, temos o fim de *Cynthia* como tema exclusivo das elegias. A construção da personagem atinge o seu clímax, sua exaustão. A partir deste momento, *Cynthia* ainda aparece nesse 2B e nos demais livros, mas sob outra luz e sem exclusividade, e como metáfora do amor genérico.

Se aceitarmos 2.11 como fim de um livro, 2.12 será a abertura de um novo livro. Seu tema e construção apontam para a generalização do principal assunto observado até aquele momento, i.e, o amor, e daí ele construir uma *ἡθοποιία* e uma *εἰδωλοποιία* do deus que encarna a matéria, que é a *res* personificada. Esta generalização, esta *ἡθοποιία*, somada à *εἰδωλοποιία*, pode ser lida como uma aplicação dos mecanismos de retórica de digressão e/ou da écfrase, já que ambas produzem os mesmos efeitos: a) alteração da convicção da audiência; b) amplificação da matéria, c) deleite da platéia.

No entanto, apesar das semelhanças entre os dois mecanismos, duas diferenças devem ser consideradas. Primeira: a digressão, como mecanismo discursivo, sempre faz uma recapitulação dos fatos apresentados, enquanto a écfrase, como tropo retórico, muita vez – mas nem sempre –, aponta para uma antecipação de argumentos que devem vir a ser desenvolvidos e confirmados. Segunda diferença: a vivacidade, vividez ou brilho necessariamente estará presente na écfrase, mas não na digressão. Vale dizer ainda que apesar de os dois mecanismos se confundirem, nem sempre a écfrase é digressiva, tampouco a digressão é ecfrástica.

Em conclusão, 2.12 deve ser entendida como uma elegia de dupla face. A primeira, observa as elegias precedentes, sintetizando-as em um argumento maior e, portanto, assumindo a função típica de uma digressão em peças retóricas ou historiográficas – que, apesar de pertencente à disposição, tem uma função importante na argumentação. A outra, olha para as próximas elegias do livro 2B (Lyne) como écfrase, que é a abertura de um novo livro, antecipando o tema essencial ou central e tendo seu assunto além de um exemplo específico, isto é, para além do “caso de amor entre *Cynthia* e *Propertius*”. A partir de agora, os outros irão escrever sobre suas *Cynthias*, *Delias* e *Corinas* ou irão descrever claramente seus *Amores*.

Figura 8– Mosaico de Sileno e o asno - Musée d'El Jem (*Thysdrus*), El Jem

Figura 9 – A descoberta do mel por Baco – c. 1491 – Piero di Cosimo – Worcester Art Museum, Worcester

IV. Duas visualidades bucólicas*

1. Um lugar das *Éclogas* hoje

Parece-me importante, diante da intenção deste capítulo, refletir preliminar e sucintamente acerca de alguns aspectos importantes dos estudos já realizados sob a rubrica geral *Bucólicas* de Virgílio, assim como, especificamente, as *Bucólicas* 2 e 6, objetos de nossa reflexão.

Em recente antologia de estudos dedicados às *Bucólicas* de Virgílio, Volk elabora um resumido e produtivo quadro da crítica contemporânea à obra virgiliana, observando os trabalhos a respeito nos últimos 40 anos. A autora propõe duas correntes críticas (*two principal strands in the interpretation of Vergil's work*¹...*these two approaches are not mutually exclusive*²) que, apesar de operar o texto de Virgílio sob perspectivas diversas, não são excludentes. Ao contrário, Volk propõe: “*The resultant lack of consensus in Vergilian scholarship has (...) been viewed as a positive thing, with the inherent openness and polysemy of Vergil's works being regarded as indicative of their quality.*”³

Mais adiante, sucintamente, a estudiosa indica essas duas vertentes: a primeira, cujo exemplo inicial é Putnam, propõe que os poemas de Virgílio foram projetados a fim de *convey a message*⁴, a qual a crítica se esforça em desvendar. Tal mensagem ora estaria ligada à situação político-social, ora a questões poéticas, ora às questões da condição humana etc. A segunda corrente é aquela a que se prega a etiqueta de “literary”, daí os estudos sobre gênero, intertextualidade e alusão, poética, metapoética, estrutura narrativa etc. Seja como for, apresento alguns problemas que

* Este capítulo apresenta os resultados parciais do Estágio de Pesquisa no Exterior junto ao *King's College London* e ao *Institute of Classical Studies*, ambos ligados à *University of London*, financiado pela FAPESP. Agradeço aos dois pareceristas anônimos de *Phaos* pelas sugestões, correções, comentários e advertências, periódico em que a primeira versão deste texto será publicada em 2013.

¹ Volk (2008, 4).

² Volk (2008, 5).

³ Volk (2008, 2).

⁴ Putnam (1970, 4).

perpassam minha discussão neste momento e que, em certa medida, correspondem a uma e a outra corrente crítica.

Boyle, ao apresentar suas leituras das *Bucólicas*, informa que a poesia pastoral é uma forma poética contemplativa, inserida em um universo de tumulto social e convulsão política e assim conclui: *the Eclogues constitute a meditation on the emotional, intellectual and moral dislocation of contemporary man*⁵. Apesar de referir-se a uma atitude absolutamente intelectual no seu uso de *contemplative form*, creio que esta contemplação, cujo cerne é o mundo concreto de Virgílio, está diretamente ligada à forma visual com que seus textos são propostos. Portanto, mais do que uma simples “leitura poética” realizada por Virgílio ao observar o mundo que o cerca objetivamente, é pertinente pensar que as *Bucólicas* sirvam-se do meio visual da poesia para a transmissão desse tipo de mensagem “contemplativa”.

Por sua vez, ao observar a natureza das *Éclogas* como livro, Breed apresenta preliminarmente dois aspectos que nos são fundamentais: a) textualidade e b) unidade. A textualidade, de acordo com o *scholar*, no livro de *Éclogas*, tende a trazer não só a progressão narrativa, como também a fragmentação, o desenraizamento e o deslocamento temporal. Já a questão da unidade, que essencialmente se liga à existência de um enredo, é tradada assim:

Simultaneity and visual perception are both attributes of those studies that locate the meaning of the *Eclogues* in the unity of the book as a complete structure. In the diachronic alternative to these readings, an analogy with hearing can be found both in descriptions of meaning derived from change and development over time during a Reading of the book and in a reliance on pastoral's oral paradigms for understanding the relationships between parts of the collection.⁶

Hubbard trata as *Bucólicas* 1-3 como bons exemplos para rever o tratamento dado à coleção desde o séc. 19 até pelo menos os anos 70 do séc. 20. Tal crítica via as sistemáticas citações a Teócrito, principalmente nas três primeiras *Éclogas*, como *a sign of imaginative poverty and immature technique*. Sua contra-argumentação centra-se no trabalho seminal de G. Pasquali, como também no desdobramento, produzido por G. B. Conte e, nesse sentido, Hubbard⁷ defende que esse mosaico de citações produzido por Virgílio na primeira terça parte da coleção serve para “trazer no texto um nível suplementar de significação literária para além do conteúdo da alusão propriamente dita”. Assim, a 2^a e 3^a *Bucólica* são exemplares a fim de demonstrar a sofisticada

⁵ Boyle (1975, 187).

⁶ Breed (2006, 339).

⁷ Hubbard (1995, 37).

consciência poética de Virgílio que, entre outras qualidades, é a “memória poética”⁸ da bucólica alexandrina.

Essa tese poderia ser corroborada por Putnam⁹, já que, para ele, as *Bucólicas* são a primeira coleção, e de muitas maneiras, o maior exemplo de poesia pastoral usada a fim de transmitir tanto mensagem, como deleite. No entanto, certos equívocos sobre elas, alguns dos quais superficiais, ainda persistem. Embora plenas de problemas ainda a resolver, as *Éclogas* não são alegorias herméticas cujas referências misteriosas aos assuntos contemporâneos não podem ser entendidas hoje. Também afirma que as *Éclogas* não são meras variações dos temas desenvolvidos por Teócrito: na verdade, a relação entre o poeta de Siracusa e seu discípulo romano é uma rede intrincada que Virgílio, muitas vezes constrói para emular seu antecessor.

Desses comentários gerais, compreendo que algumas questões podem auxiliar nossa reflexão: a) além de uma relação direta com Teócrito sob a perspectiva do gênero bucólico-idílico, a coleção de Virgílio atende a um aspecto visual importante tanto no que diz respeito à produção de uma imagem verbalmente, como naquilo que tem de contemplativo, isto é, uma *uisio mentis*, uma fantasia; b) deve-se entender que as *Bucólicas* possuem, sim, progressão narrativa que pode ser suspensa mediante a interposição de uma imagem que interrompe o processo, ainda que esta narração não seja centrada na ação *una* de Aristóteles¹⁰; c) não há como compreender a matéria bucólica de Virgílio sem observarmos que ela é um repositório da “memória poética” do gênero, entendendo que o processo de emulação pode subverter o sentido inicial da referência.

Minha pretensão neste texto é apresentar “duas leituras” para duas visualidades virgilianas nas *Bucólicas*. Lembro, entretanto, que não são as únicas visualidades, tampouco pretendo esgotar suas possibilidades de leitura. Igualmente, entendo que, sob o ponto de vista de minha argumentação, os dois trechos selecionados se apresentam prototípicos, ou seja, tendo em vista a funcionalidade e a finalidade das visualidades poéticas a que estou me dedicando, eles são ótimos exemplos, já que apontam para um duplo fim: o *delectare* e o *mouere*, o *dulce* e o *utile*, assim como funcionam tendo em vista a constituição da *écfrase* em concorrência à

⁸ Conte (1996, 32-39).

⁹ Putnam (1970, 5).

¹⁰ Breed (2006, 334-335): As a collection of disparate parts a book of pastoral poems emphatically represents something other than an Aristotelian "single action". But at the same time, a common strategy of critical response to the Eclogues is, as we will see, to find the unity of the book reflected in an over-arching narrative. That is to say, the physical unity of the book collection has encouraged reading for a plot or something like a plot in the Eclogues, a story to enfold the ten separate poems into a unity of theme, thought, or intention that can justify their presentation together within the same covers.

funcionalidade da digressão. Assim, trabalharemos neste texto a 2ª *Écloga*, 45-55 e a 6ª *Écloga*, 13-26 Para tanto, primeiramente discutirei, tais visualidades sob a perspectiva da doutrina da *écfrase*, e também sob a perspectiva da poesia que une o doce ao útil de Horácio.

2. Visualidades poéticas e a *écfrase* bucólica

Muito já foi escrito sobre as visualidades poéticas – sejam elas cenários, *personae* ou objetos, sejam elas *metáforas*, *alegorias*, *símiles*, *descrições* ou *écfrases*. Se assumirmos aquelas que ocorrem em Virgílio, parecem-me seminais os trabalhos de M. C. J. Putnam; E. W. Leach; J. B. Van Sickle; A. Barchiesi; A. Rogerson e Brian W. Breed, já que discutem a visualidade poética como elemento importante no processo compositivo, independentemente se estamos observando o Virgílio bucólico, didático ou épico. Além destes estudiosos que tratam centralmente da questão neste autor, veremos que muitos outros discutem a questão de forma subsidiária e, a esses, apontarei no decorrer do capítulo. Assim, é conveniente alertar que, apesar de nosso capítulo ocupar-se unicamente de *visualidades idílico-bucólicas*, as relações construtivas que estas mantêm com aquelas outras visualidades de Virgílio são importantíssimas, já que *As Bucólicas*, sendo a primeira obra virgiliana, funcionam como “balão de ensaio” para alguns procedimentos que serão por ele reutilizados, logo as visualidades ali produzidas estão estreitamente relacionadas com as das *Geórgicas* e da *Eneida* em sua construção.

Apesar de serem esses trabalhos recentes e importantes, e, muita vez, salientarem questões essenciais na temática mais geral à qual darei o nome de *visualidades virgilianas*, parece-me que dois aspectos passaram despercebidos a esses *scholars*: a) a funcionalidade no poema em que está inserida a visualidade e b) a sua finalidade que, a meu ver, parece estar no centro da construção visual de Virgílio. Certo é, entretanto, que tais visualidades constituem-se como resultado da operação de mecanismos poético-retóricos e nesse sentido devem ser observadas, apesar de, muita vez, haver, entre estudiosos, resistência à aplicação de procedimentos retóricos à poesia, sob o argumento de supervalorização da retórica em relação à poética¹¹.

Apesar de serem inúmeras as possibilidades de visualidades, como elenquei há pouco, creio que a *écfrase* está no centro construtivo das duas passagens a que me

¹¹ contra Putnam (1970, 5).

dedico neste capítulo. Nesse sentido, inicialmente me reporto à afirmação de A. Barchiesi em meu 1º capítulo, que ao tratar da écfrase na poesia hexamétrica de Virgílio, propunha uma tensão entre a aplicação do impacto visual na poesia didática e na poesia épica de Virgílio, já que a primeira tratava daquilo que sempre se repete, daquilo que é sempre típico, enquanto a segunda ocupava-se do que é grave, ingente e violento. Entretanto, o que mais preocupa o estudioso é justamente a medida em que um e outro gênero ocupa-se do “desafio da representação” a que se propõe. Afinal, diz Barchiesi: “em que medida o meio verbal é adequado para transmitir uma impressão daquilo que está sendo descrito?”¹² A minha resposta aqui é uma suposição precária e leviana: não vejo na Antiguidade melhor ou mais adequado meio do que o verbal-narrativo para transmitir o que está descrito, ainda que a concorrência com outros gêneros e artes distintas possam fornecer ao resultado algum elemento não passível de ser representado pela narrativa.

Outra questão que devo salientar mais uma vez são dois elementos importantes contidos na definição de écfrase construída por Teão¹³, como já vimos no 1º capítulo: o sentido do περιηγηματικός e do ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν, já que estes dois pontos serão, no caso das *Bucólicas*, importantíssimos para a aferição dos processos de visualização. O primeiro caso diz respeito ao movimento, e o segundo diz respeito à valoração do visualizado. Enquanto aquele salienta o cerne do movimento que deve estar expresso na écfrase, seja sob a perspectiva do que é descrito (do objeto), seja sob a perspectiva de quem descreve (agente); este opera o recurso visual que deve ser vigoroso em sua qualidade. Ainda que sempre seja deficitário o olhar “escrito” se comparado ao olhar físico, é também mais potente, já que ultrapassa a exclusividade do sentido da visão, vazando pelos outros quatro: olfato, tato, paladar e audição. Dessa forma, o advérbio ἐναργῶς parece-me extrapolar o ὑπ' ὄψιν, ampliando a qualidade dos sentidos expressos em texto. Essa capacidade do texto narrativo ecfrástico parece responder à indagação de Barchiesi, dado que os olhos que veem no texto, são os olhos da mente, logo, não se dedicam apenas ao olhar, podem fazer o leitor/ouvinte ter acesso ao odor, ao sabor, à textura, cumprindo poeticamente o papel do sentir. Assim, a écfrase é um mecanismo notadamente sinestésico.

Fato curioso, porém, é não encontrarmos, na crítica contemporânea em que a écfrase sistematicamente tem sido discutida, trabalhos que estejam centrados nesta questão tão importante para os estudos virgilianos. Entretanto, apesar de decalcado

¹² Barchiesi (1997, 271).

¹³ Theon, *Prog.* 118.7-20.

nas écfrases da *Eneida*, Putnam sinaliza para pontos relevantes no uso do tropo por Virgílio:

Ekphrasis is an encapsulation of visualized art wherein a verbal medium strives both to delineate a spatial object and, even while beholden to narrative's temporality, miraculously to capture the instantaneity of a viewer's perception. The focus of scrutiny may be one object in and of itself or a series of scenes which together compose a work of art. All Virgil's examples of notional ekphrasis, exemplifying written art that is itself thoroughly artful, help us contemplate, which is to say also to comprehend, the larger poem for which they stand as synecdoches. We pause as we become visionaries before art's stillness, but that pause, to exercise mentally our capacity for imagined viewing, is critical for the insight it offers us we prepare to immerse ourselves once again in the yet more time-ridden events of epic¹⁴.

Já Hasegawa, em recente estudo sobre as *Bucólicas*, observa a utilização de écfrases por Virgílio nas *Bucólicas* salientando a profunda relação existente entre a primeira écfrase, isto é, a homérica, as de Teócrito e as suas. A argumentação que Hasegawa propõe uma função metapoética desse mecanismo. Assim, da mesma maneira que o escudo de Aquiles é a figuração do gênero a que se filia, o épico, o vaso rústico de Teócrito e os copos de faia de Virgílio representam a poesia pastoral¹⁵. Essa leitura aponta para um fim extrínseco, já que revela que as écfrases/visualidades foram a forma poética encontrada pelo autor a fim de expor poeticamente a natureza da sua composição poética, ou seja, seu gênero. Vale, porém, verificar que tal contribuição certamente não exaure a questão das finalidades discursivas das visualidades ou das écfrases.

3. *Dulce et utile*

Entendendo-se as categorias retóricas e poéticas como complementares no mundo romano no final da República e no começo do Principado, e ressaltando que visualidades são resultantes de mecanismos dessa ordem, há que se entender como o procedimento de visualização é operado no poema sob a perspectiva poética, de um lado, e retórica, de outro; e a quais fins as visualidades atendem, assumindo-se necessariamente um e outro enfoque. Parece-me interessante pensar simultaneamente essas duas possibilidades construtivas, já que são indubitavelmente

¹⁴ Putnam (1998, 208-209).

¹⁵ Hasegawa (2012, 124-134).

imbricadas. Sob a perspectiva poética, imagino que inicialmente devemos ter em mente as duas finalidades no plano da realização discursiva: o doce e o útil (*dulce et utile*), pensando aqui as categorias poéticas apontadas por Horácio na *Ars*¹⁶. Lá temos:

*omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci
lectorem delectando pariterque monendo.*

Se entendermos que a visualidade pode caracterizar um poema *dulce*, ou melhor, um poema proposto como agradável, pois *deleita*, veremos que o mecanismo visual pode estar ligado ao embelezamento do texto e, por conseguinte, às virtudes da elocução, principalmente, ao ornamento. O autor, ao introduzi-las, visualidades, na composição, opera o *ornamento* do texto, uma virtude elocutiva, cumprindo uma função que atende ao prazer do leitor no ato de fruição textual. Sendo assim, a recepção embevecida com a beleza a que está sujeita ou exposta ao fruir (ler e/ou ouvir) o poema, prende-se a ele com mais atenção e cuidado. Neste ponto, há que se notar também outra componente, outra virtude de elocução: o *aptum*. O poeta, ao pressupor as partes do poema com o seu todo e seu gênero, no momento prévio à composição, obrigatoriamente trabalha com categorias cognitivas de sua audiência, pois que relaciona internamente o poema ao efeito que deve produzir e, externamente, o efeito à audiência, a quem se destina a obra. Ao pensar desta forma, é claro que não podemos observar as visualidades apenas como ornamento, apenas como algo que produz efeito de beleza, já que atuam efetivamente como mecanismo de convencimento.

Daí, se atentarmos a estas visualidades virgilianas tendo em vista seu caráter útil (*utile*), então há que se ter em mente que o poeta tinha como objetivo *docere/mouere* ao produzir as imagens. É comum verificarmos que retoricamente as visualidades são propostas como elemento argumentativo forte, já que o autor faz seu leitor/ouvinte ver as evidências com os olhos da mente, ressaltando-as pela intervenção do peso do verbo. O poeta, além da possibilidade de convencimento, atenta ao princípio do ensinamento pelo visível, mesmo que incorporadamente. Se pensamos nessa possibilidade, veremos que o procedimento visual não só atende às virtudes da *elocutio*, como também se aproxima da *inuentio*.

Se poeticamente podemos entender a visualidade como uma das construções que resulta da união do *utile dulci, delectando et mouendo* (o útil ao doce, deleitando e convencendo) e que isto explicita suas finalidades, é pertinente também entender que

¹⁶ Hor., *Ars* 343-4.

as visualidades, poética e retoricamente, amiúde, são uma suspensão da trajetória narrativa do poema, isto é, uma intercalação na linearidade discursiva que serve ilustrativamente para compor a prova e embelezar o discurso. Assim, supondo a narrativa como encadeamento lógico em acordo com a necessidade e a causalidade, estruturada temporalmente, a matéria visual encaixa-se nesta estrutura como excuroso que procura matizar ética ou pateticamente o argumento a que está sujeita a narrativa¹⁷.

4. 2ª Écloga, 45-55: visão e sentido *versus* metapoesia

Como existe uma necessidade argumentativa para as *écfrases* na *Eneida*, assim, analogamente, outros motivos há para que ocorram nas *Bucólicas*; não só o gênero é diverso, como também matéria e enredo implicam outras necessidades textuais: na *Eneida* é clara a narrativa inerente à épica heroica; nas *Éclogas/Idílios*, impera a figuração descritivo-narrativa. Por outro lado, se pensarmos na própria natureza apenas visual do gênero, poderíamos ter uma resposta, mas essa seria ainda muito limitada – afinal a própria nomeação ao gênero iniciado por Teócrito de Siracusa é extemporâneo à composição do poema – assim atribuir o uso de *écfrases* por causa do nome *idílio* significa inverter a questão, pois receber o nome de *idílio*¹⁸ advém das figurações contidas no poema. A figuração das *Bucólicas* e/ou dos *Idílios* é, justamente, o que empresta ao escoliasta autoridade para nomeá-lo, livro, *Idílios*, nome a que não se faz menção em Virgílio. É importante salientar também que se em Teócrito a visualidade é claramente observável a partir da leitura como o fez o escoliasta, já nas *Bucólicas* tal característica não é nem tão óbvia, nem tão frequente, embora possamos entendê-las, nas *Éclogas*, como espécie poética extremamente visual.

A afirmação de Barchiesi, que há pouco apresentei, liga também a produção de efeito visual poético à necessidade prévia do gênero da poesia, isto é, visualizamos algo na épica a partir da intenção do enunciador poético em tornar os eventos narrativos mais *claramente graves e elevados* do que a simples narração possa provocar como efeito. Na didática, no caso virgiliano, nas *Geórgicas*, a visualidade poética

¹⁷ Lausberg (1971,100): Os limites estruturais tornam-se mais suaves pela intercalação de uma *transitio* (*transitus*, *metábasis*) que coincide, na sua função com o *exordium*, na medida em que o *exordium* também é uma *transitio*, uma *transitio* entre a situação e o centro do discurso. No decurso de uma narrativa se encontram em lugares diferentes e quando o fio da narração segue as personagens alternadamente depois de uma *digressio*, a *transitio* toma a forma de um regresso ao assunto (*reditus ad rem*).

¹⁸ Temos a única ocorrência em Plin. *Ep.* 4.14; Ademais em grego nos *Sch. in Theocr.*: proleg. E a.1-c.1.

também está ligada a uma necessidade prévia de gênero, porém, segundo o professor, ela se associa à preocupação final da poesia didática que, a meu ver, é seu caráter *gnômico-sapiencial*, apelativo por essência, já que visa fazer o leitor/ouvinte introjetar conhecimento pela vivacidade e brilho e pela repetição evidenciados.

Resta-nos, pois, aferir a que elemento necessário de gênero se une a visualidade poética nas *Éclogas* de Virgílio. A primeira hipótese a que me reportarei diz respeito à própria nomeação do gênero, cuja tradição lhe impôs uma relação com o visual, haja vista que *idílio*, de acordo com o étimo, é uma pequena pintura, um pequeno quadro. A segunda hipótese, não menos visual, diz respeito à repercussão de uma espécie de poesia confirmada à épica e próxima à lírica, entretanto distante de ambas, que tem como fim figurar, evidenciar ou simplesmente vivificar aquilo que é verbal, aproximando-se dos efeitos pictóricos. Assim os *Idílios* e, posteriormente, as *Bucólicas* são o gênero poético mais visual.

Tome-se um trecho da 2ª *Écloga*:

huc ades, o formose puer ¹⁹ : tibi lilia plenis ²⁰	45
ecce ferunt Nymphae calathis; tibi candida Nais ²¹ ,	
pallentis uiolas ²² et summa papauera carpens,	
narcissum et florem iungit bene olentis anethi;	
tum casia ²³ atque aliis intexens suauibus herbis	
mollia luteola ²⁴ pingit uaccinia calta.	50
ipse ego cana legam ²⁵ tenera lanugine mala	
castaneasque nuces ²⁶ , mea quas Amaryllis amabat;	
addam cerea ²⁷ pruna (honus erit huic quoque pomo),	
et uos, o lauri, carpam et te, proxima myrte ²⁸ ,	
sic positae quoniam suavis miscetis odores. ²⁹	55
Para cá, lindo menino: eis lírios! Ninfas os trazem	45

¹⁹ Serv. *In Verg.*: calathis = quasilla (Cf. Cic., *Phil.*3.10).

²⁰ Ps. Prob., GL 4.154.

²¹ Ps. Prob.: propõe ser *candida* = *pulchra* ou *candida* = *dea*.

²² Ps. Prob.: *amantum tinctas colore*: Horatius “*et tinctus viola pallor amantium*”: unde non praeter affectionem amantis eos flores nymphas dicit offerre, qui sunt amantibus similes. sane Papaver, Narcissus, Anethus pulcherrimi pueri fuerunt quique in flores suorum nominum versi sunt: quos ei offerendo quasi admonet, nequid etiam hic tale aliquid umquam ex amore patiat.

²³ Ps. Prob.: erva de odor muito suave.

²⁴ Ps. Prob.: *mollia vaccinia pingit*, isto é, compõe com *caltha luteola*(...) *mollia*, por sua vez, sem dúvida, é efeito da plumagem. E dizendo isso, procura ornato a partir da diversidade das cores.

²⁵ Ps. Prob.: *lanugine mala* significa lã do fruto cidônio que é pleno de lã.

²⁶ Macr., *Sta.* 3.18.7 *Nux castanea, de qua Vergilius: castaeasque nuces [...]* vocatur et *Heracleotica*.

²⁷ Serv. *In Verg.* : *cerea pruna*: ou suavidade da cor, ou da cera das ameixas.

²⁸ Phoc. GL, 5.429.

²⁹ Verg., *Ecl.*, 2.45-55. Cf. Nauta (2006, 317): At the beginning of *Ecl.*, 6, i.e. at the beginning of the second half of the *Bucolics*, panegyric epic is deferred, just as it is (as we saw) at the beginning of the second half of the *Georgics*.

A ti em cestas plenas; bela Náíade a ti
 Colhendo pálidas violetas e umas papoulas,
 Narciso também lia³⁰ e flor de cheiroso aneto³¹;
 Então, a canela entrelaçando a outras suaves ervas,
 O cravo pinta dourado os leves mirtilos³². 50
 Eu mesmo irei colher da suave lâ alvos frutos,
 E nozes castanhas que minha Amarílis amava;
 Somarei ameixas doces – Este fruto terá honra –
 Mas, ó louro, vos colherei e próximo de ti o mirto posto
 Para assim, doravante, os odores misturarem suaves. 55

Antes de propor minha leitura desse trecho, é conveniente lembrar a importante análise de Hubbard³³, ao consolidar a convencionalíssima relação intertextual entre a 2ª *Écloga* e o 11º *Idílio* de Teócrito. Segundo o autor, o contato entre os dois textos é um presente: “flores”, já que, tanto Polifemo no *Idílio*, como Córidon na *Bucólica* oferecem aos seus respectivos destinatários, ninfa Galateia e o rapaz Aléxis³⁴, respectivamente, o mesmo presente: flores. Entretanto, no primeiro caso, as flores são oferecidas a quem procurava flores³⁵, logo um presente absolutamente apropriado³⁶; por seu turno, no segundo, o pastor Córidon, ao encaminhar flores ao rapaz, opera uma inadequação³⁷, pois que seria pouco verossímil que ele desejasse tal presente. Hubbard vai adiante, informando: “*the flowers play a significant role in Polyphemos' self-recognition*”, já no caso da *Écloga*: “*the flowers represent merely one more instance of Corydon's overworked fantasy and self-delusion*”. Apesar de discutível, essa simples conclusão de Hubbard aponta para um dado, a meu ver, mais significativo, a saber, pelo fato de as flores, por serem colhidas, na realidade, em épocas distintas do ano, são elas uma “*fantasy*” (*the activity of thinking itself*)³⁸. Se entendemos o termo usado em sua acepção mais técnica, isto é, *φαντασία*³⁹, então estamos diante de algo que é visual e gerido no âmbito da imaginação, logo distante do nível referencial

³⁰ Traduzo o verbo *iungit* pelo verbo **liar** em português.

³¹ Aneto: endrão ou endro – erva com odor forte, folhas e flores amarelas, amplamente cultivada por suas sementes aromatizantes e condimentares, usada em peixes, sopas, conservas e licores.

³² Subarbusto de folhas ovadas, agudas, finamente denteadas, flores esverdeadas ou róseas e, azuladas; é muito cultivado pelos frutos doces, usado em geleias, tortas e bebidas alcoólicas, e cujas cascas são tidas por melhorar a visão noturna.

³³ Hubbard (1995, 56-57).

³⁴ Cf. Thomas (1999, 260): *Among other examples, he [Paul Alpers] refers to the second Eclogue and to the ways in which the lamente of Polyphemos is transformed into that of the shepherd Corydon.*

³⁵ Theoc., *Id.*, 11, 25-27: Enamorei-me de ti, ó donzela, quando primeiro/vieste com minha mamãe, querendo colher do jacinto as florinhas lá na montanha(...). Tradução: Nogueira (2012, 140).

³⁶ Theoc., *Id.* 11.40-41.

³⁷ Verg. *Ecl.* 2.40-44.

³⁸ Cambridge Advanced Learner's Dictionary.

³⁹ Hunter (1999, 232), ao comentar os versos 25-27 do 11º *Idílio*, curiosamente adverte: *Flower-picking is the almost inevitable setting in myth and literature for rape, but here the girl is chaperoned, and result is unrequited love; to what extent this incident is a fingment of the fantasy of a lovely shepherd is left deliberately unclear.*

defendido pelo estudioso. Outra questão que pode ser criticada é a sugestão de que o trecho da *Bucólica* seja apenas um “Corydon’s catalogue”. A meu ver, podemos, portanto, dizer que a *φαντασία* de Córidon – construída por Virgílio, emulando claramente Teócrito e contribuindo explicitamente para construção da “memória poética” – é, na verdade, uma metáfora e, portanto, mais do que o simples *catálogo de Córidon*, ela é uma visualidade, uma écfrase, sugestivamente construída não só a partir do sentido da visão, como também do olfato e do paladar. Assim, penso que os versos exemplificam um tipo de visualidade poética dupla já que estamos diante de uma écfrase (com um colorido digressivo) que vaza de uma metáfora. Leiamos a *Écloga*.

Presentes são enviados a Aléxis. Curiosamente são flores e frutos e ervas dispostos num cesto. Tanto as flores como o cesto, a meu ver, podem ser lidos como textos: o primeiro numa referência à antologia⁴⁰, ao florilégio – decalcado, pois, ao próprio sentido grego do termo –, à recolha de flores, poema, (corroboram aqui os verbos *lego* “recolher, ajuntar” e *carpo* “colher”); já o cesto, ao trabalho manual que pressupõe a tecelagem, logo próximo à ideia de tecido, de malha, de texto; o verbo *intexo* “tecer, entrelaçar” (*in+texo > texo > textum*) é significativo, haja vista o poema de Mosco⁴¹. As flores são lírios (*lilia*), violetas pálidas (*pallentis uiolas*), umas papoulas (*summa papauera*), narcisos (*narcissum* – flor de Apolo, logo, flor da composição), flor do aneto perfumado (*bene olentis anethi*), malmequer (*luteola ...calta*), mirtilos (*molli...uiccina*) e são secundadas por frutos: nozes, ameixas (*castaneasque nuces*) e ervas e aromáticos. Por assim dizer, temos as flores/palavras e o fruto das flores, a própria poesia, que será o instrumento de convencimento, somado à própria visualidade poemática que advém de sentidos outros como o odor, o tato e o paladar. Aquilo que deveria seduzir Aléxis são as palavras e sua música, ou seus frutos e suas flores.

Essa associação entre flores e poesia é salientada por Papanghelis, que a apresenta em outra relação intertextual importante, Meleagro:

Corydon reveals his priorities by condensing the description of his property into three lines (20-2) and dwelling for eleven solid lines on flowers and fruits (45-55). In the light of the ubiquitous association of flowers with poetry, the metaphorical⁴² potential of this Garland is all too obvious, and if Meleager, A.P. 12.41 (=3926-83 G.-P.) is one of the texts laid under contribution it may be well worth noting that *carpens* (47), *iugit* (48), *intexens* (49), *carpam* (54), *miscetis* (55) are equivalent to the terms in which Meleager describes the composition of his literary Garland (...) The

⁴⁰ LSJ (1977: 13-4) *ἄνθος* = flower > *ἀνθολογία* = flower-gathering - guirlanda, florilégio – (flos, -ris + lego = recolha de flor = guirlanda).

⁴¹ Cf. Mosch. Eur. 37-62.

⁴² Grifos nossos.

weaving procedure, with its emphasis on the material and tactile, suggests literary composition tenuissimo stilo. The metaphor as such is old, but it came into its own context of the Alexandrian leptotes ideal and as a pointer to the genus tenue.⁴³

Entretanto, Papangelis se serve de sua leitura a fim de comprovar a hipótese de que a 2ª *Bucólica* é a *Écloga* mais marcadamente elegíaca. Esse novo elemento traz à nossa discussão mais um nível intelectual que compõe esse enquadramento metapoético e visual da *Bucólica* em questão e, em certa medida, corrobora exemplarmente a ideia de “memória poética”, avalizada por Conte, além de representar um belo exemplo de *ποικιλία*. Voltemos às flores.

As flores, assim, servem à causa da conquista amorosa, essencialmente pederástica⁴⁴, assim como a música da flauta nos versos anteriores⁴⁵ ao trecho que tinha sido proposto. O primeiro elemento que deve ser observado neste caso específico é a disposição paratática⁴⁶ dos elementos, que criam um mosaico multicolorido e multifacetado de sentidos expressos nas palavras/flores e nos frutos/poemas. Assim, mais uma vez discordando de Hubbard, entendo que esta disposição quase simultânea das imagens, parataticamente, propiciam a aproximação desse discurso, desse *discurrere* com a visão, isto é, com o *uisum*. O segundo é a adjetivação cromático-sensível dos elementos que compõem o quadro – cores e odores (*bene olentis* ou *suavis... odores*). É oportuno dizer que as referências metapoéticas se sustentam no uso de um vocabulário próprio dessas referências à época de Augusto; entretanto já observável entre os poetas da geração anterior, Catulo e os demais *poetae noui*: *molli...calta* ou *suauibus herbis* ou *tenera...mala*⁴⁷. Porém, duas palavras se impõem sob a tutela das visualidades: os verbos: *pingo* (*pingit*) e *intexo* (*intexens*): o primeiro aponta para uma visualidade plana da pintura, e o segundo, para uma plástica do relevo. Além dessas correspondências importantes, devemos observar também que a figuração bucólica é proposta por Virgílio também como pano de fundo ou mesmo uma moldura em que esses elementos são descritos.

Logo, o que se observa neste pequeno trecho das *Bucólicas* é a aplicabilidade da visualização, da *écfrase* a serviço de uma dupla argumentação. De um lado, a descrição

⁴³ Papangelis (1999, 45-46).

⁴⁴ Coleman (2001, 26): *The formative influence of Meleager's Alexis epigram (A.P. 12.127) is seen in the homosexuality of the poem and conceit that it exploits in the contrast between the transient heat of the midday sun and the unbating fires of frustrated passion.*

⁴⁵ Verg., *Ecl.*, 2.34-39.

⁴⁶ Martins (2010, 141-175).

⁴⁷ Kenney (1999, 70): Wendell Clausen, in his paper, "Callimachus and Latin poetry," has draw attention to Virgil's use of the word *tenuis* (slight, slender), which is applied to poetry at the beginning, of the first and, even more significantly, the sixth Eclogues. The word (...) constitutes an oblique but unmistakable assertion that "his pastoral poetry... is Callimachean in character."

vívda traz para diante dos olhos da mente do leitor imagens sensíveis (visão, odor e tato), que devem surtir efeito de convencimento no interior da *Écloga* com o *mouere* de Aléxis (*huc ades, o formose puer*). Nesse ponto, é interessante observar que existe o chamamento do interlocutor para o interior da imagem, como que construindo uma cumplicidade figurativa. Parece-me que esse chamamento direciona a descrição pelo *περιηγέομαι*, isto é, “caminhar em torno de”, “circular”, “explicar”, “descrever”.

De outro lado, a recepção, leitores/ouvintes, além dessa consciência, deve saber que os presentes enviados nada mais são do que palavras possíveis, poesia. Assim, o expediente, além de servir ilusoriamente como algo próprio para descrever elementos tão coloridos e odoríferos e convencer Aléxis, serve também para fazer incidir luz sobre um desvelamento metapoético e convencer o leitor, não nos esquecendo de que as *écfrases* devem obrigatoriamente conter enargia – vivacidade e brilho –, que deleita pelo simples motivo de ser expressa em palavras pintadas.

Assoma-se a esta leitura o referencial intertextual apontado por Hubbard e por Thomas, que necessariamente amplia o nível argumentativo e educativo do trecho, já que amplia seu espectro intelectual. Assim, Thomas aponta para a importância deste trecho:

When Virgil turned Polyphemos into Corydon he simply continued the rewriting of his tradition that Theocritus had done, although his own intertextuality became more complex, the models, controlled and transformed, more numerous.⁴⁸

5. 6ª *Écloga* 13-26: rebaixando o gênero ou pintando Sileno

Prima Syracosio dignata est ludere⁴⁹ uersu
nostra neque erubuit siluas habitare Thalea.
cum canerem reges et proelia⁵⁰, Cynthius⁵¹ aurem

1

⁴⁸ Thomas (1995, 261).

⁴⁹ Coleman (2001, 175) propõe *ludere* como contraste com *reges et proelia* e sugere associações com a poesia neotérica. Page (1965, 140): *Syracosio...ludere uersu. The word here contrasts the 'sportive' character of pastoral verse with the seriousness and gloom of epic poetry.* Nauta (2006, 308): *Ludere is Tityrus' term for his making rustic music, but it is here applied to Virgil's own carmina pastorum, a literal translation of the Greek title Bucolica (Boukoliká). Virgil here confirms that Tityrus' bucolic song may represent his own bucolic poetry, and at least in this sense Servius' idea of intermittent allegory may be accepted.* Para a questão da alegoria ver Du Quesnay (1981, 32-35).

⁵⁰ Hor., *Ars* 73.

⁵¹ Ps. Acro. *Hor. Carm.* 1.21.2.: *Crinitum Apollinem a Cynthio monte Deli, in quo natus est. Verg.: Cum admouit. Ps. Acro Hor. Carm.* 4. 15. 1: *Non 'Lyra increpuit' sed 'volentem me proelia lyra loqui', quod est lyrico carmine, Phoebus increpuit; amoribus enim aptum hoc est metrum, ut: Cum-admouit.*

uellit et admonuit: 'pastorem, Tityre, pinguis ⁵²	
pascere oportet ouis, <u>deductum</u> ⁵³ <u>dicere carmen</u> ⁵⁴ .	5
nunc ego (namque super tibi erunt ⁵⁵ qui dicere laudes,	
Vare, tuas cupiant et <u>tristia condere bella</u>)	
<u>agrestem tenui meditabor harundine</u> Musam:	
non iniussa cano ⁵⁶ . si quis tamen haec quoque, si quis	
captus amore leget, te nostra, Vare, myrica,	10
te nemo omne canet; nec Phoebus grator ulla est	
quam sibi quae Vari praescripsit pagina nomen.	12

Nossa Talia primeiro dignou-se brincar com o verso de	1
Siracusa, sem vergonha de morar nas selvas.	
Como eu cantasse <u>reis e lutas</u> , o Cíntio minha	
Orelha puxou, avisando: “Títiro, ao pastor convém	
Fortes ovelhas pascer, <u>cantar poesias simples</u> .”	5
Como sobre ti haverá os que <u>cantem teus louvores</u> ,	
Varo, e desejarão celebrar <u>tristes guerras</u> – Eu	
Agora encetarei <u>agreste Musa</u> à <u>tênue flauta</u> :	
Não canto sem mando. Mas se alguém for ler isto também,	
Se alguém pego por amor; a ti, Varo, nossas árvores ⁵⁷ ,	10
A ti todo o bosque cantará. Página alguma é mais grata	
A Febo do que aquela cujo título é o nome de Varo.	12

A *recusatio* da épica em favor do rebaixamento do verso hexamétrico é o ponto crucial do poema. Afinal, de um lado, Talia – a um só tempo, musa da poesia pastoral e da comédia – modulou primeiro (*prima*)⁵⁸ o verso siracusano e, Apolo, deus do arco e

⁵² Macr. Sat. 6.4.12-13: Pastorem-carmen. Deductum pro tenui et subtili eleganter positum est: sic autem et Afranius in Virgine: 'verbis-dixit' [*Com.* 339-41 R³]. Item apud Cornificium: 'deducta-garrienti' [*Carm.* Fr. 1 Morel]. Sed haec ab illo fluxerunt quod Pomponius in Atellania quae Kallendae Martiae inscribitur ait: 'vocem-tinnulam' [*Atell.* 57-59 R³] et infra: 'etiam-deducam' [*Atell.* 60 R³]

⁵³ Deductum...carmen: Cf. Serv. *DEDUCTVM DICERE CARMEN* tenue: translatio a lana, quae deducitur in tenuitatem. <*DEDUCTVM CARMEN*> id est bucolicum. Sane 'cum canerem reges et proelia' et 'deductum dicere carmen' quidam volunt hoc significasse Vergilium, se quidem altiore de bellis et regibus ante bucolicum carmen elegisse materiam, sed considerata aetatis et ingenii qualitate mutasse consilium et arripuisse opus mollius, quatenus vires suas leviora praeludendo ad altiora narranda praepararet. Quint., *Instit.* 8.2.9 - 8.2.10: Sed ne in his quidem uirtus oratoris inspicitur. At illud iam non mediocriter probandum, quod hoc etiam laudari modo solet ut proprie dictum, id est, quo nihil inueniri possit significantius, ut Cato dixit C. Caesarem ad euertendam rem publicam sobrium accessisse, ut Vergilius 'deductum carmen', et Horatius 'acrem tibiam' 'Hannibalemque dirum'. Cf. Ov., *Pont.* 4, 1-6: Accipe, Pompei, *deductum carmen* ab illo/ debitor est uitae qui tibi, Sexte, suae./Qui seu non prohibes a me tua nomina poni, /accedet meritis haec quoque summa tuis, /siue trahis uultus, equidem peccasse fatebor,/ delicti tamen est causa probanda mei.

Frag. Bob. GL 7. 542: *Deductum, tenue apud Vergilium*. Parece-me importante o estudo de Deremetz (1987, 762-77) que trata especificamente do *deductum carmen*. Clausen (1995:180): The metaphor is explicit in Hor. *Epist.* 2.1.225 'tenui deducta poemata filo, implicit in Hor. *Serm.* 2.1.4.

⁵⁴ Clausen (1995, 174): Virgil's pastoral rendering of Callimachus, rejection of epic. (*Aetia* 1.21-4 Pf).

⁵⁵ Page (1965, 140): Tmesi, *supererunt*.

⁵⁶ Annaeus Cornutus GRF 21, p. 195 M: *Non iniussa cano. Cornutus putat hoc ad Musas pertinere.*

⁵⁷ Vale observar que estas não são árvores genéricas, mas tamargueiras que representam todas as *Bucólicas*. Cf. Verg., *Ecl.* 4.2: “*humilesque myricae*”.

⁵⁸ Cucchiarelli (2012, 324) *Prima: Nel senso di “dapprima”, “all’inizio”, quasi stesse per primum: Cf. A. 7.117-118 ea vox audita laborum / prima tulit finem (concetto raffrontabile in Hor. Epist. 1.1.1 prima... Camena); ma non manca di essere suggerita marginalmente l’idea del primato, tanto più nel nesso con il subito successivo Syracosio (versu); esplicita rivendicazione, invece, in G. 3.10 primus ego (ma già Lucr. 1.926-930; e anche 1.117-118, a*

da lira⁵⁹, também advertiu o poeta para que ele não cantasse reis e lutas (*canerem reges et proelia*). Por outro lado, também é oportuno ao pastor cantar versos simples (*oportet...deductum dicere carmen*). Além do mais, ao endereçado Varo, o poeta ainda diz que outros poderão realizar a tarefa de cantar tristes guerras (*tristia condere bella*) e que ele mesmo, Títiro, encetará estes versos à Musa agreste em flauta suave (*agrestem tenui metitabor harundine Musam*). Assim, estes doze primeiros versos são como um *proemium* que explicita um *status quaestionis* que é desenvolvido no decorrer da écloga. Já Putnam vai além, propondo ser esta écloga uma verdadeira *ars poetica pastoralis* que pode ser aplicada aos próximos quatro poemas da coleção. Ele⁶⁰ propõe, resumindo estes versos:

These introductory words, Virgil the shepherd's version of an *ars poetica pastoralis*, are as applicable to the subsequent four eclogues as to the sixth. Each, in differing ways, scrutinizes what fits with and what disrupts the bucolic manner. Each expands "pastoral's" intellectual horizon. Apollo himself, source of inspiration and stand-maker, specifically presides over the sixth eclogue, beginning with his advice on style and concluding with the supposition that he, too, sings the very songs, summaries of which form the bulk of the poem.

A partir deste ponto, Virgílio apresenta uma cena bem interessante. Faz um chamamento às Musas, não as especificando, ao contrário, generalizando-as, Piérides. E apresenta duas *personae*, Crômis e Mnasilo, dois jovens pastores, e, com eles, o poeta faz nosso olhar em *periegesis* observar Sileno. Assim, nós também o vemos a partir dos versos. Ali em sua gruta está deitado, ou melhor, jogado, e depois de haver dormido bêbado... Tudo como convém ao velho sátiro, instrutor de Baco:

Pergite, Pierides. Chromis ⁶¹ et Mnasyllus in antro	13
<u>Silenum</u> pueri somno ⁶² uidere <u>iacentem</u> ,	
<u>inflatum</u> hesterno <u>uenas</u> ⁶³ , ut semper, <u>Iaccho</u> ⁶⁴ ;	15
<u>serta</u> procul tantum capiti <u>delapsa</u> <u>iacebant</u>	
et <u>gravis</u> attrita pendebat <u>cantharus</u> ansa ⁶⁵ .	
adgressi (nam saepe senex spe carminis ambo	
luserat) iniciunt ipsis ex uincola sertis.	
<u>addit</u> se sociam timidisque superuenit <u>Aegle</u> ⁶⁶ ,	20

proposito di Ennio; cfr. Hor. Epist. 1.19.23 Parios ego primus iambos); *sembra, dunque, che il "principiante" V. non avesse avuto bisogno di interventi divini, a differenza di Callimaco: fr. I, 21Pf.*

⁵⁹ Da poesia em todas as suas modalidades, e não somente da lírica como se poderia supor.

⁶⁰ Putnam (1970,197).

⁶¹ Clausen (1995,182): Theocr. 1.24. Hom. *Il.* 2.858.

⁶² Philostr. *Eld., Im.* 1.22.

⁶³ Mart. 5.4.4 *rubentem proominentibus uenis*.

⁶⁴ Ps. Rufianus *in Halm* (1853,15) [Cf. Verg. *A.* 1.320].

⁶⁵ Macr. *Sat.* 5.21.1 [cf. G. 4.380-1].

Aegle Naiadum pulcherrima, iamque uidenti
 sanguineis frontem moris et tempora pingit⁶⁷.
 ille dolum ridens 'quo uincula nectitis?' inquit;
 'soluite me, pueri; satis est potuisse uideri'⁶⁸.
 carmina quae uultis cognoscite; carmina uobis,
 huic aliud mercedis erit.' simul incipit ipse⁶⁹. 25
 26

Avançai, Piérides. Os meninos, Crômis e Mnasilo, 13
 Viram Sileno no antro⁷⁰ fazendo em pleno sono
 Com veias túmidas, como sempre, do Iaco de véspera 15
 Tanto, ali estão guirlandas caídas ao chão
 Como o grande cântaro de asa gasta pendia-lhe.
 Vêm para perto – já que o velho brincara com a esperança
 Dos dois por poemas – e com mesma guirlanda atam-no⁷¹.
 Egle se soma sócia e surpreende os tímidos,
 Egle a mais bela das Náiades, e agora ele ao ver quando 20
 Ela lhe pinta fronte e tēmpora com amora cor de sangue.
 Ele rindo do ardil diz: “Por que me atais?
 Soltai-me, meninos, já é suficiente como vedes.
 Tomai os poemas que desejais. Vós tendes os poemas” 25
 Dela será outra recompensa.” E ele começa... 26

Os versos 14 e 15, digamos, são uma marca central no rebaixamento desse *deductum carmen*: afinal estamos diante da imagem de um velho sátiro. Sileno é alvo do olhar dos pastores⁷², Crômis e Mnasilo, dos nossos, leitores, assim, a partir do acusativo do particípio presente conjunto *Silenum...iacentem* – e a posição inicial e a final das palavras no verso são significativas –, segue outro particípio, agora passado, *inflatum*⁷³ no verso 15, ocupando também a posição inicial, ligado ao acusativo de relação *uenas* em posição central acompanhadas do ablativo de causa *Iaccho* na última posição do verso 15. Esta primeira *dispositio* ou *ordo* das palavras, isto é: *Silenum* (I)... *iactantem* (F) no verso 14 e no verso 15, *inflatum* (I) *uenas* (C) e *Iaccho* (F)⁷⁴, a meu ver,

⁶⁶ Ps. Rufianus in Halm (1853, 50).

⁶⁷ Don. Ter. Eun. 73: Nam 'videre' pro vigilare posuit, ut etiam Vergilius, cum de Sileno dicit iamque-pingit.

⁶⁸ Cf. Egan (1980, 379-383) sobre a expressão *satis est potuisse uideri*.

⁶⁹ Verg., Ecl. 6. 13-26.

⁷⁰ Laech (1974, 104): In 6, a wild cavern is a place of an encounter between two shepherd boys and the sleeping Silenus... Wilderness is an aspect of nature seldom pleasing to the Roman eye, for it offers no contact with the reassuring order of civilization.

⁷¹ Coleman (2001, 181): More relevant here is Midas' capture of Silenus, alluded to in Hdt. 8.138.3. Different versions of the old satyr's revelations to Midas are reported (cf. Cic. Tusc. 1.114).

Cf. Philostr. Eld., Im. 2.1.

⁷² Conington and Hardie (2007, 76): It has been doubted whether Chromis and Mnasyllus are satyrs or fauns, or shepherds. In support of the former view, that Serv.

⁷³ Coleman (2001, 179), em seu comentário propõe: The participle may be middle or passive, depending on whether we regard Silenus as agent or patient. Clausen (1995, 52): to be distinguished from the accusative of respect...a Graecism and not found in the E. The past participle had originally a medial force and was therefore capable of assuming a direct object.

⁷⁴ Usarei (I) para posição inicial; (C) para central e (F) para final.

constituem o delineamento da imagem e, ao mesmo tempo, o cerne da questão visual desta Écloga.

As veias intumescidas de Sileno, por si mesmas, não produziram efeito sugestivo caso não viessem acompanhadas do ablativo *Iaccho*, motivador da lassidão alcoólica do sátiro. Neste caso, Coleman propõe ser dupla a natureza do participípio, i. e., afirma que pode ser *inflatum* medial ou passivo. Creio que as veias são alvo da substância ingerida, logo o sentido parece-me claramente passivo, e, dessa forma, imputa a Sileno responsabilidade sobre o evento, ou seja, de estar jazendo bêbado. As mesmas veias intumescidas mantêm uma forte relação visual com *Iaccho*, sinédoque⁷⁵ de vinho, já que o sangue é vermelho e o vinho, um de seus matizes. Esta singela relação produz vividez, de um lado, e amplificação, de outro, operando de um lado o *ornatus* e do outro a *argumentatio*, dado que no mesmo momento em que temos a sobre-matização do evento no vermelho, temos também a ampliação dos efeitos produzidos pelo vermelho, a severíssima embriaguez.

Por assim dizer, Sileno jaz nos versos de abertura (14-15) desta visualidade, como que antecipando o rebaixamento do gênero apontado no *proemium*. Os dois seguintes versos seguem uma pequena *confirmatio* à argumentação vívida apresentada nos dois versos anteriores. Assim, além de jazer bêbado e estar com seu semblante afetado por força do vinho, suas ações intemperantes produzem efeitos: o primeiro, a guirlanda do sátiro também está ao chão – lançada muito provavelmente antes de ter adormecido bêbado –, e de sua mão pende um enorme cântaro, seguramente vazio.

É curioso como Virgílio retoma o mesmo mecanismo de composição da imagem, amplificando a amplificação, apresentando consequências da embriaguez:

serta procul tantum capiti delapsa iacebant
et grauis attrita pendebat cantharus ansa

16
17

Como podemos observar o termo *serta* (I) neste verso, e o seu participípio conjunto *delapsa* (F), estão na primeira e penúltima posições do verso, isto é, a guirlanda contém o verso. É interessante também a reutilização do verbo *iaceo*: no verso 14, em sua forma participial, guardava a posição final em *uidere iacentem* e, agora, no pretérito imperfeito *iacebant*, dá continuidade à mesma ação, mantém-se na mesma posição, i.e., a final em *uidere iacentem*, entretanto, não mais tendo como sujeito o sátiro, mas as guirlandas que a ele pertencem. Se retomarmos a discussão que

⁷⁵ Apesar de a distinção entre metonímia e sinédoque ainda estar *sub iudice*, sigo a tendência de ver na metonímia a ideia de causa e efeito não contida na sinédoque. Assim, contrário a posição de Coleman (2001, 179).

fizemos ao tratar da 2ª Écloga, há que se registrar novamente uma questão metapoética, afinal guirlanda é florilégio, assim como o é uma antologia. Daí, a guirlanda contém o *deductum carmen*, já que ela pertence a quem está a rebaixar o tom, Sileno.

Pode-se portanto dizer que o *deductum carmen* de Sileno, por contiguidade, é sua *serta...delapsa*, já que o verbo *delabor* tem o sentido de descer, cair, decair, e, assim, o que decorre no poema, também ocorre com a coroa de flores que possui outra marca significativa que nos interessa neste desenho bucólico, pois ela não só se relaciona com a poesia, mas também com a embriaguez⁷⁶ e, conseqüentemente, com o cunho simpótico⁷⁷ da poesia. Pode-se, logo, inferir que a guirlanda é a poesia decaída do simpósio se comparada à épica heroica.

A segunda parte deste “dístico”, por assim dizer, continua fazendo uma referência ao fato motivador da embriaguez, já que revela o *gravis cantharus* no chão derrubado. E, neste caso, entretanto, a organização dos versos vaza em entrecruzamento, faz o recipiente do vinho pender do verso. Assim temos: *gravis* (A) *atritta* (B) – *pendebat* – *cantharus* (A), *ansa* (B). Outra relação possível de ser realizada na *φαντασία* que esses versos produzem é a do peso ou do tamanho do cântaro com a gravidade e grandeza da épica, alvo da *recusatio* inicial. Daí o cântaro, penso das mãos de Sileno, deixou de ter conteúdo, logo a *gravis* não mais existe, restando o *lepos*, o *mollis*, o *deductum carmen*.

Os meninos se aproximam da imagem e, desejando ouvir poemas de Sileno, resolvem prendê-lo, e com a mesma guirlanda de Sileno atam-no. A écfrase passa a ser narrativa, o quadro se move, movem-se seus componentes. A poesia pela qual estão sequiosos não é a poesia elevada de Varo, antes preferem-na baixa, já que *oportet pastorem dicerem deductum carmen*.

<i>addit se sociam timidisque superuenit Aegle,</i>	20
<i>Aegle Naiadum pulcherrima, iamque uidenti</i>	
<i>sanguineis frontem moris et tempora pingit</i>	22

Uma ninfa surge e se une à súcia como sócia. É Egle, uma pulquerrima Náíade que entra no *ludus* poético. Ela o acorda e ele, imobilizado, sente a linda ninfa a lhe tingir a face com o vinho, com o sangue bucólico e ameno, tinta da amora que, sob o

⁷⁶ Clausen (1995,184): Plaut. *Amph.* 999; Pseud. 1287 e Hor. *Serm.* 2.3.255-6.

⁷⁷ Coleman (2001, 179): *Garlands were often worn at drinking parties. Pl. Symp. 212e.; Hor. C. 4.1.32, and Ovid., Met. 11.91: describes the captured Silenus as uinctum coronis.*

prisma da composição ecfrástica, apresenta mais um matiz do vinho que compõe a enargia deste quadro.

Nos versos 20 e 22, tem-se mais uma vez a construção visual do poema a partir de sua disposição e, para tanto, é conveniente observar o verbo *addit* (I) e o substantivo *Aegle* (F), ou seja, ao quadro que no decurso do discurso vemos pintar um novo elemento, Egle, se une. Sua ação, a ação de pintar Sileno, referenda o mesmo procedimento, e assim temos *sanguineis* (I) e *pingit* (F).

Esta pequena écfrase propõe-se como uma pequena antecipação daquilo que deverá ser apresentado na segunda metade das *Éclogas*. Uma poesia definida, pré-determinada, com seus lugares devidamente delineados por uma moldura. Daí, Sileno pintado e rindo pode cantar sua poesia (*carmina quae uultis cognoscite*). Ele está pronto, afinal, para ser o “vate” da poesia simples – *deductum carmen* – a qual se presta Virgílio neste momento e a qual os pastores e a ninfa desejam ouvir. E a qual nós leitores ou ouvintes estamos aguardando. *Simul incipit ipse...*

Figura 10 – O triunfo de Cícero – c. 1520 – Afresco de Franciabigio – Villa Medici, Poggio a Caiano, Prato.

V. Construindo Cícero*

1. Questões Preliminares

Homologias entre o verbal e o não verbal são frequentes na Antiguidade Clássica, não só como forma de estabelecer, entre formas discursivas, uma unidade artística ou o que se chama hoje “estética”, mas também como procedimento argumentativo que, em chave dos *exempla*, das comparações e dos paradigmas, ensina, convence e deleita.

Pensando tais homologias diacronicamente, isto é, a relação do verbal com o não verbal, tem-se a aproximação entre artes específicas, basicamente a pintura e a poesia. *Auctoritates* poéticas e/ou filosóficas antigas circunscreveram, pois, essa confinidade em um limite bem específico, e isso pode ser observado não só em Simônides de Céos – Plutarco é fonte¹ –, como também em Aristóteles na *Poética*², quando estabelece similaridades entre pintura e poesia e entre pintores e poetas, e na *Política*³, em que propõe uma relação entre poesia e pintura, tendo como fator determinante a educação dos jovens gregos – assim trazendo à discussão as pinturas de Zêuxis, Polignoto, Páuson e Dionísio⁴. Afora o próprio Horácio na *Ars*, superando aí pelo menos cinco séculos de distância, quando propõe o famoso adágio *ut pictura poesis*. Não podemos esquecer também, da importância dada à matéria por Quintiliano nas *Instituições*, ao realçar a importância do conhecimento das artes figurativas na formação do orador.

Esse capítulo irá discutir a homologia elaborada por Cícero no *De Inventione*, 2º livro, em que propõe uma relação entre o seu projeto retórico e a pintura de Zêuxis.

* Este capítulo foi apresentado parcialmente no XVII Congresso Nacional da SBEC em Natal, Brasil (2009) como conferência; no III Simpósio Internacional Ousia de Estudos Clássicos. *Natura e Ars*. (2010) e no *Colloquium Aspects of Rhetoric, Brazil-UK, King's College London* (2012) com o apoio da FAPESP e da USP-PRPG. A versão inicial do trabalho (2009) foi publicada em português na *Revista da USP*, 91 (2011). A versão ampliada e revista, a partir do trabalho apresentado em Londres, foi aceita para publicação em Inglês pela revista *Nuntius Antiquus* – UFMG (2013).

¹ Plu., *Ath.Gl.*, 306F.

² Arist., *Po.* 1448a; 1450a; 1461b.

³ Arist., *Pol.* 1340a.

⁴ Cf. nosso 3º capítulo da 2ª parte. Martins (2008, 75).

Essa discussão parece-me apropriada, uma vez que as observações feitas sobre as questões relativas a esta homologia tendem a soar impressionistas ou imprecisas, e até mesmo problemáticas, já que o termo de comparação com a obra de Cícero não existe mais – a pintura de Zêuxis.

Assim, minha pretensão é interpretar a *auctoritas* de Cícero como *praeceptor*, de acordo com as homologias que ele propõe sobre a elaboração de suas doutrinas no *De Inventione*, levando em consideração não só a pintura produzida por Zêuxis, mas também observando a revisão da cultura material desse período e as referências textuais sobre o assunto. Uma vez que o seu trabalho foi concebido na juventude, Cícero não tinha ainda a *auctoritas* necessária para confirmar seus argumentos de autoridade. Logo, por extensão, ele a empresta de Zêuxis a fim de compor sua *persona docta*, de modo que, neste tratado, ele se torna um pintor e sua pintura é seu projeto de *ars bene dicendi*.

2. Homologias

Antes de enfrentar a minha questão central, é conveniente distinguir três conceitos na anedota de Zêuxis, os quais poderiam produzir interpretações equivocadas. Explico. Por que eu considero a relação entre pintura e poesia/prosa como homologia, ao invés de analogia ou metáfora/símile? Primeiramente, a analogia implica uma relação de semelhança entre pares de conceitos diferentes, como poderíamos observar na proposição: *a inteligência está para opinião como a ciência está para crença*. Em uma analogia, podemos ver que as relações se restringem às combinações, que se juntam a pares específicos, inteligência/opinião e ciência/crença. No entanto, as relações semânticas não são estendidas à ciência/inteligência ou à opinião/crença. Numa metáfora ou num símile, os significados indicados em um elemento são transferidos para o outro. Aristóteles⁵, nas proposições: “Aquiles é um leão” ou “Aquiles é como um leão”, dá as qualidades do herói da *Ilíada*, que são inerentes a esse feroz e indomável animal selvagem. Assim, tanto a metáfora como o símile alteraram o campo semântico de uma palavra. Esse processo é semelhante ao da construção de uma alegoria, uma vez que, de acordo com Quintiliano⁶, “uma metáfora

⁵ Arist., *Rh.* 1406b.

⁶ Quint., *Inst.* 9.2.46. Cf. Martinho (2008, 252).

continuada se desenvolve na alegoria”. Neste caso, é relevante observar o artigo de Marcos Martinho sobre o sentido da alegoria em retóricos e gramáticos.

A homologia em si mesma não é nem um mecanismo destinado a alterar o significado dos termos envolvidos (como acontece em metáforas, símiles ou alegorias), nem é uma operação que produz semelhanças em estruturas diferentes (como acontece em analogias). Quando Simônides e Horácio aproximam a pintura ou a escultura das letras, eles estão sugerindo que as estruturas de composição de ambas as artes (plástico-pictóricas e literárias) devem ser observadas a partir do mesmo ponto de vista, uma vez que eles têm o mesmo referente (objeto de imitação). Assim, utilizando o mesmo mecanismo de imitação, chegamos a diferentes tipos de composição. A mesma ideia é encontrada em Platão, Aristóteles, Cícero e Dionísio de Halicarnasso.

Homologias entre o discurso verbal e as artes não verbais, como vimos, são frequentes na Antiguidade Clássica, não apenas como uma forma de estabelecer unidade artística entre diversas técnicas, mas também como um procedimento que ensina, convence e deleita. No entanto, apesar do fato de a homologia ter um objetivo distinto das figuras que trabalham com similaridade (metáfora, símile, parábola e alegoria), devido às suas sintaxes, ela assume, muita vez, as mesmas funções que essas figuras. É, portanto, comum ver homologias metafóricas, alegóricas ou similares. Essa questão é o centro da minha discussão, uma vez que a homologia discursiva serve a procedimentos argumentativos em diversos gêneros, da poesia lírica a tratados de retórica e poética.

Simônides de Ceos, ao propor que “a pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala”, salienta primeiramente a carência da pintura em relação à poesia, pois aquela é silenciosa e essa falante, verbal que é. Entretanto, ao construir a primeira parte da homologia, uma primeira metáfora – pintura é poesia silenciosa – o poeta amplia o grau de importância da pintura, uma vez que ela contém a própria poesia, assim, além de ser propriamente pintura, poesia também é. Portanto, apesar de uma carência, tem-se a amplificação do aspecto pictórico, pois esse contém poesia. Vale ressaltar que o poeta tanto valida as regras de composição poética da pintura, como propõe uma metáfora, uma vez que há uma transferência das qualidades de um elemento para outro.

A segunda metade da homologia, isto é, a segunda metáfora, diz respeito à poesia em comparação com a pintura. Propondo uma inversão de papéis entre “sujeito e predicado”, se pensarmos a primeira metáfora, o que era sujeito passa a ser o predicado e o que era predicado passa a ser sujeito. O que o poeta opera é agora a

caracterização da poesia a partir da pintura, igualmente continuando a amplificar, porém há que se pensar que a predicação da primeira metáfora já explicitara maior importância da poesia em relação à pintura e, na segunda, ele amplifica aquilo que servira de elemento amplificador, afinal a poesia (que é falante e pode suprir a carência da pintura que é muda) pode também conter qualidades específicas da pintura que seguramente atentam para sua capacidade de visualização, digamos, mental – *uisio mentis*. Assim Simônides apresenta, por assim dizer, sua tese de *φαντασία*⁷, de que o predicado da poesia é ser pintura.

Aristóteles, por seu turno, apresenta certa homologia⁸ entre a pintura e a poesia decisivamente em três momentos da *Poética* e em pelo menos um da *Política*. A primeira diz respeito ao objeto da imitação e põe em questão as pinturas de Polignoto, Páuson e Dionísio a fim de esclarecer e estabelecer relação entre elas e os gêneros poéticos elevados, baixos e médios de acordo com o objeto da imitação. Polignoto é elevado, Páuson é baixo e Dionísio é médio. Diz o Estagirita:

Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τοῦ τους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν αἰεὶ τοῦτοις ἀκολουθεῖμόνοις, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσιν πάντες), ἥτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἰκάζεν.⁹

Mas, como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto¹⁰ representava os homens superiores; Páuson¹¹, inferiores; Dionísio¹² representava-os semelhantes a nós.¹³

Portanto, predica os poetas não a partir de uma metáfora como fizera, Simônides, mas por meio de um símile, “os poetas imitam (...) como o fazem os

⁷ Arist., *De. An.* .427b.

⁸ Martins (2011, 99-122).

⁹ Arist. *Po.*, 1448a.

¹⁰ Paus. 1.18.1; 1. 22. 6; 9. 4.2; 9.25. 1-31,12. Pintor parietal de meados do século V a.C. Cf. Plin. *N.H.* 35.42; 35.58 e 35. 122-3. Lucas (1972,103): Polignotus was introduced at 48a5 as an example of a painter who idealized his figures.

¹¹ Lucas (1972, 64): He corresponds to Hegemon the parodist, it is possible that he painted caricatures.

¹² Aristóteles aparentemente se contradiz, introduzindo o meio termo: “ou inclusive iguais”. Essa passagem é considerada inautêntica por Else (1957), que omite *ἢ καὶ τοιούτους* e afirma: “a genuína doutrina de Aristóteles não admite lugar para uma terceira classe média de gente imitada pela poesia”. Nesse trabalho considero a passagem em questão íntegra e sem interpolações, a despeito do respeito ao trabalho de Else e outros estudiosos.

¹³ Para todas as passagens de Aristóteles na *Poética*, utilizaremos a tradução de Eudoro de Souza.

pintores” (*ὥσπερ οἱ γραφεῖς*). Ele mesmo já teria dito que a metáfora era mais poética do que o símile, na *Retórica*. Assim, o que fez foi distanciar-se dessa linguagem mais poética para explicitar a comparação. Curiosamente esse trecho de Aristóteles não coloca a imagem do poeta como superior à do pintor, não havendo qualidades em um que não haja em outro. Para Aristóteles, assim, pintor e poeta estão não só no mesmo nível, como a sua função de imitar ocorre tal e qual.

A segunda passagem diz respeito à constituição de caracteres na tragédia em 1450a. Diz o filósofo que pode haver tragédia sem caracteres, mas não pode haver, sem ação:

ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἀνγένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἡθῶν γένοιτ' ἄν· αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγωδίαι εἰσὶν, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἡθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφή οὐδὲν ἔχει ἡθος.¹⁴

Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres. As tragédias da maior parte dos modernos não têm caracteres, e, em geral, há muitos poetas desta espécie. Também, entre os pintores, assim é Zêuxis comparado com Polignoto, porque Polignoto é excelente pintor de caracteres e a pintura de Zêuxis não apresenta caráter nenhum.

Ao tratar dos *ἥθη* da tragédia, mais uma vez Aristóteles propõe a aproximação entre pintura e poesia. Não sem antes reafirmar a preponderância da ação, elemento sem o qual não há tragédia, afirma que da mesma forma que há tragédia de caracteres e sem caracteres, o mesmo ocorre entre a pintura de Polignoto e de Zêuxis. Enquanto o primeiro é um *ἀγαθὸς ἡθογράφος*, a pintura do segundo, não tem caráter.¹⁵

O que podemos supor do fato de Polignoto ser um bom pintor de caracteres e Zêuxis não realizar uma pintura com caracteres, é que o primeiro se aproxima mais de um modelo específico, consequentemente, singulariza o representado, enquanto o segundo constrói seu modelo de beleza, generalizando-o. Mas não é isso que nos interessa aqui, mas sim a homologia: tanto a arte verbal da tragédia como a arte visual da pintura podem ser realizadas com ou sem caracteres e isso, em certa medida, singulariza a primeira, enquanto generaliza a segunda. Explico: o fato de termos uma tragédia sem caracteres, primeiramente, não indica ausência de personagens, mas tão somente uma tragédia sem personagens característicos, generalizados, portanto; já a tragédia de caracteres é aquela cuja ação é realizada comumente por caracteres específicos e facilmente reconhecíveis, por exemplo: sua ira faz Aquiles; sua astúcia, Odisseu; sua capacidade de fundar cidades, Eneias, e assim por diante.

¹⁴ Arist., Po. 1450a.

¹⁵ Martins (2011).

A pintura de Polignoto, um ἀγαθὸς ἠθογράφος, tem equivalência nesse tipo de tragédia constituída por caracteres “histórica e miticamente” pautados, portanto, mais fiéis às suas características modelares. Já a pintura de Zêuxis, generalizante que é, apresenta-se carente de características específicas estabelecidas “histórica e miticamente”. A beleza de Helena é uma beleza genérica, talvez, digamos, “simulacro¹⁶ da beleza em si” e, portanto, não “a beleza em si”, pois essa é irrepresentável se pensarmos platonicamente, já que existe apenas como ideia.

A ausência de modelos de tragédias e de pinturas com essas especificações, entretanto, nos impede de aferir com precisão a lição aristotélica nesse caso. Porém, talvez, a reutilização da homologia entre a pintura de Zêuxis e a arte verbal, reciclada séculos após a escritura da *Poética*, venha a ser significativa ao seu desvelamento. Devemos pensar em Cícero e Dionísio de Halicarnasso.

2. Zêuxis em Cícero

No início do 2º livro de seu tratado *Sobre a invenção*, Cícero propõe como exórdio uma anedota cuja finalidade é o estabelecimento de metáfora, ou mesmo alegoria¹⁷, para que a partir de uma homologia discursiva (entre o verbal e o não verbal), apresente-se ao leitor como alguém capaz de realizar um projeto retórico, ou seja, de ser um rétor. Essa homologia, seguramente, por seu turno, afasta-se da lição aristotélica, pois nela há a imposição em um pólo passivo de um gênero em prosa e, mais do que isso, um gênero doutrinário, a retórica (atividade/gênero meio) e, num pólo ativo, a arte pictórica específica de Zêuxis (atividade/gênero fim), distanciando-se daquela homologia cuja aproximação era entre duas artes fins: a pintura em vários níveis, e a tragédia, a comédia, e mesmo a poesia lírica a aceitarmos a possibilidade de um gênero cujo centro sejam os homens como nós (ἡ καὶ τοιούτους).

A homologia ciceroniana é enunciada em 2.4 da seguinte forma:

Quod quoniam nobis quoque voluntatis accidit, ut artem dicendi perscriberemus, non unum aliquod proposuimus exemplum, cuius omnes partes, quocumque

¹⁶ Cf. Martins (2011, 156 e ss); Martins (2011a, 124 e ss); Martins (2012, 19 e ss).

¹⁷ Cf. Baxandall (1971, 31-37). Curiosamente, Mário Vitorino, em Halm (1863, 257-258), aponta que todo esse *praefatio* é uma *quasisimilitude*, e assim ele argumenta: “*Crotoniatae Romani sunt*” ... “*Zeuxis Tullius*”. Essas relações não parecem ser realmente um símile, mas elas formam uma alegoria, uma vez que propõem muitas aproximações na anedota, construindo uma metáfora estendida ao longo do tempo.

essent in genere¹⁸, exprimendae nobis necessarie viderentur; sed omnibus unum in locum coactis scriptoribus, quod quisque commodissime praecipere videbatur, excerptissimus et ex variis ingeniis excellentissima quaeque libavimus. ex iis enim, qui nomine et memoria digni sunt, nec nihil optime nec omnia praeclarissime quisquam dicere nobis videbatur. quapropter stultitia visa est aut a bene inventis alicuius recedere, si quo in vitio eius offenderemur, aut ad vitia eius quoque accedere, cuius aliquo bene praecepto duceremur.¹⁹

Isso também ocorreu com nossa intenção, já que escrevíamos uma arte retórica: não propus um único paradigma ao qual todas as partes devessem ser seguidas por mim, qualquer que fosse a espécie, quando parecesse que isto fosse necessário. Ao contrário, num único local, de todos escritores reunidos, tomei aquilo que cada um parecesse prescrever vantajosamente. E escolhi de vários engenhos e recolhi as melhores partes. Desses, pois, aqueles que são dignos do nome e da memória, nenhum me parecia dizer tudo de bom nem só coisas excelentes. Pelo que pareceu tolice ou afastar-me de algo bom de alguém que inventa, se por ele fui tocado no seu vício, ou, também, me aproximar do vício ao qual fui conduzido por algum bom preceito.

A primeira informação que me parece útil é que a relação apresentada no trecho da “anedota” que veremos a seguir, será observado por Cícero daquele momento em diante. Esse *quod* – anafórico por excelência – introduz o trecho e retoma a ideia contida nos parágrafos anteriores do exórdio: “Isso também aconteceu com a nossa intenção”, menos literalmente, “da mesma maneira”. Assim o introito aponta que, aquilo que Zêuxis fez ao pintar, Cícero, ao escrever uma *ars dicendi*, fará. A alegoria, portanto, se repete. As características da pintura de um estarão presentes na arte retórica do outro.

A pintura de Zêuxis, dessa maneira, é predicação à retórica ciceroniana. As qualidades contidas na primeira arte são aplicadas à segunda. Mas quais são as qualidades dessa pintura? Como Cícero as relata? Existe coincidência entre a leitura que Cícero faz da pintura de Zêuxis e aquela que está contida na *Poética* de Aristóteles, ou a construída por Dionísio de Halicarnasso no *De Imitatione*? Essas são algumas questões que devem ser respondidas nesse capítulo a fim de que se tenha com precisão, de um lado, a concepção exata do projeto retórico ciceroniano de juventude, de outro, a avaliação ciceroniana da pintura de Zêuxis, para que possamos suprir, nesse caso, a carência de cultura material.

Vejamos, pois, no início do 2º livro (1.1), como Cícero aponta as qualidades dessa pintura: primeiramente apresenta o pintor Zêuxis, dizendo que à época excedia aos outros pela qualidade de seu trabalho (*longe ceteris excellere pictoribus existimabatur*), e que fora convidado pela cidade de Crotona, a fim de que pintasse, no templo de Juno da cidade, um retrato de Helena de Troia (*ut excellentem mulieris formae pulchritudinem*

¹⁸ *Genus, generis* por espécie, qualidade, tipo.

¹⁹ Cic., *Inv.* 2.2.4.

muta in se imago contineret, Helenae pingere simulacrum velle dixit – ele disse desejar pintar uma representação [*simulacrum*] de Helena a fim de que a imagem muda em si mesma contivesse a excelente beleza da forma da mulher). O primeiro ponto que me parece fundamental nesse início é a apresentação do agente da pintura: ele excede a todos em seu tempo. Se a intenção de Cícero é estabelecer um ponto de contato entre a sua retórica e a pintura de Zêuxis, parece-me óbvio que ele irá se apropriar também da *auctoritas* do pintor; desta maneira, também Cícero excede aos outros em seu tempo²⁰. A segunda questão que se impõe diz respeito ao desejo do pintor (*dixit uelle*) e, por força de consequência, do próprio doutrinador: “pintar uma representação de Helena para que a imagem muda em si contivesse a excelência de beleza da forma feminina”. Essa informação aproxima alegoricamente a beleza da forma feminina, em excelência de representação, da arte retórica²¹ desejada por Cícero, uma imagem eloquente que em si mesma contivesse a excelência de beleza da forma retórica.

