



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LINGUAGENS E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE LETRAS-PORTUGUÊS

KAROLINE MARGARIDA FERNANDES JANUÁRIO

**TEATRALIDADES ECFRÁSTICAS: UM ESTUDO SOBRE AS TIPOLOGIAS DE
ÉCFRASE NOS CANTOS XVIII DA ILÍADA, DE HOMERO E VIII DA
ENEIDA, DE VIRGÍLIO**

CARAÚBAS

2021

KAROLINE MARGARIDA FERNANDES JANUÁRIO

**TEATRALIDADES ECFRÁSTICAS: UM ESTUDO SOBRE AS TIPOLOGIAS DE
ÉCFRASE NOS CANTOS XVIII DA ILÍADA, DE HOMERO E VIII DA
ENEIDA, DE VIRGÍLIO**

Monografia apresentada à Universidade
Federal Rural do Semi-Árido como requisito
para obtenção do título de Licenciada em
Letras-Português.

Orientador: Prof. Dr. Liebert de Abreu Muniz.

CARAÚBAS

2021

© Todos os direitos estão reservados a Universidade Federal Rural do Semi-Árido. O conteúdo desta obra é de inteira responsabilidade do (a) autor (a), sendo o mesmo, passível de sanções administrativas ou penais, caso sejam infringidas as leis que regulamentam a Propriedade Intelectual, respectivamente, Patentes: Lei nº 9.279/1996 e Direitos Autorais: Lei nº 9.610/1998. O conteúdo desta obra tomar-se-á de domínio público após a data de defesa e homologação da sua respectiva ata. A mesma poderá servir de base literária para novas pesquisas, desde que a obra e seu (a) respectivo (a) autor (a) sejam devidamente citados e mencionados os seus créditos bibliográficos.

J33t Januário, Karoline Margarida Fernandes .
Teatralidades ecfrásticas: um estudo sobre as
tipologias de écfrase nos cantos XVIII da Ilíada,
de Homero e VIII da Eneida, de Virgílio / Karoline
Margarida Fernandes Januário. - 2021.
101 f. : il.

Orientador: Liebert de Abreu Muniz.
Monografia (graduação) - Universidade Federal
Rural do Semi-árido, Curso de Letras/Português,
2021.

1. écfrase. 2. Ilíada. 3. Eneida. 4.
teatralidades. I. Muniz, Liebert de Abreu,
orient. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada por sistema gerador automático em conformidade
com AACR2 e os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Biblioteca Campus Caraúbas
Bibliotecária: Dalvanira Brito Rodrigues
CRB: 15/700

O serviço de Geração Automática de Ficha Catalográfica para Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC's) foi desenvolvido pelo Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação da Universidade de São Paulo (USP) e gentilmente cedido para o Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (SISBI-UFERSA), sendo customizado pela Superintendência de Tecnologia da Informação e Comunicação (SUTIC) sob orientação dos bibliotecários da instituição para ser adaptado às necessidades dos alunos dos Cursos de Graduação e Programas de Pós-Graduação da Universidade.

KAROLINE MARGARIDA FERNANDES JANUÁRIO

**TEATRALIDADES ECFRÁSTICAS: UM ESTUDO SOBRE AS TIPOLOGIAS DE
ÉCFRASE NOS CANTOS XVIII DA ILÍADA, DE HOMERO E VIII DA
ENEIDA, DE VIRGÍLIO**

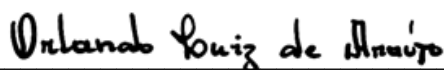
Monografia apresentada à Universidade
Federal Rural do Semi-Árido como requisito
para obtenção do título de Licenciada em
Letras-Português.

Defendida em: 04 /11/ 2021.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Liebert de Abreu Muniz (UFERSA)
Presidente



Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo (UFC)
Membro Examinador



Prof.a Dr.a Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva (UFERSA)
Membro Examinador

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador, o professor Dr. Liebert de Abreu Muniz, por me apresentar e me fazer merecer a *Iliada* e a *Eneida*. À professora Dra. Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva (UFERSA).

À minha mãe, ao meu pai e à minha querida Evellyn.

Aos meus queridos amigos, Taiza de Oliveira Santos e Antonio Bezerra de Mesquita, que me acompanharam ao longo dessa trajetória acadêmica e me ofereceram suas valorosas amizades.

*Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes,
Et Chaos, et Phlegethon, loca nocte silentia 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 coelum condidit umbra
Jupiter, et rebus nox abstulit atra colorem.
(Eneida, 4.264-671)*

RESUMO

O presente estudo analisou as tipologias de écfrase na *Iliada*, de Homero, canto XVIII e *Eneida*, de Virgílio, canto VIII. A análise teve como objetivo descrever as teorias antigas e modernas acerca do procedimento ecfrástico, analisar as tipologias de écfrase nos cantos XVIII, da *Iliada* e VIII, da *Eneida*. Nossa pesquisa repousa na concepção que a écfrase é uma descrição de obra de arte que contém narração, por essa razão, as descrições são acompanhadas por adjetivos, verbos e substantivos, isso porque elas adquirem vivacidade, movimento diante dos olhos do leitor/espectador ao serem descritas. O procedimento ecfrástico tem natureza teatral, por isso, as descrições são transpostas da epopeia para a mente do leitor, pois há uma convergência entre o verbal para o visual. Essa pesquisa se justifica ao propor novas abordagens de análise das tipologias de écfrase e dar novas interpretações aos textos clássicos. Ademais, podemos alargar essa percepção para todos os campos técnicos e narrativos da própria Literatura Clássica.

Palavras-chave: écfrase; *Iliada*; *Eneida*; teatralidades.

ABSTRACT

The present study analyzed the typologies of ekphrasis, in the *Iliad*, by Homer, book XVIII and *Aeneid*, by Virgil, book VIII. The analysis aimed to describe the ancient and modern theories about the ekphrasis procedure, to analyze the typologies of ekphrasis in the XVIIIth, Iliad and VIIIth corners of the *Aeneid*. Our research rests on the conception that ekphrasis is a description of a work of art that contains narration, for this reason, the descriptions are accompanied by adjectives, verbs and nouns, because they acquire liveliness, movement before the eyes of the reader/spectator when they are described. The ekphrasis procedure has a theatrical nature, therefore, the descriptions are transposed from the epic to the reader's mind, as there is a convergence between the verbal and the visual. This research is justified by proposing new approaches to the analysis of ekphrasis typologies and giving new interpretations to classical texts. Furthermore, we can extend this perception to all technical and narrative fields of Classical Literature itself.

Keywords: ekphrasis; *Iliad*; *Aeneid*; theatricality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	–	Escudo de bronze da caverna Idaean	51
Figura 2	–	Prato de prata fenício de Amathus	52
Figura 3	–	Representação das cenas listadas no escudo de Aquiles	53
Figura 4	–	The Battle of Actium from a set of The Story of Antony and Cleopatra ...	68
Figura 5	–	O rapto das Sabinas	60
Figura 6	–	Representação do escudo de Eneias	79

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	–	Tipologias de écfrase no canto XVIII, da <i>Iliada</i> , de Homero.	56
Tabela 2	–	Tipologias de écfrase no canto VIII, da <i>Eneida</i> , Virgílio.	80

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Hom. – Homero

Il. – *Ilíada*

Od. – *Odisseia*

A. – *Eneida*

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. O QUE DIZ A RETÓRICA CLÁSSICA ACERCA DA ÉCFRASE?	16
2.1.Em busca de um nome: o que podemos chamar de écfrase?.....	21
2.2.Procedimentos técnicos para a composição da écfrase.....	25
2.3.Teoria da écfrase nos textos homéricos e virginianos: entrelaçados retóricos-poéticos	28
3. TEATRALIDADES ECFRÁSTICAS: MUNDOS POÉTICOS EM CONSTRUÇÕES NA <i>IL.</i>, DE HOMERO.....	31
3.1. As cortinas ecfrásticas se abrem para as <i>Prósopa</i>	33
3.2. A gênese ecfrástica do mundo homérico: as <i>Prágmata</i>	44
3.3. De onde se narra? Os <i>tópoi</i> ecfrástica como localizadora da narrativa.....	48
3.4. <i>Chrónoi</i> em convergência: a função catalisadora da écfrase.....	50
3.5. <i>Tandem ad arma</i> : o escudo de Aquiles como representação do mundo grego.....	54
4. A ÉCFRASE COMO PRESENTIFICAÇÃO TEATRAL: REMATES POÉTICOS NA <i>A.</i>, DE VIRGÍLIO.....	61
4.1. Vulcano funde a representação de Roma: mapeando as <i>Prósopa</i> ecfrástica.....	63
4.2. Laboração ecfrástica: o uso das <i>Prágmata</i> na formação de Roma.....	71
4.3. Roma: <i>Tópoi</i> do mundo.....	75
4.4. <i>Chrónoi</i> ecfrásticos: marcas temporais para a historicização romana.....	78
4.5. “Teus ombros suportam o mundo”: A écfrase à serviço da eternização de Roma: o escudo de Eneias como palco do mundo romano.....	81
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS.....	89

1. INTRODUÇÃO

Os Estudos Clássicos se debruçam há muitos séculos na investigação dos recursos literários e seus efeitos nas narrativas. Um importante recurso retórico-poético, a écfrase, é estudado e analisado ao longo dos séculos, primeiro pela dubiedade que o termo suscita, depois pela amplitude de análises que são possíveis através desta. Este estudo analisou as tipologias de écfrase nos cantos XVIII da *Il.*, de Homero e VIII da *A.*, de Virgílio. Mas o que podemos chamar de écfrase? Responder a essa pergunta não é uma tarefa fácil, pois sua conceituação mudou bastante ao longo do tempo a partir do alargamento de possibilidades teóricas; Webb (2012) advoga que trata-se de uma descrição viva, envolvendo vários elementos narrativos: personagens, lugares, tempo, modo, ações, etc; já Clüver (2017) irá referenciar a écfrase a uma descrição de uma obra de arte, não considerando os elementos narrativos, mas os efeitos/sensações suscitados no leitor/espectador diante da obra de arte.

Como podemos verificar há uma clara distinção teórica - é importante frisar que ambas as teorias são relevantes e complementam-se. Assim sendo, iremos nos filiar à teoria que melhor atende as necessidades teórico-metodológicas da pesquisa, a das Letras Clássicas, dessa forma, nos apoiamos na teórica Ruth Webb, pois suas pesquisas são de feições literárias e, ademais, considera a écfrase como uma descrição que contém narração.

Apresentamos duas categorias teóricas acerca da écfrase (Artes Plásticas e Literatura Clássicas) possíveis e passíveis de análises, mas com o alargamento de possibilidades de estudos ampliam-se os questionamentos sobre a écfrase enquanto campo teórico, aprofundando as perspectivas da pesquisa com relação ao objeto de análise (Literatura Clássica).

A pesquisa foi realizada a partir de questionamentos latentes com relação à écfrase, como: O que é a écfrase? Como os autores antigos concebiam a écfrase? Podemos inserir a écfrase no âmbito da Retórica Clássica? Quais as tipologias ecfrásticas presentes no canto XVIII da *Il.* e no canto VIII da *A.*, de Virgílio? Como os poemas em estudo se inserem na discussão da écfrase? E quais efeitos são suscitados?

Os antigos ainda têm o que nos ensinar? Com essa provocação realizamos uma pesquisa pautada nos grandes e largos ombros da Literatura Clássica. O questionamento inicial é pautado na nossa necessidade de enxergar o presente e/ou contemporâneo como o

grande celeiro das grandes novidades, nada existiu ou se produziu na época anterior à contemporaneidade. Diante disso, é importante desenvolver pesquisas que analisem ou problematizem as produções empreitadas pelos “antigos”, trazendo à luz técnicas narrativas e textuais que dão suporte ao complexo e multifacetado campo literário.

Calvino (1993), em célebre obra, se propõe a discorrer acerca de *Por que ler os clássicos?* Além de apontar as características que fazem uma obra ser considerada clássica, o autor aponta quais obras podem ser consideradas clássicas: “Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: “Estou relendo ... ” e nunca “Estou lendo. ” (CALVINO, 1993, p. 9, *grifo nosso*). A locução verbal empreendida por Calvino é bastante significativa para a pesquisa, porque aborda a visão que os textos clássicos pairam sobre o imaginário cultural ocidental, afinal, qual criança não conhece o herói Hércules? Mesmo que nunca tenha lido a tragédia *As Traquínias*, de Sófocles, em algum momento essa personagem da mitologia greco-romana fez-se presente em sua vida, como Calvino (1993, p. 11) pontua “Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura.” Dos muitos autores abordados por Calvino (1993), um, em especial, é do nosso interesse: Homero.

Ítalo Calvino (1993, p. 18) inicia seu capítulo sobre Homero com a seguinte interrogação: “Quantas Odisseias contém a Odisseia? ”. O autor faz uso da metáfora para expressar o frutífero campo da Literatura Clássica, não sendo possível mensurar os diversos significados e elementos contidos na obra. Ademais, podemos alargar essa percepção para todos os campos técnicos e narrativos da própria Literatura Clássica. Nosso objeto de estudo é um recurso retórico-poético bastante estudado pelas Letras Clássicas, a éfrase. Sendo considerada como uma descrição de uma obra de arte, tanto nas Artes Plásticas como pela Literatura Clássica. A diferença conceitual entre os campos de estudo recai sobre a função que a éfrase desempenha no objeto usado pelo recurso.

A pesquisa analisa as tipologias de éfrase nos cantos supracitados, bem como analisa as abordagens teóricas clássicas e modernas sobre a éfrase. Com isso, podemos duplicar ou triplicar o questionamento realizado outrora por Calvino, mas dessa vez será: quantas éfrases contém a éfrase? Ao responder (possivelmente não) a essa interrogação veremos que propomos contribuir para as discussões já realizadas acerca do recurso retórico-poético, já que não é possível realizar “uma” leitura do texto clássico, mas releituras com muitas dubiedades subjacentes por serem descobertas e recobertas.

O nosso trabalho está dividido em três partes (capítulos). Na primeira, discutimos as teorias críticas (antiga e moderna) que se dedicam à écfrase. Inicialmente, tratamos de alguns aspectos de natureza teórica sobre a Retórica Clássica, sendo abordados a partir dos autores: Reboul (2014), Amossy (2007), Aristóteles (1982; 2017) e Platão (1975); em seguida, expomos o que seria a écfrase, partindo das teorias clássicas para as modernas. Posteriormente, dialogamos sobre os procedimentos técnicos da poesia épica e suas relações com a composição da écfrase. Por fim, discorremos sobre a teoria da écfrase nos textos homéricos e virgílios e suas relações enquanto procedimento retórico-poético.

Na segunda parte do estudo, dialogamos com a teatralidade que o procedimento ecfrástico realiza a partir das tipologias narradas no canto 18, da *Il.* Logo depois, analisamos as tipologias de écfrase no canto 18 da *Il.*, de Homero, sendo estas: *Prósopa*, *Prágmata*, *Tópoi*, *Chronoi* e *Tropoi*. As tipologias ecfrásticas contidas no canto 18 da *Il.*, de Homero, foram analisadas a partir da noção de teatralidade discutidas ao longo do estudo, com isso, o escudo de Aquiles serviu de palco para que as écfrases narradas no canto supracitado ganhassem vivacidade, além disso, a temática bélica é uma constante nesse “arranjo teatral” versificado. Ademais, foi criada uma tabela com as tipologias ecfrásticas analisadas, com intuito de futuras consultas e/ou abordagens sobre a temática. No último capítulo, o terceiro, foram analisadas as tipologias de écfrase no canto 8 da *A.*, de Virgílio, sendo: *Prósopa*, *Prágmata*, *Tópoi*, *Chronoi* e *Tropoi*. Neste capítulo, realizamos um estudo sobre as tipologias ecfrásticas contidas no escudo de Eneias e suas teatralizações para eternização de Roma, como cidade eterna.

O campo das Letras Clássicas é bastante antigo e vasto em estudos, dessa forma, a pesquisa procurará responder alguns questionamentos que surgiram ao longo dos anos de leitura, além de contribuir com as discussões sobre a temática. Como já foi posto, é impossível esgotar as possibilidades de estudos e análises na literatura, então nosso intuito é colaborar com mais uma análise sobre a écfrase na Literatura Clássica.

2. O QUE DIZ A RETÓRICA CLÁSSICA ACERCA DA ÉCFRASE?

A Literatura Clássica tende a povoar o imaginário ocidental de maneira bastante contundente, principalmente quando nos referimos à Mitologia greco-romana. Os estudos da teoria literária surgiram na Antiguidade Clássica e de lá para cá muitas teorias foram criadas para dar conta do amplo e multifacetado campo literário. Devemos reconhecer os avanços e renovações da literatura ao longo dos séculos, mas não podemos esquecer que muito já foi feito e estudado pelos antigos. Por isso, é importante estabelecer diálogos perenes com as Letras Clássicas, pois as respostas que procuramos no presente podem estar escritas nas obras da Antiguidade.

Os diálogos com a Literatura Clássica podem ser categorizados em surpresa, cansaço, surpresa (novamente) e encantamento (exatamente nessa ordem), a sequência proposta pode ser explicada pelas sensações que os leitores têm ao se debruçar diante de um texto clássico. As experiências sensoriais descritas foram experienciadas ao longo das leituras dos textos para a realização da pesquisa, por isso, é importante destacar que o contato com os clássicos –como vem sendo abordado ao longo do texto- não pode ser visto como algo novo, pois sua relação com a cultura ocidental pode ser visualizada em vários campos sociais, tais como: literatura, música, costumes, língua, crença, pintura, etc.

Segundo Reboul (2014, p. 1), a origem da Retórica pode ser situada na Grécia e conta com pensadores cruciais para o fundamento dos tratados retóricos, tais como: Córax, Górgias, Protágoras, Isócrates e Platão. Além disso, faz-se importante salientar que a retórica se transformou em um efetivo instrumento de análise, em nosso caso, de análise literária.

Para começar, os gregos inventaram a ‘técnica retórica’, como ensinamento distinto, independente dos conteúdos, que possibilitava defender qualquer causa e qualquer tese. Depois, inventaram a teoria da retórica, não mais ensinada como uma habilidade útil, mas como uma reflexão com vistas à compreensão, do mesmo modo como foram eles a fazer teoria da arte, da literatura, da religião.

É importante pontuar que o surgimento da Retórica¹ está entrelaçado pelas transições políticas que foram determinantes para a cultura grega, logo que a tirania deu espaço para o regime democrático. Diante disso, os gregos recorriam à justiça para recuperarem seus bens perdidos ao longo do governo tirano, entretanto, vários pedidos foram negados devido ao uso ineficiente da comunicação. Dessarte, Córax criou o primeiro método que possibilitasse a sustentação e convencimento do outro a partir da palavra, como aponta Reboul (2014, p. 1).

A Retórica recebe tratamento muito prestigioso por parte do judiciário grego daquele período (século V a.C.), como não havia advogados as partes interessadas e/ou envolvidas deviam persuadir o juiz sobre a causa, dessa maneira, não adentramos no campo do justo ou verdadeiro, mas de quem consegue convencer o outro com mais verossimilhança. Para Amossy a Retórica:

Mantém, portanto, no centro do dispositivo comunicacional a força conferida à fala pelo raciocínio e a faculdade de exercer uma influência fazendo com que ele seja compartilhado. Desse modo, ela baseia-se no estudo dos tópicos, dos esquemas argumentativos e dos tipos de argumentos de que o discurso faz uso para justificar um ponto de vista e torná-lo aceitável aos olhos do interlocutor. (AMOSSY, 2007, p. 127)

De acordo com Aristóteles (2017), a Retórica pode ser encarada como uma arte que incita a adesão do maior número de pessoas para a causa, ideia ou circunstância defendida. A persuasão como característica da Retórica não se limita ao ambiente jurídico, como foi exposto anteriormente, mas abarca todos os espaços públicos e privados da vida social. O autor ainda o divide em três gêneros, sendo eles: deliberativo, judiciário e demonstrativo ou epidíctico. Essa divisão ainda aponta que o gênero deliberativo é tido como o mais belo e que desempenha funções mais adequadas à sociedade, porém o judiciário obteve mais notoriedade. Como Aristóteles (1982, p. 30) frisa a seguir:

(...) isto porque, nos discursos políticos, importa menos falar do assunto, e há também menos lugar para a malignidade do que na defesa de uma causa perante um tribunal. No primeiro caso, o interesse é de ordem mais geral; o povo, que é juiz, pronuncia-se sobre negócios que lhe dizem respeito, e bastava que o orador demonstrasse a exatidão das afirmações que faz. No discurso judiciário, esta condição é insuficiente; há toda vantagem em captar o ânimo do ouvinte, porque os juízes sentenciam sobre assuntos que lhes são estranhos, pelo que, tendo em vista

¹ “A partir de estudos filológicos empreendidos na segunda metade do séc. XX, notoriamente aqueles feitos pelo helenista e filólogo Edward Schiappa (2002, pp. 14-29), verificou-se que o termo utilizado por Platão no *Górgias* para designar a retórica (447d [sic]– *rhetorikên*) não aparece no léxico grego em textos anteriores ao ano de 400 a.C. e, portanto, anteriores aos diálogos platônicos. A conclusão a que se pode chegar a partir desses dados é que o termo *rhetoriké* é uma “fabricação” platônica, uma espécie de neologismo que une o sufixo “*rhetor*” e o sufixo “*iké*”. ” (COELHO, 2014, p. 37)

apenas a sua própria satisfação e escutando só pelo prazer de escutar, entregam-se às partes em causa e não julgam no sentido rigoroso do termo.

Os Estudos Clássicos se debruçam há muitos séculos na investigação dos recursos literários e seus efeitos nas narrativas. Um importante recurso retórico-poético, a écfrase, é estudado e analisado ao longo dos séculos, primeiro pela dubiedade que o termo suscita, depois pela amplitude de análises que são possíveis através desta. O presente estudo analisa as categorizações da écfrase nos cantos XVIII da *Il.*, de Homero e VIII da *A.*, de Virgílio. Mas o que podemos chamar de écfrase? Responder a esta pergunta não é uma tarefa fácil, pois sua conceituação mudou bastante ao longo do tempo a partir dos alargamentos de possibilidades teóricas; Webb (2012) advoga que trata-se de uma descrição viva, envolvendo vários elementos narrativos: personagens, lugares, tempo, modo, ações, etc; já Clüver (2017) irá referenciar a écfrase à uma descrição de uma obra de arte, não considerando os elementos narrativos, mas os efeitos/sensações suscitados no leitor/espectador diante da obra de arte.

Se recorrermos à Retórica Clássica para explicar a écfrase, iremos nos deparar com múltiplas possibilidades teóricas, haja vista que tal procedimento desemboca tanto na Retórica como na Poética, já que ambas produzem imagens verbais que buscam reproduzir visualmente a realidade. Sob esse prisma, no *Sofista*² (234b-236c), de Platão (2011, p. 199), há um diálogo perene entre imitação e semelhança, tais conceitos são importantes para o entendimento da écfrase na Retórica Clássica, pois “acerca do sofista diz-me isto: é claro que se acha entre ilusionistas alguém que é imitador das coisas reais” (235a), além disso:

Vejo nessa arte uma, a arte de copiar. É sobretudo ela mesma que se vê quando alguém começa a produzir a imitação seguindo as proporções do modelo, em comprimento, largura e profundidade, e ainda aplicando a essas medidas as cores convenientes a cada uma. (235e).

Para o filósofo, podemos indicar dois tipos de imitação: a icástica e a fantástica, esta prossegue com a natureza constituinte do que se é imitado, aquela cria sombreamentos fantasmagóricos de sua imitação, não reproduzindo uma imagem, mas transparências do original.

² Tradução de Henrique Murachco, Juvino Maia Jr. e José Trindade Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

A imitação possui um valor considerável para os Estudos Clássicos, pois recorre-se aos pensadores da Idade Antiga para as respostas necessárias. Tais conceitos empreendidos por Platão, aos *Sofistas*, não se aplicam a todas as obras de arte, devendo às artes plásticas avultadas discrepâncias. De fato, as pinturas e esculturas não podem ser imitadas em sua totalidade porque dependem de outras circunstâncias para tal. Isso se dá pela dinâmica dimensional que as obras de arte possuem, para que ocorra a imitação é necessário que o pintor/escultor calcule as proporções corretamente para que o observador (a partir de sua posição no espaço) consiga realizar a aproximação com o imitado.

A relação entre poesia e pintura possui uma estreita relação com a écfrase na Retórica Clássica, tendo como princípio a poética aristotélica. O filósofo ao falar da Tragédia, concilia o poeta ao pintor, estes enquanto reprodutores de homens melhores, piores ou semelhantes. Assim como no excerto a seguir:

Uma vez que quem imita representa os homens em ação, é forçoso que estes sejam bons ou maus (os caracteres quase sempre se distribuem por estas categorias, isto é, todos distinguem os caracteres pelo vício e pela virtude) e melhores do que nós ou piores ou tal e qual somos, como fazem os pintores: Polignoto desenhava os homens mais belos, Páuson mais feios, e Dionísio tal e qual eram. É evidente que cada uma das espécies de imitação mencionadas terá estas variações e, assim, será diferenciada por imitar objetos diferentes (...) Assim, Homero representa os homens melhores do que são e Cleofonte como são, enquanto Hegémon de Tasos, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, o autor da Deitíada, os representam piores. Acontece o mesmo nos ditirambos e nos nomos: podem representar-se os Ciclopes à maneira de Timóteo ou de Filóxeno. Também a tragédia se distingue da comédia neste aspecto: esta quer representar os homens inferiores, aquela superiores aos da realidade. (ARISTÓTELES, 2018, p. 39-40, 1448a)

Ainda seguindo a linha da Retórica Clássica, Horácio propõe uma aproximação entre a poesia e a pintura a partir de aspectos fundamentais, por exemplo, a pintura para se constituir como tal requer distância, luz e satisfação ao público, já os gêneros que compõem a poesia são caracterizados por sua extensão e por poderem ser visto a distância, como é o caso da epopeia. Horácio ainda argumenta que mesmo de longe é possível enxergar às escuras as fraturas que o gênero épico possui, afinal, é uma imitação. Já o gênero lírico deve ser visto metonimicamente por uma lupa, devido a sua brevidade, esse também não escapará das falhas, por isso, deve-se analisá-lo às claras. Vemos no excerto a seguir o posicionamento de Horácio (2005, p. 65) acerca do uso da poesia e pintura, percebam como suas especificidades dialogam com os efeitos suscitados com o recurso ecfrástico:

Poesia é como pintura: uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz,

porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre.

Platão argumenta que a Retórica pode ser encarada como um método de adulação e que altera o verdadeiro. Em sua obra *Górgias*, o filósofo estabelece um diálogo que busca elucidar os caminhos que a Retórica possui, para isto, usa como personagem principal Górgias, um famoso sofista siciliano que é tido como o melhor orador de Atenas e, Polo e Cálicles como sofistas que corroboram com a argumentação de *Górgias*. No lado oposto, Sócrates afirma que a Retórica não flerta com a verdade, mas com a imoralidade, como no excerto a seguir: “Sócrates — segundo o meu modo de pensar, a retórica é o simulacro de uma parte da política.” (PLATÃO, 1975, p. 17). Tais posicionamentos contribuem para o alicerce epistemológico da Retórica que construímos, haja vista que o confronto entre *Górgias* e Sócrates nos revela o quão conflituoso é esse debate para o campo da Filosofia platônica. Os usos que são feitos da linguagem possuem diversas vias, como podemos verificar na citação abaixo, a Retórica, nesse caso, serve tanto para a busca do poder quanto da verdade.