Em um momento subsequente, o orador informa que os crotoniatas, receptores da pintura, julgam o pintor como o melhor nesse gênero de pintura, cujo objeto é a forma e/ou a beleza feminina. Diz Cícero: *quod Crotoniatae, qui eum muliebri in corpore pingendo plurimum aliis praestare saepe accepissent, libenter audierunt.* – Assim, os habitantes de Crotona, que a miúdo ouviam dizer que ele superava aos demais pintores ao pintar o corpo de mulher, de bom grado, ficaram satisfeitos. Dessa forma, na alegoria construída, Cícero traz para seu texto o assentimento do auditório à sua proposição de Retórica, assim como os habitantes de Crotona fizeram com o famoso pintor.

Já em 2.2, encontramos o cerne da homologia alegórica de Cícero:

nam Zeuxis ilico quaesivit ab iis, quasnam virgines formosas haberent. illi autem statim hominem deduxerunt in palaestram atque ei pueros ostenderunt multos, magna praeditos dignitate. etenim quodam tempore Crotoniatae multum omnibus corporum viribus et dignitatibus antisteterunt atque honestissimas ex gymnico certamine victorias domum cum laude maxima rettulerunt. cum uerorum igitur formas et corpora magno hic opere miraretur: 'Horum,' inquit illi, 'sorores sunt apud nos virgines. quare, qua sint illae dignitate, potes ex his suspicari'. 'Praebete igitur mihi, quaeso,' inquit, 'ex istis virginibus

²⁰ Grube (1962, 234): The early unfinished work must be the *De Inventione*, which must then have been published when Cicero was, at most, in his early twenties. It is a study of *inventio* only, that is, of various types of issues and arguments to be used on different occasions; but the introductory chapters to each of its two books clearly express some important general principles to which, Cicero remained faithful to the end of his life.

The introduction to the second book might well be called the creed of an eclectic; it is typical of the times as well as of Cicero, and he followed this method in philosophy as well as in rhetoric. He tells the story of the painter Zeuxis who, before proceeding to paint a picture of Helen of Troy, chose, from the most beautiful women of Croton, not one model but five. [...]

There is no reason to doubt that this is a true account of Cicero's method. He undoubtedly read a great deal. We should not, however, picture him working like a modern scholar, carefully verifying his references at every step. That was not Cicero's way, nor indeed the way of ancient writers generally. They trusted their well-trained memory, and Cicero's memory was excellent, but not infallible.

²¹ Cf. Benediktson (2000, 170-177).

formonsissimas, dum pingo id, quod pollicitus sum vobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur.

Assim, Zêuxis perguntou-lhes se havia lá formosas virgens. Por sua vez, eles o conduziram imediatamente ao ginásio e a ele apresentaram muitos rapazes, reconhecidos por serem de extrema beleza. Porquanto, há tempos, os crotoniatas tiveram a primazia inegável entre todos pela força e pela beleza dos corpos e trouxeram para casa honradíssimas vitórias de certames de luta com máximo louvor.

Como, pois, ele admirasse verdadeiramente a beleza e os corpos, eles falaram: “As irmãs virgens deles estão em casa, podes, assim, a partir deles supor a beleza delas”. “Apresentai-me, pois, as mais bonitas destas virgens, peço, ele disse, enquanto pinto aquilo que vos prometi para que ao retrato mudo, a partir de um modelo vivo, a verdade seja transferida.”²²

Algumas questões devem ser analisadas nesse divertido trecho. Uma é a questão dos pré-requisitos de seleção de modelos de Zêuxis e de Cícero. Como a representação de Helena é o simulacro da beleza da forma feminina, nada mais natural que buscasse entre as crotoniatas as mais belas para que fizesse a sua Helena. Sua intenção em buscar entre as de Crotona é questão fundamental, pois não seria verossímil que o pintor desconhecesse seu critério de beleza feminina, porém, por outro lado, preocupava-o a validade de seu preceito de beleza entre seus, por assim dizer, “clientes”.

A negativa inicial dos habitantes da cidade em apresentar as virgens, e a subsequente negativa de Zêuxis em aceitar os irmãos das virgens como modelos, ambas, impõem certa reflexão mais atenta do que a simples diversão – efeito de sentido – que o trecho nos provoca. Busca o pintor um modelo que, como tal, deve conter em substância elementos que representem o belo para os habitantes de Crotona. Busca o pintor um modelo que represente o mesmo gênero – entenda-se aqui como sexo – do elemento a ser pintado (Helena de Troia).

Para Cícero, talvez nem a primeira, tampouco a segunda questão interfira na homologia que deseja estabelecer, mas vale a pena nos debruçarmos sobre ela, homologia. Se entendermos que Zêuxis não está preocupado com a beleza em si, mas com a beleza corrente para os habitantes da cidade, isso eliminará a carga idealista atribuída muita vez à passagem²³. A beleza em si não possui representação, δόξα, no mundo sensível, logo, dela não trata Cícero, nem Zêuxis. Estão eles, sim, preocupados com um modelo, com um paradigma de beleza e, nesse sentido, preocupam-se com o decoro, com o *aptum* do discurso verbal para o primeiro e não verbal para o segundo. A beleza construída pelo pintor aos habitantes da cidade é a mesma que ele, Cícero, deseja construir ao oferecer a Roma seu tratado sobre a invenção retórica.

²² Cic., Inv. 2.2.2.

²³ Contra os argumentos de Benediktson. Cf. Benediktson (2000, 70-177).

Por outro lado, ciceronianamente, não há como estabelecer homologia entre coisas desiguais. Portanto aquilo que para Zêuxis é regido pelo *gênero* (em inglês *gender*) do modelo, no caso “das modelos”, para Cícero será, na alegoria criada, regido pelo *gênero* (em inglês *genre*) textual do modelo. A passagem, portanto, é essencial à compreensão do projeto de Cícero.

A última questão suscitada nesse pequenino trecho é a afirmação final de Zêuxis: “*dum pingo id, quod pollicitus sum vobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur* – enquanto pinto aquilo que vos prometi para que ao retrato mudo, a partir de um modelo vivo, a verdade seja transferida”. A transferência de verdade ao ser representado, a partir da observação da realidade concreta, é a delimitação de um verossímil ciceroniano. Não se trata aqui da *verdade* em si novamente, mas tão somente da atribuição de certa verdade – a crotoniata – ao *simulacrum*. É necessário que pareça verdadeiro e não que seja verdadeiro. Ademais, sabe Zêuxis ser isso impossível, afinal é o retrato de Helena que ele realiza e Helena não há mais. E mesmo que fosse o retrato de um modelo existente e extraído da realidade, não deixaria de ser representação que, mediada pelo construtor, está sempre sujeita às suas idiossincrasias e, assim, sempre verossímil, por mais calcada que esteja no modelo.

Mas qual contribuição traria essa questão, apresentada na anedota, ao projeto de Cícero? Parece-nos que há na obra ciceroniana a indicação ao interlocutor de que aquilo que está a propor como doutrina é, a partir da delimitação de modelos estudados nas escolas de retórica em Roma, uma síntese possível, uma recolha que, de acordo com o padrão comum entre os romanos, é reconhecidamente decorosa, além de atentar para o que é “*dulce et utile*”. Isso, assim, delimita um verossímil e assenta a *auctoritas* de Cícero. Vejamos como ele confirma essa autoridade:

tum Crotoniatae publico de consilio virgines unum in locum conduxerunt et pictori quam vellet eligendi potestatem dederunt. ille autem quinque delegit; quarum nomina multi poetae memoriae prodiderunt, quod eius essent iudicio probatae, qui pulchritudinis habere verissimum iudicium debuisset. neque enim putavit omnia, quae quaereret ad venustatem, uno se in corpore reperire posse ideo, quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit. itaque, tamquam ceteris non sit habitura quod largiatur, si uni cuncta concesserit, aliud alii commodi aliquo adiuncto incommodo muneratur.

Então, os habitantes de Crotona a um único local conduziram, por uma decisão pública, as virgens e ao pintor deram o poder que desejasse para escolher. Ele, por sua vez, escolheu cinco, cujos nomes muitos poetas propagaram à memória porque foram aprovadas pelo juízo dele que devia tê-lo justíssimo sobre a beleza. Julgou, com efeito, que não podia encontrar em um só corpo tudo que procurava para (representar) a beleza, pois que a natureza nada cultivou perfeito em todas as partes uma única espécie. E, assim, como (a natureza) não haveria de possuir o que tivesse dado em abundância a muitos, se tudo tivesse concedido a um único tudo,

ela presenteia a cada um de vantagens em cada parte, tendo unido as desvantagens²⁴.

Cícero encaminha a construção do “paradígma de Zêuxis”, afinal, o pintor, ao realizar a eleição dos itens mais significativos em beleza de cada uma das virgens, e de anteriormente tê-las selecionado (*ille autem quinque deligit*), *auctoritas* que é nesse gênero de pintura feminina, reúne tais elementos em uma única representação. A transferência da alegoria, dessa forma, continua, e Cícero não só aponta como construiu seu próprio repertório²⁵, como também indica que sua autoridade é um poder de escolher concedido pelo seu público (*potestatem elegendi dederunt*), assim como ocorre com o pintor de Heracléia.

Outra questão suscitada por esse trecho é a capacidade da arte em “corrigir” a natureza. Se a natureza não concede a uma única forma todos os elementos belos, faz-se necessário que o artista reúna esses itens, construindo um paradigma de perfeição ou de beleza; a *auctoritas* pauta-se realmente numa *potestas elegendi*, que fia-se, como já vimos, no decoro (*aptum*) com qual o pintor e o retor constroem seus objetos.

3. Zêuxis em Dionísio de Halicarnasso

A essa mesma anedota de Zêuxis, assim Dionísio de Halicarnasso nos apresenta:

Ὅτι δεῖ τοῖς τῶν ἀρχαίων ἐντυγχάνειν συγγράμμασιν, ἵν' ἐντεῦθεν μὴ μόνον τῆς ὑποθέσεως τὴν ὕλην ἀλλὰ καὶ τὸν τῶν ἰδιωμάτων ζῆλον χορηγηθῶμεν. ἡ γὰρ ψυχὴ τοῦ ἀναγινώσκοντος ὑπὸ τῆς συνεχοῦς παρατηρήσεως τὴν ὁμοιότητα τοῦ χαρακτῆρος ἐφέλκεται. ὁποῖόν τι καὶ γυναῖκα ἀγροίκου παθεῖν ὁ μῦθος λέγει· ἀνδρί, φασί, γεωργῶ τὴν ὄψιν αἰσχροῦ παρέστη δέος, μὴ τέκνων ὁμοίων γένηται πατήρ· ὁ φόβος δὲ αὐτὸν οὗτος εὐπαιδίας ἐδίδασκε τέχνην. καὶ εἰκόνας παραδείξας εὐπρεπεῖς εἰς αὐτὰς βλέπειν εἴθισε τὴν γυναῖκα· καὶ μετὰ ταῦτα συγγενόμενος αὐτῇ τὸ κάλλος εὐτύχησε τῶν εἰκόνων. οὕτω καὶ λόγων μιμήσεις ὁμοιότης τίκεται, ἐπὶ ζῆλῳ τις τὸ παρ' ἐκάστῳ τῶν παλαιῶν βέλτιον εἶναι δοκοῦν καὶ καθὰ περ ἐκ πολλῶν ναμάτων ἐν τι συγκομίσας ῥεῦμα τοῦτ' εἰς τὴν ψυχὴν μετοχετεύσει. καὶ μοι παρίσταται πιστώσασθαι τὸν λόγον τοῦτον ἔργῳ· Ζεῦξις ἦν ζωγράφος, καὶ παρὰ κροτωνιατῶν ἐθαυμάζετο· καὶ αὐτῷ τὴν Ἑλένην γράφοντι γυμνὴν γυμνὰς ἰδεῖν τὰς παρ' αὐτοῖς ἐπέτρεψαν παρθένους· οὐκ ἐπειδὴ περ ἦσαν ἅπασαι καλαί, ἀλλ' οὐκ εἰκὸς ἦν ὡς παντάπασιν ἦσαν αἰσχραί· ὁ δ' ἦν ἄξιον παρ' ἐκάστη γραφῆς, ἐς μίαν ἡθροίσθη σώματος εἰκόνα, καὶ πολλῶν μερῶν συλλογῆς ἐν τι συνέθηκεν ἡ τέχνη τέλειον [καλὸν] εἶδος. τοιγαροῦν πάρεστι καὶ σοὶ καθὰ περ ἐν θεάτρῳ παλαιῶν σωμάτων ἰδέας ἐξιστορεῖν καὶ τῆς ἐκείνων ψυχῆς ἀπανθίζεσθαι τὸ κρεῖττον, καὶ τὸν τῆς πολυμαθείας ἔρανον συλλέγοντι οὐκ ἐξίτηλον χρόνῳ γενησομένην εἰκόνα τυποῦν ἀλλ' ἀθάνατον τέχνης κάλλος.²⁶

²⁴ Cic., Inv. 2.2.3.

²⁵ copia rerum et uerborum

²⁶ D. H., De Imit. 31.1.

Por isso, importa que compulsemos as obras dos antigos para que daí sejamos orientados não apenas para a matéria do argumento mas também para o desejo de superar as particularidades dessas obras. Na verdade, pela observação continuada, a mente do leitor vai assimilando as características do gênero, tal como a lenda diz ter acontecido com a mulher de um camponês. Conta-se que um camponês, feio de aspecto, tinha receio de se tornar pai de filhos semelhantes a ele. O mesmo medo, porém, ensinou-lhe a arte de ter filhos bonitos. Juntou imagens belas e habituou a mulher a contemplá-las. Depois, quando a ela se uniu, conseguiu gerar a beleza das imagens. Da mesma forma, com as imitações dos discursos se gera a similitude, sempre que alguém procura rivalizar com o que parece haver de melhor em cada um dos antigos e, como que reunindo de várias nascentes um só caudal, o canaliza para sua mente.

Ocorre-me confirmar com um exemplo o que acabo de dizer. Zêuxis era um pintor muito admirado pelos habitantes de Crotona e estes, quando ele estava a pintar um nu de Helena, mandaram-no ver, nuas, as raparigas da cidade, não porque fossem todas belas, mas porque não era natural que fossem feias sob todos os aspectos. O que em cada uma havia digno de ser pintada reuniu-o ele na figuração de um só corpo. Assim, a partir da seleção de várias partes, a arte realizou uma forma única, perfeita e bela. Também tu, da mesma maneira, tens a possibilidade de procurar no teatro formas de antigos corpos, de colher o melhor do seu espírito e, ao juntares a tudo isto o dom da erudição, de modelar não uma figura que se desgasta com o tempo, mas sim a beleza imortal da arte.²⁷

A primeira observação que deve ser feita acerca desse trecho do *De Imitatione*, é justamente o fim diferenciado, determinado pela obra em que está inserida a referência. Enquanto em Cícero a referência aparece num tratado de retórica que cuida da invenção, esse surge num tratado que observa a imitação. Enquanto o primeiro é parte da construção retórica, pois que é o momento de seleção de argumentos e os seus respectivos lugares, o segundo cuida da observação da tradição para efetivação da obra.

Propõe também Dionísio que é importante que os que desejam compor estejam em frequente e direto contato com as obras antigas para que extraíam delas a matéria, *res* (ῥῆ) de argumento e o desejo de emulação (ζήλωσις), além disso também diz: “pela observação continuada, a mente do leitor vai assimilando as características do gênero”.

Inicialmente, o autor apresenta uma *narratio* que conta a história de um feio camponês que temia que sua ausência de beleza fosse transferida aos filhos que viesse a ter, assim o medo disso lhe ensinou a mostrar repetidas vezes para sua mulher imagens bonitas para que ela aprendesse a ter filhos dessa forma, i.e., belos. A essa narrativa o autor acrescenta a anedota de Zêuxis, apresentada com algumas pequenas diferenças, entretanto, com uma excelente conclusão de que “a partir da seleção de várias partes, a arte realizou uma forma única, perfeita e bela.”

²⁷ Tradução de R.M. Rosado Fernandes.

4. Perfeição e Beleza

Ocorre assim que a reflexão levantada pela anedota, a consequente construção da alegoria ciceroniana, e o estabelecimento da homologia discursiva, estão a serviço da perfeição e da beleza do resultado da arte, essa sim, capaz de produzir imagens acima daquilo que a própria natureza oferece. Vejamos o tratamento que Cícero dará à questão da perfeição em outra obra: o *Orator*.

Se, no *De inuentione*, a questão que se coloca não pode ser considerada de matiz platônico, dado que não só a pintura como o tratado de Cícero e seu projeto retórico levam em consideração modelos existentes no mundo real e concreto, tal visão obtura-se com o passar do tempo, já que no *Orator*, Cícero faz sim referência direta ao pensamento platônico. Vejamos:

ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatum speciem imitando referuntur ea quae sub oculos ipsa non cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. has rerum formas appellat ἰδέας ille non intellegendi solum sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intellegentia contineri; cetera nasci occidere, fluere labi nec diutius esse uno et eodem statu. quicquid est igitur de quo ratione et via disputetur, id est ad ultimam sui generis formam speciemque redigendum²⁸.

Como nas formas e nas imagens há algo perfeito e excelente a cujo tipo imaginado referem-se para imitar²⁹ aquelas coisas que, próprias, não ocorrem sob nossa visão, assim vemos na alma a imagem da eloquência perfeita, buscamos a sua imagem com os ouvidos. A estas formas de coisas chama-as ἰδέας, o mais sério autor e mestre não só do pensar, mas também do escrever, Platão. Ele nega que (estas formas) são engendradas e afirma que existem sempre e estão contidas na razão e na inteligência. Outras coisas nascem, morrem, fluem e modificam-se e não permanecem as mesmas por muito tempo num único e mesmo estado. O que quer que seja que exista, portanto, é discutido a partir do método racional³⁰, isto é, deve ser conduzido à forma originária de seu gênero.

Assim podemos concluir que a característica da obra ciceroniana sofre uma variação que pode ser resumida da seguinte maneira:

quodsi in ceteris quoque studiis a multis eligere homines commodissimum quodque quam sese uni alicui certe vellent addicere, minus in arrogantia[m] offenderent; non tanto opere in vitiis 2.5.5 perseerarent; aliquanto levius ex

²⁸ Cic., *Orat.* 3.10.

²⁹ Dativo de finalidade com gerúndio.

³⁰ Hendíades. *De quo ratione et uia* = *De quo rationale uia*.

inscientia laborarent. ac si par in nobis huius artis atque in illo picturae scientia fuisset, fortasse magis hoc in suo genere opus nostrum quam illius in suo pictura nobilis eniteret. ex maiore enim copia nobis quam illi fuit exemplorum eligendi potestas. ille una ex urbe et ex eo numero virginum, quae tum erant, eligere potuit; nobis omnium, quicumque fuerunt ab ultimo principio huius praeceptionis usque ad hoc tempus, expositis copiis, quodcumque placeret, eligendi potestas fuit.³¹

E se os estudiosos, também, em outros estudos, preferissem escolher entre muitos os mais valiosos a aprovar para si um único exclusivamente, esbarrariam menos na arrogância e não persistiriam tanto nos vícios na obra e sofreriam muito pouco por sua ignorância. E se nesta minha arte fosse semelhante àquele na ciência da pintura, provavelmente esta nossa obra se distinguisse mais do que na sua a nobre pintura dele. Pois, eu tive a possibilidade de escolher mais exemplos a partir de um maior repertório do que ele teve. Ele uma de uma cidade e de um número de virgens que, então, havia, pôde escolher; Para mim, de todos, quaisquer que tenham sido desde o mais longínquo princípio desta preceptiva de então até nosso tempo, apresentados os repertórios, qualquer que me agradasse, tive a possibilidade de escolher.

³¹ Cic., *Inv.* 2.5.

Figura 11– Copa de figuras vermelhas G147 – imagem externa – Musée du Louvre, Paris

Figura 12 – Copa de figuras vermelhas G147 – imagem interna - Procne, Filomela e Ítilo – Musée du Louvre, Paris

VI. Uma arquitetura da elegia erótica romana^{*}

1. Pressupostos, um atrevimento

Esse capítulo se ocupa da construção de uma imagem *suis generis*, já que não se ampara naquilo que, até aqui, propus como uma *pictura loquens*, isto é, a associação entre o discurso e a *imago*, ou como o texto pode produzir uma imagem visual que tenha como referencial algo que há no mundo concreto ou que há no mundo das ideias, convertendo o discurso em *πλαστική*, em *γραφή*, ainda que fantasiosas. Trato aqui de uma arquitetura poética: de como um texto pode conter em si a estrutura poética programática, não só sob o ponto de vista de sua forma (*uerba*), já que isto é um pressuposto desse gênero de poesia, mas também sob o ponto de vista de sua matéria (*res*). Trato, assim, do desenho, do esboço de um tipo de poesia, aclimatada em Roma por Catulo – a elegia –, e de como, programaticamente, o poeta apresenta as temáticas desse novo gênero para os romanos e, de como essa poesia pôde sofrer variações, se comparada à elegia grega arcaica, ou mesmo a helenística, dado que mantém características de uma ou outra, mas ainda se apresenta como novidade poética na Roma republicana.

Esse capítulo visa, assim, à leitura do poema 65 de Catulo, a 1ª elegia de seu livro. Trata, pois, de uma observação de programa poético, já que ele rascunha os *uerba* e as *res* dessa espécie genérica elegíaca e serve de baliza a temas que serão gravados como fundamento do gênero em sua especificidade romana – elegia erótica. O poema, assim, deve ser observado de perto, na luz e repetidas vezes, atendendo assim aos requisitos específicos retórico-poéticos em que a filigrana é essencial e cujas prescrições acompanham formulações poético-retóricas helenísticas, assentadas em Roma. Por outro lado, a elegia 65 funciona também como instrumento didático dessa variação genérica romana, pois Catulo arquiteta o estado programático da poesia ao propiciar a possibilidade de visualização de sua estrutura. O leitor/ouvinte, instruído nessas letras, portanto, não só recupera a *copia rerum* dessa poética inovadora, como

^{*} Este capítulo foi apresentado parcialmente no IV Simpósio de Estudos Clássicos da Universidade de São Paulo, 2011 e sua primeira versão foi publicada como capítulo do livro P. da C. Corrêa; M. Martinho; J. M. Macedo; A. P. Hasegawa, eds. *Hyperboreans. Essays in Greek and Latin Poetry, Philosophy, Rhetoric and Linguistics* (2012). Vale lembrar que – ainda que muito incipientemente – algumas dessas ideias foram pensadas por mim num Workshop “Catulo 65 alguns tópoi da poesia elegíaca” no Encontro Acadêmico “Catulo: um poeta sempre novo, FFLCH/DLCV (1993).

também visualiza as marcas poéticas seriadas decalcadas na “fôrma” do dístico: hexâmetro datílico somado ao hexâmetro datílico cataléptico. O gênero reconstruído por Catulo aponta para os seus lugares: o lamento, a alusão¹, o amor. Catulo, portanto, utiliza a verbalização do que é animicamente visível a fim de produzir a representação metapoética da elegia, cuja marca prevalente em Roma é o erótico.

Jeffrey Walker, ao rever questões concernentes às relações entre poética e retórica na Antiguidade, afirma:

A paideia gramatical, obviamente, não determina ou controla diretamente práticas poéticas, na antiguidade tardia, ou respostas do público, especialmente as audiências populares, cuja educação e letramento são mínimos. Nem toda pessoa que ascendeu nessa educação gramatical alcança um resultado ideal. Afinal, essa paideia estava embebida numa cultura profundamente retórica: a gramática estava ao lado da retórica, um quesito desta, sobreposta a ela, enfim, foi condicionada por ela. Mas a poesia (...) continua a ser entendida e praticada retoricamente (fora da escola de gramática) como tipo de discurso epidítico².

Nossa discussão é um desdobramento dessa apontada por Walker, num recorte temporal diferenciado: o final da República e o início do Principado. É uma contribuição que indica argumentos, pois que amplia o leque de inter-relações em que está fundada a tese de associação entre a Arte Poética e a Retórica. Inclui nessas, outras possibilidades, pois verifica, assim, sob a óptica de homologias potenciais entre o discurso (*discursus*) e o plástico ou o pictórico, visualidades poéticas, retoricamente referenciadas, cujas bases estão delineadas e demarcadas pelo epidítico, sem que isso restrinja formas e modos subgenéricos, isto é, sem que isso determine que a operação poética epidítica atenha-se, apenas, aos epinícios, hinos ou encômios, poesias claramente matizadas pelo louvor, ou ainda, aos iambos e aos epodos³ e às sátiras, morais ou menipéias, em cuja formulação há espaço para o oposto ao louvor: o vitupério.

Entretanto, antes de nos atermos à questão deste capítulo, qual seja: a leitura da elegia e a figuração resultante da verbalização da φαντασία e, conseqüentemente, seu φάντασμα, cabe aqui um pequeno excursus que leve em consideração a origem da elegia romana, em acordo com seu caráter determinado: o erótico. Não que esse seja uma regra ou uma exclusividade, mas, podemos dizer que é algo prevalente nessa

¹ Gaisser (2009, 134): *In discussing these textual traces I will use the terms allusion and intertext interchangeably, along with such words as reference, imitation, citation, and echo. Our concern in every case will be to interpret the effect of such textual traces, not to recover the intention of the poet, for we do not have access to the mind of Catullus any more than to his emotional biography.*

² Walker (2000, 302).

³ Hasegawa (2010, *passim*) alerta para a distinção entre a natureza epódica e iâmbica na poesia de Horácio.

poesia. Explico: os pontos de contato definidores do gênero “trans-historicamente” se fixam unicamente na formação dística da estrofe, e, portanto, não podemos definir diacronicamente a elegia sob seu aspecto temático. Assim a multiplicidade de temas que abarca, sob sua rubrica, é extremamente larga, e daí se tem parte da poesia de Arquíloco, fragmentos de Mimnermo e de Tirteu, elegias de Sólon⁴ e de Calino, poemas de Teógnis, algo de Calímaco, um quinhão de Catulo, todo Cornélio Galo, Propércio e Tibulo e grande parte de Ovídio. Entretanto, se reduzirmos o espectro de gênero à Roma, podemos afirmar que lá existe esse caráter prevalente “erótico”, ainda que encontremos alguma dissonância ou certas nuances em Ovídio e em Propércio⁵. Esse aspecto de matéria instrui a audiência, que, sistematicamente, se vê impelida a decodificar esse tipo de poesia de acordo com seus lugares, com as virtudes elocutivas: clareza, pureza, decoro e ornamento.

Em que se pese a possibilidade de existência de elegias romanas anteriores a Catulo, consideraremos o poeta de Verona como ponto de partida em latim para esse gênero, que já fora bem realizado entre arcaicos e helenísticos gregos⁶, principalmente, se pensarmos na matéria (*res*) operada por Mimnermo de Colofão, de um lado, e por Calímaco⁷ de Cirene, de outro.

2. O poema: uma coleção epigramática

A despeito das recentes discussões acerca da divisão d'O *Livro de Catulo*, ou ainda da sua existência unitária nos moldes de hoje, a seção elegíaca do livro tem início com um poema perfeito e enigmático⁸: o 65^o. Ele, a meu ver, sintetiza três

⁴ Walker (2000, 157-8) aponta uma curiosa aproximação entre a poesia do ateniense e a de Propércio.

⁵ Proponho como nuances elegíacas diferenciadas em Ovídio e em Propércio, o *Contra Íbis*, poema invectivo em dísticos elegíacos – para os quais se esperaria o iambo – e as elegias etiológicas do 4º livro de Propércio, registro diferenciado da circunscrição temática da elegia romana em sua maior parte.

⁶ Sheets (2007, 200): The elegiac distich is also associated with another antecedent tradition. In archaic and classical Greece, distichs were commonly used for brief epigrams on actual objects, frequently memorials of the departed. This utilitarian and commemorative function was broadened in the Hellenistic period, when the epigram became a literary genre in its own right. Catullus' distich epigrams (69–116) are all literary, of course, though some (e.g., 87, 96, 101) evoke the meter's ancient funerary associations, and all in effect “label” the poems they constitute.

⁷ Sickle (1998, 488): The three (66, 65, 68) poems together thus comprise a distinct group within Catullus' elegiac works, marked on the one hand by affinity to Callimachus and on the other by the theme of death at Troy, the use of myth to represent personal experience, and all three showing a tendency to extend the use of separative patterning in the hexameter in a way that other elegiac verse, including that of Catullus, had not done.

⁸ Skinner (2007, 37).

vertentes de lugares¹⁰ comuns à elegia romana: o lamento, o jogo alusivo e o erótico. Podemos inicialmente, então, observá-lo de maneira estanque, isto é, dividindo-o em três contrapartes desses temas: A primeira, vv.1-15, em que se lê o canto fúnebre – nênia ao seu irmão (*semper maesta tua carmina morte canam*); a segunda, vv. 16-19: a referência ou a alusão, introito à sua versão¹¹ da “Coma de Berenice” de Calímaco (*haec expressa tibi carmina Battiadae*); e, por fim, a terceira, entre os vv. 20-25: o erótico, representado pelo símile (*ut missum sponsi furtiuo munere malum*). Sob o aspecto de sua dimensão física e da *dispositio* do poema, essas partes temáticas recompõem tecnicamente a elegia como somatório de epigramas de coloração calimaqueana, modelo que é expresso inúmeras vezes ao longo de seu livro, mas que nesse poema aparece, a meu ver, pelo menos duas: nas duas últimas partes ou, como proponho, nos dois últimos “epigramas¹²” que compõem a elegia em questão.

Sob o aspecto da matéria, da *res* que envolve a formulação poética, as partes apontam claramente para eixos e lugares que dão fundamento argumentativo a esse gênero de poesia em Roma, ao repercutir imagens esperadas por seu público, sem dúvida, apto a realizá-las mentalmente em *φαντασία*, ou mesmo formulá-las ou reformulá-las decorosamente, traduzindo-as, decodificando-as como receptores necessários e imperiosos à própria produção poética ou retórica.

⁹ Batstone (2007, 241): Putting all this together, it becomes possible to read poem 65 as the first of a sequence of poems, one that announces a change in meter, subject matter, and tone, while declaring again the poet's Callimachean affiliations and emphasizing the social function of poetry.

¹⁰ Apesar de não tratarmos da questão política envolvendo a poesia de Catulo ou a dos elegíacos augustanos, há que se apontar a relação importante apontada por W. J. Tatum. Tatum (1997, 482): To the degree that Catullus has been assimilated to the Augustan elegists, whose poems have been deemed by a scholar of the stature of Veyne to be anti-political in nature, it has been all the easier to reject the idea that Catullus adopts a political position, an assessment strongly maintained in a recent study by Paul Allen Miller, for whom the rejection of all political engagement is the sine qua non of true lyric poetry.

¹¹ Tatum: (1997,490): Poem 65 is not the promised verse, the carmina Battiadae mentioned in line 16. That comes in the next piece, which is a translation of Callimachus' Coma Berenices. In presenting Poems 65 and 66 as a set, Catullus has incorporated the epigrammatic apophoreton into his literary designs for Poem 65, an appropriately Hellenistic ingredient in a poem to be paired with his translation of Callimachus, and a subgenre patently relevant to the offering of gifts, literary or otherwise. Catullus' precise choice of subject for translation is not entirely explained by his own literary proclivities or by those of Hortensius, though these are undeniably important factors.

¹² A respeito da forma de epigrama apresentado em três momentos desta elegia, é oportuno rever o que propôs Geisser sobre a habilidade de Catulo, nesse gênero confirm às elegias, falando do poema 101, que pode ser lido em estreita relação com o 65. Geisser (2009,118): Poem 101 is an epigram in a more literal way than Catullus' other epigrams, for it is presented as something that might be inscribed on stone. An epigram was originally an inscription, “written on” or carved into a monument. Many real funeral inscriptions (some in elegiac couplets like poem 101) survive from antiquity, and there are many more epigrams of a purely literary nature that were composed to imitate them. Catullus' poem belongs in this latter group. Its traditional pedigree, which would have been obvious to an ancient reader, is part of its powerful emotional effect.

Como tratamos das figurações da elegia, tratemos também do amor. A última parte/epigrama nos é mais relevante, ainda que o lamento¹³ também possa ser associado ao amor e ao erótico, e ainda que a alusão ou a referência seja pedra de toque da poesia romana imperial como elemento que põe em cena o *iocus*, o *ludus* elegíaco, além de ser referenciadora do público ouvinte/leitor. Porém, o viés erótico como hipótese de tema prevalente dessa poesia é nossa preocupação, já que os agentes da série poética, na época de Augusto, realizando o gênero, pregaram-lhe etiqueta, à elegia: erótica. Esse molde poético, apontado e anotado por Catulo em 65, além de marcar sua importância em face da poesia augustana de Galo, Tibulo, Propércio¹⁴ e Ovídio, parece-nos também antecipar a verve do compilador de epigramas do 5º livro da *Antologia*. Não devemos esquecer, nesse sentido, o significado de recolha floral (guirlanda - florilégio), etimologicamente observado no termo “antologia” e que vai ao encontro do que pensamos ser a própria soma de epigramas contidos em 65.

Relembremos o poema 65 de Catulo:

Etsi me assiduo defectum cura dolore seuocat a doctis, Hortale, uirginibus, nec potis est dulces Musarum expromere fetus mens animi (tantis fluctuat ipsa malis:	-5
namque mei nuper Lethaeo gurgite fratris pallidulum manans alluit unda pedem, Troica Rhoeteo quem subter litore tellus ereptum nostris obterit ex oculis –	
numquam ego te potero posthac audire loquentem, numquam ego te, uita frater amabilior, aspiciam posthac? at certe semper amabo, semper maesta tua carmina morte canam,	-10
qualia sub densis ramorum concinit umbris Daulias, absumpti fata gemens Ityli):	-15
sed tamen in tantis maeroribus, Hortale, mitto haec expressa tibi carmina Battiadae, ne tua dicta uagis nequiquam credita uentis effluxisse meo forte putes animo,	
ut missum sponsi furtiuo munere malum procurrit casto uirginis e gremio,	-20
quod miserae oblatae molli sub ueste locatum, dum aduentu matris prosilit, excutitur; atque illud prono praeceps agitur decursu, huic manat tristi conscius ore rubor ¹⁵ .	-25

Embora,ilhado em magoas, uma dor sem fim

¹³ Hor., *Carm.*, 1,33,2-3: *neu miserabiles decantes elegos*. Note-se também o verso 13 do poema 65: *semper maesta tua carmina morte canam*.

¹⁴ Prop., 2, 25, 1-4: *Cynthia nata meo, pulcherrima cura, dolori,/excludi quoniam sors mea saepe vehit,/ ista meis fiet notissima forma libellis,/Calve, tua venia, pace, Catulle, tua*.

Prop., 2, 34 : *haec quoque lascivi cantarunt scripta Catulli,/Lesbia quis ipsa notior est Helena*.

¹⁵ Catul., 65.

me afaste, ó Hórtalo, das *virgens doudas*
 nem *bons frutos das Musas* possa pensamento
 gerar (que já flutua em tantos males
 pois uma onda, há pouco manando do abismo
 do Oblívio, os alvos pés banhou de meu
 irmão, em quem, roubado a meus olhos, na praia
 Retéia areias pesam de Troia, ah!
 Nunca mais conversar nem ouvir-te contar-me
 teus feitos, nunca mais te ver, irmão
 mais amável que a vida, e sempre vou te amar,
meu canto tornar triste por tua morte,
 qual canta sob as sombras dos ramos tão densas –
 ave – a Daulíade a gemer a ausência
 de Ítilo); em tanta dor porém te envio, ó Hórtalo,
estes versos vertidos de Calímaco
 por teus ditos, dispersos aos ventos volúveis,
 em vão não creres voaram de meu peito,
como a maçã – furtivo presente do amante –
 que cai do casto colo da menina
 esquecida, coitada, do fruto escondido
 entre *as dobras do manto*: vem a mãe,
 ela *salta* e no chão *foge o fruto*, em sua face
 infeliz um *rubor* lhe sobe cúmplice.¹⁶

Esse poema é um repositório de modelagem poética helenística¹⁷ no incipiente gênero elegíaco em Roma. Ele é a apresentação de um *ἀποφορητόν*¹⁸, um presente recebido por convidados, tendo em vista, obviamente, o poema/tradução subsequente d'O *livro de Catulo*, o 66, também conhecido como a tradução da Coma de Berenice de Calímaco. Entretanto, pensando um pouco mais além, podemos tê-lo, ele mesmo, como um grande presente elegíaco que contém outros três pequenos presentes/epigramas, oferecidos aos leitores/ouvintes (convidados de Catulo à audição ou à leitura de seu pequeno e novo livro¹⁹), já habituados com o *discurrere* da seção polimétrica (poemas 1 – 60), ou com a seriedade e o refinamento dos longos *carmina docta* (poemas 61 – 64). Ele, leitor/ouvinte contemporâneo a Catulo, e nós, leitores modernos, observamos a seção ou o livro, e nos deparamos com ele, que, por sua vez, é o próprio presente, que contém, portanto, aquelas três indicações temáticas que elencamos – o lamento, a alusão e o amor. Afinal, o gênero inusitado para o ouvido romano, tanto em sua *res* como em seus *uerba*, deve ser, digamos, desvendado ou, pelo menos, apresentado a fim de que construa seu *aptum* externo e interno. Assim, não estamos diante apenas de um *ἀποφορητόν* (a tradução de Calímaco, como quer Tatum), mas de cinco *ἀποφορητά*: dois maiores (65 e 66) e outros três, os quais

¹⁶ Tradução de J. A. Oliva Neto

¹⁷ Geisser (2009, 144): This simple structure is the armature of an elegant and extremely complex poem, a cover letter to be sure, but one with intertextual references that resonate with themes both in 66 and elsewhere in the collection. These intertexts are contained in similes. Given Catullus' predilection for feminine emotional models, it can be no accident that the characters in both similes are female.

¹⁸ Tatum (1997).

¹⁹ Podemos pensar, como Skinner (2003), o poema 65 como início de um livrinho elegíaco apartado do todo ou como o início de uma nova seção do livro.

foram indicados como hipótese, aos quais chamarei de 65a, 65b e 65c, em que se lê em a, o lamento; em b, a alusão e em c, o erótico.

Outra questão que deve ser analisada com atenção é a *ποικιλία* nascida, pois, desses interesses genéricos diversos e difusos que, observados por olhos pouco aptos, pode produzir juízo de inépcia do poeta, por carência de unidade. Fato que, por si, inviabilizaria o poema, já que horacianamente – com o perdão do anacronismo –, estaria Catulo unindo matéria desconexa, lembrando aqui a lição da *Ars*, nos versos 1-13²⁰. O plasma que se observa aponta para a essencialidade temática desse gênero, como dissemos, o erótico; contudo, ele mesmo, sendo mescla poética, adverte a audiência/leitores de que a elegia se permite vazar temática diferenciada no mesmo corpo, sem que isso comprometa a unidade. Ao contrário, a unidade é revestida dessa multicolorida diversidade genérica, parafraseando Tertuliano no *De Pallio*, 3,1²¹.

Parece-me que o elemento fundamental nessa elegia é a tradução do símile que se inicia no verso 20, sua decodificação, isto é, saber qual é a contrapartida de *missum malum*. É óbvio que o referente, o primeiro termo, é *tua dicta*, ou seja, o pedido de Hórtalo para que o “eu elegíaco” realize um poema, o qual o poeta não se sente capaz de compor por estar afetado por uma dor assídua, que o afasta das Musas (*doctae uirgines*). Porém, há que se observar que essa construção poética é introduzida por uma oposição forte: a conjunção *etsi*, que imprime tom de irrealidade ao poema por impor uma contradição. Deve ser dito que esse marcador concessivo encadeia um não poema, uma não elegia, afinal, embora o *ego elegiacus* esteja mergulhado em muitas tristezas que o incapacitam para a atividade poética, ele faz poesia, ele faz elegia. Essa desconexão entre o que é operado linguisticamente e o que se verifica semanticamente faz parte da concepção “inovadora” do gênero elegíaco como jogo entre realidade e irrealidade, como já afirmara Veyne nos anos 80, quando observava marcas temáticas da elegia da época de Augusto.

O que Catulo propõe inicialmente, porém, é a poesia dedicada ou determinada pelas *doctae uirgines*, as Musas, mas uma poesia que recupera historicamente o nascimento da elegia, aquela dedicada à tristeza, à melancolia e ao sofrimento, afinal,

²⁰ Hor., *Ars*, 1-13: *Humano capiti ceruicem pictor equinam/ iungere si uelit et uarias inducere plumas/ undique conlatis membris, ut turpiter atrum/ desinat in piscem mulier formosa superne,/ spectatum admissi risum teneatis, amici?/ credite, Pisones, isti tabulae fore librum/ persimilem, cuius, uelut aegri somnia, uanae/ fingentur species, ut nec pes nec caput uni/ reddatur formae. 'pictoribus atque poetis/ quidlibet audendi semper fuit aequa potestas./ scimus, et hanc ueniam petimusque damusque uicissim;/ sed non ut placidis coeant inmitia, non ut serpentes auibus gementur, tigris agni.*

²¹ Tert., *Pal. 3. 1. Mutant et bestiae pro ueste formam; quamquam et pavo pluma uestis, et quidem de cataclisticis, 2 immo omni conchylio pressior qua colla florent, et omni patagio inauratior qua terga fulgent, et omni syrmate solutior qua caudae iacent, multicolor et discolor et uersicolor, nunquam ipsa, semper alia, etsi semper ipsa quando alia, totiens denique mutanda quotiens mouenda.*

Horácio afirmará: *uersibus inpariter iunctis querimonia primum*²² – “o lamento primeiramente foi escrito em versos desiguais unidos”. Assim, a nênia ao irmão deve ser pensada como o inverso daquilo que é proposto pelas virgens doudas, e são elas elementos centrais nessa nova poesia romana. Já a não elegia (*etsi me assiduo defectum cura dolore*) é a antiga *querimonia*, um *uetus poema*.

Outro argumento que pode ser somado a essa hipótese é o fato de a poesia augustana de Propércio – penso aqui em 2.11 e 2.28, por exemplo –, associar o motivo gerador do gênero à imagem da douda menina, *docta puella*²³, referência direta, a nosso ver, à *docta uirgo*. Vale dizer, igualmente, que nosso argumento está calcado também no verso 3: *nec potis est dulces Musarum expromere fetus*. Esse verso estabelece que a nova poesia de Roma é doce fruto das Musas, portanto, distante da tristeza, comparável (*qualia*, v. 14) aos gemidos de Filomela, que transformada em rouxinol, chora seu filho Ítalo morto por ela mesma²⁴. Vale aqui um breve excursão, afinal, como bem assinala Oliva Neto (1986), Filomela é etimologicamente amiga do canto²⁵, entretanto, há que se observar que, dessa forma, o símile (*qualia*) seria mais interessante aos poemas polimétricos da seção anterior, já que Filomela, pela *performance*, está mais próxima da poesia mélica, logo distinta da poesia elegíaca²⁶. Porém elegiacamente Catulo apropria-se do tema do mito para apontá-lo na 1ª elegia da seção desse gênero para compor seu *ludus*, e não há como esquecermos que as *doctae uirgines* ou as Musas podem mentir...²⁷

Como vimos, de acordo com a tese de Tatum (1997), o epigrama/trecho seguinte afasta-se do lamento e corrobora a hipótese da não elegia ao propor outra oposição, não mais concessiva (*etsi*, v. 1), mas adversativa (*sed*, v. 16), indicando o ἀποφορητόν, que é a tradução do poema de Calímaco, o 66 do livro de Catulo. Sob o

²² Hor., Ars 75. Ps.-Acro (1894): *VERSIBVS INPARITER IUNCTIS. Elegiacos <uersus dicit. Inpariter iunctis> inparibus. Nam exametro [enim] priore sequenti pentametro scribuntur clamores.*

²³ Tib. 3.12.2 ou Sen., Ag. 349.

²⁴ Catul., 65.14-15.

²⁵ Oliva Neto (1996, 227-8).

²⁶ Mas vale lembrar a lição de Geisser (2009,145): Catullus is echoing a passage from book 19 of the *Odyssey* in which Penelope speaks to the disguised Odysseus. She says that she is torn by the competing claims of husband and son, for if she continues to wait for Odysseus' return, she risks letting the suitors squander her son's inheritance. Hom., *Od.*19.518-23: ὥς δ' ὅτε Πανδάρεος κούρη, χλωρῆς ἀηδών,/ καλὸν αἰεῖδουσιν ἔαρος νέον ἱσταμένοιο,/ δεινῶν ἐν πετάλοισι καθεζομένη πυκνοῖσιν,/ ἢ τε θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυδευκέα φωνήν,/ παῖδ' ὀλοφυρομένη Ἴτυλον φίλον, ὃν ποτε χαλκῷ / κτεῖνε δι' ἀφραδίας, κοῦρον Ζήθοιο ἄνακτος.

Tal como a filha de Pandáreo, o rouxinol da verdura,/ canta entre as densas folhagens das árvores/ a sua bela melodia ao renascer da primavera;/ ela que com trinos gorjeia um canto modulado,/ lamentando o filho, o querido Ítalo (filho deo rei Zeto),/ que outrora, sem querer, matara com o bronze (...). Tradução de Frederico Lourenço.

²⁷ Hes., *Th.* 26-28.

ponto de vista dessa arquitetura ou pintura poética, a estrutura argumentativa já está plenamente recoberta e pode ser resumida em: “triste pela morte do irmão apenas envio uma tradução que realizei a Calímaco”. Catulo, entretanto, no quadro histórico da poesia que elabora, pinta o inovador, o inusitado – não podemos esquecer que seu *libellus é nouus*²⁸ – portanto, o tema que deve ser lido como prevalente nesse gênero, agora essencialmente romano, é o amor e o erótico. E o último trecho é a revelação, o desvelar desse matiz, inserido em pleno *iocus* poético²⁹.

3. A maçã revelada

ut missum sponsi furtiuo munere malum -20
 procurrit casto uirginis e gremio,
 quod miserae oblitae molli sub ueste locatum,
 dum aduentu matris prosilit, excutitur;
 atque illud prono praeceps agitur decursu,
 huic manat tristi conscius ore rubor. -25

como a maçã – furtivo presente do amante –
 que cai do casto colo da menina
 esquecida, coitada, do fruto escondido
 entre as dobras do manto: vem a mãe,
 ela salta e no chão foge o fruto, em sua face
 infeliz um rubor lhe sobe cúmplice.³⁰

Muito além do simples esclarecimento pelo não envio do não poema que, a rigor, é enviado duas vezes, isto é, o 65 e o 66, os 6 últimos versos da elegia propõem uma figuração erótico-amorosa que representa parcela importante da poesia erótica elegíaca que irá ser escrita por Propércio, Tibulo e Ovídio.

O primeiro ponto que devemos observar é a presença de um presente (*munus*) que a “*puella/uirgo*” recebe de seu “*sponsus*”; o segundo elemento é o caráter desse presente. O fato de ser uma maçã o relaciona à Vênus, à Afrodite, já que é remissão direta, em chave de *exempla*, ao famoso episódio do julgamento de Páris, além de

²⁸ Catul. 1.1.

²⁹ Temos para este símile a excelente interpretação de Geisser (2009,146-7): The simile itself is difficult. Does the apple refer to Hortalus’ words, which have nearly slipped Catullus’ mind, or to the poem that tumbles out as a gift to his friend? I think it is both: the apple tucked up and forgotten is Hortalus’ request, but the one that rolls out — the same apple, transformed by poetic alchemy in the middle of the simile — is the gift of poetry. Yet the issue at the heart of both the simile and poem 65 as a whole is the same: the dilemma of conflicting claims — a conflict anticipated by Penelope’s quandary in the Homeric intertext of the nightingale simile. When the girl hides her lover’s gift, she is deceiving her mother; when she shows it (inadvertently), she betrays her lover.

³⁰ Tradução de J. A. Oliva Neto

outras possíveis remissões míticas³¹. Assim, o que certamente está em jogo nesse epigrama é a maçã como ícone/figura do amor e do erótico, marca distintiva que permeará o gênero, cuja filiação mais próxima, talvez, seja a vertente helenística da temática, observada em Teócrito de Siracusa no *Idílio*, 3 10-15³², e por Calímaco³³, que em certa medida pertencem à mesma linhagem serial do lugar-comum, a despeito de o primeiro ser um poeta idílico, afeito à figuração verbo-visual do εἶδωλον.

Outro elemento a que esses seis últimos versos fazem referência é o mito de Acôncio e Cidipe³⁴, que já fora tratado por Calímaco nos *Aitia*. A história de Acôncio é bem sintetizada por Oliva Neto (2006):

“Jovem da ilha de Céos que, apaixonado por Cidipe, aristocrata ateniense, utiliza-se de artimanha para desposá-la: estando ambos no templo de Diana em Delos, Acôncio gravou numa maçã os dizeres ‘juro por Diana desposar Acôncio’ e a lançou a Cidipe, que, ingênua, os leu em voz alta, ficando comprometida diante da deusa a cumprir o pacto, mesmo contra a vontade. De volta à pátria, sempre que Cidipe estava por casar-se com jovens escolhidos pelo pai, adoecia gravemente, até que descobriu que a causa era aquele juramento. Seu pai, então, concordou que a filha desposasse com quem veio a ser muito feliz.”³⁵

Esse viés erótico do mito é um presente/maçã e, como vimos, é justamente o poema um ἀποφορητόν, presente que, nesse caso, é do amante (*munus missum sponsi*). Se observarmos a produção elegíaca, veremos que seu cerne é a existência do amante que oferece versos eróticos à amada que, ora é nominada por Cíntia, ora por Délia, ora por Corina, ora por Lésbia. Outra característica que nos parece importante é a qualificação do presente, ele é *furtivo*. Assim, uma maçã que não fosse figurativa e não estivesse desenhada com as tintas da metáfora, não seria necessariamente furtiva ou recôndita. O que o amante, futuro poeta dos amores, envia como presente é o amor em todas as suas possibilidades: a maçã.

³¹ A aposta de Hipomene com Atalanta (maçãs de ouro) e as maçãs de Hera no jardim de Hespérides, que deveriam ser roubadas por Hécules em um de seus doze trabalhos.

³² Apud Oliva Neto (1996, 228). Theocr., *Id.* 3.10 e 15: ἡνίδε τοι δέκα μάλα φέρω...νῦν ἔγνων τὸν Ἔρωτα. Eis trago-te dez maçãs ... Agora conheço o Amor.

³³ Calim., *Ae.*, fr. 75. 20-39. Cf. Ortiz de Landaluce (1991) e Werner (2005).

³⁴ Hunter: 179-182: It is an old idea that the final six verses of this poem reflect Callimachus' narrative of the love of Acontius and Cydippe. As the poem serves as an introduction to a 'translation' of Callimachus, the idea is not a very bold one, but it has recently been explicitly dismissed on the grounds that what we know of Callimachus' narrative is quite different to Catullus' image of the young uirgo surprised by her mother into revealing the apple sent to her by her sponsus. In Callimachus, the truth is revealed by the oracular Apollo and by subsequent questioning of Cydippe by her father (fr. 75. 20-39); it is also very unlikely that Callimachus' Cydippe kept the treacherous apple after she had been trapped into swearing to marry Acontius”.

³⁵ Oliva Neto (2006, 261).

Ao esconder o fruto/amor, o poeta oculta o tema da própria poesia. A *puella* ao esconder o amor/fruto no colo, no regaço, oculto entre os seios (*gremia*), sob a suave veste, quicá diáfana, na realidade, oculta o referente da metáfora maçã, fruto proibido, ou melhor, ato sexual. Já o poeta encobre o amor/tema, o erótico, entre as dobras da elegia “presente”, afinal a *uestis* da *puella* é *mollis*, assim como *mollis* é o verso elegíaco³⁶, de coloração helenística.

4. A rapidez

Outra questão que deve ser avaliada em 65 é a rapidez, extremamente perceptível nesses 6 últimos versos. O termo que explicita essa qualidade na poética elegíaca é o termo *leuis*, que apesar de não estar presente no texto parece-nos absolutamente representado pelo campo semântico dos verbos usados nesses versos. Assim *missum malum...procurrit* (a maçã enviada percorre); [*uirgo*]... *prosilit* ([a moça] salta para frente); [*malum*] *excutitur* ([a maçã] afasta-se) e *illud [malum] prono praeceps agitur* (aquela [maçã] rápida em ágil percurso desloca-se) imprimem ao epigrama (elegia) não só a qualidade estilística desse tipo de poesia, como também implicam as qualidades específicas ao fruto e à *puella* afetada pela maçã-amor. Não há como apartar a leitura metafórica, nesse ponto, já que o resultado dessas ações efetiva o estado de rubor que sobe às faces da menina. Rubor que é transferido visualmente da maçã, que correu pelo chão, às maçãs da face.

Esse desenho do amor dissimulado em não poesia proposto por Catulo no poema 65, observado como arqueologia na história do gênero elegíaco romano, nos faz pensar em figurações possíveis para o sentimento que, seja substanciado no fruto, seja personalizado na amada, seja divinamente matizado, é parte essencial e condição *prevalente* para o gênero elegíaco romano. Assim os amantes, o Cupido, a maçã associados à rapidez, à leveza e à suavidade são marcas importantes e devem ser sempre “re-observadas”, principalmente em suas relações metapoéticas. A visualização desses elementos ora apresentados descritivamente, ora narrativamente, fazem parte da composição da cena elegíaca. É digno de lembrança também que na primeira parte do poema a negação de realização poética é *dulces fetus Musarum* (doce fruto das Musas), e assim, a guirlanda helenística de epigramas enigmáticos, antologia ou florilégio de Catulo, fecha-se em torno do fruto. Mais proximamente, ajustando as lentes, no trecho final do poema, se nos determos na maçã do mito de Acôncio, veremos que a artimanha utilizada pelo amante foi instruída por um *praeceptor*, cuja

³⁶ Allen (1950).

filiação divinal específica atende às necessidades do gênero em questão. A maçã, além de ser fruto de Vênus, é também fruto de Cupido e o poema, fruto das Musas, revela-se, pois, figurativamente erótico, fruto do poeta elegíaco.

SEGUNDA PARTE

POESIS TACENS – POESIA DE IMAGENS

Figura 13¹ – Mosaico pavimental com a representação das estações – Palazzo Massimo alle Terme – Museo Nazionale Romano, Roma

¹ © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 20 de Agosto de 2013.

I. Parataxe e *Imagines**

Verbetes italiano da Wikipedia “Frontoni del Partenone”¹:

Le statue infatti non sono distaccate una dall'altra (paratassi), non hanno una storia a sé propria, ma interagiscono fra di loro, entrano in contatto concatenandosi.

1. *Status quaestionis*

O termo parataxe (do grego: παρατάξις), na Antiguidade, nunca esteve relacionado ao vocabulário gramático-retórico-poético nem ao iconográfico; sua utilização restringiu-se fundamentalmente a conceitos, não rara vez, concernentes à guerra, à arte de guerrear – à estratégia. Nesse sentido, encontra-se em Tucídides, Plutarco, Políbio, Isócrates ou mesmo na tradução grega do *Velho Testamento*, a *Septuaginta*, a *Bíblia dos Setenta*².

Etimologicamente, contudo, não haveria o menor problema em utilizá-lo fora do jargão militar, uma vez que já em Teofrasto³ e Arriano⁴ o termo não pertence ao mesmo campo semântico e simplesmente refere-se a uma posição, ou melhor, a uma *τάξις*, ou *dispositio*, de algum objeto posto ao lado de outro, independente, pois, do contexto bélico. O termo, desse modo, fixou-se no estrito senso da etimologia, i.e., *παρα*, preposição, “junto a”, “lado a lado”, e *τάξις*, substantivo derivado do verbo *τάσσω*, cujos significados mais comuns são “arranjar”, “dispor”.

* A primeira versão deste capítulo foi apresentada parcialmente como trabalho de conclusão de curso de Pós-Graduação em 1991 em curso ministrado pelo professor Leon Kosssovitch e, posteriormente, publicada na *REFHA*, 24 do CPA. Campinas: UNICAMP (2008).

¹ http://it.wikipedia.org/wiki/Frontoni_del_Partenone, acesso dia 24 de Agosto de 2013.

² Th. 5.11; Plb. 1.40; Plu., *Cim.* 8; Isoc. 10.53 e LXX, Nu. 31.14.

³ Thphr., *CP* 1.6.

⁴ Arr., *Epict.*

Em Teofrasto, a tradução latina para o termo foi *appositio*, o que nos levaria a crer que lá a parataxe implicaria mais do que simples “disposição”, mas estaria implícito na palavra certo juízo ou intencionalidade, uma vez que pelo OLD (2005) *appositio* significa “a ação de comparar”, “comparação”. Isto é, a *appositio*, mais que significar *contiguidade* dos termos, significa transferência de *qualidades* substantivas de um termo a outro e implica, portanto, critério de seleção do enunciador em relação ao enunciado, mediado pelo juízo. Contudo, para a mesma passagem em grego, o *LSJ* (1977), abona *placing side by side*, o que torna equivocada, ou ao menos discutível, a tradução latina do texto de Teofrasto.

O termo *appositio*, por seu turno, em Quintiliano é assim utilizado:

Tertium genus, ex iis quae extrinsecus adducuntur in causam, Graeci uocant παράδειγμα, quo nomine et generaliter usi sunt in omni similium adpositione et specialiter in iis quae rerum gestarum auctoritate nituntur⁵.

É comum, em análises iconográficas modernas (Bandinelli é referência), cujo objeto são produtos imagéticos da Antiguidade greco-romana, mesopotâmica e egípcia, mencionar-se uma possível parataxe como princípio de *τάξις* dos elementos figurados. Entretanto, como vimos, não foi a teorização retórico-poética-gramatical da Antiguidade que nos forneceu o conceito de modo que pudéssemos fixar algum princípio ou meio de invenção: apesar de não nos coibir o uso, não no-lo autoriza tampouco. Estamos, pois, diante de um anacronismo *em termos*.

Por outro lado, é quase certo que a palavra tenha sido emprestada do vocabulário linguístico que se desenvolveu a partir do último quartel do século XIX, como nos induz a crer o *Oxford English Dictionary* (1933): no verbete “*parataxis*”, aduz textos de 1842, 1883 e 1888 que dizem respeito ao conceito; como também na gramática do dialeto homérico de Monro⁶, datada de 1891, editada pela Oxford.

O conceito foi também amplamente aplicado às obras homéricas como característica de certo tipo de elocução “não orgânica”, isto é, não caracterizada pela unidade ou pela dependência dos enunciados, como observa J. Tate (1937) ao comentar o livro de B. A. Van Groningen, *Paratactische compositie in de oudste Grieksche literatuur* (1937):

The ‘pre-classical method of composition was not organic or hipotatic but

⁵ Quint., *Inst.* 5.11.

⁶ Monro (1881, 428).

paratatic. The 'parts' tend to be autonomous, and the 'whole' is not genuine whole but 'dossier'.

Sob o mesmo ponto de vista, Notopoulos (1949) afirma:

Plato and Aristotle have fathered the concept of organic unity which ultimately arose in pre-Socratic philosophy and Hippocratic medicine. In view of the Homeric poetry is this criterion valid? A survey of the literature up to the middle of the fifth century reveals various degrees of unity involved, but indicates the predominant type is a paratatic and inorganic flexible unity as observed in the Homeric poems. Parataxis of style, and of structure began with the oral poetry and influenced the structure of the post-Homeric literature, even if it was written literature.

Ao observarmos os textos de linguística e as gramáticas de grego e de latim, veremos que não há consenso quanto à conceituação de parataxe, o que seria fundamental, visto que a transposição para análises iconográficas é comuníssimo; essa carência, portanto, instaura imprecisão, falta de rigor terminológico.

Este capítulo visa, assim, a conceituar a parataxe linguística, e a partir da conceituação, delimitar que nome os gramáticos e retóricos da Antiguidade possivelmente deram ao mecanismo linguístico hoje denominado “parataxe”. Delimitado e conceituado o termo, vamos transpô-lo à análise de algumas imagens mesopotâmicas, helenísticas e romanas e também de figuras cuja característica seja o misto.

2. Parataxe e linguística

Há na bibliografia linguística pelo menos três correntes que classificam e conceituam parataxe de três maneiras distintas. Segundo a primeira, parataxe é sinônimo de “coordenação”, sem especificar, obviamente, dada a simplicidade da análise, se há ou não há o síndeto; lá consta também que o antônimo⁷ do termo é hipotaxe (ou subordinação).

Fica claro que tal conceituação não considera a parataxe na língua grega nem tampouco na latina, uma vez que ambas se aplicam à subordinação. Na língua grega, ocorre parataxe no desenvolvimento das interjeições rumo à hipotaxe (*Ἄλλ' εἰ μοί τι πίθοιο: τὸ κεν πολὺ κέρδιον εἶη*)⁸ e isso quer dizer que a partícula *εἶ*, em Homero, ainda

⁷ Abraham (1961); Carreter (1974); Gaynor (1954) e Springhetti (1962).

⁸ Ragon (1982, 189): “La subordination s'est développée à partir des procédés suivants: 1° Juxtaposition de deux propositions d'abord autonomes (parataxe), senties ensuite comme dépendant l'une de l'autre. Ainsi: (...) “*ei*”, interjection introduisant un souhait ou un regret (291-292), explique sans doute l'emploi de *ei* comme conjonction conditionnelle”.

não é conjunção subordinativa condicional, mas tão-somente interjeição que introduz oração hipotática. Na língua latina ocorre, por exemplo, em *uolo facias*⁹ como marca de linguagem familiar e mesmo arcaica, na qual não é necessária a presença da conjunção subordinativa substantiva, também chamada “completiva” ou “integrante”.

Outra posição, diametralmente oposta à primeira, só considera parataxe relação de dependência entre dois elementos subordinados sem conectivo subordinativo: recusa, assim, o conceito de coordenação ou de enumeração sem síndeto, como é o caso do famoso adágio *uini, uidi, uinci*.

Mounin fundamenta essa postura:

Numa parataxe, há duas frases sintaticamente independentes em relação de subordinação implícita, graças ao emprego de uma curva melódica comum que dispensa o uso de conjunção: *Eu devo partir: Estou atrasado*. O fato é que a queda melódica caracteriza somente *atraso*, em lugar de *partir e atraso*, como se produziria se as duas frases fossem mantidas separadas, e acabou por unir as duas frases numa relação de dependência que se revelaria na hipotaxe pelo emprego da conjunção *visto que*¹⁰.

É claro que tanto a primeira possibilidade, como a segunda, limitam o conceito, quando é certo que o mecanismo linguístico vai muito além dessas conceituações. O fundamento da terceira descrição – mais precisa, porque não é excludente e procura conciliar posições – é retirar a parataxe do âmbito restrito da sintaxe e circunscrevê-la ao âmbito de fusão dos elementos constitutivos da composição. Essa tendência nos informa que a parataxe é a relação entre proposições, frases, sintagmas, nos quais não está explícito o conectivo de subordinação ou de coordenação, que marcam a dependência ou a independência entre elas. Vale lembrar: no primeiro caso há dependência semântica e sintática, e no segundo há independência sintática e dependência semântica. Alguns autores chamam este processo “justaposição”. O *Oxford English Dictionary* traz: *The placing of propositions or clauses one after another, without indicating by connecting words the relation (of co-ordination or subordination) between them*¹¹.

Em língua portuguesa – e isso não é restritivo –, Evanildo Bechara acertadamente observa que a justaposição, parataxe:

⁹ Ernout; Thomas (1951, 251).

¹⁰ Mounin (1974, 248).

¹¹ *Oxford English Dictionary*. Vol 3.

é um processo de ligação de orações, e não uma natureza sintática que se pode pôr ao lado da coordenação e subordinação (...). Por outro lado, a justaposição ocorre entre orações independentes e dependentes, entre coordenadas e subordinadas, o que não nos permite aceitar a lição da NGB que só considera sindéticas (em nossa nomenclatura corresponde a conectivas) e assindéticas (em nossa nomenclatura, a justapostas) as coordenadas.”¹²

Corroborar a lição de Bechara, Othon Garcia, que nos diz que a nomenclatura gramatical brasileira, ao tratar do período, ignorou tanto a justaposição, como a correlação¹³. Noutro sentido, por sua vez, convém salientar que a parataxe também ocorre no âmbito interno das palavras; assim, poderíamos dizer que se aproxima da parassíntese¹⁴ e da aglutinação¹⁵. Mattoso Câmara Jr., apesar de afirmar que parataxe é sinônimo de coordenação, observa por outro viés que essa estrutura “é a construção em que os termos se ordenam numa sequência e não ficam conjugados num sintagma. Cada termo vale por si e sua soma¹⁶ dá a significação global em que as significações dos constituintes entram ordenadamente lado a lado”¹⁷. Como, por exemplo na palavra “auriverde”.

Podemos concluir, portanto, que parataxe separa aquilo que a subordinação e a coordenação unem, transformando as proposições, usando os termos de Morier¹⁸, em construções paralelas, independentes ou justapostas. Enfim, esta construção consiste num processo de ligação que encadeia frases, termos, sem explicitar por meio de partículas coordenativas e subordinativas a relação de dependência ou independência existente entre elas.

É certo que tal mecanismo linguístico sempre existiu; porém, menos certo, é se alguma vez na Antiguidade greco-latina, um gramático, quem sabe bizantino, o classificasse ou delimitasse, dando-lhe o nome “parataxe”; ou ainda, se outro gramático, agora latino, quicá companheiro de Quintiliano, lhe desse nome. Se isso em algum tempo ocorreu, as areias do deserto africano ou as estantes perdidas de uma biblioteca igualmente perdida não nos legaram o “presente”, pois, como falamos, nada há que ligue o nome “parataxe” a algum fenômeno linguístico e muito menos há, no vocabulário latino, palavra que possa traduzir-lhe o significado, como erroneamente nos faz crer *O dicionário Aurélio*, quando dá o sentido de “justaposição”, propondo: “do

¹² Bechara (1982, 221).

¹³ Garcia (1981,16).

¹⁴ Cunha; Cintra (1985, 101).

¹⁵ Bechara (1982, 170).

¹⁶ Talvez melhor do que soma seria pensar numa relação de contiguidade.

¹⁷ Mattoso Câmara Jr. (1964, 94-95).

¹⁸ Morier (1961, 641).

latim *juxtapositu*”. Um detalhe: *iuxtapositio* não ocorre em latim como nos informa A *Latin Dictionary* de Lewis and Short (1987), o *OLD* (2005) e *Dictionnaire Latin Français de Felix Gaffiot* (1934), o que é corroborado pelo Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001) ao propor a etimologia do termo: “just(a)- + posição; ver -por; f.hist. 1619 *juxtaposição*, 1858 *justaposição*”. Assim, o termo em português e, provavelmente, nas demais línguas neolatinas, não é anterior ao século 17.

Definitivamente, há que conviver com o anacronismo do termo para qualquer tipo de análise que o relacione com qualquer obra literária ou iconográfica anterior ao século 19, para o caso da parataxe, e, ao século 17, para *justaposição*.

3. Parataxe e Iconografia

Independentemente do anacronismo do termo, a precisão e pertinência que alcança são notórias, como percebemos ao analisarmos a arte – bem entendido, a τέχνη – dos mosaicos que tanto proliferou durante o helenismo greco-romano, e também a arte que despontou na Mesopotâmia antes do século 6 a.C. Dignas de observação são também as imagens cujos objetos imitados são seres bestiais. A circulação delas inclui as estepes russas, a *puszta* da Europa Central e largas regiões da Ásia menor, de modo que ocupam lugar de destaque no imaginário antigo. Entretanto, para que possamos notar a sutileza da composição paratática nessas artes, é necessário, antes, que observemos o que não está inserido neste tipo de relação de elementos figurados, isto é, é fundamental que examinemos iconografias em que a subordinação e a coordenação estejam explícitas por meio de conectivos.

Tomemos uma imagem do século 9, “Os trabalhos dos meses” (figura 14), extraída das *Notices Astronomiques*, que retrata “as sementeiras de primavera, trabalho de alqueive em julho, corte de feno, colheita, sementeira do trigo de inverno e vindimas alternando-se com os trabalhos nas áreas incultas, caça com gavião, caça ao javali e a preparação do porco”¹⁹.

Nessa imagem, é evidente a contiguidade, um conectivo coordenativo explícito que estabelece a sequência dos elementos figurados, os homens no trabalho, que, por sua vez, se encontram em relação de subordinação se analisarmos os quadros constitutivos isoladamente. A coordenação explícita por conectivo, muita vez, relaciona-se com a função *docere* do discurso, já que une algo abstrato – aqui, os meses

¹⁹ Veyne (1990, 423).

– a algo concreto –, nesse caso, o trabalho. Tal tipo de figuração deve ser lida na mesma chave do discurso verbal didático de Hesíodo n’*Os trabalhos e os dias*, ou ainda, nas *Geórgicas* de Virgílio ou n’*Os Fastos* de Ovídio. Nesse sentido, por ensinar, a figuração de imediato explicita uma relação de associação contígua, além da associação com o discurso verbal que relaciona diretamente a imagem ao mês em que ocorrem certas atividades laborais.

Figura 14 - *Notices Astronomiques* - Österreichische Nationalbibliothek (Biblioteca Nacional Austríaca), Viena

Essa mesma relação pode ser observada no mosaico “As estações e motivos nilóticos”, encontrado em Zliten, Tripolitania (figura 15). Antes, no entanto, vale ressaltar que, diferentemente do caso anterior, que é pintura, o mosaico, ou o *opus*

tessalatum, ou o *opus vermiculatum*, ou os *emblemata*, constitui forma singular de figuração, uma vez que, sob o ponto de vista do meio de imitação, é construído a partir de uma unidade, a *tessera*, pequenas pedras de mármore colorido que, dispostas em conjunto, produzem a imitação. O mosaico, portanto, assemelha-se à língua, porquanto é constituído de partes destituídas de significado que, ao unirem-se num todo, produzem sentido. Poder-se-ia dizer que o mosaico, entre as artes visuais, talvez seja aquela que mais se aproxime da língua. Quanto à descrição deste *emblema*, verificam-se diversas atividades e produtos (pesca, caça, peixes e aves), dispostas em quadros laterais que “cercam” o quadro central, geometricamente disposto em cruz, com imagens divinas e a personificação das estações, associadas decerto à fartura e à riqueza do Nilo. Tais divindades, por estarem cercadas dos produtos da natureza que garantem sobrevivência, significam também em registro geográfico (norte, sul, leste e oeste) a mesma fartura. A conexão coordenativa aditiva entre as partes do todo nesse caso é explícita. Ela também pode ser verificada além do conteúdo (*res*) e ser detectada na forma (*uerba*) pela *dispositio* geométrica bem marcada dos quadros.

Figura 15 - As estações e motivos nilóticos – Assaraya Alhamra Museum, Tripoli

Em outra direção, examinemos o mosaico helenístico “Patos, galinhas d’água e rãs” (figura 16), hoje, no Museo Archeologico Nazionale di Napoli:

Figura 16²⁰ - Patos, Galinhas d'água e Rãs - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles

Esse mosaico, sem dúvida, foi elaborado em bases essencialmente subordinativas. A conexão de dependência entre os elementos é clara: patos, galinhas d'água e rãs não estão unidos em relação de enumerativa ou aditiva, mas interagem, relacionam-se, dependem uns dos outros: os *dois patos* acima e à esquerda entreolham-se; *outro*, que está à esquerda e abaixo, observa *uma rã* sobre uma planta aquática; o *batráquio*, por sua vez, é instigado, incitado *pela ave* que se fixa abaixo e à direita; acima dela *as galinhas d'água* parecem cortejar-se – a proximidade entre elas assim denuncia. Dessa forma, está estabelecida entre eles a subordinação e, noutro viés, está evidente também o conectivo subordinativo: “vida no lago”. Diferentemente da figura anterior (14), esse mosaico está muito ligado à função *delectare* do discurso. Não há nele preocupação propedêutica e, sim, figurativa da vida lacustre de acordo com a maior precisão possível, sob o prisma de certa *perspicuitas*, isto é, certa clareza do discurso imagético, entendendo-se tal clareza como uma das *uirtutes elocutionis*.

A mesma preocupação do artífice podemos encontrar nos mosaicos “O triunfo de Baco” (figura 17) de Susa do 2º ou 3º século d.C., e outro de Pompeia, que retrata os “Bastidores do teatro religioso” (figura 18)²¹.

No primeiro, observa-se o cortejo em cujo plano central figura-se *Baco*, secundado por seu séquito, para não dizer sua coorte. Lateral e superiormente, vêm-se as *vides*, *patos* e a figura dos *Cupidos* (acima e ao lado). Todos os elementos do mosaico, assim, articulam-se em função da divindade e convergem, quanto ao conteúdo (*res*), para a centralidade temática:

²⁰ © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 11 de Agosto de 2013.

²¹ Veyne (1990, 189 e 211).

Figura 17 - O triunfo de Baco - centro de um mosaico - Musée Archéologique de Sousse (Hadrumentum), Susa

Já no segundo (figura 18), atores/músicos estão se preparando para uma apresentação teatral, possivelmente uma comédia, se atentamente observarmos as *três máscaras* que estão figuradas à direita e abaixo. No plano central, um *músico* aplica-se a tocar o *diaulos*. Um ator está sentado e prepara-se para colocar a máscara que está no chão. *Três escravos* procuram auxiliar *três atores* envolvidos com suas indumentárias. Esse mosaico figura cena curiosamente privada, se pensarmos que a encenação, a *ὄψις* dessa comédia, é por excelência e essência a atividade pública. Fato é que na imagem todos os figurados interagem, ocorrendo, pois, o mesmo tipo de subordinação apontada na figura 16, isto é, subordinação explícita entre os elementos da figuração:

Figura 18²² - Bastidores do teatro religioso - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles

Observemos a contrapartida figurativa das imagens anteriores, um mosaico de Pompeia do 2º séc. a.C.: “Criaturas Marítimas” (Museo Archeologico Nazionale di Napoli - figura 19):

²² © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 11 de Agosto de 2013.

Figura 19²³ - *Criaturas Marítimas* – Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles

Notamos diferenças claras em relação às figuras anteriores; percebemos que há um sentido coordenativo e enumerativo semelhante à figura 14, mas que há também uma subordinação que está presente nas figuras 16, 17, 18 e 19; contudo a relação entre as figuras marítimas é implícita. Assim, há carência de conectivos, tanto subordinativos, como coordenativos. Os animais marinhos são figurados como que independentes entre si, produzindo uma aparente desordem, ou mesmo, certa confusão entre os elementos registrados; entretanto, há algo que os une em relação subordinativa – animais marítimos – e algo que os une em relação coordenativa – quais animais marítimos. Essa figuração é essencialmente paratática e, destarte, enquadra-se a um só tempo nas funções *delectare* e *docere*. O mosaico acaba, assim, por *permouere*.

²³ © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 20 de Agosto de 2013.

Outra característica do mosaico é o acúmulo, em registro amplificador, que vez por outra – muito além da *τάξις*, da contiguidade ou da vizinhança, logo, da parataxe – imprime superposição (ou sobreposição), como a das figuras centrais do mosaico: o *polvo* e a *lagosta*. Vale dizer que a sobreposição pertence ao campo semântico da *appositio*. A *imago*, nesse sentido, parece prototípica, sob o prisma paratático do *opus tessalatum*.

4. Parataxe e misto

Observando a definição que Mattoso Câmara dá de parataxe: “Na coordenação, cada termo vale por si e a sua soma dá a significação global em que as significações dos termos constituintes entram ordenadamente lado a lado; ex.: auriverde ‘parte cor de ouro, parte verde’; luso-brasileiro ‘parte português, parte brasileiro’”, podemos associá-la ao misto compositivo.

O misto nada mais é do que a disposição de diversas características existentes na natureza num só elemento, dado absolutamente comum no mito grego, no mito romano e nas outras mitologias “euro-asiáticas”. Na *Odisseia*²⁴, por exemplo, encontramos as sirenes; na *Eneida*²⁵, a descrição da serpente-monstruosa no episódio de Laocoonte. Tais seres levaram seguramente ao enunciado metafórico-monstruoso de Horácio na epístola *Ad Pisones* logo nos primeiros versos: *Humano capiti seruicem pictor equinam// iungere si uelit et uarias induere plumas// undique conlatis membris, ut turpiter atrum// desinat in piscem mulier formosa superne, // spectatum admissi risum tenatis, amici?*²⁶

A figuração bestial na Antiguidade e o foco de convergência de suas figuras recebem de Kossovitch (2000) avaliação histórica e geográfica muito pertinente:

É só após a destruição de Urartu²⁷ e, a seguir, da Assíria, que aparecem motivos puramente gregos nos kurgans²⁸ citas: sendo ambos recém-chegados à área

²⁴ Hom., *Od.* 12.148-249.

²⁵ Verg., *A.* 2.199-227.

²⁶ Hor. *Ars* 1-5. Martinho (2000, 191-265).

²⁷ Urartu (Assírio Urartu, Urartiano Biainili) foi um antigo reino que existiu por volta do ano 860 a.C., na era do bronze tardia, após o reino dos Nairi, até 585 a.C.. O Reino de Urartu localizava-se no planalto montanhoso entre a Ásia menor, Mesopotâmia e as montanhas do Cáucaso, mais tarde conhecido como Planalto da Armênia, e tinha como centro o Lago Van, atualmente na Turquia. O nome corresponde ao bíblico Ararat.

²⁸ A hipótese kurgan foi introduzida por Marija Gimbutas em 1956 para combinar a arqueologia e a linguística na localização das origens dos povos falantes de proto-indo-europeu (PIE). Ela

pôntica, os Gregos surgem com a figuração dita “arcaica”, sob muitos aspectos indissociável da mesopotâmica em sentido amplo, ao passo que os citas, substituindo os sumérios antes vagantes em região não muito afastada do Ponto, trazem para as proximidades bestiário vizinho do destes, que o exemplificam com os monstros admiráveis dos chamados ‘Bronzes do Luristão’²⁹, que emulam os seres geometrizados do célebre achado, revelador dos citas, dito ‘Tesouro de Ziwiye’³⁰. Assim, tanto a referência aos antecedentes sedentários, - animalismo articulado nas cidades sumérias -, quanto a que distingue os nômades, - entrelaço, misto, heteróclito, monstro -, impedem consideração que mumifique estilisticamente os citas, excetuando-se, decerto, tal ou qual subconjunto de bestiário, como cervo, pantera, íbex, cuja geometria, retomada em tempos de art-déco, é singular. Não é preciso alegar naturalidades, natividades, nacionalidades citas ou gregas na consideração das figurações em contato, não sendo tampouco requerido adiantar-se alguma originalidade ou originariedade para as duas, uma vez que, admitindo-se convergentes, as diversas figurações gregas, também as citas, em que se pese a extensão estepária, dilatada entre os extremos vazios da puszta³¹ do Danúbio e do deserto de Ordos, convergem como modos que articulam a diversidade figurativa exposta nas tumbas da área pôntica e da siberiano-mongólica”.³²

Tomemos, por exemplo, as Sirenes (ou Sereias), forjadas a partir da fantasia mítica, mais especificamente a partir de sua disposição anímica, que pode nos fazer ver com os olhos da mente. Esses seres bestializados podem ser construídos a partir da parataxe de dois elementos: mulher/peixe e mulher/pássaro. Mulher/pássaro é o tipo de figuração encontrado em Homero e em outros poetas antigos, como Ovídio nas *Metamorfoses*³³ (figuras 20, 21, 22 e 23). Mulher/peixe é mais afeita à tradição, sem, contudo, ser apresentada em registro antigo na cultura material.

temporariamente chamou o conjunto de culturas em questão de “kurgan”, palavra russa - кургán - de origem turca para mamoa ou monte funerário, comuns no sul da Rússia e na Ucrânia e em sua difusão pela Europa.

²⁹ Os primeiros exemplos das artes decorativas persas remontam ao final do 7º milênio a.C. e consistem em desenhos de animais e figuras femininas modeladas em argila. Iniciado em fins do segundo milênio e com um desenvolvimento cronológico que alcança até meados do primeiro milênio, teve lugar em toda a região montanhosa ao sul do Cáspio e em Luristão um importante florescimento dos trabalhos em bronze fundido. Foram feitas grandes quantidades de arneses, arreios e rédeas para os cavalos, além de machados e objetos votivos, refletindo, todos eles, um complexo estilo criado com base na combinação de partes de animais com criaturas fantásticas de variadas e estranhas formas. Durante o período aquemênida, as artes decorativas passaram a ser empregadas nos artigos de luxo, como ornamentos e vasilhas de ouro e prata, jarros de pedra e jóias trabalhadas. A produção de tecidos foi uma importante indústria do período sassânida. Os desenhos incluíam sobretudo motivos animais, vegetais e de caça dispostos de forma simétrica, situados dentro de medalhões.

³⁰ O castelo em Ziwiye era um edifício antigo e forte situado no topo de um monte acima da grande caverna Ziwiye, Irã. Ele está localizado numa altitude de 1835 m acima do nível do mar na província do Curdistão, no sul do Irã no Lago Orumieh. Artefatos encontrados lá pertencem ao 9º séc. a.C. e foram mantidas em alguns museus. Um grande colar dourado com alguns animais míticos gravados é uma das peças mais famosas encontradas na área.

³¹ Nome dado às estepes da atual Hungria.

³² Kosssovitch (2005, 101).

³³ Ov. *Met.* 5.551-563: Hic tamen indicio poenam linguaue videri/ commeruisse potest; vobis, Acheloides, unde/ pluma pedesque avium, cum virginis ora geratis? /an quia, cum legeret vernos Proserpina flores, /in comitum numero, doctae Sirenes, eratis? /quam postquam toto frustra quiesistis in orbe, /protinus, et vestram sentirent aequora curam, /posse super fluctus alarum insistere remis /optastis facilesque deos habuistis et artus /vidistis vestros subitis flavescere pennis. /ne tamen ille canor mulcendas natus ad aures /tantaque dos oris linguae deperderet usum, /virginei vultus et vox humana remansit.

Lindas cantoras, suas habilidades e qualidades atraíam os tripulantes dos navios que passavam pelas proximidades da ilha de Capri, fazendo as naus colidirem contra as penhas e afundar. Na passagem homérica citada, Ulisses consengue salvar-se, pois que pôs cera nos ouvidos dos marinheiros e amarrou-se ao mastro do navio, para poder ouvi-las sem aproximar-se.

Note-se que a Sereia, como misto paratático, transfere sua condição de pássaro à atividade que a caracteriza, isto é, o canto. Transfere também sua condição de mulher ao “encanto” de beleza. Por outro lado, o fato de ser uma figura mista outrossim tem efeito, que é ser assustadora e terrível. Assim, as características independentes de sua figuração geral têm função, como aquela que advém da sua forma completa. Além do mais, sua forma (*uerbum*), ao produzir efeitos, ou melhor, afecções, por transferência de sentido, insere-a no âmbito da elocução, no campo da metáfora e da metonímia.

Figura 20³⁴ – Vaso de figuras vermelhas – BM E440 - *Ulisses e as Sirenes* – The British Museum, Londres

³⁴ © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 20 de Agosto de 2013.

Figura 21 – Detalhe – Vaso de figuras vermelhas – BM E440 - *Ulisses e as Sirenes* – The British Museum, Londres

Figura 22 - Sirene de Canosa em terra cota entre 340-300 a. C. - Museo Arqueológico Nacional, Madri

Figura 23 - Sirene - Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (Museu Arqueológico Grego), Atenas

Convém alertar que Horácio, ao associar a ideia de misto à obra, para estabelecer que ela devia ser una e simples nos moldes da mais decorosa escola aristotélica, não fez nenhuma restrição à figuração do misto como poderia pensar um leitor mais incauto. Desse modo, o artífice, tanto na pintura, na estatuária, na arte das *tesserae*, como também nas letras, poderá lançar mão da feitura do misto se assim quiser, desde que não se afaste do imperativo de unidade. Da mesma maneira que Horácio exemplificou a figura “monstruosa”, unindo cabeça humana a pescoço de cavalo e membro de animais diversos, aplicando depois penas diversas, dispondo, enfim, todos estes elementos lado a lado, assim também o artesão mesopotâmico elaborou seu “misto paratático” (figuras 24 e 25) em detalhes do *Portal Istar*³⁵, de 604-562 a.C., na Babilônia³⁶. Produziu um quadrúpede com pés de ave, escamas, cabeça de réptil: o dragão de *Marduk*, bom exemplo de disposição contígua, associada ao *ornatus*

³⁵ Ishtar é a deusa dos acádios, herança dos seus antecessores sumérios, cognata da deusa Asterote dos filisteus, de Isis dos egípcios, de Inanna dos sumérios e da Astarte dos Gregos.

³⁶ Na antiga Mesopotâmia também havia essa associação de dragões com o mal e o caos. Os dragões dos mitos sumérios, por exemplo, frequentemente cometiam grandes crimes, e por isso acabavam punidos pelos deuses.

da elocução que ultrapassa o caráter acessório e se impõe como *argumentatio*:

Figura 24 - Detalhe do portal Istar – Dragão (Mushussu³⁷) de Marduk – Vorderasiatisches Museum (Museu do Antigo Oriente Próximo) – Pergamonmuseum, Berlim

Figura 25 - Visão geral do Portal de Istar³⁸ – Vorderasiatisches Museum (Museu do Antigo Oriente Próximo) – Pergamonmuseum, Berlim

³⁷ A serpente-dragão (com chifres, o corpo de cobra e pescoço, patas dianteiras de leão e posteriores de ave) é representado, desde o período acádio até o helenístico, como um símbolo de vários deuses ou como um híbrido magicamente ligado à proteção de uma divindade.

³⁸ A Porta de Ishtar foi o oitavo portal da cidade de Babilônia. Foi construída por volta de 575 a.C. por ordem do rei Nabucodonosor II no lado norte da cidade. Dedicado à deusa babilônica Ishtar, o portal foi

*Marduk, Marduque ou Merodaque*³⁹ (figura 26) é a principal divindade do panteão babilônico, cujas atividades se ligam à vitória que obteve sobre o caos, simbolizado pelos dragões. Sua liderança leva os deuses a ser os senhores da ordem, *τάξις* do universo, criando céu e terra: elementos metonímicos e metafóricos de ave e de réptil, essenciais à condição do dragão. Assim, tendo sido o dragão de *Mushussu* subjugado por *Marduk*, o deus torna-se guardião e símbolo de poder. A elevação da Babilônia à capital das cidades do Eufrates, sob *Hamurabi* no século 23 a.C., consolida a importância do deus. Curiosamente, a vitória de *Marduk* sobre o dragão consolida sua figuração associada ao próprio misto, posto em disposição subordinada em relação ao deus:

Figure 26 - *Marduk e o dragão (sirrush)*

construído em fileiras de azulejos azuis brilhantes mesclados com faixas de baixo-relevo ilustrando sirrushs (dragões) e auroques. O teto e as portas foram feitos em cedro, de acordo com a placa dedicatória. Através do portal corria o caminho procissional lineado por paredes cobertas por leões em tijolos envidraçados (aproximadamente 120 deles). Estátuas de divindades eram conduzidas através do portal durante as procissões uma vez por ano durante a celebração do Ano Novo. Originalmente o portal foi considerado uma das Sete Maravilhas do Mundo Antigo, sendo substituído pelo Farol de Alexandria algumas centenas de anos a frente. A reconstrução da Porta de Ishtar e da via procissional foi feita no Museu Pérgamon em Berlim utilizando o material escavado por Robert Koldewey, tendo sido finalizada em 1930. Inclui também a placa de inscrição. Possui uma altura de 14 metros e extensão de 30 metros. A escavação se deu entre 1902-1914; durante esse tempo foram descobertos 15 metros até a fundação do portal.

³⁹ LXX, Is. 39:1; Je. 50:2; II Ki. 25:27.

Por seu turno, o misto romano Cobra *Glykon* (figuras 27, 28 e 29), considerado a reencarnação de Asclépio⁴⁰, cujo culto, segundo Bandinelli (1988), era praticado na Dácia, em Mésio e na própria Roma à época de Antonino Pio, é outro bom exemplo de disposição paratática.

A lenda e o culto de *Glykon* adquirem certa força em Roma por ocasião de uma grande epidemia que assolou a cidade no segundo século de nossa era. Quanto à origem dessa representação, parece ter sido criada por um Alexandre, apadrinhado pelo procônsul da Ásia, Rutiliano, que tomara como esposa a filha daquele. Este Alexandre serviu-se de uma cobra domesticada, cedendo-lhe uma cabeça humana e crina de cavalo. Tal representação assemelha-se à hipóstase – realidade permanente – de *Kun*, deus criador da mitologia egípcia tardia, cuja representação é uma serpente com cabeça de leão.

(27)

(28)

(29)

Figura 27 - Cobra *Glykon*, 2º século – Muzeul de Istorie Nationala si Arheologie Constanta (Museu Histórico Nacional de Arqueologia), Constanta.

Figura 28 - Cobra *Glykon* em bronze - Μουσείο Αρχαίας Αγοράς Αθηνών (Museu da Antiga Ágora de Atenas), Atenas

Figura 29 - Cobra *Glykon* em bronze – Anadolu Medeniyetleri Müzesi (Museu das Civilizações Anatólias), Ancara

Curiosamente, a figuração de *Glykon*, de acordo com o culto, opera *argumentatio coerciva* (*permouere*), já que o *monstrum* serve como elemento que atua *contra naturam*, natureza essa observada na própria existência das epidemias e miasmas. Assim, contra a natureza das pestes, são compostas duas imagens cujas forças são complementares: a do leão, que é externa, e a da cobra, que é invasiva.

⁴⁰ Herói da *Ilíada*, conhecido por suas habilidades médicas, mais tarde elevado à condição de deus da medicina.

Thot, divindade egípcia, cujo culto principal era em *Hermópolis Magna*⁴¹, capital do Alto Egito, era patrono da ciência e inventor da escrita hieroglífica, considerado demiurgo do universo pelo uso da palavra. Figurado com corpo humano e cabeça de íbis – logo, um misto paratático – (figuras 30, 31, 32 e 33), está presente na cena da psicostasia⁴². Ensinou a escrita aos habitantes de *Kernit*, consentindo que passassem da pré-história à civilização:

(30)

(31)

(32)

Figura 30 - Thot com cabeça de íbis - Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

Figura 31 - Thot com cabeça de íbis - The Egyptian Museum (Ahmed Amin), Cairo

Figura 32 - Thot com cabeça de íbis - Musée du Louvre, Paris

Ou ainda:

⁴¹ Hermópolis Magna foi uma cidade do Antigo Egito, cujas ruínas estão situadas acerca de cinquenta quilômetros ao sul de Mínia, perto da moderna cidade de Mallau. Os egípcios chamavam a esta cidade Khmunu, o que significa "a cidade dos oito deuses", numa alusão aos oitos deuses que integravam uma cosmogonia desenvolvida na localidade, que se denomina de Ogdóade. Atualmente o local é designado em árabe como El-Achmunein, nome derivado do egípcio Khmunu.

⁴² Psicostasia é o nome atribuído a uma cena comum representada no Livro dos Mortos, que retrata a cerimônia de pesagem do coração do defunto no tribunal do deus Osíris.

Figura 33 - Thot e o Escriba – Musée du Louvre, Paris

O cálamo de Thot codifica o tempo, registra os anais da dupla região, escreve a história e a lenda, abre as estradas do mundo do além e dissimula grandes segredos por trás dos símbolos. Esse deus assume a aparência da íbis branca e preta e da símia hamadríade, ou ainda, do babuíno:

Figura 34 - Babuíno de Thot (EA 20869) - The British Museum, Londres

Foi assimilado pelos gregos a Hermes e pelos latinos a Mercúrio. Na época helenística, foi proposto como Hermes Trimegisto, havendo larga fortuna e *copia rerum* nos escritos doutrinários, nomeados a partir do nome do deus, e assim chamados “herméticos”.

Já o “Hermes-Thot” da casa Farnesina (figura 35), figurado acima do torso de Augusto, comprova, segundo Bandinelli⁴³, o influxo de cultos místicos em Roma, importados aos egípcios e aquemênidas desde antes do século 2 a.C.. A curiosidade dessa imagem, além daquela que nos interessa – a *dispositio* dos seus elementos, o deus misto – é a relação em símile com o *princeps*, que opera transferência de atributos do primeiro ao segundo elemento da figuração (Hermes-Thot a Augusto).

Além disso, Hermes-Thot em si mesmo é o caso típico de sincretismo religioso, logo de uma parataxe religiosa – se é que isso é possível –, já que une duas vertentes divinas: a greco-romana e a egípcia. Se, de um lado, tem-se o deus das passagens, das mensagens, das trocas e mercadorias, de outro, encontra-se o deus da escrita, dos mistérios e das decifrações e, portanto, também das trocas, das transferências e das metáforas:

Figura 35 - Otaviano como Hermes-Thot - Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme, Roma

⁴³ Bandinelli (1988, 162).

Vale atestar que essa representação de Hermes-Thot (figura 35) não guarda semelhança alguma com o deus egípcio originário, aproximando-se mais de outro ser bestial – a esfinge – que, como misto paratático, também poderia ser observada neste texto. Isso se torna mais evidente quando observamos outras figurações de Hermes-Thot (figuras 36, 37 e 38) nas quais a característica de misto paratático não se verifica:

(36)

(37)

(38)

Figura 36- Vaso de perfume de Hermes-Thot (Br 2940) – Musée du Louvre, Paris

Figura 37- Vaso de Perfume - Hermes-Thot (Br 2938)- Musée du Louvre, Paris

Figura 38- Hermes-Thot - Szepmuveszeti Muzeum (Museu de Belas Artes), Budapeste

Figura 39 - Quimera de Arezzo – Museo Archeologico Nazionale, Florença

A última *imago* de misto observada é a Quimera, cuja representação mais insigne ou mais típica talvez seja a de Arezzo, hoje no Museu Arqueológico de

Florença. Tem origem etrusca, ou simplesmente toscana, que imprime, sob o ponto de vista da elocução, um caráter *durior*, de acordo com Quintiliano 12.10.

A Quimera é uma figura mista, mítica e mística que, a despeito de certa *variatio* operada em outras *imagines*, é posta à luz como um ser cuja cabeça e corpo são de leão, e que tem ainda outras duas cabeças, uma de dragão, outra de cabra (talvez trate-se do íbex, tão comum conforme as vertentes de imagens propostas por Kossovitch, como vimos). Outras Quimeras, por seu turno, às vezes são registradas imagetivamente com duas cabeças ou até mesmo uma única cabeça de leão, e ainda, com corpo de cabra e cauda de serpente, possuindo a habilidade de lançar fogo pelas ventas.

Curiosamente, no caso desse misto paratático, há a adesão de seu caráter monstruoso ao léxico, isto é, por ser monstruoso ou, simplesmente, não ser observada no mundo natural, o termo “quimera” por contiguidade semântica, passa a designar o resultado de certa disposição anímica, registrada por Aristóteles no *Sobre a Alma*, 3º Livro: a *φαντασία* ou a imaginação. Assim, a quimera deixaria de designar apenas o ser misto ou monstruoso e passaria a ser o resultado de toda e qualquer operação imaginativa não constante do mundo natural.

Remonta ao século 7 a.C. na Anatólia, região que assiste ao desfilar dos hititas, frígios, assírios e lídios até a chegada de Ciro, o que torna impossível, pois, atribuir sua origem a uma dessas civilizações especificamente, indo ao encontro da tese da convergência das vertentes figurativas do planalto iraniano. Já a filiação mítica é divergente, pois que, ora é fruto de Equidana (mulher/serpente) e de Tífon (o ar em sua vertente furiosa), ora propõe-se que seria a filha da Hidra de Lerna e do Leão de Neméia, ligando-se, assim, pelo mito hercúleo, versão essa que atribui sua morte a Belerofonte, montando Pégaso.

Figura 40 - Quimera - Prato de figuras vermelhas da Apúlia, Musée du Louvre, Paris

O misto ou o *monstrum* paratático, seja ele a Sereia (Sirene), o dragão de Marduk, a Glykon, o Thot ou Hermes-Thot ou a Quimera, produz o efeito paratático do acúmulo, da adição, bem definida por Mattoso Câmara Jr.. Soma-se a isso o caráter não natural da estrutura, que repercute em chave mítica e hiperbólica: suas ações extrapolando, pois, o limite da natureza, imprimem efeitos de sentido como o espanto, o assombro, a admiração, a estupefação do ponto de vista da *argumentatio*. Assim sendo, o misto, essencialmente objetivado por uma *dispositio* necessária, articula-se como função e finalidade discursiva sob a rubrica do *permouere*. Ademais, naturalmente representa *exemplum* figurativo de certa *virtus elocutionis*: o *ornatus*, cuja finalidade, muito além do *delectare*, opera o termo, o fim do *fastidium*, do *taedium*, pois, afinal, é *mirabile*.

5. Conclusões

A despeito do anacronismo do termo “parataxe” aplicado às artes figurativas antigas, sob o aspecto filológico, estético, retórico ou poético, a parataxe pode, sim, referendar e pautar certas condições e categorias de leitura de imagens antigas. Contudo, sua utilização inadvertida, isto é, sem delimitação teórica específica, pode produzir equívocos, da mesma maneira que, quando operada em seu campo de aplicação própria – a linguística –, também provoca ruído, pelo simples motivo de lá não ser também um conceito absolutamente definido e fixado, seja pela tradição, seja por correntes teóricas.

Assim, “parataxe”, como conceito, deve vir acompanhada de especificação e esclarecimento, pois, de um lado, pode significar um procedimento sintático-morfológico no estudo das línguas clássicas, como grego e latim e, de outro, é bem definido, sob outro matiz, na linguística moderna.

A utilização do termo/conceito pelos historiadores da arte deve então ser vista com extrema cautela, pois provoca, senão ambiguidade, ao menos incerteza, que esperamos ter em certa medida inibido.

Figura 41 – Mosaico de Netuno – Museo Archeologico Regionale di Palermo, Palermo

II. A metáfora, o símile, Netuno e Augusto*

*ipse suam non praebebat iter Neptunus ad urbem*¹
Ovídio

1. A doutrina da metáfora e do símile

Na Grécia dos séculos 5-6 a. C. encontramos termos específicos para cada atividade artística conforme o meio da imitação. No entanto, o termo *εἰκών* é utilizado com mais frequência para designar pintura e estátua, como em Heródoto² ou Ésquilo³. Por outro lado, o termo está também relacionado à ideia de espectro, espelho, assim como ocorre em Eurípides⁴ ou em Platão⁵. Mas esse mesmo, n'*A República*⁶, o veicula no sentido de fantasma ou forma imaginária.

O campo semântico do termo, diacronicamente observado, portanto, aponta para o sentido da aproximação entre dois elementos associados à *repraesentatio*. É justamente nesse sentido que Aristóteles o reutiliza na *Retórica*⁷ num significado diferente: no âmbito das figuras de linguagem, mais precisamente, dos *tropos*, para indicar o símile e a metáfora e não mais a representação material. Propõe: *Ἔστιν δὲ καὶ ἡ εἰκὼν μεταφορά*, isto é, “o *εἰκών* também é metáfora”. Ainda nos induz a entender que não só a metáfora é um *εἰκών*, como também o símile o é. Ambos difeririam por

* Esse capítulo foi apresentado no 1º Simpósio de Estudos Clássicos da Universidade de São Paulo, 2005 e publicado nas atas do Simpósio: M. Martinho (2006). 1o Simpósio de Estudos Clássicos da Universidade de São Paulo. São Paulo: Humanitas: 91-118.

¹ Ov., *Her.* 13.129.

² Hdt. 2.130 e 2. 143.

³ A., *Th.* 559.

⁴ E., *Med.* 1162.

⁵ Pl., *R.* 402b.

⁶ Pl., *R.* 588b.

⁷ Arist., *Rh.* 1406b.

um pequeno detalhe. Exemplifica: ὥς δὲ λέων ἐπόρουσεν⁸ - “lançou-se como um leão”, é um εἰκὼν - *símile*, enquanto λέων ἐπόρουσεν - “lançou-se leão”, é um εἰκὼν - *metáfora*. Os εἰκόνες, assim, são *símbolos* e *metáforas*. Portanto sua constituição obrigatoriamente depende da troca dos valores contidos nos termos que se unem a partir de uma relação de semelhança.

O sentido é transferido de lado a lado, continuamente, atribuindo características inerentes de um e outro termo, numa relação constante de predicação. Contudo, a despeito do fato de seguirem as mesmas regras de composição na elocução, os *símbolos* são menos poéticos do que as *metáforas*, porquanto estes são produzidos a partir de uma mediação verbal que estabelece um hiato temporal para aferição da predicação e, portanto, a operação é mais poética, uma vez que menos literal; já aqueles viabilizam a relação de semelhança a partir do uso de conectores, o que determina uma operação mais literal e, portanto, menos poética e mais prosaica, pois os conectores explicitam a relação entre os figurados.

Já Quintiliano irá propor a *metáfora* desta maneira:

Incipiamus igitur ab eo [tropos], qui cum frequentissimus est tum longe pulcherrimus, translatione dico, quae μεταφορά Graece vocatur. Quae quidem cum ita est ab ipsa nobis concessa natura, ut indocti quoque ac non sentientes ea frequenter utantur, tum ita iucunda atque nitida, ut in oratione quamlibet clara proprio tamen lumine eluceat. Neque enim vulgaris esse neque humilis nec insuavis apte ac recte modo adscita potest.⁹

Começamos, pois, daquele [*tropo*], que não só é o mais comum, como de longe, é o mais bonito; digo *translatio* aquilo a que em grego se chama de μεταφορά, que, na verdade, é tão natural, já que ela mesma é tão usual entre nós, que até mesmo os pouco educados a utilizam amiúde sem perceber, mas é tão agradável e elegante que no discurso claro, ela ilumina com seu próprio brilho. Ela, adequada e corretamente utilizada, não pode ser, pois, nem vulgar, nem baixa, tampouco desagradável.

Quintiliano, falando acerca da *metáfora*, rediscute a questão, incluindo novos dados ao conceito: a frequência de utilização e a naturalidade com que se faz seu uso; a clareza e nitidez que produz no discurso, isto é, longe de ela ser um elemento que obscurece, antes torna o discurso mais preciso e claro; o decoro que deve conter; e, por último, sua necessidade, expressividade e adequação. Tais características justificam a máxima aristotélica que a propõe como mais poética, deslocando o argumento de que isto estaria associado a uma maior ocorrência desse *tropo*. A *metáfora* ainda poderia ser classificada de acordo com o tipo de relação de

⁸ Hom., *Il.* 20.164.

⁹ Quint., *Instit.* 8.6.4-5.

semelhança, ou, como prefere Lausberg (1990), segundo suas zonas de transferência. Dessa forma, teríamos: a) *ab animali ad animale*, b) *ab inanimali ad inanimale*, c) *ab animali ad inanimale* e d) *ab inanimali ad animal*.¹⁰ Recuperando a exemplificação aristotélica, Quintiliano atenta para a *breuitas* da metáfora em comparação ao símile (εἰκῶν). Talvez essa constatação permita ao estagirita dizer que a metáfora é mais poética do que a comparação. A concisão – a *breuitas* –, portanto, é já, desde a Antiguidade, associada a uma qualidade poética.

Discutindo o símile, Quintiliano indica sua finalidade primeira, que, de certa forma¹¹, é bem próxima daquela que é operada pela metáfora (“ainda que com luz própria ilumine” – “*proprio tamen lumine eluceat*”), pois “deve ser mais claro do que aquilo que ele próprio ilumina” (*Debet enim(...)ipsum esse clarius eo quod illuminat*). Outra observação é a distinção entre um símile poético e um oratório: enquanto o primeiro serviria apenas ao ornamento (*ornatus*) e, portanto, associado à elocução (*elocutio*); o segundo serviria à argumentação (*argumentatio*) e, portanto, ligado à invenção (*inuentio*). Tanto essa dicotomia¹², como aquela conclusão de Aristóteles de que a metáfora é mais poética do que o símile, devem ser minimizadas, pois é certo que, frequentemente, encontramos um símile no discurso oratório que sirva apenas ao ornamento, como, também na poesia, funcionando apenas como amplificação na *argumentatio*.

Talvez fosse interessante pensar que ambos os tropos (símile/*similitudo*/comparação e metáfora/*translatio*), tanto na poesia como na prosa, operam, simultaneamente, na elocução como ornato e na invenção como *argumentatio*, pois, não devem ser incompreensíveis a ponto de obscurecer tanto uma quanto outra, e devem servir como amplificação da imagem que se ilustra, apontando o discurso para o admirável, o sublime, o agradável, o florido. É nesse sentido que Eustácio de Tessalônica em *Comentarii ad Homeri Iliadem et Odysseam ad fidem exempli Romani*, tratando dos símiles homéricos, os propõe como ἡδύσματα da poesia, isto é, o sabor, o sal, o tempero da poesia, que deve possuir quatro virtudes: αὐξησις (amplificação), ἐνάργεια (vividez), σαφήνεια (clareza) e ποικιλία (colorido)¹³.

Samuel Bassett, tratando do símile homérico, traça considerações interessantes:

¹⁰ Lausberg, vol. II (1999, 63-4).

¹¹ Quint. *Instit.* 8.3.72-75.

¹² Cic., *De Or.* 3.39.157.

¹³ Eust. *apud* Bassett (1921, 133).

The 'Homeric simile' must not be confused with the 'simile in Homer'. The simple comparison is one of the most universal means of expressing thought. It marks the second step in the progress of ratiocination; being preceded by metaphor, of which it is the development, and being followed, at some distance, by the effort to think in abstract terms. To the child a lion is first of all a cat; then, like a cat, and, much later, an animal. This is because analogy is much simpler than analysis, for the critical faculty by which we note differences awakens later than the faculty of association which marks resemblances. Furthermore, the concrete, which is essential in both metaphor and simile, lies in the realm of sense, and sense becomes active in the brain long before the intellect, which deals with abstract ideas. The concreteness of the simile makes it a natural vehicle of expression for the literary artist, especially one who uses the expressions of the primitive mind. (...) But the 'Homeric simile', the 'long-tailed comparison', as Addison calls it, translating a phrase of Perrault's, is sui generis: it is not so much a comparison as it is a poetic picture which grows out of a comparison, and it is perhaps the most distinguishing feature of Homeric style.¹⁴

Vale dizer, entretanto, que a utilização do símile em Homero é diferenciado se comparado a Virgílio, pois o uso de certos procedimentos retóricos na esteira da ζήλωσις implica na alteração da função anterior. Assim, Conte determina, acertadamente, que enquanto no autor grego os símiles são utilizados em nome da transmissão oral de seus textos, o latino os propõe como “uma reconstrução do mais contundente modelo estilístico de Homero. Em outras palavras, esse modelo deixa de ser um mecanismo prático na produção da poesia oral, tendo sido transformado numa marca de contraste estilístico.”¹⁵

Por outro lado, é pertinente também aplicar esses conceitos, associados ao discurso verbal no texto de origem, ao discurso não verbal das imagens, uma vez que é frequente em Aristóteles, Cícero e Quintiliano a aproximação da linguagem verbal e da não verbal. Dessa forma, abundam comparações entre o processo de invenção, de elocução, de disposição do texto com o da pintura ou da escultura. É dessa maneira que temos na *Poética* a relação da pintura de Polignoto¹⁶, de Dionísio¹⁷ e de Zêuxis¹⁸ com a poesia, ou ainda, na *Política*¹⁹, a indicação, em mesmo pé de igualdade, das leituras e das imagens (de Polignoto e de Páuson) que devem servir à educação das crianças. Cícero, no início do segundo livro do *De Inventione*, estabelece uma homologia entre o seu fazer retórico e a pintura de Zêuxis²⁰, como já vimos no 5º capítulo da 1ª parte de nosso trabalho, e Quintiliano, no 12º Livro das *Instituições*²¹, ao tratar dos

¹⁴ Bassett (1921, 132-3).

¹⁵ Conte (1996, 63).

¹⁶ Arist., *Po.* 1448a5; 1450a27.

¹⁷ Arist., *Po.* 1448a6.

¹⁸ Arist., *Po.* 1450a27; 1461b12.

¹⁹ Arist., *Pol.* 1340a 28-40.

²⁰ Cic., *Inv.* 2.1.2-5.

²¹ Quint., *Instit.* 12.10.1-9.

estilos oratórios, mostra que a questão do estilo também é observada entre pintores e escultores.

Isto sem falarmos da relação específica entre poesia e pintura, que já entre os líricos arcaicos gregos e, futuramente, entre os poetas romanos havia sido largamente utilizada, proposta e reproposta, haja vista o aforismo de Simônides de Céos²² – do qual já tratamos – e a sentença de Horácio do “*ut pictura poesis*” na *Epistola ad Pisones*²³. Vale dizer que essa aproximação entre dois tipos de *μίμησις* continuou a ser muito discutida na modernidade, pelo menos, desde a síntese de Lessing no século 18:

Se Apeles e Protógenes, nos seus escritos perdidos sobre a pintura, confirmaram e esclareceram as regras dela através das regras da poesia já estabelecidas, então podemos com certeza acreditar que isso deve ter sido feito com a moderação e a exatidão com as quais nós ainda hoje vemos Aristóteles, Cícero, Horácio, Quintiliano aplicarem nas suas obras os princípios e experiências da pintura à eloquência e à poesia. É prerrogativa dos antigos não fazer nada nem de mais nem de menos.²⁴

2. A épica: Netuno e Augusto

Dessa maneira, apliquemos os conceitos de metáfora, símile e alegoria a duas imagens: a primeira, um discurso verbal – *Eneida*²⁵; a segunda, um camafeu – o *intaglio* 27.733 do MFA, Boston. No início da narrativa da *Eneida*, a “ira” de Juno contra os troianos é indicada a partir de suas causas: a futura rivalidade entre Cartago e Roma, a guerra de Troia, o julgamento de Páris, o ultrage de Ganimedes a Hebe²⁶. Tais causas fazem com que Juno se predisponha contra a chegada dos troianos ao Lácio, a despeito de isso já ter sido determinado pelas Parcas (*sic uoluerunt Parcae*²⁷).

Seguindo, pois, a necessidade, já que a ira de Juno se impõe imperiosa, Virgílio, *in medias res*, apresenta, de um lado, Eneas saindo da Sicília, de outro, a deusa em crise, isto é, diante de um momento de conflito e de decisão, pois, se, de um lado, deseja obstar a viagem do troiano, de outro, ela admite que a chegada dele ao Lácio é

²² Plu., *Gl. Ath.* 346d.

²³ Hor. *Ars* 361-365: “*ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, // te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; // haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, // iudicis argutum quae non formidat acumen; // haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.*” .

²⁴ Lessing (1998, 75).

²⁵ Verg., *A.* 1.124-156.

²⁶ Verg., *A.* 1.11-33.

²⁷ Verg., *A.* 1.22.

inevitável (*Quippe uetor fatis*²⁸). Então, nesse ponto, compara-se à Palas no episódio em que queima os navios por causa do ultraje de Ájax à Cassandra em seu templo²⁹. Pensa que se Palas pode fazer isto, por que ela, irmã e esposa de Júpiter, não poderá tentar impedir o progresso da viagem de Eneias? Assim, Juno vai ao reino dos ventos e pede a Éolo que envie uma tempestade e esse a atende com presteza, enviando-a tão forte que, de chofre, atinge os troianos³⁰.

Em meio à borrasca, Netuno sente que algo acontece em seu reino sem que ele mesmo saiba o que é:

Interea magno misceri murmure pontum,	-124
Emissamque hiemem sensit Neptunus, et imis	-125
Stagna refusa uadis graviter commotus, et alto	
Prospiciens summa placidum caput extulit unda.	
Disiectam Aeneae toto uidet aequore classem,	
Fluctibus oppressos Troas caelique ruina.	
Nec latuere doli fratrem Junonis et irae”. ³¹	-130

Nesse ínterim, Netuno sentiu o ponto ser agitado	-124
Por grande murmúrio e ter sido enviada uma tormenta	-125
E o mar remexido por fundas vagas e o deus muito	
Perturbado e atento deveras eleva cabeça suave sobre as ondas.	
Vê as naus de Eneias dispersas por todo o mar,	
Pelas ondas os troianos oprimidos e pela ruína do céu.	
E o irmão não desconhece o dolo e a ira de Juno.	-130

A imagem do deus que vê seu reino abalado por uma tempestade sobre a qual não tem controle pode ser lida como uma *ἀλλεγορία* (*inuersio*), lembrando que, segundo Quintiliano³², tem-se: *ἀλλεγορία facit continua μεταφορά*. É corrente no período o uso do lugar-comum que põe lado a lado imagens marítimas e assuntos do poder político, haja vista, por exemplo, a ode 1.14 de Horácio, na qual alegoriza Roma ao propô-la como um navio, tratando da batalha de Filipos em 42 a.C., quando Bruto e Cássio lutaram contra Marco Antonio e Otávio³³.

Por outro lado, não se pode deixar de observar que, ao mesmo tempo em que o trecho pode ser lido sob o ponto de vista da *ἀλλεγορία*, é pertinente verificá-lo sob o ponto de vista da ação divina que o justifica. Afinal, Vênus nasce nos domínios de Netuno – das espumas que nele se formaram – e essa é mãe de Eneias. Nesse sentido,

²⁸ Verg. A. 1.39.

²⁹ Verg. A. 1.36-49.

³⁰ Verg. A. 1. 81-123.

³¹ Verg. A. 1.124-130.

³² Quint., *Instit.* 9.2.46.

³³ Hansen (1986,12-42) propõe uma análise da Ode, em chave alegórica, a partir da indicação de Quintiliano.

qualquer ação divina que afastasse o troiano de seus objetivos nesse ambiente deveria ser obstada por quem o comanda, dessa forma, garantindo unidade aristotélica ao poema.

Tornando à leitura alegórica do trecho e admitindo a ideia de que a *ἀλλεγορία* é uma metáfora contínua – logo, aquela que se distende temporalmente e, portanto, é uma figura que se funda na premissa de semelhança –, tem-se que Netuno é Otávio; o mar, Roma; a tormenta, as discórdias civis ao final da República; os ventos, Marco Antonio; e Eneias, o povo romano. Pois Otávio, a partir do fim do segundo triunvirato, assume a responsabilidade de garantir a existência da República; Roma passa ainda por momentos de instabilidade interna – o templo de Jano continua fechado – e o povo romano ainda se mantém inseguro quanto ao seu destino próximo diante das discórdias que afligem a *urbs*. Consequentemente, as ações de Juno associar-se-iam aos atos de Marco Antonio, que como ela, a despeito das relações de proximidade com Netuno, age em campo oposto, mas não deixa de ter importância na estrutura do poder; lá, político; aqui, divino.

A ação de Netuno diante da tormenta se coloca, pois, de forma necessária e verossímil, assim, toma uma atitude forte e contundente contra o fato de Éolo e Juno terem interferido na mansidão de seu reino, e proferindo palavras a Euro e Zéfiro:

Tantane vos generis tenuit fiducia vestri?	-132
Jam caelum tarramque, meo sine numine, venti, Miscere et tamtas audetis tollere moles?	
Quos ego...Sed motos praestat componere fluctus.	-135
Post mihi non simili poena commissa luetis. Maturate fugam regique haec dicite vestro: Non illi imperium pelagi saevumque tridentem, Sed mihi sorte datum. Tenet ille immania saxa, Vestras, Eure, domos; illa se jactet in aula Aeolus, et clauso ventorum carcere regnet.”	-140
Sic ait et dicto citius tumida aequora placat Collectasque fugat nubes solemque reducit. Cymothoe simul et Triton adnixus acuto Detrudunt naves scopulo; levat ipse tridenti	-145
Et vastas aperit syrtes et temperat aequor Atque rotis summas levibus perlabitur undas. ³⁴	-147
Vós tivestes tanta fidúcia de vossa própria raça?	-132
Ó ventos, ousastes perturbar céu e mar, agora, E sem meu consentimento, criar tanta devastação?	
Sem mais falar... Mas urge compor a agitação da tormenta.	-135
Depois uma sanção enviada por mim recebereis sem igual. Depressa voltai e dizei a vosso rei isto: Não é dele o império do mar tampouco o sevo tridente, Mas, por sorte, a mim dizei ter sido dados. A ele, imensos penhascos, vossas casas, Euro; Naquele reino, ufane-se Éolo e reine no cárcere cerrado dos ventos”.	-140
Assim disse e com o dito muito rápido o mar irado aplaca	

³⁴ Verg., A. 1.132-147.

E que fujam nuvens recolhidas e o sol reconduziu.	
Ele esforçado, igualmente, Cimótoe ³⁵ e Tritão libertam	
As naus da aguda penha; ele mesmo com o tridente	-145
Afasta os vastos recifes e o mar abranda.	
E ultrapassa as últimas ondas com rodas suaves.	-147

Nessa fala de Netuno pode-se identificar termos que do ponto de vista semântico avalizam a leitura da *ἄλλεγορία*: *sine meo numine* faz referência ao poder que Otávio pleiteia junto ao povo e ao senado romano, que será concedido em 27 a. C., quando recebe a província procunsular que inclui a Gália, a Síria, o Egito e a Espanha. É nesse mesmo ano que recebe o título de Augusto e lhe é dado o escudo de ouro cuja inscrição é SENATVS POPVLVSQVE ROMANVS CAESARI DIVI FILIVS AVGVSTO COS VIII DEDIT CLIPEVM VIRTVTIS CLEMENTIAE IUSTITIAE PIETATIS ERGA DEOS PATRIAMQUE (o senado e o povo romano concedeu a Augusto, Filho do Divino, por oito vezes cônsul, o escudo de virtude, de clemência, de justiça e de piedade com respeito aos deuses e à pátria)³⁶. *Post mihi non simili poena commissa luetis* refere-se ao *fatum* de Marco Antônio, isto é, sua morte no Egito, Alexandria (30 a.C.), uma vez que consegue escapar de Actium (31 a.C.) e se refugia junto a Cleópatra. *Non illi imperium pelagi saevumque tridentem* denota o poder que será concedido a Augusto em 23 a.C., o *imperium maius*, além de subtender que Ácio³⁷ foi uma batalha naval.

É nesse processo de elocução que Virgílio constrói, ou melhor, dispõe o seguinte *símile/similitudo*:

³⁵ Uma das Nereidas.

³⁶ Zanker (1990, 95-96): “O *clipeus uirtutis* (escudo de virtude) foi também explorado pelos devotos de Augusto e tornou-se algo como um símbolo místico. Esse tipo de escudo, gravado com qualidades e feitos nobres, foi uma forma popular de honra no mundo helenístico. Mas, visto que o homenageado era, a partir de um determinado momento, também o governante, aquelas qualidades evidenciadas para elogiar vinham a definir o que o Senado esperava de um governante virtuoso e como ele se definia.

Uma cópia em mármore encontrada em Arles – deve ter havido cópias como esta mostrada em diversas cidades – preserva o texto (*clipeus*) *virtutis L. clementiae, iustitiae pietatisque erga deos patriamque*. A excelência militar (*uirtus*) e a justiça (*iustitia*) são, obviamente, atributos do nobre governante. A *clementia*, isto é, poupar os inimigos derrotados, já tinha sido o grande moto de Júlio César. Nas circunstâncias após Actium, isso veio a ser um assunto muito real, especialmente, o tratamento impiedoso dos primeiros inimigos ainda perdurando na memória de Otávio. Mas isto era a *pietas*, como veremos, que se tornou o ponto central do programa político-cultural do novo imperador. Na frase “diante dos deuses e do pai da pátria”, o Senado também tinha a intenção de uma referência, é claro, ao respeito que buscava as tradições da velha República.”

³⁷ Vale lembrar que a vitória em Actium adquire valor simbólico da restauração da República. Cf. também Bandinelli (1988,180): La battaglia di Azio fu in realtà una mediocre battaglia, nonostante il grande numero di navi impiegate; non meno di 400 per parte. Essa verrà poi mitizzata e posta sotto il segno di Apollo dal vincitore Caio Giulio Cesare Ottaviano, che si farà chiamare, da allora, Imperator Caesar divi Filius e che sarà chiamato, quattro anni dopo e per tutti i secoli a venire, Augustus. In realtà questa battaglia segna la fine di un'età che aveva iniziato la sua crisi un secolo prima con le riforme di Tiberio Gracco, nel 133 a.C. Era stata un'età tormentata, violenta, come tutte quelle nelle quali profonde trasformazioni economiche e politiche agitano la società umana. Una età nella quale era faticoso e rischioso vivere, e che aveva iniziato la sua stretta finale nell'anno 44, con l'uccisione di Giulio Cesare, senza dubbio il più ambizioso, ma anche il più intelligente, il più libero da pregiudizi e da preconcetti degli uomini me in quello stesso tempo avevano intrapreso la scalata al potere. Senza avere per esso alcuna simpatia, non si può non ammirare la creatività del suo pensiero politico.

Ac ueluti magno in populo cum saepe coorta est ³⁸	-148
Seditio saevitque animis ignobile uulgus, Iamque faces et saxa uolant, furor arma ministrat;	-150
Tum, pietate grauem ac meritis si forte uirum quem Conspexere, silent arrectisque auribus adstant; Ille regit dictis animos, et pectora mulcet: Sic cunctus pelagi cecidit fragor, aequora postquam Prospiciens genitor caeloque inuectus aperto	-155
Flectit equos curruque uolans dat lora secundo”. ³⁹	-156
Assim como quando se levantou contra o povo	-148
A sedição e a multidão de ânimo ignóbil se enraivece, E já voam fachos e seixos, furor ministra armas;	-150
Mas, então, avistam um homem sério na piedade E nos méritos, todos calam e com atenção o escutam; Ele com palavras rege ânimos e peitos aplaca: Assim mesmo, todo o fragor do pélago acabou depois Que o genitor, atento ao mar e investido sobre o céu sereno,	-155
Dirige os cavalos e voando no carro dá rédeas em seguida.	-156

É certo que o *símile*, do ponto de vista da *argumentatio*, esclarece a causa a que se refere, já, do ponto de vista do *ornatus*, amplifica o termo a que se une, como vimos. Entretanto, tem-se, no trecho em questão, o seguinte: de um lado, a ação de Netuno, que se justifica sob o aspecto civil da sociedade romana, pois age ele de acordo com um *ius patrium*, é reconhecível pela recepção apta do poema e, portanto, está consoante à função argumentativa do *tropo*; mas, de outro, ele, *símile*, não amplifica a ação do Deus (impossibilidade lógica), uma vez que sua atitude divina compara-se à humana. A ordem de referência do *símile*, que, sistematicamente, ocorre de um termo menor para um maior, então, se inverte. E tal inversão, isto é, do termo maior para o menor, de Netuno para um homem, não amplifica a ação de Netuno, ao contrário, a diminui. Contudo, o termo usado como referência ao deus é amplificado e, esse, ao que tudo indica, é Augusto.

Portanto, Virgílio constrói essa imagem verbal que, de certa maneira, serve como peroração do episódio, cumprindo a função argumentativa do *tropo*, como forma de apresentação daquele a quem se destina a sua *épica*; e, ainda, ornando a imagem, que produz o *mirabile* e o sublime. Resumindo, o *símile* assume dupla função: a primeira como conclusão da ação divina de Netuno, aproximando-a de uma ação humana, porém valorosa quanto à sua *virtus*; já a segunda, como divinização do *ἦθος*

³⁸ Serv. In. Verg.: iste tempestati populi motum comparat, Tullius populo tempestatem: pro Milone: ‘equidem ceteras tempestates et procellas in illis dumtaxat fluctibus contionum.’ Ita et Homerus seditioni tempestatem: ‘kinethe d’ agore hos kumata makra thalasses’. Ideo autem ‘magno’ addidit, quia ubi frequens est populus, ibi et crebra seditio et quidam ‘populum’ totam ciuitatem ‘uulgum’ vero plebem significari putant.

³⁹ Verg. A. 1.148-156.

de Augusto. A ação de Netuno é como a de um homem que rege os ânimos e apazigua os peitos, enfim, infunde paz ao povo. Se de um lado, há a valorização do homem, de outro, deus aproxima-se da representação antropomórfica. De fato, esta é a primeira apresentação de Augusto em seu poema, ele, Augusto, ainda será alvo de outras figurações menos implícitas, mas, ainda assim, engenhosas. Cairns (1990) propõe ainda que este primeiro *símile* da Eneida delineia o conceito de *concordia*, dado de fundamental importância para o Principado de Augusto⁴⁰.

Por outro lado, Galinky (1996), ao tratar da *auctoritas* de Augusto, discute esse *símile* na chave de uma inversão de valores que é estabelecida a partir da vitória em *Actium*. Bruto, Sexto Pompeu e Marco Antônio já haviam sido representados em associação com a imagem de Netuno. O primeiro, figurado com Casca num denário de 42 a.C. no qual há uma efígie do deus e, no obverso, a figuração da Vitória (figura 42). O segundo, sem registros visuais que tenham nos chegado, era reconhecidamente, nos anos 30, o detentor de um poder marítimo sem precedentes na história romana. Já o terceiro aparece figurado com Otávia em um sestércio no qual, portanto, ele é Netuno e Otávia, Anfitrite.

⁴⁰ Cairns (1990, 93-95): As well as being immanent in the narrative, concord features frequently in the detailed texture of the Aeneid. In Books 1-6 the Trojans have not reached Italy, so that their eventual concord with the Italians is not yet in question. But the theme is prominent in two important contexts in Aeneid 1 and 6. Concord first appears near the beginning of the epic. After an eleven-line preface and twenty-two more lines describing the wrath of Juno, the Aeneid leaps straight in medias res (34ff.). Troy has fallen and the Trojans are sailing from Sicily to Italy, when Juno stirs up a storm to detain them, and Neptune (124ff.) calms the sea again. Neptune's action is illustrated by a simile: (...).

The role of Virgilian similes in adding depth and detail to the main narrative is much better understood nowadays than it was twenty years ago. This one is the first in the Aeneid, and that gives it and its theme of political concord-discord extra significance, which is enhanced by Virgil's preparation for it. At an earlier point (1.52-63), the normal role of 'king' Aeolus in controlling the winds *foedere certo* (1.62) was emphasised. It derived from Jupiter's dispensation (1.60-3) and was a means of preventing the universe falling into confusion. When Aeolus subsequently, under Juno's influence, withholds his control over the winds and allows the storm to begin, it is natural, given the standard ancient analogy between concord in the state and the harmony of the universe (CI 3 b), for the lack of concord among the elements to be compared with a breach of the normal harmony of a political community; and this natural tendency is reinforced by the verbal echoes between the earlier description of Aeolus and the later simile.

In the simile discord, involving vices (*furor* and *saevitia*) inconsistent with concord (CII 2 a), comes upon the ignoble vulgus; and it is repressed by an orator of *pietas* and *gravitas*, who has *merita*, who is a *vir*, i.e. possesses *virtus* in general and bravery specifically (CII 2, esp. b), and who 'rules the minds' of the seditious mob with his words. The scene probably does not allude primarily to a particular event or individual. But the simile is relevant to the internal workings of the Aeneid and also to the recent history of Rome. The storm-seditio of Book 1 anticipates the war of Books 7-12, for in Book 1 Juno stirs up a storm suppressed by Neptune, just as in Book 7 Juno stirs up the 'civil' war between Latins and Trojans. The storm underlines this parallelism in two ways: it is the proof of Juno's irrational hatred for the Trojans and is mentioned later by Venus as such (5.789-92); and the discord of Books 7-12 between Trojans and Latins is suppressed by Aeneas, a hero whose royal *pietas* and other kingly virtues match those of the virtuous orator in the simile. In terms of recent Roman history the simile at least recalls the civil war 'stirred up' by M. Antonius, the virtuous suppressor of this seditio being Augustus".

Figura 42 - Denário de Bruto e Casca – BMRR, 63⁴¹

Vale dizer que, no período, circulou, entre os romanos e não romanos, a imagem de Augusto como Netuno, porém, ao que se sabe, apenas uma figuração ainda nos resta, se considerarmos a representação numismática. Porém, convém ressaltar a relação entre o deus e o lugar-tenente de Otávio, Agripa:

Figura 43 – Denário de Agripa-Netuno – RIC I 58

⁴¹ Cf. http://www.wildwinds.com/coins/imp/brutus/RSC_0003.txt: M. JUNIUS BRUTUS and P. SERVILIUS CASCA LONGUS . 42 BC. AR Denarius (3.68 gm). Military mint traveling with Brutus and Cassius in Western Asia Minor. Laureate head of Neptune right, trident below / Victory walking right on broken sceptre and holding broken diadem. Crawford 507/2; Sear CRI 212; Sydenham 1298; RSC 3. H. A. Seaby: "This coin commemorates one of the victories of Brutus and Cassius, by which they hoped to restore freedom to Rome and break down all semblance of regal power." And yet, Brutus assumed the title of "Imperator" in 43 B.C. He committed suicide in 42 B.C. at Philippi, rather than be captured by Augustus and Mark Antony at that battle. RSC 3. VF, with two banker's punches and a small planchet defect (not a cut) on the edge.

3. Uma *imago*, um *intaglio*: metáfora para Augusto

Figura 44 - Augusto-Netuno⁴² - Intaglio 23.733 - Museum of Fine Arts (MFA), Boston

Entre as mais diversas formas de representação imagética da época de Augusto, como a pintura, a escultura e o mosaico, encontram-se as gemas. A elaboração desse tipo de representação, sob o aspecto material, observa, como em quase todas as produções artísticas romanas, duas tradições: a itálica e a helenística⁴³. Ambas seguem

⁴² Cf. http://www.mfa.org/collections/search_art.asp?coll_keywords=augustus+neptune [23/07/2005]
:Intaglio with Augustus as Neptune: Roman Imperial, Augustan Period: 31–27 B.C. Material: Sard.
Dimension: Length: 2.1 cm (13/16 in.). Museum of Fine Arts (MFA), Boston. Francis Bartlett Donation of 1912

Inv.: 27.733. [inscription] Milky sard, convex intaglio set in gold ring. Augustus as Neptune mounting chariot drawn by four sea-horses over turbulent sea. Escorted by young Triton and dolphin. Owner's name inscribed above: (add Greek). Popilius Albanus. Provenance/Ownership History: By 1897: Count Michel Tyszkiewicz Collection; 1898: auction of the M. Tyszkiewicz Collection, Hotel des Commissaires-Priseurs, 9 rue Drouot, Paris, June 8–10, lot 290 (said to have been found at Hadrumetum in Tunisia); by 1920: with E. P. Warren; 1926: loaned to MFA by E. P. Warren, April 5, 1926 as 66.26; purchased by MFA from E. P. Warren, November 17, 1927.

⁴³ Bandinelli (1988,193-194): Questo senso ellenistico dell'atmosfera si ritroverà anche in opere di toreutica. Esso si accompagna a una esecuzione di raffinata e minuziosa precisione, a un virtuosismo della tecnica, quando si tratta di rilievi in marmo, che fa di queste sculture ornamentali dell'età augustea, come di tutte quelle caratteristiche per questo tempo, qualche cosa di raffinato, di prezioso,

neste caso, segundo Henig (1995), as características físicas das moedas para serem distinguidas.

Sob aspecto da utilidade, por um lado, tem-se que o *intaglio* fora utilizado como sinete, selo para assinatura em documentos oficiais, como é atestada por Suetônio⁴⁴. Por outro lado, como propaganda dinástica⁴⁵, na esfera privada, uma vez que não há a circulação dessa representação. Curiosamente, tendo em vista este segundo aspecto, a representação de algo público, isto é, o poder dinástico, inversamente transcende a sua utilidade, resguardando-se no interior da *domus* e oferecendo aos membros da família uma referência política a ser seguida⁴⁶. Entretanto, sob o aspecto do decoro da matéria, essa sintaxe, i.e., sua inserção entre outras *imagines*, parece-me algo transgressora, dado que a *domus* é precipuamente privada, ainda que tenha espaços notadamente públicos.

Sobre as gemas na época de Augusto nos informa Henig (1995):

As is the case of silver at this time, many of these gems obliquely celebrate the Pax Augusta, but sometimes political allusion is more specific, and indeed more 'State gems' have survived than examples of plate showing either the Emperor and his family or personifications representing them. Even when Octavian had become sole ruler of the Roman Empire after his victory over Antony (and Cleopatra) at Actium in 31 BC, and more especially after 27 BC, when he assumed the name of Augustus and supposedly restored the Republic, Rome was, constitutionally, opposed to monarchy. The ruler was first citizen (*princeps*), not a king; his power lay in his *auctoritas*, not in his royal birth, and public monuments such as the Ara Pacis reflected this decent reticence.

Public art was inhibited, but the gem-cutter who in all probability had been trained (or his father before him) in an Eastern court, and who now worked for the

di perfetto. Il naturalismo ellenistico, appena raggelato dalle tendenze neo-attiche e neo-asiane, si pone qui a servizio di un'arte ufficiale freddamente programmatica e la rende preziosa. E questa preziosità, che supplisce alla mancanza di slancio e di poesia, quella che rende non solo tollerabili, ma talvolta ammirevoli i prodotti di questo altissimo artigianato artistico. Esso inseriva a Roma il ricordo e quasi una reviviscenza dello splendore artistico delle corti dei regni ellenistici. Ritroveremo sempre questo riflesso consapevole e desiderato: nelle gemme, nei camei, nelle statue onorarie dell'età augustea, che pur senza essere, perciò, una età creatrice, rimane per noi un momento di alta qualità tecnica dell'artigianato antico.

⁴⁴ Suet. *Aug.* 50: In diplomatibus libellisque et epistulis signandis initio sphinge usus est, mox imagine Magni Alexandri, novissime sua, Dioscuridis manu scalpta, qua signare insecuti quoque principes perseverarunt. Ad epistulas omnis horarum quoque momenta nec diei modo sed et noctis, quibus datae significarentur, addebat.

⁴⁵ Bandinelli (1988, 182-184): Si determina così stabilmente, nell'arte romana ufficiale, un carattere retrospettivo, accademico; un gusto (bisognerebbe dire, spesso, un cattivo gusto) per il travestimento letterario e retorico di un'opera nuova sotto spoglie e medi classicistici. Questi saranno caratteri permanenti di quella produzione artistica che era destinata alla classe dominante.

⁴⁶ Bandinelli (1988, 182-184): Questo fondo retrospettivo, erudito e sempre ricco di allusioni politiche, che caratterizzerà l'arte romana imperiale, si costituisce stabilmente nell'età di Augusto, e precocemente in essa.

Emperor and his friends (amici) in a private capacity, was under no such restraint.”⁴⁷

O *intaglio* do MFA, de Boston (figura 44), portanto, insere-se nesse contexto, isto é, pode ser classificado como uma “gema de Estado” de utilização privada, seguindo uma tradição helenística das representações da corte dos Ptolomeus. Vollenweider (1966) informa:

In the hippocamps who are rearing up, in the staggering of their wildly gesturing heads with their raised crests, in the restless jumble of their legs, in their jagged and coiled tails there manifests itself a vehemence and turbulence which corresponds to the spirit of the 30 B.C. In contrast to it arises, like the principle of order and law, the figure of the charioteer who stands upright and drives over the floods of the sea. He may be understood as the symbol of a young hero who is constraining the chaos of his times, when he holds the unruly horses in his reins.⁴⁸

Ao observá-lo, a primeira informação visível nele é uma inscrição em grego: ΠΟΠΙΛ[ΥΣ] ΑΛΒΑΝ[ΥΣ] – POPIL[VS] ALBAN[VS], o proprietário da peça, de acordo com as informações disponibilizadas pelo MFA (figura 45), porém, é corrente a possibilidade de indicação de autoria, isto é, a assinatura do artesão, como informa Henig⁴⁹:

Figura 45 – *Intaglio* 23.733 - detalhe (a): Inscrição em grego

Por outro lado, evidencia-se em primeiro plano, à direita, um homem cuja fisionomia assemelha-se a de Otávio⁵⁰ (figura 46), como se pode observar por contraste com o denário de prata do MFA, 67.1029. (figura 47).

⁴⁷ Henig (1995,154-155).

⁴⁸ Vollenweider *apud* Galinsky (1996, 20-4).

⁴⁹ Henig (1995, 153).

⁵⁰ Zanker (1990, 97-98): Apenas uns poucos anos depois da vitória de Ácio, ele [Otávio] foi diferentemente retratado sobre um camafeu que hoje está em Boston. Nu e portando um tridente, ele assemelha-se a Netuno, como ele investe contra um inimigo passado, afundando-o sob as ondas.

Figura 46 – *Intaglio* 23.733 - detalhe (b): Augusto-Netuno

Figura 47 - Denário de Prata (67.1029) - *Museum of Fine Arts (MFA)*, Boston

Esse mesmo homem ocupa-se em conduzir quatro cavalos sobre o mar revolto (figura 48). Vale salientar que essa imagem apresenta duas referências: a primeira, uma alusão mitológica, pois que a divindade que detém os cavalos marinhos é Netuno; a segunda, uma bélica, afinal, na iconografia numismática do período, imagens de generais romanos em triunfo abundam, entre os quais o próprio Otávio (figura 49), conduzindo uma quadriga de forma a salientar suas habilidades bélicas, bem como suas *potestas* e *auctoritas*.

Figura 48 – Intaglio 23.733 - detalhe (c): Augusto-Netuno conduzindo a quadriga

Figura 49 - Denário (91.107⁵¹), 29/27 a.C. - Otávio com oliveira e quadriga – Lawrence University, Ottilia Buerger Collection

⁵¹ www.lawrence.edu/dept/art/buerger - Wriston Art Center Galleries at Lawrence University, The Ottilia Buerger Collection of Ancient and Bizantine Coins: both the obverse and reverse of this coin feature types referring to Octavian's victory over Antony and Kleopatra. Victoria on a ship's prow on the obverse refers to naval victory, specifically Octavian's defeat of Antony's fleet in the Battle of Actium. But the depiction of Octavian in a triumphal quadriga on the reverse indicates that the coin actually dates from his triple triumph (for his victories in Illyricum and Egypt, as well as in the battle of Actium) in Rome in 29 BCE, when the Senate conferred numerous honors upon him. From Bearers of Meaning: The Ottilia Buerger Collection of Ancient and Byzantine Coins at the Wriston Art Center Galleries, Lawrence University, 7 Apr - 21 May, 1995. In 31 B.C. Octavian, the great-nephew and adopted heir of Julius Caesar, brought an end to the civil wars that had plagued the late Roman republic since the assassination of Caesar when his forces defeated the huge navy of his rival Marc Antony and Kleopatra of Egypt and he emerged as sole ruler of Rome. The rival leaders had for some time issued their own coins to finance their military needs, and Octavian continued to do so, but from the time he was given the honorific title Augustus and constitutional imperial power by the Senate in 27 B.C., he gradually took control of Roman coinage and its institutions and established the model for the coinage that served the Roman empire for the next three centuries. The coin types that he and his successors used were meant to inform the better educated Roman public of their achievements and various aspects of imperial policy.

This coin, issued by Octavian before he received his title and position in 27 B.C., seems somewhat old-fashioned in that it does not depict his portrait. The head of the issuer first appeared on the coins of Julius Caesar in 44 B.C. (see no. 60). A portrait quickly became the popular obverse of the rivals in the civil war that followed Caesar's assassination and would eventually become the norm for imperial coinage. But both the obverse and reverse of this coin feature types referring to Octavian's victory over Antony and Kleopatra. Victoria on a ship's prow on the obverse refers to naval victory, specifically

A nudez de Otávio (figura 50) poderia soar indecorosa, uma vez que seria ele, após *Actium*, o baluarte das antigas tradições da República; acresce, contudo, que a nudez aqui proposta justifica-se sob dois aspectos: um, do ponto de vista da tradição escultórica do Doríforo de Policleto⁵², sobre o qual foi composto um dos paradigmas de representação de Augusto, o da Prima Porta⁵³; outro, do ponto de vista da própria representação divina, como se pode observar nas figurações de Júpiter, Apolo e mesmo Netuno no período. Portanto, a apresentação da nudez está em acordo com os lugares da representação. Vale lembrar que Stevenson (1998) repropõe a discussão do nu honorífico, elencando os argumentos de Zanker (1990) e Galinsky (1996) sobre a existência de uma ambivalência ou contradição ou conflito na representação de Otávio Augusto em sua nudez.

Figura 50 – Intaglio 23.733 - detalhe (d): a nudez de Augusto-Netuno

Octavian's defeat of Antony's fleet in the Battle of Actium. But the depiction of Octavian in a triumphal quadriga on the reverse indicates that the coin actually dates from his triple triumph (for his victories in Illyricum and Egypt, as well as in the battle of Actium) in Rome in 29 B.C., when the Senate conferred numerous honors upon him.

⁵² Cic., *Brut.* 70.

⁵³ Bandinelli (1988, 183).

Figura 51 - Denário - Otávio-Netuno - RIC 256⁵⁴

Outro elemento interessante a ser observado é uma figura humana que aparece à esquerda e abaixo, sob os cavalos marinhos e entre as ondas:

Figura 52 – Intaglio 23.733 - detalhe (e): Tritão ou Marco Antônio

⁵⁴ Obv: No legend - Bust: Victoria, personification of victory, right - Rev: CAESAR DIVI F - Octavian as Neptune standing left, foot on globe - Date: 30-27 BC - Ref: RIC 256, RSC 60, Sear5 1553.

Há nesse elemento uma dupla interpretação possível. Seria uma divindade masculina e marítima, provavelmente Tritão, filho de Netuno e Anfitrite, e, nesse caso, atua numa condição coadjuvante junto a Netuno. A subordinação é clara, por sua condição de inferioridade diante do deus na figuração, porém exercendo seu papel mítico, que pode ser associado com o auxílio aos navegadores, haja vista sua atuação no mito dos Argonautas. Já a segunda possibilidade seria lê-lo metaforicamente como mais um elemento que reforça a leitura alegórica dessa narrativa escultórica: os cavalos de Otávio literalmente passariam no mar por cima dele, Marco Antônio, produzindo uma referência histórica relacionada a *Actium*.

Pois bem, é justamente uma metáfora o que observamos nesta representação visual de Otávio. Sua imagem física vem associada simultaneamente a características típicas de Netuno: o mar, os cavalos do mar, o tridente, o Tritão. Aqui não há aproximação hipotática dos elementos, não existe um conectivo que garanta a hipotaxe (Otávio é como Netuno; tampouco Netuno é como Otávio). Contudo, os predicados aplicados ao sujeito chamam a atenção e são as referências à figuração típica e tópica de Netuno: o mar, os cavalos marinhos e o tridente. Sob o ponto de vista lógico, tem-se que se o figurado é Otávio, então existe um termo ou um conjunto de termos atribuíveis a ele, sujeito de um juízo, ou ainda, de uma proposição, por meio de uma afirmação que, no caso, é uma sobreposição. Esses termos atribuídos constituem-se, portanto, como predicado. Assim, como o sujeito é X e o predicado é Y, a relação de igualdade ou semelhança constitui uma metáfora. A relação semântica, aqui, é uma predicação pela qual o predicado atribui propriedades à entidade representada pelo argumento: Otávio é Netuno. Vale dizer, entretanto, que, se de um lado, a figuração de Otávio isoladamente é metafórica, de outro, a narrativa do *intaglio* é alegórica, assim como vimos no trecho da *Eneida* aqui analisado, em que o mar é Roma e Netuno é Otávio.

4. Conclusões

Quando Virgílio compõe a *Eneida*, subjaz para a recepção a questão do gênero épico, isto é, as ações ali elencadas, o *μῦθος* (enredo) proposto está de acordo com a máxima aristotélica de que o poema tratará de ações elevadas. Se a intenção é relembrar, ou melhor, cantar as guerras do homem e o homem que fundou Roma,

estes deverão ser, obrigatoriamente, elevados. Acresce que Virgílio não deseja apenas cantar Eneias e suas guerras, pretende, antes, elevar a descendência dos troianos à condição de deuses.

A primeira indicação dessa relação necessária na invenção do poema é a construção de um símile como peroração de uma alegoria que, cumprindo sua função didática, esclarece mais do que obscurece: os feitos heróicos de Eneias são como que uma antecipação daquilo que ocorrerá em Roma aproximadamente setecentos anos mais tarde. Assim a categoria epidítica ou demonstrativa da estirpe confirma-se. Afinal, da mesma forma que o deus do mar apazigua a tempestade, Otávio o faz em Roma após *Actium*. A característica mais importante de uma alegoria e de um símile é o fato de serem facilmente assimiladas pela recepção e, portanto, as ilações extraídas da leitura são sempre verossímeis e imediatas.

Se a alegoria e o símile têm na clareza (*σαφήνεια*) categoria imprescindível ao discurso antigo como *uirtus elocutionis*, assim o texto virgiliano, como uma pintura de mesma natureza elocutiva, deve ser observado de longe (“*si longius abstes*”) e uma única vez, parafraseando Horácio na *Arte Poética*⁵⁵. Dessa forma, ao operar esses dois *tropos*, a amplitude de recepção ultrapassa camada diferente de pessoas capazes de produzir e ler poesia, atingindo um espectro maior, o que representa importante contribuição do poema de Virgílio à *auctoritas* de Augusto e exerce função na estrutura de poder do Principado. A circulação desse texto, portanto, pode ser maior do que prevê, por exemplo, estudos de cultura material que limitam à circulação, como se vê no texto de K. Quinn (1982) acerca da audiência na Roma de Augusto⁵⁶. Ainda, vale lembrar que este primeiro símile d’A *Eneida* marca, além da própria evocação e proposição, emulação (*ζήλῳσις*) com Homero, garantidas as funções específicas do símile.

A representação de Augusto-Netuno (*intaglio* 23.733 do MFA), da mesma maneira que o símile d’A *Eneida*, opera, de um lado, o discurso epidítico sob o viés do louvor, e de outro, se associa às ações elevadas no paradigma da divindade e, portanto, da amplificação das ações do representado, Augusto, como ornato e como argumento, na elocução e na disposição, respectivamente. Uma vez que a imagem de Augusto não foi colocada lado a lado à de Netuno, pode-se dizer que a relação de semelhança não é hipotática como no símile, mas paratática, pois se configura como metáfora onde a sobreposição de atributos de um e outro elemento se confundem, formando um todo indissociável, sem a presença de conectivo.

⁵⁵ Hor. Ars. 361-365.

⁵⁶ Quinn (1982, *passim*).

Por outro lado, este *intaglio*, curiosamente, tem circulação limitada se compararmos ao texto de Virgílio, a despeito da temática, essencialmente civil, que o colocaria no âmbito das representações públicas. A justificativa desse fato só pode estar calcada na função didática da representação, da mesma forma que, por exemplo, no culto das imagens dos antepassados – como veremos no 5º capítulo desta parte – que serviam única e exclusivamente à perpetuação da memória da família como modelo. Assim, o artesão, ao produzir uma peça de temática pública para uso interno da *domus*, propõe a perpetuação de ação elevada como uma dignidade a ser reverenciada e imitada pelos membros da família.

Seguindo a tradição helenística das artes visuais, o *intaglio* em questão, pleno de detalhes apesar de suas dimensões diminutas, 21 cm, ao contrário da épica, deve ser observado de perto e várias vezes para que dele se extraia todas as informações pré-estabelecidas na invenção. A começar pelo próprio reconhecimento físico do figurado como Augusto, as atribuições de Netuno, Marco Antônio ou Tritão.

A recepção apta das imagens visuais e verbais tem, nesse caso, uma dupla experiência, ao mesmo tempo em que verifica a semelhança entre o homem e o deus por intermédio de uma metáfora (aristotelicamente mais poética) no discurso visual, a observa também no discurso verbal da poesia a partir do símile (aqui, paradoxalmente menos poética), o que nos faz concluir que o interesse maior é o efeito de sentido produzido pelas representações, isto é: a hipérbole, o acúmulo, o exagero; algo absolutamente coadunado com a própria imagem do *princeps* que Virgílio cunhou em verbo e, em pedra, o artesão.

Zêuxis - Jacques-Albert Senave (1758-1823) - Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Bruxelas (Museus Reais de Belas Artes da Bélgica)

Zêuxis escolhendo suas modelos entre as jovens de Crotona para a imagem de Helena (1789) – François-André Vincent – Coleção privada

III. Uma leitura da pintura de Polignoto, Páuson, Dionísio e Zêuxis^{*}

1. Algumas considerações

Este capítulo põe à luz uma reflexão acerca da pintura grega clássica, tendo em vista as homologias estabelecidas por Aristóteles na *Poética* e na *Política*. Se no nosso 5º capítulo da 1ª parte tratamos das homologias para falar do texto, tratarei da pintura a partir do texto. Essa discussão é importante, pois que são apresentadas pelo filósofo aproximações entre pintura e poesia, como recurso retórico de *exemplum* ou *παράδειγμα* para explicar a segunda arte pela primeira, isto é, a fim de esclarecer a poesia, mais precisamente a trágica, com o auxílio de *exempla* pictóricos. Entretanto, a preceptiva pictórica grega clássica que hoje temos em mãos é insuficiente para que se esclareçam exatamente as categorias analíticas utilizadas por Aristóteles; por outro lado, nada restou das pinturas apontadas por ele como paradigmáticas e exemplares. Assim, me ocuparei em delimitar como o filósofo observava as pinturas de Polignoto, Páuson, Dionísio e Zêuxis, para, talvez, aferir e inferir conceitos preceptivos desses tipos de pintura e de pintores de maneira coetânea, ou, pelo menos, não impressionista, ao contrário do que se pode observar em muitos manuais de História da Arte Clássica. Ousarei também aqui buscar exemplos de pintura que sobreviveram, tendo em vista possuírem, a meu ver, o objeto da imitação daqueles que são apontados por Aristóteles.

2. Delineamento do Problema

A pintura antiga – excetuando a vascular¹, que é copiosa entre nós, e a parietal, na medida em que há hoje o legado pompeano, entre outros sítios arqueológicos, como Óstia e Herculano, ainda bem conservados – é, entre as artes figurativas, aquela que apresenta maiores dificuldades de leitura, de compreensão e

^{*} Este capítulo foi apresentado em sua primeira versão como palestra no IV Seminário de Pesquisa de Filosofia Antiga, do Laboratório de Filosofia Antiga da UERJ, Noesis, 2010 e foi publicado pela revista *PhaoS* (2010), 8: 99-122.

¹ Richter (1987, 276).

de análise. Isso se deve a três questões fundamentais: a) o seu suporte material preferencial – a madeira – que, na maioria das vezes², não resistiu ao tempo e, portanto, impossibilitou que seu resultado nos chegasse; b) a doutrina pictórica que, – exceção feita à obra de Plínio, o Velho, principalmente, no 35º livro da *História Natural* – é tímida para não dizer ínfima e pouco elucidativa sob o ponto de vista das técnicas empregadas, das intenções e dos ditames que norteavam sua consecução, dos gêneros a que se filiavam e, fundamentalmente, das afecções que produziam na assistência; c) a associação dessas questões, isto é, sendo o objeto de análise de pouco volume e, similarmente, a prescritiva apequenada sob o aspecto da copiosidade, a avaliação da pintura antiga é quase sempre impressionista e a miúdo equivocada.

A discussão proposta neste capítulo, portanto, é a realização de uma leitura da pintura grega clássica, baseada “nos olhos” de Aristóteles, de acordo com o resgistro da *Poética*, que desde já sabemos, é um problema “em si mesmo.” E também sem perder de vista que tais avaliações do Estagirita sobre a pintura são acessórias e assessórias à sua teoria geral da tragédia de modo específico e à sua teoria da poesia de modo mais geral. Assim, sua visada sobre essa arte visual deve ser minimizada se a pensarmos sob a rubrica de clara e abrangente preceptiva, porque dela e de seus agentes apenas se valeu na chave argumentativa do *exemplum*.

Nesse sentido, relacionaremos as informações e as inferências do autor da *Poética* a outras produzidas na Antiguidade a fim de esclarecer, quando possível, características de certos pintores e, conseqüentemente, de suas pinturas, tendo como princípio norteador, de um lado, o *modus operandi* do artífice e, de outro, as afecções produzidas na assistência. Dessa forma, em torno da leitura aristotélica das obras e das habilidades (*ingenia*) de Polignoto, Páuson, Dionísio e Zêuxis, serão consideradas, também, as leituras de Platão, Cícero, Quintiliano, Pausânias e Dionísio de Halicarnasso, além da pintura propriamente dita em seus meios vascular e parietal.

Cabe ainda registrar que, em certo momento, nos valeremos de outra arte imagética, a escultura, que, a despeito de suas peculiaridades (modo, matéria etc.), fornece-nos bons exemplos no que diz respeito às intencionalidades inventivas dos artífices antigos gregos, desconsiderando-se, pois, a particularidade material da pedra em seu uso helenístico e romano.

² A pintura romana dos retratos de Fayoum contradiz a tese geral. Vale lembrar que esses retratos lamente foram descobertos pelo explorador italiano Pietro della Valle, em sua visita a Saqqara-Memphis em 1615, e, hoje, estão espalhados por diversos museus pelo mundo entre eles: Louvre, MET, MFA-Boston, The British Museum, Londres, The Getty, Museu Histórico de Viena, Museu Egípcio do Cairo.

3. Perspectiva do imitado

A primeira homologia de Aristóteles entre poesia e pintura na *Poética* é assim proposta, retomando importante passagem já observada neste trabalho:

Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν ἀεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες), ἥτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Πάυσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἵκαζεν. δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθειῶν ἐκάστη μιμήσεων ἔξει αὐτάς τας διαφορὰς καὶ ἔσται ἑτέρα τῷ ἑτέρα μιμεῖσθαι τοῦτον τὸν τρόπον.

Mas, como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto³ representava os homens superiores; Páuson⁴, inferiores; Dionísio⁵ representava-os semelhantes a nós. Ora, é claro que cada uma das imitações referidas contém estas mesmas, diferenças, e que cada uma delas há de variar, na imitação de coisas diversas, desta maneira.⁶

Aristóteles não discute a questão da imagem sob o ponto de vista de uma das etapas do conhecimento, da *ἐπιστήμη*. Observa-a, antes, como *exempla* da ação humana de imitar. Dessa forma, o *εἰκῶν*, no caso *γραφή*, na *Poética*, aparece no mesmo nível de importância que a poesia, isto é, como objeto da *μίμησις*.

Por sua vez, a *μίμησις* é executada diretamente ou indiretamente. Nesse sentido, a imagem opera a imitação de maneira direta, a partir da associação de linhas, volumes, cores e movimentos e independe de relações de significado interpostos entre o representado e o representante. Aquilo que é, pois, o resultado da imitação, aproxima-se diretamente do modelo da imitação sem que, para isso, haja uma operação mental que a medeie. Diferente do que ocorre na poesia, dado que, nessa, a operação e a representação por palavras são indiretas, uma vez que se revelam a partir de dupla relação de significação: a primeira associa o representado por sons aglutinados, que são palavras, e a segunda associa as palavras ao representado,

³ Paus. 1.18.1; 1.22.6; 9.4.2; 9.25.1-31. Pintor parietal de meados do século 5 a.C. Plin., *Nat.* 35.42; 35.58 e 35.122-3. Lucas (1972, 103): Polignotus was introduced at 48a5 as an example of a painter who idealized his figures.