Sócrates — E com relação às demais artes, o orador e a retórica não se encontram nas mesmas condições? Ele não terá necessidade de saber como as coisas são em si mesmas e bastará recorrer a algum artifício para parecer aos ignorantes que em tudo é mais entendido do que os sábios.

XIV— Górgias — E não é grande vantagem, Sócrates, não precisar uma pessoa aprender nenhuma arte, a não ser aquela, e não vir a ficar por baixo dos conhecedores das outras artes?

Sócrates — Se o orador, pelo fato de conhecer a sua arte, é superior ou inferior aos demais profissionais, é o que examinaremos dentro de pouco, caso haja nisso algum proveito para a discussão. Por enquanto, consideremos apenas se em relação ao justo e o injusto, ao feio e o belo, ao bem e o mal, o orador se encontra nas mesmas relações em que se acha com referência à saúde e aos objetos das demais artes? Em outros termos: se sem conhecer as coisas em si mesmas e sem saber o que é o ‘bem e o mal, o belo e o feio, o justo e o injusto, dispõe de um método especial de persuasão que aos olhos dos ignorantes o faça parecer mais sábio do que os entendidos? Ou será necessário conhecer essas coisas, por havê-las aprendido antes de procurar-te para estudar retórica? Se não for o caso, na qualidade de professor de retórica, nada terás de ensinar a quem te procurar, a respeito desse assunto, pois não faz isso parte de tua profissão, cumprindo-te apenas deixá-lo em condições de parecer às multidões que conhece tudo isso, embora o desconheça, e passe por homem de bem, ainda que o não seja? Ou te será absolutamente impossível ensinar-lhe retórica, se antes ele não ficou conhecendo a verdade sobre todos esses assuntos? Como se passam, realmente, as coisas neste domínio, Górgias? Por Zeus! Desejaria que me revelasses, conforme me prometeste há pouco, em que consiste a força da retórica. (PLATÃO, 1975, p. 13)

No período helenístico, a retórica concebia a écfrase não somente como uma descrição de objetos ou nos estudos do gênero, mas incluía como toda descrição, fosse ela animada ou

inanimada. Assim sendo, a descrição era pormenorizada para que o leitor/espectador pudesse ler e visualizar. Rodolpho (2010b, p. 105), salienta que a retórica helenística abarca todas as descrições por entender que tal recurso é usado de maneira totalizante, destarte, sua leitura também deve ser.

Muniz (2012, p. 22), realiza algumas considerações sobre o período helenístico e suas contribuições para a arte de maneira abrangente, pois segundo o autor esse período propiciou diversas mudanças tanto para a arte quanto para seu consumo.

O período helenístico representou muito para as novas manifestações da poesia e para a evolução da erudição e da crítica literária na Grécia pós-clássica. A diversificada reestruturação política do mundo grego, sobretudo após Alexandre, promoveu radicais mudanças intelectuais.

Como podemos verificar há uma clara distinção teórica - é importante frisar que as teorias são relevantes e complementam-se - assim sendo, iremos nos filiar à teoria que melhor atende as necessidades teórico-metodológicas da pesquisa, a das Letras Clássicas, considerando a éfrase como uma descrição que contém narração.

Apresentamos duas categorias teóricas acerca da éfrase (Artes Plásticas e Literatura Clássicas) possíveis e passíveis de análises, mas com o alargamento de possibilidades de estudos ampliam-se os questionamentos sobre a éfrase enquanto campo teórico, aprofundando as perspectivas da pesquisa com relação ao objeto de análise (Literatura Clássica).

2.1. Em busca de um nome: o que podemos chamar de éfrase?

O que é éfrase? Um questionamento que pode soar um tanto estranho para quem não está envolto às Letras Clássicas, entretanto, para os leitores da literatura clássica esse procedimento é recorrente nas obras greco-latinas. Começaremos desenhando as possibilidades teóricas que o procedimento possui, beberemos das teorias clássicas, tais como: Hélio Teão, Hermógenes³ e Aftônio.

A palavra *ekphrasis*, possui a noção de “ir até o fim”, se utilizarmos a sua origem epistemológica refere-se ao grego “mostrar, explicar”. Para Cassin (1955, p. 680), no século III d.C. o termo éfrase passa a ser usado com um único fim que é descrever objetos. A

³ “A éfrase é um enunciado que apresenta em detalhe, como dizem os teóricos, que tem a vividez e que põe sob os olhos o que mostra. Cf. Hermógenes, op. cit., pp. 10-23.” (HANSEN, 2006, p. 103).

descrição realizada pela écfrase tem o intuito de realizar sensações no leitor/espectador, trazendo elementos constitutivos da obra para junto de quem a lê. Segundo Teão (século I d.C.), “(...) a claridade, sobretudo, a visibilidade que faz quase ver o que se expõe”

Para Hélios Teão, a écfrase deve ser ensinada nos exercícios de retórica para os aprendizes, além disso, o autor relaciona o procedimento retórico-poético à *descriptio* (descrição) latina. A écfrase é um recurso que proporciona aos leitores a visualização dos detalhes dos objetivos descritos. Segundo Rodolpho (2010a, p. 98), a écfrase sob o olhar de Hélios Teão possui características que evidenciam seu caráter de descrever os objetos expostos, metaforicamente, a écfrase é exposta numa prateleira à deleite do público.

Em *Progymnasmata*, uma série de exercícios retóricos fomentados por alunos que se debruçaram acerca dos tratados retóricos vigentes na época, Teão teorizou sobre a natureza da écfrase para os estudos retóricos, §118-20 dos *Progymnasmata*⁴. Para Rodolpho (2010a, p. 98), “segundo Teão, no §118, a écfrase é uma composição que expõe em detalhe e apresenta diante dos olhos de maneira evidente o objeto mostrado (Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὅψιν ἄγων τὸ δηλούμενον.). ”

Além disso, Teão fornece tipologias presentes na écfrase que perpassam diversos segmentos humanos e naturais, sendo empreendidas de maneira correlata entre elas, ademais, esses agrupamentos tipológicos foram analisados por Rodolpho (2010, p. 99) , na seguinte ordem:

Personagens (*prosopa*): como fez Homero, por exemplo, “Era encurvado, de cute queimada e os cabelos bem crespos, / e tinha o nome de Euríates.” (*Odisséia*, 19,246. Trad. C. A. Nunes). Os animais também são inseridos nessa categoria.
Ações (*pragmata*): guerra, paz, fome, epidemia, terremoto etc. Lugares (*topoi*): praias, cidades, ilhas, desertos etc.
Épocas/ Tempo (*chronoi*): estações do ano e festividades.
Modos (*tropoi*): quais são os equipamentos, armas e máquinas da guerra, com relação aos preparativos de cada um, como na *Iliada*, XVIII.

Além das tipologias expressas anteriormente, o autor aborda que a écfrase pode ser mista, ou seja, um objeto pode desencadear outras tipologias. Rodolpho (2010a, p. 99-100) exemplifica a écfrase mista a partir de “*História da Guerra do Peloponeso* de Tucídides, VII,

⁴ Lemos, por exemplo, nos *Progymnasmata* de Hélios Teão (118.6 e 119.27) que a *enárgeia* é uma das virtudes da *ékphrasis*: Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὅψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. (...) ἀρεταὶ δὲ ἐκφράσεως αἶδε, σαφήνεια μὲν μάλιστα καὶ ἐνάργεια τοῦ σχεδὸν ὁρᾶσθαι τὰ ἀπαγγελλόμενα (...). *Ékphrasis* é o discurso descritivo que traz vividamente (*enargós*) diante dos olhos o que é mostrado (...). E estas são as virtudes da *ékphrasis*: clareza, sobretudo, e a vividez (*enárgeia*) de quase fazer visível os acontecimentos relatados.” (BRUNHARA, 2015, p. 46).

44 – a noite é uma circunstância temporal e o combate é uma ação”:

[44,1.1] Καὶ ἐνταῦθα ἤδη ἐν πολλῇ ταραχῇ καὶ ἀπορίᾳ ἐγίνοντο οἱ Ἀθηναῖοι, ἦν οὐδὲ πυθέσθαι ῥάδιον ἦν οὐδ' ἀφ' ἐτέρων ὅτῳ τρόπῳ ἕκαστα ξυνηνέχθη. ἐν μὲν γὰρ ἡμέρα σαφέστερα μὲν, ὅμως δὲ οὐδὲ ταῦτα οἱ παραγενόμενοι πάντα [1.5] πλὴν τὸ καθ' ἑαυτὸν ἕκαστος μόλις οἶδεν· ἐν δὲ νυκτομαχίᾳ, ἥ μόνη δὴ στρατοπέδων μεγάλων ἐν γε τῷδε τῷ πολέμῳ [2.1] ἐγένετο, πῶς ἂν τις σαφῶς τι ᾔδει; ἦν μὲν γὰρ σελήνη λαμπρά, ἐώρων δὲ οὕτως ἀλλήλους ὥς ἐν σελήνῃ εἰκὸς τὴν μὲν ὄψιν τοῦ σώματος προορᾶν, τὴν δὲ γνῶσιν τοῦ οἰκείου ἀπιστεῖσθαι. ὀπλῖται δὲ ἀμφοτέρων οὐκ ὀλίγοι [3.1] ἐν στενοχωρίᾳ ἀνεστρέφοντο. καὶ τῶν Ἀθηναίων οἱ μὲν ἤδη ἐνικῶντο, οἱ δ' ἔτι τῇ πρώτῃ ἐφόδῳ ἀήσσητοι ἐχώρου. πολὺ δὲ καὶ τοῦ ἄλλου στρατεύματος αὐτοῖς τὸ μὲν ἄρτι ἀνεβεβήκει, τὸ δ' ἔτι προσανῆει, ὥστ' οὐκ ἠπίσταντο πρὸς [3.5] ὅτι χρὴ χωρῆσαι.

[44, 1,1] A partir daquele momento a confusão e perplexidade entre os atenienses tornou-se tão grande que não foi fácil saber exatamente de cada lado como os acontecimentos se desenrolaram. Naturalmente as coisas são mais claras à luz do dia, mas mesmo assim as pessoas não percebem tudo que acontece, e cada um mal sabe o que ocorre em suas imediações; em uma batalha noturna, então – aquela foi a única nesta guerra disputada entre forças numerosas – como poderia alguém saber algo claramente? Embora a lua estivesse brilhante, os combatentes apenas podiam ver-se uns aos outros, como é natural ao luar: tem-se a visão de uma pessoa, mas não se confia no reconhecimento sequer das mais íntimas. Havia, além disto, um grande número de hoplitas de ambos os lados indo e vindo num espaço exíguo. Do lado ateniense alguns já estavam sendo derrotados, enquanto outros, ainda no primeiro ímpeto, continuavam avançando incontidamente; quanto ao grosso dos exércitos, as tropas em sua maioria apenas haviam terminado a escalada, enquanto outras ainda estavam subindo, sem saber porquanto, a esse grupo juntar-se⁵ (...).

O procedimento ecfrástico possui diversas facetas - como vimos nos excertos passados - o que significa dizer que a écfrase torna-se bastante flexível e adquire outras significações, a depender da finalidade que o escritor almeja alcançar. Ademais, o recurso possibilita que os objetos descritos na narração empreendida sejam ressignificados por meio das tipologias estudadas e categorizadas por Teão. Por exemplo, na écfrase mista explicada por Rodolpho (2010a, p. 99), em “*História da Guerra do Peloponeso*”, de Tucídides, VII, 44, dois elementos saltam aos nossos olhos: o tempo (noite) e a ação (combate), esses constituem-se como movimentadores da narrativa, pois ao acionar a temporalidade da noite outros recursos surgem, fazendo com que o enredo ganhe outros incrementos desencadeados pela noite, a saber, a escuridão e suas reverberações, como a dificuldade de enxergar os participantes do combate com exatidão.

⁵ Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Universidade de Brasília. 1982.

As benevolências empreendidas pela écfrase dizem respeito ao seu caráter límpido, pulsante e criativo, relacionamos tais adjetivos conectados aos conceitos retóricos de *saphéneia*, *enárgeia* e *phantasia*, termos que foram analisados por Rodolpho (2014) a partir da documentação da segunda sofística. Esses conceitos conduzem o leitor/espectador não somente a ler os textos verbais que são apresentados, mas assistir à teatralidade que é construída perante seus olhos. Nesse sentido, *saphéneia*⁶ corresponderá a clareza que a écfrase desempenha nas descrições, já a *enárgeia* trará a visibilidade às representações narradas através dos objetos narrados a *phantasia* indica a fabulação que a écfrase desenvolve para a narrativa fluir.

Segundo Aftônio, a écfrase pode ser descrita como um recurso que expõe o objeto em detalhes diante dos olhos de quem o observa/lê. Ainda de acordo com o rétor, o uso da écfrase pode ser enxergada como a figura de um narrador que simula a exposição “ ‘como parece provável’ ou um ‘como se fosse’ (*hōs eikos*) ” (BAGOLIN, 2015, p. 230, aspas do autor).

Há um consenso entre os rétores supracitados que a écfrase pode ser entendida como uma descrição de um objeto, mas o que diferencia tal recurso sob a perspectiva dos estudiosos é como pode ser empregada por Teão, por exemplo, enxerga a écfrase como um pedestal que aproxima os detalhes diante dos olhos de quem a vê; já Hermógenes a encara como técnica que expõe as particularidades do objeto mostrado; Aftônio elege a *enárgeia* como a indução para a vivacidade que a écfrase necessita para se constituir como tal, mas também a considera uma descrição. Assim sendo, os três rétores compreendem a écfrase como um procedimento que induz a descrição de um objeto/personagem/acometimento ou qualquer outro elemento que possa ser descrito pelo écfrase.

A écfrase para os estudiosos da Antiguidade Clássica é um tanto quanto fluida, já que sua definição reforça as concepções de que o procedimento remete a noção de visualização do objeto, ou seja, ocorre uma espécie de transmutação do imagético para o corporal. Isso se realiza devido ao acesso aberto entre a obra e o leitor, pois através da écfrase o processo participativo entre os agentes ocorre de maneira perene. Os olhos que serão usados metaforicamente para visualizar os detalhes expostos, assim como uma rede transmissora de significados para a mente codificar a mensagem, transformando-se em condutores das imagens fictícias para a realidade de quem a lê.

⁶ Para maiores esclarecimentos acerca da *saphéneia* consultar: MILANESE, G. F. **Lucida carmina: comunicazione e scrittura da Epicuro a Lucrezio**. (Biblioteca di Aevum Antiquum). Vita e Pensiero, 1989.

O que entendemos por écfrase mudou de conceituação ao longo dos estudos das Letras Clássicas. Na Antiguidade Clássica, era tratada como um procedimento de descrição ou exposição de personagens; modernamente (séculos XX e XXI) é tida como “descrição de uma obra de arte” (WEBB, 1999, p. 17). O latinista Hansen (2012) traz algumas considerações sobre as mudanças do termo ecfrástico a partir dos extensivos estudos sobre o tema, pois:

No século XX, principalmente, historiadores da arte passaram a usar o termo restrito à acepção de “descrição de obra de arte”. Esse uso praticamente apagou o significado técnico de *ekphrasis* como “exposição” ou “descrição” em geral. Assim, generalizando à acepção particular, vários autores afirmaram que o *topos* “clássico” da *ekphrasis* é o escudo de Aquiles nos versos 483-608 do canto 18 da *Iliada*. Trata-se efetivamente de “exposição” de aspectos, mas há duas objeções consideráveis à sua classificação como *ekphrasis* no sentido generalizado pelos historiadores da arte. A primeira é histórica e critica o anacronismo, pois o poema de Homero é muito anterior à prática do gênero e as retóricas que o doutrinam. A segunda é poética e, como fez Lessing no século XVIII, propõe que não se pode isolar a descrição do escudo da ação épica do poema. (HANSEN, 2012, p.87)

Ainda na Antiguidade Clássica, a écfrase era utilizada como um recurso retórico-poético, como salientou Hélio Teão. O termo *Ekphrasis* foi cunhado como “exposição ou descrição de personagens (*prósopa*), de ações (*prágmata*), de lugares (*tópois*), de tempos (*chrónoi*) e de modos (*trópoi*).” (THEON, *Prog.* 8, 118 *apud* ALMEIDA, 2020, p. 155). Se observarmos as categorias citadas, quase todas relacionam-se com descrição, exceto a “*prágmata*”, que diz respeito à ação. Nos estudos clássicos, as *prágmata* podem relacionar-se com as *enárgea* (se estiver inserida na écfrase), já que os efeitos suscitados dão vivacidade à descrição.

Como já foi posto, a definição de écfrase mudará a depender do período de produção/recepção. Diante disso, consideramos as definições que Rodolpho (2010a, p. 08) propõe:

A écfrase/descrição consiste no processo descritivo detalhado por meio do qual se pode produzir um “quadro” do objeto da descrição; temos então a *enárgeia*/evidência, que pode ser considerada figura de pensamento cuja finalidade é conferir vivacidade à imagem verbal.

Os objetos descritos pela écfrase denotam diversos espaços semióticos, ampliando o campo discursivo que a narrativa estabelece. De acordo com Teão, o recurso ecfrástico utiliza agentes múltiplos para engendrar a narrativa, por exemplo, ao utilizar a *prósopa* como movimentadora da descrição inanimada, entretanto, ao utilizar um ser animado tal objeto ocorre uma resignificação deste. O mesmo ocorre ao utilizar os *topoi*, já que tal elemento designará lugares, sendo impassível de modificar (circunstancialmente) a narrativa corrente. No canto

XVIII da *Il.*, porém, Hefesto ao forjar o escudo de Aquiles esculpe duas cidades que serão palco de todas as ações humanas, divinas e naturais, assim como podemos ver no excerto a seguir: “E fez duas cidades de homens mortais, cidades belas. Numa havia bodas e celebrações: as noivas saídas dos tálamos sob tochas lampejantes eram levadas pela cidade; muitos entoavam o canto nupcial.” (*Il.* 18. 490-3).

A éfrase enquanto procedimento retórico-poético deve ser visto como um processo técnico e, que sua realização promove um ajuntado de métodos composicionais, entretanto, faz-se necessário preencher possíveis lacunas de ordem técnica para que a éfrase seja entendida como procedimento que se apoia em elementos literários. Assim sendo, o próximo capítulo se debruça nos meios composicionais que a éfrase pode se ancorar.

2.2. Procedimentos técnicos para a composição da éfrase

A éfrase é um procedimento de descrição de uma obra de arte, mas como ocorre a sua materialização na poesia épica⁷? A compreensão acerca do gênero épico é fundamental para entender sua natureza e suas manifestações nos textos analisados neste trabalho.

O gênero épico pode ser compreendido sob diferentes prismas nos estudos clássicos, por exemplo, para os contemporâneos de Homero o metro pode ter sido classificado como um dos mais importantes critérios dos gêneros literários. Para Aristóteles, o que diferencia a tragédia da epopeia é a extensão e o metro. Nosso interesse recai sobre a epopeia, já que o objeto do nosso estudo está assentado neste gênero poético. O gênero épico ou epopeia é uma narrativa que canta os homens superiores a nós, diante dessa magnitude, os versos acompanham em extensão e em detalhes. Concomitante, os versos classificados como hexamétricos poderiam ser nomeados como épicos.

No que tange à Retórica, podemos salientar que nossa filiação será a mesma adotada por Martins (2009, p. 170). Para o autor, devemos considerar a Retórica como:

Uma disciplina que regulamenta e regula os discursos (entendidos aqui em seu sentido amplo e não somente o discurso oratório), sejam eles em prosa, sejam eles poéticos. Sejam esses discursos construídos com a finalidade de defender ou acusar alguém ou algo (gênero judicial ou judiciário), sejam eles escritos com o objetivo de aconselhar ou desaconselhar as pessoas (gênero deliberativo), sejam compostos com o intuito de elogiar ou vituperar alguém (gênero epidítico ou demonstrativo). (...) A

⁷ Afirmamos nosso interesse na poesia épica porque é o nosso objeto de estudo neste trabalho.

retórica, dessa forma, e (sic) dividida em cinco partes: invenção (*inuentio*), disposição (*dispositio*), elocução (*elocutio*), memória (*memoria*) e ação (*actio*).

Como já foi posto, o gênero épico constitui-se a partir de muitas leituras sobre seu cerne, a começar pelo uso que os poetas faziam deste gênero. O grande modelo da literatura clássica, sem dúvidas, foi Homero, seus poemas tidos como épicos homéricos contêm uma longa extensão e narram guerras gloriosas, como a Guerra de Troia; outro grande poeta grego foi Hesíodo, seus poemas não podem ser classificados como de longa extensão como os de Homero, mas são considerados épicos pela linguagem empregada. Os épicos hesíodicos são de breve extensão e possuem caráter de transmissão de conhecimento, por exemplo, no poema épico, *A Teogonia*, há uma explicação sobre a origem dos deuses gregos e sua linhagem.

Muniz (2012) em diálogo com Havelock (1996) estabelecem características interessantes acerca da poesia homérica, obtendo como prelúdio alguns elementos ditos pelos autores como fundamentais para a obra de Homero, como a memória e a *performance*. Devemos nos ater ao fato de que os poemas em questão foram criados e se enraizaram na tradição oral, então tais elementos são próprios da natureza do gênero. A fusão entre voz e poesia é parte constituinte do épico, ademais, seu caráter pedagógico é outra marca que é importante destacar. Muniz (2012) discorre sobre os alicerces dos poemas homéricos e como estes possuem especificidades técnicas, pois:

Os poemas homéricos parecem carregar traços didáticos, sua trama e sua tessitura podem ser lidas como didáticas, e a narrativa estaria subordinada à tarefa de se ajustar ao dever de transmitir questões educacionais. A narrativa – aspecto essencial da poesia épica – está destinada a ser um instrumento, nas palavras de Havelock, “usado como uma espécie de valise literária que deve conter uma coleção variada de costumes, convenções, prescrições e procedimentos. (1996b, p. 84). (MUNIZ, 2012, p. 68).

De acordo com West (1996), os poemas feitos por Homero possuem características singulares, pois seus versos, do começo ao fim, têm a mesma métrica. Pode parecer um tanto quanto simplista essa afirmação, entretanto, a complexidade dos versos homéricos intrigam até hoje os estudiosos. A quantificação do verso homérico pode ser empreendida a partir da alternância entre sílabas breves (um tempo simbolizado por uma braquia (U)) e sílabas longas (dois tempos simbolizado por um macro (—)).

Com relação a estrutura da sílaba poética é importante destacar como é realizada a classificação métrica do verso, pois a quantidade de sílaba dependerá da duração da vogal, da estruturação silábica e seu posicionamento no verso. O conjunto de sílabas usadas na

constituição do poema será definido por sílabas longas e breves, elas determinam a unidade rítmica que é chamada de pé. Mostraremos a seguir os pés mais importantes da poesia grega: dátilo: - U U; anapesto: U U -; iambo: U -; troqueu: - U; espondeu: - - e peon: - U -. O metro do verso homérico é chamado de hexâmetro datílico, isso porque constitui-se por uma sílaba longa seguida por duas sílabas breves (U - -), esse verso é composto por seis pés: do primeiro ao quarto, o poeta pode alternar dátilos e espondeus; o quinto pé, via de regra, é um dátilo (daí ser chamado hexâmetro datílico), raramente, um espondeu (quando ocorre, é chamado de hexâmetro espondeico); o sexto pé um troqueu ou espondeu.

A classificação métrica datílica ainda conta com duas possibilidades métricas, sendo o espondeu (substitui duas sílabas breves por uma longa) formando (- -) e o catalítico (suprime uma ou mais sílabas no final do verso), assumindo a forma de uma sílaba longa seguida por uma breve (- U).

A tradução da *Il*, de Homero, utilizada no estudo é de Carlos Alberto Nunes que desenvolve o chamado hexâmetro datílico português, sendo usual o tradutor “encaixar” as dezesseis sílabas poéticas ao colocar o acento tônico nas seguintes sílabas poéticas: 1^a, 4^a, 7^a, 10^a, 13^a e 16^a, esta última torna-se exceção, formando o troqueu. Nunes (1962) discorreu acerca de como utilizou o hexâmetro português em sua tradução, pois:

Interpretando o hexâmetro em termos da métrica portuguesa, veremos que se trata de um verso longo, de dezesseis sílabas, paroxítono, com acento predominante na 1.a, 4.a, 7.a, 10.a, 13.a e 16.a sílabas e discreta cesura depois do terceiro pé: Ouve-me, Atena, também, / nobre filha de Zeus poderoso! Quando o poeta se afasta desse paradigma, para introduzir duas pausas no verso, que o dividem em três porções quase iguais, de regra volta no verso subsequente a cair no ritmo inicial, que é o predominante em todo o recitativo: Dá que possamos / cobertos de glória / voltar para as naves, pós grande feito acabarmos / que há de lembrar sempre aos Teucros! Nas traduções esse esquema não é observado com rigor, notando-se, ainda, a tendência para variar de ritmo, pelo deslocamento das pausas dentro do verso, com o que se evita a monotonia, de possível desagradado para o ouvido moderno. Mas com isso padece o estilo épico em uma de suas características essenciais (NUNES, 1962, p. 38-39).

Faz-se necessário essa ressalva porque as análises foram realizadas a partir desta tradução, assim sendo, as escolhas que o tradutor realizou são determinantes para a compreensão do poema e, concomitante, na construção do recurso efrástico. As edições das obras analisadas foram traduzidas por Carlos Alberto Nunes, tanto a *Il*. quanto a *A*.. Dessa maneira, a métrica das epopeias é hexâmetro datílico, como já foi explicado suas características anteriormente.

2.3. Teoria da écfrase nos textos homéricos e virginianos: entrelaçados retóricos-poéticos.

A écfrase como recurso retórico-poético é recorrente na Literatura Clássica, uma vez que os estudos acerca do procedimento ecfrástico apontam que ainda no século I a.C. já atribuíam o significado de descrição visual de uma obra de arte à écfrase, sendo usual lugares, pessoas, modos, tempos para as descrições realizadas pelo procedimento. Ademais, a écfrase descreve objetos de obras de arte fictícios ou reais, podendo recorrer ao inexistente para suas descrições.

Reboul (1998, p. 59, *apud* MARTINS, 2009, p. 173) pontua a écfrase como uma narração ou descrição viva, argumento que estamos tecendo ao longo do texto. Os autores se posicionam favoráveis que a écfrase é uma digressão, entretanto nem toda digressão é uma écfrase, assim sendo, a digressão que está sendo postulada pelos teóricos não se refere (unicamente) a uma suspensão da narrativa, mas para dar sustentação a narrativa em curso. Por essa razão, é importante frisarmos o valor elocutório que o procedimento da écfrase desempenha na retórica-poética.

Narração ou descrição viva (*ékphrasis*), a digressão tem como função distrair o auditório, mas também apiedá-lo ou indigná-lo; pode servir de prova indireta quando feita como evocação histórica do passado longínquo. Hoje em dia, esse termo tornou-se pejorativo.

Ao tratarmos de Literatura Clássica, devemos nos atentar aos elementos de composição que a circundam, especificamente, nos gêneros líricos, haja vista que esses elementos são fundamentais para o desenvolvimento da lírica, pois o uso de determinado recurso, por exemplo, o metro e/ou a matéria, influencia o propósito empregado pelo poeta. Trazemos a definição de Martins (2013, p. 72) acerca dos procedimentos técnicos empregados na constituição retórico-poética: “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, *ἥθος*, *fides* etc.)”.

Os subcapítulos anteriores traçaram e discutiram o surgimento e a caracterização da écfrase a partir de rétores que concebem o procedimento como elocutório e argumentativo, tais como: Teão, Hermógenes e Aftônio. Como já foi dito, a écfrase é um procedimento circular que seus usos e espaços podem mudar a decorrer da época e/ou de quem a construí,

assim, nos séculos I e II, a écfrase se espalha para as obras literárias como descrições vívidas, sendo operada por escritores como Homero, Virgílio e Ovídio.