⁴ Segundo Lucas em seu comentário à *Poética*, este seja talvez a personagem comentada por Ar. *Ach.* 854. Lucas (1972,64): He corresponds to Hegemon the parodist, it is possible that he painted caricatures.

⁵ Cf. 5º capítulo da 1ª parte acerca da tese de G. Else sobre esta passagem da poética.

⁶ Tradução de Eudoro de Souza.

impregnando-o de características do mundo. Entretanto, apesar da distância, sob o prisma da imitação, entre poesia e pintura, há que se observar que ambas operam uma elocução, uma λέξις que pode ser avaliada de forma similar, ou melhor, homóloga. Mais do que isso, a *imitatio* aristotélica nas palavras de Armella: *es activa, dinámica, porque es el puente entre el conecimiento y la realidad, es fecundidad que procede del νοῦς hacia el ejercicio poiético*⁷. E, nesse sentido, tal asserção pode também ser aplicada, pois, a ambas as artes.

Outra questão que se nota no excerto é a aproximação entre poeta (ποιητής) e pintor (γραφεύς) e, ainda, a utilização de verbos que decifram o tipo exato de mimese construída. Assim, ποιοῦνται (verbo cognato de ποιήσις) e εἵκαζεν (verbo cognato de εἰκών), dessa maneira, designam especificamente a atividade de cada artífice. Tanto poetas como pintores produzem mimese e acabam representando. Além disso, é observável que é possível, aristotelicamente, deleitar-se com a representação não idealizada, uma vez que ao poeta e ao pintor é lícito imitar homens inferiores, isto é, aqueles que se distinguem pelo vício, ao contrário daqueles que se distinguem unicamente pela virtude. Por outro lado, o nível do discurso pode também ser observado não só pelo objeto representado, a matéria, mas também pelo modo como se constrói a representação.

Portanto, na chave dos objetos imitados há certa comparação interessante acerca das atividades imitativas tanto na poesia como na pintura, referendando, portanto, a possibilidade de gêneros poéticos e pictóricos análogos. Seriam homólogas as *tabulae* de Polignoto à poesia de Sófocles e de Homero. As de Páuson, aos *iambos* de Arquíloco de Paros e de Semônides de Amorgos. As de Dionísio, aos epinícios de Píndaro em viés coral e às odes de Alceu em matiz monódico. Discordamos, pois, dos limites impostos por Rouveret (1989)⁸, quando diz que *les éthé se regroupent en deux categories principales, les σπουδαῖοι et les φαῦλοι*, porque, nesse caso, ela não considera o gênero médio como balizador das ações humanas, o que é minimamente discutível. Por outro lado, G. Zanker (2000) propõe que, além da questão ética, os ἥθη, desenhados para caracterizar os objetos da imitação, têm fundamento em aspectos sociais das *personae* trágicas e cômicas⁹. Assim temos:

⁷ Armella (1993, 125). Cf. Arist., *EN*.1140b 35.

⁸ Rouveret (1989).

⁹ Zanker (2000, 227-8).

GÊNERO	PINTURA	POESIA	IMITAÇÃO	ÍNDOLE	IMITADO
ELEVADO GENUS NOBILE	Polignoto [εἰκαζεν κρείττους]	Homero/Sófocles	Épica/Trágica	Elevada (ἀρετή)	Superior
MÉDIO GENUS MEDIUM	Dionísio [εἰκαζεν ὁμοίους]	Píndaro/Alceu	Lírica Coral – Epínicios Lírica Monódica – Odes	Média	Igual a nós
BAIXO GENUS HUMILE	Páuson [εἰκαζεν χείρους]	Arquíloco/Semônides de Amorgos	Iâmbica/Satírica	Baixa (κακία)	Inferior

Nesse sentido as pinturas, de acordo com o objeto da imitação, delimitam os gêneros elevado, médio e baixo. Sob o ponto de vista da índole, há que se pensar aristotelicamente os lugares do vício (κακία) e da virtude (ἀρετή), subtraindo-se, pois, as inferências exclusivamente éticas e incluindo-se também as físicas. A figuração pictórica em chave elevada, média e baixa vai além do ἦθος do figurado, pressupondo, assim, a possibilidade da deformidade calculada. Dessa forma, justifica-se a opção de julgar, por exemplo, as pinturas de Páuson como algo próximo às caricaturas, em que se pesem aqui primeiramente o anacronismo dessa classificação e a inadvertência aos ditames da *physiognomonía*, que associa o que é meramente físico ao ético. Justifica-se ainda a asserção aristotélica na *Política*, quando sugere a exclusão de Páuson na educação dos jovens:

συμβέβηκε δὲ τῶν αἰσθητῶν ἐν μὲν τοῖς ἄλλοις μηδὲν ὑπάρχειν ὁμοίωμα τοῖς ἡθεσιν, οἷον ἐν τοῖς ἀπτοῖς καὶ τοῖς γευστοῖς, ἀλλ' ἐν τοῖς ὁρατοῖς ἡρέμα (σχήματα γὰρ ἔστι τοιαῦτα, ἀλλ' ἐπὶ μικρόν, καὶ <οὐ> πάντες τῆς τοιαύτης αἰσθήσεως κοινωνοῦσιν· ἔτι δὲ οὐκ ἔστι ταῦτα ὁμοιώματα τῶν ἡθῶν, ἀλλὰ σημεῖα μᾶλλον τὰ γιγνόμενα σχήματα καὶ χρώματα τῶν ἡθῶν, καὶ ταῦτ' ἔστιν ἐπίσημα ἐν τοῖς πάθεσιν· οὐ μὴν ἀλλ' ὅσον διαφέρει καὶ περὶ τὴν τούτων θεωρίαν, δεῖ μὴ τὰ Παύσωνος θεωρεῖν τοὺς νέους, ἀλλὰ τὰ Πολυγνώτου καὶ εἴ τις ἄλλος τῶν γραφέων ἢ τῶν ἀγαλατοποιῶν ἔστιν ἠθικός), ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἔστι μιμήματα τῶν ἡθῶν καὶ τοῦτ' ἔστι φανερόν.¹⁰

No que se refere às restantes sensações, tais como o tato e o gosto, nenhuma delas imita as disposições morais. No caso da visão, a imitação é tênue: há de fato figuras que imitam as disposições morais, mas de modo muito débil, e todos nós participamos desta sensação; contudo, não imitam disposições morais, pois as figuras e cores são sobretudo sinais dessas disposições, e manifestam-se no corpo e nas paixões. Contudo, posto que nem todas as pinturas traduzem de igual forma estes aspectos, os jovens devem evitar contemplar as de Páuson, mas não as de Polignoto assim como as dos restantes pintores ou escultores de caráter nobre.¹¹

¹⁰ Arist., *Pol.* 1340a 28-40.

¹¹ Tradução de António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes.

Fazendo um pequeno excuro, uma vez que a pintura me é central, a advertência da passagem da *Política* pode ser aplicada aos gêneros poéticos? Isto é, os versos baixos – *genus humile* –, sob o aspecto da educação dos jovens, também são alvos de certa censura de caráter moral? Ou as artes letradas estariam sob o crivo, *avant la lettre*, da fórmula “*ridendo castigat mores*¹²”? Se a passagem da *Política* se aplicar à poesia, há certamente redução da circulação dos textos, tendo em vista a audiência, e impingindo, talvez, “privatismo” a este tipo de poesia, como, de certa maneira, podemos deduzir para as pinturas de Páuson. Elas, assim, podem pertencer ao gênero fescenino e/ou erótico como as encontradas em Pompeia, restritas, no mais das vezes, ao interior das casas, logo, privadas. Há que se excluir, entretanto, a figuração fálico-religiosa¹³, porquanto a própria natureza religiosa determina certa oposição ao que é privado. Vale lembrar o sentido de *religio*, que aponta para o “unir”, o “ligar”, o “congregar” que se afasta, portanto, da ideia de restrição privada.

Contudo, além da temática baixa (fescenina/erótica), Páuson pode se filiar a um gênero igualmente baixo, mas não pela matéria (*res*) e, sim, pela forma (*uerbum*), está ele longe e próximo – em que pese o oxímoro. Próximo da caricatura pela deformidade da representação. Longe, pois o que se entende por caricato hoje é a amplificação e/ou deformação de uma parte do corpo do figurado, a qual evidencia característica física do mesmo, fato esse que na figuração iconográfica-poética antiga não me parece corrente, a despeito de certas possibilidades como a que encontramos em Catulo, 13: *Quod tu cum olfacies, deos rogabis//Totum ut te faciant, Fabulle, nasum*. Entretanto, esse tipo de figuração poética parece-me mais um recurso de amplificação por hipérpole, associado a outro no viés de um *locus a minore ad maius*, encontrado na sinédoque.

Quatro exemplos de pinturas parietais de Pompeia podem exemplificar as possibilidades das *tabullarum Pausonidis*. A primeira, um conjunto com oito imagens, das quais apresentamos seis, em que são dispostas parataticamente posições sexuais de uma orgia:

¹² Frase atribuída a Molière, que assim caracterizava suas comédias, isto é, ao fazer rir, corrigiria os costumes.

¹³ Oliva Neto (2006, *passim*).

Figura 53 – Detalhes (a) do afresco do *apodyterium* dos banhos suburbanos, Pompeia

Figura 54 - Detalhes (b) do afresco do *apodyterium* do banho suburbano, Pompeia

A segunda é outra cena erótica em que duas mulheres observam o intercuro sexual entre um casal. Uma delas dedica-se a tocar o *aulos* – boa metáfora – e a outra, talvez, prepara-se para participar do jogo sexual. Além disso, observam-se outros personagens a assistir o/ao ato:

Figura 55 – Casa dell' Efebo – Detalhe da pintura parietal no extremo norte do lado oeste do triclinio de verão - Pompeia

A última imagem que pode ser exemplar da arte de Páuson diz respeito à deformidade imposta à representação:

Figura 56 - Detalhe de afresco em que se observam pigmeus e anões - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles

Acerca dessas deformidades, Marino (2004) nos informa:

In Pompeii, in the Praedia of Julia Felix and other residences, references to the Nile and the Pharaonic deities abounded. The goddess Isis, in particular, had many followers because of her magical and saving powers. The pygmies, who were thought to come from Egypt (or India), were portrayed as little statues in comical poses, in decorations on terracotta oil lamps, in mosaics and many erotic scenes, where the unlikely intercourse would take place on boats adrift amid crocodiles, or outdoors in public while someone plays the flute. While these portrayals were met with laughter and lewd comments, in real life other deformities elicited horror.¹⁴

Por sua vez, as pinturas de Polignoto, cujas descrições são mais abundantes e significativas de que as de Páuson, apontam para características importantes que podem auxiliar, de um lado, a compreensão da homologia aristotélica e, de outro, a visualização da arte figurativa, assim informa Richter (1987): “The salient points of Polygnotos' art seem to have been the nobility of his types, the expression of emotion in the faces, and the introduction of spatial depth, that is, foreshortening and the

¹⁴ Marino (2004, 210-1).

disposition of the figures on different levels”¹⁵. Além do testemunho de Plínio, o Velho:

Alii quoque post hos clari fuere ante LXXXX olympiadem, sicut Polygnotus Thasius, qui primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit plurimumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentes ostendere, voltum ab antiquo rigore variare. huius est tabula in porticu Pompei, quae ante curiam eius fuerat, in qua dubitatur ascendentem cum clupei pinxerit an descendentem. hic Delphis aedem pinxit, hic et Athenis porticum, quae Poecile vocatur, gratuito, cum partem eius Micon mercede pingeret. vel maior huic auctoritas, siquidem Amphictyones, quod est publicum Graeciae concilium, hospitia ei gratuita decrevere./ Fuit et alius Micon, qui minoris cognomine distinguitur, cuius filia Timarete et ipsa pinxit./¹⁶

Depois desses artistas, houve também outros, antes da 90ª Olimpíada, como Polignoto de Tasos, o primeiro a pintar mulheres com roupas transparentes, a cobrir-lhes a cabeça com turbantes multicoloridos; foi o primeiro a contribuir bastante para o desenvolvimento da pintura, fazendo as pessoas abrirem a boca, exibirem os dentes, variando os traços fisionômicos contra a rigidez antiga. Há um quadro dele no pórtico de Pompeu, anteriormente colocado na frente da cúria do general, no qual não se sabe ao certo se a pessoa pintada com escudo está subindo ou descendo. Ele pintou o templo de Delfos, também o pórtico de Atenas, chamado Pécile, pintado de graça, enquanto Micão pintou uma parte dele por dinheiro. Cresceu-lhe ainda mais o prestígio por lhe terem os anfictiões, assembleia oficial da Grécia, votado hospedagem gratuita. Houve também um outro Micão, distinto dele pelo sobrenome de Jovem, cuja filha, Timarete, foi também pintora¹⁷.

Polignoto, ao elaborar pinturas elevadas – *genus nobile* –, portanto em viés épico ou trágico, aplica-se também à elocução diferenciada e inovadora, porquanto usa novas técnicas: “*primus mulieres tralucida veste pinxit*”, ou ainda, propõe maior variedade de cores: “*versicolores*”¹⁸ e mais, ocupa-se de figurar as *personae pictae* com menor rigidez – portanto em movimento, além de exibi-las de bocas abertas fazendo-lhes os dentes surgir diante da assistência. Segundo as indicações de Platão e de Quintiliano, ele está entre os pintores valorizados por seu *ingenium*¹⁹. Tal juízo, em certa medida, é corroborado por Cícero, a despeito do juízo de valor negativo imposto às artes figurativas (*haec minora*):

Quis enim eorum qui haec minora animadvertunt non intellegit Canachi signa rigidiora esse quam ut imitentur veritatem? Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi; nondum Myronis satis ad veritatem adducta, iam tamen quae non dubites pulchra dicere; pulchriora Polycliti et iam plane perfecta, ut mihi quidem videri solent. similis in pictura ratio est: in qua Zeuxim et Polygnotum et

¹⁵ Richter (1987, 276).

¹⁶ Plin., *Nat.* 35.58.6 – 59.9.

¹⁷ Tradução Mendonça (1996).

¹⁸ Além de ser responsável pela utilização de uma espécie própria de preto, Plin., *Nat.* 35.42.: *Polygnotus et Micon, celeberrimi pictores, Athenis e vinaceis fecere, tryginon appellantes.*

¹⁹ Pl. *Ion* 532c. Quint. *Instit.* 12.10.3-6.

Timanthen et eorum, qui non sunt usi plus quam quattuor coloribus, formas et liniamenta laudamus; at in Aetione Nicomacho Protogene Apelle iam perfecta sunt omnia.”²⁰

Quem, com efeito, daqueles que se interessam por essas atividades de pouca importância, não vê que as estátuas de Cânaco são demasiado rígidas como para poder representar a realidade; que as de Cálamis são ainda duras, porém mais flexíveis do que as de Cânaco; que as de Míron, ainda que não estejam muito próximas da realidade, merecem indubitavelmente o qualificativo de belas; que as de Policlete são ainda mais belas e já quase perfeitas, ao menos em minha opinião? Igual arrazoado se pode fazer na pintura: louvamos Zêuxis, Polignoto e Timantes e as formas e desenhos daqueles que não utilizaram mais do que quatro cores; entretanto, em Étion, Nicômaco, Protógenes e Apeles tudo já é perfeito.

A pintura de Polignoto, portanto, além dos aspectos da elocução e técnicos específicos, e de seus objetos preferenciais sob a égide da elevação, pode se aproximar da seguinte imagem:

Figura 57²¹ – Ifigênia é levada ao sacrifício - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles

²⁰ Cic., *Brut.* 70.

²¹ © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 24 de Agosto de 2013.

Apesar de atribuída a Timantes²², e, nesse sentido, seguindo delimitação iluminista das “escolas artísticas gregas” – algo discutível, porque é ele, Timantes, pintor da escola jônica, assim, diversa a de Polignoto, que pertence à ática –, a parietal acima revela certas características que devem, sim, ser atribuídas a Polignoto, a saber, a temática elevada, isto é, o objeto da imitação apresenta seres superiores a nós: Calcas em gesto de dúvida e estupefação e olhar apoteótico (à direita); Agamêmnon (à esquerda), cobrindo a face com o véu, signo de tristeza e submissão; num plano mais baixo, vê-se Ifigênia sendo carregada por dois homens e, nesse grupo, devem ser observados os olhares apoteóticos de um desses, além do da própria sacrificada que eleva os braços como forma de indignação; acima, Ártemis e uma jovem. Esse afresco, extraído do pórtico do peristilo²³ da casa do poeta trágico em Pompeia, de certo modo, reproduz o momento anterior à passagem insigne de Ésquilo em *Agamêmnon*²⁴, quando o grego sacrifica a própria filha em nome da necessidade, produzindo uma das passagens mais patéticas da tragédia grega. Nessa pintura, por sua vez, alguns dados da elocução devem ser observados com cuidado: o contraste de luz, a perspectiva e o volume.

Esse mesmo gênero de pintura pode ser “observado” nas palavras de Pausânias ao descrever as pinturas de Polignoto no templo de Ártemis em Éfeso, cujo tema era o saque de Troia e as últimas ações que lá se desenrolaram. Lá podemos ler, por exemplo, que as *personae pictae* foram elaboradas com olhos de terror, ou ainda, que Crino carrega uma criança e o seu olhar era o de quem sucumbiu. A *descriptio*, assim, está impregnada de terror, de *πάθος* adequada ao gênero trágico – elevada, portanto. As imagens dessa perfeita écfrase saltam os olhos. Pausânias²⁵ termina o trecho dizendo:

κατὰ τοῦτο τῆς γραφῆς καὶ ἐλεγείον ἐστι Σιμωνίδου
γράφει Πολύγνωτος, Θάσιος γένος, Ἀγλαοφώντος
υἱός, περθομένην Ἰλίου ἀκρόπολιν.

Nesta parte da pintura há este dístico elegíaco de Simônides:

Polignoto, nascido em Tasos, de Agleofonte
Filho, pintou sendo saqueada a acrópole de Ílion”.

²² Plin., *Nat.* 35.64 e Cic., *Brut.* 70.

²³ Na arquitetura grega e romana, o *peristylum* é uma coluna pórtico ou uma colunata aberta numa construção que circunda um corte onde pode haver um jardim interno.

²⁴ A. A. 193-263.

²⁵ Paus. 10.26-27.

Ainda que a pintura se Polignoto tenha sido nesses últimos parágrafos minha questão central, a aproximação, observada por Cícero no *Bruto*, creio, é relevante. Qual seja: estabelecer conexão entre pintura e escultura tendo em vista aspectos compositivos, principalmente atentando para *uirtutes elocutionis* da estatuária, segundo os critérios que a ele, Cícero, pareciam merecedores de atenção. A primeira virtude é a ideia de que a realidade não pode ser bem representada por estátuas como as de Cânaco, isto é, aquelas que são mais rígidas – *signa rigidiora*. Daí seguindo os mesmos critérios, apresenta as pinturas de Zêuxis, Polignoto e Timantes como um estágio intermediário no uso das cores, fato que é resolvido por Apeles, Protógenes, Étion e Nicômaco. Nesse sentido, posso inferir que aquilo que é qualificativo plástico negativo “rigidiora” é observado na pintura pela ausência de cores.

As estátuas abaixo são, a meu ver, representantes de uma estatuária mais maleável, cuja suavidade, delicadeza e movimento sutil perpassam a dureza da pedra, chegando a ser representantes de uma estatuária diáfana:

Figura 58 – Ártemis da época Antonina a partir de original Helenístico (MP 12489) – Museo Nazionale Romano – Museo Palatino, Roma

Figura 59 – Jovenzinha em vestes de Ártemis – Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme, Roma

Dionísio é um pintor pouco observado pela tradição e pelos seus próximos; mesmo assim é lícito dizer que sua principal característica, segundo Aristóteles, é o fato de figurar seres semelhantes a nós, portanto, seres que sob o aspecto ético e físico estão a uma equânime distância do vício e da virtude e, nesse sentido, algo mais próximo da representação da realidade vivida. Ainda assim, talvez, seja conveniente observar o que diz Plínio a seu respeito:

Namque subtexi par est minoris picturae celebres in penicillo, e quibus fuit Piraeicus arte paucis postferendus: proposito nescio an distinxerit se, quoniam humilia quidem secutus humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. tonstrinas sutrinisque pinxit et asellos et obsonia ac similia, ob haec cognominatus rhyparographos, in iis consummatae voluptatis, quippe eae pluris veniere quam maximae multorum. e diverso "Maeniana," inquit Varro, "omnia operiebat Serapionis tabula sub Veteribus." hic scaenas optime pinxit, sed hominem pingere non potuit. contra Dionysius nihil aliud quam homines pinxit, ob id anthropographos cognominatus.²⁶

É conveniente anexar o nome de artistas cujos pincéis se ilustraram em gêneros menores da pintura, dentre eles foi Peiraicos; em competência por poucos superado, não sei se deliberadamente ele procurou se prejudicar: enveredou pelos temas miúdos e no campo das miudezas logrou o cume da glória. Pintou barbearias e lojas de sapateiros, burrinhos, comestíveis e coisas do gênero, tendo sido por isso cognominado de *rhyparógraphos* (pintor de objetos vis); e nisso sua opção foi perfeita, pois seus quadros chegaram a ter preços maiores do que as maiores composições de muitos artistas. Totalmente diferente dele - como nos conta Varão - um quadro de Serapão cobria toda a galeria da Velhas Tabernas. [113] - Esse artista pintou muito bem cenários, mas não conseguiu pintar pessoas. Ao contrário, Dionísio nada pintou senão seres humanos, por isso foi cognominado *anthropógraphos*.²⁷

Plínio esclarece sua pintura a partir de um contraponto interessante: a pintura de Peiraicos que – e isto é uma inferência – aproximar-se-ia a de Páuson, uma vez que seu objeto de imitação está limitado ao *genus humile* das coisas menores, ou mesmo, das vis ou sórdidas: era um *ῥυπαρογράφος*. Dionísio, ao contrário, dedicava-se à pintura do gênero humano, aqui entendido em suas específicas características, sem a grandeza dos superiores e sem a vilania dos inferiores, como de certa forma assevera Waltson (1924): ele era um *ἀνθρωπογράφος*.

Talvez uma das melhores formas de se verificar as *imagines* pictóricas dos homens como nós seja observá-los em atividades triviais do cotidiano que podem ser realizadas por qualquer um. Alguns exemplos mais comuns – e isso vale para tipificar qualquer tipo de pintura grega antiga – são aqueles que nos chegaram pela pintura vascular. Assim, no viés da pintura de Dionísio, poderíamos pensar em dois exemplos de vasos de imagens vermelhas em que as atividades figuradas estão filiadas a esse

²⁶ Plin., Nat. 35.112-113.

²⁷ Tradução Mendonça (1996).

tipo de representação. A primeira, um banquete pintado possivelmente por Euaion²⁸. É digno de lembrança que a poesia mélica – aqui observada em seu sentido mais amplo – muita vez é associada ao banquete, lugar no qual os convivas cantam, bebem e comem. Não há como não referir ao poema 13 de Catulo, que me parece absolutamente prototípico. A *performance* desse tipo de poesia tem lugar nessa circunstância, principalmente no mundo grego arcaico e clássico. Note-se nas *imagines* abaixo dois momentos do simpósio, no primeiro o escanção serve o vinho e no segundo começa a tocar o *diaulos*:

(60)

(61)

Figura 60 – Pintura de Banquete atribuída a Euaion (G466) – Musée du Louvre, Paris
 Figura 61 – Pintura de Banquete atribuída a Euaion (G467²⁹) – Musée du Louvre, Paris

Na segunda pintura, de figuras vermelhas, o artífice aplica-se a pintar uma estátua de Hércules. Vale dizer que, nesse caso, apesar da presença da divindade, o que pode sugerir certo *genus nobile* à pintura, a intencionalidade do pintor vascular, a centralidade de sua produção não é o deus, mas sim um pintor – quem sabe ele mesmo – em sua atividade de ofício. Nesse sentido, está estabelecida aqui uma “metapintura”. Ainda, vale observar também a *τάξις* interna da escultura, pois que, seguramente, faz referência a obra de Policleto, ou a de Praxíteles, ou a de Lisipo mais tardiamente. Isto talvez possa ser considerado um tipo de alusão ou dialogismo entre linguagens artísticas diferenciadas, pintura-escultura. Essa intertextualidade se comprova a

²⁸ Pintor vascular do século 5 a.C., em cuja obra abundam cenas simposiáticas.

²⁹ Ce document est rattaché à: Coupe à figures rouges. Peintre d'Euaion G 466.Cf. www.louvre.fr

partir da posição das pernas, braços e torso do deus que muito se aproxima, por exemplo, das esculturas: o Doríforo de Policleto, Hermes com o jovem Dionísio de Praxíteles, e Apoxyomene de Lisipo³⁰.

(62)

(63)

Figura 62 – Cratera do grupo de Boston da Apúlia (00.348) – Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque
 Figura 63 – Detalhe da Cratera do grupo de Boston da Apúlia (00.348) – Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

Entretanto, a despeito de esses exemplos darem certa dimensão da pintura de Dionísio, o suporte talvez não seja o mais adequado, porquanto não parece que ele tenha sido um pintor vascular, atividade que, seguramente, diverge, tanto na elocução quanto na disposição, da parietal ou das *tabulae*. Assim, os exemplos que mais se aproximam da atividade de Dionísio, quiçá, são os afrescos de *Pestum* na Campânia, seja pelo objeto imitado, seja pelo meio. Lá, segundo Holloway³¹, existem os únicos exemplares de representações pictóricas de seres humanos em afrescos parietais, datados do século V a.C. Por outro lado, Keuls³² bem lembra que estas pinturas são ótimos exemplos de uma obra bidimensional. Vale lembrar que essas imagens se valem do mesmo objeto dos vasos atribuídos a Euaion (figuras 60 e 61): o simpósio.

³⁰ A melhor cópia do Doríforo de Policleto está no Museo Archeologico Nazionale di Napoli. O Hermes com o jovem Dioniso de Praxíteles está no Museu de Olímpia, Grécia, e o Apoxiômenos de Lisipo, no Museo Pio Clementino no Vaticano.

³¹ Holloway (2006, 365-88).

³² Keuls (1974, 100-27).

Infere-se, pois, a partir dos dois exemplos, certa tópica simposiática utilizada na poesia lírica com frequência: a) a posição dos convivas; b) a presença da taça de vinho ora vazia, ora plena; c) o início de um intercurso de preliminares amorosas; d) a música representada pelo instrumento (aqui uma lira de 7 cordas, lá o *diaulos*):

Figura 64 - Afresco - La Tomba del Truffatore, c. 480 a.C. – Detalhe (1) – Museo Archeologico Nazionale di Pestum, Pestum

Figure 65 - Afresco - La Tomba del Truffatore, c. 480 a.C. – Detalhe (2) – Museo Archeologico Nazionale di Pestum, Pestum

Contudo, outra imagem, a que dá nome ao sítio arqueológico, talvez seja mais significativa, justamente pela singeleza, simplicidade e trivialidade do objeto da imitação. O que se vê na pintura são três elementos: duas árvores (à direita e à esquerda), uma plataforma (ou conjunto de colunas) e um homem nu a realizar o movimento do mergulho (e esse dado é importante no concerto das representações do período). Todos estão ladeados por uma moldura em cujos vértices figuram-se folhagens que apontam para o centro do quadro, local que é o termo do movimento do mergulhador. Apesar dessa *τάξις*, o que realmente interessa é o objeto da figuração na chave do *όμοίος* aristotélico, uma vez que não se ocupa o artífice de representar uma ação superior, tampouco inferior. Antes, centraliza seu quadro no registro do cotidiano, talvez recuperando certa ação diária do morto, afinal estamos diante de uma tumba.

Figura 66 – Afresco – O Mergulhador – La Tomba del Truffatore c. 480 a.C. – Detalhe 3 – Museo Archeologico Nazionale di Pestum, Pestum

4. Sombras dos ἥθη

Diz o Estagirita na *Poética*:

ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἡθῶν γένοιτ' ἂν· αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγωδίαί εἰσίν, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἡθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφή οὐδὲν ἔχει ἥθος.³³

Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres. As tragédias da maior parte dos modernos não têm caracteres, e, em geral, há muitos poetas desta espécie. Também, entre os pintores, assim é Zêuxis comparado com Polignoto, porque Polignoto é excelente pintor de caracteres e a pintura de Zêuxis não apresenta caráter nenhum.

Ao tratar dos ἥθη da tragédia, mais uma vez Aristóteles propõe a aproximação entre pintura e poesia. Não sem antes reafirmar a preponderância da ação, elemento sem o qual não há tragédia, afirma que da mesma forma que há tragédia de caracteres e sem caracteres, o mesmo ocorre entre a pintura de Polignoto e de Zêuxis. Enquanto o primeiro é um ἀγαθὸς ἡθογράφος, a pintura (γραφή) do segundo não tem caráter (γραφή οὐδὲν ἔχει ἥθος).

³³ Arist., *Po.*, 1450a 23-29.

A primeira questão que convém ser avaliada é a inteligência exata do que venha a ser *uma tragédia sem caracteres*, isto é, sem personagens, uma vez que a presença de caracteres é fato aceite e, absolutamente, compreensível, pelo simples fato de ser um dos elementos qualitativos do poema dramático ao lado do *μῦθος*, da *διάνοια*, da *ᾠσις*, da *μελοποιία* e da *λέξις*. Nesse sentido, Lucas propõe esclarecimento para a expressão *ἄνευ δὲ ἡθῶν*, que nesse caso é central à nossa discussão:

Is is right in taking *ἀήθεις*, 1.25, below, as ‘deficient in character’; cf. *ἀμμήτως ἔγραψεν*, ‘drew inadequately’ (60b 32). A play may be devoid of ‘character interest’, but it is inconceivable that all participants of a play could be such that the audience have no expectation as to the kind of decision they will make. Those who act must be *ποιοί τινες* (49b 37)³⁴.

Portanto, há que se minimizar o sentido de “sem caracteres”, não há, pois, ausência efetiva, mas sim, *deficiência*, *débito*. Deve ser lembrada, portanto, a comparação entre os caracteres de Sófocles e de Eurípides.

Enquanto o primeiro prima pela elaboração dos personagens trágicos, o segundo não seria, aristotelicamente, tão eficaz. Aqui novamente é válida a lição de Lucas (1972): *Euripides is less a master of ἦθος than Sophocles, but to call him ἀήθης would imply a severe standard indeed*. As características das *personae* do autor de *Édipo* são em certa medida, mais “éticas” do que as do autor de *Medéia*. Este mais tipificado e generalizante, aquele mais imprevisível e específico.

Por sua vez, Butcher informa:

Poetry, he means to say, is not concerned with fact, which are not, and never can be in actual experience; it gives us the ‘ought to be’; the form that answers to the true idea. The characters of Sophocles (Po. xxv.6), the ideal forms of Zeuxis (25.17), are unreal only in the sense that they surpass reality. They are not untrue to the principles of nature or to her ideal tendencies.³⁵

Assim, é pertinente avaliar a categoria aristotélica da pintura de caracteres elevados e da pintura sem caráter. Isto é, o *ἡθόγραφος*, aplicado a Polignoto, seguramente caracteriza o pintor de homens elevados cujo caráter é distintivo³⁶,

³⁴ Lucas (1972, 103).

³⁵ Butcher (1951, 168).

³⁶ Zanker (2000) ao tratar da passagem diz: “Separate again is the question whether tragedy should have ἦθος. This is the topic of 50a16-28, where Aristotle considers it impossible for tragedy to exist *ἄνευ πράξεως*, but possible for one to exist *ἄνευ ἡθῶν*. The passage has bearing on our inquiry because it concludes with the famous statement that *ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἡθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφή οὐδὲν ἔχει ἦθος*. From this statement we have no difficulty in concluding, with Rouveret (1989, 130-31), that Polygnotus was concerned to bring out character whereas Zeuxis was not. However, her judgment

específico e, logo, mimeticamente *εἰκός* (verossímil). Já *γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος* é a pintura de “seres idealizados”, ou seja, sem características distintivas específicas, portanto *deficientes* ou em *débito* com o mundo real, ou ainda, seres tipificados como, por exemplo, imagens forjadas para distinguir homens reconhecidos ou notáveis como aqueles que Plínio, o Velho propôs no 35º Livro da *História Natural*³⁷, isto é, as imagens de filósofos e poetas dispostas, geralmente, nas bibliotecas, estabelecidas a partir de um modelo que pode ser considerado, em certa medida, um *tipo*.

Se hoje essas pinturas estão perdidas, temos, por outro lado, esculturas/*simulacra* (hermas e bustos) que foram realizadas a partir desse princípio, isto é, sem *ἦθος*. As esculturas feitas a partir de pinturas são algo corrente no período³⁸. Dessa forma, alguns *simulacra* podem ser aproximados da pintura de Zêuxis pelo fato de estarem afastadas da possibilidade da figuração construída a partir do modelo; assim, tanto a imagem de Epicuro (figura 68), como a de Homero (figura 67), esta de maneira mais enfática, são destituídas de um *ἦθος* específico e, então, próximos de uma *φαντασία* do artífice, que registra em chave fisiognomônica os *φαντάσματα* e, a partir daí, acaba registrando um *paradigma* ou *tipo* que irá ser perpetuado como verdadeiro e verossímil na tradição.

Essa possibilidade, qual seja, de que suas pinturas podem ser tidas como *tipos*, justamente por uma deficiência ética é, em certa medida, atestada por Plínio, o Velho em 35.63: “*fecit et Penelopen, in qua pinxisse mores uidetur, et athletam adeoque in illo sibi placuit, ut versum subscriberet celebrem ex eo, invisurum aliquem facilius quam imitaturum.*” Quando Plínio propõe “*in qua pinxisse mores uidetur*”, a leitura primeira seria talvez a própria contradição do que afirmamos, pois que “*mos, moris*” é a tradução latina para *ἦθος*; entretanto, na tradução para o português, Antônio da Silveira Mendonça ensina “*tipo*” para o termo. Fato esse que é corroborado por Jean-Michel Croisille (1997) em sua tradução para o francês, que propõe “*un type de caractère*”, sobre a qual é proposta por Pierre-Emmanuel Dauzat (1997) a seguinte nota: *D’après Reinach, Il faut comprendre l’épouse vertueuse qui attend son époux: ‘Une Pénélope sévèrement drapée(...), La tête mélancoliquement appuyée sur la main droite.’*. Entretanto, aparentemente contra essa leitura, temos Rackham (1984) em sua edição para a *Loeb Classical Library*, que traduz: “*portray morality*”. Contudo, ao propor que a pintura de Penélope retrata a moralidade,

that there is no censure in Aristotle's assessment of Zeuxis in this respect needs some qualification. Aristotle's statement that a tragedy can exist *ἄνευ ἠθῶν* will not make it a preferable tragedy. *ἦθος* is one of the six qualitative parts of tragedy and ideally ought to maintain its proper place in the scheme of things. So too in painting, which is why Polygnotus is praised as an *ἀγαθὸς ἠθόγραφος*. Zeuxis' appearance here merely emphasizes Aristotle's opinion that painters like playwrights, can dispense with *ἦθος* and still, after a fashion, do their job.”

³⁷ Plin., Nat. 35.2.2.

³⁸ Richter (1931, 279).

parece-nos que Zêuxis, muito antes de se preocupar com o caráter específico da esposa de Ulisses, opta retratar o que há nele de abstrato: sua moralidade, nascida de sua fidelidade que é representada, aliás, pelo seu próprio nome, afinal Πηνελόπη é cognato de πηνέλοψ, espécie de pato cuja principal característica é acasalar-se com um único parceiro. Tal leitura nos leva à mesma seara do *tipo*, pois que, se ainda não podemos falar na Antiguidade de uma pintura alegórica nos termos de um barroco, certo é que podemos pensar na antropomorfização de nomes abstratos, como aquelas imagens que surgem para Eneias em sua descida ao Hades³⁹.

Por serem construídas a partir de uma imagem mental (φαντασία), a pintura de Zêuxis e os bustos abaixo granjeiam contornos *ideais*, como se pode aferir a partir de uma suposta fala de Zêuxis aos habitantes de Crotona, antes que pintasse seu famoso quadro de Helena no templo de Juno, registrada no *De Inuentione* de Cícero, como já vimos e que volto a discutir sob as luzes de outro interesse: a pintura de Zêuxis e não a retórica de Cícero. “*Praebete igitur mihi, quaeso, inquit, ex istis virginibus formonsissimas, dum pingo id, quod pollicitus sum vobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur.*”⁴⁰ – “ ‘Apresentai-me, pois, as mais bonitas destas virgens, peço’, ele disse, ‘enquanto pinto aquilo que vos prometi, para que ao retrato mudo, a partir de um modelo vivo, a verdade seja transferida’.

(50)

(51)

Figura 67 - Homero - The British Museum, Londres
Figura 68 - Epicuro - The British Museum, Londres

³⁹ Verg., A. 6. 268-84.

⁴⁰ Cic., *Inv.* 2.1.2.

Assim, apesar de não saber como fora Helena figurativamente, Zêuxis talhou uma imagem real, ainda que inexistente. O somatório de ‘belezas’ reais reconstrói uma só forma não real e mental, destituída, pois, de ἦθος ou, aristotelicamente com déficit de ἦθος, contudo ainda impregnada de verdade (*ueritas transferatur*). Do mesmo modo, podem-se avaliar as esculturas acima indicadas.

Além da apreciação feita por Cícero na introdução ao segundo livro do *De Inuentione*, que foi parcialmente reproduzida e tratada no 5º capítulo da 1ª parte deste trabalho, temos outras boas indicações a respeito da efetivação da mimese em Dionísio de Halicarnasso no *De Imitatione*, uma vez que se pode imaginar que a ausência do modelo limita sua consecução, i.e., Zêuxis, ao erigir sua pintura, mediada por índices de beleza e por uma imagem mental, engendrada pela φαντασία, não é uma espécie diferente de imitador. O que se vê, portanto, é a confirmação da realização da mimese por Zêuxis, seguidor da prescritiva retórica, segundo a qual a repetida observação e leitura de modelos é pedra de toque da emulação⁴¹. Dessa maneira, o famoso pintor não só imitou, foi além. Como resultado, entretanto, sua pintura distancia-se da realidade e ganha contornos ideais, já que não ocorre no mundo sensível. Está determinado aqui, portanto, certo paradoxo: a pintura de Zêuxis é *idealizante*⁴², mas, se é pintura, deve ser observada pela visão, não participando, pois, do mundo das ideias, e, sim, do sensível⁴³. Já o fato de não reproduzir o mundo tal e qual imprime a essa pintura *deficiência ética* que, longe de ser um defeito de *invenção*, apenas estabelece opção por uma espécie de mimese.

Não faltam, entretanto, conjecturas diversas à sua pintura, fundadas na indicação de Quintiliano:

Post Zeuxis atque Parrhasius non multum aetate distantes circa Peloponnesia ambo tempora nam cum Parrhasio sermo Socratis apud Xenophontem inuenitur plurimum arti addiderunt. Quorum prior luminum umbrarumque⁴⁴ inuenisse rationem, secundus examinasse subtilius lineas traditur. Nam Zeuxis plus membris corporis dedit, id amplius aut augustius ratus atque, ut existimant, Homerum secutus, cui ualidissima quaeque forma etiam in feminis placet. Ille uero ita circumscripsit omnia ut eum legum latorem uocent, quia deorum atque heroum effigies, quales ab eo sunt traditae, ceteri tamquam ita necesse sit secuntur.⁴⁵

Mais tarde Zêuxis e Parrásio, não muito distantes, próximos da época da Guerra do Peloponeso, pois já em Xenofonte há um diálogo entre Sócrates e Parrásio, muito

⁴¹ Quint., *Instit.* 10.2.9.

⁴² Sen., *Con.* 10.5.27-28. Will (1960, 157).

⁴³ Pl., *Grg.* 453c-d. Xen. *Mem.* 1.4.1-5.

⁴⁴ Pemberton (1976, 84).

⁴⁵ Quint., *Instit.* 12.10.4.

somaram à arte. O primeiro deles tratou de observar o método das luzes e das sombras e o segundo, de examinar muito precisamente as linhas. [5] Com efeito, Zêuxis deu mais às partes do corpo, esse foi calculado mais suntuosamente ou mais reverentemente e, como julgam, tendo seguido Homero a quem até uma muito vigorosa beleza nas mulheres agrada. Aquele [Parrásio], na verdade, a tal ponto tudo registrou que o chamam portador das leis (legislador), porque as efígies dos deuses e dos heróis, como são tratadas por ele, outros seguiram tanto quanto fosse necessário.

Ao propor Zêuxis como o pintor de “*luminis et umbrae*”, além da controvérsia estabelecida entre duas fontes importantes, a saber, Plínio, o Velho e Quintiliano, porquanto o primeiro o caracteriza como o *mestre das luzes e das sombras* e o segundo acredita que Apolodoro, professor de Zêuxis, é que tenha sido, parte dos estudiosos considera essa indicação como filiação de Zêuxis ao método da *σκιογραφία*, que, por um lado, é duramente criticada por Platão seja no *Fédon*⁴⁶, seja no *Parmênides*⁴⁷, por outro, é equivocadamente associada ao impressionismo do séc. 19⁴⁸.

Talvez, a mais precisa indicação do uso dessa técnica seja proposta por Dionísio de Halicarnasso em *De Isaeo*, 4, que afirma haver duas vertentes de figuração na Antiguidade: uma elaborada a partir de cores simples, sem variada mistura de pigmentos e afeita à precisão das linhas; outra, mais recente, elaborada sem tanta precisão no desenho, portanto das linhas, mas definidas com variados efeitos de luzes e de sombras e que conquistou sua força e glória justamente a partir desse novo procedimento.⁴⁹

Seja como for, não nos parece que o uso preciso de *luz e sombra* aponte para um impressionismo, antes indica certa técnica que está a serviço da precisão, da clareza (*perspicuitas*) na figuração, caso contrário, estaríamos diante de uma contradição em relação à espécie de representação atribuída a Zêuxis do qual tão contundentemente Plínio, o Velho nos dá conta, haja vista aquela passagem em que trata da habilidade de Zêuxis a figurar uvas, que foram confundidas pelos pássaros como verdadeiras. Sob outro aspecto, de acordo com a passagem acima de Quintiliano, a relação que é estabelecida com as personagens homéricas também desmente a tese da “imprecisão impressionista”.

Por fim, a pintura de Zêuxis pode ser considerada a contrapartida da poesia, sua operação inversa. Isto é, se a poesia bem realizada é capaz de pôr diante dos olhos da mente o que lemos, a pintura de Zêuxis é construída a partir dos olhos da mente e é posta à luz diante dos olhos do corpo de quem a observa. Isto se confirma, também,

⁴⁶ Pl. *Phd* 69b.

⁴⁷ Pl. *Prm.* 165c-d.

⁴⁸ Keuls (1973, 216-217).

⁴⁹ DH, *Is.* 4.

pois que se o pintor constrói sua pintura a partir da imagem mental – *uisio mentis*, formada por partes da realidade, como foi visto, parece-nos, pois, que efetivou em seu quadro *aquilo que poderia ser* e não *aquilo que foi* aristotelicamente. Mais do que isso, a pintura de Zêuxis estaria mais próxima da poesia do que da história.

ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποίησιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν. πρὸς τε γὰρ τὴν ποίησιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν. * * τοιούτους εἶναι οἷον Ζεῦξιν ἔγραφεν, ἀλλὰ βέλτιον τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν.⁵⁰

Com efeito, na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade. Talvez seja impossível existirem homens quais Zêuxis⁵¹ os pintou; esses porém correspondem ao melhor, e o paradigma deve ser superado.

5. Conclusões

Tendo em vista as considerações precedentes, algumas conclusões podem efetivamente ser inferidas a partir de Aristóteles com o suporte de outros autores antigos, acerca da pintura de Polignoto, Páuson, Dionísio e Zêuxis.

Polignoto, pintor de caracteres elevados, filia-se a certo gênero de pintura narrativa cuja matéria, muita vez, aproxima-se da epopéia, como foi visto nas descrições de Pausânias. Tal centralidade temática, portanto, faz com que Aristóteles o coloque ao lado de Homero naquilo que concerne à imitação de homens superiores e, ainda, justifica o posicionamento do filósofo na *Política* quando indica suas obras para a educação dos jovens, justamente por pôr em evidência certo comportamento ético das *personae pictae*, cuja principal característica seria a *ἀρετή*. Polignoto, ainda, nas considerações de Plínio, o Velho, é reconhecido por habilidade inovadora quanto à figuração de panagens e fisionomias, elementos de elocução que estão a serviço da pintura dos *κρείτους* e o fazem ser um *ἀγαθὸς ἠθογράφος*.

Páuson, por seu turno, que é o pintor excluído da educação dos jovens gregos na *Política*, parece-nos apresentar características controvertidas. Pode ser considerado um pintor de coisas vis e sórdidas, assemelhando-se, pois, ao *ῥυπαρογράφος*, Pericaicos, indicado por Plínio. Tais imagens menores podem caracterizar Páuson de dois modos distintos: o primeiro, como pintor de cenas fesceninas que, por exemplo, abundam em Pompeia; o segundo, como pintor de deformidades e exageros e, nesse sentido,

⁵⁰ Arist., Po.1461b.

⁵¹ A. Rostagni: “infatti è impossibile, forse, Che gli uomini siano come li dipingeva Zeusi”. Voul dire Che Zeusi dipingeva gli uomini diversi dalla realtà, idealizzandoli (cf. VI, 50^a, 26; II, 48^a, 5, dove Il rappresentante della pittura idealizzatrice è piuttosto Polignoto).”

aproximando-se dos motivos nilóticos nos quais a presença de anões e pigmeus de certa maneira, afasta o objeto da sua imitação dos homens como nós ou daqueles que a nós sejam superiores. Então, sua pintura, seja pelo excesso do vício físico, seja pelo excesso do vício ético, imita os *χείρους*.

Pintor dos homens como nós, Dionísio aproxima-se da poesia mélica, observando-se o largo espectro genérico a que essa se filiava na Antiguidade grega e romana. Em certo sentido, sua pintura seria o manancial de homens em suas atividades diárias e cotidianas, assim o *ὁμοίος* obrigatoriamente deve ser figurado por um *ἀνθρωπογράφος*, codinome recebido por Dionísio, segundo Plínio. As imagens, descobertas pelo Prof. Mario Napoli em *Pestum (Poseidonia)*, na Campânia em 1968, datadas do século 5 a.C., podem, sim, aproximar-se da pintura desse Dionísio, uma vez que sua *ῥλη* é restrita a atividades cotidianas que vão do simples “mergulho” ao “simpósio”. Esse último abundantemente figurado por *Euaion* em imagens vasculares em figuras vermelhas, ou ainda, as assinadas por Fíntias⁵² de mesmo tema. A pintura de Dionísio, assim, deve ser lida na chave de um registro da vida privada.

Zêuxis, o pintor mais controverso entre os exemplos aristotélicos, por sua vez, além de sua proximidade com Polignoto, pois que incide sua pintura sobre homens superiores, alavanca a discussão sobre os processos pictóricos na Antiguidade. Sua primeira característica, ou melhor, de sua pintura – a saber, ser destituída de *ἦθος* –, deve ser lida no viés de *défice*, pois é certo que não seja possível que alguém que se aplique na produção de pinturas como, por exemplo, a indicada por Cícero e Dionísio de Halicarnasso, produza algo sem personagens, afinal, o principal exemplo de sua pintura é sua Helena pintada em Crotona, e Helena é uma personagem. Por outro lado, a ausência de *ἦθος* é também, de acordo com Butcher, uma indicação de superação em relação à realidade. Assim, Zêuxis se ocuparia em emular a própria natureza.

Entretanto, há que se pensar não numa característica idealizante para Zêuxis, antes, se deve ter em mente a realização pictórica a partir da *φαντασίαι*, destarte o que o pintor elabora nada mais é do que a própria consubstanciação dessas, isto é, uma espécie particular de *φαντάσματα* visíveis a todos, não apenas ao agente da *imaginatio*. Tais imagens encontram sua analogia nas esculturas/simulacra de filósofos e poetas dos quais não se tem certeza de suas características físicas, mas tão somente de suas disposições de ânimo, portanto essas *images* operam a representação sob o viés de uma *physiognomonía*.

Por fim, a pintura do discípulo de Apolodoro é tida na Antiguidade como registro da técnica das luzes e sombras ou da *σκιαγραφία*, em que pese aqui a disputa

⁵² Vale lembrar o vaso ático CVA Great Britain, 7. PL 72:3.

entre Plínio e Quintiliano que, longe de ser um tipo de pintura próxima ao Impressionismo dos séculos 19 e 20, é sim, no período, um novo processo de pintura que, sob o prisma da elocução, ou melhor, de uma de suas virtudes, a *perspicuitas*, valoriza as luzes e as sombras em detrimento da precisão das linhas, como atesta Dionísio de Halicarnasso.

Esse texto, portanto, apesar da escassez material relativa à *auctoritas* desses pintores exemplares para Aristóteles, procurou esclarecer certas categorias que correspondem a métodos de produção e de recepção, a fim de delimitar com maior clareza não só a teoria poética de Aristóteles, mas também certa preceptiva de gêneros pictóricos na Grécia Clássica, que, no mais das vezes, foram retomadas no mundo helenístico e romano.

Figura 69¹ - *Simulacrum* – Afresco com Dea Barberini – Museo Nazionale Romano - Palazzo Massimo alle Terme, Roma

Figura 70² - *Simulacrum* – Edícula central com penteadeira de Afrodite da Villa della Farnesina – Museo Nazionale Romano - Palazzo Massimo alle Terme, Roma

¹ © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 21 de Agosto de 2013.

² © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 21 de Agosto de 2013.

IV. *Simulacrum* e *effigies**

1. Primeiras considerações

Este capítulo apresenta um esforço inicial a fim de mapear e delimitar dois conceitos relativos à produção imagética na Roma antiga em acordo com seus usos por autores romanos, cujos textos operam não só a *descriptio* da atividade plástica ou pictórica, como focalizam a atividade letrada homologamente. A montagem desse quadro descritivo num recorte temporal tão vasto pode, vez por outra, produzir e reproduzir algumas inconveniências, distorções e impropriedades, ainda que tenha tentado evitá-las.

O trabalho, assim, oferece alguns caminhos que visam às leituras dos *εἰκόνες* ou das *images* – termos gerais que designam imagem na Grécia e em Roma respectivamente. Entretanto, dentre essas imagens, aquelas que me preocupam são mais específicas e especializadas: os *simulacra* e as *effigies*, observando-se o processo inventivo da figuração plástica ou pictórica e sua elocução, seu destinatário e sua finalidade. Alerto que outros conceitos importantes foram discutidos pela co-autora de um artigo já publicado, no qual se detém sobre a vertente grega das figurações, tratando de forma mais precisa e profunda dos *εἰκόνες*, dos *ἀγάλματα*, dos *εἶδωλα* e dos *κολόσσοι*.

2. Os desdobramentos das *images* e dos *εἰκόνες*

Este texto não pretende discutir a *imago* ou *εἰκὼν* em seu sentido amplo, mas apenas aquela que é caracterizada por sua plasticidade física (*πλαστική*) ou pelos seus matizes (*γραφή*), ambos afeitos às artes visuais. Afinal, a imagem pode ser verbal, assim a metáfora, o símile, a alegoria, a écfrase, como vimos nos nossos primeiros

* Este capítulo parcialmente foi apresentado como palestra no I Colóquio Visões da Antiguidade, organizado pelo IAC, 2010 e, publicado parcialmente em P. Martins; H. Cairus; J. A. Oliva Neto, orgs. (2011). *Algumas Visões da Antiguidade*. 7 Letras & FAPERJ: 151-160. Foi revisto e reapresentado no 2º Seminário de Retórica do IEB/USP, 2010 e, posteriormente, ampliado por R. S. S. Amato e publicado no livro A. Muhana; M. Laudanna; L. A. Bagolin, orgs. (2012). *Retórica*. IEB/USP & Annablume: 125-158.

capítulos. Entretanto, não podemos deixar de dizer que aquelas da construção textual também são modelares, apesar de discursivas, portanto reguladas pelas doutrinas retórico-poéticas – como foi analisado no 2º capítulo da 2ª parte deste trabalho.

Aquilo a que os gregos e os latinos deram o nome de εἰκών e de *imago* respectivamente, pode aparecer associado a uma imaterialidade, a uma materialidade ou a um processo discursivo: em Heródoto¹, por exemplo, é resultado da arte visual, logo liado à materialidade. Entretanto, o εἰκών pode ser usado tendo em vista uma imaterialidade, já que pode ser a imagem do espelho², o semblante, o fantasma³, a forma imaginária ou a imagem produzida na mente⁴. Isso, sem falarmos de quando o εἰκών está ligado a mecanismos discursivos, como já foi visto na *Retórica*⁵ de Aristóteles. Sentidos equivalentes são operados pela *imago*: a) a materialidade de uma máscara mortuária: “*domus erit ... exornata, aperientur maiorum imagines*”⁶; b) a imaterialidade da imagem espectral: “*Et quamuis subito, quouis in tempore, quamque/ Rem contra speculum ponas, apparet imago*”⁷ e c) o recurso discursivo: “*quam multas nobis imagines...fortissimorum uirorum expressas scriptores ...relinquerunt!*”⁸.

O εἰκών observado materialmente pode se especializar: ora pelo uso do termo πρόσωπον, ora pelo ἀνδρίας e, por vezes, pelo termo ἀγάλμα ou εἶδωλον. No primeiro caso, a imagem é uma efígie feita em cera para o funeral patricio ou nobre em seu sentido amplo (os *funera gentilicia*), como se observa na prosa de Políbio⁹. No segundo, para indicar o uso grego de imagens similares aos homens como aponta Platão¹⁰. No terceiro e no quarto termo, para designar a imagem (estátua, herma, busto etc.) em quaisquer materiais que não mantenham necessariamente a relação de similitude tendo em vista um modelo e, principalmente, quando o objeto da μίμησις é um ser divino¹¹.

¹ Hdt., 2,130.

² E., *Med.* 1162.

³ E., *HF.* 1002.

⁴ Pl., *R.* 588b.

⁵ Arist., *Rh.* .1406b.

⁶ Cic., *Sul.* 88.

⁷ Lucr. 4. 156-157.

⁸ Cic., *Arch.* 14.

⁹ Plb. 6.53.

¹⁰ Pl. *R.* 515a.

¹¹ LXX, 4Ki. 17.12 ou NT, 1 Ep. Cor. 12.2.

O πρόσωπον deve ser pensado a partir de sua primeira acepção¹², uma vez que essa remete ao sentido de rosto, face, portanto, é propriamente a imagem física facial de alguém. Homero¹³ propõe: ὦς ἄρ' ἔφη, γρηῤς δὲ κατέσχετο χερσὶ πρόσωπα, isto é, “calou e a anciã cobriu o rosto com as mãos”. Pelo alargamento do campo semântico, passou a significar semelhança, parecença, como em Ésquilo¹⁴: στυγνῶ προσώπῳ – “com semblante sombrio”–, daí entrou no vocabulário imagético. Já na Poética, por exemplo, o filósofo propõe a máscara cômica – πρόσωπον γελοῖον¹⁵. Parece-me que a utilização romana de πρόσωπον para designar a máscara mortuária, como atesta Políbio, filia-se a esses dois usos: o primeiro, cujo cerne é a parecença e o segundo, a máscara. Se observarmos os demais usos do termo veremos que essas acepções ficam cada vez mais especializadas nesse sentido, uma vez que o uso da expressão *em pessoa* em grego é προσώπῳ, οὐ καρδίᾳ e significa “em pessoa”, “pessoalmente” (não em espírito, não no coração). A imagem que é assim nominada parece-me conter obrigatoriamente a responsabilidade da representação, no sentido de ocupar o espaço de alguém ausente e assim se tornar *praesens*. Entretanto, devemos notar que tal acepção de πρόσωπον, que detém o sentido de semelhança com o representado, não é atestada no mundo grego clássico: o seu exemplo remonta a Políbio, logo, uma prosa helenística aclimatada em Roma.

Há que se observar que a estátua grega de base modelar que aqui propomos e supomos ἀνδρίας, permanece documentalmente inominada; assim, a supomos apenas assemelhada ao homem comum e logo, seu nome diz o que ela é essencialmente. É mister observar que os ἀνδριάντες podem ser constituídos sem molde, sendo dessa maneira, uma segunda possibilidade de figuração de chave helênica pré-helenística que, ao contrário daquela – ἀγάλμα ou εἶδωλον – que figura o divino, figura o humano. Não podemos, contudo, esquecer que o termo εἰκών, apesar de seu largo espectro semântico, é utilizado para designar figura humana e divina igualmente. Quanto aos ἀγάλματα, é prudente salientar que sua principal característica é possuir um espectro de significação mais amplo do que os ἀνδριάντες. Posso inferir, por um lado, uma generalidade divina com déficit de ἦθος – como já vimos anteriormente – quando tratamos dos ἀγάλματα, assim como ocorre com a pintura de Zêuxis. E, por outro lado, posso entender os ἀνδριάντες como uma especificidade humana com um ἦθος bem construído, como ocorreu com a pintura de Polignoto ou de Dionísio.

¹² LSJ (1968, 1533).

¹³ Hom., Od. 19.361. Tradução de Trajano Vieira.

¹⁴ A. A. 639. Cf. NT, 2 Ep. Cor. 5.12.

¹⁵ Arist., Po. 1449a 36.

No entanto, não posso me limitar à questão de similitude contida ou não na estatuária, bem como não poderia entrar no terreno pantanoso que se me impõe ao tratar da questão da *res historica x res ficta* no discurso historiográfico, mormente, no subgênero vidas ou βίος. As *imagines*, assim como a écfrase construída como retrato pleno em enargia pelos historiadores, são efetivadas tendo sido observados os preceitos retórico-poéticos do epidítico. Esse pressuposto essencial impõe obrigatoriamente à recepção instruções sobre as técnicas do objeto que lhe permitem decodificar o observado e o lido em acordo com as especificidades de gênero, de sintaxe (como o objeto se articula com seu universo – privado ou público), de elocução ou de λέξις e de disposição ou de τάξις.

É absolutamente certo que existe uma prática de similitude em curso em Roma, pelo menos nos últimos 300 anos de República. Entretanto, como alerta Amato¹⁶, não se pode dizer quando essa prática começa ou, pelo menos, passa a ser frequente no mundo helênico ou helenístico. Do que nos restou de indícios e/ou informações, há uma pequena passagem na *Poética*¹⁷ e três registros mais precisos: o primeiro e o segundo em Plínio, o Velho¹⁸, quando trata da questão da imitação da semelhança ter sido trazida à prática por Lisístrato Sicônio, e outro quando fala do retrato fisiognômico *effigies hominum*; o terceiro em Cícero, ao tratar da pintura de Alexandre, o Grande feita por Apeles e da escultura feita por Lisipo.

3. A *imago* em largo espectro

A diversidade romana nos usos e na produção dessas *imagines* é fato sobre o qual se debruçam muitos estudiosos hoje, entre eles Stuart (2003), que propõe vê-las mais de perto, desconsiderando as categorias convencionais, que são em boa parte invenções modernas e, em grande medida, absolutamente arbitrárias. Para isso, seu trabalho inicialmente trata da terminologia da estatuária, já que essa pode, em certa forma, trazer à tona a maneira de ver imagens dos romanos. Ao elencar a nomenclatura da estatuária, ele nos aponta um levantamento do *corpus latinum*,

¹⁶ Martins; Amato (2012, 141-143).

¹⁷ Arist., *Po.* 1454b.

¹⁸ Plin., *Nat.* 35. 153 e Plin., *Nat.* 34.16 – 17.

trazendo a nosso conhecimento um vocabulário imagético¹⁹. O autor salienta uma questão que me parece importante:

It is important above all to establish that Romans recognized the statue as one particular thing: that sculptures serving a variety of functions in many different contexts were regarded as having sufficient homogeneity to qualify as a particular kind of object. That is why the examination of the usual categories of statue – honorific and commemorative figures, cult images, and art-objects – is deferred to later chapters. The immediate aim is to examine all kinds of statues together. They were often viewed in quite different ways; but the similarities are close enough to demand an overview of the subject, disregarding conventional categories that are largely modern inventions, and largely arbitrary. We shall see that different classes of statuary existed, but they represent sometimes fuzzy concepts which are hard to maintain positively.²⁰

Pode-se dizer, assim, que há em Roma pelo menos duas vertentes de figuração. Já discutimos os referenciais da primeira, cujo fundamento está assentado na marca serial helênica e passa pela continua circulação e emulação técnica. E a segunda, não menos grega e igualmente seriada²¹, já que sua invenção é atribuída a Lisítrato Sicônio²², isto é, *retrato de molde* ou *retrato fisiognômico*, ou *retrato verístico*²³. Fato é que essa dupla origem do retrato em Roma produz uma assertiva interessante: a contaminação entre a prática que se filia helenicamente aos séculos anteriores à Lisipo e Lisítrato Sicônio, e àquela outra posterior a ambos, fixada no molde de gesso e de argila.

¹⁹ Samuel Pitiscus (1713). *Lexicon Antiquitatum Romanorum in quo ritus et antiquitates cum Graecis ac Romanis communes, tum Romanis peculiares*. 2 vol. Leeuwarden: Franciscus Halma. *Statua apud ueteres dicebatur promiscue simulacrum, imago, signum. Triplicem istam appellationem uni rei accomodet Cicero. A estátua era chamada pelos antigos indistintamente de simulacrum, imago e signum. Cicero usa essas três denominações para um único objeto.*

²⁰ Stuart (2003, 20).

²¹ A mais seriada, dado que Plínio propõe como prática a reutilização de um mesmo modelo a partir de uma estátua para desdobrá-la e fazê-la circular, como que propondo diversos espectadores à mesma imagem e produzindo o mesmo efeito de alteração da recepção operada pelo discurso ou pelo verbo.

²² *Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit Lysistratus Sicyonius, frater Lysippi, de quo diximus. hic et similitudines reddere instituit; ante eum quam pulcherrimas facere studebant. idem et de signis effigies exprimere invenit, crevitque res in tantum, ut nulla signa statuave sine argilla fierent. quo apparet antiquiorem hanc fuisse scientiam quam fundendi aeris*

No entanto, o primeiro de todos que moldou uma *imagem* de homem no gesso a partir da face humana e estabeleceu corrigir a cera infundida neste molde de gesso foi Lisítrato Sicônio, irmão de Lisipo de quem já falamos. Ele também estabeleceu a prática de torná-las semelhantes e depois dele outros se aplicaram em fazê-las mais belas. Ele mesmo também inventou modelar efígies a partir de estátuas e esse método tão tornou-se distinto que nenhuma imagem ou estátua é feita sem molde de argila. Pelo que é evidente que esse conhecimento é mais antigo do que o de fundição do bronze. Tradução de Amato (2012).

²³ Nomenclatura que especificamente parece das três a mais infeliz.

Tomemos o caso do *retrato de molde*. Essa imagem parte da própria ideia de representação em arte visual de uma pessoa, não só estabelecendo a personificação do objeto representado, como também determinando relação de semelhança tendo em vista um modelo. Esse fator distintivo da *imago* advém justamente da segunda acepção proposta pelo OLD²⁴, em que encontramos as máscaras ancestrais, afinal elas eram modeladas a partir da impressão da face no molde de cera para, quiçá, sua futura perpetuação em materiais como bronze, pedra, vidro ou barro. Tal impressão reflexa parece-nos ser a razão do alargamento do campo semântico do termo em relação a *εἰκών*, pois inclui também as máscaras romanas de ancestrais, e, ainda, podiam ser o simples efeito reflexo de um espelho, ou mais, a própria reverberação sonora, o eco – inscrevendo, pois, nesse campo, interessante relação entre os sentidos da visão e da audição.

Esse distanciamento do sentido inicial de *imago* implica ampliação de sua aplicabilidade, uma vez que passa ser utilizado também como tradução de *εἶδωλον* em viés epicurista, portanto, associado a uma imagem emitida por um objeto e apreendida pelos olhos. Esse é um uso que, apesar de não ser discutido neste texto, é importante indicar. A ideia, portanto, se desvia do sentido inicial que pregou a *imago* ao modelo, podendo, dessa forma, existir sem a mediação dos olhos para a compreensão do seu significado, ou mesmo a alteração desse, mediante uma possível intervenção dos sentidos. Destarte, ela designa alucinação medicamente observável e, também, os imaginários, os fantasmas, além daquelas construídas na mente – pintura mental (*uisio mentis*), uma *φαντασία*. É justamente a partir dessa mediação mental da *imago*, que temos sua aplicação à linguagem verbal como representação em palavras, ou mesmo, como tradução do tropo, como já observamos com o *εἰκών* grego: símile/comparação ou metáfora.

Fato é que o nível de especialização do termo grego, assim como o latino, diminui com a observação diacrônica do conceito. Podemos dizer então que, ao propormos a leitura das *imagines* greco-romanas, devemos delimitá-las bem precisamente em recorte histórico, que não é, em absoluto, cronológico, uma vez que as vertentes figurativas em Roma arrastam-se as mesmas por séculos.

4. *Effigies* como *πρόσωπον*

²⁴ OLD, (2006, 831).

Observo, então, dois termos especializados referentes às *imagines* verbais e plásticas, materiais e imateriais: o *simulacrum* como ἀγάλμα ou εἶδωλον e a *effigies* como πρόσωπον ou ἀνδριάντες. Interessa-nos a verificação de sua invenção tanto visualmente como discursivamente, em que se pese aqui a simultaneidade visual e a progressividade do *discurrere*, verbo cujo particípio passado é o *discursos*.

Assim, tomemos uma pequena passagem de Salústio, *Guerra contra Jugurta*:

Nam saepe ego audiui Q. Maximum, P. Scipionem, praeterea civitatis nostrae praeclaros viros solitos ita dicere, cum maiorum imagines intuerentur, vehementissime sibi animum ad virtutem accendi. Scilicet non ceram illam neque figuram tantam vim in sese habere, sed memoria rerum gestarum eam flammam egregiis viris in pectore crescere neque prius sedari, quam virtus eorum famam atque gloriam adaequaverit.

Com efeito, tenho ouvido com frequência que Quinto Máximo, Públio Cipião e outros eminentes homens da nossa cidade costumavam dizer que, quando contemplavam as imagens de seus antepassados, eram tomados do mais acendrado desejo de praticar a virtude. A bem da verdade aquela imagem de cera²⁵ não tinha em si grande poder, mas a lembrança das façanhas praticadas fazia crescer no coração desses homens extraordinários essa chama e não se apagava até que seu mérito tivesse atingido igual prestígio e glória.²⁶

Tendo em vista o trecho, podemos observar que houve restrição semântica de *imago* em *imagines maiorum*, referindo-se cataforicamente a *ceram illam figuram*. Verifique-se, entretanto, que se poderia pensar que a restrição já fora estabelecida pelo próprio uso genitivo objetivo, *maiorum*, operando um complemento nominal. Porém, o fato de ser dos antepassados não implica, necessariamente, o uso restrito da cera, materialmente falando. Nesse caso, portanto, a imagem visual que Salústio traz à tona é a da especialização modelada plasticamente pela cera como suporte e notabilizada em linguagem pelo uso de figura, palavra cognata de *finco*, que em si supõe a modelagem e, portanto, o modelo. Não seria estranho que Salústio adotasse assim o termo *effigies*, cujo étimo é o mesmo. Afinal entre *finco* e *effingere*, tem-se apenas uma derivação prefixal que aponta para o preverbo *ex-/e-* como marcador de ponto de partida, que imprime ao verbo o sentido de modelar a partir de.

Dois exemplos desse tipo de *imagines/effigies* podem ser observados abaixo, já que, em ambos, a materialidade plástica é verificada a partir das marcas de expressão fisiognômicas e pelos, por assim dizer, “defeitos e imperfeições” que estão decalcados

²⁵ Tradução Mendonça (1990) alterada: “nem aquela cera, nem a imagem”. Leio aqui *non ceram illam neque figuram* como uma hendiádis.

²⁶ Sal., *Jug.* 4.6.

à natureza absolutamente imperfeita de homens tal qual os encontramos cotidianamente.

Figura 71 - Retrato fúnebre em gesso²⁷ (16247) – Musei Capitolini – Palazzo dei Conservatori, Roma

Figura 72 - Retrato republicano - Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

²⁷ La Rocca; C. P. Presicce, orgs. (2011, 49).

Sob a perspectiva de uma História da Arte, Zanker²⁸ defende que esse tipo de retrato, a que ele propõe “individual realista”, que perdura e domina o cenário romano entre o final da República e a segunda metade do 1º século d.C., deve-se a dois fatores: o primeiro, a massiva produção de retratos funerários pelo estrato médio da sociedade, sobretudo pelos libertos (citando V. Kockel, 1993); o segundo, o fenômeno a que dá o nome de “amortecimento do πάθος” (citando Giuliani, 1986). A afecção patética tão plenamente observável, por exemplo, nestas duas imagens:

Figura 73²⁹ – Cabeça de uma senhora idosa³⁰
(GR 1852) – The British Museum, Londres

Figura 74³¹ – Velha embriagada de Míron – Musei Capitolini – Palazzo Nuovo, Roma

O uso de sua forma verbal, *effingere*, pode ser observado, por exemplo, em Quintiliano, que o aplica ao discurso, propondo:

²⁸ Zanker (2011, 113).

²⁹ Foto de Paulo Martins.

³⁰ Informações do próprio museu: a imagem em questão restou de uma estátua ou de um relevo. Cópia romana do 3º ou do 2º século a.C. É notável que esta imagem não é um retrato verístico, antes deve ser lido como um estudo genérico sobre a velhice. Estudos realistas sobre a velhice são comuns na época helenística.

³¹ © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 21 de Agosto de 2013.

Ante omnia ne sit uitiosus sermo nutricibus: quas, si fieri posset, sapientes Chrysippus optauit (...). Et morum quidem in his haud dubie prior ratio est, recte tamen etiam loquantur. Has primum audiet puer, harum uerba imitando conabitur (...)³².

Antes de tudo, as amas não deveriam ter um falar vicioso. Elas, se fosse possível, defendeu Crisipo, deveriam ser filósofas. (...). A principal coisa, entretanto, é que elas tenham bom caráter, embora seja razoável que elas falem corretamente também. Afinal, a criança, primeiro, a ouvirá; e suas palavras começará, imitando-a, a efigiá-las.

Mais adiante, no 10º livro das *Instituições*, Quintiliano propõe:

Nam mihi uidetur M. Tullius, cum se totum ad imitationem Graecorum contulisset, effinxisse uim Demosthenis, copiam Platonis, iucunditatem Isocratis.³³

Assim, me parece que Cícero, como se dedicasse plenamente à imitação de autores gregos, efigiou a veemência de Demóstenes, a abundância platônica e o encanto de Isócrates.

O que se depreende desses dois trechos de *auctoritates* é justamente o caráter imitativo/emulativo do processo, que pressupõe a existência de um modelo que é decalcado no discurso final, qual um molde de cera. Mantém-se, pois, a homologia e, em ambos os casos, podemos dizer que efetivamente há o efigiar em seu sentido inicial.

A criança efigia a fala de sua ama, imitando-a e o rétor/orador alerta que a *latinitas*, a pureza – virtude da elocução – deve ser observada na mesma medida que o caráter do modelo, no caso, a ama. Já no segundo exemplo, Quintiliano expõe características discursivas de Cícero, propondo seus paradigmas: Demóstenes, Platão e Isócrates. Nesse sentido, tanto a *uis* (veemência) de Demóstenes, a *copia* (abundância) de Platão, como a *iucunditas* (o encanto) de Isócrates podem ser lidos como índices referenciais de decoro que, seguidos por Cícero, fazem com que sua retórica, como ele mesmo já tinha predito no início do 2º livro do *Sobre a invenção*, fosse a soma de diversos modelos naquilo que eles tivessem de melhor, já que nem a *natura* (φύσις) é capaz de produzir algo completamente perfeito em um só corpo, haja vista ser sua obra comparável à pintura de Zêuxis (cuja pintura não possui caráter³⁴). Indo além, podemos dizer que Cícero, por Quintiliano e por ele mesmo, ao propor a imitação de

³² Quint., *Inst.* 1.1.5.

³³ Quint., *Inst.* 10.1.107.

³⁴ Arist. *Po.* 1450a.

determinados recursos retóricos de seus paradigmas, efigiando-os, decalcando-os perfeitamente, acaba por produzir no todo um *simulacrum* e não uma *effigies*, já que não mais reflete em seu discurso algo que no todo preexistia anteriormente como modelo, mas é, sim, fruto de uma *φαντασία* que concretamente se unifica, produzindo o belo a partir da competência do orador ou rétor em estabelecer, no resultado final, a unidade – portanto, em viés contrário ao início da *Arte Poética* de Horácio, quando esse nos explicita o monstruoso constituído de belas partes.

Effigies, forma nominal, por sua vez, oferece a mesma acepção. Vejamos em Tácito, nas *Histórias*, na descrição do templo de Vênus em Pafos e seu culto, tendo em vista a presença de Tito na Síria:

sanguinem arae obfundere vetitum: precibus et igne puro altaria adolentur, nec ullis imbribus quamquam in aperto madescunt. simulacrum deae non effigie humana, continuus orbis latiore initio tenuem in ambitum metae modo exurgens, set ratio in obscuro.³⁵

Verter o sangue sobre a mesa do sacrifício é proibido: os altares são honrados com preces e com fogo puro, e, embora estejam a céu aberto, eles não são atingidos por chuva alguma. O simulacro da deusa não é (representado) em efígie humana, antes é um círculo com base mais larga, afinando para cima, algo como um marco, mas a razão é obscura.

5. *Simulacrum* como ἀγάλμα ou εἶδωλον

Se nos atermos ao termo *simulacrum*³⁶, veremos que ocupa, segundo os dicionaristas, além de seu uso genérico por assim dizer, o campo semântico de *imago*, sendo sistematicamente associado à imagem divina e/ou aquela que possui déficit de ἦθος. Neste caso, o exemplo mais comum que encontramos é justamente na *Poética* de Aristóteles, quando ele compara a pintura de Zêuxis com a de Polignoto, afirmando, do primeiro, que sua pintura não tinha caráter algum e, do segundo, que era um bom pintor de caracteres. Isto é, parece-me que quando Tácito propõe *simulacrum deae non effigie humana*, estaria pensando em encontrar um *simulacrum* como este e não aquilo que encontra:

³⁵ Tac., *Hist.* 2.3.13.

³⁶ Aparência, falso aspecto, semelhança (*simulo* – imitar, copiar, reproduzir, representar, fingir)

Figure 75³⁷ - Vênus de Lely – The British Museum, Londres

³⁷ Foto de Paulo Martins.

Nesse sentido, devemos localizar a especificidade dessas imagens plasticamente observadas, qual seja: a do antropomorfismo. Assim, dizemos que o *simulacrum* é divino, por um lado, e por outro, humano, pois é semelhante e aparentado ao homem. Finge ser homem sendo deus. O cerne da imitação aqui não é a semelhança específica da modelação como a *figura* ou a *effigies*, antes, é a semelhança geral, genérica. Vejamos Júlio César, *n'A Guerra Civil*:

item constabat Elide in templo Minervae repetitis atque enumeratis diebus, quo die proelium secundum Caesar fecisset, simulacrum Victoriae, quod ante ipsam Minervam conlocatum esset et ante ad simulacrum Minervae spectavisset, ad valvas se templi limenque convertisse.³⁸

Refazendo-se o cálculo dos dias passados, constatou-se também que no templo de Minerva em Élida, no dia em que César concluía com êxito a batalha, a estátua da Vitória, que estava colocada diante da própria Minerva e que a olhava de frente, voltara-se para a porta e o limiar do templo.³⁹

Apesar, entretanto, de não ocorrer o uso de *simulacrum* em matiz verbal, pode-se dizer que existe um tipo de representação verbal que assim pode ser indicada ou classificada: são dois exemplos de gêneros díspares, a lírica e a épica.

No primeiro caso, parece-me prototípica a construção sáfica⁴⁰ em Catulo, 51:

Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos,
qui sedens adversus identidem te
spectat et audit

dulce ridentem

Ele parece-me ser par de um deus,
ele, se é fás dizer, supera os deuses,
esse que todo atento o tempo todo
contempla e ouve-te

doce rir, [...] ⁴¹

Este poema corrobora a tradição greco-romana da figuração divina em forma humana, o antropomorfismo que, nesse caso, é utilizado em viés amplificativo no âmbito do que se pode dizer epidítico em viés laudatório, já que metaforiza a figura humana apontando um referente divinal. Porém, nem Safo, tampouco Catulo usam

³⁸ Caes., *Civ.* 3.105.3.

³⁹ Tradução Mendonça (1999).

⁴⁰ Sapph., *Frag.* 2 (Reinach).

⁴¹ Tradução de João Angelo Oliva Neto.

ἀγάλματα ou εἰδωλον ou *simulacra* para afirmar aquilo que estão a realizar descritivamente, entretanto a própria construção dos dois poemas referenda o uso comum dos termos em grego e latim, por aproximar o homem mortal de uma figuração divina.

Uma utilização curiosa dessa maneira de pensar a relação homens-deuses, é a construção poética de Virgílio na *Eneida*, no 1º canto – como já vimos. Na narrativa, está Eneas em meio a uma tormenta encomendada por Juno a Éolo. Ao descobrir essa artimanha de Juno, Netuno se levanta das profundezas e apazigua o mar e ordena que os ventos se retirem para seus domínios.

Nesse ponto, Virgílio propõe:

ac ueluti magno in populo cum saepe coorta est	-148
seditio saeuitque animis ignobile uulgus	
iamque faces et saxa uolant, furor arma ministrat;	-150
tum, pietate grauem ac meritis si forte uirum quem	
conspexere, silent arrectisque auribus astant;	
ille regit dictis animos et pectora mulcet:	
sic cunctus pelagi cecidit fragor, aequora postquam	-155
prospiciens genitor caeloque inuectus aperto	
flectit equos curruque uolans dat lora secundo ⁴² .	-156
Assim como quando se levantou contra o povo	-148
A sedição e a multidão de ânimo ignóbil se enraivece,	
E já voam fachos e seixos, furor ministra armas	-150
Mas, então, avistam um homem sério na piedade	
E nos méritos, todos calam e com atenção o escutam;	
Ele com palavras rege ânimos e peitos aplaca:	
Assim mesmo, todo o fragor do pélago acabou depois	
Que o genitor, atento ao mar e investido sobre o céu sereno,	-155
Dirige os cavalos e voando no carro dá rédeas em seguida.	-156

Nesse caso o *simulacrum* inverte-se: ao invés de ser o homem semelhante ao deus e, até mesmo de superá-lo, como pretenderam Safo e Catulo, Virgílio⁴³ propõe que Netuno se assemelha ao homem mortal, que, nesse contexto é, indubitavelmente, Augusto. Podemos, pois, concluir que tanto a figuração divina como a figuração humana metaforizada divinamente podem ser os referentes dos *simulacra* ou dos εἰδωλα ou ἀγάλματα.

O retrato/*simulacrum* abaixo se refere a uma “realidade” inexistente *in naturam*, já que são retratos póstumos de Augusto, e, portanto, se fossem figurados de acordo com os critérios de elocução das *effigies*, deveriam possuir marcas expressivas de um homem de aproximadamente 76 anos. Há que se lembrar também que as *imagines* de

⁴² Verg., A. 1.148-56.

⁴³ Martins (2006).

Augusto, assim como boa parte das representações imperiais públicas, reflete o caráter divino do figurado, logo, por si, distante daquilo que o caracteriza fisicamente e próximo do que o faz divino do ponto de vista figurativo, como, por exemplo, a perfeição e luminosidade apolínia de Otaviano *post mortem*:

Figura 76 - Augusto, séc. I d.C. – Detroit Intstitute of Arts, Detroit

Podemos, por fim, apresentar uma ocorrência paradigmática para *simulacrum*, retomando a célebre passagem do início do 2º livro do tratado ciceroniano sobre a invenção, mais uma vez apresentado neste trabalho:

is et ceteras conplures tabulas pinxit, quarum nonnulla pars usque ad nostram memoriam propter fani religionem remansit, et, ut excellentem muliebris formae pulchritudinem muta in se imago contineret, Helenae pingere simulacrum velle dixit; quod Crotoniatae, qui eum muliebri in corpore pingendo plurimum aliis praestare saepe acceperant, libenter audierunt. putaverunt enim, si, quo in genere plurimum posset, in eo magno opere elaborasset, egregium sibi opus illo in fano relicturum.⁴⁴

[Zêuxis] Ele havia pintado muitos quadros, alguns dos quais sobreviveram, em vários lugares, à nossa memória por causa da veneração de um lugar consagrado. E, como a imagem muda em si mesma encerrasse a beleza da forma feminina, disse que desejaria pintar um *simulacro* de Helena. Por isso, os moradores de Crotona, que a miúdo ouviam dizer que ele superava aos demais pintores ao pintar o corpo de mulher, de bom grado, ficaram satisfeitos. Julgaram, pois, se nesse gênero era o melhor, ele elaboraria, num grande trabalho, uma egrégia obra que, para eles, habitantes de Crotona, haveria de sobreviver naquele templo.

Como já foi visto, Cícero, na construção de sua *auctoritas* nesse trabalho de juventude, compara a sua arte retórica, que está sendo elaborada no *Sobre a Invenção*, à pintura de Zêuxis, pintor cuja autoridade é inegável. Ao falar da pintura de Helena, num templo, ele refere-se a um *simulcrum Helenae*, que irá ser elaborado a partir da observação de cinco virgens de Crotona, que emprestarão à *imago muta* verdade. Assim, apesar de a *imago*, de o *simulacrum*, não estar calcado na realidade, ele apresenta predicação de verdadeiro, pois corresponde àquilo que os habitantes de Crotona crêem como verdadeiramente belo – próximo, portanto, à beleza divina.

⁴⁴ Cic., *Inv.* 2.1.

Figura 77 - Máscara funerária de Claudia Victoria morta aos 10 anos (MGR -9850) – Musées Gallo-Romains, Lyon

D M
ET MEMORIAE
CL VICTORIAE
QVAE VIXIT ANN X
MENS I DIES XI
CLAVDIA SEVERINA MATER FILIAE DVLCISSIMAE
ET SIBI VIVA FECI[T] SUB ASCIA DEDICAVIT¹

¹ Pelos deuses Manes [DM] e em memória de Cláudia Victória que viveu 10 anos, 1 mês e 11 dias. A mãe Cláudia Severina à filha dulcíssima dedicou sob a enxada e por si mesma fez [o momnumento]. DM= Diis Manibus. O termo *ascia* é muito discutido, uma das possibilidades aventadas por Couchoud; Audin (1952, 61-61)) é: A Lyon, cette religion s'est promptement associée à l'ascia. Une particularité lyonnaise est de rappeler, à la fin de l'építaphe, que la tombe a été placée sous la protection de l'ascia. La formule sub ascia dedicavit implique un datif qui doit être le nom du dieu ou des dieux à qui on l'a dédiée. C'est en l'espèce aux Dieux Mânes. Leur nom ouvre l'építaphe. Ou plus simplement le sigle D M encadre la figuration de l'ascia. C'est donc bien par l'action des Dieux Mânes que l'ascia protège la tombe. La nouvelle religion des Mânes a su faire une place d'honneur à l'outil tutélaire. Le fait que cette association de deux cultes funéraires se voit principalement à Lyon et que la plus ancienne tombe à ascia l'ignore encore semble prouver qu'elle fut bien réalisée à Lyon. La conception lyonnaise de l'ascia s'imposa si bien qu'elle ne tarda pas à s'étendre à toute la région rhodanienne et même au delà. On en retrouve les traces au Portugal, en Angleterre et même, pour un cas unique, en Dalmatie.

V. Os romanos, o direito, a imagem e a morte*

Reddite igitur, patres conscripti, ei vitam cui
ademistis. Vita enim mortuorum in memoria est
posita vivorum. Perficite ut is quem vos inscii ad
mortem misistis immortalitatem habeat a vobis.
Cui si statuem in rostris decreto vestro statueritis,
nulla eius legationem posteritatis obscurabit
oblivio.¹

Cícero

1. A morte

Minha tarefa neste capítulo é responder a seguinte indagação que me foi feita há algum tempo e que ainda ecoa em mim: “Qual é a imagem de Império Romano que temos?”. O interessante da pergunta é justamente a impossibilidade de resposta, já que o termo “imagem”, como a especificação “que temos” são tão amplos que impedem a existência de uma única resposta, ao contrário, abrem múltiplo leque de alternativas. Entretanto, tentarei responder tendo em vista mais uma delimitação que me parece essencial, para não dizer, existencial, e apostarei numa metáfora para tanto: a da morte. Explicarei.

Se entendermos que o passado é morte, uma vez que quaisquer integralidades físicas estão ausentes, pois afinal, o que dele nos resta são apenas fragmentos, segmentos, vestígios do pretérito muito mais-que-perfeito, e no caso de Roma, textos apartados de seus agentes e sua audiência; cacos de cerâmica de vasos de toda ordem separados de seus conteúdos e de seus utilizadores; colunas decapitadas de edifícios arruinados; *tesserae* dissociadas do todo, mosaicos expostos em salas abandonadas de museus vazios; máscaras mortuárias, retratos, hermas e estátuas de pessoas hoje anônimas, mas, seguramente, singulares aos seus e de membros insígnies da sociedade

* Este capítulo foi apresentado parcialmente nas *I Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Estudios Retóricos* – Universidad de Buenos Aires, 2010 e *III Colóquio do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano* – Universidade Federal de Ouro Preto, 2010. Encontra-se no prelo como capítulo do livro F. Favarsani; F. Joly, orgs. (2013). *As Formas do Império Romano*. Ouro Preto: Ed. da UFOP: 81-94.

¹ Cic., *Phil.* 9.10: Portanto, Senadores, devolvi a vida àquele de quem vós retirastes; a vida dos mortos está depositada na memória dos vivos. Fazei a ele a quem, sem o saberdes, vós mandastes morrer que receba de vós a imortalidade. Ele a quem, se por vosso decreto, for posta uma estátua nos Rostra, nenhum oblívio obscurecerá sua embaixada entre os pósteros.

romana representados pública e privadamente². Então o que nos restou efetivamente são ossos, corpos, cadáveres, matéria humana decomposta, rastros do passado, ruínas arruinadas pelo impiedoso tempo sobre os quais se debruçam nas bibliotecas e nos museus, plenos de ácaros, letrados e historiadores que cismam em desvendar seus mistérios. E ainda assim conseguimos ter alguma imagem da Roma – já morta –, e dela extrairmos algum conhecimento, na mesma medida em que os romanos também aprendiam com a morte.

Se tivermos como razoável esta premissa, que nós e os romanos tiramos da “indesejável das gentes” algo de aprendizado, então devemos entender que a imagem do que foi, a despeito de disperso, fragmentário ou vestigial, é um excelente ponto de partida para a compreensão de certos elementos representativos e representáveis de uma sociedade, notadamente a romana antiga dos séculos 1 a.C. a 1 d.C. Nesse sentido, parece-me essencial, para que tenhamos uma concreta dimensão da importância da morte, reconhecermos quais eram os recursos que os romanos mantinham a fim de que a memória dos mortos se mantivesse entre os vivos, ou ainda, quais mecanismos estavam à sua disposição para que essa memória fosse obliterada.

Carroll propõe que havia inúmeras maneiras de rememorar mortos em Roma, entre elas a construção de *monumenta* funerários que, ao mesmo tempo em que resguardavam a memória dos mortos, eram também marcas distintivas do *status* do morto e do esplendor e antiguidade da sua família: “*The form and size of the monument itself, and the written text on it, made it possible to display and negotiate status, belonging, and social relations in the community*”³. Outra possibilidade eram as estátuas memoriais e comemorativas, como, por exemplo, aquela que Cícero reclama ao Senado para que seja erigida nos *Rostra* em homenagem a Sêrvio Sulpício Rufo na 9ª *Filípica*. Também são dignas de lembrança as recitações e celebrações de ações nobres, como em Propércio:

at mihi quod vivo detraxerit invida turba,
post obitum duplici faenore reddet Honos;
omnia post obitum fingit maiora vetustas:
maius ab exsequiis nomen in ora venit.

Mas o que em vida a turba invejosa me tenha tomado
A Honra devolverá depois da morte em juros dobrados;
Depois da morte, o tempo molda tudo maior;
Das exéquias o nome vem maior à boca⁴

² Carroll (2011); Flower (1999) e (2006); Varner (2004) são trabalhos indispensáveis a respeito da morte entre os romanos tendo em vista as representações imagéticas.

³ Carroll (2011, 30).

⁴ Prop. 3.1.21-24.

Nesses poucos versos, Propércio registra poeticamente a importância da morte na construção do *nomen post mortem*. Curiosamente, usa o verbo *ingere*, cognato, portanto, de *effigies*, a que me referi no capítulo anterior, a fim de explicitar a ideia de modelagem da honra dos mortos pelos vivos, construindo, assim, a memória. A morte é capaz de não só manter a honra viva, mas é capaz de aumentá-la, transformá-la ou ainda subvertê-la. Logo, as exéquias e os ritos funerários ocupam lugar essencial no imaginário romano, pois, mais do que possuir a capacidade de modelagem da honra e da glória como *res ficta* – a ser válida a hipótese que propus para o campo de aplicação do termo *effigies* no âmbito das figurações plásticas –, o fato de o curso do tempo, *vetustas*, moldar, *ingere*, “os perfis” maiores do que foram, ainda as tornam um retrato calcado na realidade. O tempo, dessa maneira, pode efetivamente construir uma verdade.

Em outra elegia, Propércio nos diz:

fortunata, meo si qua's celebrata libello!
 carmina erunt formae tot monumenta tuae.
 nam neque pyramidum sumptus ad sidera ducti,
 nec Iovis Elei caelum imitata domus,
 nec Mausolei dives fortuna sepulcri
 mortis ab extrema condicione vacant.
 aut illis flamma aut imber subducet honores,
 annorum aut tacito pondere victa ruent.
 at non ingenio quaesitum nomen ab aevo
 excidet: ingenio stat sine morte decus.⁵

Afortunada se ela é celebrada pelo meu livro!
 Os poemas serão monumentos à tua beleza.
 Pois nem o custo das pirâmides, erguidas às estrelas
 Nem a casa de Jove Eleu, imitação do céu,
 Nem a fausta fortuna do túmulo de Mausolo
 Livram-se da extrema condição da morte.
 A chama ou a chuva irão subtrair suas honras,
 E vencidas ruirão com silencioso peso dos anos,
 Mas o nome conquistado pelo tempo com engenho
 Não morrerá. Com engenho a glória se mantém imortal.

Com claras marcas intertextuais com a ode 3.30 de Horácio, não só tematicamente, mas lexicalmente também, haja vista os termos *monumenta*, *pyramidum*, *imber*, *annorum* e *tacito*, esse trecho explicita a perenidade do talento, engenho que é o único bem capaz de sobreviver à morte; assim o monumento, a estátua que o poeta possui como garantia da sua glória é a sua poesia, afinal “*non omnis moriar*”. Temos assim nesses exemplos como a morte é valorizada e entendida entre alguns romanos.

⁵ Prop. 3.2.17-26.

Vejamos, então, como foi construído o sentido da morte entre esses antigos. Na verdade, é certo que ela sempre foi valorizada nesse universo mediterrâneo greco-romano⁶, o que não é de se estranhar, já que o heróico, apesar de ser, não rara vez, franqueado à literatura – e Homero e Virgílio são fontes importantes, mas não as únicas, afinal Ênio e Lucano dão contornos diferentes ao épico e à morte do herói –, sempre esteve no seio das civilizações mediterrâneas. Os historiadores, desde Heródoto pelo menos, procuram preservar vivas e apartatas da morte e do esquecimento as gestas de povos e de generais a fim de que o futuro as possa conhecer. Píndaro também não nos furtou o direito de conhecer o vencedor da luta em 464 a.C., Diágoras de Rodes, nos jogos Olímpicos, assim como mantém sob luzes Hierão de Etna que controlou os cavalos de sua carruagem nos jogos Píticos de 470 a.C.

Além disso, podemos observar que os padrões éticos/comportamentais que são transmitidos ancestralmente pelo e ao corpo social têm, ora na épica, ora no epinício, ora no historiográfico, um modelo de virtude e de excelência relevante e que deve ser seguido. Tanto isso é verdade, que entre as categorias retóricas do discurso epidítico/demonstrativo, elas, a excelência e a virtude, são essenciais. Ninguém há de negar a importância da *ἀρετή* ou a *uirtus* como pontos de partida a fim de estabelecer critérios de comportamento que balizam uma moral romana e, consequentemente, as categorias retóricas de louvor e de vitupério, matizadas, pois, por virtudes e vícios. É interessante pensar também que as categorias éticas elevadas mantêm estreita relação com a acepção de *uirtus* em latim e de *ἀνδρεία*⁷ em grego naquilo que os termos se associam a uma conduta civil que deve ser valorizada como *exempla* inicialmente por uma nobreza, perpassando uma estrutura hierarquizada militar e, por extensão, atingindo toda a sociedade.

⁶ Vernant (1979, 31): Para aqueles que a *Ilíada* chama *ánēres* (*ándres*), os homens na plenitude de sua natureza viril, ao mesmo tempo machos e corajosos, existe um modo de morrer em combate, na flor da idade, que confere ao guerreiro defunto, como o faria uma iniciação, aquele conjunto de qualidades, prestígios, valores, pelos quais, durante toda a sua vida, a nata dos *áristoi*, dos melhores, entra em competição. Esta “bela morte”, *kalòs thánatos*, para lhe dar o nome com que a designam as orações fúnebres atenienses (2), faz aparecer, à maneira de um revelador, na pessoa do guerreiro caído na batalha, a eminente qualidade de *anēr agathós* (3), homem valoroso, homem devotado. Para quem pagou com sua vida a recusa da desonra no combate, da vergonhosa covardia, ela assegura um renome indefectível. A bela morte também é a morte gloriosa, *eukleēs thanatós*. Ela eleva o guerreiro desaparecido ao estado de glória por toda a duração dos tempos vindouros; e o fulgor dessa celebridade, *kléos*, que adere doravante a seu nome e à sua pessoa, representa o termo último da honra, seu extremo ápice, a *aretē* realizada. Graças à bela morte, a excelência, *aretē*, deixa de ter que se medir sem-fim com outrem, de ter que se pôr à prova pelo confronto. Ela se realiza de vez e para sempre no feito que põe fim à vida do herói.

⁷ É importante dizer que *uirtus* e *ἀνδρεία* são valores diretamente ligados à figura de coragem masculina, já que em *uirtus* temos a base *uir-* e em *ἀνδρεία* temos também a base *andr-*. Vale aqui lembrar a etimologia da palavra *uirtus*, cognata de *uir*, -i, qualidade inata ao homem viril e próxima do conceito grego de *ἀνδρεία*, homericamente utilizada. Qualidade típica de homens superiores, o que é propriamente adequado e decoroso aos homens que não são como nós, são *ἀρισθός*, superlativo de *ἀγαθός*, cuja substantivação é a *ἀρετή*. Martins (2011, 59).

2. *Parua exsequia e longa pompa*

Proponho então que, centrados na morte, os romanos, ou pelo menos, os nobres romanos, em seu sentido amplo, entre os séculos 1 a.C. a 1 d.C., a partir de uma *performance* notadamente retórica, transformam o fim da vida em rito civil no qual as *imagines* dos mortos são louvadas, impondo substituição do corpo vivo/morto por *repraesentationes* materiais que recolocam o morto entre os vivos, o que, por contiguidade, também é uma forma possível de vida, a memória. Assim os descendentes aprendem com o *post mortem*, logo, aprendem com a morte. O aprendizado com ela gera não só o rito civil, como também o direito, o *ius*, organizando, pois, a vida depois da morte de acordo com os preceitos dos civis vivos.

Mais do que um aprendizado com a morte, os bens da *domus*, associados a ela mesma – incluímos aí as *effigies* em cera dos antepassados, os *spolia*, os *stemmata* e até mesmo suvenires de triunfos – constituem bens de memória coletiva não só da *gens*, mas dessa sociedade⁸, já que em certos casos de condenação judicial de nobres, temos a *damnatio memoriae*, cuja prática previa a derrubada da *domus* como forma de exclusão do cidadão condenado aos olhos da cidade.⁹

Tal momento, o da morte, ou melhor, o do rito mortuário é singularmente descrito por Propércio:

accipe quae serues funeris acta mei.
nec mea tunc longa spatietur imagine pompa,
nec tuba sit fati vana querela mei;
nec mihi tunc fulcro sternatur lectus eburno,
nec sit in Attalico mors mea nixa toro.
desit odoriferis ordo mihi lancibus, adsint
plebei paruae funeris exsequiae.
sat mea, sat magnast, si tres¹⁰ sint pompa libelli,
quos ego Persephonae maxima dona feram.¹¹

Seja quando for que a morte me feche os olhos,
Observa que atos debes encomendar ao meu funeral.
Que, então, o cortejo de imagem não se estenda longo,
Tampouco a tuba não seja vã queixa de meu fado;
Nem meu leito seja posto, lá, em pés de marfim,
Nem meu corpo esteja inclinado em atálico leito,
Que a fileira de bandejas odoríferas me falte,
Mas me venham simples exéquias de um funeral plebeu.

⁸ Para a questão da memória artificial, observada retoricamente. Quint. *Instit.* 11.2.19-22.

⁹ Baroin (1998, 178). Varmer (2004).

¹⁰ Parece-me que Propércio aqui fornece mais um argumento à possibilidade de o 2º livro ser na verdade dois livros.

¹¹ Prop. 2.13.

Me é bastante, me é maior, se no meu cortejo houver três livros,
Os quais eu levarei, os maiores presentes à Perséfone.

Alguns dados singulares devemos observar nesses dísticos elegíacos. O principal deles estabelece uma possível relação entre a extensão e tipo de funeral de acordo com o *status* social. Assim, as exéquias simples e pequenas eram o tipo de funeral permitido ao plebeu, entretanto poderiam ser utilizadas pelos membros de alguma *gens*, mesmo que tivessem direito a um rito mais longo e complexo. Propércio, dessa forma, opta pela dimensão apequenada e simples de seu funeral, pois crê ser seus três livros mais do que suficientes para que seja lembrado e louvado entre os vivos. O contraponto, portanto, entre a *parua exsequia* e a *longa pompa* é determinado pelo termo “plebe”. Ele se encaixa perfeitamente à primeira expressão, mas é inadequado à segunda, em que se valoriza a “disposição de imagens”, a presença de incensos e de óleos odoríferos e de esquifes suportados com pés de ouro e de marfim.

Esses dados podem referir-se a uma contemporaneidade do universo augustano, portanto algo comum ao período a que nos propusermos a tratar da morte, dos ritos funerais e de Roma. Valorizar o fim da vida metaforicamente significa atribuir-lhe importância material e imaterial, mesmo no momento em que nada mais há. Vale dizer que essa informação é corroborada por Cícero, Salústio e Políbio, o que amplia a base documental e inclui também a possibilidade de um direito regulador para a utilização das *imagines* durante os funerais não plebeus.

3. *Ius imaginum*

Assim, apesar das considerações e reconsiderações, limitações e delimitações acerca da existência e aplicabilidade da expressão latina *ius imaginum* sob o ponto de vista filológico e/ou histórico, ora confirmando sua existência como possibilidade limitada de acordo com as ocorrências do termo em Cícero¹², ora

¹² Cic., *Ver.* 2.5.36-37: Nunc sum designatus aedilis; habeo rationem quid a populo Romano acceperim; mihi ludos sanctissimos maxima cum cura et caerimonia Cereri, Libero, Liberaeque faciundos, mihi Floram matrem populo plebique Romanae ludorum celebritate placandam, mihi ludos antiquissimos, qui primi Romani appellati sunt, cum dignitate maxima et religione Iovi, Iunoni, Minervaeque esse faciundos, mihi sacrarum aedium procurationem, mihi totam urbem tuendam commissam; ob earum rerum laborem et sollicitudinem fructus illos datos, antiquiorem in senatu sententiae dicendae locum, togam praetextam, sellam curulem, *ius imaginis ad memoriam posteritatemque prodendae*.

Agora fui eleito edil e tenho consideração pelo que recebi do povo romano: devo realizar, com maior cuidado e cerimônia, sacros jogos de Ceres, Líber e Libera. Devo tornar propícia mãe Flora ao povo e à plebe romana com a solenidade dos jogos, eu devo, com a maior dignidade e reverência a Júpiter, Juno e

atribuindo criação de tal instituto legal a estudiosos do século 16 como Carolus Sigonius¹³ (em 1560), fato é que o direito de uso das imagens privada e/ou publicamente não era assegurado a todos pelo menos até meados do 1º séc. d.C.¹⁴, ou, pelo menos, podemos supor que, se disseminado fosse esse direito a todos, seguramente o seu uso em funerais públicos era limitado a poucos. Assim partimos das premissas: a) se não existe uma lei que regule o uso das imagens, certamente há esse costume entre os patrícios, ou pelo menos, entre os não plebeus; b) O fato de possuir a imagem não significa que ela pudesse ser usada em cortejos fúnebres (*pompa*), como ocorre entre os patrícios. Assim, podemos dizer que o direito de imagens (*ius imaginum*) ou o direito de imagem (*ius imaginis*) como diz Cícero n'As Verrinas, no Império Romano, além de normatizar, sob o aspecto civil, os funerais patrícios ou nobres em seu sentido mais amplo em Roma, associava três questões importantes que devem ser ponderadas: a primeira diz respeito ao rito funeral, os *funera gentilicia*. A segunda concerne à construção e constituição do retrato¹⁵ que, a partir da República, passa a levar em consideração o conceito de *similitudo* entre a *repraesentatio*/ a *imago*/ a *effigies*/ a *figura* e o modelo, o morto, a aceitar-se a hipótese de ser tipicamente

Minerva, promover os jogos mais antigos que foram os primeiros a ser chamados “romanos”; devo cuidar dos edifícios sagrados, devo não tirar os olhos de toda cidade a ser preservada, por causa do trabalho e da solicitude desses eventos, vantagens algumas são concedidas como a de proferir antecipadamente no senado discursos, a de usar toga pretexta (branca debruada de púrpura), a de possuir cadeira curul e direito de legar imagem à memória e aos pósteros.

Cic., *Rab. Post.* 17.2: imago ipsa ad posteritatis memoriam prodita;

Cic., *Agr.* 2.1.1: Est hoc in more positum, Quirites, institutoque maiorum, ut ei qui beneficio vestro imagines familiae suae consecuti sunt eam primam habeant contionem, qua gratiam benefici vestri cum suorum laude coniungant.

¹³ C. Sigonius (1560). *De Antiquo Iure Italiae Libris Tres*. Venice: Jordanum Zileum.

¹⁴ Flower (1999, 53): “No investigation of Roman images could be complete without considering the vexed question of the so-called *ius imaginum* and legal status of ancestor masks. For Mommsen the whole position of a nobilis rested on an official *ius imaginum* which he gained with curule office. According to his view, there was a law which granted any man who had reached the office of aedile the official rank of ‘nobilis’ and the right to have an *imago* of himself displayed after his death. His whole family would be ennobled by his status as magistrate, and this status was represented by his *imago*. This long accepted definition met a challenge from Gelzer’s demonstration that in late Republic nobilis was almost without exception applied to descendants of consuls only, Zadoeks, echoing Lessing, argued that the term *ius imaginum* was an investigation of sixteenth-century scholars without sufficient warrant in the ancient sources. In her view no such law existed in antiquity. The more recent reassertion of Mommsen’s position by Brunt has met with scepticism and rebuttal. The time has come for a reassessment, especially in light of the new evidence from the S.C. de Cn. Pisone patre.

At the outset the term *ius imaginum* needs to be recognized as creation of modern scholars. Zadoeks traced its origin to Carolus Sigonius’ work in 1560. Its use has led to formulation of a number of false theories about images and status of Roman office-holders (nobiles). Most importantly, the whole expressions misleading because the plural of *imago*, in a phrase unsupported by ancient usage, suggests a law applying to many portraits, whether of ancestors or not. There is no reliable ancient evidence that such a general law about ancestor portraits ever existed in Rome. This term should really no longer be used, even as a convenient shorthand in discussion of earlier views.

¹⁵ it. *ritratto* 'imagem ou figura humana semelhante a uma coisa ou a uma pessoa'. Devemos aqui consignar que apesar do anacronismo do termo, ele corresponde perfeitamente àquilo que essas *imagines* no universo romano representavam. Etimologicamente: o prefixo *re-* que imprime à base da palavra a noção de repetição e a própria base “-trato”, cuja origem está no verbo *traho*, -ere, *traxi*, *tractum* do latim que significa colocar, levar.

romana, ou pelo menos, pelos romanos desenvolvida a *effigies* a partir do modelo/molde segundo a técnica inventada por Lisístrato Sicônio. E a terceira impõe o limite entre o público e o privado, tendo em vista certa prática discursiva e imagética.

Se imaginarmos a diferença de elocução entre aquilo que é público e aquilo que é privado, o rito em que se apresenta a imagem e se efetiva o discurso de homenagem ao morto, observaremos a transgressão da elocução pelo simples deslocamento da imagem da *domus*, do *columbarium* (figura 78) ou do *atrium*, ao *forum*, junto aos *rostra*.

Figura 78 - *Columbarium* II, Vigna Codini, Via Latina, Roma¹⁶

¹⁶ Anderson; Nista (1988).

Figura 79¹⁷ – Detalhe do grande *Columbarium* da Villa Panphili – Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme, Roma

Sob a perspectiva das imagens não verbais ou das representações imagéticas, o primeiro ponto que devemos observar é a possibilidade de resgate de passado na cultura romana. É certo que, entre os ritos mais antigos de que se tem notícia nessa época, o *culto aos antepassados* ocupa lugar importante, e devia ser celebrado no ambiente da *domus*, junto aos *manes*, no *columbarium*, numa conjunção absolutamente valorizada, entre corpo e alma¹⁸. Afinal, se, de um lado, o corpo em si mesmo já não mais existe, de outro lado, entretanto, o *mortuus absens* é *imago praesens*.

Esse conceito pode ser facilmente relacionado à ideia de *monumentum* proposta por Jacques Le Goff¹⁹ em verbete homônimo na *Enciclopédia Einaudi*. As imagens ancestrais, portanto, podem ocupar as duas nuances/acepções propostas por Le Goff, pois são, de um lado, obras comemorativas, de outro lado, perpetuam monumentos funerários que são o resultado do ato de recordar: a recordação, a memória. Essa

¹⁷ © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 22 de Agosto de 2013.

¹⁸ Sal., Cat. 1.

¹⁹ Le Goff (1996, 535-536).

reposição da imagem do morto, entretanto, já começa nos momentos anteriores à morte, pois é notável a metáfora da vida como representação, cujo final deve ser reverenciado pelo aplauso e/ou pelo choro – a *conclamatio*²⁰. Na *Vida de Augusto* de Suetônio, 99, temos:

Supremo die identidem exquirens, an iam de se tumultus foris esset, petito speculo capillum sibi comi ac malas labantes corrigi praecepit et admissos amicos percontatus, ecquid iis uideretur mi[ni]mum uitae commode transegisse, adiecit et clausulam:

ἐπεὶ δὲ πάνυ καλῶς πέπαισται, δότε κρότον
καὶ πάντες ἡμᾶς μετὰ χαρᾶς προπέμψατε.²¹

No último dia perguntou se já havia lá fora agitação, pediu um espelho para compor o cabelo e corrigir o rosto, que estava caído; depois, fazendo entrar os amigos, perguntou ‘se lhes parecia que tinha representado bem até ao final a comédia da vida’, juntando o fecho habitual: ...pois se acaso/ vos agradou a peça, batei palmas,/ juntos manifestai vossa alegria.

4. *Imago* privada versus pública

O momento que segue a *conclamatio*, o momento, portanto, da morte, cerca-se de inúmeros procedimentos funerais que estendem a *repraesentatio* ao ponto *post mortem* – confirmação do argumento de uma simbiose, que podemos predicar como diferenciada²², já que ocorre entre o corpo e a alma da mesma pessoa. Nesse momento, por sua vez, era feita a máscara de cera²³, na qual se tinha a *imitação/impressão* (*figura/effigies*) da feição do morto, para que, muita vez, a partir dessa, fosse elaborada uma representação mais duradoura em mármore, bronze ou terracota. Contudo, duas possibilidades havia nesse momento.

A primeira, se o retrato fosse exposto fora da *domus* (uma *imago publica*²⁴, portanto), ele devia e/ou podia sofrer correção, nesse sentido, a peça estava sujeita à intervenção da *τέχνη* do artista, de seu talento ou *ingenium* de acordo com os padrões do *καλός* daquela sociedade que a observava, ou melhor, de acordo com o decoro que já estava estabelecido *a priori*. Penso aqui: quando a *imago* devesse sair de sua esfera

²⁰ Salles (2000, 363).

²¹ Suet. Aug. 99.

²² Digo simbiose diferenciada, pois não estamos diante de elementos distintos que mantêm uma correlação de vida biologicamente pensada, mas uma correlação entre a alma do morto e a vida produzida por uma imagem que está sendo recolocada e (re) apresentada por uma segunda pessoa, o artífice, o técnico.

²³ Ginzburg (2001, 83).

²⁴ Bandinelli também chamará de oficial.

privada de circulação e exposição nos funerais, ela teria seu efeito de sentido subvertido, sua condição de *effigies* passaria a ser fruída sob a tutela das regras do *simulacrum*, produzindo, pois, outro efeito. Tal interferência ou sobreposição da *ars/τέχνη* sobre a *φύσις/natura* indica a função argumentativa da imagem, tendo em vista a finalidade do discurso não verbal. A elocução, assim, é posta à vista da assistência; suas virtudes em todos os seus níveis são observadas com a função de embelezamento do privado em relação ao público: a *uirtus* de clareza (*perspicuitas*), a de decoro (*aptum*), a de ornato (*ornatus*) e a de pureza (*puritas* ou *latinitas*) são obedecidas a fim de que o projeto imagético não verbal logre êxito argumentativo. Pode-se dizer, portanto, que nesse tipo de discurso não verbal a *elocutio* apresenta funções de *inuentio*, pois que assume suas “responsabilidades” em certa e restrita medida.

Por exemplo, a imagem de Augusto (figura 80), elaborada após sua morte, revela essa super-hierarquização da elocução como fulcro argumentativo em chave de amplificação na qual um morto de 76 anos aparenta mais vigor, beleza e altivez do que possuía em sua vigorosa juventude:

Figura 80 - Augusto *post mortem* (99.344²⁵) – oficial ou público – Museum of Fine Arts (MFA), Boston

²⁵ Martins (2003, 185).

A segunda possibilidade de continuidade de vida após a morte que o direito de imagem possibilita é o do uso mera e exclusivamente privado da própria *persona*, como forma de reverência do grupo social ao seu membro insigne. As gerações futuras verão no exemplo, no paradigma desse patriarca, não as qualidades físicas de potência e força, mas um escopo moral e ético a ser seguido pelos jovens, tendo em vista, por exemplo, o *mos maiorum* observado em valores como: a *fides*, a *pietas*, a *religio*, a *disciplina*, a *gravitas et constantia*, a *uirtus* e a *dignitas et auctoritas*. Assim a *repraesentatio*, simplesmente, se limitava ao uso do próprio molde no intuito de ser celebrado junto aos demais ancestrais da *gens* a que o defunto pertencia. Lembremos ainda que tais valores encontram claro contato com aspectos significativos da *uirtus* romana e da *ἀνδρεία* grega.

Para que entendamos os aspectos físicos desse molde, podemos observar, por exemplo, uma imagem em que os aspectos cadavéricos ficam claros:

Figura 81²⁶ - Retrato derivado de uma máscara mortuária – Musée du Louvre, Paris

²⁶ Bandinelli (1988, 92).

Figura 82²⁷ – Máscara mortuária de cera – Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles

As imagens 81 e 82 parecem-me distantes da representação com cuja beleza devemos nos comprazer ou deleitar ou fruir (*delectare ou dulce*), mas muito próximas de uma ausência anímica a que devemos ter reverência ou vênua, temor ou consideração em chave educativa, logo, associada ao *docere* discursivo, logo, ao *utile*. Afinal, ao observá-las, não há como não pensar que este é o fim que cabe a todos nós. Posso, portanto, concluir preliminarmente que a interferência retórica sobre a imagem rivaliza/emula com a natureza, com a *φύσις/natura*. Vale dizer que para esses romanos “a *imago* era considerada equivalente dos ossos, porque se acreditava que uma e outros eram uma parte com respeito ao todo, o *corpo*”²⁸, diz Ginzburg.

Podemos também observar um mesmo objeto operado sob dois tipos de *elocutio*, a das *effigies* (figuras 83 e 85) e a dos *simulacra* (figura 84):

²⁷ © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 2 de janeiro de 2013.

²⁸ Ginzburg (2001, 91).

(83)

(84)

Figura 83²⁹ – Vespasiano (primeira versão) – retrato privado - Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagem
 Figura 84³⁰ – Vespasiano – retrato oficial – Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme,
 Roma

Figura 85³¹ – Vespasiano (segunda versão) – Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo Alle Terme,
 Roma

²⁹ Bandinelli (1988, 212).

³⁰ Bandinelli (1988, 212).

Vespasiano nas imagens 83 e 85 nos é apresentado indecorosamente, já que, para nós, apenas nos serviria o modelo da figura 84: altivo, nobre, corajoso, poderoso e forte, diferente, portanto, do segundo e do terceiro, apenas decoroso aos seus familiares: suave, amigo e até mesmo simpático, quem sabe³²?

Assim, é digno de lembrança que esse ritual (*religio*) mortuário tem, em toda sua extensão, o fulcro de recolocar a presença e, portanto, eliminar a ausência do morto em seu ambiente mais íntimo, fazendo com que sua memória, seu traço anímico, represente a presença física para aquele grupo. O passado da *gens* mantinha-se vivo e a cada morte se tornava mais forte e presente, ao invés de enfraquecer com a perda de um de seus membros. Assim a história do grupo se amplificava, com o acúmulo de imagens insignes daqueles que dela participaram no passado e a sintetizavam no presente.

Tal acúmulo produz efeito de sentido interessante, pois quanto mais mortos e imagens havia, paradoxalmente, mais poder se alcançava na estrutura civil e política, isto é, aquilo que pode ser tomado como minimização do poder do grupo com a morte, o torna mais forte por causa da amplificação do passado e da estirpe, assim, coadunando-se a prática civil com o preceito retórico-ético – como vimos –, no qual se observa o uso da categoria “estirpe” a fim de que se louve ou vitupere no epítáfio, afinal prescreve, preceitua a *Retórica a Herênio*:

Nunc ad demonstrativum genus causae transeamus. Quoniam haec causa dividitur in laudem et vituperationem, quibus ex rebus laudem constituerimus, ex contrariis rebus erit vituperatio comparata. Laus igitur potest esse rerum externarum, corporis, animi.

Rerum externarum sunt ea, quae casu aut fortuna secunda aut adversa accidere possunt: genus, educatio, divitiae, potestates, gloriae, civitas, amicitiae, et quae huiusmodi sunt et quae his contraria.³³

Passemos agora ao gênero demonstrativo. Como causas desse gênero se dividem em elogio e vitupério, o vitupério será obtido com tópicos contrários àqueles que

³¹ Anderson; Nista (1988, 23). Observar que esta versão do retrato de Vespasiano pertence ao tipo representado pelo da coleção da Glyptotek Ny Carlsberg. Assim temos ambos lado a lado em contrapartida ao da versão 1 do Museo Nazionale Romano.

³² Bandinelli (1988, 210-212): Già per il primo degli imperatori Flavii, Vespasiano, abbiamo, nella serie dei suoi ritratti, una ripresa di modi pre-augustèi, oltre all'esempio più evidente di una netta distinzione fra ritratto privato e funerari e ritratto ufficiale e onorario. Il ritratto di Vespasiano della collezione Ny Carlsberg corrisponde con piena evidenza allà descrizione che del suo físico abbiamo negli sctorici delle sue imprese militari: un vecchio militare di origine plebea, dall'aspetto di contadino, cotto dal sole nel volto attenggiato come sotto uno sforzo, volgare nell'aspetto e nel modo di comprtarsi. Invece nel ritratto del Museo Nazionale Romano, ci viene presentato il princeps dall'aspetto distinto, intellettuale e vagamente ricordante qualche sovrano elenistico.

³³ *Ad. Her.*, 3.10.

usarmos para compor o elogio. O elogio, então, pode ser das coisas externas, do corpo e do ânimo.

Coisas externas são aquelas que podem acontecer por obra do acaso ou da fortuna, favorável ou adversa: ascendência, educação, riqueza, poder, glória, cidadania, amizades, enfim, coisas dessa ordem e seus contrários³⁴.

Esse tipo de *repraesentatio*, que, antes de tudo, se liga à esfera privada, ecoa, de forma *sui generis*, na pública, uma vez que, a partir dessas representações familiares, se produz certa gama de imagens que extrapola os muros da *domus* e atinge, de chofre, o poder político, consequentemente, a esfera pública. Posso dizer, assim, que a imagem migra para o espaço público, produzindo certa inadequação ou falta de decoro, pois simplesmente é-lhe pregada uma essência que não é pertencente, digamos, à sua esfera de circulação.

Disso há confirmação, pois o direito de cultuar imagens e fazê-las circular é restrito aos nobres e apenas eles detêm o *ius imaginum* e, como corolário, a possibilidade de realizar os *gentilicia funera*. O termo *ius* reflete, pois, a *consuetudo* como privilégio de poucos, regulando a atividade privada, o funeral e a própria representação com um direito que é essencialmente público. Da mesma maneira, a *pompa*³⁵ dos funerais atinge apenas certa camada da sociedade, pois que é *gentilicia*, isto é, algo que só é admitido para aqueles que pertencem ao grupo social/familiar da *gens*³⁶. Além de constituir um privilégio, as imagens dos antepassados são tidas como paradigmáticas do ponto de vista ético e moral³⁷, como vimos em Salústio, *Guerra contra Jugurta*, 4, o que corrobora do ponto de vista prático a relação entre público e privado.

Alguns aspectos devem ser observados nesse trecho de Salústio. O primeiro diz respeito às fronteiras semânticas entre *figura* e *imago*, já que o autor propõe *maiorum imagines* (as imagens dos seus antepassados) e *illam figuram ceram* (aquela imagem de cera). O termo geral *imago* pode ser também uma imagem impressa em cera, daí *figura*, cuja etimologia é o verbo *fungo* (modelar, fixar), assim como *effigies*. O segundo, é a concepção de glória apresentada pelo historiador, que se associa à ideia de κλέος já observada no trecho de Vernant (1979) a que me referi.

³⁴ Tradução de A. P. Celestino e A. Seabra (2005,161).

³⁵ Leia-se aqui o termo em seu sentido latino: procissão, cortejo, séquito. Por extensão semântica, a aplicabilidade retórica na expressão *retorum pompa*, isto é, *declamatio*.

³⁶ Entretanto Ginzburg aponta para outra possibilidade que diz já existir entre 133 e 136 d.C. uma lei em que um colégio ou uma associação de Lanúvio se reservava o direito de celebrar um *funus imaginum*, “funeral da imagem”, no caso de um patrono não conceder o corpo de um escravo membro do colégio. Ginzburg (2001,91).

³⁷ Anderson; Nista (1988, 33)

5. Os funera gentilitia

Os *funera gentilitia*, por sua vez, é a efetiva extrapolação da imagem privada ao âmbito público. Em memorável passagem, Políbio, no 6º livro de sua *História*, assim os descreve:

Ὅταν γὰρ μεταλλάξῃ τις παρ' αὐτοῖς τῶν ἐπιφανῶν ἀνδρῶν, συντελουμένης τῆς ἐκφορᾶς κομίζεται μετὰ τοῦ λοιποῦ κόσμου πρὸς τοὺς καλουμένους ἐμβόλους εἰς τὴν ἀγορὰν ποτὲ μὲν ἐστὼς ἐναργής, σπανίως δὲ κατακεκλιμένος. περίξ δὲ παντὸς τοῦ δήμου στάντος, ἀναβὰς ἐπὶ τοὺς ἐμβόλους, ἂν μὲν υἱὸς ἐν ἡλικίᾳ καταλείπηται καὶ τύχῃ παρῶν, οὗτος, εἰ δὲ μή, τῶν ἄλλων εἴ τις ἀπὸ γένους ὑπάρχει, λέγει περὶ τοῦ τετελευτηκότος τὰς ἀρετὰς καὶ τὰς ἐπιτετευγμένας ἐν τῷ ζῆν πράξεις. δι' ὧν συμβαίνει τοὺς πολλοὺς ἀναμιμνησκομένους καὶ λαμβάνοντας ὑπὸ τὴν ὄψιν τὰ γεγονότα, μὴ μόνον τοὺς κεκοινωνηκότας τῶν ἔργων, ἀλλὰ καὶ τοὺς ἐκτός, ἐπὶ τοσοῦτον γίνεσθαι συμπαθεῖς ὥστε μὴ τῶν κηδευόντων ἴδιον, ἀλλὰ κοινὸν τοῦ δήμου φαίνεσθαι τὸ σύμπτωμα. μετὰ δὲ ταῦτα θάψαντες καὶ ποιήσαντες νομιζόμενα τιθέασιν τὴν εἰκόνα τοῦ μεταλλάξαντος εἰς τὸν ἐπιφανέστατον τόπον τῆς οἰκίας, ξύλινα ναῖδια περιτιθέντες. ἡ δ' εἰκὼν ἐστὶ πρόσωπον εἰς ὁμοιότητα διαφερόντως ἐξεργασμένον καὶ κατὰ τὴν πλάσιν καὶ κατὰ τὴν ὑπογραφὴν. ταύτας δὲ τὰς εἰκόνας ἐν τε ταῖς δημοτελέσι θυσίαις ἀνοίγοντες κοσμοῦσι φιλοτίμως, ἐπὶ τῶν οἰκείων μεταλλάξῃ τις ἐπιφανής, ἄγουσιν εἰς τὴν ἐκφορὰν, περιτιθέντες ὡς ὁμοιοτάτοις εἶναι δοκοῦσι κατὰ τε τὸ μέγεθος καὶ τὴν ἄλλην περικοπήν. οὗτοι δὲ προσαναλαμβάνουσιν ἐσθῆτας, ἂν μὲν ὕπατος ἢ στρατηγὸς ἢ γεγενημένος, περιπορφύρους, ἂν δὲ τιμητής, πορφυρᾶς, ἂν δὲ καὶ τεθριαμβευκῶς ἢ τι τοιοῦτον κατειργασμένος, διαχρύσους. αὐτοὶ μὲν οὖν ἐφ' ἁρμάτων οὗτοι πορεύονται, ῥάβδοι δὲ καὶ πελέκεις καὶ τᾶλλα τὰ ταῖς ἀρχαῖς εἰωθότα συμπαρακεῖσθαι προηγείται κατὰ τὴν ἀξίαν ἐκάστῳ τῆς γεγεννημένης κατὰ τὸν βίον ἐν τῇ πολιτείᾳ προαγωγῆς ὅταν δ' ἐπὶ τοὺς ἐμβόλους ἔλθωσι, καθέζονται πάντες ἐξῆς ἐπὶ δίφρων ἐλεφαντίνων. οὐ κάλλιον οὐκ εὐμαρὲς ἰδεῖν θέαμα νέῳ φιλοδόξῳ καὶ φιλαγάθῳ.³⁸

Por ocasião da morte de qualquer homem ilustre, ele é levado em seu funeral com toda a pompa até o Fórum, perto dos chamados rostros, algumas vezes bem à vista em posição vertical, e mais raramente reclinado. Ali, com todo o povo de pé em volta, um filho crescido, se ele deixou algum que esteja presente em Roma, ou se não outro parente, sobe aos Rostros e pronuncia um discurso alusivo às suas qualidades e aos seus sucessos e feitos ao longo da vida. Consequentemente toda a multidão, e não apenas quem teve alguma participação nesses feitos, mas também quem não teve, quando os fatos são relembrados e postos diante de seus olhos comove-se e é levada a tal estado e empatia que a perda parece não se limitar somente a quem chora o morto e passa a ser extensiva a todo povo. Em seguida, após o enterro e a realização das cerimônias usuais, coloca-se uma imagem do defunto no lugar mais visível da casa, numa espécie de tabernáculo de madeira. Essa imagem consiste numa máscara reproduzindo com notável fidelidade a tez e a feição do morto. Nos dias de festas religiosas públicas essas imagens são expostas e conduzidas por homens que pareçam assemelhar-se mais a cada defunto em estatura e compleição. Esses homens vestem uma toga com *debrum* cor de púrpura se o defunto era cônsul ou pretor, toda de púrpura se ele era censor, e bordada de ouro se ele tivesse recebido as honras do triunfo ou alguma distinção desse gênero. Tais homens são levados num carro precedido de fascas, machados e outras insígnias às quais cada um dos personagens por eles encarnados tinha direito de acordo com a função que exercera em vida; quando eles chegam aos rostros, sentam-se em cadeiras de marfim enfileiradas. Não seria fácil imaginar um espetáculo mais nobilitante e edificante para um jovem que aspire à fama e à excelência. De fato, quem não se sentiria estimulado pela visão das imagens de homens famosos por suas qualidades excepcionais, todos reunidos como se

³⁸ Plb. 6.53.

estivessem vivos e respirando? Poderia haver um espetáculo cívico mais belo que esse?³⁹

Dessa passagem de Políbio, alguns dados devem ser observados com mais atenção. Primeiro, a relação entre imagem e discurso verbal “pronuncia um discurso alusivo às suas qualidades e aos seus sucessos e feitos ao longo da vida”. Isto é, originariamente o uso desse tipo de imagem pressupunha a exposição pública e, nesse caso, deveria estar associada a uma *declamatio* (*rhetorum pompa*) que corroborasse a importância do figurado, uma vez que a imagem não passa de um retrato e esse, a não ser pela sua própria existência, não traz informações precisas acerca do passado do representado. Assim, o retrato de um homem ilustre é, inicialmente, um meio complementar de informações, apenas o traz de volta para o ambiente público para ser louvado pelo discurso verbal. Entretanto, no ambiente privado, na *domus*, ele é cultuado de maneira absoluta, porquanto lá os seus feitos e importância não carecem de explicitação ou explicação, pertencem à memória coletiva do grupo como *monumentum*.

Ocorre, porém, que a declamação associada à figura produz efeito interessante, curioso mesmo: se o discurso fúnebre se ocupa em produzir a *repraesentatio* das qualidades do defunto, deve, como efeito de sua perfeita realização, inculcar na audiência/espectadores um *εἰκὼν* mental, anímico, *φαντασία*, que será incrementado pela *effigies* mortuária privada, trazida ao público no fórum junto aos rostros.

Daí, em segundo lugar, a imagem associada ao discurso público revigora o efeito de sentido (*affectatio*) produzido na recepção ao dizer “quando os fatos são lembrados e postos diante de seus olhos comove-se e é levada a tal estado e empatia que a perda parece não se limitar somente a quem chora o morto e passa a ser extensiva a todo povo”. Políbio propõe que há um viés argumentativo forte no discurso epidítico, ao contrário do que propugnam aqueles que o tinham como discurso estéril, reforçando a subjetivação da elocução e reduzindo as retóricas a uma retórica das figuras, como ocorreu no séc. 19.

Assim a função *mouere* do discurso se amplifica, pois a pronúncia da louvação é feita diante do morto como que se ele, ainda vivo, recebesse as honras mais nobilitantes possíveis. Isso pode ser intensificado ao observarmos a indicação do efeito persuasivo do culto aos antepassados como *exempla* em “Não seria fácil imaginar um espetáculo mais nobilitante e edificante para um jovem que aspire à fama e à excelência”, e em “quem não se sentiria estimulado pela visão das imagens de homens

³⁹ Tradução de Mário da Gama Cury.

famosos por suas qualidades excepcionais, todos reunidos como se estivessem vivos e respirando?”.

Em terceiro lugar, o mimetismo da imagem produzida⁴⁰ - é um molde em cera - imprime ao retrato realismo; e a recepção, portanto, não está apenas diante de uma possível representação como releitura da imagem do figurado, está diante do próprio representado. Assim a indicação “essa imagem consiste numa máscara reproduzindo com notável fidelidade a tez e a feição do morto”, permite aferirmos a origem de certo estilo romano na representação.

O retrato republicano romano não possui, na origem, a descaracterização do representado em função de um processo elocutivo que minimiza os defeitos físicos e amplifica as qualidades, como se observa na tradição helênica. A distância entre a origem e o resultado só pode ser observada no âmbito material. Contudo vale dizer que essa inobservância de critérios elocutivos de amplificação, se não ocorre no discurso visual, é, não rara vez, compensado no verbal.

Em quarto lugar, a reutilização da imagem e sua associação a uma pessoa viva no trecho “nos dias de festas religiosas públicas essas imagens são expostas e conduzidas por homens que pareçam assemelhar-se mais a cada defunto em estatura e compleição” é um dado que deve ser considerado, pois, se de um lado a imagem é desprovida de vida, de outro, o condutor dessas imagens por semelhança transfere vida ao morto, construindo-se um símile nos moldes aristotélicos da retórica, contudo sendo um dos elementos do símile alguém vivo.

Por fim, é conclusivo, no texto de Políbio, a existência do rito como teatro, cujos atores, mortos, assumem vida diante do ambiente público e do privado. A função do resgate da memória dos antepassados atua de maneira incisiva na manutenção de poder como retomada frequente e contundente de uma tradição que se repete desde sempre. Quando observamos a extrapolação da imagem do âmbito privado para o público, vemos que a memória coletiva é cultuada e praticada, e daí se pode inferir que o *ius imaginum*, ao mesmo tempo em que restringe o uso das imagens, repercute como algo que deve ser respeitado por aqueles não possuem o mesmo direito.

Vale lembrar que essa prática de representação, além de se constituir como parte de um ritual, passa, na República, a ser fonte para um tipo singular de representação que caracteriza o retrato romano da época republicana. É a partir das máscaras funerárias em cera que se modelavam, em outros materiais (terracota, mármore e bronze), imagens mais perenes dos homens ilustres de Roma. A aproximação desse tipo de *imago* com a realidade, portanto, era muito forte, como

⁴⁰ Bardon (1972).

vimos no texto acima, e boa parte da representação, a partir de 100 a.C., pode refletir esse tipo de relação com o real por causa da forma de elaboração.

Contudo, Hiesinger⁴¹ alerta que convivem em Roma na República dois estilos de imagens, uma chamada médio-italica, que mantém estreita proximidade com as estátuas helenísticas e, nesse sentido, caracteriza-se pelo patético, pelo movimento e pela dramaticidade. E um outro tipo, chamado tradicional romano, ligado à figuração dessas máscaras mortuárias, caracterizado, pois, pelo tom sombrio e inabalável e expressividade no olhar. A convivência entre as duas práticas se justifica pelo objeto representado. Enquanto o primeiro tipo se ocupa de representações mitológicas e religiosas no estrito senso, a segunda se atém à figuração histórica e memorialística. Enquanto no primeiro caso têm-se características helenizantes que valorizam aspectos anímicos, o *πάθος*, amiúde, é observado com clareza nos cabelos, nos gestos e nos movimentos. No segundo tipo, a sisudez, a introspecção, a serenidade e, fundamentalmente, a proximidade com a realidade originária são marcas bem precisas.

Entretanto é certo que todas essas representações têm a mesma origem: nascem na e da morte. Suas funções memorialísticas ou de propaganda têm valor inegável do ponto de vista dessa sociedade que tanto as valorizava, que as colocava no centro de sua circulação: a casa, afinal, essa é o centro efetivo do poder de Roma. Dela emana todos os modelos e todas as formas do Império Romano.

⁴¹ Hiesinger (1973, *passim*).

Figura 86 – Augusto diante da tumba de Alexandre (c. 1660), Sebastien Bourdon – Collection Crozat, Paris.

Figura 87 – Mecenas apresenta as Artes Liberais a Augusto (1743) - Giovanni Battista Tiepolo – Государственный Эрмитаж (Museu Estatal Hermitage), São Petersburgo

VI. Texto e imagem: História*

*Post id tempus auctoritate omnibus praestiti,
potestatis autem nihilo amplius habui quam ceteri
qui mihi quoque in magistratu conlegae fuerunt¹*
Augusto

1. Questões Preliminares

Quando pensamos no fazer história sobre ou sob o mundo romano antigo, ou mais especificamente, sobre ou sob Otávio/Augusto, parece-me aceite que tenhamos hoje duas espécies de registros operados, referendados e analisados por filólogos em seus *comentários* e/ou historiadores, em suas *narrativas*, pelo menos desde as reflexões de J. Le Goff²: o documento e o monumento. Enquanto o primeiro se ocupa das práticas discursivas e, portanto, na Antiguidade, e mesmo até Gutenberg, seu suporte é o papiro, é o manuscrito ou é a pedra sobre a qual está a epigrafia ou os grafitos parietais; o segundo faz-nos ver história por meio de outros mecanismos cognitivos que não são os das leituras e/ou das audições, mas são os que decodificam os *signa*, os *simulacra*, as *effigies*, as *statuae*, as *figurae nummi*, os *opera tessalata* ou *uermiculata* (*lithostrota*³) e as *ectypae gemmae*⁴

* Este capítulo foi apresentado parcialmente como conferência isolada aos membros do PROAERA – UFRJ, 2013 e será publicado como capítulo do livro: Glaydson José da Silva e Maria Aparecida de Oliveira Silva (orgs). *A Ideia de História na Antiguidade*, 2 vols. (Volume I – Grécia e Volume II – Roma)

¹ Aug., *Anc.* 6.21. Depois desta época, pela autoridade excedi a todos, mas em nada tive mais poder do que outros colegas meus que também exerceram uma magistratura.

² Le Goff (1996, 535-549).

³ Plin., *Nat.* 36.184-185: Pavimenta originem apud Graecos habent elaborata arte picturae ratione, donec *lithostrota* expulere eam. celeberrimus fuit in hoc genere Sosus, qui Pergami stravit quem vocant asaroton ocon, quoniam purgamenta cenae in pavimentis quaeque everri solent velut relictas fecerat parvis e tessellis tinctisque in varios colores. mirabilis ibi columba bibens et aquam umbra capitis infuscans; apricantur aliae scabentes sese in canthari labro. [185] – Pavimenta credo primum facta quae nunc vocamus barbarica atque subtegulænea, in Italia festucis pavita. hoc certe ex nomine ipso intellegi potest. Romae scutulatum in Iovis Capitolini aede primum factum est post tertium bellum Punicum initum, frequentata vero pavimenta ante Cimbricum magna gratia animorum indicio est Lucilianus ille versus: “Arte pavimenti atque emblemate vermiculato.

Os calçamentos têm origem com os gregos, eles eram trabalhados com pintura (*arte picturae ratione*), até que os *lithostrata* (mosaicos) os substituíram. Soso, que pavimentou Pérgamo, foi o mais célebre nesse gênero, ao qual chamam ἀσάρωτος οἶκος (casa suja), já que resíduos de cada refeição costumavam ser varridos às calçadas e como tinham sido feitos os mosaicos com pequeninas pedras e pintadas em cores variadas, daí tem-se o nome. Nesse lugar é admirável uma pomba bebendo água e sua sombra escondendo as cabeças; e outras bicando-se tomam sol na borda de um cantaro. Creio que os primeiros calçamentos feitos são aqueles que hoje chamamos “barbárico” e “subtegulâneo” na Itália, assentados com “festucas” (espécie de macete, martelo ou êmbolo), e, certamente, isto podemos inferir do próprio

(*sculpturae*) – *imagines* em todas as suas possibilidades. Igualmente aos documentos, as imagens demandam compreensão de marcas e de procedimentos, no caso, pictóricos ou plásticos, daquele que se sujeita a ser o paciente da informação. Por outro lado, também é comum se observar a integração entre o discursivo e o visual, produzindo um curioso jogo de correspondências e homologias que podem, em certa medida, resgatar a forma de ler, ouvir, ver e enxergar imagens ou textos ou imagens/texto – a *forma mentis* e a *uisio mentis* –, apesar de termos a clareza de que o *discurrere* > *dicursus* pressupõe progressão narrativa e, portanto, temporal, e o *uidere* > *uisum* é fundamentalmente simultâneo, imediato, logo, desprovido de progressão temporal, já que se subordina à simultaneidade do olhar.

O texto historiográfico em suas modalidades antigas (comentário, monografia, história universal, história pragmática, anais, vidas etc.) guarda em si não somente o registro de eventos, como também documenta um agente histórico e as próprias marcas de decodificação por seu público, em que pese aqui a seleção prévia extemporânea a que se sujeita o documento, que, em si mesmo, deve ser entendido como escolha do agente da história, seja ele um historiador, seja ele um filólogo. Este duplo referencial – agente e paciente, *auctor* e *audiens*⁵, – historiográfico, entretanto, só pode ser traduzido hoje, se tivermos em mente a própria condição textual da história, tendo em vista o gênero letrado, balizado por regras que norteiam sua

nome. Em Roma, o primeiro calçamento “losângico” foi feito no prédio do templo de Júpiter Capitolino depois do começo da Terceira Guerra Púnica. Certamente, antes das guerras Címbricas estes calçamentos eram comuns, uma prova disso é este verso de Lucílio: ‘Com arte de calçamento e com emblemas em xadrez’.

Cic., *Brut.* 274. Compara o estilo de Marco Calídio a um mosaico, já que as partes que constituem seu discurso parecem plenamente engastadas. Cic., *Or.* 149-150: Cita Lucílio, falando dos mosaicos, para decodificar certo tipo de escritura cuja principal característica é o detalhe, a leitura neste caso é negativa. Cf. Cic., *De Or.* 3.171.

⁴ Sen., *Ben.* 3.26.1: *Nostri saeculi exempla non praeteribo. Sub Tib. Caesare fuit accusandi frequens et paene publica rabies, quae omni civili bello gravius togatam civitatem confecit; excipiebatur ebriorum sermo, simplicitas iocantium; nihil erat tutum; omnis saeviendi placebat occasio, nec iam reorum expectabantur eventus, cum esset unus. Cenabat Paulus praetorius in convivio quodam imaginem Tib. Caesaris habens ectypa et eminente gemma.*

Não irei silenciar os exemplos de nosso tempo. Sob Tibério César foi banal e quase um furor público acusar-se uns aos outros, que mais seriamente pôs disputa o cidadão togado do que toda a Guerra Civil; acolhiam-se a palavra de bêbados e a ingenuidade dos tolos; nada era seguro; toda ocasião servia para praticar crueldade – já não se esperavam acontecimentos para acusação, bastava que fosse um. Paulo, um pretor, cejava num simpósio, tendo uma imagem de Tibério César num eminente camafeu em relevo.

D.C., 43.43: τό τε ὅλον τῇ τε Ἀφροδίτῃ πᾶς ἀνέκειτο, καὶ πείθειν πάντας ἤθελεν ὅτι καὶ ἄνθος τι ὥρας ἀπ’ αὐτῆς ἔχοι· καὶ διὰ τοῦτο καὶ γλύμμα αὐτῆς ἔνοπλον (*imago clipeata* = *éikon énoplon*) ἐφόρει, καὶ σύνθημα αὐτὴν ἐν τοῖς πλείστοις καὶ μεγίστοις κινδύνοις ἐποιεῖτο.

Ele era absolutamente devotado à Afrodite e estava disposto a convencer a todos que recebera dela uma flor da juventude. Por conseguinte, ele costumava usar uma imagem sua em armas sobre seu anel e seu nome dedicou a maior parte e os maiores perigos. Cf. Plin., *Nat.* 37.173.

⁵ Penso aqui no participio presente de *audio*, *audire*, na 6^a acepção do OLD: ouvir um professor, ouvir palestras, receber instruções, ouvir um recital de um *auctor*, ouvir um recital de literatura.

produção (agente) e sua fruição (paciente). Por outro lado, me parece importante salientar que apesar de, sob o ponto de vista das tecnicidades, poesia e outros gêneros regidos pela *res ficta* não possuírem estatuto histórico *scripto sensu*, eles são também tidos como documentos, já que resgatam verossímeis de determinadas épocas ou de *personae* históricas, o que nos vale como embasamento para resgate da audiência, dado que supõe a reconstrução textual do *probabilis*, do que *pode ou poderia ser*. Assim, tais discursos ficcionais tem estatuto probatório se observados poético e retoricamente.

Também devemos ter em mente como corolário que os documentos construídos de acordo com procedimentos retórico-poéticos – mais uma vez reafirmando a seleção comprometedora a que se sujeitam – estão, portanto, previamente acordados entre paciente e agente historiográfico. Assim, de um lado, o *auctor*⁶ produz o texto, de outro lado, sua *auctoritas* é constituída por sua audiência, *audiens*. Tal acordo, precedência ou compromisso, se impõe justamente por serem essas modalidades regidas discursivamente por preceitos retórico-poéticos que enquadram, modalizam, normalizam o discurso e, conseqüentemente, tornam o texto resultante virtuosamente apto⁷, logo, eficaz por seu compromisso intelectual com seu público efetivo. Nesse sentido, é absolutamente necessário compreender que o texto historiográfico, antes de ser uma das *mídias* de eventos e/ou retratos, é inequivocamente artefato literário com todos os ingredientes que convém à narrativa, sem querer entrarmos na polêmica, a meu ver já resolvida, entre H. White⁸ e A. Momigliano⁹, arbitrada por C. Ginzburg¹⁰.

Outra questão que se impõe está assentada justamente na questão do entendimento de história como narrativa, daí nos ser útil a afirmação de Veyne: “Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página¹¹, e essa síntese da narrativa é tão espontânea quanto a da nossa memória, quando evocamos os dez últimos anos que vivemos.”¹² Se especulamos sobre

⁶ É bom lembrar que não é minha intenção apenas traduzir o termo autor em latim, *auctor*, -oris. Antes, pretendo recuperar as camadas semânticas do conceito contidas no termo, começando a pensar na etimologia que é o verbo *augeo*, *augere* (aumentar, crescer). É necessário observar que o OLD, em sua 4ª acepção, propõe que o *auctor* é a pessoa que tem o peso ou a autoridade: um líder ou porta-voz, representante-chefe, um representante, agente. Na 6ª acepção, alguém que persuade, ensina ou aconselha. Na 8ª acepção, um reconhecido especialista num determinado assunto e especialmente quando torna-se um precedente ou modelo, uma autoridade no “assunto”. Somente a 9ª acepção, prevê o escritor.

⁷ *aptum*.

⁸ White (2001, 97-116).

⁹ Momigliano (1981, 259-268).

¹⁰ C. Ginzburg (2002, 47-63).

¹¹ Por exemplo, a história das artes, em *História Natural* de Plínio, o Velho (nota de Veyne).

¹² P. Veyne (1998, 18).

a distância separadora entre a experiência vivida e a reflexão da narrativa construída pelo historiador, isto pode nos levar a descoberta de limites que determinam a incompletude e lateralidade dos eventos, isto é, nunca aquilo que é traduzido pela narrativa pode ser apreendido, completa e diretamente, por documentos, por testemunhos, ou por monumentos¹³. Resumidamente, Veyne também propõe: “A história é essência, conhecimento por meio de documentos. Desse modo, a narração histórica situa-se para além de todos os documentos, já que nenhum deles pode ser o próprio evento; ela não é um documentário em fotomontagem e não mostra o passado ao vivo ‘como se você estivesse lá’; retomando a útil distinção de G. Genette, ela é *diegesis* e não *mimesis*”¹⁴.

Ao tratarmos da imagem (*imago/eikón*), logo, do *monumentum* e das vertentes figurativas que evoca e/ou respeita, *signum* que é, não devemos pensar que o processo cognitivo que a “lê/vê” e a converte em juízo, como um posicionamento da *mens*, seja diverso daquele que diante da tessitura do texto no papiro, ou com ouvidos atentos, vivencia uma *performance* de *orationes* ou de poesia, de forma que os gêneros que compõem as visualidades materiais se assomam aos gêneros que determinam as modalidades historiográficas já elencadas por nós, ou mesmo gêneros ficcionais, poéticos ou prosaicos. Ocorre, porém, que, se observarmos sob o aspecto preceptivo, pouco ou quase nada há sobre pintura, escultura, numismática e arquitetura antiga grega ou romana sob a forma de registro escrito antigo. Assim, sem termos uma taxonomia, uma metalinguagem acerca dessas mídias sob a perspectiva metodológica, é prudente organizarmos um *corpus* imagético, ou mesmo, *corpora* imagéticos em consonância às regras compositivas retrospectivamente. Isto é, a partir de componentes que podem ser aferidos a partir da observação de grupos ou de séries imagéticas. E destes grupos seriados ou não, refletir acerca da tradução¹⁵ de *signa*, *simulacra*, *effigies*, *statuae*, *figurae nummi*, *opera tessalata (lithostrota)* e *ectypae gemmae (sculpturae)*.

Importa também a finalidade desses registros imagéticos a que se deu o nome mais amplo *monumentum*. Tendo em vista o conceito em viés do étimo, o monumento é o resultado substantivo e material ou não do *moneo*, *monere*, daí ser o resultado da ação de *fazer pensar, lembrar* e, por extensão, *esclarecer, instruir, ensinar*. Afora o resultado de

¹³ A inclusão dos monumentos nessa chave de leitura não é proposta por Veyne, mas por mim mesmo.

¹⁴ Veyne (1998,18-19).

¹⁵ K. Freudenburg na série de seminários realizados na Universidade de São Paulo sob o título “The structures of influence in Roman poetry” em Março de 2013, defende que ao lermos poesias ou vermos imagens romanas cuja base da emulação seja a poesia, a pintura ou a escultura grega, devemos entender que o resultado do processo produz um poema, uma pintura ou uma escultura “traduzida e aculturada”, logo absolutamente outra, diferente da original e que funcionam na maior parte das vezes em acordo com a cultura romana, a despeito de sua base grega.

predizer, anunciar e profetizar. O *monumentum*, portanto, é, ao mesmo tempo, o que foi pensado e a lembrança; o esclarecimento, a instrução e o ensinamento, e mais: a predição, o anúncio e, mesmo, a profecia.

Assim pensando as imagens, parece-me que o âmbito de seu uso e fruição é primeira categoria necessária à delimitação de seus sentidos intrínsecos e extrínsecos. A dicotomia entre o privado e o público que R. B. Bandinelli¹⁶ apresentou, é ponto de partida para sua compreensão e dimensão entre os romanos no final da República¹⁷ e início do Principado, apesar de sabermos que, em muitos casos, a circunstância de observação que é em princípio privada, pode, muita vez, extrapolar ao público e vice-versa. No primeiro movimento, como vimos no capítulo anterior, isto é, o privado que passa a ser público, temos as *effigies* dos ancestrais que, nos *funera gentilicia*, são levadas em procissões funerais (*pompa funera*), ultrapassando, desta forma, a barreira do privado e invadindo, por assim dizer, o império do público, já que no dia de funerais patrícios, todos os bustos da *gens* enlutada eram levados em procissão desde a *domus* aos *rostra* no fórum¹⁸, deixando, pois, sua sintaxe no *columbarium*, no *atrium* e passando a ser fruídas por um espectro maior de espectadores¹⁹ no ambiente público. No movimento inverso, é interessante a relação mantida entre a figuração pública e o meio “gema” e/ou camafeu (*ectypae gemmae*). Se a figura posta à exposição é essencialmente pública, o suporte/meio é tipicamente privado, dado que se limita ao vestuário ou ao adorno doméstico²⁰, um bom exemplo é o *intaglio* com que trabalhamos no 1º capítulo desta parte.

A segunda categoria aponta naturalmente para o *meio* em que se veicula a imagem. Daí, no primeiro caso temos: a) a estatuaría (bustos, hermas, estátuas e relevos); b) a moeda; c) os mosaicos; d) as gemas e camafeus. Cada um desses meios tem elocução própria, e disso depreendem-se também virtudes próprias – ornato,

¹⁶ Bandinelli (1988, 71 e ss; 177-222).

¹⁷ Não irei discutir aqui a pertinência do debate se existe ou não o fim da República com o início do Principado.

¹⁸ Plb., 6.53.

¹⁹ Cf. Flower (1999). Anderson; Nista (1988).

²⁰ Suet., Aug. 50: *in diplomatibus libellisque et epistulis signandis initio sphinge usus est, mox imagine Magni Alexandri, nouissime sua, Dioscuridis manu scalpita, qua signare insecuti quoque principes perseuerarunt*.

Em documentos diplomáticos e nas cartas, primeiramente usou uma esfinge a fim de dar sua firma, mais tarde a imagem de Alexandre Magno, finalmente, a sua com a mão aberta de Discórides, com a qual também os príncipes seguintes assinaram.

Suet., Jul. 47: *Britanniam petisse spe margaritarum, quarum amplitudinem conferentem interdum sua manu exegisse pondus; gemmas, toreumata, signa, tabulas operis antiqui semper animosissime comparasse*.

Diziam que fora à Britânia com esperança de encontrar pérolas cujo valor, algumas vezes, era auferido, conferindo o peso com uma das mãos. Diziam sempre que colecionava muito entusiasmadamente gemas, intaglios, estátuas, pinturas de pintores antigos;

clareza, pureza, decoro (*ornatus, perspicuitas, puritas* e *aptum*). Temos ainda, por conseguinte, que uma estátua ou um camafeu podem suscitar afecções²¹ diferentes, por exemplo, um mais afeito à neutralidade ética, outro em relação mais estreita com a força patética. Assim como o orador ou o poeta, quaisquer outros artífices, a saber, o cinzelador, o escultor ou o pintor, podem compor argumentos que comovem em face de ser *uehemens* ou *atrox*²² – patéticos; ou persuadem por ser plenos em *lenitas* – éticos.

Por fim, a última consideração que devemos ter em mente é entender os textos e as imagens sob a perspectiva de gênero discursivo aristotélico²³. E assim temos, sob a rubrica do documento, os discursos judiciários, deliberativos e epidíticos. Se pensarmos no uso específico dessa taxonomia junto às peças oratórias, não se pode duvidar que tais registros sejam importantíssimos documentos de história política e econômica de um determinado hiato temporal, logo, sua inclusão como fonte seria óbvia. Devo, contudo, salientar que, sob a perspectiva desta contribuição acerca da história do período augustano, não observarei os discursos em seu sentido estrito – oratória –, como ainda, farei uso dessa preceptiva em apenas um desses gêneros, o epidítico, e restritivamente aplicado a registros poéticos. Acredito também que podemos entender que toda prática imagética, que nos servirá igualmente de fonte (*monumentum*), sob a perspectiva de uma classificação de gênero, ora está associada ao hino, ora ao encômio, ora ao epinício, logo ao louvor que é cerne do epidítico²⁴.

Quando estamos diante do texto epidítico, muita vez, nos perguntamos se estamos diante de algo que é verdadeiro, supondo, pois, que a motivação do louvor e do vitupério é sempre escusa e velada, portanto, pela ira exacerbada ou pela adulação desmedida. Se assim é entendido o documento, ele parece carecer de credibilidade, de *fides*. Mais do que isso, seu caráter histórico se esvai, perde seu valor. Tal suposição é tola, já que não é necessário estar-se diante do epidítico para que estejamos diante de um texto afeito a parcialidades. Como vimos, Veyne já nos mostrou qual seja a fragilidade do documento diante do evento.

Seja como for, nossa ocupação aqui é tratar da história de Otávio Augusto, em imagem e discurso. Disso deriva algumas inquietações. Nesse paralelo (imagem e texto), acaso a imagem tem a mesma *fides* do texto no período que compreende o primeiro consulado de Júlio César e a morte de Augusto? São *mídias* complementares

²¹ Afecções, que de acordo com Cic., *De Or.* 2.46.190, podem atrair à causa pelo ódio, pelo medo, pelo luto, pelo desejo, pela admiração ou por qualquer outra emoção que o orador desperte ou demonstre sentir durante o discurso.

²² Cic., *De Or.* 2.49.200; 213; Quint., *Inst.* 6.2.8-12.

²³ Arist., *Rh.* 1358a-1360b; 1365a-1368b; 1368b-1370a.

²⁴ Men. *Rh.* 368-377. Cf. Martins (2011).

ou não? O que podemos hoje falar em níveis de representação? Diante do texto historiográfico de Dión Cássio, Nicolau Damasco, Suetônio, Augusto e Tácito, os encômios e *images* podem oferecer alguma contribuição? Pensemos um pouco sobre isso.

2. *Auctoritates Augusti*

Quaisquer respostas a estas indagações, a meu ver, passam pela compreensão da ideia de *auctoritas*, sua construção e consecução. Quando discutimos se há ou não uma alteração no regime político romano com a ascensão de Otávio, isto é, se com ele finda a República e começa o Principado ou Império, creio que não haja tal ruptura, antes acredito que temos uma República em novas bases que passam por uma série de alterações e refinamentos de papéis no teatro político republicano. Isso a que chamo de alterações e refinamentos de papéis são facilmente observados nas próprias representações iconográficas e poéticas de Otávio, cuja característica essencial é a sobreposição de funções, acúmulo de investiduras que em hipótese alguma estão fora do horizonte republicano²⁵ se observadas separadamente. Confirmamos isso ao observarmos a afirmação de Otávio nas *Res Gestae* (*Monumentum Ancyranum*), quando propõe uma distinção e tensão entre *auctoritas* e *potestas*: *Post id tempus auctoritate omnibus praestiti, potestatis autem nihilo amplius habui quam ceteri qui mihi quoque in magistratu conlegae fuerunt*²⁶ - Depois desta época, pela autoridade excedi a todos, mas em nada tive mais poder do que outros colegas meus que também exerceram uma magistratura.

Galinsky²⁷, ao discutir a *auctoritas* augustana como um conceito essencial para que entendamos o período augustano, entendo que esteja dando substância à ideia de “novas bases” da República romana sob Otávio. Apesar de Galinsky tratar especialmente da história cultural, nesse caso não há como apartá-la da questão política que a ela subjaz. Se as *auctoritates* de Otávio, ou mesmo, suas *potestates* são alvo de representações, isso significa que tais autoridades e poderes, se não são o cerne de seu governo, são, pelo menos, sua marca distintiva. Mais do que isso, as inter-relações necessárias entre essas distinções são muito importantes para o estabelecimento de um verossímil discursivo e iconográfico da República restaurada por ele representada.

²⁵ Martins (2011, 135 e ss).

²⁶ Aug., *Anc.* 6.21.

²⁷ Galinsky (1996, 10-41).