Os rétores, gramáticos e filósofos contemporâneos aos poetas supracitados, apontam que a écfrase enquanto recurso descritivo vívido e claro possui como exemplo máximo e primário da épica homérica, sendo seguida pelos demais poetas. O escudo de Aquiles que tratamos aqui neste trabalho é considerada o *exemplum* de écfrase como descrição narrativa a ser reproduzida; o escudo de Eneias que também analisamos neste trabalho pode ser encarado como um *exemplum* de reprodução da écfrase da épica homérica.

O historiador italiano Carlo Ginzburg (2005), discorre sobre a natureza da écfrase a partir das telas de Piero Della Francesca e como este recurso repousa na arte Renascentista, segundo o autor: “ 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.” (GINZBURG, 2005, p. 8).

A fabricação do escudo de Aquiles por Hefesto é considerado um exemplo da écfrase enquanto procedimento narrativo, pois os desenhos que estão se sobrepondo na armadura formam narrativas que se cruzam e se distanciam, num arremate ficcional. Rodolpho (2012, p. 168-169) corrobora tais afirmações, ao dizer que:

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.

A écfrase como procedimento narrativo insere-se no campo das representações e sensações, uma vez que a sua utilização propicia ao leitor uma experiência visual a partir das descrições operadas no texto. Clüver (2017, p. 17) nos revela que a écfrase possibilita uma integração entre o leitor e o texto, ademais cria um ambiente de observador/objeto/observado bastante intrigante, como podemos verificar no seguinte excerto:

“It implies a viewer’s gaze at these objects; if they are the product of an encounter with the phenomenal world, it suggests the producer’s way of representing that world according to the semiotic and cultural conventions of the age⁸.”

⁸ “Isso implica o olhar do observador para esses objetos; se são o produto de um encontro com fenômeno do mundo, sugere-se a forma de o produtor representar esse mundo de acordo com as convenções semióticas e culturais da época.” (Tradução nossa)

Mais uma vez recorremos aos antigos para a compreensão do recurso ecfrástico, pois o uso de tal procedimento retórico-poético recai sobre as representações que o poeta realiza a partir de sua criação. No caso do poeta Virgílio, na *A.*, há uma emulação ao poeta Homero, já que o autor latino memora o grego através de seu *magnum opus*, já que a écfrase se materializa nos escudos dos grandes guerreiros exaltados nos poemas, concomitantemente, Aquiles (*Il.*) e Eneias (*A.*), ademais, a representação da écfrase, enquanto palco narrativo é realizado a partir do escudo, presente nas duas epopeias.

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)? (BARCHIESI, 1997, p. 271).

A emulação empreendida por Virgílio, na *A.*, em específico, pode ser verificada na representação que o poeta se propõe a cantar a partir de usos retóricos recorrentes na poesia homérica. Para além da similaridade entre a *A.* e a *Il.*, no que concerne à descrição vívida concretizada nas écfrases construídas nos cantos VIII e XVIII, respectivamente, faz-se necessário acrescentar que nos poemas analisados um elemento saltou aos olhos, a digressão. Esta sendo um recurso bastante presente na literatura clássica, pois o cerne de sua estrutura diz respeito a um rompimento no fluxo narrativo principal, havendo uma bifurcação narrativa, ou seja, uma história “menor” se enraíza na “maior”. Isso é bastante perturbador se pensarmos que é possível criar uma história independente dentro da principal, já que sua existência já emerge desta, assim sendo, há uma linha condutora entre a história principal e a secundária.

No caso da *Il.* e da *A.*, a digressão é usada para rememoração do *aedo*, tendo os poetas como agentes condutores dos cantos. A écfrase que se desenha nas narrativas homéricas e virgilianas dizem respeito a um local de memória e de resguardo, pois a construção ecfrástica em Virgílio remonta a tapeçaria como guardiã da temática épica; já em Homero, o procedimento ecfrástico se realiza através da fabulação que o homem imagina acerca do divino, haja vista que a criação da écfrase é compreendida por lugar imagético, quase imaterial, como a oficina de Hefesto. No próximo capítulo nos detemos a analisar as tipologias (já descritas anteriormente) da écfrase no canto XVIII da *Il.*, de Homero.

3. TEATRALIDADES ECFRÁSTICAS: MUNDOS POÉTICOS EM CONSTRUÇÕES NA *IL.*, DE HOMERO

As boas histórias são aquelas que ouvimos por horas a finco e rememoramos mesmo passados muito tempo. As memórias que são evocadas por essas narrativas ocorrem por etapas, primeiro vêm as personagens, depois os elementos constitutivos e por último o enredo, logicamente que a sequência citada é bastante subjetiva, mas dificilmente tais memórias virão conjuntamente. As narrativas assim como as lembranças se fazem por fluxos contínuos e por suspensões, isso se dá pela impossibilidade de copresença de todas as personagens e/ou situações ao mesmo tempo, pois ao narrar um acontecimento outro espera sua vez. As suspensões narrativas ocorrem por diversos motivos, dentre as quais destacamos a bifurcação narratorial, logo que a história se desdobra novos elementos surgem diante dos leitores.

As pausas e novas ocorrências nas narrativas são temáticas que demandam cautela por parte do pesquisador, porque tais elementos podem ser respostas, por vezes, escondidas nos textos. Os estudos Clássicos se debruçam a um vasto tempo para entender as configurações das pausas no texto literário antigo, um dos fenômenos que comumente é denominado como suspensão da narrativa é a écfrase. O recurso em questão se materializa a partir da interrupção da história contada para dar vazão a uma nova história, ou seja, novas camadas ficcionais são acionadas através da écfrase.

Os desdobramentos narrativos podem ser vistos como continuação da história “maior”, dando novos elementos a serem desenvolvidos ao retornar ao enredo principal e/ou construir histórias independentes, tendo sua zona de conflito centrada e voltada para si. O palco que é alicerçado esse recurso adquire caráter teatral, já que metaforicamente ocorre uma troca de cenários ao cerrar das “cortinas” na narrativa.

A teatralização na literatura não pode ser vista com espanto ou desfaçatez, logo que os poemas épicos foram executados para a representação, dessa forma, adentramos em campos sólidos e que possuem respaldo histórico. Na *Il.*, de Homero, por exemplo, podemos visualizar a cena em que Idomeneu responde a Meríones ao pedir-lhe uma lança:

Lanças, se tal desejares, não uma, somente, mas vinte
Dentro da tenda acharás, encostadas no muro esplendente.
Lanças Troianas são todas, tomadas dos nossos imigos
pois nunca luto a não ser frente a frente com meu adversário.
Por isso tenho abundância de lanças de escudos copados
elmos e belas couraças que vivo fulgor irradiam.
(*Il.* 8. 260-5)

A resposta do rei de Creta, Idomeneu, teatraliza os efeitos esperados na dramaturgia, já que o discurso direto é um dos requisitos para que o gênero dramático se realize. Para além disso, os mundos construídos e narrados textual/visualmente pela épica homérica encontram respaldo na materialização das narrativas no imaginário do leitor por meio dos cenários e personagens contados na história.

Os mundos fabulados através da teatralização das narrativas podem ser vislumbrados no canto XVIII, da *Il.*, através do recurso retórico-poético da écfrase, esse utiliza um escudo (palco) para o arranjo narrativo dramatizado pelas mãos de Hefesto. O escudo forjado pelo deus ferreiro tornar-se-á um gigantesco *theatrum mundi*, logo que sua gênese possui a criação e o desenvolvimento de mundo possíveis e imagináveis pelos leitores/espectadores.

Cardoso (2020) argumenta que o *topos* do teatro mundo ou mundo teatro reverbera na Literatura Clássica de maneira contundente. Seus estudos dão conta da teatralização nas comédias de Plauto, havendo presença do *metateatro* em algumas obras. Esse lugar-comum encontra alento para se proliferar nas descrições que constroem as cenas nos poemas e textos dramáticos, a exemplo da movimentação cênica que ocorre na comédia plautina:

Vá, busque: quanto a mim, vou me afastar daqui para cá, para longe de você, enquanto isso. Mas, olha lá, por favor, como ele se posiciona: com a frente séria, preocupada, pensativa... fica batendo no peito com os dedos: está disposto a chamar para fora o coração, eu acho! Eis que ele se vira: apoiado, tem a mão esquerda na coxa esquerda; com a direita, faz a conta com os dedos, bate os dedos na coxa direita. Bate com tanta força! Dificilmente capta o que fazer. Estalou os dedos: ele se esforça! Muda várias vezes de posição. Mas, eis que balança a cabeça: não gosta do que encontrou. O que quer que seja, não vai apresentar sem cozinhar, vai dá-lo bem cozido... Mas eis que ele está construindo: ergue uma coluna para seu queixo. Eu, hein! Não me agrada de modo algum aquela construção: pois ouvi dizer que um poeta bárbaro tem sua “boca colonada”: diante dele dois vigias ficam sempre perfilados, todas as horas do dia... Oba! Por Hércules, ele tomou uma bela pose, ao modo de um escravo, e de um escravo cômico! Nunca que hoje ele vai sossegar antes de levar a cabo o que quer. Já o tem, na minha opinião. Se você faz algo, faça: acorde, não cuide de dormir, a não ser que você prefira “agitar” suas vigílias malhado de varadas. (PLAUTE, 1936 *apud* CARDOSO, 2020, p. 132-133)

As teatralidades ecfrásticas podem ser lidas/assistidas a partir das descrições dos objetos estáticos, sendo postos na narrativa como movimentadores do enredo. como salienta A “questão homérica”⁹ povoa o imaginário ocidental de forma circundante, entretanto, é

⁹ “A questão homérica está principalmente preocupada com a composição, a autoria e a datação da *Iliada* e da *Odisseia*.” (NAGY, 1996, p. 01)

importante destacar que acima da verificabilidade da existência ou não do ser humano Homero, devemos considerar sempre a obra que nos foi deixada, pois quando ouvimos de Homero, de imediato, nos lembramos dos poemas e não do seu autor. Falar de Homero é falar da *Il.* e da *Od.* .

Assim sendo, voltemo-nos à *Il.* e ao seu enredo. O poema épico intitulado “*Ilíada*” narra a Guerra de Troia, já passados nove anos., o conflito bélico durou dez anos. Os gregos e troianos se digladiaram por causa do rapto de Helena, esposa do rei de Esparta, Menelau. O rapto da rainha espartana foi provocado por Páris, filho do rei da Tróia, Príamo. A narrativa é efetivamente iniciada após o rei grego Agamémnone tomar a escrava Briseida do grande guerreiro Aquiles, por isso, o filho de Peleu e Tétis retira-se do conflito juntamente com seus guerreiros, só retornando para a guerra para vingar-se da morte de seu amigo Pátroclo, no canto XIX.

Os mundos imagináveis na épica homérica encontram na écfrase um descritor pormenorizado para dar saliência e profundidade à narração feita pelo poeta. O processo de teatralização ecfrástico sustenta a espetacularização dos objetos frutos do processo retórico-poético. Os elementos que transitam entre a écfrase e a narração apoiam-se nos recursos literários para se constituir e movimentar o conflito épico, a saber, as personagens, as ações, a localização, a temporalidade e os modos.

A ambientação bélica da *Il.* funciona como uma grande representação do mundo grego conhecido. Os espaços demarcados no poema podem ser entendidos como metáforas acerca da teatralidade que cada ser exerce na comunidade que está inserido. A rainha Helena até ser raptada por Páris tinha poderes devido a sua posição, com a troca de papéis (de rainha para esposa de um príncipe) sua dominação sofre um revés, uma vez que a rainha de Esparta é Hécuba, ficando assim, numa posição inferior.

O *theatrum mundi* adentra na *Il.* de forma englobante, já que todo processo ficcional tal qual o real, necessitam de atores e cenários para que a narrativa ocorra, isso se dá através da espetacularização do ser humano e dos deuses, tornando-os acessíveis e exploráveis pelo grande público. Contudo, não podemos deixar de tocar no próprio espaço físico do espetáculo, logo que sua projeção os conduz a visualizá-lo pelo prisma do espectador/leitor, há um distanciamento proposital para que as fraturas e imperfeições sejam minimizadas, deixando evidente que a hierarquia ocorre não somente na altura entre o palco e plateia, mas também na determinação entre o que deve ser visto e/ou omitido, como na écfrase.

3.1. As cortinas ecfrásticas se abrem para as *Prósopa*

O ser humano tem a necessidade de se enxergar a partir do outro, num processo de espelhamento. A percepção humana sobre si possui alguns impedimentos físicos, logo para nos vermos precisamos recorrer a outrem. Talvez por isso, temos uma necessidade latente pelo outro, buscando procedimentos que assentem o homem num palco que sempre atraiu a humanidade. A teatralização do cotidiano, dos medos, erros, glórias, guerras, paz, conquistas, deuses, vida/morte sempre motivou o ser na tentativa de representar sua singularidade enquanto humano, assim sendo, as cortinas que se abrem para mostrar todas as temáticas teatrais necessitam de um elemento fulcral: as *prósopa*.

As *prósopa* (πρόσωπα) são um termo de complexa conceituação, logo que sua gênese se bifurca em duas possíveis explicações diferentes, a primeira relaciona ao termo grego *prósopon* (πρόσωπον; singular) significando “cara” e a segunda com o termo latino *persona*, apesar das diferenças de grafias, o significado de ambos designa “pessoa”. Segundo Castiajo (2012, p. 149) o termo grego *prosopa* significa “máscaras especiais que fugiam aos tipos convencionais e que eram usadas para representar, sobretudo, seres excepcionais. ”, essa definição é atribuída aos ornamentos constitutivos do teatro grego.

As *prósopa* em poemas épicos servem para designar personagens, tal elemento é motivo da análise deste subcapítulo, tendo como base o canto XVIII da *Il.*, de Homero. A análise foi empreendida a partir da leitura e interpretação do recurso da écfrase, buscando personagens narradas entre os versos 478 a 608.

Faz-se necessário pontuar o contexto que antecede a estes versos supracitados, pois como já dito, a *Il.* é uma narrativa que retrata o último ano da Guerra de Tróia, portanto, situar cronologicamente os fatos é fundamental para as interpretações vindouras. O grande guerreiro Aquiles paralisou sua participação na guerra devido ao rapto da escrava Briseida por Agamémnone, dessa maneira, o pelida e seus liderados não estão em combate. Um fato modifica fatalmente os rumos do conflito, pois o grande amigo do filho de Tétis, Pátroclo, veste a armadura de Aquiles e adentra na guerra, sendo morto por Heitor (filho do rei Príamo) e tem sua armadura espoliada pelo grande guerreiro troiano. Aquiles, tomado pela terrível perda, decide vingar a morte de seu amigo, entretanto, necessita de uma nova armadura. A deusa Tétis, ao saber do ocorrido, recorre ao deus Hefesto para que faça as armas do filho,

Aquiles. O escudo de Aquiles¹⁰ tem sido palco de investigação desde a Antiguidade até os dias atuais. Há de se considerar que por se tratar de uma obra de arte, esta arma possui diversas versões e interpretações acerca de sua forma. No que concerne à construção do escudo há indicações textuais que sugerem que este item contém cinco (5) camadas. De acordo com Maia Júnior (2014), tradicionalmente, as camadas dos armamentos dos heróis eram feitas de couro, entretanto, como a arma, na narrativa, foi forjada por uma deidade suas especificidades são fornecidas por meio de sombras, portanto, a forma e as características do estudo ficam guardadas somente na mente de Hefesto. Corray (2016, p. 192) corrobora nossa análise ao afirmar que: “At the same time, he places little emphasis on either the specifically technical elements of the smith’s craft (476–477 n.) or the actual feasibility and usability of this metal shield in battle¹¹.”

O escudo em sua gênese é redondo e foi forjado usando os seguintes metais fundidos: cobre, estanho, ouro e prata, portanto, as cinco camadas serão construídas artisticamente pelo deus ferreiro.

Entre os versos 478 a 482, do canto 18, o deus coxo definirá como será constituído o escudo, havendo um planejamento sobre as esculturas das cinco camadas da arma. A primeira camada é descrita a partir do verso 483, havendo movimentações circulares que se pressupõem como a gênese do mundo que está sendo construída. O processo formativo do universo e suas potencialidades para que haja vida nesse mundo é percebido a partir dos elementos constitutivos e necessários à vida, como “terra, mar, sol, lua, estrelas”. A dança

¹⁰ “Two types of shield are described in Homeric epic: (a) the larger long shield that covers the body down to the ankles (6.117–118n. [s.v. *σφυρὰ τύπτε καὶ ἀνχένα*]) and is attested in archaeological finds already from the early Mycenaean period; (b) the smaller, more manageable round shield, which is attested from the 13th cent. onward (3.347n.), was still common in the Geometric period and was well known to the narrator (2.388–389n.; on the archaeological evidence for shields, see Borchhardt 1977, 1–56; Shear 2000, 30–42; Franz 2002, 48–51; Buchholz 2010, 209–213; also Cerri 39–42; additional bibliography in Edwards 200 f.). At the same time, descriptions of arms do not always distinguish clearly between round and long shields (either due to an amalgamation within the epic tradition.” (CORRAY, 2016, p. 200-201).

“Dois tipos de escudo são descritos na epopéia homérica: (a) o escudo longo e maior que cobre o corpo até os tornozelos (6.117–118n. [s.v. *σφυρὰ τύπτε καὶ ἀνχένα*]) e é atestado em achados arqueológicos desde o início do Período Micênico; (b) o escudo redondo menor e mais manejável, que é atestado a partir do décimo terceiro ano em diante (3.347n.), era comum no período geométrico e era bem conhecido do narrador (2.388–389n.; sobre as evidências arqueológicas de escudos, ver Borchhardt 1977, 1-56; Shear 2000, 30-42; Franz 2002, 48–51; Buchholz 2010, 209–213; também Cerri 39–42; bibliografia adicional em Edwards 200 f.). Ao mesmo tempo, as descrições de armas nem sempre distinguem claramente entre escudos redondos e longos devido a um amálgama dentro da tradição épica.” (Tradução nossa)

¹¹ “Ele dá, ao mesmo tempo, pouca ênfase aos elementos especificamente técnicos do ofício do ferreiro (476–477 n) ou a real viabilidade e usabilidade desse escudo de metal em batalha.” (Tradução nossa)

cósmica que é apresentada pelo deus se apresenta numa movimentação que indica atos de criação *sui generis*, pois o criacionismo ecfrástico parte do centro para espaços em expansão, como veremos a seguir através do surgimento do homem e, posteriormente, da *pólis*.

A partir do verso 490, vemos que ao longo da écfrase é construído um jogo de oposição duplicada, ou seja, o processo ecfrástico ocorre por meio de descrições duplas, porém, há um distanciamento entre estas. A segunda camada do escudo de Aquiles é forjada sob a pedra fundadora da *pólis*, por exemplo, nos versos 490-501 duas cidades são construídas, mas a primeira remete a duas cenas antagônicas, entretanto, ainda podemos considerar um cenário de paz, pois:

Duas cidades belíssimas de homens de curta existência
grava também. Numa delas celebram-se bodas alegres.
Saem do tálamo os noivos seguidos por seus convidados
pela cidade à luz clara de archotes; os hinos ressoam.
Ao som das flautas e cítaras moços dançavam formando
roda em cadência agradável. Nas casas de pé junto das portas
viam-se muitas mulheres que o belo cortejo admiravam.
Cheio se achava o mercado que dois cidadãos contendiam
sobre quantia a ser paga por causa dum crime de morte:
um declarava ante o povo que tudo saldara a contento;
o outro negava que houvesse até então recebido a importância.
Ambos um juiz exigiam que fim à contenda pusesse.
(Il. 18.490-501)

Neste excerto, visualizamos bodas de casamento e um conflito entre dois homens motivado por dívida, ainda que haja uma cena que remete à discussão, podemos assinalar que este cenário é montado como algo corriqueiro em qualquer cidade, já que desentendimentos também fazem parte de cidades que não convivem em guerra, logo, consideramos um ambiente de paz. Já na segunda cidade, há efetivamente uma guerra ocorrendo, contendo inclusive uma trama de matanças anunciada e/ou saque de todos os moradores da cidade.

À volta da outra cidade se vêem dois imigos exércitos
com reluzente armadura indecisos nos planos propostos:
ou devastá-la de todo ou fazer por igual a partilha
das abundantes riquezas que dentro das casas se achavam.
(Il. 18.509-512)

A terceira camada da arma construída pelo deus ferreiro remonta uma das atividades primárias do ser humano que não aderiu ao sedentarismo, a agricultura. No detalhamento da écfrase podemos vislumbrar três cenários iguais, porém antagônicos, isso é possível porque a atividade descrita é a mesma, o que as diferem é o modo que são realizadas. No primeiro cenário é mostrado um campo que está sendo preparado por muitos lavradores e por bois puxando o arado, há também rituais sendo realizados visando boa colheita.

Para a lavoura apropriado um terreno também representa
 largo e amanhado três vezes no qual lavradores inúmeros
 juntas de bois conduzião no arado dum lado para o outro.
 E quantas vezes o extremo do campo lavrado atingiam
 vinha encontrá-los um homem que um copo de mosto lhes dava
 doce e agradável. Depois de beber novos sulcos abriam
 só desejosos de o linde alcançar do agro pingue e profundo.
 (Il.18. 441-7)

No segundo cenário agrário, é visto um campo real, este é colhido na presença do rei daquela região, também é mostrado textualmente a satisfação que o monarca sente ao conferir o trabalho coletivo braçal que crianças e adultos realizam em suas terras. Assim como no primeiro cenário há rituais sacrificiais para que a colheita seja farta.

Um campo real também grava onde messe alourada se via
 e os segadores que a ceifam na mão tendo foices afiadas.
 Molhos caíam sem pausa por terra ao comprido dos sulcos.
 Os molhos juntam em feixes ligados com junco flexível
 três atadores; aos pés uns meninos braçadas de molhos
 continuamente lhes jogam que ao longo dos sulcos recolhem.
 O coração satisfeito de pé bem no meio dum sulco
 o rei se achava sem nada dizer sustentando áureo ceptro.
 (Il.18. 550-7)

No terceiro cenário, há uma colheita de uma grande videira, este excerto pode ser encarado como uma éfrase perfeita, pois é detalhado as mínimas nuances do trabalho laboral agrário, sendo parte constitutivas as valas que servem para fundir o vinhedo, as cercas de sustentação dos galhos, o caminho pelo qual os trabalhadores passam com as frutas e, por fim, o ritual para que a colheita seja satisfatória.

Representou uma vinha também carregada e belíssima;
 de ouro brilhante era a cepa e de viva cor negra os racimos
 que sustentados se achavam por muitas estacas de prata.
 De aço era o fosso gravado em redor; mas a cerca de cima
 de puro estanho. Um caminho somente ia dar até à vinha
 que os vinhateiros percorrem no tempo da bela vindima.
 Moços e moças no viço da idade de espírito alegre
 o doce fruto carregam em cestas de vime trançado.
 (Il.18.561-8)

A quarta camada do escudo do guerreiro Aquiles também segue a noção de duplicidade e distanciamento entre os elementos, logo que duas cenas são postas na éfrase. A primeira cena mostra quatro homens com nove cães, no limiar da narrativa dois leões atacam um touro do rebanho, os homens e os cães tentam salvar o animal atacado, mas não conseguem; a segunda cena descreve um abrigo de homens e gado.

De boi de chifres erectos manada vistosa ali grava.
 Uns animais eram de ouro; outros feitos de estanho luzente.
 Saem do estábulo nessa hora a mugir para o pasto que ao lado

se acha dum rio sonoro com margens de canas flexíveis.
 Quatro pastores os bois conduziam também de ouro puro;
 por nove cães protegidos de rápidos pés vinham todos.
 Mas de repente dois leões formidáveis o gado acometem
 e o touro empolgam que o espaço atroava com tristes mugidos
 enquanto os leões o arrastavam; mancebos e cães os perseguem.
 As duas feras porém após haverem a rês lacerado
 o negro sangue e as entranhas lhe chupam. Em vão os pastores
 os cães contra eles açulam pavor intentando inculir-lhes.
 Não se atreviam contudo os forçados mastins a atacá-los
 mas esquivando-se sempre dos leões só com ladros investem.
 Um grande prado também representa o ferreiro possante
 num vale ameno onde muitas ovelhas luzentes se viam
 bem como apriscos e estábulos e choças de boas cobertas.
 (Il.18. 573-588)

A quinta camada retoma o processo criacionista da primeira camada, havendo uma circularidade no processo de criação, tanto mundano como literário. O retorno pode ser encarado como elementar para a expansão, surgindo ebulições latentes no que se refere ao cosmos e seus movimentos constantes se alinhando para expandir. Desta maneira, os ciclos se encontram para formar uma continuidade de criação, havendo uma separação entre o início e o final, por que esses processos tendem a se encontrar fundamentalmente para que a criação ocorra. A dança que é mostrada nos versos 593-594, do canto 8, da *Il.*, de Homero, remetem aos movimentos metaforizados de modelo de sociedade, tal qual das abelhas, “nesse recinto mancebos e virgens de dote copioso/ alegremente dançavam seguras as mãos pelos punhos sendo”. Apoiamo-nos na noção empreendida pelo latinista Muniz (2017) ao associar a dança das abelhas ao modelo de sociedade requerida pelas sociedades antigas, destarte, a dança cósmica da primeira e quinta camada do escudo de Aquiles possui correspondente entre os mortais, já que através da ordenação simétrica dos elementos advém a saúde nuclear de qualquer organismo.

Voltamos mais uma vez ao termo *prosopa*, sendo que este nos acompanha para a análise seguinte. Na *Il.*, encontramos uma série de personagens mitológicos e há àqueles que só aparecerão uma única vez na narrativa, destes há poucos relatos. Ademais, nosso interesse recai nas tipologias que a écfrase utiliza para promover a narração de suas descrições. Traremos as personagens citadas entre os versos 478 a 608, do canto XVIII.

A descrição que se segue é dinâmica. Como estamos argumentando, a écfrase na obra homérica tem caráter narrativo, havendo ação em todos os elementos ecfrásticos, logo o processo descrito próprio da écfrase adquire outros aspectos, já os modos descritos não ficam limitados ao estático, mas ao movimento, assim como esclarece Corray (2016, p. 205)

The production process in the case of ‘Achilleus’ shield is part of the main action it self (see Introduction on 468–617). In combination with 474–477 (preparation of materials and tools), the image of the divine smith at work is maintained until near the end of the Book (614) by repeatedly recalling the production process by means of brief interjections, even during the detailed description of images on the shield.¹²

Uma das primeiras personagens que podemos relacionar à *prosopa* é Orião (Ὠρίων) (Il.18.486), este ser mitológico é caracterizado como um gigante caçador, filho de Euriale e Posídon. Na narrativa que se esculpia, após criar o céu, o deus ferreiro inseriu as plêiades, estas contendo Orião, Híades e Ursa/Carro. Orião é classificado como *prósopa* porque há um verbo na narrativa que indica movimento e ação desta personagem como veremos a seguir:

Pôs nela as plêiades todas Órion robustíssimo as Híades
e mais ainda a Ursa também pelo nome de Carro chamada
a **Ursa que gira** num ponto somente a **Órion sempre espiando**
e que entre todas é a única que não se **banha** no oceano.
(Il.18.486-9, grifo nosso)

A écfrase que se constrói sobre esta personagem refere-se a uma descrição animada acerca de seus atos, pois além de descrevê-lo como forte coloca-o numa posição antagônica perante as demais constelações, já que o gigante é sempre espionado pela Ursa. As outras personagens (*prosopa*) que se apresenta e são detalhadas pelo recurso da écfrase são Híades (Ύάδες) e Ursa/Carro ou Calisto (Καλλιστώ). As Híades são um conjunto de estrelas que ficam próximas às Plêiades, segundo a mitologia grega, elas são ninfas, filhas de Atlas e de uma Oceânida. De acordo com Grimal (2015), esse grupo de estrelas tornam-se visíveis no período chuvoso da primavera, assim como apontam os versos supracitados, as Híades corroboram com a saúde cósmica do mundo recém-construído pelo ferreiro divino.