Galinsky ainda diz que os poderes (*potestates*) não são enfatizados nas *Res Gestae*, afinal, são eles poderes transacionais para operação do governo. Esses não devem ser negligenciados, pois são realmente necessários, mas são secundários diante da *auctoritas* que Augusto busca construir²⁸. Seja como for, havendo ou não a supremacia da *auctoritas* sobre a *potestas*, quais delas (*auctoritates* ou *potestates*) são tipicamente republicanas e subexistem no “Império”? Quais delas são especialmente imperiais e, portanto, fora do quadro de investiduras que temos na República? Ou ainda, entre as primeiras, em quais houve alteração de sua aplicabilidade, em quais houve manutenção?

Se fizermos um inventário de poderes e autoridades teremos: a) em 43 a.C., filho adotivo de Júlio César que produzirá como consequência – *Caesar diui filius*²⁹; b) ainda em 43, passa a ser *propraetor*³⁰, logo, um magistrado *cum imperio* e ganha seu primeiro consulado; c) em 39 a.C., coloca-se sob proteção de Apolo³¹, logo como tal será figurado; d) em 31a.C., torna-se cônsul pela segunda vez e vence Marco Antônio em Ácio; em 29 a.C., é celebrado um triplo triunfo (Ilíria, Alexandria e Ácio); em 28 a.C. passa a ser *princeps senatus* e realiza a consagração do templo de Apolo Palatino; em 27 a.C., restitui a República ao Povo; recebe uma enorme província proconsular; ganha um escudo de ouro que simboliza sua virtude, clemência, justiça e piedade e recebe o título de Augusto; f) em 23 a.C., recebe o *imperium maius* e a *tribunicia potestas*; g) em 2, passa a ser *Pontifex Maximus* e passa a ser o *pater patriae*.³² Observemos algumas imagens relativas a esses poderes e autoridades:

²⁸ Galinsky (1996,16).

²⁹ Em 1 de janeiro de 42 a.C., aproximadamente dois anos após a morte de Júlio César em 15 de março de 44 a.C., entretanto antes da definitiva vitória do segundo Triunvirato sobre aqueles que haviam conspirado contra César e haviam lhe tirado a vida, o Senado Romano o reconhece como divindade. Ele, Júlio César, portanto, passa a ser reconhecido como *Divus Iulius* (o divino Júlio), e seu filho adotivo se autodenomina *Divi filius* (filho do divino, filho do deus) [cf. R. Syme (1939). *The Roman revolution*. Oxford: At Clarendon Press: 202 e]. É comum encontrarmos uma forma mais completa para essa designação “*divi Iuli filius*” (filho do divino Júlio). Como, por exemplo, na Porta Tiburtina em Roma, cuja inscrição indica no alto do Aqueduto *Aqua Julia* (5 a.C.), CIL VI 1244: IMP[ERATOR] CAESAR DIVI IULI F[ILIVS] AUGUSTUS PONTIFEX MAXIMUS CO[N]S[VL] XII TRIBUNIC[IA] POTESTAT[E] XIX IMP[ERATOR] XIII RIVOS AQUARUM OMNIUM REFECIT”. O imperador César Augusto, filho do divino Júlio, Pontífice Máximo, Consol por doze vezes, em seu décimo nono ano de poder tribunício, imperador por quatorze vezes, reorganizou os cursos de todos os aquedutos.

³⁰ O Senado romano confirma Otávio como propretor com responsabilidade conjunta na campanha contra Marco Antônio.

³¹ D.C., 43. Parece-me que a relação que Otávio passa a ter com Apolo pode ser um eco da anedota que Díon Cássio narra, contando que Atia certa noite no templo de Apolo teria mantido um intercuro sexual com uma cobra e sugere que dessa relação nascera Otávio.

³² Os três últimos parágrafos fazem parte de uma discussão mais ampla acerca dos limites entre os conceito de República e Império suscitados pelo texto “Entre a República e o Império: apontamentos sobre a amplitude desta fronteira” de Fábio Faversani, e por mim mesmo no texto “Implementando apontamentos à tenuíssima divisa entre República e Império Romano”, ambos a serem publicados em *Mare Nostrum – Estudos sobre o Mediterrâneo Antigo*, no segundo semestre de 2013.

Figura 88 - CIL VI, 1244 - ed. 1876, p. 268

Figura 89– Aureus 43 a.C. Júlio César e Otávio – RRC 490/2³³

Figura 90 - Denário de Prata – Otávio e a Paz – RIC 252³⁴

Figura 91- Denário de Prata - Otávio na Vitória de Ácio - RIC 267³⁵

³³ (43 a.C.) Otávio e Júlio César. AV Aureus. Cunhada na Gália. Obverso: Otávio: C[AIVS] CAESAR COS[VL] PONT[ONTIFEX] AVG[VR] (convém observar aqui que a inscrição AVG não poderia se referir a Augusto como ocorrerá a partir de 27 a.C., assim, neste caso, me parece uma referência ao colégio de augures do qual fez parte Otávio), cabeça descoberta à direita. Reverso: Júlio César: C[AIUS] CAESAR D[ICTATOR] P[ERPETVVS] PONT[IFEX] MAX[IMVS], Júlio César com a cabeça laureada à direita. Crawford ou RRC 490/2, Syd 1321.

³⁴ (32- 29 a.C.) Cunhada na Itália. Obverso: Otávio. Cabeça descoberta à direita, circundada por pontos na borda. Reverso: A Paz de pé à esquerda, segurando um ramo e uma cornucópia, circundada na borda por pontos. Inscrição: CAESAR DIVI F[ILIVS]. BMCRE 605. CBN 29. Cohen 69.

³⁵ (31 a.C.) Denário de Otávio. Obverso: Otávio: cabeça descoberta à direita. Reverso: Otávio na quadriga no arco triunfal pela vitória em Ácio com a inscrição: IMP[ERATOR] CAESAR. RSC 123.

3. Poder, política, religião: texto e imagem

É essencial o papel da religião em nossa reflexão acerca da história (texto e imagem) sobre e sob Augusto. Já se salientou que Augusto, como restaurador da República, ganha um papel análogo ao de Camilo quando rejeita a proposta de migração dos romanos para a cidade de Veio (Veii) após o saque gaulês de 390 a.C.³⁶ Afirma Camilo que Roma fora fundada sob auspícios e augúrios e que não havia dela uma parte que não fosse plena de cultos e deuses com seus regulares rituais e em seus respectivos e apropriados lugares. Quando Augusto propõe sua restauração da República, toma para si a tarefa de revigorar os cultos locais, aproximando-se, pois, dos ritos ancestrais e estabelecendo uma indissociável relação entre os cultos e o *lugar*³⁷, logo, aproxima-se do papel de Camilo como se já não bastasse a sua própria ascendência, Júlio César.

Outra questão que emerge da associação entre Augusto e religião é o surgimento de rituais que focalizavam mais especificamente a figura do próprio imperador (o culto imperial³⁸), que irá ser acentuado, como não poderia deixar de ser, no *post mortem*, ainda que Augusto já tenha seu gênio cultuado, possuindo assim um *numen* que é a qualidade própria de um ser divino, além de ter sua imagem associada a da deusa Roma. Vale lembrar que, na história romana, há alguns homens insignes que tomam para si a proximidade com o divino, dois exemplos são os de Cipião Africano, que cria o rumor de que seja filho de Júpiter, e de Sila, que adota a alcunha Epafrodite, ou protegido de Afrodite. Porém, em ambos os casos é certo afirmar que são distintos do culto imperial, já que este não é uma simples adoção de alcunha ou rumor cortesão como aqueles. Não há possibilidade de se ser divino sem a cerimônia da *consecratio* que deve ser uma decisão senatorial, logo civil. Nesse sentido, o fato de ser cultuado produz uma espécie de imiscuição entre a política e a religião; entre o divino e o terreno. Daí segue o culto imperial uma série de estratégias preliminares, no caso específico de Augusto, que partem da própria adoção do cognome, que passam pela sua origem da *gens iulia*, que se prendem à sua habilidade militar (*imperator*), que se sustentam nas qualidades da virtude, justiça, clemência e piedade:

³⁶ Liv. 5.2.

³⁷ Beard; North; Price (1996,168).

³⁸ Suet., *Aug.* 31. Tac., *Ann.* 4.37-38. No 1º séc. d.C. apenas tiveram a *consecratio*, além de Júlio César, Augusto, Cláudio, Vespasiano, Tito e Nerva, logo apenas estes estavam sujeitos ao culto imperial.

“Du vivant de l'empereur, de nombreux signes montrent qu'il est destiné à devenir un dieu, qu'il est un homme privilégié parmi les autres hommes, qu'il est protégé par les dieux, qu'il est déjà plus proche des dieux que des autres hommes. Ces signes indiquent à chacun qu'il est destiné à être accueilli parmi les dieux après sa mort. L'exemple d'Auguste est le plus net à cet égard ; il est fils d'un divus, César, ses "vertus" principales reçoivent la dénomination d' "Augustes", son Genius est joint au culte des Lares compitales dans Rome ; un numen, qui est la qualité propre d'un divini, est attribue à Auguste.”³⁹

Sob o aspecto dessa relação entre Augusto e a religião, os testemunhos, ainda que poéticos, mas, por isso mesmo, verossímeis, de Horácio e Virgílio⁴⁰ salientam a negligência a que foi acometida a tradição da religião no final da República e, nesse sentido, os autores depositam em Augusto, um homem com um poder sem precedentes, a capacidade de revigorar ou refundar a religião romana. Dessa maneira, Augusto, sob a perspectiva da refundação, passa a ser associado a Rômulo, daí então não só por sua relação de parentesco com a *gens Iulia*, como também sob o prisma de uma simbologia da fundação e da refundação de Roma. Tal aproximação ganha expressão, por assim dizer, em 27. Explico. Assim como no mito, Rômulo é favorecido pelos bons auspícios em sua disputa com Remo, logo, um afortunado, Otávio, também recebe um título cujo cerne é o *augur* – áugure, aquele capaz de prever e predizer. Além disso, Otávio reconstrói o templo de Quirino, divindade identificada com a República em seus primórdios.

Em 2 a.C., quando é erigido o fórum de Augusto com seu principal edifício, o templo *Mars Ultor* (Marte vingador), podemos entrever na sua arquitetura a confluência desses elementos que compõem simbolicamente as *auctoritates Augusti*, afinal, à entrada são dispostas duas passagens laterais, à esquerda e à direita, em que estão perfilados homens insígnies da história romana, todos a “observar” a estátua central do fórum: Augusto em sua quadriga. Ao final das duas fileiras paralelas laterais (c. 60m), insinuam-se dois nichos em forma de meia lua (c. 40 m), à esquerda está Eneias, ladeado pelos reis de Alba Longa e os Júlios, e no nicho à direita está Rômulo, ladeado de *summi uiri*. Tanto Eneias como Rômulo estão à mesma linha de Augusto, que surge às portas do templo de Marte. Já dentro do templo, têm-se à entrada cinco estátuas: Rômulo, Vênus, Marte, Fortuna e Roma como que formando a *entourage* de Augusto que está à frente. No fundo do templo, temos mais três estátuas: Vênus, Marte e Divino Júlio. O sentido que subjaz a esta sintaxe como reflexo da disposição espacial das imagens, apontam para três vetores da construção imagética sob Augusto, como veremos a seguir.

Zanker propõe ao falar do fórum e dos monumentos que o compõem:

³⁹ Martin (1993, 591).

⁴⁰ Verg., G. 1.498-501; Hor., *Carm.* 1.2.

The monument which most fully expresses the new mythology is the Forum of Augustus. Octavian had vowed a temple to Mars Ultor during the battle against the assassins of Julius Caesar at Philippi (42 B.C.), but the sanctuary was finally dedicated only forty years later. By then Mars had proved himself Rome's avenger a second time, against the Parthians. This is why the recaptured signa were permanently displayed in the cella of the new temple.⁴¹

Figura 92⁴² – Planta baixa do Fórum de Augusto – Aberto em 8 a.C.

⁴¹ Zanker (1990, 193-4).

⁴² Zanker (1990, 194).

Figura 93 - Denário de Prata de Augusto-Mars Vltor⁴³

Figura 94 - Denário de Prata de Augusto-Mars Vltor⁴⁴

Na verdade, fato é que já Otávio, mesmo a partir das limitações impostas pelo exercício coletivo de poder no 2º Triunvirato, passa a associar sua imagem à de Apolo, como fará com outras divindades durante o decurso de seu Principado, como é o caso de Netuno, ou mesmo com divindades e seres míticos exógenos à Itália como o Hermes-Thot, trabalhado no 1º capítulo desta parte, ou como a Esfinge⁴⁵. Isto sem falarmos da própria divindade apoiada em seu próprio culto. No *post mortem*⁴⁶ haverá também, pelo menos iconograficamente, a associação a Júpiter. Mesmo assim é digna de uma observação mais atenta sua relação com Apolo.

⁴³ (18 a.C.). Silver coin; ancient forgery. (obverse) Head of Augustus, laureate, right.(reverse) Front view of circular temple (Temple of Mars Ultor) with domed roof, showing six columns; within, aquila between two standards. The small temple of Mars Ultor was situated on the Capitol and was built specially to house the legionary standards of Crassus and Antony recovered by Augustus from Phraates IV of Parthia. It was dedicated on 12 May, 20 BC.

⁴⁴ Silver coin.(obverse) Head of Augustus, bare, left.(reverse) Circular domed temple, showing four columns and containing figure of Mars Ultor, helmeted, standing left; holding aquila in right hand and standard in left hand, over left shoulder. The small temple of Mars Ultor was situated on the Capitol and was built specially to house the legionary standards of Crassus and Antony recovered by Augustus from Phraates IV of Parthia. It was dedicated on 12 May, 20 BC.

⁴⁵ Martins (2011, 96-97).

⁴⁶ Martins (2011, 106).

Sucintamente, podemos pensar que a construção de uma imagem religiosa de Augusto opera três vetores simultaneamente: um primeiro, digamos, institucional. Augusto constrói as bases de sua futura e absolutamente certa *consecratio* e, portanto, de sua divinização *post mortem* aos moldes de Júlio César, tendo seu gênio, ainda em vida, cultuado nos Lares e tendo sua imagem associada à deusa Roma, o que em certa medida antecipa sua consagração; um segundo vetor, digamos, simbólico, quando aproxima sua imagem a de divindades, formando um código, um paradigma de seu próprio panteão, daí seguindo os exemplos de Cipião Africano e de Sila; e por fim, o terceiro, um vetor histórico-cultural, que resgata a origem da cidade com Rômulo e as suas afinidades com Camilo, sob a perspectiva da restauração da República. Nesse último caso, é pertinente lembrarmos a estreita relação com a *Venus Vetrrix* e *Mars Vltor*. Tratemos, contudo, do segundo caso de modo geral, e de Apolo mais especificamente.

a. *Trosque parens et Troiae Cynthus auctor*⁴⁷

Figure 95⁴⁸ - Apolo Citarista da Casa de Augusto - Museo Nazionale Romano – Museo Palatino

⁴⁷ Verg., G. 3.36. Tradução de Manuel Odorico Mendes: “O pai Tros e de Troia autor o Cíntio”.

John F. Miller, na introdução de seu trabalho⁴⁹ que se ocupa das relações entre Apolo, Augusto e os poetas da época de Augusto, nos propõe uma série de indicações que devemos ter em conta a fim de repensarmos uma das *auctoritates* de Otávio Augusto quando associado a Apolo. Partindo dos primeiros 40 versos do terceiro livro das *Geórgicas*⁵⁰, nos quais é proposta uma éfrase de um templo de Apolo, Miller faz-nos refletir sobre alguns pontos: a) a natureza do deus (Apolo é o deus da fundação por excelência); b) o significado do termo Cíntio (a honra à cidade de Delos e um eco do epíteto calimaqueano que aduz às representações imagéticas uma natureza poética); c) o fato de Otávio evocar Apolo (em seu triplo triunfo de 29); d) Otávio ter oferecido a Apolo a sua vitória em Ácio (de acordo com o imaginário da época); e) a força do verso 16: *In medio mihi Caesar erit templumque tenebit* – No meio eu terei César e ele terá o templo.

Observando a última possibilidade, o que temos nesse verso é uma perfeita integração entre Otávio e Apolo, já que não só ele, César, será o centro do templo, como o templo lhe pertencerá. Logo, César é Apolo, por um jogo poético e arquitetônico em que a imagem divina se submete à imagem da *auctoritas* de Augusto. Um ano após a publicação das *Geórgicas*, adverte Miller, Otávio inaugura o templo de Apolo no Palatino. Essa ação “piedosa” de Otávio converte a construção poética virgiliana em realidade material. Afirma Miller: “The reference to Apollo which culminates the description in effect glosses one of the main architectural models for Virgil’s imaginary temple”⁵¹.

Syme, por sua vez, porta-voz de uma visão mais conservadora em relação à apropriação de Apolo por Otávio a partir de 31 a.C., remete-nos à ideia de uma lenda de origem do Principado de Augusto, isto é, Apolo representa uma propaganda construída. Relaciona a própria dimensão de Ácio a uma construção fictícia que está a serviço do Principado, prestes a nascer:

Neither of the rivals in the contest for power had intended that there should be a serious battle if they could help it. So it turned out. Actium was a shabby affair, the worthy climax to the ignoble propaganda against Cleopatra, to the sworn and sacred union of all Italy. But the young Caesar required the glory of a victory that would surpass the greatest in all history, Roman or Hellenic. In the official version of the victor, Actium took on august dimensions and an intense emotional colouring, being transformed into a great naval battle, with lavish wealth of

⁴⁸ © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 2 de janeiro de 2013.

⁴⁹ Miller (2009, 3).

⁵⁰ Publicadas em 28 a.C.

⁵¹ Miller (2009, 3).

convincing and artistic detail. More than that, Actium became the contest of East and West personified, the birth-legend in the mythology of the Principate⁵².

Cronologicamente, temos em 28 a.C. a vitória de Ácio e a fundação do Templo de Apolo Ácio, e em 31 a consagração de Apolo Palatino, portanto o período inicial desse novo momento que culmina em 27, é claramente simbolizado pela relação entre Otávio e Apolo. Assim a associação entre Otávio e Rômulo, como vimos, é acentuada ou amplificada com a presença de Apolo, já que em sua base temos seu caráter fundador.

De acordo com Díon Cássio⁵³, nesse momento, Otávio passa a agir de acordo com seu título de *princeps senatus*, já que realiza o censo como se Roma ainda fosse uma República. Este tipo de ação pública de Otávio parece-me diretamente associada ao resgate da divindade e a sua utilização no quadro de composição da *imago* do *princeps* e, por conseguinte, do Principado emergente, apesar de ser absolutamente incipiente. Assim, Otávio, ao completar a construção do templo no Palatino e dedicá-lo a Apolo (em 28, sendo cônsules: Otávio pela sexta vez, Vipsânio e Agripa, ambos pela segunda vez) e quase, simultaneamente, comemorar com Agripa as festividades, dada a vitória alcançada em *Actium*⁵⁴, aponta construir um suporte simbólico do Principado.

Suetônio, ao tratar de Ácio, assim termina:

quoque Actiacae uictoriae memoria celebratior et in posterum esset, urbem Nicopolim apud Actium condidit ludosque illic quinquennales constituit et ampliato uetere Apollinis templo locum castrorum, quibus fuerat usus, exornatum naualibus spoliis Neptuno ac Marti consecrauit⁵⁵.

Também para que fosse no futuro mais célebre a memória da vitória de Ácio, próxima a ela fundou a cidade de Nicópolis e lá instituiu jogos quinquenais. Depois que ampliou o antigo templo de Apolo, o lugar que tinha sido usado como acampamentos foi consagrado a Netuno e a Marte, ornado com os espólios da batalha naval.

Propércio, por sua vez, talvez seja um dos autores mais profícuos a expressar essa relação entre Augusto e Apolo, assim alguns momentos são importantes não só pela referência à batalha de Ácio e a consequente construção do templo de Apolo em Nicópolis, próxima a Ácio, como também pelo templo de Apolo Palatino. Em ambas as circunstâncias é direta a associação ao *princeps*. Se tomarmos as supostas datas de publicação dos quatro livros de elegia, veremos que todos foram produzidos após 27,

⁵² Syme (1939, 297).

⁵³ D.C., 53.23.3-5.

⁵⁴ D.C., 50.12.7.

⁵⁵ Suet., Aug 18.2.

logo, todos já estão sob a égide de Augusto, afinal, o 1º livro data de 25 a.C.; 2º livro, de 24; 3º livro, de 23 e o 4º, de 16. Apesar de o elegíaco em 2. 34.59-62⁵⁶ topicamente salientar que é da seara virgiliana tratar de assunto bélico, afinal *res gestae et tristia bella* são lugares da épica, dando voz a uma *recusatio calimaqueana*; em 4.6.69-70 reapresenta uma nova dicção com o deus, nesse sentido, a recusa se nos apresenta traduzida como a *recusatio* que deus realiza e não mais o poeta, como que apresentando um novo sabor a uma antiga proposição:

bella satis cecini: citharam iam poscit Apollo
victor et ad placidos exuit arma choros.

Cantei o bastante de guerras: Apolo já toma a lira
vitorioso abandonou as armas em nome de plácidos coros.

Horácio, por sua vez, refere-se a Apolo ou a Febo pelo menos dezoito vezes em toda sua obra, porém o faz principalmente nos livros de *Odes*⁵⁷, o que não nos deve causar espanto, já que o deus é reconhecido por sua habilidade com o arco e com a lira, logo, afeito ao ordenamento genérico da ode horaciana, ele mesmo tendo matizado o gênero na *Arte Poética* quando inventaria os tons do gênero lírico⁵⁸, apresentando espécies. Lá Horácio propõe:

Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum
et pugilem uictorem et equum certamine primum
et iuenum curas et libera uina referre.

Concedeu a Musa às cordas os divinos e os filhos de deuses
cantar e o vitorioso pugilista e o primeiro cavalo
no certame e os cuidados dos moços e o vinho libertador

Tem-se, pois, que é da lírica cantar os deuses e os heróis, o pugilista vitorioso, o cavalo vencedor, o amor dos jovens e o vinho que liberta. A matização, por assim dizer, propõe a adequação das espécies às suas matérias correspondentes, sem esquecermos do grande gênero lírico a que subjaz: o hino, o encômio, o epinício, a poesia erótica e a simpótica. Assim, sob a égide de Apolo, temos a lira e, sob o

⁵⁶ Camps (1985 vol.2, 230): there was a temple of Apollo at Actium. “*mi libet hesternis posito languere corollis/quem tetigit iactu certus ad ossa deus;/ Actia Vergilio custodis litora Phoebi,/ Caesaris et fortis dicere posse rates*”. Que me seja permitido descansar deitado sobre as guirlandas de ontem, a mim quem o deus certo golpeou até ossos;/ E que a Virgílio seja permitido poder cantar os litorais de Ácio, guardados por Febo e a forte armada de César. Cf. Verg., A. 8.675-713.

⁵⁷ Hor., *Carm.* (Apolo): 1.2.32; 1.7.28., 1.10.12.; 2.10.20.. (Febo): 1.32.13.; 3.3.66.; 3.4.4.; 3.21.24.; 4.6.29.; 4.15.1. . Hor., *C.S.* (Apolo): 34; (Febo): 62; 75. Hor., *Serm.* (Apolo): 1.9.78; 2.5.60. Hor., *Epist.* (Apolo): 1.3.17; 1.16.59. Hor., *Ars.* (Apolo): 407. Vale lembrar que os três primeiros livros de *Odes* são publicados em 23 a.C. e o quarto em 13 a.C.

⁵⁸ Hor., *Ars* 83-87.

comando da lírica, têm-se as espécies precedentes. Outro dado que se impõe é a relação dessa poesia com a poesia augustana, franqueada pelo mecenato, assim, da mesma forma que Apolo comanda a lira, Augusto comanda a composição poética romana diante da *Pax Romana*. Podemos dizer, desta maneira, que se estreita a relação entre o deus e o príncipe pela sobreposição simbólica consolidada a partir da poesia que, não podemos deixar de lembrar, é ponto essencial na construção e na difusão de suas *imagines*.

Observemos as três primeiras estrofes da ode 4.15, último poema de seu último livro de *Odes*, datado de 16 a.C.. Vale lembrar ainda, os livros de odes são meio pelo qual Horácio se vale para a consecução do seu discurso epidítico a Augusto, fazendo o discurso da paz. Mais do que isso, como nos informa Breed (Galinsky e Putnam), a Ode 4.15:

certainly recapitulates significant aspects of the fourth book and of the earlier collection of Odes. A further, complementary way in which the poem aspires to closure is through reference to politics and contemporary history. Ode 4.15 has been said to comprise Horace's "poetic summa of the Augustan age," and "his richest meditation on Augustan Rome and the intimacy his poetry possesses with it," to quote Galinsky⁵⁹ and Putnam⁶⁰, respectively⁶¹

Phoebus uolentem proelia me loqui
uictas et urbes increpuit lyra,
ne parua Tyrrhenum per aequor
uela darem. Tua, Caesar, aetas

fruges et agris rettulit uberes
et signa nostro restituit Ioui
derepta Parthorum superbis
postibus et uacuum duellis

Ianum Quirini clausit et ordinem
rectum euaganti frena licentiae
iniecit emouitque culpas
et (...)

Desejando cantar as lidas e as vencidas
cidades, Febo tocou-me com a lira
para que parvas velas não desse ao
Mar Tirreno. Tua era, César,

Restituiu frutos fartos aos campos,
restabeleceu ao nosso Jove insígnias
tomadas de soberbos portais
dos partas. E isento de combates

Jano Quirino fechou e freio lançou
sobre a desordem que se estendia
acima da proba ordem. Crimes
estirpou e (...)

⁵⁹ Galinsky (1996, 111).

⁶⁰ Putnam (1986, 263).

⁶¹ Breed (2004, 245).

Essa ode apresenta uma interessante aproximação do deus e de Augusto, basta observarmos as posições dos termos *Phoebus* no nominativo, no primeiro verso em primeira posição, e os termos *Caesar* e *aetas*, o primeiro no vocativo e o segundo no nominativo, produzindo um efeito de identidade por posição entre Apolo e Augusto. Outro dado importante é justamente a negativa do deus, que fora patrono de Ácio, em admitir a produção de poesia cujo tema fosse *uictas urbes* e *proelia*, isto é, temática guerreira, afinal, não só o gênero não é decoroso, haja vista as espécies líricas que já apontamos, como é pouco decoroso falar-se de guerra, já que estamos diante da *Pax*. Nesse sentido, a expressão *Ianum Querini clausit* é paradigmática, afinal, sabe-se que o templo mantém-se aberto durante o tempo de guerra e fechado na paz. Assoma-se a esses dados outras informações propostas pela ode ao se referir às insígnias recuperadas junto aos partos e ao período de abundância que vive Roma (*fruges et agris rettulit uberes*), além de propor que esta nova era de paz seja também a era da ordem em contraste com a desordem, e da lei em contraste com os crimes, ou seja, quase uma Idade de Ouro. Nesse sentido, o deus e Augusto não só dão conta da guerra como também ocupam-se da paz. Dessa forma, da mesma maneira que Apolo Ácio⁶² é a representação do arco do deus, certo na guerra, símbolo da força bélica de Augusto; Apolo Palatino⁶³ se nos apresenta como a divindade da lira e da paz que se consolida após Ácio. O Apolo do Principado é o Apolo Citarista, o Apolo do Triunvirato é o Apolo Arqueiro, mundo bem representado pelo Apolo do Belvedere:

⁶² Camps (1993 vol.3, 112): The temple of Apollo on the promontory of Leucas, overlooking the flight from Actium if not the action. This existed before the battle, but becomes by association a memorial of it. There may be present also the thought of the temple of Apollo at Actium itself, which Octavian enlarged specifically in honour of his victory. Cf. 3.11.69-72: *Leucadius versas acies memorabit Apollo:/ tanti operis bellum sustulit una dies./ at tu, sive petes portus seu, navita, linques,/ Caesaris in toto sis memor Ionio*". Apolo Leucadio rememorará as fileiras em fuga: um dia liquidou a guerra de tamanha monta. Mas tu, navegante, quer caminhes ao porto quer dele se afastes/ Lembre-te em todo mar Jônico de César.

⁶³ Cf. Prop. 2.31.1-16. Cf. Prop. 4.6.11-14: "*Musa, Palatini referemus Apollonis aedem:/ res est, Calliope, digna favore tuo/ Caesaris in nomen ducuntur carmina: Caesar/ dum canitur, quaeso, Iuppiter, ipse vaces*". Musa, celebraremos o templo de Apolo Palatino;/ É assunto digno, Caliope, de teu favor/ Em nome de César, canções são compostas, César,/ Enquanto são cantadas, suplico, Júpiter, que escutes. Cf. Vell. Pat. 2.81.3: *Insigne coronae classicae, quo nemo umquam Romanorum donatus erat, hoc bello Agrippa singulari uirtute meruit. Victor deinde Caesar reuersus in Urbem, contractas emptionibus complures domos per procuratores, quo laxior fieret ipsius, publicis se usibus destinare professus est, templumque Apollinis et circa porticus facturum promisit, quod ab eo singulari exstructum munificentia est*; Suet., Aug. 29; Aug., Anc. 19. D.C. 53.1.3. Camps (1985, 204).

Figura 96⁶⁴ – Apolo do Belvedere – Musei Vaticani – Museo Pio Clementino, Vaticano

A partir de 16, por outro lado, temos a cunhagem sistemática de imagens de Apolo. Antes de me ater à “leitura” dos detalhes da cunhagem das moedas, creio ser pertinente resgatar uma discussão que já desenvolvi neste trabalho acerca de dois tipos de figuração em Augusto. A primeira, a que chamo de representação por metáfora, e a segunda, por símile. Quando estamos diante de uma moeda, as duas faces se complementam por similaridade, isto é, aquilo que se nos apresenta no obverso é completado por aquilo que se nos apresenta no reverso. As informações apresentadas se imiscuem a partir de uma parataxe sem sobreposição, mas com

⁶⁴ © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 13 de Agosto de 2013.

contiguidade. Nesse caso específico, podemos ler: Augusto é como Apolo *Atiacus*, assim como podemos “ler” o obverso e dizer: Apolo é como *Imperator* pela décima ou pela décima segunda vez. Assim as informações contidas dos dois lados da moeda transladam, são aplicadas umas as outras, independentemente se são imagéticas ou verbais.

Entretanto, alguns detalhes devem ser salientados nas moedas abaixo. No obverso: a) a presença da efígie de Augusto, as duas primeiras sem estar laureado e as duas últimas laureado; b) a explicitação de sua alcunha AVGVSTVS DIVI F[ILIVS]. No reverso: c) a representação do deus citarista e não arqueiro, com roupa longa; d) a inscrição nas duas primeiras IMP[ERATOR] X e nas duas últimas IMP[ERATOR] XII; e) a inscrição ACT[IACVS].

Figura 97 - BMC 459⁶⁵ – Aureus de Augusto -Apolo Citarista

Figura 98 - BMC 461⁶⁶ - Denário de Augusto-Apolo Citarista

Figura 99 - RIC 180⁶⁷ - Denário de Augusto-Apolo Citarista

⁶⁵ (15-13 a.C.) – Lugdunum. Obv.: AVGVSTVS – DIVI F[ILIVS] – Head right. Rev.: IMP[ERATOR] X. Apollo Citharoedus wearing long drapery, standing left, holding plectrum in right hand and lyre in left; in exergue ACTIACVS.

⁶⁶ (15-13 a.C.) Augustus Denarius. AVGVSTVS DIVI F[ILIVS], bare head right / IMP[ERATOR] X either side of Apollo Citharoedus standing left with lyre, ACT[IACVS] in exergue. RSC 144, RIC 171a.

Figura 100 – RIC 190a⁶⁸ – Aureus de Augusto-Apolo Citarista

É interessante observar a opção de cunhagem para esta série tanto em ouro como em prata, já que isto demonstra preocupação no aumento de circulação desta mensagem, além disso, podemos ver que tanto o primeiro (Augusto sem louros) modelo como segundo (com louros) são de oficina provincial de cunhagem (Lyon - *Lugdunum*) – pode-se inferir daí a importância de circulação dessa mensagem. O fato de Augusto ser figurado entre 15-14 a.C. sem louros e 11-10 com louros, só pode supor alguma ação digna desse louvor entre 14 e 11. Observando mais atentamente esse período, tem-se: em 16 parte em viagem para a Gália, sob seu IX Império. Entre 15 e 14 permanece na Gália e na Hispânia, sob seu X Império. Em 13 retorna a Roma, inaugura a *Ara Pacis* e Agripa tem o poder tribunicio por mais cinco anos. Em 12 recebe o título de *Pontifex Maximus*, sob seu XI Império, e iniciam as campanhas de Druso e Tibério na Germânia e na Panônia, que se estenderão até 9. Em 11 garante seu XII Império e em 10 viaja a *Lugdunum*. A única explicação possível é alguma vitória de Druso ou Tibério ter ocorrido nesse período entre o XI e XII Império, isto é, entre 11 e 10. A revalorização de Apolo em Ácio, após 21 anos, parece coadunar-se com a ideia da abertura da *Ara Pacis*, logo a ideia de um deus agora não mais associado à questão bélica, mas à paz, símbolo central na estrutura de poder do Principado de Augusto.

⁶⁷ (11-10 a.C.) Augustus Denarius. AVGVSTVS DIVI F, laureate head left / IMP[ERATOR] XII, Apollo Citharoedus standing left, in long drapery, holding plectrum and lyre.

⁶⁸ (11-10 a.C.) Augustus Aureus. Lugdunum (Lyon) mint. AVGVSTVS DIVI • F[ILIVS], laureate head right / IMP XII across field, ACT[IACVS] in exergue, Apollo Citharoedus of Actium, wearing long drapery, standing facing, head left, holding plectrum in right hand and lyre in left. RIC I 190a; Lyon 47; Calico 227; BMCRE -; BMCRR Gaul -; BN 1429. VF, minor marks in field, scrape on and near edge, slight wave to flan.

Figura 101 - Οτάβιο Απολό – Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης (Museu Arqueológico de Tessalônica), Tessalônica

Figura 102 – Απολό – Musée de l'Arles et de la Provence Antiques, Arles

Ocorre também uma parataxe em que há uma sobreposição de informações como que concretizando uma metáfora, afinal A é B, e não A é como B. É justamente desse período que temos duas estátuas de Augusto Apolo: a de Tessalônica na Grécia (Figura 101) e a de Arles na França (Figura 102). Primeiramente, o que temos nessas duas estátuas parece-me ser a mesma questão que temos nas moedas de Lyon, isto é, a transmissão da associação de Augusto Apolo fora do âmbito da *urbs*. Sob a perspectiva da construção da figuração estas duas peças podem ser consideradas um marco importante na história das representações, já que pela primeira vez encontramos a sobreposição metafórica de imagens do príncipe. Diferentemente da moeda em que havia uma disposição contígua das imagens em símile de Augusto e de Apolo e as respectivas referências verbais (*diui filius*, *Augustus*, *Imperator* e *Act[iacus]*), as estátuas metafóricas operam a sobreposição da fisionomia de Augusto aos elementos figurativos tópicos de Apolo. Assim, o *princeps senatus* e o deus da luminosidade, da lira, da paz imiscuem-se mais uma vez, e, daí, produzem efeitos que vão além da propaganda política, uma vez que passam a assomar ao príncipe valor divino pessoal, pois o familiar já lhe fora dado (*Caesar diui filius*). Otávio cumpre uma profecia de Atia, afinal fora ela mesma possuída por uma serpente no Templo de Apolo, então o *monumentum* que ora se propõe é o resultado da profecia, o resultado do *moneo*, *monere*.

Já que parece ser algo corrente a figuração de Augusto como Apolo ou simplesmente Augusto Apolo nas províncias, em Roma permanece o deus em seu templo, acomodado como se, ao observá-lo cotidianamente, o romano nele visse seu primeiro príncipe, responsável pela restituição da República ao Povo e da Paz, ao Império. Experiência com que podemos comungar quando estamos diante do deus, seja em Nápoles, seja em Roma:

Figura 103⁶⁹ - Apolo citarista sentado (6281) – Coleção Farnese – Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles

Figura 104⁷⁰ – Apolo Citarista em pé – Musei Capitolini – Palazzo Nuovo, Roma

⁶⁹ © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 2 de Janeiro de 2013.

⁷⁰ © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 13 de Julho de 2013.

Figura 105 – Adriano, Império e Conflito – Exposição no Museu Britânico (2008) – The British Museum, Londres

Figura 106 – Retratos, as Muitas Faces do Poder – Exposição nos Museus Capitolinos (2011) – Musei Capitolini, Roma

Figure 107 - Roma, a Vida e os Imperadores – Exposição no Museu de Arte de São Paulo (2012) – Museu de Arte de São Paulo, São Paulo

VII. *Imagines romanae*: cultura imperial e poder*

Time present and time past
Are both perhaps presente in time future
And time future contained in time past.
If all time is eternally presente
All time is unredeemable.
T. S. Eliot

1. Pressuposições

Tem este capítulo a finalidade de propor uma reflexão sobre a cultura imagética romana com base em sua veiculação naquela sociedade (52 a.C. – 132 d.C.) e na nossa tendo em vista sua constante exploração e fruição em museus e em exposições. Assim, nosso trabalho observa como a cultura material da Antiguidade romana, tanto nos últimos 50 anos da República, como nos primeiros 130 anos do Principado pode ser lida e observada de forma diversa hoje em dia. Tal reflexão, na verdade, está ligada a uma questão que me parece central e seminal: *há uma cultura imperial*? Isto é, em que medida podemos dizer que existe uma única *cultura imperial* que atenda ao conjunto de diferenças impostas não só pelo recorte temporal contido na ideia de *imperial*, como também pela diversidade das populações que se subordinam ao centro do poder de Roma no decorrer dos anos? Outra questão que se impõe hoje é se conseguimos dar conta das significações à época de sua produção, ou simplesmente operamos de maneira sistêmica outras traduções possíveis a essas imagens com nossos olhos contemporâneos. Ou mesmo, se há esta *cultura imperial*, este grande implícito, teríamos nós hoje condições de lê-la com os mesmos olhos daqueles que a construíram e a fruíram?

2. Pequeno desvio importante

Entretanto, antes de explorarmos o cerne do trabalho, faço aqui um pequeno excursus e lembro inicialmente um dado instigante: a sequência de três exposições sobre Roma nos últimos anos em três cidades distintas, Londres, Roma e São Paulo.

* Este capítulo foi parcialmente apresentado no Colóquio Internacional “O Império Romano e suas províncias: integração e seus limites”, por ocasião da exposição “Roma: a vida e seus imperadores” no Museu de Arte de São Paulo, sob a organização do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano/Mediterrâneo Antigo (LEIR/MA), 2012. Também foi aprovado para publicação no periódico *História Revista* da Universidade Federal de Goiás.

Por ser repetitivo, parece-me instaurador de uma série, que para nós que tentamos estudar ou as antiguidades, ou as ruínas, ou a morte, ou esses três temas, é algo sempre valioso; afinal uma série, seja qual for, atende a uma demanda, ou pelo menos sinaliza para uma expectativa de seus agentes e/ou de seus pacientes. Entretanto, longe de nós virmos a imaginar que elas, a expectativa ou a demanda, sejam as de mercado. Mas, se não são de mercado, do que seriam? Tentemos entendê-las. De Certeau¹ em *A Escrita da História* propusera, nesse sentido: “fundada sobre corte entre um passado que é seu objeto, e um presente, que é o lugar de sua prática, a história não para de encontrar o presente em seu objeto, e o passado, em suas práticas.” Assim, a *demand*a ou a *expectativa* a que me refiro parecem ser justamente este *corte* apontado por De Certeau que imiscui o passado e o presente.

Em 2008, o Museu Britânico propôs uma exposição cujo nome era *Hadrian: Empire and Conflict*². Seus organizadores indicavam à época que aquela exposição observaria para além de uma imagem criada de Adriano. Mais do que isso, ela iria oferecer novas perspectivas sobre sua vida e seu legado, explorando as grandes contradições da sua personalidade e seu papel como um comandante militar implacável³. Penso que o conflito a que se refere o nome da exposição é justamente a relação entre o poder político inegável de Adriano e sua vida privada, mormente a parcela da intimidade, decalcada em sua relação estreita com Antínio. Parece-me, porém, que o dito conflito é uma construção extemporânea e anacrônica, pois é construído de acordo com os critérios morais de nosso século e, mais, da sociedade britânica. Logo, se é esta a ideia de conflito que está proposta pelo nome da exposição, os próprios organizadores, em material auxiliar produzido aos professores, fizeram uma indicação que aponta não para um conflito, mas para uma completa conciliação entre a relação mantida com Antínio e as investidas políticas de Adriano (*potestas* ou *auctoritas*):

A vida privada de Adriano tem sido assunto de alguns comentários e intrigas. Ele era abertamente homossexual que dava pouca importância aos romanos comuns. Seu amor, Antínio, era um jovem grego da *entourage* de Adriano. Ele morreu em 130 d.C. no Nilo, por razões até hoje desconhecidas.

O que o torna tão significativo foi a reação de Adriano diante de sua morte. A fim de superar seu luto, Adriano cercou-se de imagens de Antínio – pelo menos dez sozinhas foram encontradas no Tívoli. Ele esbanjou honras póstumas sobre ele, incluindo aí a deificação. O povo do Egito foi encorajado a venerar Antínio como

¹ De Certeau (1982, 46).

² The British Museum. 24 July – 26 October 2008, exhibition curator Thorsten Oppen.

³ Oppen (2008).

uma encarnação de Osíris. Adriano fundou Antinópolis (cidade de Antínio), uma cidade próxima de onde ele tinha morrido.

A imagem de Antínio tornou-se um ícone cultural no Império, especialmente para os gregos, mas o culto de Antínio, espalhando-se atingiu lugares mais distantes. Por exemplo, taças com sua figuração foram encontradas na tumba de um governador na atual Geórgia.⁴

Assim, apesar de um desatino em relação à ideia de conflito, a exposição demonstrou interseções possíveis entre o público e o privado, a despeito de deter-se quase exclusivamente na imagem do grande imperador romano. O que ocorre com o modelo Antínio (Figuras 108, 109 e 110) parece iluminar uma questão de base nas representações romanas, qual seja, a possível migração da imagem privada para o âmbito público. Assim, apesar de haver grandes diferenças de estilo entre a figuração privada e a pública, muita vez é observada a transposição do privado para o público, ou melhor, não que observemos uma alteração do modo figurativo, mas a migração do uso de seu referente, como é o caso de Antínio, que sai de sua esfera privada em relação à Adriano e passa a ser figurado nos confins do Império em esfera pública, sob a rubrica do poder público de Adriano.

Dessa maneira, a figuração de Antínio a que se refere essa passagem do material produzido para professores dessa exposição é tipicamente pública, o que nos leva a matizar e relativizar os conceitos de figuração hoje em voga na História da Arte Antiga. Explico. Se o referente de Antínio traz em si mesmo a indicação ou informação de sua relação homossexual com Adriano, esta referência não é outra que não uma referência privada, porém o modelo de figuração e sua exposição é essencialmente pública, haja vista a carga ou a nota de marcas de figuração em chave “idealizada”, um *simulacrum*. Na verdade, não há à disposição imagens privadas de Antínio. Seguem algumas possibilidades:

⁴ The British Museum (Inglaterra). *Live, Love, Legacy. Hadrian, Empire and Conflict. Resources for Teachers*. 2008.

Figura 108⁵ – Antínio como Baco (256) – Musei Vaticani - Museo Pio Clementino, Vaticano

Figura 109⁶ – Antínio (GR 1805) – The British Museum, Londres

Figura 110⁷ – Antínio - Musei Capitolini - Palazzo Nuovo, Roma

⁵ I, the copyright holder of this work, release this work into the public domain. This applies worldwide. In some countries this may not be legally possible; if so: I grant anyone the right to use this work for any purpose, without any conditions, unless such conditions are required by law. Disponível em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Antinous>>, acesso 17/06/2013.

⁶ Copyright The British Museum. Disponível em <http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/b/bust_of_antinous.aspx> acesso em 17/06/2013.

⁷ Disponível em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Antinous>>, acesso 17/06/2013.

No final de 2011, os Musei Capitolini de Roma (*Palazzo dei Conservatori* e *Palazzo Nuovo*) propuseram uma exposição chamada *Ritratti. Le tante facce del potere*⁸. Nela estavam expostas imagens romanas representativas de todas as vertentes de figuração do retrato romano, sejam elas privadas, sejam públicas, pensando aqui a distinção levada a termo por Bandinelli há alguns anos, no seu trabalho, hoje um clássico, *Roma: L'arte romana nel centro del potere*. Ou mesmo a consecução histórica desse trabalho, escrita por Paul Zanker, *The power of images in the age of Augustus*. A finalidade da exposição tornava-se nítida logo na entrada da primeira sala, já que lado a lado e frente a frente estavam dispostos vários estilos distintos de retrato: um ligado às máscaras mortuárias, outro associado à elevação divina dos representados, outro à exposição cotidiana pública de certos nomes importantes da política romana, ou um outro ligado à fruição cotidiana de um anonimato para nós e, quem sabe, até para eles, romanos. Aquela curadoria, portanto, centrou sua atenção na mesma tensão – público versus privado – que acabamos de salientar na mostra do Museu Britânico, mas agora sob outra perspectiva, já que não soldada a um só personagem, no caso, Adriano, mas sim à totalidade de possibilidades figurativas, haja vista a larga gama de matizes de representação e a amplitude de referentes. Dividiam o espaço dos Museus imperadores e homens anônimos, mulheres figuradas divinizadas ou em sua estatura sócio-religiosa própria.

⁸ (*Retratos. As Muitas faces do Poder*). *Ritratti. Le tante facce del potere*. Musei Capitolini - Palazzo Caffarelli - Palazzo dei Conservatori. 10 Marzo - 23 Ottobre 2011, a cura di Eugenio La Rocca e Claudio Parisi Presicce. La seconda mostra del ciclo "I giorni di Roma" offre l'occasione di riflettere sul ritratto romano, vero e proprio strumento di comunicazione per affermare il prestigio politico e sociale in monumenti pubblici e celebrativi, monumenti funerari e nelle stesse dimore private a partire dalla tarda età repubblicana.

Il ritratto è uno dei modi per tramandare la memoria di sé nel tempo. Attraverso le numerose tecniche artistiche adottate – pittura, scultura, fotografia e infine la più sconvolgente di tutte, la cinematografia, perché non congela la figura in un momento eterno, ma le dà una parvenza di mobilità e di vita – non muta il desiderio degli uomini di esorcizzare la morte lasciando ai posteri un'immagine di sé capace di sopravvivere nei secoli. La comparsa di un oggetto, non solo artistico, come sostituto dell'individuo è stata una delle prime azioni compiute dagli uomini, sia lasciando l'impronta delle proprie mani sulle pareti delle grotte, sia rivestendo i teschi degli antenati con argilla fino a dare loro un aspetto umano sia ancora erigendo sulle tombe segnapoli che ne dichiarino la presenza oltre la morte.

Figura 111⁹ – Retrato derivado de uma máscara mortuária (848) – Musée du Louvre, Paris

Figura 112¹⁰ – Busto infantil (3520) – Musei Capitolini – Palazzo Nuovo, Roma

Essas duas peças, apresentadas nesta exposição (Roma, 2011), trabalham duas dimensões do privado, diferindo apenas o nível de especificidade técnica de cada uma. Ambas apontam para o momento da morte. A primeira (Figura 111), em argila, remete ao momento posterior à máscara de cera que era feita no momento da morte sobre a qual nos debruçamos faz pouco. Tal peça, a que M. Papini (2011) atribui um “realismo brutal” ou ainda “sem sofisticação formal”, caracteriza-se pela reverência aos antepassados cuja função estava associada a dois momentos distintos da vida romana: o primeiro relativo a sua própria conservação na *domus*, nos *columbaria*, nos *atria* para observação e fruição cotidiana dos membros da família como *exemplum* do *mos maiorum*, e o segundo momento nos *funera gentilicia*¹¹, momento em que as máscaras dos ancestrais eram carregadas por membros da *gens*, abandonando o *atrium*, levadas em procissão ao *forum*. A segunda (Figura 112), um mármore produzido a partir de um molde anterior em barro provavelmente, ocupa o espaço do *πάθος*, do sentimento, da consternação, afinal o menino morto não pode ser *exemplum* de *uirtus*, entretanto igualmente oferece à família e, mesmo, à sociedade, alguma função no *post mortem*.

⁹ La Rocca; Presicce; Lo Monaco (2011, 44).

¹⁰ La Rocca; Presicce; Lo Monaco (2011, 48).

¹¹ Martins (2011, 154-162); Martins (2013, 81-94), no prelo; Flower (1996, *passim*); Nista (1988 33-39).

Figura 113¹² – Busto de Cícero (589) – Musei Capitolini - Palazzo Nuovo, Roma

Figura 114¹³ – Busto de Adriano (724) – Musei Vaticani - Museo Pio Clementino, Vaticano

Nessas duas peças, ainda referentes à exposição romana, podemos observar dois tipos interessantes de figuração pública. A verista de origem republicana, uma *effigies* de Cícero (Figura 113), cuja sisudez e austeridade parece-nos representativa de suas posições políticas. A panagem da toga e sua expressão *physiognomica* refletem sua filiação ao verismo e distingue-se por um anseio de propagação da imagem da seriedade do modelo de República a que se filia. Por seu turno, o Busto de Adriano (Figura 114), um *simulacrum*¹⁴, é exemplar pela idealização, afastando-se do modelo e aproximando-se das figurações divinas ou heroicas, em que se nota uma sobriedade sobre-humana. Tal representação parece-me associada também a modelos helênicos.

No início de 2012, assistimos, com nossos olhos brasileiros, a uma exposição que, senão centrada no poder romano, pelo menos muito próxima daquilo que os romanos viam de si, desde seus utensílios insignificantes (isso, para os imprudentes) a imagens significativas de seu poder contaminador em seu valor, digamos, cultural, a despeito do que este termo “cultura”, deslocado de sua significação estrita e estreitamente esclarecida, possa significar. Dois bons exemplos são os retratos de Júlio César (Figura 115), exemplar de sua majestade colossal, e ao mesmo tempo, cúmplice

¹² La Rocca; Presicce; Lo Monaco (2011, 188).

¹³ La Rocca; Presicce; Lo Monaco (2011, 329).

¹⁴ Sobre a diferença entre *effigies* e *simulacrum* ler: Martins; Amato (2012, 140 e ss.).

de anseios populares, logo, como apresentação-assinatura da mostra e um Cícero (Figura 116) prototípico, cuja mesma seriedade e sisudez – já observada na peça 113 – apontam para um *êthos* absolutamente pré-discursivo, tão necessário ao orador e ao político romano republicano. Esta exposição que se nos apresentou o Museu de Arte de São Paulo/MASP, então, foi talvez uma das experiências mais profícuas para os Estudos Clássicos nestes *trópicos tão tristes*, com todo o perdão de Lévi-Strauss.

Figura 115 – Júlio César Colossal (6038¹⁵) – Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles

Figura 116 – Cícero (352¹⁶) – Galleria degli Uffizi, Florença

Assim, *Roma: a Vida e os Imperadores*¹⁷ além de observar o que são as *imagens* dos imperadores e quais são os resultados de suas exposições na maneira de pensar (*forma mentis*) de um romano (urbano ou provinciano) imerso nesse universo, também recontextualiza estas imagens em acordo com vida cotidiana de seus modelos e de seus expectadores, orientando-nos na sociedade romana conforme suas visadas e necessidades. Assim também se recuperou a dicotomia ou tensão já salientada entre o público e o privado, entretanto, é visível a prudente seleção de peças. Os curadores

¹⁵ Clemente; Liverani (2012, 12).

¹⁶ Clemente; Liverani (2012, 112).

¹⁷ Curador Guido Clemente.

inserem o *Imperator* no universo comum da vida citadina e cotidiana romana. Sua magnificência figurativa contrasta com lamparinas, com vasos, com urnas, com estilos, com fivelas, adornos e utensílios, sem os quais, apesar das majestades, não poderiam sobreviver em Roma. Ao mesmo tempo, a vida privada de personagens anônimos se apresentava diante dos homens públicos, ainda que apenas depois da sua própria morte.

Desta via de mão dupla creio emanar uma relação de poder. Destes anônimos, na maioria das vezes, figurados privadamente, vê-se a replicação das imagens dos imperadores em si mesmos, como que amparando seu poder. Detecta-se, assim, a partir destas imagens de *personae* em pleno exercício do anonimato, sua adesão a um sistema de poder, que, de acordo com Foucault¹⁸ na *Microfísica do Poder*, sempre ocorre em rede e de baixo para cima, isto é, o poder emana da capilaridade social que o comporta.

Bem, parece certo que, a partir destes três exemplos, Roma e seus efeitos, sejam eles privados, sejam públicos, afetam de alguma forma aqueles que pensam a cultura vigente hoje neste mundo pós-estruturalista, ou melhor, neste mundo pós-tudo, uma vez que três grandes museus assumem para si a tarefa grandiosa de tentar fazer com que as pessoas no século 21 percebam quais os limites e possibilidades que esta civilização impôs-se a si mesma e quais contributos oferece aos dias de hoje como forma de pensar e de agir.

Tais contribuições, entretanto, é sempre bom lembrar, não são imunes a todo mal ou a todo bem, já que o reflexo do universo romano foi lido muitas vezes em foco distorcido e embaçado, produzindo, digamos, anomalias históricas – não, ou talvez sim, condizentes com a natureza humana e das quais a civilização ocidental não deve se orgulhar. Penso aqui na reutilização dos moldes romanos em bases extemporâneas plenas de fascismo de Mussolini, ou do inominável nacional-socialismo da Alemanha. Porém, na mesma medida, há o legado antagônico a esse: o de valorização de virtudes, matizadas pelo tempo, e lógico, das quais não devemos, em momento algum, nos distanciar; destas últimas, ao que parece, trata esta e as demais exposições sobre a Arte Romana. Esta é minha tarefa: observar imagens romanas e associá-las ao poder, procurando um sentido, um fim para elas, lá e cá.

¹⁸ Foucault (1996, 182).

3. Cultura romana imperial?

Voltando ao tema provocador, que na verdade era a indagação “há uma cultura romana?”, de partida, digo que, a rigor, a união entre o substantivo *cultura* e o adjetivo *imperial* que o restringe e o qualifica é perigosa sob uma perspectiva histórica, afinal o que seria esta “*cultura*” para os romanos do Império e, ainda, qual “*imperial*” é este? Outra questão se coloca: a quem se destina a observação desta cultura imperial?

Bem, se pensarmos que são aos romanos, seguramente o questionamento será inócuo, dado que *cultura* para eles, apesar da expressão metafórica, cunhada por Cícero em *As Tusculanas* – *cultura animi* –, se ligava exclusivamente à agricultura; como até hoje sobrevive no vernáculo, ainda que como entrada secundária nos dicionários. E o termo *imperialis*, para eles, seria relativo à investidura do *imperium*, atribuída aos generais em campanha fora de Roma, sentido que nos é inexistente em bom português. Assim a união entre os termos em latim, redundando na expressão *cultura imperialis*¹⁹, ao que parece, soaria sem nexo, pelo simples motivo que ambos conceitos se referiam a significados distantes de seus referentes hoje em dia.

Entretanto, sob o nosso ponto de vista, nos colocando na posição de referente e alvo necessário, podemos, talvez, concordar com a existência e razoabilidade da expressão, haja vista, por exemplo, a obra de Karl Galinsky²⁰ – *Augustan culture: an interpretative introduction* –, que sintetiza em certa medida a questão proposta e em outra, a responde, já que pressupõe uma “cultura augustana” como existente. Mas mesmo assim devemos estreitar e limitar a expressão.

No que se refere ao substantivo “cultura”, devo supor que estamos a entendendo em seu senso comum? Ou devo supor a proposição de Saussure, revitalizada por Lévi-Strauss²¹ e por Jakobson? Respondo de pronto que prefiro esta àquela. Assim, a cultura é basicamente um sistema de signos produzidos pela atividade simbólica da mente humana e, dessa maneira, ela é também uma mensagem que pode ser decodificada tanto em seus conteúdos, como em suas regras. Posso, portanto, nesse viés, dizer que a cultura é efetivamente o produto ou a soma de produtos da capacidade simbólica da mente humana, que se resume no arranjo das coisas do mundo em grupos aos quais são concedidas cargas semânticas. Assim, parece-me fundamental esclarecer as regras que estão na base da articulação entre os símbolos

¹⁹ OLD (2006, 466) e OLD (2006, 354-5).

²⁰ Galinsky (1996).

²¹ Lévi-Strauss (1958); Lévi-Strauss (1962).

numa cultura, clarificando a forma como estes proveem de sentido a atuação de uma sociedade.

Por sua vez, o termo "imperial" nunca me soou agradável ou preciso, pelo menos pensando em Otávio Augusto, mas a pressupor o uso comum temporal como adjetivação concernente ao período romano posterior ao 2º Triunvirato, instaurado por Otávio a partir do consenso do Senado, pode ser razoável. Ainda assim o termo criaria um monstro, pois colocaria lado a lado coisas e eventos inconciliáveis, por exemplo, o Principado de Otávio dista muito de outros principados tardios de Roma, uma vez que os poderes, as culturas, enfim, as mentes são outros e de outros que não os mesmos. Hoje, portanto, acho prudente delimitar temporalmente o termo "imperial": observarei do início do Principado de Augusto até os últimos dias do Principado de Adriano (dinastia flaviana).

Posso então, dizer que este capítulo já apresenta fios que ficaram soltos para trás e que talvez seja importante retomar esquematicamente, são eles: a) seu período e cerne: a cultura imperial júlio-claudiana e flaviana; b) seu *corpus*: as imagens do período; c) sua preocupação: a relevância desta produção cultural hoje; d) sua finalidade: o que depreendemos dela.

4. *Exempla*

A partir do final da República, assiste-se em Roma à consolidação da produção de *effigies*, *simulacra*, *statuae...*, entendendo cada uma destas modalidades como reverenciadores de modos de representação que são emulados e que, de forma geral, resumem-se aos conceitos de *imagines* em Roma ou de *εἰκόνες*²² na Grécia. Tais representações operavam plasticamente, ao que me parece, quatro modelos: o helênico, o helenístico, o médio-italico e o romano, sintetizadas em duas vertentes de figuração: a não modelar e a modelar, como já vimos no 4º capítulo desta parte. Não que outros matizes da *figura* (*figere*, *fictus*) não circulassem. Penso, por exemplo, em modelos etruscos, egípcios e assírios, que se não aparecem em estado, digamos, puro, ora estão "contaminando" as *imagines*, ora as *imagines* os emulam, ora se fundem às *imagines* e assim, estas figuras são fruídas em Roma no período. Bons exemplos são as figurações de Antínoo como Osíris (Figuras 117 e 118):

²² Como vimos em nosso 4º capítulo da 2ª parte. Martins; Amato (2012, 125-158).

Figura 117²³ - Antínio-Osiris (22795) – Museo Gregoriano – Musei Vaticani, Vaticano

Figura 118²⁴ - Busto de Antínio-Osiris - [Ma 433 (MR 16)] – Musée du Louvre, Paris

Sob outro aspecto, digamos, sob a estilização destas imagens, duas características devem ser postas em evidência: aquela que se apegava ao *forum*, ao *templum*, portanto, ao público e aquele que se atém à casa, ao *atrium*, ao *columbarium*, à *domus*, logo, ao privado. Não que não houvesse na *domus* espaços públicos, pois haviam, como adverte o trabalho de Thebért (1993). Quando proponho estilização, não falo do conceito romântico de estilo, antes me refiro à intencionalidade retórica do *decorum*.

Se imaginarmos que ambas as categorias, as de estilo e as de modelo, se entrecruzam e se complementam, podemos, em certa medida, sintetizar possibilidades de figuração no período. Bem, se todas elas convivem, e tudo está sob o controle de um artista que a produz – e de uma clientela que a consome ou frui –,

²³ Disponível em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Antinous>>, acesso 17/06/2013.

²⁴ Disponível em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Antinous>>, acesso 17/06/2013.

quais as motivações que o leva a adotar um tipo de figuração? O acaso seguramente não é! Proponho que seja o tempo e a necessidade dele extrair lições, daí ser emimportantes os modelos explorados nas três exposições.

Pode parecer uma leitura pueril esta, pois inicialmente, grande parte daqueles que se dediquem a estudar imagens, estilos, modelos e funções da figuração parte de um recorte temporal a fim de delimitar semelhanças e destacar diferenças entre seus objetos, produzindo uma taxonomia científica. Quando proponho o tempo, não o trato como base desta trans-historiedade, mas sim como elemento referencial da produção imagética. Explico.

O que me preocupa são as significações que estes *signa* visuais assumem, dependendo do tempo a que se referem para os romanos daquele recorte temporal a que me propus observar. As efígies funerárias, tão bem estudas pela professora Herriet Flower (1996), podem ser associadas, por exemplo, ao passado, já que os figurados são apresentados aos espectadores tais e quais em seu momento de morte – são modeladas a partir da cera (Figuras 71, 72, 77, 81, 82, 83, 85, 111, 112). O culto patrício destas imagens apresenta-se como um momento de rememorar a vida, ou melhor, de cultuar qualidades, virtudes vetustas da *gens*. O modelo dessas *effigies* aponta para os costumes passados: a relativização do tempo que se apresenta a partir da imagem é aquilo que o defunto foi para o grupo.

Assim, se imaginarmos que a cada morte todos os outros mortos da família eram conjuntamente lembrados nos *funera gentilicia*, haverá sempre uma amplificação por acúmulo das *qualidades gentílicas*, a serviço, portanto, de uma estrutura de poder, *referendada culturalmente*. Afinal a *cultura*, como vimos, depende desse consenso do grupo social.

Bem, já se pensarmos em algumas imagens públicas de imperadores figurados como generais, aos moldes do *Augusto da Prima Porta* (Figura 119), hoje no Vaticano, ou ainda como Pontífice Máximo, penso aqui, no *Augusto da Via Labicana* (figura 120), em Roma, ou ainda, outro *Augusto*, agora *togado* (figura 121) como aquele que temos em Florença, estaremos observando três modelos de *statuae/effigies* que estão referenciadas pelo tempo presente, não que sejam construídas não necessariamente em acordo com a semelhança do figurado, mas porque significam, para estes romanos, as investiduras que estão ali propostas como presente para eles e para o figurado e têm, como finalidade, a exposição deste conforme suas atribuições naquela atualidade, isto é, bélica, religiosa ou política respectivamente.

Figura 119 – Augusto da Prima Porta – Museo Chiaramonti - Musei Vaticani, Vaticano

Figura 120 – Augusto da Via Labicana – Pontifex Maximus – Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme, Roma

Figura 121 – Augusto togado – Galleria degli Uffizi, Florença

Ao que parece, o que nos resta é o tempo futuro, já que até mesmo o presente já se tornou passado. Ao contrário do que T.S. Eliot em *Burnt Norton* possa ter suposto, o futuro para esses romanos, como para nós, não pertencia ou pertence ao inexorável *fatum*, antes estava e está absolutamente sob controle atento daquelas e destas mentes e olhos. Sim, os romanos e nós estavam (perdoem-me a silepse de pessoa) sempre preocupados e ciosos quanto ao o futuro. Parece-me que, quando entregaram o futuro nas mãos de Deus, tudo se complicou para eles. Claramente, eu disse Deus, não deuses, já que sempre estiveram lá muito próximos, tanto que até mesmo aqueles a quem tinham referendado o poder de príncipe, eram entendidos divinos e ram cultuados como se deuses fossem! Mas quando? Depois da morte, quando ninguém mais pudesse lhes tirar tal atributo.

Figura²⁵ 122 - Um hermafrodito com lira – Museo Barracco, Roma

²⁵ © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 23 de Agosto de 2013.

UM INVENTÁRIO DE CARÊNCIAS

*non datur ad Musas currere lata via*¹
Propércio

(...) fica sempre um pouco de tudo.
Às vezes um botão. Às vezes um rato.²
Drummond

Este trabalho foi pensado e deve ser lido, antes de tudo, como um percurso acadêmico, pelo menos, foi assim arquitetado. Cada capítulo retrata a maturação de um pensamento que se construiu por dois caminhos distintos e complementares: texto e arte figurativa. Os textos – discursos formulados como poesia ou prosa em toda sorte de gêneros e espécies –, assim como as *imagines* construídas em meio vário – escultura ou pintura, *intaglio* ou mosaico, moedas ou monumentos, e dedicadas a finalidades distintas –, devem ser observados com os mesmos olhos, a despeito da simultaneidade das imagens e da progressão temporal dos discursos. Essa complementaridade ou, talvez, essa singularidade homóloga foi avalizada, amiúde, por *auctoritates* gregas e romanas que buscavam mostrar como as artes letradas e as figurativas percorriam caminhos estreitamente próximos.

Uma questão emerge dessa leitura: a compressão de que há no mundo antigo uma mentalidade que, em função de seu repertório comum (*copia rerum*), é capaz de compreender as artes como um todo indissociável e, justamente por ter seus olhos e ouvidos adestrados à compreensão do fenômeno “estético” como um todo, referenda em si mesma, mentalidade, o fruidor de arte, sua maneira de pensar as letras e as imagens. No caso da Roma do final da República e do início do Principado, eu já pensara em 1996 e em 2003, em meus outros trabalhos de grau, sobre a hipótese de haver uma forma de pensar as artes, recuperando o repertório comum, as operações

¹ Prop. 3.1.14.

² C. Drummond de Andrade. “Resíduo” in *A Rosa do Povo*.

intelectivas – visuais ou discursivas, enfim: a *forma mentis romana*. Esta é uma questão de fundo que perpassa todas as discussões propostas neste trabalho, afinal, não há como decifrar códigos sem que tenhamos em mão a forma como este código foi pensado e vivido.

Assim o público – audiência, leitor ou espectador – educado nas letras e nas artes, tendo em vista, primeiro, o caráter homólogo com que a produção das letras e das artes figurativas são apresentadas e, segundo, a visualidade do texto e a poesia das artes figurativas, é capaz de entender o processo artístico de maneira coesa e inseparável. Ele frui, portanto, poesia como se pintura fosse, e pintura como se fosse poesia. Assim, ainda que hoje em dia sejamos carentes da preceptiva pictórico-plástica da Antiguidade, conseguimos observá-la minimamente bem por sua proximidade com as letras e com base naquilo que se diz copiosamente sobre Poética e Retórica, ainda que estejamos bem menos equipados de tratados poéticos.

Nos primeiros seis capítulos desse trabalho, ao tratar de visulidades poéticas, busquei construir uma fronteira sólida, tendo, como fio norteador, gêneros diversos de poesia e prosa, apesar de que, na prosa, eu tenha apenas me ocupado de um pequeno trecho de um tratado de Retórica: o *Sobre a invenção* de Cícero. Havia no meu projeto passado e há no meu projeto futuro, a intenção de ponderar mais sobre a prosa historiográfica em suas espécies, principalmente a monografia (os retratos estão em minha gaveta), o comentário (a construção do ἥθος de Júlio César me intriga) e as vidas (um manancial rico em visualidades na historiografia). Era também uma preocupação, que não frutificou por ora, mas que haverá de dar *bona mala*, de trabalhar com a sátira menipéia de Petrônio e de Sêneca e com algumas peças oratórias de Cícero, principalmente as *Filípicas* e as *Verrinas*. Enfim, mas quanto aos gêneros poéticos, meu trabalho me satisfaz, já que operei com a poesia épica homérica e virgiliana, mananciais essenciais dessas visualidades por vezes ecfrásticas; e com a elegia, gênero indubitavelmente próximo à poesia épica hexamétrica, mas de matiz temático diverso, e com o gênero bucólico. Faltou trabalhar com a sátira de Juvenal, pensava e penso na sátira 8, afinal poderia muito bem esbelecer um diálogo entre o que é visível na poesia e o que se via no *atrium* da *domus* e nos *rostra*. Essa sátira moral, ou simplesmente os *sermões*, parecem-me o gênero que mais se aproxima da figuração privada das *effigies*, já que procura no mais das vezes dar contornos paradigmáticos da ética e da moral romanas. Ao fazer essa afirmação, quis supor que, se os *sermões* ou a história podem construir *effigies*, muitas vezes a épica e a lírica flertam com os *simulacra*.

Nos sete capítulos seguintes, pertencentes à 2ª parte deste trabalho ficou patente, espero, que busco muito menos do que uma análise iconográfica – talvez minha formação acadêmica não autorizasse tal pretensão –, tampouco acentei minha proposta de leitura na tutela de autoridades que já apresentaram sua contribuição memorável à História da Arte Antiga. Procuro dar voz ao “meu olhar imagens”, buscando inicialmente entender sua estrutura de composição, isto é, como suas partes constituintes se articulam internamente a fim de produzir seus efeitos de sentido, sua mensagem.

Assim, partindo de um conceito moderno do jargão linguístico, parataxe, busquei as significações possíveis para a ideia comumente usada pelos críticos das artes figurativas, verificando que, se bem esclarecido o conceito, seu uso, a despeito do anacronismo a que remete, é autorizado e reflete significativamente um tipo de construção imagética. Careceu, entretanto, meu trabalho, do desenvolvimento dessa ideia, a saber, se a parataxe produz um tipo de imagem precisamente bem realizada no mundo antigo, poder-se-ia pensar numa imagem realizada sob a égide da hipotaxe? Ou mesmo, ainda que o processo de realização artística suponha esses dois procedimentos, será que não deveríamos também pensar numa sintaxe imagética externa, isto é, como uma pintura, uma estátua ou um *intaglio* se articula no conjunto de produtos visuais a que estão submetidos? Como um busto se articula a outro dentro dos nixos dos *columbaria*? Ou, como uma estátua de Antínio se articula sintaticamente com uma outra de Adriano? Que efeito produziriam as diversas figurações de Augusto observadas como um conjunto no seu fórum? Dessa “morfossintaxe imagética”, penso, resgatar-se-ia perfeitamente a ideia de decoro, de *aptum externum*, já que essa sintaxe só tem sentido se aquele à qual ela está submentida é capaz de decifrá-la. Parece-me que nem a imagem, nem o texto no mundo antigo podem ser um enigma a ser decifrado, sob pena de o autor ou o pintor ser alvo, ele próprio, da esfinge que é a inépcia – o *non aptum*.

Sob a perspectiva de uma sintaxe das *imagines*, tateei a questão em quatro momentos deste trabalho, apesar de a articulação com esta ideia não ter ficado explicitamente indicada nos 2º, 5º, 6º e 7º capítulos da 2ª parte. Lendo o *intaglio* 23.733 do MFA, questioneei que relação poderíamos extrair da possibilidade de a peça ser de uso privado contendo motivos oficiais ou públicos, isto é, a subversão da sintaxe, do decoro esperado para a peça. Ao tratar da morte e dos ritos funerais, afirmei que a alteração de posição das *effigies* dos *columbaria* aos *rostra* pode ser entendida como subversão da sintaxe, desde que observemos nesse caso que ela está sendo autorizada pelo rito (*pompa*) e pelo direito (*ius*) coetâneos. Se pensarmos no uso que se fez das

imagens de Augusto no seu fórum, coadunando-se com um complexo imagético público, representado por divindades e por figuras históricas romanas, extrairemos dessa “sintaxe” sentidos imanentes e importantes, e efeitos de sentidos transistóricos. Por sua vez, se nos debruçamos sobre a concepção museológica de mostra ou exposição, essa sintaxe é mais importante ainda, dado que é justamente ela que irá produzir sentido e transmitirá para o público leigo o significado daquelas peças em exposição. O experto dificilmente se submete à sintaxe da exposição, antes consegue decifrar o sentido das peças isoladamente, entretanto o vulgo é educado por essa sintaxe, e isto pode ser danoso, como é o caso do acervo principal do MASP em 2013, que apresenta uma nova concepção, a meu ver equivocada, para seu acervo, relacionando as peças a partir de um conceito unificador: o Romântico. Entretanto, a própria natureza de quaisquer museus por si já seria uma aberração por tentar dar conta dos sentidos esperados da obra visual. Uma aporia se constrói cotidianamente pelo mundo, portanto.

Foi visto, espero, que existe nas imagens, igualmente ao texto poético ou prosaico, uma *λέξις*, uma *elocutio*. Podemos pensar inicialmente que a imagem produzida, pelo menos sob a perspectiva do *ornatus*, supõe a construção de “figuras”, em que pese aqui a sobreposição de significado, ou seja, a figura que produz uma figura de linguagem - daí ter trabalhado a metáfora, o símile e a alegoria. Careceu observarmos se os demais tropos podem estar no centro da construção imagética. Como poderíamos observar o zeugma, a catacrese, a metonímia e a sinédoque em pintura ou escultura? Como deveríamos aferir as demais virtudes que caracterizam a elocução bem realizada? A *latinitas*, a *puritas*? A *perspicuitas*? O *aptum*? Há que se pensar aqui que ao tratar das écfrases, vimos que o conceito de enárgeia confunde-se muitas vezes com o de *perspicuitas*. Assim, aquilo que é qualidade necessária da écfrase poderia ser também virtude da elocução na pintura?

Apresentei minha leitura sobre a pintura na Antiguidade focalizando quatro pintores. Entretanto, minha análise pautou-se exclusivamente em um dos três critérios miméticos: o objeto da imitação. Se a pintura e a poesia podem ser observadas homologamente, como poderíamos entender o meio e o modo da imitação, plasticamente, a supor a pertinência das categorias aristotélicas da *Poética* como passíveis de uso por essas artes? Entretanto careceu este trabalho do enfrentamento de questões árduas que são apresentadas por Plínio, o Velho, como os conceitos de *ῥυπαρογράφος*, *σκιαγραφία*, *ἡθόγραφος* etc., questões importantes que poderiam alimentar de forma mais precisa a leitura da pintura antiga. Careceu observar as homologias construídas com os escultores, algo tão abundante e certamente profícuo:

penso em Cícero, em Quintiliano e, mesmo, nas écfrases de Calístrato e de Filóstrato, o Jovem, já que as de o Velho já são alvos de uma pesquisadora do IAC.

Enfim, este trabalho, muito mais do que assentar questões que me instigaram e ainda instigam, aponta para antigas preocupações, para o passado e para novas realizações, para o futuro. Sejam as preocupações um botão ou as realizações, um rato.

Figura 123¹ – Leitor – Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles

Figura 124² – Leitor – Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles

Figura 125³ – Escritora – Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles

Figura 126⁴ – Escritor – Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles

¹ © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 23 de Agosto de 2013.

² © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 23 de Agosto de 2013.

³ © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 23 de Agosto de 2013.

⁴ © 2011 – IAC – Paulo Martins – www.usp.br/iac, acessado em 23 de Agosto de 2013.

EXCURSO

Como podemos ler as letras de Roma?*

Discutimos neste excurso outros limites da representação: verdade e verossimilhança, o que aconteceu e aquilo que poderia acontecer. Logo, tratamos da fronteira do histórico com o poético. A apropriação de informações biográficas – identidades poéticas – por uma disciplina historiográfica foi absolutamente corrente no séc. 19 e exemplos abundam. A partir da aproximação com a Historiografia Antiga, lia-se poesia como se história fosse. Estamos, assim, diante de questões concernentes à identidade poética e à ficção histórica, ou mesmo à identidade histórica e à ficção poética.

A lição aristotélica do capítulo 9¹ da *Poética*, em algum momento do final do século 18 foi posta de lado, e emergiu das excelências teóricas e doutrinárias do século do mal e do mal do século, um novo gênero textual irrealizável e irrealizado, pois que jamais composto, logo, jamais preceptivado: a “poesia-história” ou “história-poesia”, em que pesem aqui obras como *Carmen Belli Poenici* (*Canção da Guerra Púnica*) de Ênio, que explora as Guerras Púnicas como tema poético, ou a *Farsália* de Lucano, que põe em relevo a guerra civil romana no final da República, afinal ambos os poetas convertem os eventos históricos em matéria poético-letrada. Mas isso podemos discutir em outra hora e lugar.

Nossa questão central, isto é, a da poesia como material biográfico-histórico, por exemplo, na Crítica Literária Brasileira, foi devidamente trabalhada e resolvida por João Adolfo Hansen em 1988², em sua tese doutoral, quando mostrou com propriedade ímpar os equívocos produzidos no século 19 sobre a figura/imagem

* Parcialmente este excurso foi apresentado como palestra no II Encontro do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano – Mediterrâneo Antigo (LEIR – MA), 2009, sob o título “Identidade Poética e Ficção Histórica” e, posteriormente, publicado em 2010, sob o título “Breve história da crítica da Literatura Latina” in *Classica*, 21.2 (2008): 189-204.

¹ Arist., *Po.* 1451a – 1452a.

² Tese apresentada ao PPGLB do DLCV/FFLCH/USP: *A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*, convertida em livro homônimo. 1ª edição, 1989. Cia das Letras e 2ª edição, 2004. Editora da UNICAMP e Ateliê Editorial.

histórica – identidade histórica – de Gregório de Matos e Guerra, construída a partir da leitura de “sua” obra poética e de sua biografia acadêmica elaborada pelo Licenciado Manuel Pereira Rabelo da Academia dos Esquecidos³.

Essa mesma ideia implica outra de igual importância, sob a rubrica epistemológica da Teoria da Literatura e dos Estudos Clássicos: qual dimensão metodológica deve ter a Crítica Literária das histórias da literatura? Como categorizarmos textos e autores sem que um juízo de valor exponha, traga à luz, claro equívoco? Essas questões, longe de ser um problema específico das literaturas ditas clássicas, muita vez, assolam e solapam, sem medo de errar, todas as literaturas. Entretanto, trataremos das clássicas de modo geral e da Latina e Grega especificamente. E atualmente, algumas respostas já foram dadas.