No que diz respeito a Ursa/Carro, a mitologia grega atribui seu surgimento por causa de uma das paixões de Zeus pela ninfa Calisto, eles geram um filho de nome Arcas, quando Hera soube desse enlace amoroso puniu-a transformando-a em uma urso, Zeus, por sua vez, transformou Arcas num urso. Ademais, Zeus lançou ambos para o céu, entretanto, Hera jogou-os para o polo norte para nunca terem descanso, pois devem brilhar sempre. A

¹² “O processo de produção no caso do escudo ‘Aquiles’ é parte da própria ação principal (ver Introdução em 468-617). Em combinação com 474-477 (preparação de materiais e ferramentas), a imagem do ferreiro divino em ação é mantida até perto do final do Livro (614), lembrando repetidamente o processo de produção por meio de breves interjeições, mesmo durante a descrição detalhada de imagens no escudo .” (Tradução nossa)

mitologia descrita se relaciona com a descrição da Ursa/Carro, pois segundo a narrativa é a única que não se banha no Oceano, ou seja, a única que rompe o horizonte rumo ao descanso.

Nos excertos a seguir teremos uma série de *prosopa* que podemos classificar como comum e/ou de menor grau. Por que fazemos tal classificação? Porque essas personagens possuem movimentação na narrativa de breve participação, mas não por isso tornam-se menores. As personagens descritas pela écfrase estão grifadas nos versos seguintes:

Duas cidades belíssimas de **homens** de curta existência
grava também. Numa delas celebram-se bodas alegres.
Saem do tálamo os **noivos** seguidos por seus **convidados**
pela cidade à luz clara de archotes; os hinos ressoam.
Ao som das flautas e cítaras **moços** dançavam formando
roda em cadência agradável. Nas casas de pé junto das portas
viam-se muitas **mulheres** que o belo cortejo admiravam.
(Il.18.490-6)

Ao inserir tais personagens na categoria *prosopa* assumimos o risco de questionamentos futuros acerca de quais os critérios utilizados para classificá-los como personagens. Feita essa ressalva, abordaremos os motivos que nos levam a realizar tal empreitada, a de considerar que homens, noivos, convidados, moços e mulheres estejam na categoria *prósopa*. Se levarmos em conta a oração, verificaremos que o termo “homens” possui ligação direta com “duas cidades belíssimas” e seu complemento será anteposto de um qualificativo “de curta existência”. Seja esta cidade calma ou não, a brevidade da vida humana é algo posto. Dessa forma, esses “homens” são descritos e possuem especificidades para que classifiquemos como *prósopa*, ademais a écfrase neste excerto relaciona-se com outras tipologias, como a *prágmata*, realizando a écfrase mista. A correlação entre as personagens podem ser vistas em: noivos, convidados, moços e mulheres, porque a écfrase empreendida em noivos e convidados pode ser entendida como correlata, havendo um intercambiamento entre as personagens, tais quais: “Saem do tálamo os noivos seguidos por seus convidados/ pela cidade à luz clara de archotes; os hinos ressoam.” (492-3), os noivos saem do casamento com seus convidados pela cidade ao som sinos e com tochas iluminando o caminho. A écfrase mista se constrói por meio dos *chrónoi*, já que o casamento pode ser classificado como festividade. Percebe-se na construção desta écfrase que tanto os noivos como os convidados são descritos por intermédio de suas ações e estas se relacionam com objetos inanimados que funcionam como incentivadores da movimentação das descrições das personagens.

A écfrase empreendida ao descrever os moços se relaciona com a figura de linguagem da sinestesia, já que o ato de dançar foi motivado devido ao som ecoado pelas flautas e cítaras, propiciando a formação da roda entre os moços. No que se refere às mulheres, o elemento estático se dissipa ao entender que as mulheres não estão apenas vendo de forma passiva a passeata, mas admitem uma admiração por este, sendo atribuída outras descrições para estas personagens, pois: “nas casas de pé junto das portas/ viam-se muitas mulheres que o belo cortejo admiravam.” (Il. 18.495-6)

A descrição ecfrástica também pode utilizar junção de elementos ou personagens, como é o caso dos dois cidadãos que discutiam no mercado lotado de pessoas, a briga se dá pela incerteza gerada diante do pagamento ou não de uma quantia em dinheiro. Logo não há uma descrição precisa acerca de cada um, então a personagem constitui-se como uno, pois o recurso ecfrástico deixa aberta as suas características, sendo mostrado textualmente apenas que um é o devedor e o outro cobrador.

Cheio se achava o mercado que dois cidadãos contendiam
sobre quantia a ser paga por causa dum crime de morte:
um declarava ante o povo que tudo saldara a contento;
o outro negava que houvesse até então recebido a importância.
(Il.18. 497-500)

As écfrases supracitadas foram realizadas a partir da segunda camada do escudo de Aquiles, dessa forma, iremos abordar as *prósopa* na segunda cidade mostrada na imagem construída por Hefesto. Como já dito, a primeira cidade é constituída por um cenário de paz; já a segunda impera o caos provocado pela guerra, então destacamos a seguinte personagem: os cidadãos, estes enfrentam dois exércitos inimigos que disputam as riquezas da cidade, “Os cidadãos não se rendem contudo e emboscada preparam.” (Il.18.513). Ademais, há neste excerto um trio de personagens que se juntam, pois a écfrase é realizada a partir da ação conjunta destas, sendo as mulheres, crianças e velhos. Estas personagens são descritas como defensoras do alto dos muros da cidade: “E enquanto as caras esposas as crianças e os velhos cansados/ cheios de ardor se defendem de cima dos muros bem feitos” (Il.18. 514-5).

Há de se considerar deidades entre as personagens descritas pela écfrase, pois a narrativa dá conta de dois deuses guiando esses mortais, tendo como proteção divina de Ares (*Ἄρης*), deus da guerra e, filho de Zeus e Hera, e Palas Atenas (*Ἀθηνά*), sendo a deusa da sabedoria e da estratégia bélica. Nesse caso, a écfrase não dá conta dos feitos passados dos

deuses, mas como se apresentam na narrativa. Mais uma vez a écfrase se apresenta mista, pois o *trópoi* é apresentado pelas descrições dos armamentos que trazem, sendo:

Seguem os homens guiados por Ares e Palas Atena.
Altos e belos armados tal como convém aos eternos
e facilmente distintos da turba dos homens pequenos
de ouro ambos eram e de ouro também os luzentes vestidos.
(*Il.*18.517-520)

Os dois vigias (*Il.*18.523) colocados pelos moradores da cidade para pastorear as ovelhas e reses dos inimigos, com a vinda dos animais ocorre o assalto e o confronto entre os inimigos. Outros personagens descritos na narrativa são figuras conhecidas da mitologia grega, como: Discórdia, Tumulto e Parca. A deusa Discórdia ou Éris (Ἔρις), filha de Zeus e Hera, sendo rejeitada por sua mãe pela falta de beleza; já Tumulto ou Fobos (Φόβος) é o deus do medo, filho de Ares e Afrodite; As Parcas (*Parcae*) são deidades que controlam o destino dos mortais, também são conhecidas como Moiras (Μοῖραι), comumente, essas divindades recebem a atribuição de cuidar do nascimento, trajetória da vida e morte. Portanto, essas personagens contribuem para a descrição ecfástica ao realizarem suas especificidades no conflito como veremos a seguir: “Via-se a fera Discórdia o Tumulto e a funesta e inamável/ Parca que havia agarrado um ferido um guerreiro ainda ileso/ e pelos pés arrastava um terceiro que a vida perdera.” (*Il.*18.535-7). Os versos descrevem a interferência divina sobre os humanos, além disso, constata-se as especificidades de cada deidade sendo colocada em prova na descrição da écfrase.

A terceira camada do escudo de Aquiles nos apresenta descrições ecfásticas bastante sutis, pois aparecem em meio às pormenorizações agrárias alguns personagens, tais como: o rei, silencioso e satisfeito frente ao trabalho braçal realizado nas videiras valorosas, percebiam que o silêncio empreendido pelo monarca infere sua posição naquela sociedade, logo que suas ordens são cumpridas independentemente das palavras, só pela hierarquia. A satisfação de estar numa posição relativamente confortável naquele celeiro social reverbera pelos versos, logo:

O coração satisfeito de pé bem no meio dum sulco
o rei se achava sem nada dizer sustentando áureo ceptro.
Sob um carvalho os arautos um boi corpulento já haviam
para o banquete imolado; as mulheres o almoço aprontavam
dos segadores cobrindo os assados com branca farinha
(*Il.*18. 556-60)

Como estamos tratando de descrições agrárias, nada mais natural que elementos da natureza fossem metaforizados em personagens. A écfrase construída pelo ferreiro diz respeito a uma vinha, esta com características sublimes de beleza e fartura. A atribuição aurífera do campo de vinheiras é perceptível ao descrever seus traços e seu entorno, assim há uma narrativa construída para que a vinha seja transportada para os olhos de quem a lê.

Representou uma vinha também carregada e belíssima;
de ouro brilhante era a cepa e de viva cor negra os racimos
que sustentados se achavam por muitas estacas de prata.
De aço era o fosso gravado em redor; mas a cerca de cima
de puro estanho. Um caminho somente ia dar até à vinha
que os vinhateiros percorrem no tempo da bela vindima.
(*Il.* 18.561-6)

A écfrase adentra nos pastos e currais para descrever as personagens que habitam e trabalham nestes ambientes, como os pastores e cães. Os pastores são contabilizados em quatro (4), já os cães em nove (9), apesar da abundância de personagens, colocamos em dois personagens no procedimento ecfástico, pois suas ações ocorrem de maneira uniforme, não havendo particularidades, “Quatro pastores os bois conduziam também de ouro puro;/ por nove cães protegidos de rápidos pés vinham todos.” (577-8). A narrativa sofre uma intensa movimentação ao surgir uma nova personagem, o Leão. Hélio Teão aponta que os animais também podem se encaixar na tipologia *prósopa*, portanto, o Leão descrito ferozmente consegue desmontar o cenário de segurança que os pastores e cães estavam, mais uma vez ocorre uma relação antagônica entre os mortais, sendo passível de modificações constantes:

As duas feras porém após haverem a rês lacerado
o negro sangue e as entranhas lhe chupam. Em vão os pastores
os cães contra eles açulam pavor intentando incutir-lhes.
Não se atreviam contudo os forçados mastins a atacá-los
mas esquivando-se sempre dos leões só com ladros investem.
(*Il.* 18. 582-6)

O Prado é uma personagem que possui traços ecfásticos mistos, pois além de se enquadrar nas *prosopa* está inserido nos *tópoi*. A écfrase descrita pelo poema épico remonta ao lar de vários animais e com elementos naturais únicos. Sua constituição pode ser vista como uma personagem que abriga criaturas, como deuses e mortais, as características poéticas são esculpidas através das danças realizadas por outras personagens, como Dédalo (Δαίδαλος), Cnosso (Κνωσός) e Ariadne (Αριάδνη). O Dédalo é um ateniense bastante famoso por ser arquiteto e construtor do labirinto a mando do rei Minos, já écfrase é correlata

aos seus feitos em Cnosso, a ambientação do Prado é comparado às campinas que fez para a formosa Ariadne. A princesa de Creta é descrita pela écfrase como figura formosa e de traças belíssimas, sendo digna de louvores. A cidade Cnosso relaciona-se com o Prado descrito devido às suas planícies.

Um grande prado também representa o ferreiro possante
num vale ameno onde muitas ovelhas luzentes se viam
bem como apriscos e estábulos e choças de boas cobertas.
Plasma um recinto de dança ainda o fabro de membros robustos
mui semelhante ao que Dédalo em Cnossos de vastas campinas
fez em louvor de Ariadne formosa de tranças venustas.
(*Il.*18.587-592)

Por fim, o procedimento ecfrástico da *prosopa* narra a quinta camada do escudo de Aquiles. Duas personagens são descritas a partir de seus movimentos dançantes, sendo a Virgem e o Mancebo; a Virgem e o Mancebo são personagens que se assemelham aos elementos cósmicos descritos na primeira camada do escudo, já que seus movimentos remontam a dança planetária necessária para continuidade da vida. A duplicidade das personagens pode ser explicada pelo processo de intermédio que cada ser possui, logo a saúde cósmica não pode ocorrer através de um, mas do conjunto.

Nesse recinto mancebos e virgens de dote copioso
alegremente dançavam seguras as mãos pelos punhos.
Elas traziam vestidos de linho; os rapazes com túnicas
mui bem tecidas folgavam em óleo brilhante embebidas.
Belas grinaldas as fontes das virgens enfeitam; os moços
de ouro as espadas ostentam pendentes de bálteos de prata.
Ora eles todos à volta giravam com pés agilíssimos
tal como a roda do oleiro quando este sentado a experimenta
dando-lhe impulso com as mãos para ver se se move a contento
ora correndo formavam fileiras e a par se meneavam.
Muitas pessoas à volta o bailado admirável contemplam
alegremente. Cantava entre todos o aedo divino
ao som da cítara ao tempo em que dois saltadores a um tempo
cabriolavam seguindo o compasso no meio da turba.
(*Il.*18.592-606)

As *prosopa* ecfrástica são procedimentos que visam a descrição de personagem a partir do recurso retórico-poético, podendo ser descritas como humanas, animais, elementos cósmicos ou espaços geográficos, como foi realizado.

3.2. A gênese ecfrástica do mundo homérico: as *Prágmata*

A écfrase enquanto recurso retórico-poético sofreu diversas modificações conceituais desde a Antiguidade Clássica até os dias atuais. Inicialmente, esse procedimento foi estudado pelo professor de Retórica, Hélios Teão, em I d.C., a écfrase foi denominada como uma descrição de personagens (*prósopa*), de ações (*prágmata*), de lugares (*tópoi*), de tempos (*chrónos*) ou de modos (*trópos*) (THEON, *Prog.* 8, 118). Como o recurso ecfrástico era caracterizado como um descritor da narrativa, nem todas as tipologias podem ser vistas “somente” como um meio de descrever algo ou alguém. A exceção da qual estamos tratando recai sobre as *prágmata*, estas se aliam a outro recurso: as *enárgea* (ἐνάργεια).

As *enárgea* são efeitos que produzem corporeidade ao texto, ou seja, o discurso literário ganha vivacidade. Os rétores Teão, Aftônio e Hermógenes nomeiam as *enárgea* como aquela que “põe às vistas do leitor”, assim o texto é transposto para os olhos e, concomitantemente, para a mente, assim as *enárgea* pode ser entendida como uma descrição muito viva de algo e que pode ser visualidade e/ou sentida por quem se integra a ela.

Os efeitos suscitados pelas *enárgea* trazem algumas considerações que se fazem necessárias pontuar, como a diferenciação entre os procedimentos narrativos e ecfrásticos. Essa inquietação repousa nas *enárgea* de maneira pulsante, pois os procedimentos narrativos não têm a obrigação de dar vivacidade às suas narrativas, já a écfrase tem essa obrigatoriedade. Também é interessante destacar que a verossimilhança é um procedimento requerido nos dois procedimentos, já que não se relaciona especificamente com a realidade, como pontua Hansen (2006, p. 89):

Com ironia, já se disse que a descrição periegética do escudo de Aquiles, no canto 18 da *Iliada*, demonstra que a principal coisa demonstrada pelas leituras que a utilizam para fazer reconstituições arqueológicas é que não têm fundamento também na empiria que pressupõem e pretendem reconstituir, pois nenhum escudo poderia ser tão grande para conter todos os motivos descritos. O mesmo se pode dizer da crença de que as *ekphraseis* de Filóstrato ou Luciano testemunham a existência de obras perdidas. Esse entendimento as constitui como documentos de uma reconstituição que elimina justamente o que nelas é não a suposta realidade empírica de objetos supostamente vistos pelos autores, mas a realidade dos preceitos retóricos de um ver coletivamente partilhado e exposto segundo a verossimilhança e o decoro de seu gênero.).

No que se refere à conceituação de *prágmata*, Aristóteles (2013, p. 14) diz que o termo pode ser visto como “os estados de coisas (*pragmata*) são efetivamente os mesmos para todos os seres humanos. ”, nesse sentido, o filósofo coloca *prágmata* no modo expansivo, não

restringe aos enunciados declarativos, abarcando os não-declarativos presentes na Retórica, por exemplo. Nos apoiamos na definição elaborada por Rodolpho (2010) ao se filiar a Teão, entoando que *prágmata* diz respeito às ações na narrativa, como guerra, paz, terremoto, etc.

A análise da tipologia ecfrástica de *prágmata* utilizará os elementos de ação descritos entre versos 478 a 482, do canto XVIII, da *Il.*. Por se tratar de uma écfrase bastante complexa, verificamos que há sete descrições que remetem à ação nos versos analisados, concomitantemente: Bodas alegres (paz); dois exércitos inimigos (guerra); Lavoura farta (paz); Campo real (Guerra); Vinha (Paz); Leões atacam as reses (guerra); Dança (Paz).

Na primeira écfrase de *prágmata*, há uma descrição de uma cidade que vive em paz, não ocorrem grandes movimentações violentas ou que indiquem conflitos bélicos com outras cidades. A ação descrita na écfrase diz respeito a uma festa de casamento, tendo a participação de convidados e dos moradores da cidade, que veem as bodas amorosas através de um cortejo pelas ruas da cidade.

Numa delas celebram-se bodas alegres.
Saem do tálamo os noivos seguidos por seus convidados
pela cidade à luz clara de archotes; os hinos ressoam.
Ao som das flautas e cítaras moços dançavam formando
roda em cadência agradável. Nas casas de pé junto das portas
viam-se muitas mulheres que o belo cortejo admiravam.
(*Il.*, 18.491-6)

A segunda descrição ecfrástica que remete à ação refere-se a um plano bélico já em ação, ou seja, podemos enquadrá-lo na categoria da guerra. Os exércitos inimigos guerreiam entre si pela dominação de uma cidade, entretanto, há um plano secundário de se unirem e espoliarem toda a riqueza naquela *pólis*. Na écfrase, ocorre uma descrição de resistência por parte dos munícipes, além da participação de deuses no confronto, de fato, nas duas descrições daquela écfrase há indicativo de guerra, como podemos verificar nos excertos a seguir:

À volta da outra cidade se vêem dois inimigos exércitos
com reluzente armadura indecisos nos planos propostos:
ou devastá-la de todo ou fazer por igual a partilha
das abundantes riquezas que dentro das casas se achavam.
Os cidadãos não se rendem contudo e emboscada preparam.
E enquanto as caras esposas as crianças e os velhos cansados
cheios de ardor se defendem de cima dos muros bem feitos
seguem os homens guiados por Ares e Palas Atena.
(*Il.* 18.509-516)

A paz é uma descrição realizada na écfrase da lavoura farta, que está construindo uma temática agrária e que remonta aos prazeres que o cenário pode propiciar ao homem. Além disso, as descrições esculpidas dos lavradores ao trabalhar a terra e os benefícios que podem receber corroboram com as afirmações anteriores. O ambiente festivo e de contemplação do meio pastoril incrementam a atmosfera pacífica. Nos versos posteriores, vemos o elemento paz:

Para a lavoura apropriado um terreno também representa
 largo e amanhado três vezes no qual lavradores inúmeros
 juntas de bois conduziam no arado dum lado para o outro.
 E quantas vezes o extremo do campo lavrado atingiam
 vinha encontrá-los um homem que um copo de mosto lhes dava
 doce e agradável. Depois de beber novos sulcos abriam
 só desejosos de o linde alcançar do agro pingue e profundo.
 (Il.18.541-7)

A pugna das *prágmata* empreendidas pela écfrase que segue, opõe-se à descrição anterior, pois apesar de se desenvolver num ambiente campestre apresenta elementos que remontam contendas entre a realeza e a plebe. Essas descrições bélicas podem ser analisadas por meio da atmosfera de austeridade entre as personagens presentes na écfrase, como o rei e seus súditos (agricultores). O silêncio e o olhar perseguidor que são lançados sobre os camponeses confirmam essa caracterização de guerra que conferimos a esses versos, logo há um jogo de vida ou morte sendo travado nesse campo real, qualquer erro pode significar punição quiçá mortal.

Um campo real também grava onde messe alourada se via
 e os segadores que a ceifam na mão tendo foices afiadas.
 Molhos caíam sem pausa por terra ao comprido dos sulcos.
 Os molhos juntam em feixes ligados com junco flexível
 três atadores; aos pés uns meninos braçadas de molhos
 continuamente lhes jogam que ao longo dos sulcos recolhem.
 O coração satisfeito de pé bem no meio dum sulco
 o rei se achava sem nada dizer sustentando áureo ceptro.
 Sob um carvalho os arautos um boi corpulento já haviam
 para o banquete imolado; as mulheres o almoço aprontavam
 dos segadores cobrindo os assados com branca farinha.
 (Il.18.550-60)

A ambientação campesina, tradicionalmente, evoca a paz tão desejada entre os homens mortais, mas vimos que o agrário também pode ser campo de batalha entre inimigos. Na écfrase aferida à plantação de vinha, podemos notar que a paz retorna ao ambiente agrário, pois as descrições do vinhedo restabelecem as ligações do homem com a natureza, atribuindo ao homem uma posição integrada ao local descrito.

Representou uma vinha também carregada e belíssima;
de ouro brilhante era a cepa e de viva cor negra os racimos
que sustentados se achavam por muitas estacas de prata.
De aço era o fosso gravado em redor; mas a cerca de cima
de puro estanho. Um caminho somente ia dar até à vinha
que os vinhateiros percorrem no tempo da bela vindima.
(Il.18.561-6)

Os animais já foram descritos na tipologia da *prósopa*, mas como já explicamos anteriormente, a éfrase pode se materializar de maneira mista, ou seja, hibridizando as tipologias. Os leões já descritos como personagens, agora aparecem como movimentadores da ação, provocando um cenário de guerra.

Mas de repente dois leões formidáveis o gado acometem
e o touro empolgam que o espaço atroava com tristes mugidos
enquanto os leões o arrastavam; mancebos e cães os perseguem.
As duas feras porém após haverem a rês lacerado
o negro sangue e as entranhas lhe chupam. Em vão os pastores
os cães contra eles açulam pavor intentando incutir-lhes.
Não se atreviam contudo os forçados mastins a atacá-los
mas esquivando-se sempre dos leões só com ladros investem.
(Il.18.579-86)

Contudo, o ambiente pacífico é descrito novamente na última éfrase da tipologia da *prágmata*, o elemento dança recebe uma descrição que se aproxima da primeira camada esculpida do escudo de Aquiles, por Hefesto. O cenário de criação é protagonizado por movimentos ritmados pelos mancebos e virgens presentes na éfrase, relacionando-se, assim, aos elementos que compõem as estruturas passivadora que o homem tem consigo e com o cosmos, ou seja, o corpo é um elemento integralizador com o meio.

Plasma um recinto de dança ainda o fabro de membros robustos
mui semelhante ao que Dédalo em Cnossos de vastas campinas
fez em louvor de Ariadne formosa de tranças venustas.
Nesse recinto mancebos e virgens de dote copioso
alegremente dançavam seguras as mãos pelos punhos.
Elas traziam vestidos de linho; os rapazes com túnicas
mui bem tecidas folgavam em óleo brilhante embebidas.
(Il.18.590-6)

A *prósopa* é uma tipologia ecfrástica que permite descrever as ações e transpô-las para dentro dos olhos do leitor/expectador, conferindo à narrativa aspectos teatralizados, pois as ações que são descritas e espetacularizadas pela éfrase possuem estruturas ambíguas e profundas no seu cerne. A *prósopa* alinhada ao recurso da *enárgea* propiciam que estas estruturas se agigantam, logo como seria possível atribuir ao cenário campesino real uma

temática bélica? Seria lógico e/ou racional que os participantes da ação promovessem o confronto, mas nesse sentido, estes desempenham papéis secundários porque o campo real é o promotor dos conflitos, tornando-se o meio e a causa.

3.3. De onde se narra? Os *tópoi* ecfrástica como localizadora da narrativa

Quando lemos uma obra literária independentemente do período histórico que se está inserido remetemo-nos ao lugar em que se passa a narrativa. Isso se dá por processos cognitivos que nos transportam para as imagens criadas pelo texto literário, nossa mente repousa na ambientação que nos é apresentada no decorrer da leitura, seja boa ou ruim. O local de onde ecoa a narrativa se configura como uma amplificação do discurso literário para o leitor. Essa amplificação narrativa se realiza através dos espaços ocupados pelas personagens, objetos, tempos, enredos e, por fim, pelo narrador. O tempo é tido como um “destruidor” e “modificador” das noções de obra de arte, mas será que o tempo possui tais poderes? Provavelmente, não. As marcas temporais dispostas em obras de arte contemporâneas são exemplos que o tempo pode modificar alguns conceitos e/ou usos, entretanto, a destruição é bastante incerta de ocorrer. As permanências e rupturas nas conceituações de arte é algo natural, logo o homem enquanto ser de linguagem clama para ter suas expressões de arte vistas e sentidas.

As permanências visualizadas e reproduzidas na arte pelo ser humano são temáticas bastante requeridas pelos Estudos Clássicos, o chamado *tópoi*. Os primeiros estudos sobre os *tópoi* dão conta de apresentar e defender ideias, percebemos que o caráter retórico está sobrevoando as temáticas clássicas. Pode-se apontar duas categorias de *tópoi*: geral e específico; o geral diz respeito a causa e efeito, como apontou Amossy (1997), já Perelman, (1997) revela-nos que a generalização dos *tópoi* se constitui como definidora das coisas; os *tópoi* específicos dependem do conteúdo e como estes se relacionam com outros, por exemplo, a temática do “retorno”, “do abandono” remetem aos temas amorosos. Ruth Amossy (2002) lança algumas problemáticas acerca da falta de referencialidade que alguns autores concebem aos *tópoi*, portanto, a autora frisa que “noções retóricas (como verossimilhança e *topoi*) (...) são frequentemente abordadas em si próprias, sem qualquer menção direta à doxa propriamente dita” (AMOSSY, 2002, p. 370).

O vai-e-vem dos temas na literatura não pode ser visto como novidade, basta recorrer a Antiguidade Clássica, pois Aristóteles já se debruçava sobre a imitação. O filósofo grego ainda delimitou o que viria a ser os *tópoi*, estando na seara da dialética e integrando basto campo da argumentação. Já para Cícero, a tópica encontra-se no lugar assentado pelos argumentos (Tópica 1.3-5; *Ad Familiares*, VII, 19). O lugar-comum (*locus communis*) da literatura são os temas que reverberam nas narrativas independentes do tempo, ou seja, são as repetições temáticas.

No procedimento ecfrástico, os *tópoi* encontram morada onde podem ser descritos como lugares, assim como elencou Hélio Teão: praias, cidades, ilhas, desertos. Entre os versos 478 a 482, do canto XVIII, da *Il.*, podemos visualizar descrições que utilizam os *tópoi* como procedimentos descritivos da écfrase. O primeiro *tópoi* que elencamos com descrição é o próprio escudo de Aquiles, a materialidade da arma e suas especificidades podem ser vistas como *tópoi*, já que a estrutura abrigará todas as descrições ecfrásticas em seu seio. Isso pode ser verificado no excerto que segue: “Cinco camadas o escudo possuía gravando na externa/ o hábil artífice muitas figuras de excelso traçado. ” (*Il.* 18.481-2), o escudo serve de base de sustentação para todas as écfrases que serão descritas, mais do que isso, torna-se um lugar primário para o desenvolvimento da narrativa.

As cidades são costumeiramente inseridas nos *tópoi*, nesse caso, com características próprias. A descrição ecfrástica das duas cidades as colocam numa posição de antagonismo, já que cada uma traz descritores únicos, por exemplo, a primeira cidade esculpida por Hefesto é mostrada como uma cidade de paz, ao descrever seu cotidiano é narrado um casamento e uma discussão por dívida; já a segunda cidade tem temática de guerra em suas descrições, o cenário torna-se hostil como a ambientação requer. A descrição da primeira cidade constitui-se como “Duas cidades belíssimas de homens de curta existência/ grava também. Numa delas celebram-se bodas alegres.” (*Il.* 18.490-1), no que concerne à segunda cidade “À volta da outra cidade se vêem dois imigos exércitos/ com reluzente armadura indecisos nos planos propostos:/ ou devastá-la de todo ou fazer por igual a partilha.” (*Il.* 18.509-11). Os lugares (duas cidades) são colocados numa posição de aproximação por possuírem a mesma temática, mas ao mesmo tempo se afastam por causa do conteúdo.

Uma descrição bastante tímida acerca de um rio é realizada no verso 521, colocamos o rio vistoso na posição de *tópoi* porque além de indicar lugar descreve a posição exata que o conflito se concretiza. Os elementos naturais são *tópoi* de excelência, portanto, sua descrição

movimenta a trama narrativa, extrapolando os limites de guiar o posicionamento para se tornar o local escolhido para o confronto, como veremos: “Logo que o ponto alcançaram que haviam adrede escolhido/ perto dum rio vistoso onde vinha beber todo o armento/ sem se despirem das armas luzentes se põem de emboscada. (Il. 18.520-2).

O campo também é *topoi* tradicional, este possui características que lhes são únicas e que são descritas ao sabor do fluxo narrativo, podendo ter descrições agrárias ou de guerra. Temos três excertos que o procedimento ecfrástico utilizou para descrever o agrário por meio da narrativa maior. A primeira descrição dos *tópoi* campesino é a lavoura (v. 541), esta descrita como larga e preparada para a colheita três vezes. O trabalho braçal é descrito como uma especificidade dos *tópoi*, o arado da terra e seus cuidados dão conta da lavoura como lugar que possui elementos narrativos constitutivos: “Para a lavoura apropriado um terreno também representa/ largo e amanhado três vezes no qual lavradores inúmeros/ juntas de bois conduziam no arado dum lado para o outro.” (Il. 18.441-3).

A segunda éfrase dos *tópoi* agrário é o campo real, como se trata de um local da realza suas características já se distanciam das demais. O ambiente é descrito como silencioso e que só há espaço para o rei, os camponeses descritos estão a serviço para monarca e sua lida com a terra não é descrito como benéfico, mas como impositivo de sua posição de inferioridade.

Um campo real também grava onde messe alourada se via
e os segadores que a ceifam na mão tendo foices afiadas.
Molhos caíam sem pausa por terra ao comprido dos sulcos.
Os molhos juntam em feixes ligados com junco flexível
três atadores; aos pés uns meninos braçadas de molhos
continuamente lhes jogam que ao longo dos sulcos recolhem.
(Il.18. 550-5)

A terceira éfrase refere-se a uma vinha, sendo descrita com esmero, pois todas as suas particularidades são narradas e evocadas pelo poeta como únicas. A éfrase dá conta do elemento do vinhedo e do seu entorno, este sendo participativo no processo de localização da vinha descrita. Os processos ecfrásticos dos *tópoi* remetem aos poderes caracterizadores que as descrições podem realizar, já que a vinha deixa de ser igual a tantas para se tornar singular, o que torna estes *tópoi* com referencialidade.

Os *tópoi* orientam a localização daquela narrativa, mas ao se atrelar ao procedimento ecfrástico deve-se se levar em conta as particularidades acopladas com a junção das

categorias, por exemplo, os *tópoi* enquanto tipologia da écfrase contribuem para descrever o local descrito.

3.4. *Chrónoi* em convergência: a função catalisadora da écfrase

O tempo nos circunda de uma forma pulsante, ora, quem nunca se questionou sobre o uso do tempo, seja positivo ou negativo. O vilão de muitos e herói de outros, o tempo é uma noção bastante complexa para o ser humano, já que a passagem temporal pode ser encarada como algo negativo e/ou punitivo para o homem. O sentimento de inadequação com relação ao tempo é bastante antigo, remontando à Idade Antiga, havendo uma personagem específica para dar conta de explicar e personificar o tempo.

O tempo é bastante escorregadio se tratamos de literatura, isso se materializa pelas relações que são formadas e desfeitas ao longo da narrativa. É importante deixar claro que o tempo pode possuir diferentes funções e finalidades no texto literário, a exemplo, a passagem de tempo no enredo, da personagem e/ou a estrutura temporal da narrativa. Nesse caso, iniciamos falando sobre a personagem, comumente, citada na mitologia greco-latina: Cronos (*Kρόνος*).

O deus do tempo e rei dos titãs possui origem dúbia, possuindo parentesco paternal e maternal com Urano e Gaia e, por vezes, Oceano e Tétis. Entretanto, apoiamo-nos na definição dada pelo latinista Grimal (2005, p. 105) ao afirmar que: “Cronos é o filho mais novo de Urano (o Céu) e de Gaia (a Terra). Pertencente à primeira geração divina, anterior a Zeus a aos Olímpicos.”. O autor ainda argumenta que segundo a mitologia, Cronos teria ajudado a mãe Gaia na vingança contra o pai (Urano), cortando o membro viril. Tal punição se deu pela crueldade que o Titão antigo cometia contra seus filhos, tendo como resultado a ascensão do deus do tempo ao trono do céu. Esses acontecimentos são narrados por Apolodoro, como veremos a seguir:

Então Gaia afligida (...), convence os Titãs que ataquem o pai e fornece a Cronos uma foice de aço. Eles todos, exceto Oceano, o atacaram; Cronos cortou os testículos do pai e os jogou no mar (...). E depois de destronarem Urano, {os Titãs} fizeram voltar do Tártaro os seus irmãos {os Ciclopes e Hecatonquiros} e entregaram o governo a Cronos (APOLODORO, Biblioteca. L. I, 1.4)

O deus Cronos é uma personagem recorrente na literatura e mitologia grega, mas devemos nos atentar aos elementos modificadores que este titã possui e como podem interferir e/ou modificar o curso da narrativa. Ao relacionar com as descrições ecfásticas

percebemos o quanto é difícil descrever o tempo cronológico, pois quando acessamos nossas memórias, na verdade, recuperamos fragmentos armazenados nas lembranças, sendo acompanhadas por sensações sensoriais, logo revivemos momentos reimaginados e não o tempo.

No procedimento da écfrase, o Tempo ou *Chrónoi* são descrições que contém narração de épocas do ano e festivais, por exemplo. Entre os versos 478 a 482, do canto XVIII, da *Il.*, verificamos a tipologia ecfrástica em alguns versos que foram analisados a partir da caracterização de Hélio Teão, logo, o tempo repousa sobre outras tipologias, como veremos.

A primeira écfrase descreve as bodas de um casal, a descrição pormenorizada a festividade e como esta impacta a vida daquelas pessoas e da cidade. O casamento é um acontecimento presente em quase todas as culturas conhecidas, assim, sua constituição se assenta entre as festividades marcadas pela tipologia *Chrónoi*. Sua realização não é fixada numa determinada época do ano, mas como um ato que se presentifica temporalmente na estrutura nuclear das sociedades, sobretudo, a Antiga.

Numa delas celebram-se bodas alegres.
Saem do tálamo os noivos seguidos por seus convidados
pela cidade à luz clara de archotes; os hinos ressoam.
Ao som das flautas e cítaras moços dançavam formando
roda em cadência agradável. Nas casas de pé junto das portas
viam-se muitas mulheres que o belo cortejo admiravam.
(*Il.* 18. 491-6)

A segunda descrição de tempo refere-se à estação do ano, logo que há três écfrases descritivas acerca da preparação da terra para o plantio. A agricultura é uma das atividades que mais necessita estar alinhada ao tempo, porque sua existência carece desse alinhamento. Geograficamente, a Grécia possui especificidades que a colocam numa posição de desvantagem com relação a agricultura, pois segundo Chevitarese (2000) as características climáticas daquele país mediterrâneo sofrem influências da cadeia montanhosa que está envolto, o que recai sobre o plantio e colheita. Ademais, devemos nos atentar para as estações do ano quando se trata de questões agrárias, ainda segundo o autor, o período que corresponde a transição do verão para a primavera é o mais propício para o plantio da uva, sendo colhida no início do outono.

A Grécia, localizada entre os paralelos 34 e 42 norte, é um país basicamente montanhoso, com 80% do seu território inseridos neste tipo de terreno. Este dado sugere, de imediato, que se a agricultura representa a base da sociedade grega, por um lado, a própria natureza do solo pedregoso e a falta de grandes áreas apropriadas afetarão materialmente o seu desenvolvimento, por outro. (CHEVITARESE, 2000, p. 64)

As descrições dos *chrónoi* desembocam em áreas campesinas, tendo a primeira écfrase localizada numa lavoura que remonta ao período do preparo da terra para o plantio. A noção que antecede a colheita é descrita com grande esmero pelos agricultores, vê-se como se lida com a terra nomeada e caracterizada como “Preta”, tal descrição indica sobre a qualidade da terra e que esta possui minerais que contribuem para que a colheita seja satisfatória, além disso, mostra o cuidado em manter o solo protegido de muitas plantações seguidas, fazendo com que a terra tenha o descanso necessário entre as colheitas, aumentando a saúde e a durabilidade do solo para a agricultura. Essas descrições podem ser visualizadas no segundo excerto da tipologia do *chronoi* no canto XVIII:

Para a lavoura apropriado um terreno também representa
 largo e amanhado três vezes no qual lavradores inúmeros
 juntas de bois conduziam no arado dum lado para o outro.
 E quantas vezes o extremo do campo lavrado atingiam
 vinha encontrá-los um homem que um copo de mosto lhes dava
 doce e agradável. Depois de beber novos sulcos abriam
 só desejosos de o linde alcançar do agro pingue e profundo.
 Preta era a terra que atrás lhes ficava apesar de ser de ouro
 e parecia revolta –espectáculo em verdade estupendo.
 (Il.18.541-9)

A terceira descrição que se refere ao tempo no ambiente pastoril é a colheita num vinhedo. A écfrase detalha com minúcias a posição do vinhedo sobre os homens que lidam com ele, vale destacar que a écfrase mista ocorre de maneira latente com este elemento, estando inserido em quase todas as tipologias já analisadas, tais quais: *prósopa*, *prágmata*, *tópoi* e, agora, *chrónoi*. O deus ferreiro forjou os espaços campestres para aproximar o humano e o divino, sendo que as interferências entre estes são determinantes para que ocorra uma boa colheita, logo que ao esculpir a “vala” que os homens passam com as cestas de vinho, mostra-nos os bastidores do trabalho agrário. O procedimento ecfrástico ocorre em gradações, mostrando-nos o vinhedo já pronto para a colheita, ademais o entorno da plantação também é descrito, o que mostra a relação de proximidade entre os elementos naturais e humanos para que a colheita seja satisfatória.

Representou uma vinha também carregada e belíssima;
 de ouro brilhante era a cepa e de viva cor negra os racimos
 que sustentados se achavam por muitas estacas de prata.
 De aço era o fosso gravado em redor; mas a cerca de cima
 de puro estanho. Um caminho somente ia dar até à vinha
 que os vinhateiros percorrem no tempo da bela vindima.
 Moços e moças no viço da idade de espírito alegre
 o doce fruto carregam em cestas de vime trançado.
 (Il.18. 561-8)

O tempo descrito na écfrase nos mostra nossa relação conflituosa e apaziguada com a passagem temporal. Os *Chrónoi* são elementos implacáveis e indomáveis, pois revelam-se como condutores da existência nos processos humanos, atravessando e corporificando as atividades humanas através das marcas temporais. O tempo nas narrativas vistas foi usado para fins diversos, desde a eternização de um casamento a colheita de uva, as delimitações cronológicas deve-se a outros fatores para que sua existência seja concretizada, como o ser humano, por exemplo. Apesar de não depender do crivo humano para existir, mas sua contabilização e percepção são realizados por aqueles, então, os *chrónoi* nos versos foram empreendidos para descrever o tempo e suas reverberações sobre o ser humano.

3.5. *Tandem ad arma: o escudo de Aquiles como representação do mundo grego*

Há diferentes formas de se representar o mundo, as artes o fazem usando seus elementos de forma pulsante. O fazer do mundo sempre foi tema recorrente na literatura e nas artes plásticas, mas o que é o mundo? O mundo pode representar o amplo, o minúsculo, o belo e/ou grotesco. O poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade representou o mundo até então conhecido por ele, desde Minas Gerais ao Rio de Janeiro, todas as paisagens que passavam diante de seus olhos ou de sua mente foram materializadas em seus versos. Um dos poemas mais enigmáticos do poeta mineiro, Drummond, “A máquina do mundo” nos revela que o mundo pode se abrir para um interiorano numa pequena cidade de Minas Gerais, trazendo questões latentes a toda humanidade, o mundo se torna uma metonímia das possíveis conexões que são construídas a partir da vastidão e, ao mesmo tempo, da pequenez que o mundo se apresenta para o homem.

Se pegarmos o poeta português Camões, também veremos que o mundo é uma representação temporal e histórica daquele período. Em “Os Lusíadas”, no canto X, ocorre o fabrico de mundo através de uma máquina concebida pelo conhecimento e geradora deste “Vês aqui a grande máquina do Mundo,/ Etérea e elemental, que fabricada/ Assi foi do Saber, alto e profundo,/ Que é sem princípio e meta limitada.” (LUSÍADAS, X, 80-3). A maquinação do mundo é uma das grandes questões reflexivas que rodeiam o ser humano, pois conhecer os princípios formadores do planeta sempre moveu a curiosidade dos homens.

No canto 18, da *Il.*, a fabulação de um mundo é engendrada por Hefesto ao criar e narrar no escudo de Aquiles descrições do novo globo. A écfrase descrita baseia-se em todas as etapas da criação e desenvolvimento do “novo” mundo, é importante salientar que as semelhanças entre os dois mundos ficam amparados no âmbito da metalinguagem, já que ambos estão inseridos numa ficção, então há um encaixe de narrativas para dar sustentação às descrições feitas pelo deus ferreiro.

O mundo pensado e materializado no escudo de Aquiles possui uma espécie de camadas, sendo caracterizadas por dez camadas, sendo que cada uma corresponde a uma particularidade do mundo, podendo surgir camadas que remetam paz e/ou guerra, tal qual o mundo que conhecemos. A prolifera relação entre literatura e pintura é estudada há muito tempo, o professor Mário Praz (1982) relaciona as profundas ligações entre poesia e artes plásticas, sendo usual este escambo artístico para dar ao leitor a tela que está sendo escrita/esculpida pelo poeta.

Fundou-se a prática de pintores e poetas durante séculos; aqueles iam buscar, para suas composições, inspiração nos temas literários, e estes tentavam pôr diante dos olhos dos leitores imagens que somente as artes visuais (...) poderiam adequadamente oferecer. Uma vista de olhos a uma antiga tradição que remonta à descrição do escudo de Aquiles feita por Homero nos convencerá facilmente de que poesia e pintura têm marchado constantemente de mãos dadas, numa fraterna emulação de metas e meios de expressão. (PRAZ, 1982, p. 3)

A idealização de mundo para os gregos possui uma tríade bastante complexa, sendo composta pelo elemento divino, cultural e individual. Na écfrase descrita no canto XVIII, visualizamos as concepções de harmonia e desarmonia bastante delimitadas, havendo um jogo quase de oposição entre as camadas. A noção de mundo na cultura grega se delimita ao “mundo” até então conhecido por aquelas comunidades. O processo criador de esferas habitáveis ou não participa da escritura imaginativa de como o homem concebe a criação do mundo, ou seja, vemos um deus criando um mundo povoado por mortais, mostrando-nos que independente do criador as belezas e feiuras continuam a existir.

O latinista Edwards (2000), tece comentários acerca dos cantos da *Il.*, no que concerne ao canto XVIII, há uma atenção maior para a feitura do escudo de Aquiles. O autor advoga que a representação da sociedade grega ocorre de maneira intensa e organizada, sendo perceptível que o escultor (Hefesto) planejou descrever cenas que se correlacionam e se distanciam drasticamente, como a descrição do casamento com a discussão entre os dois homens por dívidas. A priori, esses fragmentos do cotidiano são distantes, mas isso é o que os

aproxima, já que tais acontecimentos são corriqueiros e passam despercebidos pela sociedade. A vida em comunidade é sintomática para as benesses do convívio coletivo, pois todas as descrições são partilhadas entre os seres vivos (humanos, animais e vegetais).

Rodolpho (2014) argumenta que a descrição é importante no desenvolvimento dos gêneros poéticos, ademais, a autora se posiciona acerca da autonomia que a écfrase assume nas descrições concretizadas. O procedimento ecfrástico coloca o leitor/expectador diante do que se é narrado/descrito de forma ampla, já que é acessado de forma privilegiada todos os detalhes do objeto, potencializando ao máximo as imagens materializadas. De acordo com Rodolpho (2014) devemos nos atentar as tipologias da écfrase, pois:

No caso dos lugares, épocas, modos ou personagens, é preciso que haja em sua narração fontes de argumentos a partir da beleza, da utilidade e do prazer – contemplando as funções básicas da retórica (*mouere, docere, delectare*) – tal como fez Homero no caso das armas de Aquiles (canto 18 da *Iliada*), ao dizer que eram belas, poderosas e de aspecto admirável para os aliados, mas assustador para os inimigos. (RODOLPHO, 2014, p. 96)

A tipologia ecfrástica analisada diz respeito aos modos (*trópoi*), ainda segundo Rodolpho (2010, p. 99), “são os equipamentos, armas e máquinas da guerra, com relação aos preparativos de cada um.”, dessa maneira, foram contempladas as descrições realizadas a partir desses equipamentos bélicos ao longo dos versos 478 a 482, do canto XVIII, da *Iliada*.

A primeira arma descrita naqueles versos refere-se, especificamente, ao escudo de Aquiles. Logo que o deus ferreiro elege os materiais que darão sustentação ao equipamento e às pinturas posteriores, dar-se-á a descrição da salvaguarda. O desenho do escudo de Aquiles é um dos mais requeridos pela imaginação dos leitores da *Il.*, já que as camadas que envolvem o armamento deixam várias lacunas procedimentais. Assim sendo, a busca pela aproximação entre as descrições aferidas por Hefesto serve de modelo para outros pintores/artistas que almejam reproduzir com exatidão as descrições deixadas pelo deus no escudo. A seguir veremos algumas representações de diferentes épocas que buscavam essa aproximação com o escudo de Aquiles:

Book Eight 1



*Figur 1. Bronze shield from the Idaean cave Herakleion Museum, inv. no. 7).
From K. Fittschen, *Irch. Hom.* 8 Abb. 1.*

Fig. 01. Escudo de bronze da caverna Idaean. (Herakleion Museu, inv. n. 7). De K. Fittschen, *Irch. Chipre./bb. 1*

A primeira figura é de um escudo de bronze encontrado em Creta, mas que pode ser originária da Ásia Menor ou do Chipre devido às técnicas usadas para esculpir o artefato. Edwards (2000) apontou que tal escudo pode representar a percepção que os antigos tinham sobre o mundo, ademais, as gravuras forjadas na figura 01 remontam às camadas propostas pelo deus coxo para o escudo de Aquiles, havendo um diálogo entre as peças, tais como: guerra entre homens e animais (ex. leão), cosmos e paz. Na figura 02, vemos um prato fenício com pinturas que apontam modelos de civilizações que viviam naquele mundo. A segunda figura remonta o elemento humano no processo de criação do mundo inventivo, pois as tipologias da *prósopa*, *prágmata* e *chrónoi* estão presentes nos excertos que são possíveis de serem vistos, assim, a pacificidade humana diante da natureza e com outros homens são descritas na primeira camada do prato; já no lado oposto da mesma camada são visíveis a

preparação e o conflito bélico já em andamento, tal qual foi analisado anteriormente, o cenário de paz coexiste com a guerra.



Figure 2. Phoenician silver dish from Amathus (British Museum, B.M. 123053). From K. Fittschen, Arch. Hom. n Abb. 3.

Fig. 02. Prato de prata fenício de Amathus (Museu Britânico, B.M. 123053).
De K. Fittschen, Arch. Horn, n. Abb. 3.

Já a terceira figura, é uma representação interpretativa realizada pelo latinista Willcock (1976), ao transpor as descrições dos versos 478 a 482, do canto XVIII, da *Il.*. Como já foi salientado, há um consenso entre os pesquisadores das Letras Clássicas que o escudo de Aquiles foi forjado com cinco camadas, assim sendo, o autor em questão sintetizou as descrições dos versos homéricos aos temas que foram descritos.

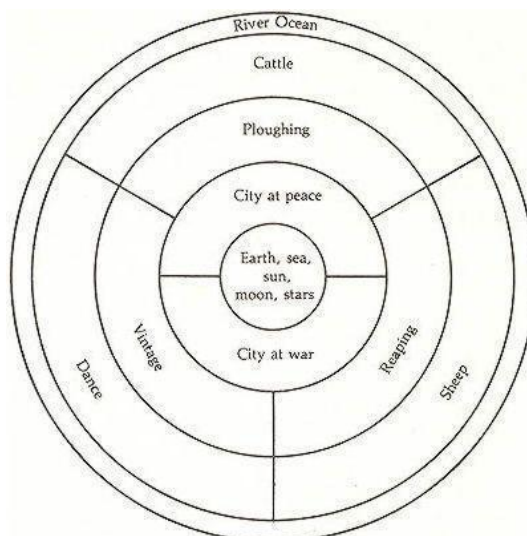


Fig. 03. Representação das cenas listadas no escudo de Aquiles (WILLCOCK, 1976, p. 281)

As representações das cinco camadas internas do escudo de Aquiles sinalizam sinteticamente as divisões temáticas que o deus Hefesto realizou no mundo criado. De acordo com a interpretação de Willcock (1976), o mundo em miniatura materializado no escudo pode ser dividido em: a primeira camada representa o surgimento de tudo, tendo o sol, lua, estrelas e céu como elementos propulsores do começo do mundo; a segunda constitui-se pela dualidade entre cidades e seus símbolos (cidade em paz em oposição à cidade em guerra); a terceira camada remete o elemento campestre, havendo uma tríade entre a agricultura, pecuária e vinicultura; a quarta camada descreve o elemento da arte, como a dança, música/canto e festa nupcial; a última camada envolve e segura o mundo num imenso arremate, como um cinturão, sendo descrito como os rios e os mares, percebam que o início e o fim trazem elementos externos ao homem, como se este estivesse numa posição de subordinação e inferioridade diante dos elementos fundadores e terminais do mundo criado.

Os elementos que descrevem as armas utilizadas pelo homem na narrativa estão dispostos de forma bastante espaçadas, dando a concepção de que todas as partes descritas na éfrase contém um potencial destrutivo, não esqueçamos que a temática bélica se faz presente em todos os cantos em menor ou maior grau. A primeira arma descrita foi a feitura do escudo, tendo as seguintes especificações laborais: “Grande e maciço primeiro fabrica o admirável escudo/ com muito esmero lançando-lhe à volta orla tríplice e clara/ de imenso brilho. De prata a seguir fez o bálteo vistoso.” (*Il.* 18. 478-480). A descrição inicial do escudo

mostra-nos os materiais primários que serão utilizados para surgir a arma “bálteo”, ou seja, será de metal.

O segundo *trópoi* ecfrástico será as armaduras descritas dos exércitos inimigos, estando inseridos na camada que aborda as duas cidades opostas, nesse caso, esta tipologia descreve a cidade em guerra. A descrição da arma se dá através de um adjetivo, assim como no primeiro *tropoi* analisado, nos versos que seguiremos vermos como a écfrase trabalha com a ideia de materiais bélicos em oposição a ausência destes: “À volta da outra cidade se vêem dois imigos exércitos/ com reluzente armadura indecisos nos planos propostos:/ ou devastá-la de todo ou fazer por igual a partilha/ das abundantes riquezas que dentro das casas se achavam.” (Il. 18.509-512). O adjetivo “reluzente”, ou seja, brilhante caracteriza a armadura dos exércitos, assim como delimita e diferencia em relação ao oponente, a cidade que será atacada. Na mesma cena, encontramos outras armas que podem ser inseridas na topologia do *trópoi*, sendo os meios que os cidadãos acuados utilizam para se protegerem dos inimigos. Há um indicativo de arma no verso 515, quando as esposas, crianças e velhos guerreiam de cima do muro, textualmente não uma definição clara de quais armas foram usadas, mas sua inserção na tipologia se dá pela própria finalidade que as armas dispõem: proteger/ferir, logo “E enquanto as caras esposas as crianças e os velhos cansados/ cheios de ardor se defendem de cima dos muros bem feitos.” (Il. 18.515-6). A proteção aferida às mulheres, crianças e velhos não se estende aos participantes da emboscada, apesar de estarem munidos de “armas luzentes, a tocaia firmada pelos inimigos atinge outros homens, como: “Logo que o ponto alcançaram que haviam adrede escolhido/ perto dum rio vistoso onde vinha beber todo o armento/ sem se despirem das armas luzentes se põem de emboscada.” (Il.18.520-2). A última arma descrita pela tipologia ecfrástica do *topoi* é uma lança de bronze causadora de diversos danos humanos no decorrer da disputa entre os sitiadores e os assaltados. Como veremos no excerto a seguir:

Os sitiadores que estavam reunidos em junta ao ouvirem
a gritaria do assalto aos rebanhos depressa abalaram
em seus velozes corcéis alcançando na margem do rio
aos da cidade e travando com eles renhida batalha
onde aéneas lanças furiosas causaram recíprocos danos.
(Il.18. 530-4)

As lanças lançadas sobre os assaltados tiveram consequências desastrosas para os participantes do conflito, já que os equipamentos bélicos possuem essa característica, sendo

salvadora para uns e matadora para outros. A descrição das armas na feitura do escudo de Aquiles já anuncia sua finalidade para o desfecho da Guerra de Tróia, sendo basilar para a continuação da narrativa principal a finalização da arma do filho de Tétis. Apesar do caráter mutilador que as armas adquirem ao longo dos versos, percebe-se que as armas em si são ferramentas que complementam a temática da pugna, sendo coparticipantes desse processo, ou seja, todas as écfrases desenvolvidas acerca das armas vinham acompanhadas de adjetivos que as transformam em algo belo, há somente a adjetivação da lança que remete a algo negativo, podendo indicar um distanciamento desta arma com o próprio escudo de Aquiles.

As tipologias ecfásticas analisadas ao longo deste capítulo serviram de base para a construção de um quadro contendo todas as écfrases presentes na análise discorrida neste trabalho. Assim sendo, as tipologias da écfrase estão sintetizadas para leituras e pesquisas posteriores.

Tabela das tipologias ecfásticas analisadas no canto XVIII, da *Il.*, de Homero.