Começemos lembrando os limites entre a História e a Poesia na visão aristotélica. No mesmo capítulo 9 da *Poética*, o filósofo dizia que se fossem postos em versos os escritos de Heródoto, nem por isso deixariam de ser história e poesia não seriam. Esse dado determina – segundo penso – fronteira bem clara entre gêneros letrados. Destarte, fins diferenciados são determinantes genéricos. O fato de possuir uma forma versificada, ao contrário, não é determinante do gênero poético e, por sua vez, poderia existir como corolário desse raciocínio uma história metrificada. Talvez apontasse aqui Aristóteles, *avant la lettre*, para mescla genérica, expediente poético e retórico que durante o período helenístico foi largamente utilizado: a *ποικιλία*⁴. Tal imbricação ou variedade genérica está na base daquela poesia didática disseminada no referido período, além de ser moeda corrente no período tardo-republicano e proto-imperial romanos.

A despeito, entretanto, da classificação de gênero poético ou retórico, a leitura de *personae* poéticas ou históricas em chave biográfica absoluta provocou por muito tempo desconforto da crítica, que passou a questionar essa leitura na década de 1950. A posição peremptória dos historiadores da Literatura Latina sofre assim um refluxo. Esse posicionamento registrava não rara vez: “o poeta sofre”, “o poeta está apaixonado”, “Lésbia traiu Catulo”, “Cíntia deseja os bens de Propércio”, “Corina está dando ouvidos às lenas”, etc. Assim, os sistemáticos juízos equivocados acerca do próprio fazer historiográfico literário, sobre o qual se projetam aspectos positivistas e deterministas, estão absolutamente deslocados de seu tempo e equivocados nos seus ditames.

³ Hansen (1989, 13-69).

⁴ LSJ (1977, 1429): 3. In literary style, music, etc., variety, intricacy, ornamentation.

Vejamos o que diz o professor Italiano Ettore Paratore⁵ sobre Catulo:

A vida de Catulo enche-se e esgota-se num único grande acontecimento: o seu amor por Lésbia.”⁶

ou ainda:

A vida de Catulo, o primeiro poeta de amor da latinidade, é ao mesmo tempo a mais romântica, a mais exemplar entre as muitas vidas amorosas iluminadas pela poesia: a tornar mais perfeito este caráter, supôs-se também, e não é hipótese arriscada, que morreu de mal sutil, que, de resto, era talvez um mal de família, dado que seu irmão caríssimo morrera em idade jovem, ainda antes dele, durante uma viagem à Troade.⁷

Esses dois pequeninos excertos de Paratore, apesar de apartados de seu contexto e, mesmo assim, plenos de sentido em sua bem construída argumentação, apontam características coadunadas com nossa proposta inicial de que há, na historiografia da Literatura Latina, vício de origem, que efetua, produz leitura inadequada e ineficiente de obras antigas, porquanto transfere características próprias do vivido para aquelas que são apenas ficções, logo, as entende como verdadeiras, as imagens, e não, simplesmente, verossímeis.

Assim, Catulo é desnudado por Ettore Paratore. A bem da verdade, ele realiza a leitura do poeta vivido, restringindo-o ao seu amor, como se o poeta lhe confidenciasse algo. Em seguida produz seu juízo de valor ao propor que a vida do poeta é “a mais romântica” e iluminada pelo amor. Podemos crer no conhecimento do professor sob o ponto de vista das Letras Latinas, mas seu conhecimento de “da latinidade”, como um todo, causou estranheza já no final dos anos 70, além de inferências perigosas que passam por “um mal de família”, que pode sugerir dados pouco importantes ou informações nem sempre científicas.

Podemos acrescentar outra leitura de outro professor igualmente importante, Ernst Bickel⁸:

As diferenças sociológicas e ideológicas entre o homem neotérico e o ciceroniano frente à lírica subjetiva se traduzem num contraste histórico-literário. A lírica subjetiva e sentimental deveu ser antipática aos personagens romanos formados no ideal do *uir bonus* pelo fato de que podia transparecer que as alterações

⁵ Ettore Paratore (1907– 2000), reconhecido latinista italiano, considerado um dos maiores estudiosos de literatura latina no pós-guerra. Lecionou nas Universidades de Torino e na “La Sapienza” de Roma.

⁶ Paratore (1983, 323).

⁷ Paratore (1983, 324).

⁸ Ernst Johann Friedrich Bickel (1876 - 1961) filólogo alemão, profesor da Universidade de Bonn desde 1921 até sua morte.

psíquicas produzidas pela emoção lírica implicavam uma renúncia à dignidade e à afirmação da própria personalidade.⁹

Nesse segundo exemplo, o professor Bickel registra sua profunda devoção a certa ciência social, política, antropológica e psicológica. Há que notar que, em seu pensamento cientificista, a poesia lírica entre os romanos poderia produzir efeito ético naquele que a escrevia ou lia. Simplificando, Bickel sugere que a poesia de Catulo, ou a poesia neotérica de forma mais ampla, podia afetar a formação da personalidade, contrariando, por seu teor ou motivo, as regras estabelecidas pelo *Mos Maiorum*¹⁰ romano. Afinal a emoção subjetiva que a constrói implica renúncia à *dignitas* romana.

Curiosamente, as tendências ao biografismo e às categorias psicológicas e românticas mantêm-se vivas ainda nos anos 60, 70 e 80 no Brasil, a despeito do contra fluxo que ocorre em países centrais. Cá no trópico, obras continuam a ser publicadas com mesmo tom. Dois bons exemplos são: o curiosíssimo *Temas Clássicos* de Aída Costa¹¹ (1978) e o enciclopédico *A Literatura de Roma* de G. D. Leoni¹² (1971). Desse último:

Chamamos literatura latina ao conjunto de manifestações espirituais, dignas de serem lembradas pela sua notável importância [...]¹³

O maior dos 'poetas novos' é C. Valério Catulo [...] Os fatos mais importantes de sua vida – os que refletiram na sua obra – são, na maior parte, determinados pelo amor a Lésbia, mulher tão bela quanto corrupta [...]¹⁴

Mas, fora do Brasil, a partir do texto inaugural de Archibald W. Allen¹⁵ (1950) sobre a sinceridade dos poetas elegíacos romanos¹⁶, mesmo que ainda estivesse lá em estado incipiente, encontramos o obverso do biografismo, fundado, como vimos, em critérios técnicos anacrônicos tendo em vista o objeto literário antigo, devido às projeções e inferências impressionistas que brotavam da leitura romântica e psicológica de eméritos latinistas.

⁹ E. Bickel. *Historia de la Literatura Romana*. Madri: Gredos. 1982. p.164.

¹⁰ Costumes dos antepassados.

¹¹ Aída Costa licenciou-se em Letras Clássicas pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, onde trabalhou por muitos anos atuando nas áreas de Literatura Latina e Didática do Português.

¹² Professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - *Sedes Sapientiae*.

¹³ Leoni (1971, 7).

¹⁴ (1971, 43).

¹⁵ Professor de Classics na Yale University.

¹⁶ Allen (1950).

Allen comprova que certos termos que a tradição romântica aplicou aos poetas elegíacos romanos como referências explícitas às suas biografias, não passavam de termos norteadores do fazer poético e, logo, afeitos à utilidade do poeta como enunciador. Verdadeiramente, o autor relê os poetas latinos observando a concepção de que seus poemas estão a serviço da própria poesia, e não a serviço de uma “autobiografia” poética. Revê, revisita Catulo do poema 16, que diz que ao poeta pio convém ser casto ele mesmo e não sua poesia, para essa não há lei, tampouco pudor.

Diz nessa chave o professor de Yale:

The terms *tersus*, *elegans*, *lascivus*, and *durus*, which Quintilian¹⁷ used in describing the elegists, are all technical terms of stylistic criticism. The qualities which he found most admirable in Tibullus were his formal perfection and his sureness of taste. These are qualities which we should expect to be admired by Quintilian, who said of the rhetorical style which most persuasively reveals the character of the orator: "*proprie, iucunde, credibiliter dicere sat est.*"¹⁸ It is evident that in such a style it is not the peculiar character of a unique individual that is revealed, but rather a general type of character to which the speaker conforms or seems to conform. If we look beyond Quintilian we find that these are not simply the criteria adopted by a teacher of rhetoric. Poets also used such terms of stylistic identification when they wished to characterize in a single word the essential quality of another poet.¹⁹

Já nos 70, o livro de Francis Cairns²⁰ introduz novos problemas a esse, digamos, contra fluxo²¹, pois inclui como possibilidade de leitura da poesia grega e romana antigas, a doutrina da retórica epidítica de Menandro o Rétor, desnaturalizando essa poesia e retirando-lhe toda carga de subjetivismo nela impressa pelo já famigerado biografismo do século 19. O pressuposto teórico de Cairns irá em certa medida permear a crítica contemporânea de Letras Clássicas, qual seja: o repertório letrado da Antiguidade Greco-romana pode e deve ser lido em acordo com três linhas preceptivas que, no próprio Mundo Clássico, andavam juntas, uma vez que Retórica, Poética e Gramática eram alvos dos ensinamentos de uma mesma escola, a de Retórica, e, dessa maneira, oradores, poetas e gramáticos comungavam os mesmos exercícios: os *progymnasmata* gregos ou os *praeexercitamina* romanos. Assim a associação entre Retórica e Poética para a leitura de textos em prosa ou em poesia são autorizados pela Antiguidade e é exatamente isso que fez Cairns.

¹⁷ Quint., *Instit.* 10.1.93. (nota referida por Allen, anteriormente)

¹⁸ Quint., *Instit.* 6.2.19. (nota do autor)

¹⁹ Allen (1950, 145).

²⁰ PhD Liverpool, hoje leciona na Florida State University, Department of Classics.

²¹ Cairns (1972).

Vejamos um exemplo de Cairns (1972) ao final de seu 1º capítulo “*In medias res*”, após fazer minuciosas análises de dois *propemptika*²², um de Propércio e outro de Teócrito de Siracusa:

As has been illustrated, generic analysis can illuminate the logic and thought processes of classical writers, by showing what connections of thought were built into the formulae behind particular writings, and can also solve major traditional problems. But important as these two functions are, they are not the most important role of generic studies. The theory which underlies this book is that the whole of classical poetry is written in accordance with the sets of rules of the various genres, rules which can be discovered by a study of the surviving literature itself and of the ancient rhetorical handbooks dealing with this subject. If this theory is correct, then generic studies are essential to any rational literary criticism of the conceptual side of ancient poetry.²³

Tal critério proposto por Cairns retira do repertório do crítico a delimitação de categorias, conceitos e pressupostos e os transfere para o repertório do autor, *auctor*/autoridade, mais precisamente os *copia rerum e setentiarum*, assentados em *species*, em *genera* que delimitam a produção poético-retórica e repropõem formas de leituras convenientes (*decorosas*²⁴) ao texto observado, de acordo com categorias próprias à sua invenção.

Sob o ponto de vista dos estudos das Letras Clássicas, na esteira antibiografista, os anos 80 oferecem uma grande síntese dessa discussão: o importante texto de Paul Veyne²⁵ a respeito da elegia erótica romana, publicado no Brasil em 1985²⁶.

Aqui, essa tendência antibiografista assume contornos significativos, tanto que grande parte da produção da crítica de Letras Clássicas realizada a partir do final dos 80, vem toda ela impregnada desse tom com maior ou menor intensidade. Penso em Paulo Sérgio de Vasconcellos do IEL/UNICAMP em sua dissertação de Mestrado²⁷ *Verdade Poética e Realidade Biográfica no Romance Amoroso de Catulo*, em 1990; Francisco Achcar²⁸ em 1992 com *Lírica e Lugar Comum: Alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português*; João Angelo Oliva Neto²⁹ com *O Livro de Catulo* em 1993; o meu trabalho, em 1996, *Ἡθοϋς, Verossimilhança e Fides no Discurso Elegíaco de Sexto Propércio*³⁰ e o de Marcos

²² *Propemptikon*: adeus a um viajante que parte.

²³ Cairns (1972, 31).

²⁴ Há que se pensar que retoricamente isso é uma virtude.

²⁵ Professor Titular da Cátedra de História Romana no Collège de France, Paris.

²⁶ Veyne (1985).

²⁷ Vasconcellos (1990).

²⁸ Achcar (1992).

²⁹ Oliva Neto (1996).

Martinho dos Santos³¹ com *As Epístolas de Horácio e a confecção de uma ars dictaminis: o opus*, em 1997.

Diz Oliva Neto (1996):

Então pode-se falar de Lésbia, criptônimo de Clódia, irmã de Clódio Pulcro. A tradição afirma que com ela Catulo manteve relações perigosas, uma vez que ela acusou de tentativa de envenenamento seu amante Célio Rufo, defendido por Cícero[...]. O problema não é crer se Catulo teria amado Clódia, mas vincular essa possível experiência ao termo poético Lésbia e deslocar o interesse do fato literário, que é certo, para um fato histórico, que é incerto.³²

Essa crítica, entre diversos caminhos, pode ser orientada e calcada na compreensão de *personae* poéticas que são desnaturalizadas a partir da observação da sua construção retórico-poética e, portanto, sistemática. Diríamos lá nos anos 90 que essas personagens seriam identidades poéticas, assim determinadas a partir de um *ῆθος* bem construído, verossímil portanto, sobre as quais incidiriam uma *fides*, uma credibilidade, observada pela própria audiência ou leitores.

Eu mesmo em 1996³³ propus:

Para restringir a ação dessa crítica, propus uma leitura do Monobiblos de Propércio sob o ponto de vista da doutrina dos *ῆθη*, referenciada pelos textos aristotélicos e, posteriormente, avaliada por Quintiliano na *Institutio Oratoria*. Nesse sentido, a observação do *ῆθος* de uma *persona* lírica é de suma importância para avaliação do sistema retórico poético que emana dos textos, ou seja, a observação desse conceito determina o eixo da construção poética das Elegias de Propércio, excluindo-se toda e qualquer possibilidade do “acaso” – isso não é “um lance de dados” – ou de um caráter aleatório do processo compositivo de matiz romântico.

O entendimento desse conceito, construído a partir das ações das *personae* nos mesmos moldes que ocorre na tragédia, autoriza a compreensão da fantasia, entendida como processo anímico de suspensão temporária do pensamento que permite que os enunciados sejam determinados como falsos ou verdadeiros pela recepção. Assim, a falta de atenção em relação às fantasias (...), levadas a termo pelos textos propercianos, indica a possibilidade de apenas relacioná-las com o verdadeiro, com o biográfico, obliterando-se a outra possibilidade, do falso, da *fictio*.

Assim, é importantíssimo salientar que o mecanismo de leitura, digamos, romântico, que atribui às *personae* poéticas verdade biográfica, pode também atribuir *in limine* verdade biográfica às *personae* históricas dos textos historiográficos da Antiguidade. Esquecem os leitores que a poesia e a história têm as mesmas *copia rerum*

³⁰ Martins (2009).

³¹ M. Martinho dos Santos. *As Epístolas de Horácio e a confecção de uma ars dictaminis: o opus*. São Paulo: FFLCH. 1997. Dissertação de Mestrado ainda infelizmente inédita para o mercado editorial.

³² Oliva Neto (1996, 36-38).

³³ Martins (2009, 154).

et sententiarum para sua precisa e apta realização. Dessa forma, a *res ficta* não é privilégio da produção letrada “daquilo que poderia ser”; pode, sim, ser característica do texto historiográfico ou “daquilo que foi”. O Aníbal de Tito Lívio é tão poético quanto seu Remo ou Rômulo. Aquiles de Homero não é mais fictício do que a Semprônia de Salústio. O Nero de Suetônio não é figurado tão diversamente sob o aspecto das convenções poético-retóricas do que o Cláudio de Sêneca. O Augusto de Horácio não diverge do de Suetônio. Isso ocorre, é lógico, mantendo-se as distinções genéricas que impõem tratamento diferenciado à matéria, sob todos os aspectos da composição.

Essa hipótese sustenta-se basicamente na dupla origem da Retórica como disciplina. De um lado, o argumento de probabilidade; de outro, os *loci communes*. A construção do verossímil e a organização dos lugares comuns estão no cerne do discurso (em seu sentido lato) bem realizado, assim, aquele que ensina, deleita e convence. Se os *ῥῆθη* que são construídos no discurso estão em conformidade ao decoro interno, isso significa que são mais que verossímeis, isto é, tendem à verdade. Logo, a conformidade de argumentos e os agentes internos do discurso, antes de tudo, passam pelo crivo da probabilidade.

Da mesma maneira, se os lugares utilizados pelo discurso estão em conformidade com o costume (como disse Platão³⁴: τὸ ἥθος διὰ ἔθος - todo o ἥθος existe de acordo com um costume) e, portanto, são facilmente reconhecíveis pela maioria da recepção, pode-se dizer que o nível de credibilidade, de *fides* aumenta. Agora, se associarmos essas duas questões de origem, temos que é impossível determinar se estamos diante da verdade, ou simplesmente, diante do verossímil bem construído em acordo com os lugares que a recepção apta é capaz de reconhecer.

Tomando como ponto de partida quatro *autoridades* poéticas, vejamos como podemos delinear a questão-problema. Tanto Catulo como Tibulo, Propércio ou Ovídio, ao construir suas elegias, partem da constituição múltipla dos *ῥῆθη*, queremos dizer, assumem como modelo um sistema que se repete à exaustão. Qual seja: delineiam as três pessoas do discurso: o *ego*, o *tu* e o *ille* (eu, tu e ele). E em tal construção subjaz, pois, o que semanticamente isso significa: o *ego*, o enunciador ou sujeito da enunciação poética; o *tu*, o enunciatário ou interlocutor desse sujeito; e o *ille*, o enunciado ou a enunciação poética que pode ter como referencial tanto uma *persona* poética, quanto um assunto, uma matéria, uma *res*.

Indo mais além, ao se observar a obra dessas *autoridades* poéticas, pode-se dizer que o sistema construído prevê ou um *tu* feminino que, dado o gênero elegíaco,

³⁴ Pl., *Lg* 7. 793c.

segundo Veyne³⁵, seria uma mulher do *demi-monde*; ou um *tu* masculino, que pode ser um amigo a que o *ego* aconselha em matéria amorosa, ou um inimigo a que o mesmo *ego* invectiva. A despeito de não estarmos diante do iambo de Horácio, penso aqui no epodo 15: *Nox erat et in caelo fulgebat luna inter sidera minora...* - Era noite e no céu fulgia lua entre astros menores.

Por outro lado, o *ille* construído também se desdobra, ora podendo ser *illa*, que deixaria de ser a interlocutora do *ego* e passaria a ser o seu assunto, ora podendo ser um *illud*, que colocaria no cerne da elegia o caso amoroso, ou o próprio amor, como ocorre em Propércio 2.12: *Quicumque ille fuit puerum qui pinxit amorem...* - Quem quer que seja aquele que pintou o amor menino..., ora podendo ser o mesmo homem, amigo ou inimigo do *ego*, agora como assunto e não mais como interlocutor.

Esse mesmo sistema também pode criar, digamos, *variationes*, alterando a dicção do poema em meio ao seu desenvolvimento. Pensamos, por exemplo, na elegia 76 de Catulo: *Siqua recordanti benefacta priora uoluptas...*- Se ao homem que recorda os feitos bons de outrora. Nela, Catulo é enunciado num vocativo no verso 5: *Multa parata manent in longa aetate, Catulle* - muita coisa preparada permanece na longa idade -, portanto é marcado como um *tu* que, entretanto, a partir do verso 17 passa a ser *ego*: *O di, si uestrum est misereri, aut si quibus unquam...* - Ó deuses, se é de vós ter pena ou se já àlguem...

Essa arquitetura compositiva dos *ῥῥη* elegíacos põe por terra a doutrina biografista dos *scholars* do 19 e de seus epígonos no século 20: não há como a natureza produzir algo tão sistemático, tão bem esquadrinhado e identidades tão absolutamente bem constituídas como universais imutáveis. Jamais poderíamos supor que isso fosse “algo que foi” por ser assim óbvio, mais fácil seria imaginar estarmos diante “daquilo que poderia ser”. Essa engenharia poética, tão bem acabada, dessa forma instaura uma ditadura, a saber: a do verossímil, já que desconsidera a existência do verdadeiro histórico, fundado em uma questão igualmente retórica, que são as provas, sejam as artificiais, sejam as inartificiais. Contrapõe a verdade à *fictio*, à *res ficta*. Quando dizemos ditadura do verossímil, pensamos em uma reação radical ao biografismo, em que se perde a dimensão de possibilidade de existência da verdade.

Esse jogo das pessoas construído no interior da elegia, em certa medida instaura um *iocus*, um *ludus*, uma brincadeira, diria Veyne nos 80:

A vida dos homens repousa sobre sua crença na Verdade, a verdadeira, a única, mas, na realidade, praticamos inconscientemente princípios de verdade que são diversos,

³⁵ Veyne (1985, 10).

incompatíveis, mas que parecem analógicos: todas essas medidas de verdade, tão diferentes, para nós constituem apenas uma. Passamos, sem mesmo sentir, o deslocamento, das receitas técnicas às verdades de princípios, aos desejos, às ficções, às verdades de consenso geral ou aos dogmas. As verdades de outrora, as antigas unidades de medida, parecem-nos também análogas às nossas, o que permite a ‘compreensão’ histórica. A natureza plural e analógica da verdade funda igualmente a estética: abrimos um livro, e um tapete mágico nos transporta adormecidos para a verdade de Balzac ou a de Alice; quando abrimos os olhos pensamos que estamos sempre no mesmo mundo. Tudo nos parece plausível, nada nos perturba e entramos no mundo do maravilhoso como se fosse a verdade: a irrealidade nunca mata o efeito; tudo passa por mimese, como vimos.³⁶

Contudo, retornando à minha questão inicial, podemos ainda acentuar uma preocupação pontual importante: a associação do ego elegíaco à figura histórica dos poetas e às respectivas amadas, *fictiones*. Se o poeta constrói o *ego* elegíaco autodenominando-se, o efeito de sentido pretendido é o da verdade, mais do que a simples verossimilhança. Assim, acaso seria possível inferir que há algo de verdadeiro na simples identidade poética, ou o que se faz do ponto de vista poético é o estabelecimento de um *simulacrum* em que a *persona* histórica é *fictio* programática?

A identidade dos poetas vale como verdade? É ficção? Ambos? *Catullus*³⁷ e *Lesbia* podem indicar certo grau de verdade ou os poetas apenas os desejam só verossímeis? Essas mesmas indagações valem para *Propertius*³⁸ e *Cynthia*, *Tibullus*³⁹ e *Delia* e *Ovidius Naso*⁴⁰ e *Corina*.

Quando os poetas realizam essa operação, poderíamos associar essas personalizações poéticas ou identidades poéticas às *personae/figurae* históricas? Quanto a personagens históricas, como o Aníbal de Tito Lívio ou o Catilina e a Semprônia de Salústio, em que medida existe nesses casos uma identidade histórica ou em que medida são meras *res fictae*? Podemos ir além: se pensarmos nas odes cívicas de Horácio, por exemplo, em que, por um átimo de segundo, o histórico toma o lugar do poético, ou mesmo em Virgílio da *Eneida*, em que ocorre o mesmo procedimento. Pensamos aqui novamente em Horácio:

*Phoebus uolentem proelia me loqui
uictas et urbes increpuit lyra,
ne parua Tyrrhenum per aequor
uela darem. Tua, Caesar, aetas*

³⁶ Veyne (1985, 26).

³⁷ 18 Poemas: Catul. 6; 7; 8; 10; 11; 13; 14; 38; 44; 46; 51; 52; 56; 58; 68; 72; 76; 79; 82.

³⁸ 8 Elegias: Prop.: 2.18; 2.14; 2.24; 2.34; 3.3; 3.10; 4.1; 4.7.

³⁹ 3 Elegias: Tib.:1.3; 1.9; 3.19.

⁴⁰ Por ser, entre os elegíacos, o poeta mais copioso, não singularizo cada uma das 47 vezes em que ele se autoneia, mas aponto o número em cada uma das obras elegíacas de Ovídio: nos *Am.*, são 3 vezes; na *Ars*, 2; nos *Rem.*, 2; nos *Fast.*, 1; nos *Trist.*, 11 e nas *Pont.*, 28. Vale dizer que assim como Cícero era conhecido por ser Marco Túlio, Ovídio era Nasão.

*fruges et agris rettulit uberes
et signa nostro restituit Ioui
derepta Parthorum superbis
postibus*⁴¹ [...]

Desejando cantar as lidas e as vencidas
cidades, Febo tocou-me com a lira
para que parvas velas não desse ao
Mar Tirreno. Tua era, César,

Restituii frutos fartos aos campos,
restabeleceu ao nosso Jove insígnias
tomadas de soberbos portais
dos partas.

Além da própria forma e da elocução extremamente bem construída, atenta a todas as virtudes da elocução (*uirtutes elocutionis*), Horácio põe em relevo a figura/*persona* histórica de Augusto (*Caesar*) fora do gênero em que deveria ser retratado, a História. Recompõe, assim, sua imagem liricamente. Entretanto, mesmo esse viés ou matiz lírico não é essencialmente puro, já que aponta para índices de outro gênero poético, marcado pelo desejo de cantar *proelia et uictas urbes* (guerras e cidades vencidas), ícones característicos da épica.

Pode-se notar que, então, no discurso poético romano, os gêneros estão a serviço de um fim alheio à mera fruição, antes se desejam registros amplificados de certa figuração que, ao mesmo tempo em que possui identidade poética, pode também possuir identidade histórica. Mais do que isso, essa *persona* lírica matizada historicamente ou historicamente identificável recebe duas cargas referenciais de níveis distintos: uma cujo produtor é o próprio poeta, outra cujo responsável é o leitor ou ouvinte, referendando-se, dessa maneira, a recepção apta do discurso e atribuindo-lhe função ativa na própria constituição poética e histórica – já que a avaliação que se faz do objeto descrito depende não só do *auctor*/autor, como também do sujeito da fruição. Além disso, podemos dizer que o objeto descrito na poesia e na história sofre uma “hipercarga” referencial e semântica plena de referentes do mundo do leitor que, portanto, o sobrecarrega, o amplifica, o faz vazar à própria intencionalidade do escritor, enfim, como que se emancipando poética e historicamente.

Ao pensarmos no lírico nesse sentido, podemos dizer que o gênero se distingue justamente por essa inclusão de referenciais do leitor/ouvinte, que imprime a esse material poético caráter pessoal, vinculado ao cotidiano. Estamos, portanto, próximos dessa poesia não pelo tom confessional – como já quiseram alguns na academia –, mas pela nossa própria presença no objeto letrado. Outro elemento interessante nessa prática literária é a verificação do tempo poético que nasce da pontualidade ou

⁴¹ Hor., Carm. 4.15.

exiguidade da referência à identidade histórico-poética. O fato de o poema nos apresentar a figura historicamente referenciada é limitadora do tempo e do espaço poéticos, logo eles se nos apresentam no aqui e agora – no *hic et nunc*. Esse tempo não é o da *aetas*, termo cognato do advérbio grego *αἰ* (sempre) que indica a ideia de eternidade, e, sim, o tempo fracionado, limitado, enfim, humano e, portanto, lírico: o *tempus*, palavra cognata de *τάμνω*, cujo significado é cortar, limitar.

Assim, a generalização poética aristotélica também deve ser pensada e pesada como inclusão do ouvinte ou do leitor na própria poesia sob o prisma da inserção de seus referenciais no poema. Ao Augusto de Horácio somar-se-ia o do leitor da ode 4.15, com toda a sorte de ilações e construções atinentes ao seu próprio universo de leitor. Nesse sentido, o Catulo de Catulo e o Propércio de Propércio, ou o Augusto de Horácio e a Semprônia de Salústio, por exemplo, podem representar o mesmo mecanismo compositivo, apesar de também apontarem para a História e para a Poesia que são gêneros, no mais das vezes, díspares.

A essa visão pode-se somar Conte (1994) já em 1987, em seu honestíssimo *Latin Literature: A History* quando propõe que, embora tenhamos desconfiança das leituras biografistas dos elegíacos latinos, como Propércio, justamente pela replicação de moldes sistemáticos, é indiscutível o sinal distintivo da elegia romana: a subjetividade biográfica cuja origem estaria na elegia mitológica de Antímaco, Filetas e Hermenianax, que associavam as aventuras de heróis míticos às experiências pessoais do poeta. Diz ainda Conte que a elegia latina desenvolverá isso, entretanto, mantendo aspectos gerais e objetivos que generalizam a história pessoal em uma visão mais ampla⁴².

Para radicalizarmos essas questões, devemos pensar a decodificação dos textos antigos históricos a partir da disciplina reguladora dos discursos: a Retórica. Essa hipótese é defendida por Hyden White em *Trópicos do Discurso*⁴³ (1992):

A distinção mais antiga entre ficção e história, na qual a ficção é concebida como representação do imaginável e a história como a representação do verdadeiro, deve dar lugar ao reconhecimento de que só podemos conhecer o real comparando-o ou equiparando-o ao imaginável. Assim concebidas, as narrativas históricas são estruturas complexas em que se imagina que um mundo da experiência existe pelo menos de dois modos, um dos quais é codificado como 'real' e outro se 'revela' como ilusório no decorrer da narrativa. Trata-se, obviamente, de uma ficção do historiador a suposição de que os vários estados de coisas que ele constitui na forma de começo, meio e fim de um curso do desenvolvimento sejam todos "verdadeiros" ou "reais" e que ele simplesmente registrou "o que aconteceu" na transição da fase inaugural para a fase final. Porém

⁴² Conte (1994, 322-323).

⁴³ White (1992).

tanto o estado inicial de coisas quanto o final são inevitavelmente construções poéticas e, como tais, dependentes da mortalidade da linguagem figurativa utilizada para lhes dar o aspecto de coerência. Isto implica que toda narrativa não é simplesmente um registro “do que aconteceu” na transição de um estado de coisas para outro, mas uma ‘redescritção’ progressiva de conjuntos de eventos de maneira a dismantelar uma estrutura codificada num modo verbal no começo, a fim de justificar uma recodificação dele num outro modo no final. Nisto consiste o ‘ponto médio’ de todas as narrativas.”⁴⁴

Hoje nos parece que a História, já em certa medida, reage ao império do verossímil. O trabalho de Carlo Ginzburg, *Relações de Força*, no ensaio “Sobre Aristóteles e a história mais uma vez” aponta para a existência do verdadeiro.

Vejamos:

No seu ensaio [Arnaldo Momigliano] *A retórica da história e a história da retórica*, publicado em 1981, Momigliano reagiu vigorosamente contra a tentativa de Hayden White, Peter Munz e outros estudiosos de considerar ‘os historiadores, da mesma forma que todos os outros, como retóricos que podem ser caracterizados por seu tipo de discurso’. ‘Temo as consequências da historiografia’ escreveu Momigliano, ‘porque ele [White] eliminou a busca da verdade como tarefa fundamental do historiador.’ Os acontecimentos que se seguiram no cenário intelectual provam que os temores de Momigliano eram justificados. Assim como ele, também eu sustento que encontrar a verdade é ainda o objetivo fundamental de quem quer se dedicar à pesquisa, inclusive os historiadores. Mas a conclusão de Momigliano é mais convincente do que a argumentação sobre a qual se baseia.

Assim, Ginzburg dá sua contribuição contra a ditadura do verossímil, sem, contudo, negá-la ou dar razão ao biografismo. Apresenta a tese de Momigliano⁴⁵, esse sim mais radical, matizando-a, principalmente naquilo que diz respeito a uma ironia acerca do fascínio produzido pela Retórica.

Entretanto, como essa discussão relativa à historiografia nos afeta, a nós, das Letras Clássicas? Apesar de não ser objetivo das Letras a observação da verdade, é certo que muitas vezes nos deparamos com essa questão em nome de uma crítica literária séria e comprometida com o rigor conceitual, já que, como vimos, essa mesma crítica trabalha não só com poesia, em que existe a possibilidade da *res historica*, como com a da História, em que há a possibilidade da *res ficta*.

Por fim, estamos certos de que hoje pousamos diante do ponto de convergência que compreende haver “um nível de verossimilhança” que tende à verdade, e que depende essencialmente das habilidades técnicas de *auctoritates* fundadas no *ingenium* em construir seu texto de acordo com expectativas constitutivas da construção do discurso, seja ele poético, seja ele histórico.

⁴⁴ White (1992, 115). Ginzburg (2002, 48).

⁴⁵ Arnaldo Dante Momigliano (1908-1987), professor das Universidades de Turin, Oxford, Chicago, do London College e da Escola Superior Normal de Pisa.

A Crítica de Literatura Clássica hoje parece apontar para a História na mesma medida em que a própria História de hoje não pode viver sem essa mesma Crítica Literária. Resgata-se, portanto, certa dependência epistemológica no mesmo grau em que, na Grécia e na Roma antigas, tínhamos a inter-relação entre gêneros letrados, todos cobertos pela rubrica de uma doutrina poético-retórico-gramatical, de onde não escapavam nem a História nem a Poesia, tampouco o verossímil ou o verdadeiro.

Bibliografia

Antiga

- [Anônimo]. (1989). *Rhetorica Ad Herennium*. texte établi et traduit par Guy Achard. Paris: Les Belles Lettres.
- [Anônimo] (2005). *Retórica a Herênio*. Trad.: Ana Paula Faria & Adriana Seabra. São Paulo: Hedra.
- Antologia Palatina (1916-1918). *The Greek Anthology*. Vols. I-V Translated by W. R. Paton, ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Aristóteles (1964). *Aristotelis ars rhetorica*. Ed. W.D.Ross. Oxford: Clarendon Press. (OCT).
- Aristóteles (1971). *De Anima*. Trad.: J.A. Smith. In: Works. Vol. I. E. Britanica: Chicago.
- Aristóteles (1972). *Aristotle's Poetics, Introduction, Commentary and Appendixes* by D. W. Lucas. Oxford: Oxford at Clarendon Press.
- Aristóteles (1973). *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril.
- Aristóteles (1994). *Art of Rhetoric*. Translated by J.H. Freese. Cambridge and London: Loeb Classical Library. Harvard University Press.
- Aristóteles (1995). *Poetics*. Translated by Stephen Halliwell. Cambridge and London: Loeb Classical Library. Harvard University Press.
- Aristóteles (1998). *Política*. Tradução de António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Veja.
- Ateneu (1849-1901). *Athenaei Naucraticae Dipnosophistarum Libri XV*, recensvit Georgivs Kaibel. Vol: 1-3. Leipzig: Teubner.
- Ateneu (1937). *Athenaeus. The Deipnosophists*. Translated by Charles Burton Gulick. Cambridge: Harvard University Press.
- Ateneu (1937-1939). *Athenaeus Soph., Deipnosophistae (epitome). Athenaei dipnosophistarum epitome*. Vols. 2.1-2.2. S. P. Peppink, ed. Leiden: Brill.
- Augusto (1962). *Res Gestae. Imperatoris Caesaris Augusti Operum Fragmenta*. Ed. E. Malcovati (No. 38 in The corpus Scriptorum Latinorum Paravianum).
- Biblia de Jerusalém* (1986). São Paulo: Edições Paulinas.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam* (1982). Ed. Alberto Colunga and Laurentio Turrado. Matriti: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Calímaco (1949). *Fragmenta*. Vol. I et II. R. Pfeiffer. Oxford: at Clarendon Press.
- Catulo (1958). *Poésies*. Texte établi traduit par Georges Lafaie. Paris: Les Belles Lettres.
- Catulo (1983). *Carmina*. ed. and trans G. P. Goold, London: Duckworth.
- Catulo (1996). *O Livro de Catulo*. Tradução, indtrodução, notas e antologia de tradução em português por J. A. Oliva Neto. São Paulo: Edusp.
- Cícero (1902) "De Oratore" in: *M. Tulli Ciceronis Rhetorica. Vol.1*. Ed. A. S. Wilkins. Oxford: at Clarendon Press (OCT).

- Cícero (1932). “Orator” in: *M. Tulli Ciceronis Scripta Quae Manserunt Omnia*. Fasc. 5. Ed. P. Reis. Lipsiae: In aedibus B.G. Teubneri.
- Cícero (1970). “Brutus” in: *M. Tulli Ciceronis Scripta Quae Manserunt Omnia*. Fasc. 4. Ed. E. Malcovati. Lipsiae: In aedibus B.G. Teubneri.
- Cícero (1996). *De Oratore. Book I and II*. Translated by E. W. Sutton and H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press. 1996.
- Cícero (1997). *Brutus and Orator*. Translated by G.L. Hendrickson and H.M. Hubbell. Cambridge and London: Loeb Classical Library. Harvard University Press.
- Cícero (1997). *De Oratore. Book III*. Translated by H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press. 1997.
- Cícero (1997). La invención retórica. Traducción de Salvador Núñez. Madrid: Gredos.
- Cícero (2006). *On Invention. Best Kind of Orator. Topics*. Translated by H. M. Hubbell. Cambridge: Harvard University Press. 2006.
- Cícero (2009). *Do Orador*. Tradução de Adriano Scatolin em *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23*. Tese de Doutorado apresentada ao PPGLC/FFLCH/USP.
- Cícero (2009). *Da Invenção*. Tradução de Kabengele Ilunga em *O Da Invenção, de Marco Túlio Cícero: Tradução e Estudo*. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGLC/FFLCH, USP.
- Díon Cássio (1955). “Historiae Romanae” in: *Cassii Dionis Cocceiani historiarum Romanarum quae supersunt*, 3 vols. Ed. U.P. Boissevain. Berlin: Weidmann.
- Dionísio de Halicarnasso (1965). *De Imitatione fragmenta*, ed. H. Usener and L. Rademacher, *Dionysii Halicarnasei quae exstant*, vol. 6. Leipzig: Teubner, 1929 repr. Stuttgart.
- Dionísio de Halicarnasso (1986). *Tratado da imitação*. Tradução Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: INIC.
- Epicteto (1916). *Epicteti Dissertationes ab Arriano digestae*. Heinrich Schenkl, editor. Leipzig: B. G. Teubner.
- Hermógenes, Rétor (1969). H. Rabe, ed.. *Hermogenis Opera*. Leipzig: Teubner.
- Hesíodo (1991). *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. J.A.A. Torrano. São Paulo: Iluminuras.
- Homero (1942). *The Iliad*. Vol. 1-2. Trans. by A.T. Murray. Cambridge: Harvard University Press.
- Homero (1945). *The Odyssey*. Vol. 1-2. Trans. by A.T. Murray. Cambridge: Harvard University Press.
- Homero (1994). *Odyssey*. Books 6-8. F. Garvie (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press. 1994, p. 19.
- Homero (2002). *Ilíada*. Tradução de Haroldo de Campos. Introdução e organização de Trajano Vieira. São Paulo: Arx.
- Homero (2011). *Odisseia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. Introdução de Ítalo Calvino. São Paulo: Editora 34.
- Homero (2011). *Ilíada*. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra.

- Homero (2011). *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. Introdução de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras.
- Homero (2013). *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. Introdução de Peter Jones. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras.
- Horácio (1959). “Carmina” in: *Q. Horati Flacci Opera*. Ed. F. Klingner. Lipsiae: In aedibus B.G. Teubneri.
- Horácio (1984). *Arte Poética*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito.
- Horácio (1989) - *Epitres*. Paris: Les Belles Lettres.
- Horácio (1995). *Odes And Epodes*. Trans. by C. E. Bennett. Cambridge: Harvard University Press.
- Isócrates (1959). *Orations Volume III. Evagoras. Helen. Busiris. Plataicus. Concerning the Team of Horses. Trapeziticus. Against Callimachus. Aegineticus. Against Lochites. Against Euthynus. Letters*. Translation: La Rue Van Hook. Cambridge: Harvard University Press.
- Juvenal (1959). *Saturae A. Persi Flacci et D. Iuni Iuvenalis Saturae*, Edidit breuique adnotatione critica instruxit. W. V. Clausen. Oxford: Clarendon Press.
- Menandro, Rétor (1981). *Menander Rhet., Περί ἐπιδεικτικῶν*. Eds. D. A. Russell; N.G. Wilson. Oxford: Clarendon Press (OCT).
- Ovídio (1984). *Amores, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris*. Edidit breuique adnotatione critica intruxit E. J. Kenney. Oxford: Oxford at Clarendon Press.
- Ovídio (1996). *Fasti*. Trans. by James George Frazer. Cambridge: Harvard University Press.
- Ovídio (2002). *Tristia. Ex Ponto*. Trans. by A.L. Wheeler. Revised by G.P. Goold. Cambridge: Harvard University Press.
- Ovídio (2002). *Ovid. Heroides – Amores*. G. Showerman, ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Pausânias (1967). *Graeciae descriptio*. ed. F. Spiro. Pausaniae Graeciae descriptio, 3 vols. Leipzig: Teubner, 1903. Repr. Stuttgart, 1967.
- Pausânias (1918). *Description of Greece*. Translation by W.H.S. Jones and H.A. Ormerod. Cambridge: Harvard University Press.
- Platão (1976-1988). *Platonis Opera: Recognovit Breuique Adnotatione Critica Instruxit* (as Ioannes Burnet). Vols. I-V. Oxford: Oxford at Clarendon Press.
- Platão (1988). *Íon*. Tradução de Victor Jobouille. Lisboa: Inquérito Editorial.
- Platão (1989). *Górgias*. Tradução de Jaime Bruna. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Platão (2006). *A República*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. Revisão Técnica e introdução de Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Martins Fontes.
- Platão (s.d.). *Fédon*. Tradução de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Plínio, o Velho (1892-1909). *C. Plinius Secundus. Naturalis Historia*. Vols. 1-5. Ed. C. Mayhoff. Lipsiae: In aedibus B.G. Teubneri.
- Plínio, o Velho (1984). *Natural History. Vol. IX*. Translation by Rackham, H. Cambridge: Harvard University Press.
- Plínio, o Velho (1996). “História Natural. Livro XXXV. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça”. In: *RHAA*, 2. Campinas: IFCH/UNICAMP. 1996.

- Plínio, o Velho (1997). *Histoire Naturelle XXXV*. Traduction de Jean-Michel Croisille. Indroduction et notes de Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris: Les Belles Lettres.
- Plutarco (1959). *Lives vol. II: Themistocles and Camillus. Aristides and Cato Major. Cimon and Lucullus*. Translated by Bernadotte Perrin. Cambridge: Harvard University Press.
- Plutarco (1936). *Moralia. De gloria Atheniensium*. Vol. IV. Cambridge: Harvard University Press.
- Políbio (1962-67). *Polybii Historiae*, vols. 1-4. Ed. T. Büttner-Wobst. Leipzig: Teubner.
- Políbio (1979). *The Histories vols. I-VI*. Translated by W. R. Paton. Cambridge: Harvard University Press.
- Políbio. (1985). *História* (1 ed.). M. da Gama Cury, Trad. Brasília: Editora da UnB.
- P. Porfírio (1894). *Pomponi Porphyryonis Commentum in Horatium Flaccum*, ed. A. Holder. Innsbruck: Wagner. 1894.
- Propércio (1987). *Sexti Properti Carmina*. Ed. E. A. Barber. Oxford: Oxford University Press.
- Propércio (1990). *Propertius Elegies*. Ed. G. P. Goold. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Propércio (1965-1967). *Elegies, book I-IV*. Edited by W. A. Camps. Cambridge: Cambridge University Press. 1965-1967.
- Propércio (2001). *Elegías*. Tradução de Moya, F.; Elvira, A. R. de. Madrid: Catedra.
- Propércio (2002). *Elegias*. Tradução de Nascimento, A. A.; Pimentel, M. A.; Alberto, P. F. ; Segurado e Campos, J.A. Lisboa; Assisi: Accademia Properziana Del Subasio e Centro de Estudos Clássicos.
- Propércio (2006). *Propertius Elegies I-IV. Edited, with introduction and comentary* by L. Richardson, Jr. Series American Philological Association. Norman: The University of Oklahoma Press.
- Propércio (2007). *Sexti Properti Elegos*. S. J. Heyworth, ed. Oxford: Oxford University Press. Oxford Classical Texts.
- Propércio (2007). *Cynthia. A Companion to the Text of Propertius*. Translated and commented by S. J. Heyworth. Oxford: Oxford University Press.
- Quintiliano (1970). *M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Libri Duodecim*. Vols. 1-2. Ed. M. Winterbottom. Oxford: at Clarendon Press (OCT).
- Quintiliano (1995-1998). *Institutio Oratoria*. Vols I-IV. Trans.: by H. E. Butler. Cambridge: Harvard University Press.
- Salústio (1957). *Sallusti Crispi Catilina, Iugurtha, Fragmenta Ampliora*. ed. A. Kurfess, Leipzig: Teubner.
- Salústio (1990). *A Conjuração de Catilina*. Trad.: A. da Mendonça. Petrópolis: Vozes.
- Salústio (1990). *Guerra de Jugurta*. Trad.: A. da Mendonça. Petrópolis: Vozes.
- Salústio (2007). *Sallust's Bellum Catilinae*. J. T. Ramsey, ed. Oxford: Oxford University Press.
- Senêca (1900). "De Beneficiis" in: *L. Annae Senecae Opera Quae Supersunt*. Vol. 1, Fasc. 2. Ed. C. Hosius. Lipsiae: In aedibus B.G. Teubneri.

- Sêneca. *Agamêmnon*. Tradução, introdução, posfácio e notas José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Globo, 2009.
- Sérvio, Gramático (1986). *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*. Vol. 3 part 2. Thilo, G.; Hagen, H., eds. Hildesheim: Olms.
- Suetônio (1908). *De Vita Caesarum. C. Suetoni Tranquilli Opera*. Vol. 1. Ed. M. Ihm. Leipzig: Teubner.
- Suetônio (1975). *O Divino Augusto* (Vol. 4). (A. d. Silva, Trad.) Lisboa: Livros Horizonte.
- Suetônio (1998). *Lives of the Caesars*. Books I-IV. Edited and translated by John C. Rolfe. Cambridge: Harvard University Press.
- Tácito (1906). *Cornelii Taciti Annalium Ab Excessu Divi Augusti Libri*. Ed. C. D. Fisher. Oxford: At Clarendon Press.
- Teão, Rétor (1997). *Aelius Théon. Progymnasmata*. Ed. M. Patillon et G. Bolognesi. Paris: Les Belles Lettres.
- Teócrito (1856). *Bucolicorum Graecorum. Accedentibus Incertorum Idyllis*. Recensuit Henricus Ludolfus Ahrens. Editio Secunda. Leipzig: Teubner.
- Teofrasto (1964). *Theophrasti Eresii opera, quae supersunt, Omnia*. 3 vols., F. Wimmer, ed. Leipzig: Teubner, 1854-1862, repr. Frankfurt.
- Tucídides (1956). *Thucydidis Historiae* (Vols. I - II). Iterum recognovit brevisque adnotatione critica instruxit Henricus Stuart Jones. Apparatum criticum correxit et auxit Johannes Enoch Powell. (OCT).
- Tibulo (1987). *Tibulli Aliorumque Carminum Libri Tres*. Recognovit brevisque adnotatione critica intruxit. J.P. Postgate. Oxford: Oxford at Clarendon Press. (OCT).
- Tito Lívio (1974). *Ab Urbe Condita Books: 1-5*. Vol. 1. Ed. R.M. Ogilvie. At Clarendon Press. (OCT)
- Veleio Patérculo (1982). *Histoire Romaine*. Vols. 1et 2. Ed. J. Hellegouarc'h. Paris: Les Belles Lettres.
- Virgílio (s.d.). *P. Vergili Maronis Opera. Bucoliques, Géorgiques, Énéide*. Texte Latin accompagné d'un commentaire philologique et littéraire par Henry Goelzer. Paris: Garnier.
- Virgílio (1972). "Aeneis" in: *P. Vergili Maronis Opera*. Ed. R. A. B. Mynors. Oxford: at Clarendon Press (OCT).
- Virgílio. (1972). "Georgica" in: *P. Vergili Maronis Opera*. Ed. R. A. B. Mynors. Oxford: at Clarendon Press (OCT).
- Virgílio (2008). Tradução de Manuel Odorico Mendes de Virgílio. *Eneida Brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Xenofonte (1971). *Memorabilia. Xenophontis opera omnia*. Ed. E.C. Marchant, 2a. ed. Oxford: Clarendon Press.

Moderna

- F. Achcar (1992). *Lírica e Lugar Comum: Alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português*. São Paulo: Edusp.
- M. L. Anderson; L. Nista (1988). *Roman Portraits in Context*. Roma: De Luca Edizioni d'Arte.

- W. Abraham (1961). *Diccionario de terminología lingüística actual*. Madrid: Gredos.
- Anônimo. [http://www.britishmuseum.org/pdf/Hadrian_TeachResource.pdf]. The British Museum. Resources for Teachers. Live, Love, Legacy. Hadrian, Empire and Conflict. The BP Special Exhibition.
- V. A. Armella (1993). *El concepto de técnica, arte y producción em la filosofía de Aristóteles*. Mexico: Fondo de Cultura Económica,.
- W. H. Auden (1993). *A Mão do Artista*. São Paulo: Siciliano.
- E. Auerbach (1997). *Figura*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática.
- R. B. Bandinelli (1988). *Roma: L'arte romana nel centro del potere. Dalla origini alla fine del II secolo d. C.* Milano: BURarte.
- E. A. Barber, ed. (1987). *Sexti Properti Carmina*. Oxford: Oxford University Press.
- A. Barchiesi (1994). "Rappresentazioni del dolore e interpretazione nell'Eneide." in *A&A*, 40: 109-124.
- A. Barchiesi (1997). "Virgilian narrative: Ecphrasis" in C. Martindale, ed. *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press.
- H. Bardon (1972). "Le concept de similitude à Rome" in *ANRW*, I.2: 857-868.
- C. Baroin (1998). "La maison romaine comme image et lieu de mémoire" in F. Dupont; C. Auvray-Assayas, eds. *Images Romaines*. Actes de la table ronde organisée à l'École normale supérieure. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure: 177-191.
- S. Bassett (1921). "The function of the Homeric simile" in *TPAPA*, 52: 132-7.
- W. W. Batstone (2007). "Catullus and the Programmatic Poem: The Origins, Scope, and Utility of a Concept" in M.B. Skinner, ed. *A companion to Catullus*. Oxford: Blackwell: 235-253.
- M. Baxandall (1971). *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*. Oxford: OUP (Warburg Studies).
- M. Beard; J. North; S. Price (1996). *Religions of Rome. A History. Vol. 1*. Cambridge: Cambridge University Press.
- E. Bechara (1972). *Moderna Gramática Portuguesa*. São Paulo: Cia. Edit. Nacional.
- D. T. Benediktson (2000). *Literature and the Visual Arts in Ancient Greece*. Oklahoma: University of Oklahoma Press: Norman Publishing Division of the University.
- É. Bertrand (1893). *Études sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité*. Paris: Lérout.
- V. M. Bevilacqua (1970). "Ut Rhetorica Pictura": Sir Joshua Reynolds' Rhetorical Conception of Art in *The Huntington Library Quarterly*, 34. 1: 59-78.
- E. Bickel (1982). *Historia de la Literatura Romana*. Tradução: José M. Díaz-Regañon López. Madri: Gredos.
- R. Bolzani Filho (2006). "Introdução" in Platão. *A República*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. Revisão Técnica e introdução de Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Martins Fontes: vii-xlii.
- A. J. Boyle (1975). "A Reading of Virgil's Eclogues" in: *Ramus*, 4.2. Melbourne: The Hawthorn Press: 187-203.

- E. Bowie (2009). "Philostratus: the life of a sophist". In: Bowie, E. and Elsner, J. *Philostratus*. Oxford: Oxford University Press: 19-46.
- B. W. Breed (2004). "Tua, Caesar, Aetas: Horace Ode 4.15 and the Augustan Age" in *AJPh*, 125.2: 245-54
- B. W. Breed (2006). "Time and Textuality in the Book of Eclogues" in M. Fantuzzi and T. Papanghelis, eds. (2006). *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden: Brill: 333-367.
- S. H. Butcher (1951). *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. 4a. ed. New York: Dover.
- H. E. Butler, ed. (1996). *Quintilian. Institutio Oratoria*. Vols. I-IV. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- F. Cairns (1972). *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edimburg: Edimburgh University Press.
- F. Cairns (1990). *Virgil's Augustan Epic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- F. Cairns (2006). *Sextus Propertius. The Augustan Elegist*. Cambridge: Cambridge University Press.
- W. A. Camps, ed. (1985). *Propertius, Elegies books II-III*. Bristol: Bristol Classical Press.
- W. A. Camps, ed. (1988). *Propertius, Elegies book IV*. Cambridge: Cambridge University Press, Reprint Edition. Salem: Ayer Co. Publishers.
- W. A. Camps, ed. (1992). *Propertius, Elegies book I*. Cambridge: Cambridge University Press.
- H. V. Canter. (1931). "Digressio in The Orations of Cicero" in *AJPh*, 52: 351-361.
- F. L. Carreter (1974). *Diccionario de Términos Filológicos*. Madrid: Gredos.
- M. Carroll (2011). *Spirits of the Dead. Roman Funerary Commemoration in Western Europe*. Oxford: Oxford University Press.
- B. Cassin (2005). *O Efeito Sofístico*. São Paulo: Editora 34.
- J. Charbonneaux; R. Martin; François Villard (1993). *La Grecia Ellenistica*. Milano BURarte.
- N. Ciarletta (1976). "Note sui riferimenti alla pittura nella Poetica di Aristotele" in *QUCC*, 23: 127-39.
- W. Clausen (1995). *Virgil Eclogues*. Edited by W. Clausen. Oxford: Oxford University Press.
- G. Clemente; P. Liverani (2011). *Roma. A vida e os imperadores*. Catálogo da Exposição. Cagliari: Fabula.
- R. Coleman. (1977-2001). *Virgil Eclogues*. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge: Cambridge University Press.
- J. Conington; P. Hardie (1898-2007). *Virgil Eclogues*. With a new general introduction by P. Hardie and an introduction to the Eclogues by B. W. Breed. Bristol: Bristol Phoenix Press.
- G. B. Conte (1994). *Latin Literature: a History*. Translated by Joseph B. Solodow & Glenn W. Most. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- G.B. Conte (1996). *The Rhetoric of Imitation*. Translated by C. Segal. Ithaca: Cornell University Press.
- P.-L. Couchoud; A. Audin (1952). "Requiem aeternam... L'ascia, instrument et symbole de l'inhumation" in *RHR*, 142, 1: 36-66.
- A. Cucchiarelli (2012). *Publio Virgilio Marone. Le Bucoliche* (introduzione e commento). Roma: Carocci editore.
- C. Cunha; L. Cintra (1985). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. 3^aed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- E. D'Ambra, ed. (1993), *Roman Art in Context: An Anthology*. New Jersey: Prentice Hall.
- M. De Certeau (1982). *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense.
- N. Demand (1975). Plato and the Painters. *Phoenix*, 29.1: 1 - 20.
- A. Deremetz (1987). "Le Carmen deductum ou le fil du poème: À propos de Virgile, Buc. VI" in: *Latomus* 46: 762-777.
- J. Dubois et alii (1973). *Dictionnaire de Linguistique*. Paris.
- I. M. Du Quesney (1981). "Vergil First Eclogue" in: *PLLS*, 3: 29-182.
- R. B. Egan (1980). "Satis Est Potuisse Videri" in: *CW*, 73: 379-383.
- Jaś Elsner, ed. (2002). "The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity" in *Ramus: Critical Studies In Greek And Roman Literature*, 31. 1/2.
- Jaś Elsner; Shadi Bartsch, eds. (2007). *Ekphrasis in CPh*. 102.
- G. F. Else (1957). *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- A. Ernout; A. Meillet (1967). *Dictionnaire Etimologique de la Langue Latine*. Paris: Klincksieck.
- A. Ernout; F. Thomas (1951). *Syntaxe Latine*. Paris: Klincksieck.
- H. R. Fairclough, ed. (2006). *Virgil Eclogues, Georgics and Aeneid 1-6*. Revised by G. P. Goold. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- H. R. Fairclough, ed. (2000). *Virgil Aeneid 7-12 and Appendix Vergiliana*. Revised by G. P. Goold. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- E. Fantham (1978). "Imitation and Evolution: The Discussion of Rhetorical Imitation in Cicero De Oratore 2. 87-97 and Some Related Problems of Ciceronian Theory" in *CPh*, 73.1: 1-16.
- E. Faria (1954). *Gramática Superior da Língua Latina*. Rio de Janeiro: Acaêmica.
- E. Faria (1969). *Dicionário Latim - Português*. Rio de Janeiro: FENAME/MEC.
- T. Fear (2010). Interdictiones domo et ingenio: Timagenes and Propertius: A reading in the dynamics of Augustan exclusion in *Arethusa*, 43: 429-438.
- P. Fedeli; R. Scarcia; L. Canali, eds. (1987). *Sesto Propertio Elegie*. Milano: BUR.
- P. Fedeli, ed. (2005). *Propertio Elegie Libro II*. Cambridge: Francis Cairns Publications.
- P. Fedeli (2009). "La Poesia Politica degli Augustei" in I. De Genaro and H-C. Gunther. *Artists and Intellectuals and the Requests of Power*. Leiden and Boston: Brill.

- A. Feldherr (2007). "The Intellectual Climate" in M.B. Skinner, ed. *A companion to Catullus*. Oxford: Blackwell: 92-110.
- B. L. Flaschenriem (2010). "Rescuing Cynthia: Dream and Commemoration in Propertius 2.26" in *CPh*, 105: 189-201.
- H. I. Flower (1999). *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- H. I. Flower (2006). *The Art of Forgetting. Disgrace and Oblivion in Roman Political Culture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- M. Foucault (1996). *Micofísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- D. P. Fowler (1991) "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis" in *JRS*, 81: 25-35.
- A. D. Fraser (1929). "Scheria and the Phaeacians". *TPAPhA*, 60: 155-78.
- F. Gaffiot (1934). *Dictionnaire Latin- Français*. Paris: Hachete.
- O. M. Garcia (1981). *Comunicação em Prosa Moderna*. Rio de Janeiro: FGV.
- A. F. Garvie, ed. (1994). *Homer. Odyssey. Books 6-8*. Cambridge: Cambridge University Press.
- K. Galinsky (1996). *Augustan Culture. An Interpretative Introduction*. Princeton: Princeton University Press.
- F. Gaynor et alii (1954). *Dictionary of Linguistics*. New York.
- J. H. Gaisser (2009). *Catullus*. Oxford: Wiley & Blackwell.
- C. Ginzburg (2001). *Olhos de Madeira*. São Paulo: Cia. das Letras/
- C. Ginzburg (2002). *Relações de Força*. Tradução: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia. Das Letras.
- C. Ginzburg (2002). "Sobre Aristóteles e a história, mais uma vez" in: *Relações de Força*. Trad.: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia. das Letras: 47-63.
- C. Ginzburg (2005). "Introdução". In: R. Longhi. *Piero Dell Francesca*. São Paulo, Cosac Naify: 7-14.
- B. K. Gold (1984). "Propertius 3,8: A Self-Conscious Narration" in *QUCC*, 17: 155-164.
- B. K. Gold, org. (2012). *A Companion to Roman Love Elegy*. Oxford: Wiley & Blackwell.
- G. P. Goold, ed. (1990). *Propertius: Elegies*. Cambridge: Harvard University Press.
- S. Goldhill (2007). "What Is Ekphrasis For?" in *CPh*.102.1.
- P.G.W. Glare, org. (2006). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: at Clarendon Press.
- J. Le Goff (1996). "Documento/Monumento" in: *História e Memória*. Trad.: Suzana Ferreira Borges. Campinas: Ed. da Unicamp: 535-549.
- J-M. Grassin (dir.). *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. <http://www.ditl.info/index.php>.
- P. Grimal (2000). *Dicionário da Mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- A. M. Guillemin (1982). *Virgílio; poeta, artista y pensador*. Barcelona: Ed. Paidós.
- N. Giustozzi, ed. (2011). *The Capitoline Museums Guide*. Roma: Electa.

- G. M. A. Grube (1962). "Educational, Rhetorical, and Literary Theory in Cicero" in *Phoenix*, 16. 4: 234-257.
- H. Guite (1962). "Cicero's Attitude to the Greeks" in *G&R*, 9.2: 142-159.
- C. Halm, ed (1863). *Rhetores Latini Minores. Ex Codicibus Maximam Partem Primum Adhibit* Carolus Halm. Leipzig: Teubner.
- C. Halm, ed. (1863). *Rhetores Latini Minores Explanations in Ciceronis Rhetoricam* (Rhet.), a commentary on Cicero's two books *De Inuentione*: 153-304.
- J. A. Hansen (1986). *Alegoria*. São Paulo: Atual.
- J. A. Hansen (1989). *A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. São Paulo: Cia das Letras.
- J. A. Hansen (2006). "Categorias Epitíticas da Ékphrasis" in *Revista da USP*, 71.
- J. A. Hansen (2009). "Vbi amor, ibi oculi" in P. Martins (2009). *Elegia Romana. Construção e Efeito*. São Paulo: Humanitas. 11-17.
- A. P. Hasegawa (2010). *O gênero iâmbo no livro de Epodos de Horácio: estudo, tradução e notas*. Tese de Doutorado apresentada junto ao PPGLC/FFLCH/USP, sob a orientação do Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto.
- A. P. Hasegawa (2012). *Os limites do gênero bucólico em Vergílio. Um estudo das éclogas dramáticas*. São Paulo: Humanitas.
- G. L. Hendrickson; H. M. Hubbell, eds (1997). *Cicero. Brutus and Orator*. Cambridge, Mass. Harvard University Press.
- M. Henig, ed. (1995). *A Handbook of Roman Art*. London: Phaidon.
- S. J. Heyworth (1995). "Propertius: division, transmission, and the editor's task" in R. Brock; A. J. Woodman, eds. (1995). *Papers of the Leeds International Latin Seminar 8* Prenton: Francis Cairns Publications: 165-85.
- S. J. Heyworth, ed. (2007). *Sexti Properti Elegos*. Oxford: Oxford University Press. Oxford Classical Texts.
- S. J. Heyworth (2007). *Cynthia. A Companion to the Text of Propertius*. Oxford: Oxford University Press.
- S. J. Heyworth (2012). "The Elegiac Book: Patterns and Problems" in B. K. Gold, org. (2012). *A Companion to Roman Love Elegy*. Oxford: Wiley & Blackwell: 219-33.
- U. W. Hiesinger (1973). "Portraiture in the Roman Republic" in *ANRW*, I. 4: 805- 825.
- R. R. Holloway (2006). "The Tomb of the Diver" in *AJA*, 110.3: 365-88.
- Th. K. Hubbard (1995). "Allusive artistry and Vergil's revisionary program: Eclogues 1-3" in: *MD*, 34: 37-67.
- R. Hunter (1993). "Callimachean Echoes in Catullus 65" in *ZPE*, 96: 179-182.
- R. Hunter, ed. (1999). *Theocritus. A Selection. Idylls 1,3,4,6,7,10,11 and 13*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Z. dos Santos Jota (1981). *Dicionário de linguística*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Presença.

- E. J. Kenney (1999). "Virgil and the Elegiac Sensibility" in P. Hardie, ed. *Virgil : critical assessments of classical authors*. Vol. 1, *General articles and the eclogues*. London: Routledge: 68-83.
- E. Keuls (1973). "Impressionism in Ancient Painting?" in *AJA*, 77: 216-217.
- E. Keuls (1974). "Plato on Painting" in *AJPh*, 95. 2: 100-27.
- L. Kossovitch (2005). "Vertentes de figuras: o planalto iraniano" in: *Tiraz*, 2: 98-142.
- K. Lachmann, ed. (1816). *Sexti Aurelii Propertii Carmina*. Leipzig: Teubner.
- E. La Rocca; C. P. Presicce (2011). *Ritratti. Le tante face del potere*. Roma: MoMo.
- H. Lausberg (1971). *Elementos de retórica literária*. 3ª ed. Trad., prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- H. Lausberg (1990) *Manual de Retórica Literaria*. 3ª reimpressão. Madrid: Gredos.
- H. Lausberg (1999). *Manual de Retórica Literaria*. Tomo I y II. Fundamentos de una ciencia de la literatura. Version Espanõla de José Pérez Riesco. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos.
- E. W. Leach (1974). *Vergil's Eclogues. Landscapes of Experince*. Inhaca and London: Cornell University Press.
- A. Leen (1991). "Cicero and the Rhetoric of Art" in *AJPh*, 112.2: 229-245.
- G. D. Leoni (1971). *A Literatura de Roma*. São Paulo: Nobel.
- G. E. Lessing (1998). *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras.
- C. Lévi-Strauss (1958). *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
- C. Lévi-Strauss (1962). *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon.
- C. Levy; L. Pernot. *Dire l'evidence: philosophie et rhetorique antiques*. Paris: L'Harmattan.
- C. T. Lewis; C. Short (1987). *A Latin Dictionary*. Oxford: At Clarendon Press.
- H. G. Liddell; R. Scott (1977). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: At Clarendon Press.
- F. Lourenço (2011). *Odisseia de Homero*. Tradução de F. Lourenço. Introdução de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras.
- D. W. Lucas (1972). *Aristotle's Poetics, Introduction, Commentary and Appendixes*. Oxford: Oxford at Clarendon Press.
- R.O.A.M.. Lyne (1998). *Propertius 2.10 and 11 and the Structure of Books '2a' and '2b'* in *JRS*, 88: 21-36.
- R.O.A.M.. Lyne (1998₂). *Introductory Poems in Propertius 1.1 and 2.12*, *PCPhS*, 44: 158-81
- R. Maltby (2006). "Major Themes and Motifs in Propertius' Love Poetry, in H-C. Günther, ed. *Brill's Companion to Propertius*. Leiden: Brill: 147-81.
- A. Manguel (2001). *Lendo Imagens*. São Paulo: Cia das Letras.
- E. C. Mansfield (2007). *Too Beautiful to Picture: Zeuxis, Myth, and Mimesis*. Minneapolis: Minnesota University Press.

- J.-P. Martin (1993). Le Culte Impérial (I^{er} – III^e siècle) in C. Badel; X. Lorient, dir. (1993). *Sources d'Histoire Romaine. Ier AV. J.-C. début du Ve siècle APR. J.-C.* Paris: Larousse: 591-617.
- M. Martinho (1997). *As Epístolas de Horácio e a confecção de uma ars dictaminis: o opus.* São Paulo: FFLCH.
- M. Martinho (2000). “O monstrum da Arte Poética de Horácio” in: *LC*, 4:191-265.
- M. Martinho (2008). “A definição de alegoria segundo os gramáticos e rétores gregos e latinos” in *Classica*, 21.2: 252-264.
- P. Martins (2005). “Eneias se reconhece” in: *LC*, 5: 143-157.
- P. Martins (2006). “Tropos na Eneida e uma imagem metafórica”. In: M. Martinho, org. (2006). *1^o Simpósio de Estudos Clássicos.* São Paulo: Humanitas: 91-118.
- P. Martins (2008). “Polignoto, Páuson, Dionísio e Zêuxis – Uma leitura da pintura antiga clássica grega” in: *Phaos*, 8: 75-98.
- P. Martins (2009). *Elegia romana. Construção e efeito.* São Paulo: Humanitas.
- P. Martins (2010). “Parataxe e Images” in *REFHA: Revista de Estudos Filosóficos e Históricos da Antiguidade*, 24/25: 141-175.
- P. Martins (2011a). *Imagem e Poder. Considerações sobre a Representação de Otávio Augusto.* São Paulo: Edusp. 1-2 Ep. Cor. – I-IV Epístolas aos Coríntios
- P. Martins; H. Cairus; J. A. Oliva Neto, orgs. (2011b). *Algumas Visões da Antiguidade.* Rio de Janeiro: 7 Letras & Faperj. Coleção Estudos Clássicos vol. 2. do Polo de Estudos Clássicos do Rio de Janeiro.
- P. Martins (2011). “Reflexões sobre duas dimensões das images ou eikónes” in P. Martins; H. Cairus; J. A. Oliva Neto, orgs. (2011c). *Algumas Visões da Antiguidade:* 151-159.
- P. Martins; R. S. S. Amato (2012). “Imagens antigas retoricamente referenciadas” in: A. Muhana; M. Laudanna; L. A. Bagolin, orgs. (2012). *Retórica.* São Paulo: Annablume & IEB/USP: 125-158.
- P. Martins (2012b). “Catulo 65: um programa da elegia erótica” in P. da C. Corrêa; M. Martinho; J. M. Macedo; A. P. Hasegawa, eds. *Hyperboreans. Essays in Greek and Latin Poetry, Philosophy, Rhetoric and Linguistics.* São Paulo: Humanitas: 315-330.
- P. Martins (2013a). “Implementando apontamentos à tenuíssima divisa entre República e Império” in: *Mare Nostrum. Estudos sobre o Mediterrâneo Antigo*, 4. (aceito para publicação).
- P. Martins (2013b). “Ekphrasis, Digression and Elegy: a reception of Propertius’ second book”. [texto inédito]
- P. Martins (2013c) . “Os Romanos, as Imagens, o Direito e a Morte”. In: F. Favarsani; F. Joly, orgs.(2013). *As Formas do Império Romano.* Ouro Preto: Ed. UFOP: 81-94.
- J. Mattoso Câmara Jr.. (1964). *Dicionário de Filologia e Gramática.* Rio de Janeiro: José Olympio.
- A. Meillet; J. Vendryes (1927). *Traité de Grammaire Comparée des Langues Classiques.* Paris: H. Champion.
- A. P. McMahon (1931). “Sextus Empiricus and the Arts”. *HSCPh*, 42: 79-137.

- J. F. Miller (2009). *Apollo, Augustus, and the Poets*. Cambridge: Cambridge University Press.
- P. A. Miller (1994). *Lyric Texts and Lyric Consciousness: The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome*. London and New York: 120-40.
- A. Momigliano (1981). "The rhetoric of history and history of rhetoric: on Hayden White's tropes" in: E.S. Shaffer, ed. (1981). *Comparative criticism: a yearbook*, vol. 3. Cambridge: Cambridge University Press: 259-268.
- D. B. Monro (1881). *A Grammar of the Homeric Dialect*. Oxford: at Clarendon Press.
- H. Morier (1961). *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF).
- G. Mounin (1974) *Dictionnaire de la Linguistique*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF).
- F. Moya; A. R. Elvira, A. R. de, eds. (2001). *Propercio. Elegías*. Madrid: Catedra.
- P. Murgatroyd (1997). "Apuleian Ecphrasis: Cupid's Palace at Met: 5.1.2-5.2.2" in: *Hermes*, 125.3: 357-366.
- C. E. Murgia (2000). "The Division of Propertius 2" in *MD*, 45: 147-252.
- A. A. Nascimento; M. A. Pimentel; P. F. Alberto ; J. A. Segurado e Campos, J.A., eds. (2002). *Propércio Elegias*. Lisboa; Assisi: Accademia Properziana Del Subasio e Centro de Estudos Clássicos.
- R. R. Nauta (2006). "Panegyric in Virgil's *Bucolics*" in M. Fantuzzi; T. Papanghelis. *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden and Boston: Brill: 301- 331.
- L. Nista (1988). "Ius imaginum and Public Portraiture" in L. Nista; M. Anderson. *Roman Portraits in Context. imperial and private likeness from the Museo Nazionale Romano*. Roma: De Luca Edizioni d'Arte: 33-39.
- L. Nista; M. Anderson (1988). *Roman Portraits in Context. imperial and private likeness from the Museo Nazionale Romano*. Roma: De Luca Edizioni d'Arte.
- S. Nodelman (1993). "How to Read a Roman Portrait" in E. D'Ambra. *Roman Art in Context. An Anthology*. New Jersey: Prentice Hall: 10-26.
- E. Nogueira (2012). *Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito*. Tese de Doutorado, apresentada junto ao PPG de Letras Clássicas, USP. São Paulo.
- J. A. Notopoulos (1949). "Parataxis in Homer: A new approach to Homeric Literary Criticism" in: *TPAPA*, 80:1-23.
- J. A. Oliva Neto (1996). *O Livro de Catulo*. São Paulo: Edusp.
- J. A. Oliva Neto (2006). *Falo nos Jardim: priapeia grega, pripeia latina*. Cotia: Ateliê & Ed. da Unicamp.
- A. Oltramare (1941). « L'Idées romaines sur les arts plastiques » in *REL*, 19: 82-101.
- T. Opper (2008). *Hadrian: Empire and Conflict*. London: The British Museum Press.
- M. S. Ortiz de Landaluce (1991). 'Acntontio y Cidipa' y Los Aitia de Calímaco: La tipologia literária Del Aition. Sevilla: *Habis*, 22:143-150.

- V. E. Pagán (1999). "Beyond Teutoburg: Transgression and Transformation in Tacitus Annales 1.61-62" in *CPh*, 94: 302-20.
- V. E. Pagán (2002). "Actium and Teutoburg: Augustan Victory and Defeat in Vergil and Tacitus" in: D. S. Levene and D. P. Nelis, eds., *Clio and the Poets: Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography*. Vol. 224. Leiden; Boston; Koln: Brill, Mnemosyne: Supplementum: 45-59.
- T. E. Page (1965). *P. Vergili Maronis Bucolica et Georgica*. With introduction and notes by T. E. Page. London: Macmillan.
- M. R. Panetta, ed. (2004). *Pompeii. The History, life and art of the buried city*. Vercelli, Italy: White Star.
- T. D. Papangelis (1987). *Propertius: A Hellenistic Poet On Love And Death*. Cambridge: Cambridge University Press.
- T. D. Papangelis (1999). "Eros Pastoral and Profane: On Love in Virgil's *Eclogues*" in: S. M. Braund and R. Mayer (1999). *Eleven Essays (and one Poem) by Former Research Students*: 44-59.
- M. Pappini (2011). "Le (brute) cere dei romani. Verità – senza bellezza – nella ritrattistica repubblicana" in La Rocca; C. P. Presicce, orgs. (2011). *Ritratti le Tante face del potere*. Roma: Roma Capitale.
- E. Paratore (1983). *História da Literatura Latina*. Tradução: Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- W. R. Paton, ed. (1983). *The Greek Anthology. Book IX*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- W. R. Paton, ed. (1999). *The Greek Anthology. Books I-VI* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- E. G. Pemberton (1976). "A Note on Skiagraphia" in *AJA*, 80.1: 82-84.
- S. P. Peppink, ed. (1937-1939). *Athenaeus Soph., Deipnosophistae (epitome). Athenaei dipnosophistarum epitome*. Vols. 2.1-2.2. Leiden: Brill.
- F. Pessoa (1981). *Obra Poética*. Petrópolis: Nova Aguilar.
- V. Piñeda (2000). "La invención de la écfrasis". In: VV. AA., *Homenaje a la Profesora Carmen Pérez Romero. Universidad de Extremadura. Facultad de Filosofía y Letras*. 2000: 251-69.
- H. Plett (2012). *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*. Leiden: Brill.
- L. G. Pocock (1957). "Samuel Butler and the site of Scheria", *G & R*, 4.2: 125-130.
- M. C. J. Putnam. (1970). *Virgil's Pastoral Art. Studies in the Eclogues*. Princeton: Princeton University Press.
- M. C. J. Putnam (1986). *Artifices of Eternity: Horace's Fourth Book of Odes*. Ithaca: Cornell University Press.
- M. C. J. Putnam (1998). *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*. New Haven: Yale University Press.
- K. Quinn (1982). "The poet and his audience in augustan age". In: *ANRW*, 30.1.

- H. Rackham, ed. (1997). *Cicero. De Oratore book III. De Fato. Paradoxa Stoicorum. De Partitione Oratoria*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- E. Ragon (1982) *Grammaire grecque*. Paris: Hachette.
- J. T. Ramsey, ed. (2007). *Sallust's Bellum Catilinae*. Oxford: Oxford University Press.
- O. Reboul (1998). *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes.
- L. Richardson Jr, ed. (2006). *Propertius Elegies I-IV. Edited, with introduction and comentary*. Series American Philological Association. Norman: The University of Oklahoma Press.
- G. M. A. Richter (1931). "The Hermes of Praxiteles" in *AJA*, 35. 3: 277-290.
- G. M. A. Richter (1987). *A handbook of greek art. A survey of the visual arts of Ancient Greece*. London: Phaidon.
- O. Riemann (1927). *Syntaxe Latine*. Paris.
- E. La Rocca; C. P. Presicce, orgs. (2011). *Ritratti le Tante face del potere*. Roma: Roma Capitale.
- M. Rodolpho (2009). "Ékphrasis e Euidencia nas Letras Latinas – Doutrina e Práxis", in Garcia, B.R.V.; Cunha, C. L.; Piri, E. L.; Ferraz, F. S. M.; Gonçalves Segundo, P. R., orgs. *Análises Do Discurso: O Diálogo entre as Várias Tendências na USP*. São Paulo: Paulistana Editora.
- M. Rodolpho. (2013). *Écfrase e evidência nas letras latinas: Doutrina e Práxis*. São Paulo: Humanitas.
- R. J. Rowland, Jr. (1972). "Cicero and the Greek World" in *TPAPhA*, 103: 451-461.
- A. Rostagni (1945). *Aristotele Poetica*. Introduzione, testo e commento – seconda edizione riveduta.
- A. Rouveret (1989). *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne* in *BEFAR*, 254. Rome: EFR.
- C. Salles (2000). *L'Antiquité Romaine*. Paris: Larrousse.
- C. P. Segal (1962). "The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus' Return" in *Arion*, 1. 4: 17-64.
- A. Sharrock (2000). "Constructing Characters in Propertius", in *Arethusa*, 33: 263-284
- G. A. Sheets (2007). "Elements of Style in Catullus" in M.B. Skinner, ed. *A companion to Catullus*. Oxford: Blackwell: 191-211.
- A. Shewan (1919). "The Scheria old Odyssey" in *CQ*, 13,1 e 2: 4-11 e 57-67.
- G. Showerman (2002). *Ovid. Heroides – Amores*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- G. Showerman (1904). « Cicero's Appreciation of Greek Art" in *AJPh*, 25.3: 306-314.
- J. B. V. Sickle (1998). "About Form and Feeling In Catullus 65". *TPAPhA*, 99: 487-508.
- M. B. Skinner (2003). *Catullus in Verona A Reading of the Elegiac Libellus, Poems 65-116*. Columbus: The Ohio State University Press.