<i>Prosopa</i>	<i>Pragmata</i>	<i>Topoi</i>	<i>Chronoi</i>	<i>Tropoi</i>
Orião (Ὠρίων)	Bodas alegres	Escudo de Aquiles	Casamento	Escudo de Aquiles
Híades (Ύαδες)	Dois exércitos inimigos	Duas Cidades	Preparo da lavoura	Armadura
Ursa/Carro ou Calisto (Καλλιστώ)	Lavoura farta	Rio vistoso	Vinha	Objeto não identificado (esposas, crianças e velhos se defendem)
Homens	Campo real	Campo real		Armas
Noivos	Vinha	Vinha		Lanças
Convidados	Leões atacam as reses	Lavoura		
Mulheres	Dança	Cnosso		
Dois cidadãos				
Esposas, crianças e velhos				
Cidadãos 1				
Ares (Ἄρης)				
Palas Atena (Ἀθηνά)				
Dois vigias				
Ovelhas				
Reses				
Discórdia				
Tumulto				
Parca				

4. A ÉCFRASE COMO PRESENTIFICAÇÃO TEATRAL: REMATES POÉTICOS NA ENEIDA, DE VIRGÍLIO

A *A.*, de Virgílio, está assentada no imenso panteão das obras literárias ocidentais, têm a estrutura de um poema épico e alude à fundação da grandiosa Roma. Os estudos clássicos apontam que Públio Virgílio Maro escreveu a obra no século I a.C., (29-19 a.C.), narrando o período histórico da fundação de Roma, 753 a.C., logo, séc. VIII. A feitura da Eneida foi requerida por Otávio César (Augusto, primeiro imperador romano) com o objetivo de eternizar Roma por seu grande legado de conquistas. O Império de Augusto ficou conhecido como a época de ouro da literatura latina, pois era grande incentivador das artes, sobretudo para fins políticos.

O poema de Virgílio vai tratar de uma mescla entre o tempo mítico e histórico, pois a temática dos feitos grandiosos dos heróis (recorrente na épica) se entrelaça com o futuro de Roma, remetendo a magnitude que o império se tornaria/tornou. O surgimento de Roma pode ser explicado pelos pilares que sustentam a civilização romana, sendo: *Virtus*, *Pietas* e *Fides*. O *Virtus* possui difícil conceituação, pois se refere à noção de diversas ideias. Se seguirmos a etimologia *uirtus* (qualidade de um homem decente), é empregada para pessoas que possuem bons costumes e de personalidade superior. Para Cícero tal termo se assemelha a excelência moral, ademais, o autor relaciona “*uirtus*” como uma virtude proveniente da descendência romana, como podemos verificar no excerto a seguir: “*virtus... quae propria est Romani generis et seminis.*”¹³

O termo *Pietas* é a qualidade que impulsiona as ações e os pensamentos do herói da epopeia, Eneias. A designação em questão serve de base para o ideário de homem romano que está sendo construído ao longo do poema, pois o herói perspicaz e destemido deve figurar como modelo para os demais homens daquela sociedade. Por fim, *fides* é tratada como um juramento proferido para selar a harmonia entre os juramentistas.

A obra virgiliana não se limita aos fins artísticos, pois se configura como um importante documento político e religioso, já que a *A.* indica um direcionamento moral que

¹³ CICERO, *Philippicae*, 4.13. (A virtude... que é própria da linhagem e do sangue Romano.)

deve ser seguido pelo povo romano, transmutando o caráter literário da obra, pois os arranjos sociais que são tocados na epopeia norteiam o ideário romano que se propõe.

Essa ligação entre a política e a religião que são traçadas na Eneida podem indicar o propósito de grandiosidade territorial que a obra exprime para aquele império, logo que o divino e o humano se tocam de maneira peculiar na narrativa. Isso se relaciona com a própria estrutura escolhida para formar os versos, pois a epopeia trata de homens superiores em ação em pensamento, como frisou Aristóteles. A figura do herói lendário é exaltada na narrativa como filiada aos deuses, havendo uma espécie de mediação entre o divino e o humano. Eneias, nesse sentido, é a figura que representa essa ligação, logo que suas ações serão responsáveis pelo firmamento de Roma como império grandioso da região do Lácio, para além disso, o herói configura a promessa da expansão dos limites territoriais, políticos, religiosos e ideológicos de Roma.

O herói Eneias se transveste no ideário de romano a ser seguido e cultuado. A Eneida num sentido mais amplo se configura como um alinhamento desse modelo romano a ser transmitido, seja pelo seu caráter mítico ou histórico. As origens do povo romano são tratadas de maneira bastante diversas, logo que o caráter religioso remonta para a Guerra de Troia como percussora romana; já do ponto de vista histórico, devemos recorrer ao período clássico latino. A epopeia funciona como uma mantenedora da origem de Roma, enquanto mítico e histórico.

A Eneida (*Aeneas*), de Virgílio, narra a saga do herói troiano, Enéias, este sendo salvo dos gregos na famosa Guerra de Troia. Os versos se iniciam logo depois da queda da cidade de Troia, o guerreiro Enéias foge com sua família, buscando fundar uma nova cidade, com isso, o herói segue numa jornada rumo a criação da grandiosa cidade, Roma. O poeta Virgílio ao escrever sua epopeia, busca imitar (*imitatio*) o famosíssimo Homero, tais considerações se devem às temáticas do poema serem semelhantes a *Il.* e *Od.*, ambas de Homero, pois os seis primeiros versos da Eneida trazem o *topos* “viagem”, aludindo ao regresso de Odisseu, na *Od.*; já os seis últimos cantos da *A.* remetem a temática bélica, ilustrando a *Il.*, na famosa Guerra de Troia. A imitação realizada por Virgílio é uma homenagem e reconhecimento pela valorosa obra do poeta grego, Homero. Além disso, a imitação realizada pelo escritor latino se deve à busca incessante que os artistas têm pela perfeição, com isso, a arte sempre fica em primeiro plano nessa disputa.

A análise realizada, neste capítulo, tem como objeto o canto 8 da Eneida, de Virgílio. O canto em questão traz o deus Vulcano forjando as armas de Eneias, sendo uma clara referência ao escudo de Aquiles, da *Iliada*, de Homero. As descrições suscitadas ao longo dos versos são tratadas como procedimento retórico-poético da *écfrase*, sendo a motivação deste estudo.

As tipologias *ecfrásticas* tratadas entre os versos 626 a 729, do canto 8, da *A.* são fundamentais para a análise empreendida nesta pesquisa, logo que as sobreposições imagéticas que são construídas por Vulcano afloram o surgimento do império romano diante dos nossos olhos.

As representações teatrais aferidas pelo procedimento *ecfrástico* configuram a extrapolação entre o ficcional e real, pois se considerarmos as descrições narradas nos versos supracitados como puramente ficcional retiramos as fabulações que o leitor realiza para reconstruir as descrições em sua mente. O movimento ritmado que a *écfrase* se propõe a criar nos objetos analisados, funcionam como uma metáfora do espaço criado para o desenvolvimento do procedimento retórico-poético, logo que os escudos de Aquiles e Eneias são os palcos dessa grande peça teatral que a *écfrase* realiza em suas descrições.

4.1. Vulcano funde a representação de Roma: mapeando as *Prósopa ecfrásticas*

Na *épica virgiliana*, Eneida, há uma figura que desempenha um papel fundamental para a construção da *écfrase* na narrativa, o deus Vulcano (*Vulcanus*), sendo apontado como o deus do fogo. As narrativas acerca do deus romano Vulcano (também chamado de *Mulcíbero*) determinam que sua genealogia é oriunda de Júpiter e Juno; ainda de acordo com a mitologia, sua mãe, a deusa Juno, lançou Vulcano do monte Olimpo caindo nos mares. Esse fato decorreu por causa de uma deficiência na perna, portanto, era coxo, tal qual Hefesto na mitologia grega. Com isso, o deus do fogo foi criado por Tétis (mãe de Aquiles) e Eurínome, filhas de Oceano. De acordo com Grimal (2005, p. 467), o deus Vulcano não possui uma lenda própria, por isso, suas características remontam a figura do deus Hefesto, ademais, a divindade romana possuía uma festa, comemorada em vinte e três de agosto (23), sendo comum louvores através do lançamento de fogo em peixes ou noutros animais.

O deus ferreiro era casado com Vênus, a deusa da beleza e do amor. As características mais comuns de Vulcano referem-se a sua feiura, diferentemente, sua esposa

era tida como a deusa mais bela, sendo usual apontar infidelidades de Vênus. Podemos apontar a descendência de Eneias como exemplo da infidelidade da deusa da beleza, já que segundo Grimal (2005, p. 135), “Eneias é um herói troiano, filho de Anquises e de Afrodite” (Vênus, na mitologia romana), mas isso não impediu que Vênus implorasse ao seu marido, o deus do fogo, que forjasse as armas de seu filho Eneias para a grande guerra contra Turno.

Vulcano forja a armadura com auxílio dos ferreiros Ciclopes, as imagens esculpidas pelo deus no escudo do herói Eneias, remonta a história gloriosa de Roma. Para dar conta da história de Roma, o deus coxo utiliza a tipologia ecfrástica da *prosopa*, está sinalizando a descrição de personagens que movimentam a narrativa.

A écfrase é iniciada ao apontar que as descrições realizadas remontam a descendência valorosa do filho magnânimo de Eneias e Creusa. A primeira *prosopa* descrita entre os versos 626 a 731, do canto XIII, da Eneida, apresenta Ascânio como figura sublime e viril. Essas características são fundamentais para a noção de ideário de romano, pois realiza uma espécie de previsão sobre as ações que o homem romano deve cumprir. A origem lendária da personagem de Ascânio é anterior à figura da loba parida e dos gêmeos, prevendo mais uma vez que a linhagem de Eneias possui correspondências divinas. Ao assinalar as origens míticas do povo romano através da figura icônica de uma loba parida jorrando leite para gêmeos, remonta a grandiosidade que o Império Romano terá. Logo, a loba representa a ferocidade e virilidade de Roma, haja vista que a escolha pela fêmea pode indicar que a reprodução e o mantimento do povo romano serão garantidos. As figuras dos gêmeos sendo alimentados pela loba indica a noção de multiplicação dos romanos ao longo dos tempos, mas do que isso, configuram o ideário de força perante as adversidades. Os gêmeos são Rômulo e Remo, filhos de Marte e Reia Sílvia, descendentes de Eneias. Segundo a mitologia romana, os gêmeos entram em disputa por Roma e Rômulo mata Remo, tornando-se o fundador e primeiro rei da cidade.

A teatralidade ecfrástica esculpida por Vulcano detalha os grandes feitos e as glórias que Roma alcançaria, tendo o povo romano como participantes ativos nesse processo. No excerto a seguir, vemos a écfrase se materializado nos primeiros atos teatrais que o ferreiro propõe a descrever, sendo que a figura do homem será determinante para as conquistas romanas, com isso, os deuses se farão mais presentes do que nunca, mas sua representação será hereditária e sanguínea, pois os romanos possuem linhagem direta com os deuses.

Os grandes feitos da Itália e os triunfos do povo romano
 pintado havia, a viril descendência de Ascânio guerreiro,
 a longa série de suas conquistas, das grandes batalhas.
 Comodamente deitada da verde caverna de Marte
 parida loba se via e, pendente das túrgidas tetas
 da nutridora, dois gêmeos.
 (A. 8. 626-631)

A écfrase detalha com exatidão as descrições que serão transportados para o palco fabulativo da mente do leitor/expectador. Ao adentrar no procedimento ecfrástico, os elementos da narrativa podem se constituir por diversos primas, por exemplo, na tipologia da *prosopa* a cidade Roma é caracterizada e descrita como uma das personagens principais no detalhamento da écfrase, pois todos as descrições posteriores se voltarão para si. É interessante notar que o deus Vulcano utiliza diferentes técnicas artísticas para construir o escudo de Eneias, pois além de esculpir com materiais de ferro, ouro e prata, há indicações textuais que tratam seu trabalho como pintura, logo que Roma não é forjada com fogo, mas pintada. Outra descrição é realizada pelo procedimento ecfrástico ao mencionar as figuras reverberantes na literatura greco-latina, as Sabinas. O rapto das Sabinas tornou-se temática corrente na produção de obras de arte, sobretudo, as plásticas. Uma das pinturas a tela mais conhecidas de Nicolas Poussin é intitulada O rapto das Sabinas, datado de 1637, o pintor presentifica o sequestro das Sabinas:



Figura 05¹⁴: O rapto das Sabinas, de Nicolas Poussin (1637)

¹⁴ Disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/nicolas-poussin/m0gt5t>. Acesso em: 04/09/2021.

O rapto das Sabinas é descrito como um rompimento das tradições dos deuses, sendo classificável como insolente. Para Zago (2016), o rapto das mulheres sabinas pode ser visto como fato primordial para a miscigenação dos povos romanos, ademais, outros poetas trataram desse episódio mitológico. Ovídio, poeta latino, na *A arte de amar*¹⁵ (*Ars amandi* I, 101-109), apresenta-nos o ocorrido como pretexto para encontros amorosos:

Pela primeira vez, ó Rômulo, trouxeste a
inquietação aos espetáculos, quando as sabinas
raptadas agradaram a teus homens solteiros. Então,
nem pendiam panos dos mármore cênicos nem
havia palcos borrifados pelo rubro açafão, os galhos
que o copado Palatino produzira, grosseiramente
dispostos, constituíam um teatro sem arte; em
declives relvosos assentou-se a platéia, com ramos
quaisquer a lhes cobrirem as guedelhas.

O rapto das mulheres Sabinas desencadeou a guerra entre os Cúrios e os romanos, havendo o confronto sob o comando de Tácio (Cúrios) e Rômulo (Roma), o comandante romano saiu da guerra vitorioso, confirmando a superioridade romana perante os inimigos. A guerra motivada pelo rapto das mulheres é descrita de forma bastante crua, surgindo personagens que foram mortas ou gravemente feridas durante o confronto. As descrições sugerem o tão doloroso pode ser guerrear contra os romanos, isso é realizado através de sobreposições imagéticas dispostas ladeadas entre as personagens descritas na écfrase, por exemplo, os comandantes inimigos Tulo e Meto são descritos por seus comandos sanguinários, tornando visíveis as vísceras de Meto.

Pouco depois, assentadas das tréguas, defronte das aras
Os dois monarcas armados, com taças na mão, escolhida
Porca imolavam, sinal das alianças firmadas entre eles.
Perto dali, por mando de Tulo quadrigas velozes
Em curso oposto lançadas, a Meto – faltou com a palavra! –
Desquartejavam; as vísceras rotas da estrada os sarçais enfejavam.
(A. 8. 637-643)

A descrição de reis é algo comum nos escritos literários, no caso do procedimento ecfrástico é importante frisar que as pormenorizações ocorrem através do fluxo narrativo. Porsena, famoso rei da cidade etrusca de Clúsio, é descrito pela ousadia de tentar invadir Roma, sendo impedido pelo oficial romano Cocles, militar que é narrado pela coragem e ousadia de defender a ponte sozinho contra a invasão comandada por Porsena. A coragem

¹⁵ Trad. Matheus Trevizam, 2003.

romana recebe destaque nas descrições na écfrase virgiliana, isso inclui a figura feminina de Clélia, sendo uma prisioneira romana do exército inimigo, mas que consegue fugir do domínio de Porsena, pois atravessa o rio Tibre nadando. Essas descrições podem ser observadas a seguir:

Mais afastado, exigia Porsena que ao fero Tarquínio
Se recebesse, e apertava a cidade com cerco impiedoso.
De armas na mão, os Romanos forjavam sua própria grandeza.
Ameaçador, ou tomado de espanto, Porsena se inflama
Contra a ousadia de Cocles na ponte, impedindo-lhe o passo,
Ou por ter Clélia escapado dos ferros, nadando de volta.
(A. 8. 644-9)

A Eneida narra o surgimento e o futuro glorioso de Roma, mas para isso o deus Vulcano recorre a diversas figuras míticas e históricas da sociedade romana, como políticos. Uma curiosa écfrase construída no verso 650, do canto XIII, refere-se ao político Manlio, sendo descrito como guarda do tempo, entretanto, devemos considerar os demais elementos que são sobrepostos na imagem descrita. Logo, o aristocrata está posicionado de pé próximo a Rocha Tarpéia, sendo o local das execuções na Roma antiga. A indicação para guardar o ambiente reservava muitos perigos, já que aquela zona podia ter atentados. Os animais são descritos com sapiência pelo deus do fogo, já que o Ganso argentino e os Galos possuem descrições muito intimistas, chegando a pontuar características da personalidade. Esses animais são os responsáveis pela segurança, protegendo das luzes e trevas.

Ganso argentino esvoaçava nos pátios de ouro, anunciando
com seu grasnido estridente que os Galos haviam chegado.
Por entre o mato assomavam; num pronto estariam de posse
da fortaleza; amparava-os as trevas, a noite sem luzes.
Reconheciam-se pelos cabelos cor de ouro, a roupagem
de ouro também. Com saiotes listrados vão vistos de longe.
Colares de ouro enfeitam; nas mãos, duas lanças alpinas.
(A. 8. 653-9)

A religião era uma das bases da constituição da sociedade romana, com isso, várias entidades foram descritas pela écfrase. Uma das figuras que passaram pelo procedimento ecfrástico são os Sálios, os protetores dos escudos sagrados de Marte; sua proteção se dava por meio de rituais que objetivavam demarcar o entremeio das guerras, ou seja, o início e fim de cada confronto. Segundo Grimal (2005, p. 345), a figura mitológica descrita na Eneida como Lupercos, recebe o nome de Pã (*Πάν*); já para a mitologia grega é o deus dos pastores e bosques, ademais, também é descrito como um observador da nudez, claridade da lâ e dos

escudos do céu. As *prósopa* ecfástica descrevem a peregrinação das Matronas Romanas, pois ao carregar as imagens sacras por Roma simbolizam que a tradição e a memória da civilização romana deve ser perpetuada por todos os espaços. As matronas constituem a aristocracia da sociedade de Roma, já que possuíam cidadania romana e muitas tinham riquezas e participavam das decisões políticas.

As cenas horrendas de disputas e conflitos se estendem para além da guerra, logo que os jogos políticos adentram no campo minado dos interesses do Império Romano. No verso 666, do canto 8, da *A.*, uma personagem histórica é descrita pelos seus atos nebulosos contra Roma, sendo representado como político que age em favor de si e não do império romano: todas penas repousam sobre Catilina. Segundo a historiadora Beard (2020), Catilina é uma figura icônica na história da Roma antiga, pois seu legado configura-se como um amontoado de complôs contra a república. A autora disserta algumas considerações sobre a índole do político romano: “Catilina era um dos notórios criminosos, persuadindo Sula a inserir seus inimigos pessoais nas listas e, quando seu trabalho sujo estava concluído, lavava de suas mãos os vestígios da carnificina humana em uma fonte sagrada.” (BEARD, 2020, p. 304).

O deus do fogo descreve Catilina a partir do terror que o político demonstra ao encarar as Fúrias (*Furies*), sendo os gênios do mundo infernal, como pontua Grimal (2005). Podemos verificar que os crimes cometidos ao longo da vida são cobrados pelos seres míticos da tradição romana, dessa forma, as cenas horrendas que são descritas povoam o imaginário de como de fato é o inferno, logo: “mais longe as moradas/ do negro Tártaro avistam-se, as bocas horrendas de Dite, / em como as penas dos crimes, e tu, Catilina, suspenso/ de um pavoroso penedo e a tremer da carranca das Fúrias.” (*A.* 8. 664-7).

Em contrapartida, Vulcano descreve um político que era tido como honrado e zeloso com as tradições romanas, sendo premiado e reverenciado pelas suas qualidades enquanto exemplo a ser seguido pelos romanos, “Mas, para os bons, sítio à parte; Catão a eles todos premeia.” (*A.* 8. 668). Marco Porcio Catão (234-149 a.C.) recebe outro tratamento pela historiadora Beard (2020), pois seus princípios não eram realistas para o momento político que Roma estava vivenciando. Como estamos tratando de um texto poético que objetiva tecer memórias sobre a cidade eterna, é considerável que tenhamos figuras dúbias e que expressam as intenções de quem a produziu e/ou encomendou.

As descrições ecfásticas detalham os objetos em movimento na narrativa, por exemplo, os seres marinhos que atravessavam os mares. O detalhamento dos Ledos delfins

em seu curso foi esculpido pelo deus coxo com cor de prata, apesar de não haver maiores detalhes sobre esses seres que aparentemente vivem nos mares, Vulcano os desenha como pertencentes aos seres marinhos, pois possuem caudas e realizam cambalhotas com naturalidade, podemos verificar o excerto a seguir:

Por entre tais maravilhas o tûmulo mar se distende,
De ouro na cor; porém branca era a espuma que as ondas corava.
Ledos delfins cor de prata, em belíssimos círculos davam
Mil cambalhotas e as águas cortavam com as caudas bulhentas.
(A. 8. 669-672)

A teatralidade ecfrástica arranjada por Vulcano coloca alguns líderes do Império Romano numa posição muito elevada na hierarquia social e divina da sociedade romana. A figura de César Augusto é descrita numa posição corporal de comando, logo que é posto na popa do navio prestes a dar orientações para diversas etnias, ademais, os deuses são colocados na mesma linha dos mortais, já que estão recebendo ordens do imperador romano. A batalha de Ácio descrita pela écfrase desenha muitos nomes de políticos que são importantes para o futuro de Roma, como já foi salientado, o imperador César Augusto comanda a guerra, entretanto, aparecem em disputa o passado e o futuro, tendo os nomes de Marco Vipsânio Agripa e Marco Antônio. Aquele é descrito como favorito dos deuses, já este é tido como vergonha romana, por trair os ideais primeiros de expansão do império. Vemos nos versos que seguem, as descrições ecfrásticas do imperador César Augusto:

César Augusto se via na popa, de pé, comandando
Ítalos, gentes do povo, o Senado, os penates e os deuses.
Flâmulas duas, a par, lhe nasciam da fronte altanada;
Por sobre a bela cabeça brilhava-lhe a estrela paterna.
(A. 8. 676-9)

As figuras supracitadas entram numa disputa pelos feitos e pelo ideário de ser romano significa. Para Beard (2020, p. 437), a Batalha de Ácio colocou fim à República romana, além de ter coroado os líderes das batalhas vitoriosas, que não foi o caso de Antônio, podemos ler as considerações da guerra da autora:

Mas Antônio e Cleópatra perderam a primeira batalha marítima, perto de Ácio [Actium] (o nome significa apenas “promontório”) no norte da Grécia, e nunca retomaram a iniciativa. Considerando que foi um dos confrontos militares decisivos da história mundial, que colocou um ponto final na República romana, a Batalha de Ácio, em setembro de 31 a.C., foi um conflito contido, um pouco vexaminoso até — embora talvez outros confrontos militares decisivos tenham tido também um caráter mais contido e vexaminoso do que tendemos a imaginar. A vitória fácil de Otaviano foi mérito de seu segundo no comando, Marco Agripa [Marcus Agrippa], que conseguiu cortar a linha de suprimentos de seu oponente; ou então de um punhado

de desertores bem informados, que revelaram os planos do inimigo; ou dos próprios Antônio e Cleópatra, que simplesmente desapareceram.

Os fatos históricos descritos pela historiadora trazem veracidade para as personagens citadas na Eneida. Nosso interesse na tipologia ecfrástica das *prósopa* recaem sobre os modos que são utilizadas as personagens para dar vivacidade às descrições, haja vista que o imagético é posto num palco acompanhado por outras peças complementares, ou seja, as *prósopa* só ganham materialidade através de outras tipologias. No caso das descrições ecfrásticas das personagens Agripa e Antônio, há indicações textuais para que essas figuras sejam descritas como tais, por exemplo, Agripa é agraciado pelos deuses e ventos, provavelmente, pelas boas investidas na batalha; já Antônio tem reconhecimento pelas conquistas expansionistas em nome do império romano, entretanto, a esposa egípcia Cleópatra o leva a vergonha de abandonar o campo de batalha. Essas descrições podem ser verificadas nos seguintes versos:

Na banda oposta destaca-se Agripa, que os deuses e os ventos
Favoreceram; dirige seus homens, a fronte cingida
Pela coroa rostrada, marcial distintivo dos fortes.
Com pompa asiática Antônio se vê noutra parte, seguido
De variegadas coortes, senhor já dos povos da Aurora,
Do Mar Vermelho, da Bactria distante, do Egito inteirinho
E acompanhado – vergonha romana! – da esposa egípciana.
(A. 8. 680-6)

Com o processo de expansão de Roma houve diversas assimilações culturais entre o povo dominado e dominante, percebemos que uma figura recorrente na mitologia egípcia se transmuta para a literatura latina, estando ladeado por outros deuses oriundos da tradição greco-romana, falamos do deus Anúbis. Tradicionalmente, o deus dos mortos (Anúbis) era o responsável por guiar as almas para o vale dos mortos, essa personagem é descrita por estar acompanhada por outros deuses monstruosos. A presença de tais personagens pode indicar tragicamente a morte, sendo ficcional ou metafórica, já que Anúbis ataca os deuses romanos Vênus, Netuno e Minerva. Esse ataque pode ser uma disputa entre as grandes tradições, ou seja, a expansão romana provoca a ira de outros deuses, pois temem seu extermínio.

Toda a caterva de deuses monstruosos, ao lado de Anúbis
o ladrador, contra Vênus se atira, Netuno e Minerva.
No meio deles, no ferro insculpido, Mavorte se agita,
cego de raiva. Desde o alto os ajudam as Fúrias maldosas.
Folga a Discórdia de manto rasgado, a bailar pelos campos,
da furibunda Belona seguida a seu rubro chicote.
(A. 8. 696-701)

A vivacidade que é exprimida a partir das descrições dos deuses, sejam monstruosos ou não, dizem respeito ao processo de trazer as pormenorizações diante dos olhos do leitor/expectador, por isso, é possível visualizar a cena como se estivéssemos assistindo à uma peça teatral, pois todas as descrições são colocadas diante de nós. Faz-se necessário pontuar algumas personagens descritas na écfrase citada anteriormente, pois a deusa Belona (*Bellona*) é citada pelo latinista Grimal (2005), como a deusa da guerra, por vezes, essa figura foi mal definida. Ainda segundo o autor, Belona é tida como esposa do deus Marte (*Mars*) ou Mavorte e que sua aparição vem acompanhada pelas figuras das Fúrias, assim como é descrita na écfrase.

A guerra em curso é observada pelo deus Apolo (*Ἀπόλλων*), essa deidade é uma das mais cultuada entre as civilizações grega e romana. O deus Apolo era tido como o senhor do sol e da verdade. A partir do verso 702, do canto 8, essa personagem é descrita por olhar do alto do templo de Ácio toda a agitação promovida pela Batalha, podendo visualizar todos os acontecimentos com privilégio, agindo numa posição de narrador da história. A sua não participação ativa no conflito contribui para que as cenas do palco ecfrástico passem por seus olhos sem que haja intermédio, por exemplo, a fuga dos egípcios, pois: “Do tempo de Ácio observava todo esse espetác’lo Apolo; / seu arco encurvava, o que em fuga pôs logo os egípcios, os índios, / árabes feros, sabeus, de terror indizível tomados.” (A. 8. 702-4).

A écfrase pode ser materializada por diferentes prismas, adquirindo caráter humano, inanimado, geográfico, natureza ou de animais. O procedimento retórico-poético ecfrástico entre os versos 626 a 729 fez uso de muitas tipologias, uma das mais curiosas e interessantes é a écfrase mista, ou seja, faz a junção de duas tipologias, sendo usada nos dois casos de forma independente. O caso das *prósopa* ecfrástica “Eufrates” é um exemplo de descrição mista, logo que será incluída em duas tipologias (*prósopa* e *tópoi*), estando nas categorias de personagem e lugar. O rio Eufrates é descrito na narrativa como o apaziguador narrativo, todas as exaltações provocadas pelas disputas territoriais e militares são dissipadas a partir das descrições esculpidas para essa personagem, portanto, Eufrates é uma personagem que narra através de sua mansidão: “O Eufrates já manso também se adiantava.” (A, 8. 724). A tranquilidade descrita pela écfrase acerca do estado físico do rio não se indica que as batalhas tenham sido exterminadas, ao contrário, é mostrado que o poderio romano atravessa fronteiras

inimagináveis, estando povos nômades de todo o mundo conhecido sob domínio da cidade eterna, Roma.

4.2. Laboração ecfrástica: o uso das *Prágmata* na formação de Roma

A constituição da écfrase pode ser vista como um trabalho descrito que expõe as pormenorizações que o poeta quer exprimir para o leitor. O procedimento ecfrástico possui algumas vertentes que proporcionam aproximações entre a obra e o leitor, fazendo com que a narração adquira carácter teatralizado perante o espectador. Há de se considerar que as tipologias da écfrase, catalogadas pelo rétor Hélio Teão (séc. I d.C.), são bastantes didáticas para entender o funcionamento e o método de criação da descrição da écfrase. Uma tipologia ecfrástica muito recorrente na épica clássica diz respeito a *prágmata*, sendo as ações decorridas na narrativa, como guerra, paz ou outro grande acontecimento. No canto VIII, da Eneida, de Virgílio, há uma écfrase que indica essas características tipológicas, haja vista que entre os versos 626 a 729 é descrita a Batalha de Ácio, entretanto, esse conflito possui ramificações que se assemelham com confrontos autônomos entre si, havendo personagens e situações adversas.

A primeira descrição ecfrástica da tipologia da *prágmata* refere-se ao início do conflito contra os Cúrios, sendo motivada pelo rapto das mulheres Sabinas. A guerra entre os Cúrios e os Romanos é narrada pela multiplicidade de personagens históricos e mitológicos que surgem para participarem do evento, com isso, confrontos menores são descritos. A adjetivação aterrorizante dos exércitos rivais (Cúrios severos e Sequazes de Rômulo) indicam que o confronto será travado por forças relativamente equivalentes, porém, pode ser que o poeta tenha usado tais adjetivos para justificar que a guerra seria justa, assim como a vitória dos romanos.

A movimentação da pugna é intensa no decorrer da écfrase, havendo um único momento de trégua entre os inimigos, sendo retomada em seguir os confrontos. É importante destacar que a preparação e elaboração de estratégias também fazem parte da guerra, apesar de aparecerem em menor intensidade na descrição ecfrástica, faz-se necessário essa ressalva. Entre os versos 633 a 639, encontramos os dois momentos descritos, logo:

Roma pintou mais adiante e as Sabinas roubadas das grandes festas circenses com quebra das normas dos deuses eternos – conduta insólita! – origem da guerra entre os Cúrios severos sob o comando de Tácio longo, e os sequazes de Rômulo.

Pouco depois, assentadas as tréguas, defronte das aras
os dois monarcas armados, com taças na mão, escolhida
porca imolavam, sinal das alianças firmadas entre eles.
(A. 8. 633-9)

O início da guerra enquanto descrição ecfrástica é narrada a partir dos dois momentos da batalha: o confronto propriamente dito e um acordo de trégua. A guerra e a paz estão ladeadas nessa descrição, mas com isso não significa dizer que a passagem não remeta ao confronto sangrento e/ou que não haja violência, ao contrário, a descrição nos mostra vividamente as etapas da guerra: 1º morte; 2º acordo.

Outra cena sanguinária é descrita entre os versos 641 e 643, do canto 8. A violência máxima da batalha é apresentada através dos órgãos humanos, o dilaceramento do corpo humano é o termômetro da crueza da guerra, já que a paz descrita nos versos anteriores é dissipada por cenas que chegam a ser aterrorizantes para quem não vivenciou uma guerra. Dois comandantes são descritos como responsáveis por aquelas armadas, após Meto falhar com os acordos; Tulo esquarteja o amigo na estrada, são descritas que as vísceras ficam na estrada. Tal quadro é descrito como consequência que a guerra contra os romanos pode causar, o enquadramento forjado pelo deus Vulcano pode ser visualizado nos versos a seguir: “perto dali, por mandado de Tulo quadrigas velozes/ em curso oposto lançadas, a Meto – faltou com a palavra! –/ desquartejavam; as vísceras rotas do amigo perjuro.” (A. 8. 640-2).

A grande Batalha do Ácio é insculpida por Vulcano, a força e a liderança dos comandantes romanos ficam evidentes a partir da angulação da imagem das personagens. Porque através da arquitetura dos navios podemos visualizar o posicionamento de cada um dos tripulantes, por exemplo, César Augusto é descrito de pé e na popa da embarcação, dessa forma, entende-se que ele está num dos pontos mais elevados e que os comandados estão na proa, ouvindo e obedecendo seus direcionamentos. A descrição ecfrástica da guerra civil romana é narrada a partir da batalha naval entre Marco Antônio e Otaviano (posteriormente, imperador Augusto), o primeiro recebe apoio dos navios de Cleópatra, rainha do Egito, já o segundo é apoiado pelos romanos. A écfrase nos mostra a elevação do poder que o futuro imperador romano possuía, logo que até os deuses seguiam suas ordens, como podemos ver: “César Augusto se via na popa, de pé, comandando/ ítalos, gentes do povo, o Senado, os penates e os deuses.” (A. 8. 676-7). A Batalha de Ácio foi esculpida no escudo de Eneias como mostra do poderio romano sobre tentativas de usurpação e traição da pátria, por isso, a

guerra civil, mas também revela as fragilidades que a República adquire, sendo materializado na fuga de Antônio durante o confronto. Mais do que isso, anuncia o fim da República e preludia o Império Romano.

A riqueza de detalhes que Vulcano cunhou no escudo de Eneias acerca da Batalha de Ácio fez com que essa cena reverbera para outras artes, sendo tema recorrente em pinturas a óleo. É importante destacar como o procedimento ecfrástico estimula e aguça a proliferação de obras que buscam reproduzir a Batalha de Ácio, como a que é intitulada: *The Battle of Actium from a set of The Story of Antony and Cleopatra*, de Justus van Egmont. A pintura em tela datada de 1650 narra a Batalha de Áccio e dá destaque a fuga de Antônio e Cleópatra.



Figura 04¹⁶: *The Battle of Actium from a set of The Story of Antony and Cleopatra* (1650) - Justus van Egmont - Met Museum, Nova Iorque.

As questões de nacionalidade são expressas na descrição do escudo de maneira latente, havendo indicações que Antônio foge por estar em companhia de uma estrangeira. A alta posição que Cleópatra ocupa no Egito, Rainha, não é suficiente para que seja aceita no império romano, isso porque o nascimento é um dos requisitos para ser denominado romano. As descrições da guerra continuam sendo incentivadas pela presença da rainha do Egito, as inquietações provocadas pelas ações da egípcia são determinantes para a manutenção da guerra, dessa vez, divina.

Com o pátrio sistro a Rainha concita seus homens à luta,
sem perceber que por trás duas serpes terríveis a estreitam.
Toda a caterva de deuses monstruosos, ao lado de Anúbis

¹⁶ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/212621>. Acesso em: 04/09/2021.

o Ladrador, contra Vênus se atira, Netuno e Minerva.
 No meio deles, no ferro insculpido, Mavorte se agita,
 cego de raiva. Desde o alto os ajudam as Fúrias maldosas.
 Folga a Discórdia de manto rasgado, a bailar pelos campos,
 da furibunda Belona seguida e seu rubro chicote.
 (A. 8. 694-701)

Os versos acima denotam que a pugna contaminou todas as personagens descritas pela écfrase, a violência expressa nas descrições é vívida e remete ao polissêmico significado da guerra, ora para muitos pode ser encarada como destruição e fim. Vemos que a descrição ecfrástica supracitada está lutando para construir uma história de uma cidade, dessa maneira, há lutas que são travadas para que a existência de algo ou alguém se concretize, nesse caso, a de Roma. É importante salientar que o poeta joga com esse sentido da construção de identidade romana, mas isso não nega o caráter aterrorizante da guerra; a polissemia do poema mostra-nos que essas duas ideias convivam. O processo de hibridação das tradições greco-romanas é visualizado como alerta para o povo romano, pois ao descrever os deuses egípcios como monstros há uma clara valoração dos deuses romanos sobre os estrangeiros. A superioridade de Vênus, Netuno e Minerva é sintomático para o sentimento de ser romano significava, a cidade prometida ou eterna possuía os verdadeiros deuses como protetores e a tipologia ecfrástica das *prágmata* ilustra e descreve como a guerra como estar aliada aos interesses de eternizar Roma, assim como é narrado no escudo de Eneias, pois ao vencer a Batalha de Áccio:

César também, no seu tríplice triunfo é levado até os muros
 Da grande Roma, a cumprir os seus votos, sangrando trezentos
 Templos aos deuses da Itália, de bela e imponente estrutura.
 Vibram as ruas com tanta alegria, folguedos e aplausos,
 Coros das nobres matronas nos templos, por todas as aras;
 Ante os altares novilhos jaziam, de afresco imolados.
 E o próprio César, no umbral assentado do templo marmóreo
 De Febo Apolo examina os presentes dos povos vencidos
 E os dependura nas portas soberbas. Desfilam cem povos,
 Intermináveis, de vestes e línguas e de armas estranhas.
 (A. 8. 712-721)

A guerra insculpida e descrita com exatidão por Vulcano no escudo de Eneias, pode ser configurar o triunfo do futuro Império Romano sobre as demais civilizações que foram subjugadas pelo exército de Roma. Além disso, vemos como a guerra foi determinante para que Roma expandisse seus domínios além terra-mar, pois além da dominação territorial quase

todos os setores sociais sofreram interferência após Roma estabelecer sua maior influência, a saber, a língua latina.

4.3. Roma: *Tópoi* do mundo

O que é Roma? Se partimos dessa pergunta poderemos tecer diversas interpretações, sejam elas científicas ou não. Em primeiro lugar, a noção de Roma enquanto cidade é uma afirmação um tanto quanto problemática, porque o entendimento de cidade que temos e que tendemos a cunhar refere-se ao nosso posicionamento contemporâneo. Nos idos do século I a.C., a cidade poderia significar a influência que esta possuía sobre outros territórios, ou melhor, como seus cidadãos tinham poder sobre outras, ou ainda, Roma poderia ser um sentimento compartilhado por todos àqueles que tinham o direito de ser autodenominar romano, ou seja, Roma poderia ser uma ideia ou um sentimento. A complexa conceituação acerca dos limites geográficos e políticos que Roma exercia sobre outras regiões é muito debatida nos estudos antigos; Santo Agostinho questionou sobre a importância das pedras e dos muros para os romanos, logo depois de um grande saque. Segundo o filósofo, as pedras irão se roer, mas a importância de se constituir como romano é inabalável. Essas afirmações estão temporalmente muito distantes do foco do nosso estudo, entretanto, esse sentimento expresso por Santo Agostinho é fundamental para entendermos a posição que Roma ocupa no mundo.

Pela posição oponente no mundo conhecido, Roma é uma cidade cosmopolita que abarca em seus domínios um punhado inominável de cidades. O Império Romano a partir de sua expansão conseguiu manter trocas perenes com diversas culturas, mais do que isso, penetrou através das invasões com seu poderio cultural, político e econômico em outras regiões. As primeiras noções de literatura que a sociedade ocidental possui advém da cultura greco-latina, inclusive muito do que se sabe sobre as civilizações antigas são extraídas dos textos literários, assim como a Guerra de Troia, a religião, vestimentas, culinária, entre outros elementos sociais.

O procedimento retórico-poético da écfrase detalha com exatidão diversos objetos descritos, uma das mais interessantes tipologias ecfásticas analisadas nos textos clássicos diz respeito aos *tópoi*. Essa tipologia refere-se a lugares, como praias, cidades, ilhas, rios, entre outros pontos geográficos. Entre os versos 626 a 729, do canto 8, da *A.*, o deus do fogo,

Vulcano, esculpe diversas localidades que podem ser analisadas e localizadas ainda nos dias atuais, como o Áccio.

A primeira descrição ecfrástica diz respeito a caverna de Marte, sendo verificável a seguir: “comodamente deitada na verde caverna de Marte/ parida loba se via e, pendente das túrgidas tetas/ da nutridora dos gêmeos. ” (A. 8. 628-630), os versos sugerem que se trata do local em que os gêmeos Rômulo e Remo foram amamentados pela loba. Segundo Vukovi (2018), essa caverna recebe o nome de Lupercal, estando localizada no Monte Palatino, na atual Roma. Por causa do nome dessa caverna havia um festival que recebeu seu nome e cultuava a saúde e a fertilidade, fazendo com que os romanos festejavam anualmente a data. A écfrase descreve a caverna através de sua coloração verde, podendo indicar fatura para a vida futura dos gêmeos ou ainda denota a fertilidade que Roma teria.

A écfrase a seguir diz respeito a Rocha Tarpéia, uma localidade bastante conhecida entre os antigos, pois as narrativas que circundam o mineral indicam que era comum execuções naquele local. As vítimas condenadas à morte eram levadas para o alto da rocha e eram jogadas para o abismo. A descrição feita por Vulcano, aponta que um dos guardas encarregado de vigiar o templo estava com medo, textualmente não temos materialidade para afirmar as razões, entretanto, os mitos nos conduzem a acreditar que o receio de Manlio possui recaí sobre a responsabilidade que os romanos tinham, já que o zelo e prezo pela honra eram fundamentais para os cidadãos romanos. Podemos verificar o excerto a seguir: “Guarda do templo, de pé sobre a Rocha de Tarpéia, se achava/ Manlio sozinho. ” (A. 8. 650-1).

A tipologia ecfrástica dos *tópoi* é utilizada para descrever lugares, um dos principais pontos geográficos que o homem mais usa é o mar, por isso, há descrições dessa tipologia a partir do verso 669, do canto VIII, da Eneida. O mar é um elemento natural que proporciona riquezas e grandes catástrofes ao homem, nos versos que o descreve são narrados conflitos, derrotas e sucessos dos romanos e estrangeiros. A descrição que o deus do fogo forja o mar é digna de sua imensidão, já que as filhas de Oceano o abrigaram após ser jogado por sua mãe do alto Olimpo. O mar é tido “por entre tais maravilhas o túmido mar se distende, / de ouro de cor; porém branca era a espuma que as ondas coroa. ” (A. 8. 669-670). Além da valoração expressa, Vulcano esculpe o mar com cores que indicam sua qualificação, ou seja, a cor de ouro que é descrita na écfrase remete o quão valoroso o mar é para o mundo antigo, pois através dele saí a sustentação e a descoberta de outros “mundos”, ademais, é fundida uma coroa pelo próprio mar, indicando que seu valor é reconhecido por si antes de qualquer outro

ser, ou seja, há uma consciência sobre grandiosidade que o mar exerce na existência do homem.

O elemento água é descrito em outras passagens da *écfrase*, logo possuindo especificidades. Os rios Nilo e Eufrates são dádivas para os povos que vivem à sua margem, por estarem em uma região entrecortada por desertos a presença de uma grande extensão de rio, tende a aflorar e perpetuar a presença humana no entorno. A descrição *ecfrástica* remete a imponência e importância que os leitos de rios têm sobre os povos que o margeiam, o rio Nilo é descrito a partir da presença da rainha Cleópatra, ao ser descrito como “a corpulência do Nilo se via no plano a ela oposto, / desfeito em lágrimas longas; as vestes mui longas abria/ para acolher os vencidos nos seus mais recônditos seios. ” (*A. 8. 709-711*). O rio Nilo, nesse sentido, é descrito como um acalentador dos derrotados, a partir da sua extensão grandiosa é possível que os vencidos consigam sustento através de suas águas.

Os rios são descritos como observadores e sustentadores do ser humano em suas ações, como foi visto anteriormente, o rio Nilo serve de suporte para os derrotados através de sua fartura. A descrição do rio Eufrates indica que a sua mansidão após o conflito é sintoma para o por vir, percebemos que a temperatura da narrativa é medida pelo estado físico dos rios, ora, a tempestuosidade sugere que a tensão narrativa está elevada. O deus Vulcano desenha o rio Eufrates após a vitória de César, por isso, o clima festivo da narrativa é transmutado para o rio, vemos o Eufrates é a passagem dos novos tempos que estão por vir, assim, os povos vencidos usarão seu curso para chegar a Roma. As descrições podem ser lidas/vistas no excerto seguinte: “O Eufrates já manso também se adiantava/ fortes morinos do extremo da terra habitantes, bicornes/ renos, indômitos dahas e o Araxes que a ponte estranhava. ” (*A. 8. 724-6*)

A descrição do Mar Mediterrâneo ocorre através da região de Leucate, atualmente, no sul da França. Vulcano desenha a localidade a partir das circunstâncias deixadas pelos navios, ora, os muitos navios trazidos para o confronto deixaram a urbe numa grande agitação. A descrição remete o posicionamento dos navios segundo as ordens de Marte, é importante frisar que a organização das naus não foi repassada para a localidade, mostrando que os deuses planejam e executam somente aquilo que está em seus interesses. Vemos nos versos que seguem que: “Leucate fervia, os navios dispostos/ segundo as regras de Marte; o ouro belo nas ondas fulgia. ” (*A. 8. 674-5*).

Outra descrição interessante refere-se a região do Ácio, esta foi palco da grandiosa Batalha do Ácio, nesse conflito Otaviano conseguiu se elevar a imperador a partir da vitória. O Ácio está localizado numa região montanhosa no golfo do Arta, na descrição ecfrástica a região é pormenorizada pela sua serventia à batalha; a guerra descrita na região é marcada pelo imenso quantitativo de navios, sendo caracterizados como “frota de proas de bronze na pugna de Áccio.” (*A.* 8. 673-4). A participação da região propriamente dita chega a ser figurativa, logo que o uso da nomenclatura da região foi mais descrito na tipologia das *prágmata*, contudo, o deus do fogo faz menção imagética à região ao juntá-la aos navios.

As imagens desenhadas por Vulcano no escudo de Eneias figuram importantes locais para a fundação de Roma, assim sendo, a menção de Roma como descrição ecfrástica é evidenciada entre os versos 626 a 729. Sua descrição remonta ao caráter de invulnerabilidade que a cidade foi construída, sendo reafirmada através dos atos heroicos das personagens nas descrições ecfrásticas. Os grandes muros são esculpidos como sinal de proteção contra a invasão inimiga, ademais, configuram o cuidado que os romanos possuem pelo bem da cidade. As descrições de Roma ocorrem numa circularidade, pois a caverna de Marte narrada no início remete ao protecionismo territorial que os romanos teriam e isso é confirmado com a entrada de Augusto além dos muros da cidade, contudo, Roma é descrita como grandiosa por causa dos trezentos templos aos deuses.

O procedimento ecfrástico produz visualmente a inserção de lugares no imaginário de quem lê/assiste às descrições realizadas. O escudo de Eneias possui camadas narrativas bastante densas e que remontam a tempos e eventos distantes temporalmente, dessa maneira, as descrições das cidades, mares e rios contribuem para que o espectador construa imagens condizentes com o que foi esculpido.

4.4. *Chrónoi* ecfrásticos: marcas temporais para a historicização romana

O poeta Virgílio escreveu o poema épico *A.* para eternizar Roma na história do então mundo conhecido. Para isso, foi necessário que o poeta contasse mitos e fatos históricos que permeiam a civilização romana, chegando até nós através dos textos literários e/ou teóricos. Ao escrever narrativas sobre algo/alguém é comum que o faça a partir de dados cronológicos, haja vista que possíveis anacronismos são evitados quando se segue uma sequência temporal linear. No caso das descrições ecfrásticas no canto 8, entre os versos 626 a 729, dá *A.*, há

marcos temporais bastante explícitos se levarmos em consideração épocas do ano, festividades e estações do ano. Ao utilizarmos a tipologia ecfástica dos *chrónoi* verificamos que há três passagens temporais, a primeira descrição ecfástica trata do rapto das mulheres Sabinas ocorrido em uma festa circense. Segundo Oliveira *et al.* (2015), a civilização romana pode ser caracterizada como uma sociedade do espetáculo, seria uma ideia redutora acreditar que somente Roma tinha essa característica, entretanto, as espetacularização criadas na sociedade romana têm reverberações ainda hoje no Ocidente. Ainda de acordo com os autores, era comum na Roma Antiga que o deus Conso fosse celebrado na tradicional *Consualia*, essa comemoração surgiu após o Rapto das Sabinas. As festividades louvavam o deus da agricultura e ocorria no dia do plantio e da colheita, 15 de dezembro e 21 de agosto, concomitantemente. Oliveira *et al.* (2015, p. 293) dissertam sobre as festas circenses na Roma Antiga e como surgiu a sociedade do espetáculo:

De facto, Roma foi-se tornando uma civilização do espetáculo e do lazer, e esse estádio civilizacional – que já herdava tradições antigas como os *Consualia* ligados ao Rapto das Sabinas e por aí às origens de Roma – foi alcançado graças à conquista de um império que lhe ofereceu os meios e condicionou o desenvolvimento. Uma das facetas mais evidentes da relação entre império e espetáculo consiste na apresentação de animais exóticos nos cortejo triunfais e nas *venationes* ‘caçadas’, onde os generais vencedores competiam em mostrar animais mais exóticos ou em maior número, trazidos de todas as partes do império.

A passagem do Rapto das Sabinas é esculpida por Vulcano no escudo de Eneias como meio de eternizar um dos fatos fundadores da cidade romana, além disso, principia a miscigenação entre os povos itálicos. Também é expresso a grandiosidade das festas circenses na cultura Sabina, pois atraía grandes multidões para ver o espetáculo animalesco. No trecho a seguir vemos como tal festa movimentou os fatos posteriores na história romana: “Roma pintou mais adiante e as Sabinas roubadas das grandes/ festas circenses com quebra das normas dos deuses eternos.” (*A.* 8. 633-4). A conduta reprovável dos romanos gerou consequências bélicas, já que após esse acontecimento houve uma guerra entre os Cúrios e os Romanos, contudo, o confronto confirmou a grandiosidade de Rômulo frente às pugnas empreitadas pela civilização romana.

O processo de descrever a temporalidade a partir das descrições ecfásticas é importante para analisarmos as ações das personagens na narrativa, bem como possíveis ressonâncias da cultura romana. Por essa razão, a tipologia dos *chrónoi* descreve marcos

temporais de maneira pormenorizada e que dialoga com a narrativa em curso, podemos observar a descrição da matrona nos versos 663 e 664.

A matrona é caracterizada como uma mulher pertencente à alta sociedade romana, uma das principais características dessa figura é que para se constituir como tal deve ser casada com um homem com cidadania romana. A matrona cuidava da casa, do marido, dos filhos, escravos e, por fim, zelava pelo bem-estar da sua família, isso se dava a partir do apoio que a esposa depositava em seu marido. Segundo Hemelrijk (2004, p. 6), “The matrona is closely associated with traditional female values such as chastity modesty, austerity, domesticity and devotion to husband and children.”¹⁷, com isso, vemos a tradicional aceção da figura da mulher enxergada pela sociedade, ou seja, submissa e que está disponível para servir a todos do lar.

A descrição efrástica da matrona na *A.*, narra a peregrinação de mulheres pelas ruas de Roma, mais do que isso, descreve a devoção incondicional para com os homens e deuses, se materializando a partir das orações e do porte de adornos/amuletos. Segundo Beard (2020), anualmente acontecia uma festividade em honra a deusa Cibele¹⁸ (Grande mãe), ocorrendo de 4 a 10 de abril, essa divindade é citada na *A.*, no canto 3.111-113. Nos versos 663-664, do canto 8, há a seguinte descrição dessas figuras: “As matronas carregam sagradas imagens/ pela cidade em andores macios.” (*A.* 8. 663-4). Tradicionalmente, as peregrinações das matronas ocorrem no mês de abril, dessa maneira, a marcação temporal deve ser levada em consideração a partir de outros contextos, a mitologia, por exemplo, as festividades à deusa Cibele é tida como fundamental para as mulheres daquele período, sobretudo, pela fertilidade que a deidade representa. Os versos citados anteriormente, mostra-nos a servidão que as matronas tinham por seus maridos, pois ao sair pelas ruas da cidade portando imagens sagradas indicam a subserviência aos deuses, provavelmente, rogando pelo retorno dos maridos. Em contrapartida, nos versos posteriores a essa passagem, o deus Vulcano esculpe

¹⁷ “A figura da matrona está intimamente associada aos valores femininos tradicionais, como castidade, modéstia, austeridade, domesticidade e devoção ao marido e aos filhos.” (Tradução nossa)

¹⁸ “Cibele (*Cybeli*, v. 111): Referência ao monte Cibele, na Frígia, onde os Coribantes cultuavam a deusa homônima, guardando um silêncio fiel aos mistérios (*fida silentia sacris*, verso 112), e mantinham a tradição de apresentá-la num carro atrelado a leões. O culto de Cibele teria sido, segundo Virgílio, transportado de Creta para a Frígia por Teucro, ancestral dos Troianos.” (MARQUES JÚNIOR, 2011, p. 67)

que para os corruptos as preces são inúteis, sendo confirmando com as cenas¹⁹ de horror ilustrado por Catilina e as Fúrias.

A écfrase funciona como um fundidor entre a descrição e a narrativa, havendo uma diluição quase que imperceptível entre os dois elementos, a esse respeito, Putnam (1998, p. 36), advoga que o procedimento ecfrástico realiza uma espécie de colapso da narrativa, já que ocorre uma supressão da história principal a favor de uma nova, entretanto, essa pausa dialoga e intercede para a continuidade da primeira história. Podemos verificar as considerações do autor a seguir:

Such is the poet's extraordinary sleight-of-hand in the creation and placement of his final episode that the unspoken boundary between ekphrasis and narrative, between apparently timeless visual art under scrutiny... and the time-ridden world of epic narrative tends to break down. The inescapable narrational aspect of ekphrasis, which by definition as a figure it must seek to minimize, takes control as the ending of the description blends into the resumption of the story line. Ekphrasis and narrative begin finally to merge²⁰ (...).

A fruição que Putnam (1998) argumenta entre narração e écfrase é perceptível na vivacidade que o procedimento executa diante dos olhos do leitor/espectador, logo, saímos da passividade contemplativa para a coparticipação na narrativa, isso porque as descrições são conduzidas através da formulação de imagens captadas pelo verbal, portanto, a écfrase é construída em consonância com a narração. No tocante à tipologia dos *chrónoi*, é notado que as datas comemorativas são descritas num fluxo contínuo, por exemplo, a comemoração da vitória de César na Batalha de Ácio, a priori, essa descrição não contém uma marcação temporal explícita, entretanto, marca as festividades do fim da guerra civil romana.

O fim da Batalha de Ácio é datado em 02 de setembro de 31 a.C., dessa forma, podemos fornecer que as comemorações também ocorreram próximas a essa data, como indica o excerto a seguir: “César também, no seu tríplice triunfo é levado até os muros/ da Grande Roma, a cumprir os seus votos, sagrando trezentos/ templos aos deuses da Itália. ” (A. 8. 712-4).