- M. B. Skinner (2007). "Authorial Arrangement of the Collection: Debate Past and Present" in M.B. Skinner, ed. *A companion to Catullus*. Oxford: Blackwell: 35-53.
- O. Skutsch (1975). "The Second Book of Propertius" in *HSCPh*, 79: 229-233
- R. Syme (1939). *The Roman revolution*. Oxford: At Clarendon Press.
- A. Springhetti (1962). *Lexicon Linguisticae et Philologiae*. Roma.
- R. B. Steele (1918). "The similes in latin poetry". In: *TPAPA*, 49: 83-100.
- R. G. Steven (1933). "Plato and the Art of His Time" in *CQ*, 27.3/4: 149-155.
- T. Stevenson (1998). "The 'problem' with the nude honorific statuary and portraits in late republic and augustan rome" in *G&R*, 45.1: 45-69.
- R. Stuart (2003). *Statues in Roman Society*. Oxford: Oxford University Press.
- E. W. Sutton; H. Rackham, eds. (1996-1997). *Cicero. On the Orator*. Vols. I and II. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- J. Tate (1937). "Paratatic composition in the oldest greek" in *CR*, 51.5: 174-5.
- W. J. Tatum (1997). "Friendship, Politics, and Literature in Catullus: Poems 1, 65 and 66, 116". *CQ*, 47. 2: 482-500.
- W. J. Tatum (2000). "Aspirations and Divagations: The Poetics of Place in Propertius 2.10", in *TAPhA*, 130: 393-410.
- Y. Thébert (1993). "Private and Public Spaces: The Components of the Domus," in E. D'Ambra, ed., *Roman Art in Context: An Anthology*. New Jersey: Prentice Hall: 213-37.
- THE BRITISH MUSEUM (Inglaterra) (2008). *Live, Love, Legacy. Hadrian, Empire and Conflict*. Resources for Teachers. disponível em: <http://www.britishmuseum.org/pdf/Hadrian_TeachResource.pdf>. Acesso em 1/12/2012.
- G. Thilo; H. Hagen, eds. (1986). *Servius Maurus Honoratus Grammaticus. Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, (Hildesheim: Olms)
- R. Thomas (1999). "Genre through Intertextuality: Theocritus to Virgil and Propertius" in: *Reading Virgil and his Texts. Studies in Intertextuality*. Ann Harbor: Michigan University Press: 246-266.
- Jaa Torrano (1988). *O sentido de Zeus*. São Paulo: Roswitha Kempf/Editores.
- Jaa Torrano (1991). *Teogonia: a origem dos deuses de Hesíodo*. Tradução e estudo. São Paulo: Iluminuras.
- R. Tosi (1996). *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. São Paulo: Martins Fontes.
- W. Trimpi (1978). "Horace's Ut pictura poesis: The argument for stylistic decorum". In: *Traditio*, 34: 29-73.
- R. Turcan (1995). *L'Art Romain*. Paris: Flammarion.
- H. Valladares (2007). "The Lover as a Model Viewer", in: Ancona, R.; Greene, E. (orgs.) *Gendered Dynamics in Latin Love Poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press: 206-242.

- E. R. Varner (2004). *Mutilation and Transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*. Leiden/Boston: Brill.
- P. S. Vasconcellos (1991). *O Cancioneiro de Lésbia*. São Paulo: Hucitec.
- J.P. Vernant (1979). A Bela Morte e o Cadáver Ultrajado (J.A. Hansen e E. Kossovitch, trad.). in *Discurso – Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP*, 9: 31-62.
- P. Veyne (1985). *A elegia erótica romana. O amor, a poesia e o Ocidente*, trad. Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense.
- P. Veyne (1990). *História da Vida Privada v. 1*. São Paulo: Cia das Letras.
- P. Veyne (1998). Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. UnB.
- K. Volk, ed. (2008). *Vergil's Eclogues. Oxford Readings in Classical Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- J. Walker (2000). *Rhetoric and Poetic in Antiquity*. Oxford: Oxford University Press.
- C. Walston (1924). "The establishment of the classical type in the greek art" in *JHS*, 44. 2: 223-253.
- R. Webb (2007). "Sex, Lies and Sophistic: Rhetoric and the Novel" in I. Worthington (ed.) *Blackwell Companion to Greek Rhetoric*. Blackwell, Oxford: 526-541.
- R. Webb (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham : Ashgate Publishing Limited.
- E. Werner (2005). "Algumas Anotações Acerca de Acontius et Cydippa de Calímaco" in *Calíope*, 13: 30-43.
- D. West (1969). "Multiple-correspondence similes in the Aeneid". In: *JRS*, 59: 40-9.
- H. White (2001). "Texto histórico como artefato literário" in: *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp: 97-116.
- F. Will (1960). "Aristotle and the Source of Art Work" in *Phronesis*, 5.2: 152-168.
- M. Wyke (2002). *The Roman Mistress. Ancient and Modern Representations*. Oxford: Oxford University Press.
- U. von Wilamowitz-Moellendorff (1927). *Die Heimkehr des Odysseus*. Neue homerische Untersuchungen. Berlin.
- G. Zanker (2000). "Aristotle's Poetics and Painters" in *AJPh*, 121.2: 225-235.
- P. Zanker (1990). *The Power of the images in age of Augustus*. Translated by Allan Shapiro. Ann Harbor: The University of Michigan Press.
- P. Zanker (2011). "Individuo e tipo. Riflessioni sui ritratti individuali realistici nella tarda Repubblica" in La Rocca; C. P. Presicce, eds. (2011). *Ritratti le Tante face del potere*. Roma: Roma Capitale.
- F. I. Zeitlin (2013). "Figure: Ekphrasis" in *G&R*, 60: 17-31.

Índice de Imagens

- Figura 1 – Alexandre, o Grande – Museo Barracco, Roma 20
- Figura 2 – Alexandre, o Grande – The British Museum, Londres 20
- Figura 3 - Grupo de Cômodo-Hércules - Musei Capitolini - Palazzo dei Conservatori, Roma 29
- Figura 4 – Odisseu na vorte de Alcínoo (OA 3793) – Francesco Hayez (1791-1882) – Museo di Capodimonte, Nápoles. 33
- Figura 5 – O encontro de Dido e Eneias (T06736) - Nathaniel Danc-Holland – 1766 – Tate Britain, Londres 49
- Figura 6 – Pintural parietal “Cupidos” - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles 71
- Figura 7 - Pintural parietal “Cupidos” - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles 71
- Figura 8– Mosaico de Sileno e o asno - Musée d'El Jem (Thysdrus), El Jem 89
- Figura 9 – A descoberta do mel por Baco – c. 1491 – Piero di Cosimo – Worcester Art Museum, Worcester 89
- Figura 10 – O triunfo de Cícero – c. 1520 – Afresco de Franciabigio – Villa Medici, Poggio a Caiano, Prato. 109
- Figura 11– Copa de figuras vermelhas G147 – imagem externa – Musée du Louvre, Paris 124
- Figura 12 – Copa de figuras vermelhas G147 – imagem interna - Procne, Filomela e Ítilo – Musée du Louvre, Paris 124
- Figura 13 – Mosaico pavimental com a representação das estações – Palazzo Massimo alle Terme – Museo Nazionale Romano, Roma 138
- Figura 14 - Notices Astronomiques - Österreichische Nationalbibliothek (Biblioteca Nacional Austríaca), Viena 145
- Figura 15 - As estações e motivos nilóticos – Assaraya Alhamra Museum, Tripoli 146
- Figura 16 - Patos, Galinhas d'água e Rãs - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles 147
- Figura 17 - O triunfo de Baco – centro de um mosaico – Musée Archéologique de Sousse (Hadrumentum), Susa 148
- Figura 18 - Bastidores do teatro religioso - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles 149
- Figura 19 - Criaturas Marítimas – Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles 150
- Figura 20 – Vaso de figuras vermelhas – BM E440 - Ulisses e as Sirenes – The British Museum, Londres 153
- Figura 21 – Detalhe – Vaso de figuras vermelhas – BM E440 - Ulisses e as Sirenes – The British Museum, Londres 154
- Figura 22 - Sirene de Canosa em terra cota entre 340-300 a. C. - Museo Arqueológico Nacional, Madrid 154
- Figura 23 - Sirene - Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (Museu Arqueológico Grego), Atenas 155
- Figura 24 - Detalhe do portal Istar – Dragão (Mushussu) de Marduk – Vorderasiatisches Museum (Museu do Antigo Oriente Próximo) – Pergamonmuseum, Berlim 156
- Figura 25 - Visão geral do Portal de Istar – Vorderasiatisches Museum (Museu do Antigo Oriente Próximo) – Pergamonmuseum, Berlim 156
- Figure 26 - Marduk e o dragão (sirrush) 157
- Figura 27 - Cobra Glykon, 2º século – Muzeul de Istorie Nationala si Arheologie Constanta (Museu Histórico Nacional de Arqueologia), Constanta. 158
- Figura 28 - Cobra Glykon em bronze - Μουσείο Αρχαίας Αγοράς Αθηνών (Museu da Antiga Ágora de Atenas), Atenas 158
- Figura 29 - Cobra Glykon em bronze – Anadolu Medeniyetleri Müzesi (Museu das Civilizações Anatólias), Ancara 158
- Figura 30 - Thot com cabeça de íbis - Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque 159
- Figura 31 - Thot com cabeça de íbis - The Egyptian Museum (Ahmed Amin), Cairo 159
- Figura 32 - Thot com cabeça de íbis – Musée du Louvre, Paris 159

- Figura 33 - Thot e o Escriba – Musée du Louvre, Paris 160
- Figura 34 - Babuíno de Thot (EA 20869) - The British Museum, Londres 160
- Figura 35 - Otaviano como Hermes-Thot - Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme, Roma 161
- Figura 36- Vaso de perfume de Hermes-Thot (Br 2940) – Musée du Louvre, Paris 162
- Figura 37- Vaso de Perfume - Hermes-Thot (Br 2938)- Musée du Louvre, Paris 162
- Figura 38- Hermes-Thot - Szepmuveszeti Muzeum (Museu de Belas Artes), Budapeste 162
- Figura 39 - Quimera de Arezzo – Museo Archeologico Nazionale, Florença 162
- Figura 40 - Quimera em Prato de figuras vermelhas da Apúlia, Musée du Louvre, Paris 164
- Figura 41 – Mosaico de Netuno – Museo Archeologico Regionale di Palermo, Palermo 166
- Figura 42 - Denário de Bruto e Casca – BMRR, 63 177
- Figura 43 – Denário de Agripa-Neptuno – RIC I 58 177
- Figura 44 - Augusto Netuno - Intaglio 23.733 - Museum of Fine Arts (MFA), Boston 178
- Figura 45 – Intaglio 23.733 - detalhe (a): Inscrição em grego 180
- Figura 46 – Intaglio 23.733 - detalhe (b): Augusto/Netuno 181
- Figura 47 - Denário de Prata (67.1029) - Museum of Fine Arts (MFA), Boston 181
- Figura 48 – Intaglio 23.733 - detalhe (c): Augusto/Netuno conduzindo a quadriga 182
- Figura 49 - Denário (91.107), 29/27 a.C. - Otávio com oliveira e quadriga – Lawrence University, Otilia Buerger Collection - 182
- Figura 50 – Intaglio 23.733 - detalhe (d): a nudez de Augusto/Netuno 183
- Figura 51 - Denário - Otávio/Netuno - RIC 256 184
- Figura 52 – Intaglio 23.733 - detalhe (e): Tritão ou Marco Antônio 184
- Figura 53 – Detalhes (a) do afresco do apodyterium dos banhos suburbanos, Pompeia 195
- Figura 54 - Detalhes (b) do afresco do apodyterium do banho suburbano, Pompeia 195
- Figura 55 – Casa dell’Efebo – Detalhe da pintura parietal no extremo norte do lado oeste do triclinio de verão - Pompeia 195
- Figura 56 - Detalhe de afresco em que se observam pigmeus e anões - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles 196
- Figura 57 – Ifigênia é levada ao sacrifício - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles 198
- Figura 58 – Ártemis da época Antonina a partir de original Helenístico (MP 12489) – Museo Nazionale Romano – Museo Palatino, Roma 200
- Figura 59 – Jovenzinha em vestes de Ártemis – Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme, Roma 200
- Figura 60 – Pintura de Banquete atribuída a Euaion (G466) – Musée du Louvre, Paris 202
- Figura 61 – Pintura de Banquete atribuída a Euaion (G467) – Musée du Louvre, Paris 202
- Figura 62 – Cratera do grupo de Boston da Apúlia (00.348) – Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque 203
- Figura 63 – Detalhe da Cratera do grupo de Boston da Apúlia (00.348) – Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque 203
- Figura 64 - Afresco - La Tomba del Truffatore, c. 480 a.C. – Detalhe (1) – Museo Archeologico Nazionale di Pestum, Pestum 204
- Figure 65 - Afresco - La Tomba del Truffatore, c. 480 a.C. – Detalhe (2) – Museo Archeologico Nazionale di Pestum, Pestum 204
- Figura 66 – Afresco – O Mergulhador – La Tomba del Truffatore c. 480 a.C. – Detalhe 3 – Museo Archeologico Nazionale di Pestum, Pestum 205
- Figura 67 - Homero - The British Museum, Londres 208
- Figura 68 - Epicuro – The British Museum, Londres 208
- Figura 69 - Simulacrum – Afresco com Dea Barberini – Museo Nazionale Romano - Palazzo Massimo alle Terme, Roma 214
- Figura 70 – Simulacrum – Edícula central com penteadeira de Afrodite da Villa della Farnesina – Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme, Roma 214
- Figura 71 - Retrato fúnebre em gesso (16247) – Musei Capitolini – Palazzo dei Conservatori 222

Figura 72 - Retrato republicano - Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque 222

Figura 73 - Cabeça de uma senhora idosa (GR 1852) - The British Museum, Londres 223

Figura 74 - Velha embriagada de Míron - Musei Capitolini - Palazzo Nuovo, Roma 223

Figura 75 - Vênus de Lely - The British Museum, Londres 226

Figura 76 - Augusto, séc. I d.C. - Detroit Institute of Arts, Detroit 229

Figura 77 - Máscara funerária de Claudia Victoria morta aos 10 anos (MGR -9850) - Musées Gallo-Romains, Lyon 231

Figura 78 - Columbarium II, Vigna Codini, Via Latina, Roma 239

Figura 79 - Detalhe do grande Columbarium da Villa Panphili - Museo Nazionale Romano - Palazzo Massimo alle Terme, Roma 240

Figura 80 - Augusto post mortem (99.344) - oficial ou público - Museum of Fine Arts (MFA), Boston 242

Figura 81 - Retrato derivado de uma máscara mortuária - Musée du Louvre, Paris 243

Figura 82 - Máscara mortuária de cera - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles 244

Figura 83 - Vespasiano (primeira versão) - retrato privado - Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen 245

Figura 84 - Vespasiano - retrato oficial - Museo Nazionale Romano - Palazzo Massimo alle Terme, Roma 245

Figura 85 - Vespasiano (segunda versão) - Museo Nazionale Romano - Palazzo Massimo Alle Terme, Roma 245

Figura 86 - Augusto diante da tumba de Alexandre (c. 1660), Sebastien Bourdon - Collection Crozat, Paris. 252

Figura 87 - Mecenas apresenta as Artes Liberais a Augusto (1743) - Giovanni Battista Tiepolo - Госудárственный Эрмита́ж (Museu Estatal Hermitage), São Petersburgo 252

Figura 88 - CIL VI, 1244 - ed. 1876, p. 268 261

Figura 89- Aureus 43 a.C. Júlio César e Otávio - RRC 490/2 261

Figura 90 - Denário de Prata - Otávio e a Paz - RIC 252 261

Figura 91- Denário de Prata - Otávio na Vitória de Ácio - RIC 267 261

Figura 92 - Planta baixa do Fórum de Augusto - Aberto em 8 a.C. 264

Figura 93 - Denário de Prata de Augusto/Mars Ultor 265

Figura 94 - Denário de Prata de Augusto/Mars Ultor 265

Figura 95 - Apolo Citarista da Casa de Augusto - Museo Nazionale Romano - Museo Palatino 266

Figura 96 - Apolo do Belvedere - Musei Vaticani - Museo Pio Clementino, Vaticano 272

Figura 97 - BMC 459 - Aureus de Augusto /Apolo Citarista 273

Figura 98 - BMC 461 - Denário de Augusto / Apolo Citarista 273

Figura 99 - RIC 180 - Denário de Augusto/ Apolo Citarista 273

Figura 100 - RIC 190a - Aureus de Augusto/Apolo Citarista 274

Figura 101 - Otávio Apolo - Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης (Museu Arqueológico de Tessalônica), Tessalônica 275

Figura 102 - Apolo - Musée de l'Arles et de la Provence Antiques, Arles 275

Figura 103 - Apolo citarista sentado (6281) - Coleção Farnese - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles 277

Figura 104 - Apolo Citarista em pé - Musei Capitolini - Palazzo Nuovo, Roma 277

Figura 105 - Adriano, Império e Conflito - Exposição no Museu Britânico (2008) - The British Museum, Londres 278

Figura 106 - Retratos, as Muitas Faces do Poder - Exposição nos Museus Capitolinos (2011) - Musei Capitolini, Roma 278

Figura 107 - Roma, a Vida e os Imperadores - Exposição no Museu de Arte de São Paulo (2012) - Museu de Arte de São Paulo, São Paulo 278

Figura 108 - Antínoo como Baco (256) - Musei Vaticani - Museo Pio Clementino, Vaticano 282

Figura 109 - Antínoo (GR 1805) - The British Museum, Londres 282

Figura 110 - Antínoo - Musei Capitolini - Palazzo Nuovo, Roma 282

Figura 111 – Retrato derivado de uma máscara mortuária (848) – Musée du Louvre, Paris 284
 Figura 112 – Busto infantil (3520) – Musei Capitolini – Palazzo Nuovo, Roma 284
 Figura 113 – Busto de Cícero (589) – Musei Capitolini - Palazzo Nuovo, Roma 285
 Figura 114 – Busto de Adriano (724) – Musei Vaticani - Museo Pio Clementino, Vaticano 285
 Figura 115 – Júlio César Colossal (6038) – Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles 286
 Figura 116 – Cícero (352) – Galleria degli Uffizi, Florença 286
 Figura 117 - Antínoo-Osiris (22795) – Museo Gregoriano - Musei Vaticani, Vaticano 290
 Figura 118 - Busto de Antínoo-Osiris - [Ma 433 (MR 16)] – Musée du Louvre , Paris 290
 Figura 119 – Augusto da Prima Porta – Museo Chiaramonti - Musei Vaticani, Vaticano 292
 Figura 120 – Augusto da Via Labicana – Pontifex Maximus – Museo Nazionale Romano – Palazzo
 Massimo alle Terme, Roma 292
 Figura 121 – Augusto togado – Galleria degli Uffizi, Florença 292
 Figura 122 - Um hermafrodito com lira – Museo Barracco, Roma 293
 Figura 123 – Leitor – Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles 299
 Figura 124 – Leitor - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles 299
 Figura 125 – Escritora - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles 299
 Figura 126 – Escritor - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles 299

Índice de Nomes e Termos

A

- A favor de Rabírio Póstumo. Veja Cícero
- A República. Veja Platão
- Abraham, W., 139, 318
- Acarnenses. Veja Aristófanos
- Acates, 54, 56, 58, 64, 65
- Achard, G., 313
- Achcar, F., 304, 317
- Ácio. Veja Actium
- Acôncio, 132, 133
- Actium, 75, 172, 174, 177, 180, 181, 183, 184, 265, 266, 267, 269, 272, 326
- Ácio, 172, 178, 258, 259, 265, 266, 267, 269, 272
- Ad Herennium. Veja Retórica a Herênio
- Adriano, 17, 278, 279, 281, 283, 287, 314
- aedo*, 36, 39
- aemulatio*, 49
- emulação*, 16, 34, 43, 49, 59, 90, 119, 184, 207, 217, 254
- ζήλωσις*, 49, 119, 168, 184
- Aftônio, 13, 22, 32, 34, 55
- Agamêmnon, 49, 58, 197, Veja Sêneca, Veja Ésquilo
- Atrida*, 54, 56, 58
- Agripa, 266, 272
- Aitia*, 13, 132, 325
- Ájax, 49, 170
- Alba Longa, 261
- Alberto, P. F., 48, 313, 314, 316, 325
- Alceu, 190, 191
- Alcínoo, 25, 38, 40, 42, 43, 46, 53, 56, 64, 71
- alegoria, 26, 28, 43, 53, 60, 100, 109, 110, 113, 114, 115, 117, 118, 120, 169, 184, 213, 214, 295
- alegoria da caverna*, 61
- alegorias*, 90, 91, 110
- ἀλληγορία*, 170, 171, 172
- Alexandre, o Grande, 17, 216
- Aléxis, 97, 98, 100
- Allen, A. W., 302
- Almeida Cardoso, Z. de, 15
- Amato, R. S. S., 25, 29, 39, 45, 213, 216, 324
- Amazonas, 27, 59, 60
- amplificação. Veja *amplificatio*
- amplificatio*, 18, 24
- amplificação*, 24, 25, 35, 57, 72, 73, 75, 77, 85, 104, 110, 167, 184, 192, 240, 244, 248, 289
- αὔξησις*, 167
- anais, 158, 252
- Anatólia, 161
- Anderson, M., 237, 244, 245, 255, 317, 325
- Anquises, 50, 66, 67
- antecipação, 43, 76, 77, 86, 106, 184
- Antínuo, 278, 279, 280, 287, 288
- Antologia Palatina, 127
- 12.127, 99
- 12.41, 98
- 5.177, 80
- 5.178, 80
- 5.180, 80
- 5.215, 80
- 7.521, 78
- 9.449, 80
- Antonino Pio, 156
- Apeles, 169, 196, 216
- Apolo, 29, 36, 43, 44, 50, 51, 52, 62, 63, 64, 65, 98, 101, 181, 258, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275
- Apolo Ácio*, 266, 269
- Apolo Arqueiro*, 269
- Apolo Citarista*, 264, 269
- Apolo do Belvedere*, 269
- Apolo Palatino*, 258, 265, 266, 269
- Cíntio*, 101, 264, 265
- Febo*, 43, 51, 52, 62, 65, 101, 267, 268, 309
- Apolodoro, 208
- Apolônio de Rodes, 13, 33
- Argonauticas*, 37
- Apoxyomene, 201
- appositio*, 138, 149
- aptum*, 94, 100, 116, 118, 128, 240, 253, 256, 294, 295
- aptum externum*, 294
- decoro*, 21, 35, 125, 166, 222, 239, 245, 256, 294
- Apuleio, 13
- Sobre o Mundo*, 37
- Aquiles, 15, 33, 49, 51, 54, 56, 57, 58, 59, 65, 93, 109, 112, 306
- Tidida*, 51
- Ara Pacis, 177, 272
- Ares, 50
- argumentatio*, 72, 73, 74, 104, 154, 156, 162, 167, 173
- Aristófanos, 13
- Acarnenses*, 13, 189
- Aristóteles, 13, 19, 21, 22, 25, 26, 28, 49, 56, 90, 108, 109, 110, 111, 112, 161, 165, 167, 168, 169, 187, 189, 199, 203, 209, 211, 223, 300, 311, 313, 321
- Ética a Nicômaco*, 13, 190
- Poética*, 13, 26, 28, 56, 108, 111, 112, 114, 168, 187, 188, 189, 203, 209, 215, 216, 222, 223, 295, 299, 300, 313
- Política*, 13, 26, 28, 108, 111, 168, 191, 192, 209
- Retórica*, 13, 109, 112, 165, 214, 256
- Sobre a Alma*, 13, 55, 111
- Armella, V. A., 190, 318
- Arriano, 13, 137, 314
- ars*, 240, 242
- τέχνη*, 118, 142, 239, 240, 242
- Arte Poética. Veja Horácio
- Ártemis, 197
- Asclépio, 156
- Assaraya Alhamra Museum, 144
- Atena, 40, 42, 45, 51
- Ateneu, 13, 313
- Atrida. Veja Agamêmnon
- atrium*, 237, 255, 282, 288
- atria*, 282
- atrox*, 256
- auctor*, 120, 252, 253, 264, 304, 309
- auctoritas*, 25, 81, 109, 115, 117, 118, 174, 177, 179, 184, 195, 211, 228, 241, 253, 257, 258, 265
- auctoritates*, 258
- auctoritates*, 22, 34, 75, 222, 257, 261, 265, 292, 311
- autoridade*, 23, 95, 109, 117, 118, 228, 251, 253, 257, 304
- autoridades*, 20, 21, 33, 257, 258, 306

auctoritas. Veja auctor
auctoritates. Veja auctor
Auden, W. H., 15, 318
audiência, 70, 73, 75, 81, 82, 85, 94, 125, 129, 184, 192,
230, 247, 253, 293, 305
audiens, 252, 253
audiens. Veja audiência
Augusto, 13, 17, 20, 25, 29, 49, 75, 99, 127, 129, 159,
165, 169, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181,
184, 185, 226, 227, 239, 240, 251, 256, 258, 259, 260,
261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272,
274, 287, 306, 309, 310, 313, 317, 324
Otávio, 17, 18, 29, 51, 52, 170, 171, 172, 178, 179, 180, 181,
182, 183, 184, 251, 256, 257, 258, 259, 261, 263, 265, 266,
273, 274, 287, 324
Res Gestae, 13, 251, 257, 258, 269, 313
Monumentum Ancyranum, 257
Aureus, 259, 271, 272
autoridade. Veja auctor
autoridades. Veja auctor
Averno, 66

B

Baco, 102, 145, 146
Bandinelli, R. B., 17, 25, 138, 156, 159, 172, 176, 177,
181, 239, 241, 243, 244, 255, 281, 318
Barber, E. A., 316, 318
Barchiesi, A., 32, 34, 58, 91, 92, 95, 318
Bardon, H., 248, 318
Baroin, C., 234, 318
Bartsch, S., 22, 320
Bassett, S., 167, 168, 318
Batstone, W. W., 126, 318
Baxandall, M., 113, 318
Beard, M., 260, 318
Bechara, E., 140, 141, 318
Belerofonte, 161
Benediktson, D. T., 115, 116, 318
Bertrand, É., 315, 318, 321
Bevilacqua, V. M., 318
Biblioteca Nacional Austríaca, 143
Bickel, E., 52, 301, 302, 318
Bolzani Filho, R., 61, 62, 63, 315, 318
Bowie, E., 33, 34, 319
Boyle, A. J., 89, 318
Breed, B. W., 89, 90, 91, 268, 319
Bucólicas. Veja Virgílio
bucólico, 34, 90, 91, 105, 293, 322
Butcher, S. H., 204, 210, 319
Butler, H. E., 316, 319, 326

C

Cairns, F., 12, 174, 303, 304, 319, 320, 322
Cálamis, 196
Calcas, 197
Calímaco, 13, 125, 126, 128, 130, 132, 313, 325, 329
Aitia, 132
Calino, 125
Calipso, 38, 40
Calístrato, 19, 23, 33, 295
Camilo, 260, 264
Campos Elíseos, 67

Camps, W. A., 267, 269, 316, 319
Cânaco, 196
Canter, H. V., 72, 319
Cáriton, 33
Carmen Secular. Veja Horácio
Carreter, F. L., 139, 319
Carroll, M., 231, 319
Cartago, 25, 48, 53, 54, 60, 169
Cassin, B., 22, 319
Catilina, 13, 76, 308, 316
Catulo, 13, 20, 25, 33, 84, 99, 123, 124, 125, 126, 127,
129, 130, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 310, 313,
324, 325
Carmen 1, 131
Carmen 10, 308
Carmen 101, 125, 126
Carmen 11, 308
Carmen 13, 192, 200, 308
Carmen 14, 308
Carmen 38, 308
Carmen 44, 308
Carmen 46, 308
Carmen 51, 225, 308
Carmen 52, 308
Carmen 56, 308
Carmen 58, 308
Carmen 6, 308
Carmen 64, 34
Carmen 65, 123, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 133
Carmen 66, 125, 128, 131
Carmen 68, 125, 308
Carmen 7, 308
Carmen 72, 308
Carmen 76, 307, 308
Carmen 79, 308
Carmen 8, 308
Carmen 82, 308
Carmen 87, 125
Carmen 96, 125
Charbonneaux, J., 17, 319
Ciarletta, N., 319
Cícero, 13, 19, 20, 22, 23, 25, 29, 36, 72, 74, 108, 109,
110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 168, 169,
188, 195, 206, 207, 210, 216, 222, 228, 230, 231, 235,
283, 284, 286, 293, 295, 305, 308, 313, 314
A favor de Rabírio Póstumo, 236
Bruto, 72, 181, 196, 197, 252
Em favor de Árquias, 214
Em favor de Cluêncio, 73
Em favor de Sula, 214
Filípicas, 96, 230, 231, 293
O Orador, 120, 252
Partições da Oratória, 38
Sobre a Invenção, 13, 25, 35, 76, 113, 114, 116, 118, 121,
168, 206, 222, 228, 293
Sobre a Lei Agrária, 236
Sobre o Orador, 35, 38, 72, 167, 252, 256
Tusculanas, 103
Verrinas, 73, 235, 293
Cidipe, 132
Címon. Veja Plutarco
Cíntia, 71, 77, 79, 83, 132, 300
Cíntio. Veja Apolo
Cintra, L., 141, 320
Cipião Africano, 260, 264

Ciro, 161
clareza. Veja perspicuitas
Claudio
Do rapto de Prosérpina, 37
Epitalâmio, 37
Clausen, W., 99, 101, 102, 103, 105, 315, 319
clemência, 172, 258, 260
Clemente, G., 284, 319
Coleman, R., 99, 100, 103, 104, 105, 319
columbarium, 237, 238, 255, 288
columbaria, 282, 294
comentário, 38, 103, 189, 252
Cômulo, 27
comparação, 218
Conington, J., 103, 319
consecratio, 260, 264
constantia, 241
consuetudo, 19, 245
cônsul, 172, 246, 258
Conte, G. B., 89, 90, 99, 168, 310, 319, 320
copia rerum, 20, 118, 123, 159, 292, 304, 305
Córion, 97
Corina, 132, 300, 308
Cornélio Galo, 125
Crátulo. Veja Platão
Crômis, 102, 103
Cucchiarelli, A., 101, 320
Cumae, 44, 63, 64
Cunha, C., 141, 320, 327
Cupido, 79, 81, 82, 83, 84, 133
Cynthia, 70, 71, 72, 77, 78, 79, 82, 85, 86, 127, 308, 316, 321, 322

D

damnatio memoriae, 28, 234, 329
De Certeau, M., 278, 320
De domo. Veja Luciano
De Imitatione. Veja Dionísio de Halicarnasso
De Isaeo. Veja Dionísio de Halicarnasso
decoro. Veja aptum
Dédalo, 64
deductum carmen, 101, 103, 105, 106
delectare, 90, 145, 148, 162, 242
Délia, 132
deliberativo
deliberativos, 256
deliberativos, 75
Delos, 44, 132, 265
Demand, N., 320
Demódoco, 38, 44
demonstrativo. Veja *epidítico*
Demóstenes, 222
Denário, 175, 179, 180, 182, 259, 263, 271
Deremetz, A., 101, 320
descrição. Veja descriptio
descriptio, 23, 35, 38, 197, 315
descrição, 16, 22, 23, 33, 36, 37, 38, 40, 43, 45, 55, 58, 74, 75, 81, 99, 140, 144, 149
Diágoras de Rodas, 233
didático, 34, 91, 123, 143
Dido, 43, 53, 59, 60, 65
diegesis, 254
dignitas, 52, 241, 302
digressão. Veja digressio

digressio, 35, 38, 43, 74, 95
digressão, 22, 24, 35, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 85, 86, 91
digressiva, 38, 77, 86
digressivo, 81, 98
egressio, 74
digressiva. Veja digressio
digressivo. Veja digressio
Diodoro Sículo, 49
Diomedes, 50, 51, 58
Díon Cássio, 13, 257, 258, 266, 269, 314
Dione, 50
Dionísio de Halicarnasso, 13, 49, 110, 113, 114, 118, 119, 188, 207, 208, 211, 314
De Imitatione, 114, 119, 207, 314
De Isaeo, 13, 208
Sobre a Imitação, 118
Dionísio, pintor, 26, 28, 108, 111, 168, 187, 188, 189, 190, 191, 199, 201, 209, 210, 324
Dioniso, 201
disciplina, 241, 299, 306, 310
discurrere. Veja dicurso
discursivo. Veja dicurso
dicurso, 16, 17, 19, 24, 35, 37, 45, 52, 57, 72, 73, 74, 75, 76, 83, 95, 99, 106, 110, 116, 123, 124, 142, 145, 166, 167, 168, 169, 184, 185, 190, 216, 217, 221, 222, 223, 233, 237, 240, 246, 247, 248, 252, 253, 256, 268, 306, 309, 311
discurrere, 99, 128, 219, 252
discursivo, 86, 214, 242, 252, 256, 257, 284
discursos, 292
disposição. Veja dispositio
disposição anímica, 55, 63, 150, 161
dispositio, 19, 74, 103, 126, 137, 144, 159, 162
disposição, 86, 99, 138, 153, 155, 156, 168, 184, 201, 216
τάξις, 17, 38, 137, 138, 149, 155, 200, 202, 216
docta puella, 78, 130
docta uirgo, 130
douta menina, 130
documento, 251, 252, 256
domus, 17, 64, 177, 185, 232, 234, 237, 238, 239, 245, 247, 255, 282, 288
Doríforo, 181, 201
Druso, 272
Du Quesney, I. M., 320
Dubois, J., 320
Dufallo, B., 22
dulce, 90, 94, 117, 242

E

écfrase, 16, 21, 22, 23, 24, 25, 32, 33, 37, 53, 54, 55, 58, 63, 64, 65, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 85, 86, 90, 91, 92, 93, 98, 99, 105, 106, 197
écfrases, 20, 25, 54, 74, 91, 93, 95, 100, 295
ecfrástica, 35, 77, 86, 106
ecfrásticas, 293
ekphrasis, 265
ékphrasis, 22, 23, 322, 327
ἐκφράσεις, 33, 34, 38
ἐκφρασίς, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 43, 48, 55, 56
Éclogas. Veja Virgílio, Veja Virgílio
ectypae gemmae, 251, 254, 255

effigies, 21, 26, 28, 29, 207, 213, 216, 217, 219, 223, 225, 226, 232, 234, 236, 239, 245, 247, 251, 254, 255, 283, 287, 289, 293, 294
effingere, 64, 219, 221
efígie, 44, 53, 174, 214, 217, 223, 271
efígies, 208, 289
effingere. Veja *effigies*
efígie. Veja *effigies*
Egan, R. B., 103, 320
Egito, 157, 172
Egle, 103, 105, 106
egressio. digressio
elegia, 17, 25, 70, 71, 77, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 86, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 133, 266, 293, 304, 307, 310, 324, 329
Eliot, T. S., 277, 290
elocução. Veja *elocutio*
elocutio, 19, 75, 94, 167, 240, 295
elocução, 19, 168, 184, 201, 216, 295
λέξις, 75, 204, 216, 295
Else, G. F., 111, 189, 320
Elsner, J., 22, 320
Elvira, A. R., 316, 325
Em favor de Árquias. Cícero
Em favor de Sula. Veja Cícero
enargia, 16, 21, 22, 23, 24, 100, 106
enárgeia, 23, 295
ἐνάργεια, 44, 55, 84, 167
ἐναργῶς, 37, 92
encômio, 256, 267
Eneias, 25, 35, 36, 44, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 76, 112, 169, 170, 171, 184, 206, 261, 324
Eneida, 43, 53, Veja Virgílio
Ênio, 49, 102, 233, 299
Éolo, 226
épica, 25, 33, 35, 36, 38, 57, 60, 71, 92, 95, 96, 101, 105, 169, 173, 185, 267, 293, 309
épico, 16, 34, 36, 49, 63, 91, 93, 183, 195, 233
épico. Veja *épica*
Epicteto, 314
Epicuro, 205
epidítico, 52, 124, 216, 225, 233, 244, 247, 256, 268
demonstrativo, 52, 53, 57, 233, 244
demonstrativos, 75
epidíticos, 75, 256
epigrama, 78, 126, 127, 130, 132, 133
epigramas, 126, 127, 128, 133
epinício, 233, 256, 267
epinícios, 191
epistolar, 34
Epístolas. Veja Horácio
Epodos. Veja Horácio
Equidana, 161
Ernout, A., 11, 140, 320
escultura, 19, 25, 110, 168, 176, 188, 200, 216, 254, 292
Esfinge, 263
espectador, 293
Ésquilo, 13, 165, 197
Agamêmnon, 13, 197, 215
Sete contra Tebas, 13, 165
Estácio, 13
Tebaida, 37
estátuas, 27, 196, 217, 230, 231, 249, 255, 261, 274
Estige, 67

estilização, 288
Ética a Nicômaco. Veja Aristóteles
éticos, 233, 256
Étion, 196
Euaion, 200, 201, 210
euidentia, 24, 55, 84, 216
evidência, 22, 23, 24, 327
Eurípides, 13, 33, 165, 204
Hercules Furens, 13, 214
Medeia, 13, 165, 214
Eustácio de Tessalônica, 13, 167
evidência, 16, Veja *euidentia*
exemplum, 33, 113, 162, 187, 188
exempla, 23, 34, 108, 131, 187, 189, 233, 247, 252, 287
exéquias, 29, 231, 232, 234

F

Fairclough, H. R., 320
fantasia, 24, 38, 90, 150, 305
fantasioso, 45
fantástico, 36, 39, 43, 45
Fantham, E., 320
Faria, E., 313, 320
Fastos, 13, 143
fatum, 53, 56, 59, 62, 172
Faversani, F., 230, 258, 324
Febo. Veja Apolo
Fedeli, P., 80, 320
Fédon. Veja Platão
Felten, I., 11, 13, 55
ficção, 299
ficcio, 19, 305, 307, 308
fides, 16, 70, 241, 256, 305, 306
figura, 17, 28, 51, 77, 78, 79, 84, 119, 132, 143, 144, 145, 146, 151, 153, 155, 159, 161, 171, 174, 178, 179, 181, 182, 225, 233, 236, 239, 245, 247, 255, 260, 299, 308, 309, 310
figuração, 17, 21, 26, 29, 82, 93, 95, 99, 119, 124, 131, 132, 142, 144, 146, 148, 149, 150, 151, 153, 155, 156, 159, 174, 175, 183, 191, 192, 202, 205, 208, 209, 213, 215, 217, 225, 226, 249, 255, 270, 274, 279, 281, 283, 287, 288, 289, 293, 309
figurae nummi, 251, 254
figurativa, 100, 132, 145, 147, 150, 194, 285
figurativas, 25, 108, 161, 163, 187, 195, 254, 281, 292, 293, 294
Filípicas. Veja Cícero
Filomela, 130
Filóstrato, 33
Filóstrato, o Velho, 13, 21, 25, 33, 38
Imagines, 102, 103
ingere, 219, 232, 287
ingo, 245
Flávio Josefo, 13
Guerra Judaica, 37
florilégio, 98, 105, 127, 133
Flower, H. I., 231, 289
forma mentis, 17, 19, 284, 292
Fortuna, 53, 65, 261
Foucault, M., 285, 321
Fraser, A. D., 39, 40, 321
Freudenburg, K., 254
funera gentilicia, 29, 214, 236, 246, 255, 282, 289
funerais, 26, 235, 236, 239, 245, 255

G

Gaisser, J., 124, 321
 Galinsky, K., 178, 181, 257, 258, 268, 286, 321
 Galleria degli Uffizi, 284, 290
 Galo, 78, 127
 Garcia, O., 141, 321, 327
 Garvie, A. F., 32, 38, 39, 45, 314, 321
 gemmas, 255
 gênero, 16, 17, 22, 23, 29, 33, 34, 35, 52, 57, 70, 71, 76, 88, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 100, 104, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 183, 190, 192, 197, 199, 209, 216, 228, 244, 246, 251, 252, 256, 267, 269, 299, 300, 306, 309, 322
 gêneros, 18, 33, 35, 71, 92, 110, 111, 188, 190, 191, 192, 199, 211, 225, 253, 254, 256, 292, 300, 309, 310, 312
 Genette, G., 254
 gens, 234, 241, 244, 245, 255, 282, 289
gens Iulia, 52, 260, 261
 Geórgicas. Virgílio
 Germânico, 75
 Ginzburg, C., 33, 239, 242, 245, 253, 311, 321
 Giustozzi, N., 28, 321
 Glare, P. G. W., 11, 142, 321
 Glauco, 65
 Glykon, 156, 162
 Gnossos, 85
 Gold, B. K., 321, 322
 Goldhill, S., 22, 321
 Goold, G. P., 77, 78, 313, 315, 316, 320, 321
 Górgias. Veja Platão
 Grassin, J-M., 55, 321
grauitas, 105, 241
 Grécia, 28, 33, 38, 165, 195, 201, 211, 213, 274, 287, 312
 Grimal, P., 321
 Grube, G. M. A., 115, 322
 Guerra de Jugurta. Veja Salústio
 Guillemin, A. M., 49, 321
 guirlanda, 98, 103, 104, 105, 127, 133
 Guite, H., 322

H

Hades, 48, 50, 52, 76, 206
 Hagen, H., 317, 328
 Halm, C., 11, 72, 102, 103, 113, 322
 Hansen, J. A., 16, 17, 22, 170, 299, 300, 322, 329
 Hasegawa, A. P., 7, 93, 123, 124, 322, 324
 Hecate, 64
 Hefesto, 16, 33, 42, 44
 Heitor, 59, 60
 Helena, 113, 114, 116, 117, 119, 127, 206, 207, 228
 helênico, 287
 helenístico, 144, 154, 188, 211, 287, 300
 Hélio Aristides, 34
 Heliodoro de Emesa, 33
 Hendrickson, G. L., 314, 322
 Henig, M., 177, 178, 322
 Hércules, 27, 200
 Hercules Furens. Veja Eurípides
 hermas, 205, 230, 255
 Hermes, 12, 40, 159, 201, 325
 Hermes-Thot, 159, 160, 162, 263

Hermógenes, 13, 22, 32, 34, 75, 314
 Heródoto, 13, 165, 214, 233, 300
História, 32, 103, 165, 214
 Hesíodo, 13, 49, 54, 143, 328
O Escudo de Hércules, 13, 54
Os trabalhos e os dias, 13, 35, 143
Teogonia, 13, 49, 130, 314
 Heyworth, S. J., 71, 77, 78, 316, 322
 Hidra de Lerna, 27, 161
 Hierão de Etna, 233
 Hiesinger, U. W., 249, 322
 hino, 256, 267
 Hinos Homéricos
Hino à Afrodite, 13, 49
 hipotaxe, 26, 139, 140, 183, 294
hipotática, 140, 183, 184
 história pragmática, 252
 história universal, 252
 Histórias, 13
 historiográfico, 216, 233, 252, 253, 257, 300, 306
 Holloway, R. R., 201
 Homero, 13, 20, 23, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 45, 49, 53, 57, 71, 139, 150, 168, 184, 190, 191, 205, 206, 208, 209, 233, 306, 323
Ilíada, 13, 15, 33, 37, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 58, 59, 61, 102, 109, 156, 166, 233, 314, 315
Odisseia, 13, 25, 32, 36, 37, 38, 40, 41, 43, 45, 53, 149, 215, 314, 315
 homologia, 28, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 120, 168, 189, 194
homologias, 187
homólogo, 293
 Horácio, 13, 19, 21, 49, 82, 91, 94, 110, 124, 130, 149, 153, 169, 184, 223, 261, 267, 268, 304, 305, 306, 308, 309, 317, 322, 324
Arte Poética, 82, 94, 100, 108, 129, 130, 149, 184, 223, 267, 315, 324
Carmen Secular, 267
Epístolas, 315
 1.1, 101
 1.16, 267
 1.19, 102
 1.3, 267
 2.1, 101
Epodos, 315
 15, 307
Odes, 261, 315
 1.10, 267
 1.14, 170
 1.2, 267
 1.21, 100
 1.32, 267
 1.33, 127
 1.7, 267
 2.10, 267
 3.21, 267
 3.3, 267
 3.30, 53, 232
 3.4, 267
 4.1, 105
 4.15, 100, 267, 309, 310
 4.6, 267
Sátiras
 1.9, 267
 2.1, 101

Hubbard, Th. K., 89, 97, 99, 100, 322
Hubbell, H. M., 314, 322
Hunter, R., 97, 132, 322

I

íbex, 150, 161
Ícaro, 65
iconográfica, 26, 142, 192, 293
iconográfico, 21, 137, 257
idealizado, 26
idílico, 34, 90, 91, 132
imaginatio, 210
imago, 17, 28, 55, 80, 83, 84, 115, 123, 149, 160, 176, 214, 216, 217, 218, 228, 236, 238, 239, 242, 245, 248, 252, 254, 266, 324
 imagem, 16, 17, 19, 21, 26, 27, 28, 29, 45, 48, 50, 52, 53, 54, 56, 58, 59, 61, 79, 80, 84, 90, 100, 103, 104, 105, 112, 115, 120, 123, 130, 142, 146, 159, 167, 170, 173, 174, 175, 179, 183, 184, 185, 189, 196, 202, 205, 206, 207, 209, 214, 215, 217, 218, 219, 223, 225, 228, 230, 231, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 245, 246, 247, 248, 251, 252, 254, 255, 256, 260, 263, 264, 265, 279, 283, 289, 294, 295, 299, 309
 imagens, 15, 16, 17, 21, 24, 25, 26, 28, 29, 33, 36, 56, 59, 60, 66, 76, 94, 99, 100, 119, 120, 126, 139, 142, 144, 147, 156, 161, 163, 168, 169, 170, 179, 185, 192, 197, 199, 201, 205, 206, 209, 210, 214, 216, 219, 236, 238, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 252, 254, 255, 256, 258, 261, 270, 274, 277, 278, 279, 281, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 292, 294, 295, 301
 imagética, 17, 19, 25, 176, 188, 213, 237, 256, 261, 277, 289
 imagéticas, 231, 238, 254
 imagines, 21, 161, 199, 200, 210, 213, 216, 218, 219, 226, 234, 235, 236, 245, 252, 257, 268, 287, 292, 294
Império, 18, 21, 257, 258, 272, 274, 279, 286, 324
Império Romano, 230, 236, 249, 258, 277, 324
in medias res, 38, 53, 169, 174
ingenium, 82, 195, 239, 311
intaglio, 26, 169, 176, 177, 178, 183, 184, 185, 255, 292, 294
inuentio, 19, 73, 74, 94, 167, 240
 invenção, 168
invenção. Veja *inuentio*
iocus, 80, 127, 131, 307
Íon. Veja Platão
Isócrates, 13, 137, 222, 315
Isthar, 153, 154
Ítaca, 38, 43, 45, 46
Ítilo, 128, 130
ius, 19, 173, 234, 294
 ius imaginum, 29, 235, 236, 245, 248, 325
 ius imaginis, 235, 236
iuxtapositio, 141
 juxtaposição, 26, 140, 141, 142

J

Jakobson, R., 286
Joly, F., 230, 324
Jones, H. S., 11, 315, 317
Jota, Z., 322
judiciário
 judiciários, 256

Júlio César, 13, 17, 51, 172, 225, 256, 258, 259, 260, 261, 264, 265, 283, 284, 293
 Guerra Civil, 225
Juno, 25, 35, 36, 43, 44, 48, 53, 56, 63, 64, 65, 66, 71, 76, 114, 169, 170, 171, 174, 206, 226, 235
juxtaposição. Veja *iuxtapositio*
justiça, 52, 172, 258, 260
Juvenal, 293, 315

K

Kavafis, C., 46
Kenney, E. J., 99, 315, 323
Keuls, E., 201, 208, 323
Kossovitich, L., 15, 17, 149, 150, 161, 323
kurgans
 Kurgan, 149, 150

L

La Rocca, E., 220, 281, 323, 326, 327, 329
Lachmann, K., 323
lamento, 77, 124, 126, 127, 128, 130
Laocoonte, 149, 323
latinitas. Veja *puritas*
Lausberg, H., 55, 95, 167, 323
Le Goff, J., 238, 251, 321
Leach, E. W., 91, 323
Leen, A., 323
Leis. Veja Platão
leitor, 293
lenitas, 256
Leoni, G. D., 302, 323
lepos, 105
Lésbia, 132, 300, 301, 302, 305, 329
Lessing, G. E., 169, 236, 323
Lévi-Strauss, C., 284, 286, 323
Levy, C., 21, 323
Lewis, C. T., 142, 323
Licáon, 51
Licaônio, 51
Liddell, H. G., 11, 323
Lírica Coral, 191
Lírica Monódica, 191
Lisipo, 200, 201, 216, 217
Lisístrato Sicônio, 216, 217
Liverani, P., 319
Livro de Catulo, 25, 304, 313
locus amoenus, 37
locus communis, 53
Longino, 22
Longo, 33
Lourenço, F., 40, 130, 315, 323
louvor, 52, 57, 116, 124, 184, 233, 256, 272
Lucano, 13, 37, 233, 299
Lucas, D. W., 111, 189, 204, 313, 323
Luciano, 21, 33, 34
 De domo, 33
Lucrécio
 Sobre a natureza das coisas, 101, 214
ludus, 105, 127, 130, 307
Lugdunum, 271, 272
Luristão, 150
Lyne, R.O.A.M., 77, 78, 79, 86, 323

M

Macróbio, 13
Maltby, R., 77, 323
Manguel, A., 48, 323
Mansfield, E. C., 323
Marcial, 13
5.4, 102
Marduk, 153, 154, 155, 162
Marte, 261, 266
Mars Vltor, 261, 263, 264
Martin, J.-P., 261, 319, 324
Martin, R., 17
Martinho, M., 109, 110, 123, 149, 165, 305, 324
Martins, P., 1, 3, 16, 18, 25, 29, 32, 39, 45, 69, 70, 76, 78, 99, 108, 111, 112, 113, 136, 145, 147, 148, 151, 196, 212, 221, 224, 233, 238, 240, 242, 256, 257, 263, 265, 270, 275, 291, 297, 304, 305, 315, 318, 322, 324, 327
máscaras mortuárias, 230, 249, 281
matéria, 78, 82, 108, 125
res, 78, 84, 123, 125, 126, 128, 144, 145, 192, 269, 306
res ficta, 216, 232, 253, 306, 307, 311
res fictae, 308
res historica, 216, 311
ῥῆγ, 118, 119, 210
Mattoso Câmara Jr., J., 141, 162, 324
McMahon, A. P., 324
Mecenas, 52
Meillet, A., 11, 320, 324
Meleagro, 80, 98
memória, 36, 43, 54, 56, 59, 62, 78, 90, 98, 99, 114, 117, 172, 185, 228, 230, 231, 232, 234, 236, 238, 244, 247, 248, 253, 266
Menandro, o Rétor, 13, 75
Mendonça, A. da S., 195, 199, 205, 315, 316
mens, 127, 254
metáfora, 24, 26, 28, 45, 53, 62, 83, 84, 85, 98, 109, 110, 111, 113, 132, 133, 151, 165, 166, 167, 169, 171, 176, 183, 184, 185, 193, 213, 218, 230, 239, 270, 274
metáforas, 20, 91, 110, 159, 166
metalinguagem, 254
Metamorfoses. Veja Ovídio
metapoético, 99, 100
metapoesia, 95
Metropolitan Museum of Art, 157, 201, 220
Microfísica do Poder, 285
Miller, J. F., 126, 265, 325
Miller, P. A., 325
mimese, 49, 190, 207, 308
imitatio, 49, 190
μίμησις, 22, 169, 189, 214, 254
Mimnermo, 125
mirabile, 162, 173
Míron, 196
Miseno, 66
Mnasilo, 102, 103
mollis, 84, 105, 133
Momigliano, A., 253, 311, 325
monografia, 76, 252
Monro, D. B., 138, 325
monumentum, 238, 247, 255, 256, 274
monumenta, 231, 232
Morie, H., 141, 325
mos maiorum, 241, 282

mosaico, 89, 99, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 176, 252, 292
Mosco, 54, 80, 98
Europa, 54, 98
mouere, 90, 94, 100, 247
Mounin, G., 140, 325
Moya, F., 316, 325
Murgatroyd, P., 37, 325
Murgia, C. E., 77, 325
Musée Archéologique de Sousse (*Hadrumantum*), Susa, 146
Musée d'El Jem, 87
Musée d'El Jem (*Thysdrus*), 87
Musée de l'Arles et de la Provence Antiques, 273
Musée du Louvre, 157, 158, 160, 162, 200, 241, 282, 288
Musei Capitolini, 27, 220, 275, 280, 281, 282, 283
Musei Vaticani, 280, 283, 288, 290
Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 69, 144, 145, 147, 148, 194, 196, 201, 242, 275, 284
Museo Archeologico Nazionale di Pestum, 202, 203
Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 152
Museo Barracco, 18
Museo Chiaramonti, 290
Museo di Capodimonte, 31
Museo Gregoriano, 288
Museo Nazionale Romano, 159, 243, 244, 264, 290, 325
Museo Palatino, 264
Museo Pio Clementino, 201, 280, 283
Museu Arqueológico de Tessalônica, 273
Museu Arqueológico Grego, 153
Museu das Civilizações Anatólias, 156
Museu do Antigo Oriente Próximo, 154

N

Náíade, 97, 105
Nápoles, 145, 147, 148, 194, 196, 242, 274, 275, 284
narração. Veja Narratio
narratio, 35, 38, 70, 73, 74, 119
narração, 24, 34, 35, 38, 62, 73, 74, 75, 81, 90, 95, 254
Nascimento, A. A., 316, 325, 329
natura, 52, 117, 166, 222, 240, 242
Nausícaa, 40
Nauta, R. R., 96, 100, 325
Neméia, 27, 161
Netuno, 25, 165, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 226, 263, 266
Nicolau, 13, 22, 32, 75
Nicolau Damasco, 257
Nicômaco, 196
Nicópolis, 266
Nista, L., 237, 244, 245, 255, 317, 325
Nodelman, S., 325
Nogueira, E., 97, 325
Nono de Panópolis, 13
Dionísíacas, 37
North, J., 260, 318, 321
Notopoulos, J. A., 325
Nouum Testamentum
1 Ep. aos Coríntios, 214
2 Ep. aos Coríntios, 215
Nunes, C. A., 44, 314
Ny Carlsberg Glyptotek, 243

O

O Banquete. Veja Platão
 O Escudo de Hércules. Veja Hesíodo
 O Orador. Veja Cícero
 Odes. Veja Horácio
 Odisseu, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 53, 112
 Olimpo, 50
 Oliva Neto, J. A., 28, 128, 130, 131, 132, 192, 304, 305, 313, 322, 324, 325
 Oltramare, A., 325
 opera tessalata, 251, 254
 Oppen, T., 278, 325
 ornamento. Veja ornatus
 ornato. Veja ornatus
 ornatus, 34, 48, 72, 74, 75, 82, 104, 153, 162, 167, 173, 240, 256, 295
 ornamento, 36, 45, 70, 94, 125, 167
 ornato, 184
 Ortiz de Landaluce, M. S., 132, 325
 os Filóstratos, 19, 23, 33
 Os trabalhos e os dias. Veja Hesíodo
 Osíris, 157, 279, 287, 288
 Otávio. Veja Augusto
 Ovídio, 13, 49, 84, 125, 127, 131, 143, 150, 306, 308, 315
 Amores, 84
 Contra Íbis, 125
 Metamorfoses, 37, 105, 150
 Pônticas, 101

P

Paes, J. P., 46
 Pagán, V. E., 24, 75, 326
 Page, T. E., 100, 101, 326
 Palatino, 266
 Palazzo dei Conservatori, 27, 220, 281
 Palazzo Nuovo, 275, 280, 281, 282, 283
 Panetta, M. R., 326
 Papanghelis, T., 98, 99, 319, 325, 326
 Pappini, M., 326
 paradigma, 114, 116, 118, 184, 209, 241, 264
 παράδειγμα, 138, 187, 209
 parataxe, 25, 26, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 149, 150, 159, 163, 270, 274, 294
 paratática, 99, 142, 148, 156, 184
 παράταξις, 137
 Paratore, E., 301, 326
 Parmênides. Veja Platão
 Partições da Oratória. Veja Cícero
 Pasquali, G., 89
 pater patriae, 258
 patéticos, 256
 Patillon, M., 11, 55, 317
 Paton, W. R., 11, 313, 316, 326
 Paulo Selentiário, 23
 Écfrase de Santa Sofia, 23
 Pausânias, 13, 111, 188, 197, 209, 315
 Páuson, 26, 28, 108, 111, 168, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 199, 209, 324
 Pax, 177, 268, 269
 Pégaso, 161
 Peiraicos, 199
 Pemberton, E. G., 207, 326

Pentesiléia, 59
 Peppink, S. P., 313, 326
 performance, 130, 200, 234, 254
 Pérgamo, 57, 58, 251
 Pergamonmuseum, 154
 Pernot, L., 21, 323
 peroração, 74
 peroratio
 peroração, 45, 73, 76, 84, 173, 184
 persona, 29, 70, 71, 78, 109, 241, 305, 306, 308, 309
 personae históricas, 253, 305
 perspicuitas, 24, 145, 208, 211, 240, 256, 295
 clareza, 24, 28, 55, 86, 96, 125, 145, 166, 167, 184, 208, 211, 240, 249, 252, 256
 Pessoa, F., 48, 326
 Petrônio, 293
 piedade, 172, 173, 226, 258, 260
 pietas, 172, 174, 241
 Pimentel, M. A., 316, 325
 Píndaro, 190, 191, 233
 Piñeda, M. V., 55, 326
 pintura, 7, 19, 20, 25, 28, 36, 48, 54, 57, 58, 59, 81, 82, 84, 96, 99, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 118, 120, 121, 131, 143, 153, 165, 168, 169, 176, 184, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 215, 216, 218, 222, 223, 228, 251, 254, 292, 293, 294, 295, 319, 323, 324
 Platão, 13, 15, 16, 21, 22, 49, 61, 110, 120, 165, 188, 195, 208, 222, 306, 315, 318
 A República, 13, 15, 16, 35, 61, 165, 214, 315, 318
 Crátilo, 13, 61
 Fédon, 13, 16, 208, 315
 Górgias, 13, 207, 315
 Íon, 13, 195, 315
 Laques, 49
 Leis, 13, 32, 306
 O Banquete, 13, 105
 Parmênides, 13, 208
 Protágoras, 13, 63
 Plauto, 13
 Plett, H., 22, 326
 Plínio, o Jovem, 13
 Epístolas, 95
 Plínio, o Velho, 13, 188, 205, 208, 216, 253, 315, 316
 História Natural, 13, 111, 188, 189, 195, 197, 199, 205, 209, 216, 252, 253, 315
 Plutarco, 13, 19, 137, 316
 Címon, 13, 137
 Sobre a glória dos atenienses, 13, 108, 169
 Pocock, L. G., 39, 326
 poder, 18, 29, 52, 74, 83, 117, 118, 151, 155, 170, 171, 172, 174, 177, 184, 196, 219, 244, 245, 248, 249, 251, 257, 258, 261, 263, 267, 272, 277, 278, 279, 283, 285, 289, 290
 poderes, 257, 258, 287
 Poética, 113, 299, 303, 304, 326, *Veja Aristóteles*
 Políbio, 13, 29, 137, 214, 235, 247, 248, 316
 História, 137, 214, 246, 255
 Policeto, 181, 196, 201
 Polignoto, 26, 28, 108, 111, 112, 113, 168, 187, 188, 189, 190, 191, 194, 195, 196, 197, 203, 204, 209, 210, 223, 324
 Política, 191, 209
 pompa, 58, 234, 235, 236, 245, 246, 247, 255, 294

Pontifex Maximus, 258, 272, 290
 Porfírio, 316
 Posídipo, 34
 Poseidon, 45, 51, 52, 53
post mortem, 227, 232, 234, 239, 240, 260, 263, 264, 282
 potestas, 118, 121, 129, 179, 257, 258, 278
 potestates, 52, 244, 257, 258
 praeexercitamina, 23, 303
 Praxíteles, 200
 Presicce, C. P., 220, 281, 323, 326, 327, 329
 Príamo, 50, 51, 56, 57, 58, 59
 Price, S., 260, 318
princeps, 73, 159, 177, 185, 244, 266
 princeps senatus, 258, 266, 274
 Principado, 20, 93, 124, 255, 257, 277, 292
 privado, 17, 19, 21, 192, 216, 237, 240, 241, 243, 245, 247, 248, 255
 probabilis, 253
 progressão temporal, 252
 Progymnasmata, 13, 33
 προγυμνάσματα, 23, 32, 37
 Propércio, 13, 16, 49, 70, 71, 77, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 125, 127, 131, 232, 234, 266, 300, 304, 305, 306, 310, 316, 325
 1.1, 71, 82
 1.10, 78
 1.13, 78
 1.20, 78
 1.21, 78
 1.22, 78
 1.5, 78
 1.7, 84
 2.1, 77
 2.10, 72, 77, 79
 2.11, 72, 77, 78, 79, 84, 85, 130
 2.12, 25, 72, 77, 78, 79, 85, 86, 307
 2.13, 72, 77, 79, 84
 2.14, 308
 2.16, 79
 2.17, 79
 2.18, 308
 2.19, 79
 2.10, 77
 2.24, 79, 308
 2.25, 79, 127
 2.28, 84, 130
 2.29, 79
 2.3, 77
 2.30, 79
 2.31, 269
 2.32, 79
 2.33, 79
 2.34, 78, 127, 308
 3.1, 231
 3.10, 308
 3.11, 269
 3.2, 232
 3.21, 79
 3.24, 79
 3.25, 79
 3.3, 308
 4.1, 78, 79, 308
 4.6, 269
 4.7, 79, 308
 4.8, 79

Prosérpina, 13, 35, 66, 74
 Protágoras. Veja Platão
 Protógenes, 169, 196
 público, 17, 19, 20, 21, 29, 74, 75, 118, 124, 126, 127, 177, 216, 237, 240, 245, 246, 247, 248, 252, 253, 255
Puer, 79, 82
 puritas, 240, 256, 295
 latinitas, 222, 240, 295
 pureza, 125, 222, 240, 256
 Putnam, M. C. J., 21, 53, 54, 55, 58, 60, 88, 90, 91, 93, 102, 268, 326

Q

Químera, 160, 161, 162
 Quinn, K., 184, 326
 Quintiliano, 13, 19, 21, 22, 24, 29, 36, 55, 73, 74, 108, 109, 138, 141, 161, 166, 167, 168, 169, 170, 188, 195, 207, 208, 211, 221, 222, 295, 316
 Institutio Oratoria, 13, 24, 35, 38, 55, 73, 74, 81, 101, 108, 109, 166, 167, 168, 170, 195, 207, 222, 234, 256, 303, 305
 Quirino, 261, 268

R

Rabe, H., 11, 13, 55, 314
 Rackham, H., 205, 314, 315, 327, 328
 Ragon, E., 139, 327
 Ramsey, J. T., 316, 327
 Reboul, O., 327
 recapitulação, 73, 76, 77, 86
recusatio, 101, 105, 267
religio, 192, 241, 244
repraesentatio, 29, 165, 236, 239, 241, 245, 247
repraesentationes, 19, 234
 República, 18, 20, 21, 25, 29, 93, 124, 171, 172, 181, 236, 248, 249, 255, 257, 258, 260, 261, 264, 266, 274, 277, 283, 287, 292, 299, 324
 res. Veja matéria
 Res Gestae. Veja Augusto
 Reso, 57, 58
Retórica, 115, 247, 303, 306, 310, 323, 324, *Veja Aristóteles*
Retórica a Herênio, 13, 52, 244, 313
 Ad Herennium, 313
 retrato de molde, 217, 218
 retrato fisiognômico, 217
 retrato verístico, 217
 retratos, 188, 221, 226, 230, 253, 283
 Ribeiro Machado, A., 17
 Richardson, L., 78, 316, 327
 Richter, G. M. A., 187, 194, 195, 205, 327
 Riemann, O., 327
 ritos funerários, 232
 Rodolpho, M., 22, 23, 24, 33, 53, 327
 Rogerson, A., 91
 Roma, 12, 16, 18, 20, 21, 28, 29, 34, 38, 48, 51, 52, 59, 62, 76, 116, 117, 123, 124, 125, 126, 128, 130, 156, 159, 169, 170, 171, 177, 183, 184, 213, 217, 230, 231, 235, 236, 237, 243, 244, 246, 248, 249, 252, 258, 260, 261, 264, 266, 269, 272, 274, 277, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 292, 299, 301, 302, 312, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 325, 326, 327, 328, 329
 Rômulo, 261, 264, 266, 306

Rostagni, A., 209, 327
Rostra, 230, 231, 237, 255, 293, 294
Rouveret, A., 190, 204, 327
Rowland, R. J., 327

S

sáfica, 225
Safo, 13, 225, 226
 Fragmentos, 225
Salles, C., 239, 327
Salústio, 13, 20, 29, 76, 219, 235, 245, 306, 308, 310, 316
 Conjuração de Catilina, 316
 Conjuração de Catilina, 76
 Guerra de Jugurta, 219, 245, 316
Sátiras. Veja Horácio
satírico, 34
Scott, R., 11, 138, 323
Seabra, A., 245, 313
Segal, C. P., 39, 320, 327
Segurado e Campos, J. A., 316, 325
Sêneca, 13, 293, 306, 317
 Agamêmnon, 13, 130, 317
Sêneca, o Velho
 Controvérsias, 207
Septuaginta, 13, 137
 Isaías, 155
 Jeremias, 155
 Números, 137
 Reis, 155, 214
Sereia, 162
Serviliano, 49
Sérvio, 13, 72, 317
 Comentários a Virgílio, 80, 96, 101, 173
Sérvio Sulpício Rufo, 231
Sexto Empírico, 22
Sharrock, A., 327
Sheets, G. A., 125, 327
Shewan, A., 39, 327
Short, C., 142, 323
Showerman, G., 315, 327
Sibila de Cumas, 44, 63, 64, 65, 66
Sickle, J. B. van, 91, 125, 327
Sidônio, 13, 37
signum, 217, 254
 signa, 195, 217, 251, 254, 255, 262, 268, 289, 309
Sileno, 100, 102, 103, 104, 105, 106
símile, 25, 26, 109, 110, 111, 113, 126, 129, 130, 131, 159, 165, 167, 168, 169, 172, 173, 174, 184, 185, 213, 218, 248, 270, 274, 295
Simônides, 19, 108, 110, 111, 169, 197
simulacrum, 21, 26, 28, 29, 115, 116, 117, 206, 217, 219, 223, 225, 226, 228, 279, 283, 308
 simulacra, 29, 39, 205, 210, 213, 226, 251, 254, 287, 293
 simulacro, 113, 116, 228
sinédoque, 83, 104, 192
Sirene, 152, 153, 162
Skinner, M., 125, 128, 318, 321, 327, 328
Skutsch, O., 77, 328
Sobre a Invenção. Veja Cícero
Sobre a lei agrária. Veja Cícero
Sobre o Orador. Veja Cícero
Sófocles, 190, 191, 204
Sólon, 125

Sópatro, 75
Springhetti, A., 139, 328
statuae, 251, 254, 287, 289
Steele, R. B., 328
Steven, R. G., 328
Stevenson, T., 181, 328
Stolf, T., 83
Stuart, R., 216, 217, 317, 328
Suetônio, 13, 177, 239, 257, 266, 306, 317
 Augusto, 255, 260, 269
 Júlio César, 255
 Nero, 37
Sutton, E. W., 314, 328
Syme, R., 258, 265, 266, 328

T

Tácito, 13, 24, 75, 223, 257, 317
 Anais, 260
 Histórias, 223
Tate Britain, 47
Tate, J., 138, 328
Tatum, W. J., 126, 128, 130, 328
Teão, 13, 22, 23, 32, 33, 34, 36, 37, 55, 92, 317
Teócrito, 13, 33, 34, 54, 89, 90, 93, 95, 132, 304, 317, 325
 Idílios, 13, 34
 11º *Idílio*, 97
 1º *Idílio*, 54, 102
 3º *Idílio*, 132
Teofrasto, 13, 137, 138, 317
 História das Plantas, 49
Teógnis, 125
Teogonia, 328, Veja Hesíodo
Tertuliano, 129
tesserae, 18, 153, 230
The British Museum, 151, 152, 158, 188, 206, 224, 278, 279, 280, 318, 325
Thébert, Y., 328
Thilo, G., 317, 328
Thomas, R., 97, 100, 320, 328
Thot, 157, 158, 162
Tibério, 252, 272
Tibulo, 13, 49, 84, 125, 127, 131, 306, 308, 317
 1.3, 308
 1.9, 308
 3.12, 84, 130
 3.19, 308
Tidida. Veja Aquiles
Tífon, 161
Timantes, 196, 197
Tirteu, 125
Títiro, 101, 102
Tito, 223
Tito Lívio, 13, 49, 306, 317
toreumata, 255
Torrano, JAA, 15, 16, 56, 59, 314, 328
Tosi, R., 62, 63, 328
Trágica, 191
trágico, 34, 49, 195, 197
Trimpi, W., 328
Troia, 39, 76, 264
Troilo, 59
tropo, 26, 32, 33, 34, 36, 38, 86, 93, 166, 173
Tucídides, 13, 137, 317

Turcan, R., 28, 328
Tusculanas. Veja Cícero

U

uehemens, 256
uerba, 123, 128, 144
uerbum, 151, 192
 uerba, 84
uirtus, 24, 101, 172, 233, 240, 241, 282
uirtutes elocutionis, 24, 145, 309
 uirtus elocutionis, 184
uisio mentis, 21, 58, 76, 90, 111, 209
Ulisses, 42, 49, 56, 151, 152, 206
utile, 90, 93, 94, 117, 242

V

Valeio Partéculo, 269
Valério Flaco, 13, 37
Valladares, H., 328
Varia, 49
Varner, E. R., 231, 329
Varo, 101, 102, 105
Vasconcellos, P. S., 304, 329
Vaticano, 280, 283, 288, 289, 290
Veleio Patérculo, 13, 317
Vendryes, J., 324
Vênus, 65, 66, 81, 131, 134, 170, 223, 224, 261
 Afrodite, 50, 51, 131, 252, 260
verista, 21, 26, 283
Vernant, J. P., 57, 233, 245, 329
verossímil, 97, 116, 117, 171, 205, 257, 305, 306, 307, 311, 312
Verrinas. Veja Cícero
Vespasiano, 243, 244, 260
Veyne, P., 126, 129, 142, 145, 253, 254, 256, 304, 307, 329
vidas, 67, 216, 252, 301
Villa Medici, Poggio a Caiano, 107
Villard, F., 17, 319
Vipsânio, 266
Virgílio, 13, 15, 16, 24, 25, 26, 33, 34, 36, 43, 48, 49, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 71, 75, 76, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 98, 99, 102, 104, 106, 143, 168, 169, 172, 173, 183, 184, 185, 226, 233, 261, 267, 308, 317, 321
 Bucólicas, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 99
 Éclogas, 13, 25, 34, 88, 89, 90, 95, 96, 106
 2ª Écloga, 25, 91, 95, 96, 97, 99, 105
 4ª Écloga, 101
 6ª Écloga, 25, 91, 100, 103
 Écloga, 97, 100, 104
 Eneida, 13, 15, 16, 25, 26, 34, 35, 36, 37, 43, 44, 48, 49, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 76, 91, 93, 95, 101, 102, 149, 169, 170, 171, 173, 174, 183, 184, 206, 226, 267, 308, 317, 324
 Geórgicas, 13, 35, 91, 95, 101, 143, 261, 264, 265
virtude, 35, 38, 57, 59, 94, 111, 172, 189, 190, 191, 199, 219, 233, 258, 260, 304
virtude da elocução, 222
virtutes elocutionis
 virtus elocutionis, 162
visualidade, 76, 91, 94, 95, 96, 98, 99, 104, 293

visualidades, 16, 19, 21, 23, 25, 26, 32, 34, 88, 90, 91, 93, 94, 95, 99, 124, 254
vitupério, 256
vivacidade, 16, 24, 55, 86
vividez, 24, 76, 86, 104, 167
Volk, K., 88, 329
Vorderasiatisches Museum, 154
Vulcano, 16

W

Walker, J., 124, 125, 329
Walston, C., 329
Webb, R., 22, 33, 75, 81, 329
Werner, E., 132, 329
West, D., 266, 329
White, H., 253, 310, 311, 325, 329
Wilamowitz, U., 39, 329
Will, F., 207, 329
Willamowitz, U., 39
Worcester Art Museum, 87
Wyke, M., 72, 77, 79, 81, 329

X

Xanto, 57
Xenofonte, 13, 49, 207, 317
 Anábasis, 49
 Cinegética, 49
 Memorabilia, 13, 207
Xenofonte de Éfeso, 33

Z

Zanker, G., 190, 329
Zanker, P., 221, 261, 262, 281, 329
Zéfiro, 42, 171
Zeitlin, F. I., 22, 329
Zêuxis, 26, 28, 108, 109, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 168, 187, 188, 196, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 222, 228, 324

Α

ἀγαθός, 49, 233
ἀγάλμα, 214, 215, 223
 ἀγάλματα, 213, 215, 226
ἀλήθεια, 62, 66
ἀλληγορία. Veja alegoria
ἀναγνώρισις, 56
ἀνδρεία, 233, 241
ἀνδρίας, 215
 ἀνδριάντες, 215, 219
ἀνθρωπογράφος, 199, 210
ἀποφορητόν, 128, 130, 132
ἀρετή, 191, 209, 233
ἄριστος, 49
αὔξησις. Veja amplificatio

Γ

γραφεύς, 190
γραφή, 123, 189, 213

Δ

δείνωσις, 75
διάνοια, 204
δόξα, 61, 62, 63, 116

Ε

εἶδος, 66, 118
εἶδωλον, 29, 132, 214, 215, 218, 219, 223, 226
εἶδωλα, 213, 226
εἰδωλοποιία, 84, 85
εἵκαζεν, 111, 189, 190
εἰκόνες. *Veja* εἰκόν
εἰκόν, 29, 165, 167, 189, 190, 213, 214, 215, 218, 246, 247
εἰκόνες, 25, 33, 45, 56, 166, 213, 287
ἐκφράσεις. *écfrase*
ἐκφρασις. *Veja* *écfrase*
ἐνάργεια. *Veja* *enargia*
ἐναργῶς. *Veja* *enargia*
ἐπιστήμη, 61, 62, 63, 189

Ζ

ζήλωσις. *aemulatio*
ζῶα, 56

Η

ἡδονή, 75
ἡθόγραφος, 112, 113, 203, 204, 209, 295
ἡθοποιία, 76, 84, 85
ἦθος, 25, 35, 48, 49, 50, 59, 70, 71, 76, 77, 112, 173, 191, 203, 204, 205, 207, 210, 215, 223, 293, 305, 306
ἦθη, 111, 112, 189, 190, 203, 305, 306, 307

Ι

ἰδέας, 118, 120

Κ

κακία, 191
καλός, 239
κλέος, 46, 57, 62
κολόσσοι, 213
κρείτους, 209

Λ

λέξις. *Veja* *elocutio*
λόγος περιηγηματικός, 37

Μ

μελοποιία, 204
μίμησις. *Veja* *mimese*
μῦθος, 38, 118, 183, 204

Ν

νόστος, 40
νοῦς, 190

Ο

ὁμοίος, 202, 210
οὐσία, 62, 66
ὄψις, 146, 204

Π

πάθος, 58, 76, 197, 221, 249
παράδειγμα. *Veja* *paradigma*
παρατάξις. *Veja* *parataxe*
περιηγέομαι, 37, 100
περιηγηματικός, 37, 92
περιπέτεια, 56
πλαστική, 123, 213
ποιεῖν, 20
ποιήσις, 190
ποιητής, 190
ποικιλία, 99, 129, 167
ποιοῦνται, 190
προγυμνάσματα. *Veja* *progymnasmata*
πρόσωπον, 29, 214, 215, 218, 219, 246

Ρ

ρύπαρογράφος, 199, 209, 295

Σ

σαφήνεια, 167, 184
σκιαγραφία, 210, 295
σπουδαῖοι, 190
σφραγίς, 78, 85
Σχερία, 39

Τ

τάξις. *Veja* *dispositio*

Υ

ὑλη. *Veja* *matéria*

Φ

φαντασία, 36, 37, 38, 55, 66, 111, 124, 126, 161, 205, 206, 210, 218, 247
φαντασιαί, 32
φάντασμα, 36, 124
φαντάσματα, 36, 39, 205, 210
φάντασμα. *Veja* *φαντασία*
φαῦλοι, 190
φύσις, 45, 222, 240, 242

Χ

χείρους, 189, 191, 210