¹⁹ “Mais longe as moradas do negro Tártaro avistam-se, as bocas horrendas de Dite, bem como as penas dos crimes, e tu, Catilina, suspenso de um pavoroso penedo e a tremer das carrancas das Fúrias. ” (A. 8. 664-7)

²⁰ Tal é a extraordinária o manejo do poeta na criação e colocação do seu episódio final, ao colocar a fronteira tácita entre écfrase e narrativa, entre arte visual aparentemente atemporal sob escrutínio... e o mundo dominado pelo tempo da narrativa épica tende a entrar em colapso. O aspecto narrativo inescapável da écfrase, que por definição como uma figura deve procurar minimizar, assume o controle quando o final da descrição se mistura com a retomada do enredo. Écfrase e narrativa começam finalmente a se fundir (...). (Tradução nossa)

A tipologia dos *chrónoi* fornece-nos descrições de fatos imateriais, isso porque não é possível guardar o tempo como um objeto, mas os acontecimentos que o atravessam. Por meio das descrições ecfrásticas podemos visualizar a materialidade do tempo transcorrido na narrativa épica da Eneida, logo, assistimos à Batalha de Ácio e à coroação triunfal de César mediados pela categorização temporal das descrições esculpidas por Vulcano. O escudo de Eneias narra por si o marco fundador de sua história, ademais, eterniza os grandes feitos heróicos de seus progenitores.

4.5. “Teus ombros suportam o mundo”: A écfrase à serviço da eternização de Roma: o escudo de Eneias como palco do mundo romano.

A feitura da Eneida foi encomendada pelo imperador romano Augusto com a finalidade de eternizar os feitos gloriosos do Império Romano. A narrativa trata do surgimento de Roma, contendo os motivos míticos e históricos em sua estrutura, além disso, o poema épico narra a Batalha de Ácio, sendo apontada como a grande motivadora do fim da República. O processo de consolidação de Roma como potência ocidental é resultado das campanhas bem-sucedidas na expansão e contaminação dos ideários romanos, como religião, cultura, música, língua, costumes e literatura, por exemplo. O escudo de Eneias serve a esse propósito de forma metonímica, logo que o escudo representa as realizações romanas ao longo do tempo, provando assim que Roma era palco de uma peça amplamente assistida e reproduzida pelo mundo, até então conhecido.

No que se refere ao nosso estudo, os versos 626 a 729, do canto 8, da *A.*, o procedimento ecfrástico realiza as descrições pormenorizadas do processo de dominação romana ante o mundo, dessa forma, a écfrase descreve os principais acontecimentos da história inicial de Roma. A temática bélica é descrita com muita relevância nos versos supracitados porque foi um dos principais meios de acesso a dominação romana, por isso, recorreremos a tipologia dos *trópoi*, pois estas descrevem as armas usadas nas guerras.

A primeira descrição ecfrástica do *trópoi* refere-se ao Rapto das Sabinas, após ser narrado o conflito entre Cúrios e Romanos é descrita uma trégua, motivada por um possível acordo entre dois monarcas. A écfrase detalha as armas bélicas como possuidoras de diversas utilidades, uma delas é o acordo, nos versos que seguem vemos que as armas são poderosas conciliadoras na guerra: “dois monarcas armados, com taças na mão, escolhida/ porca

imolavam, sinal das alianças firmadas entre eles.” (*A.* 8. 638-9). Ao analisarmos esses versos percebemos que as armas possuem sentido polissêmico, isso porque o artefato nomeado como “arma” é usado com finalidade dúbia, pois os monarcas portam suas armas de defesa, entretanto, a arma que foi usada para solucionar o confronto foram as taças e, possivelmente, o vinho foi a arma utilizada para a apaziguação da guerra.

A conquista de territórios e a dominação de outros povos motivaram inúmeros, na descrição ecfrástica do canto 8, da *A.*, foram contabilizados cinco confrontos diretos e/ou indiretos, tendo o poder sobre terras/pessoas as causas. A utilização de armas é fundamental para o sucesso das investidas romanas, assim, o armamento é a força motriz para a grandeza de Roma; a escolha pelo escudo para ser esculpido a história romana é a confirmação da importância das armas para a grandeza daquela civilização, pois “De armas na mão, os Romanos forjavam sua própria grandeza.” (*A.* 8. 646). Mais uma vez verificamos que as descrições de armas ultrapassam a ideia de detalhar materiais bélicos, no caso dos romanos, as armas adquirem caráter identitário ao ligar os feitos das armas de Eneias até Augusto.

Os eventos bélicos são constitutivos para o forjamento das descrições históricas de Roma no escudo de Eneias, por Vulcano, os confrontos esculpidos e detalhados pela écfrase nos mostram os efeitos catastróficos que as armas romanas podem realizar. Por muito tempo, o fogo foi uma das armas mais eficazes e utilizadas pelo homem para proteção e defesa contra inimigos, há uma descrição de tocha usada para fins pugnoscivos nos versos 692 a 693 do canto 8, o detalhamento narra que tochas foram jogadas nos campos de batalha à noite, havendo grande derramamento de sangue. Outra arma é citada nos versos anteriores, o venábulo²¹ (dardo) é descrito como uma lança que pode ser usada para longas distâncias, tradicionalmente usada para caçar animais. As descrições das armas podem ser verificadas nos versos: “Fachos de ardentes arrojam, voadores venab’los de ferro;/ jorros de sangue recente as campinas netúnias tingiam.” (*A.* 8. 692-3).

As armas dos deuses também são descritas no procedimento ecfrástico, o deus Vulcano esculpe as armas da deusa da guerra Belona por meio de sua coloração avermelhada. Nos versos que seguem essa descrição remontam aos conflitos entre os deuses romanos e egípcios, provavelmente, replicando o confronto entre Augusto e Cleópatra/Antônio. A deusa Belona é descrita pelos seus sentimentos no momento do combate, sendo chamada de furibunda

²¹ Venábulo é uma arma antiga, sendo constituída por uma longa vara com ferro na ponta, sendo usada para ser arremessada em longas distâncias para caçar animais.

(furiosa), sua arma acompanha seu estado de ânimo, pois de acordo com a mitologia romana suas armas são narradas como um chicote sangrento e uma lança, provavelmente, por isso, seu chicote possui essa cor, “Folga a Discórdia de manto rasgado, a bailar pelos campos, / da furibunda Belona seguida e seu rubro chicote.” (A. 8. 700-1).

A feitura e composição das armas através da tipologia ecfrástica dos *trópoi* é essencial para entendermos os objetos descritos pelo procedimento retórico-poético e suas implicações para a narrativa, pois os meios de preparação destes reverberam no prosseguimento da narrativa, por exemplo, os venábulo a partir de sua composição, entendemos que se trata de uma lança leve e que pode alcançar alta velocidade e distância, pois sua vara longa e é impulsionada pelo arremesso, ganhando velocidade. Isso se dá por causa da madeira da vara ocupar boa parte da arma, a lança fica apenas na ponta. Essas informações são fundamentais para entender a dinâmica de sucesso do arremesso do venábulo e suas consequências para o conflito. A própria constituição do escudo de Eneias remete a laboração das armas, sendo a principal, pois sustenta e dar suporte a elaboração da écfrese, por conseguinte, de todas as armas descritas no procedimento. De acordo com Feldherr (2011, p. 14), o escudo de Eneias “it is through the designation of the underworld as the opposite of its summit, that the shield emerges as a round artifact²².”. Dessa maneira, Cairo (2013) cunhou as possíveis camadas do escudo do guerreiro troiano Eneias:

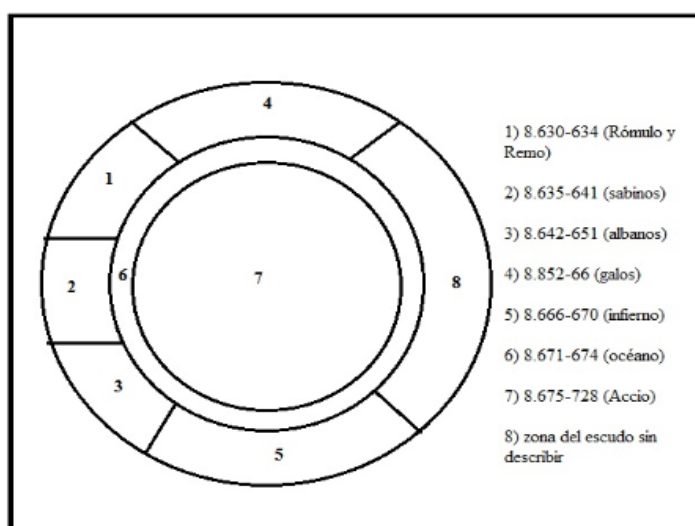


Figura 06: Representação do escudo de Eneias (CAIRO, 2013, p. 109)

²² “É através da designação do submundo como o oposto de seu cume, que o escudo emerge como um artefato redondo.” (Tradução nossa).

De acordo com a figura acima, o escudo de Eneias possui oito camadas, o tamanho é proporcional ao grau da descrição na écfrase, logo a sétima ocupa a maior parte da arma, pois se trata da temática da história, as demais camadas compreendem concomitantemente, o nascimento de Rômulo e Remo (1); o Rapto das Sabinas (2); Conflito entre os albanos (3); Briga do Ganso com o Galo (4); Cenas infernais (5); Descrição do Oceano (6); e, por fim, a Batalha do Ácio (7); a oitava camada a autora não classifica (8).

As descrições das armas do escudo de Eneias presentifica a eternização do ideário de romano que a écfrase propõe. Os grandes feitos bélicos movimentam e justificam a grandiosidade de Roma, mais do que isso, desenharam as marcas que o Império romano deixou para o ocidente. A figura de Eneias se torna uma metáfora do espírito desbravador que Roma propaga ao longo dos séculos, pois as imagens forjadas por Vulcano sugerem essa inquietação diante do mundo. A última passagem descrita pelo deus do fogo sintetiza com esmero a representatividade que o escudo possui para o Ocidente, ou seja, “Aos ombros joga o destino, altas glórias dos seus descendentes.” (*A.* 8. 729). O olhar para o passado é uma marca perene que as imagens esculpidas no escudo de Eneias enfatizam. Roma se torna grande devido à promessa de seus antepassados, mas essa realização é feita pelos homens do presente que olham sabiamente para o passado desejando as glórias do futuro. Virgílio introduz simultaneidade ao inserir o recurso ecfrástico na epopeia, isso se presentifica a partir do uso da pintura (escudo) e da poesia, transformando-se numa obra pictórica. A vivacidade, o brilho e a clareza trazida pelas écfrases introduz uma lupa nas descrições, ou seja, o procedimento retórico-poético lança luz aos sombreamentos que algumas imagens podem conter, oferecendo ao leitor/espectador uma visão privilegiada da teatralidade ecfrásticas. A écfrase é um grande teatro em versos.

A partir das tipologias ecfrásticas analisadas ao longo deste estudo, criamos uma tabela das descrições das écfrases das personagens, ações, lugares, tempo e modos do canto VIII, versos 626 a 729, da Eneida.

Tabela com as tipologias ecfrásticas do canto VIII, da Eneida, de Virgílio.

<i>Prosopa</i>	<i>Pragmáta</i>	<i>Topoi</i>	<i>Chronoi</i>	<i>Tropoi</i>
Ascânio	Rapto das Sabinas	Caverna de Marte	Festas circenses	Taças
Loba	Aliança dos monarcas	Rocha Tarpéia	Rapto das Sabinas	Armas nas mãos
Dois Gêmeos (Rômulo e Remo)	Esquartejamento humano	Áccio	Peregrinação das Matronas	Fachos
Roma	Conflito entre o Ganso argentino e os Galos	Mar	Fim da Batalha de Áccio	Venábulo
Sabinas	Batalha de Áccio	Mar Mediterrâneo		Chicote
Cúrios	Rainha conclama a batalha	Rio Nilo		Escudo de Eneias
Tácio	Guerra dos deuses: Anúbis contra Vênus, Netuno e Minerva	Eufates		
Rômulo		Leucate		
Tulo		Roma		
Meto				
Porsena				
Tarquínio				
Cocles				
Clélia				
Manlio				
Ganso				
Galos				
Sális				
Lupercos				
Matronas				
Catilina				
Fúrias				
Catão				
Ledos				
César Augusto				
Agripa				
Antônio				
Cícladas				
Rainha				
Anúbis				
Netuno				
Minerva				
Mavorte ou Marte				
Discórdia				
Belona				
Apolo				
Eufates				

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso laboral de estudar e analisar os procedimentos da écfrase foi um grande desafio, principalmente, pelos textos em outras línguas, entretanto, as discussões e análises aqui realizadas contribuirão para pesquisas futuras em literatura clássica. A estudo realizou uma análise das tipologias de écfrase na *Il.*, de Homero, canto 18 e *A.*, de Virgílio, canto 8, tendo os escudos de Aquiles e Eneias como objeto analítico. Primeiramente, realizamos discussões acerca da natureza retórica-poética da écfrase a partir de teóricos antigos e modernos e depois análises das epopeias citadas.

Este estudo foi dividido em três capítulos, sendo que no primeiro realizamos discussões de ordem teórica acerca da écfrase, para isso, adotamos a concepção que o procedimento retórico-poético descreve a vivacidade de elementos da narrativa, como personagens, lugares, ações, entre outros. Além disso, advogamos em favor da natureza teatral que a écfrase possui, dessa forma, as análises suscitadas compreendem o procedimento a partir de sua teatralidade. Ao longo das análises vimos que a écfrase possui muitas facetas e significados, pois suas descrições estão à serviço da narração da epopeia, dessa maneira, o detalhamento ecfrástico molda a história de maneira latente. Para isso, recorremos às tipologias ecfrásticas propostas pelo rétor Hélio Teão, sendo denominada como uma descrição de personagem (*prósopa*), de ações (*prágmata*), de lugares (*tópoi*), de tempo (*chrónoi*) ou de modo (*trópoi*) (THEON, *Prog.* 8, 118), a partir dessas categorizações as análises foram realizadas com o intuito de perceber como as descrições se diluem nas narrativas e os efeitos visuais causados no leitor/espectador.

O segundo e terceiro capítulos se debruçaram em analisar as tipologias ecfrásticas nos poemas épicos da *Il.*, de Homero, canto 18 e *A.*, de Virgílio, canto 8, concomitantemente. Na *Il.*, analisamos as imagens esculpidas no escudo de Aquiles pelo deus Hefesto, as descrições remontam a criação de um universo, contendo céu, estrelas, sol, lua, rios, cidades em guerra e paz, pessoas, animais, festas e o oceano contorna esses elementos. As descrições ecfrásticas no canto 18, da *Il.* rememoram a ideia de criação das coisas, sem que haja um propulsor inicial, o deus Hefesto esculpe esse mundo fabuloso como uma metonímia do mundo, pois as referências suscitadas no decorrer da écfrase indicam circularidade e ajuntamento das descrições, por exemplo, as duas cidades criadas (uma em guerra e a outra em paz). A dubiedade descritiva é posta para mostrar uma complementaridade entre os elementos criados,

dessa forma, o escudo serve de palco para uma teatralidade visual e verbal que estão em combate constante, entretanto, essa disputa propicia ao leitor/espectador um detalhamento aprofundado das descrições suscitados pela écfrase. O terceiro capítulo vai dar conta das tipologias ecfrástica no canto 8, da *A.*, as descrições dessa epopeia remontam o surgimento de Roma e tem a finalidade de exaltar os feitos gloriosos do Império, tendo o guerreiro Eneias como exemplo. O escudo do guerreiro troiano é forjado pelo deus Vulcano, possui sete camadas principais, sendo: o nascimento de Rômulo e Remo, o Rapto das Sabinas, Guerra dos Albanos, Conflito entre o Ganso e o Galo, o inferno, o Oceano e a Batalha de Ácio. As descrições ecfrásticas discorrem através das grandes conquistas de Roma ao longo da história, porém, a Batalha de Ácio recebe uma atenção maior na écfrase porque se trata da guerra civil romana, tendo como vitorioso o futuro imperador Augusto, dessa maneira, a batalha é um marco político de Roma, pois é transição da República para o Império. As descrições forjadas no escudo de Eneias funcionam como maquinação dos feitos romanos para o mundo ocidental, mais do que isso, as conquistas e a expansão de Roma são narradas num palco giratório para o mundo, logo os dominados assistem à teatralidade das glórias eternizadas no escudo de Eneias.

REFERÊNCIAS

AMATO, R. S. S. **Amores e outras imagens de Filóstrato**. São Paulo: Fundação Bial; Hedra, 2012.

AMOSSY, R. **Nouvelle rhétorique et linguistique du discours**. In: KOREN, R.; AMOSSY, R. (Orgs.) *Après Perelman: quelles politiques pour les nouvelles rhétoriques?* Paris: L'Harmattan, 2002. p. 153-171.

_____. **"Introduction to the study of Doxa,"** *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication* 23, issue: 3, Special Issue, 2002, p. 369-393.

_____. (Org.). **Imagens de si no discurso – a construção do ethos**. Tradução Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005 [1999].

_____. **O lugar da argumentação na Análise do Discurso: Abordagens e desafios contemporâneos**. Tradução

Adriana Zavaglia. *Filologia e Linguística Portuguesa*, n. 9, pp. 121-146, 2007.

_____. ; PIERROT, Anne Herschberg. **Stéréotypes et clichés**. Paris: Éditions Armand Colin, 2007.

_____. **Dimension rationnelle et dimension affective de l'ethos**. In: RINN, Michael (dir). *Émotions et discours. L'usage des passions dans la langue*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008. pp. 113-126.

_____. *Des sciences du langage aux sciences sociales: l'argumentation dans le discours*. **A Contrário**, n. 16, p. 10-25, 2011b.

_____. **Argumentação e Análise do Discurso**. *Perspectivas Teóricas e Recortes Disciplinares*. Tradução Eduardo Lopes Pires e Moisés Olímpio-Ferreira. *EID&A – Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 1, pp. 129-144, 2011a [2008].

Disponível em: http://www.uesc.br/revistas/eidea/index.php?item=conteudo_revistas_eletronicas.php. Acesso em: 22/06/2021.

_____. **Faut-il intégrer l'argumentation dans l'analyse du discours? Problématiques et enjeux**. *Argumentation et Analyse du Discours*, n. 9, pp. 1-21, 2012. Disponível em: <http://aad.revues.org/1346>. Acesso em: 22/06/2021

_____. **A argumentação no discurso**. Coordenação da tradução: Eduardo Lopes Piris e Moisés Olímpio-Ferreira. Tradução de Angela M. S. Corrêa et al. São Paulo: Editora Contexto, 2018a [2000].

_____. **A Argumentação no Discurso: uma abordagem sociodiscursiva dos argumentos**. Tradução Rui Alexandre Grácio. In: GRÁCIO, Rui Alexandre; OLÍMPIO-FERREIRA, Moisés. *Contingência, Incerteza e Prudência: Caminhos da Retórica e da Argumentação*. Coimbra: Grácio Editor, 2018b [2009]. pp. 67-86.

ARISTÓTELES. **A arte retórica e a arte poética**. São Paulo: Difusão Européia, 1982.

_____. **Da Interpretação**. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

_____. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.

BAGOLIN, L. *Ékphrasis* no Segundo Comentário de Lorenzo Ghiberti. **Letras Clássicas**, v. 18, n. 1, p. 51-72, 2014. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p51-72.

_____. *Ékphrasis* no Segundo Comentário de Lorenzo Ghiberti. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, Campinas, v. 23, n. 1, p. 217-240, jun. 2015.

BAL, M. **Narratology: Introduction to the Theory of Narrative**. 3rd ed. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

BARBETTI, C. **Ekphrastic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory**. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

BARCHIESI, A. **Virgilian narrative: Ecphrasis**. In: C. Martindale (ed.). *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press. 1997.

BARTH, V. F. **O Canto I das Argonáuticas de Apolônio de Rodes**. 2013. Dissertação (Mestrado) –UFPR, Curitiba, 2013.

BARTHES, R. “L’effet de reel” in **Communications**, 11. *Recherches sémiologiques le vraisemblable*: 84-9, 1968. DOI: 10.3406/comm.1968.1158. Acesso em: 21 jan. 2017.

BEARD, Mary. **SPQR: Uma história da Roma Antiga**. Trad. Luis Reyes Gil. São Paulo: Planeta, 2020. 576 p. ISBN 978-85-422-0940-2

BENEDIKTSON, D. T. **Literature and the Visual Arts in Ancient Greece and Rome**. Norman: University of Oklahoma Press, 2000.

BRUNHARA, Rafael. **Enérgeia e Elegia grega arcaica**. *Let. Cláss.*, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 43-54, 2015.

CAIRO, María Emilia. El escudo de Vulcano: ecfrasis y profecía en Eneida 8. **Myrtia**, Buenos Aires, v. 1, n. 28, p. 105-128, nov. 2013. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9007/pr.9007.pdf. Acesso em: 04 set. 2021.

CALVINO, I. **Por que Ler os Clássicos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

CARDOSO, Isabella Tardin; MENDONÇA, Antonio da Silveira. **Ars plautina: metalinguagem em gesto e figurino**. 2005. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARLIER, P. **Homero**. Lisboa: Publicações Europa-América, 2008.

CASSIN, B. **L'effet sophistique**. Paris: Gallimard, 1955.

CASTIAJO, Isabel. **O teatro grego em contexto de representação**. Coimbra: Coimbra University Press, 2012.

CHEVITARESE, André Leonardo. Estratégias de Sobrevivência dos Agricultores na Atenas Clássica. **Phoenix**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 6, p. 63-89, fev. 2000.

CHINN, C. Before Your Very Eyes: Pliny Epistulae 5.6 and the Ancient Theory of Ekphrasis. **CPh**, v. 102, n. 3, p. 265-80, 2007. DOI:10.1086/529472.

CICERO. **Philippicae**. In: The Latin Library. Disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/phil.shtml>. Acesso em: 30/08/2021.

COELHO, Venúncia Emília. **A Retórica de Platão em Cena: Crítica Filosófica e Refutação no Fedro**. 2014. 241 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Cap. 1.

CORAY, M. **Homer's Iliad. The Basel commentary. Book XIX**. Tradução: B. W. Millis & S. Strack. Berlin: de Gruyter, 2016.

COSTA E SILVA, B. **A narrativa da écfrase no Idílio I de Teócrito e na Europa de Mosco**. In: RODRIGUES, F. et alii. **Helenismo**. São Paulo: Humanitas, 2016, p. 115-29.

DIBBERN, C. O escudo de Aníbal: Púnica 2.395-456. **Letras Clássicas**, v. 18, n. 1, p. 127-37, 2014. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p127-137.

DUARTE, A. Cena e cenografia no Íon de Eurípides. **Letras Clássicas**, v. 18, n. 1, p. 35-50, 2014. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p35-50.

DUBEL, S. **Ekphrasis et enargeia: la description antique comme percurs**. In: LÉVY, C.; PERNOT, L. (org.). **Dire l'Evidence**. Paris: L' Harmattan, 1997, p. 249-64.

EDWARDS, Mark W. The Iliad: a commentary. On: **The Iliad: a commentary Volume v: books 17-20**. Epic poetry in Greek. Homer. Tide 11 Kirk, G. S. (Geoffrey Stephen), 2000.

ELSNER, J. The Genres of ekphrasis. In: ELSNER, J. (ed.). The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity. **Ramus**, v. 31, p. 1-18, 2002. DOI: 10.1017/S0048671X00001338.

FELDHERR, A. **“Points of Light: Reflections on Myth and History in the Shield of Aeneas”**, version 1, Princeton / Stanford Working Papers in Classics, 2011.

FOWLER, D. **Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis**. JRS, v. 81, p. 25-35, 1991. DOI:10.2307/300486.

GENETTE, G. **Figures of Literary Discourse**. Trans. A. Sheridan. New York: Columbia University Press, 1982.

GIBSON, C. A. **Libanius’s progymnasmata: model exercises in Greek prose composition and rhetoric**. Translated with an introduction and notes by C. A. Gibson. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2008.

GINZBURG, C. “Introdução”. In: R. Longhi. **Piero Dell Francesca**. São Paulo, Cosac Naify, 2005, p. 7-14. GOLDHILL, S. What Is Ekphrasis For? **CPh**, v. 102, n. 1, p. 1-19, 2007.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 5. ed. Trad. de V. Jabouille. Lisboa; Rio de Janeiro: Difel; Bertrand Brasil, 2005.

_____. **A mitologia grega**. 3.ed. Trad. Rejane Janowitzer. São Paulo: L&PM Pocket. 2015.

HANSEN, J. A. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, v. 71, p. 85-105, 2006.

HARLOE, K. **Allusion and ekphrasis in Winckelmann’s**. Paris description of the Apollo Belvedere. **CCJ**, v. 53, p. 229-52, 2007.

HAVELOCK, Eric. Prefácio a Platão. São Paulo: Papirus, 1996.

HEFFERNAN, J. A. Ekphrasis and Representation. *New Literary History*, Roblings: Art, Criticism, Genre, v. 22, n. 2, p. 297-316, 1991.

HEMELRIJK, E. A. **Matrona Docta: Educated Women in the Roman Élite from Cornelia to Julia Domna**. London/New York: Routledge, 2004.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

HORÁCIO. **Arte poética**. In ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A poética clássica. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 2005.

KENNEDY, G. A. **Progymnasmata**. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric. Aelius Theon; Hermogenes; Aphthonius The Sophist; Nicolaus The Sophist. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003.

KRIEGER, M. Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or, Laokoön Revisited. In: McDOWELL, F. P. W. (ed.). **The Poet as Critic**. Evanston. **The Play and Place of Criticism**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967, p. 263-88.

LIMA, Marcos Aurélio de. **A retórica em Aristóteles: da orientação das paixões ao aprimoramento da eupraxia** / Marcos Aurélio de Lima. – Natal: IFRN, 2011.

MARQUES JUNIOR, Milton. **Dicionário da Eneida, de Virgílio** - livro III: As errâncias de Eneias / Milton Marques Junior. - João Pessoa: Ideia/Zarinha, 2011. 149p.

MARTINS, P. Eneias se reconhece. **Letras Clássicas**, v. 5, n. 1, p. 143-157, 2001. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v0i5p143-157 [= Martins (2013, p. 48-68)].

_____. **Literatura Latina**. Paulo Martins. — Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

_____. Desafios da Écfrase. In: RODOLPHO, M. **Écfrase e Evidência nas Letras Latinas: Doutrina e Práxis**. São Paulo: Humanitas, 2012, p. 13-23.

_____. **Pictura tacens, poesis loquens. Limites da Representação**. Tese (Livre-Docência) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, 2013

_____. Odisseia 7.79-135: uma ἔκφρασις”. **Letras Clássicas**, v. 18, n. 1, p. 19-34, 2014a. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p19-34 [= Martins (2013, p. 32-46)].

_____. Vertentes do retrato romano no final da República e no início do Principado. **Cadernos de Pesquisa Histórica**, Uberlândia, UFU, v. 27, n. 2. p. 13-38, 2014b.

MILANESE, G. F. **Lucida carmina: comunicazione e scrittura da Epicuro a Lucrezio**. (Biblioteca di Aevum Antiquum). Vita e Pensiero, 1989.

MUNIZ, Liebert de Abreu. **Estudo de Gênero em As Geórgicas, de Virgílio**. 2012. 118 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, UFC, Fortaleza, 2012.

_____. **A CENOGRAFIA DISCURSIVA DAS GEÓRGICAS**. 2017. 261 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Cap. 5.

NAGY, Gregory. **Homeric Questions**. Austin: University of Texas Press, 1996.

NICOLAI, R. L'ekfrasis, Una Tipologia Compositiva dimenticata dalla Critica Anticae dalla Moderna. **Aion** (filol.), v. 31, p. 29-45, 2009.

NOGUEIRA, É. **Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. DOI:10.11606/T.8.2012.tde-06112012-125428. Acesso em 30/07/2021, de www.teses.usp.br.

NUNES, Carlos Alberto. **Os brasileidas**. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

OLIVA NETO, J. A. Écfrase da Vila de Plínio na Túscia (Plínio, o Jovem, Livro 5, Epístola 6: comentário, tradução e notas). **Letras Clássicas**, v. 19, n. 1, p. 181-95, 2015. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v19i1p181-195.

_____. A Eneida em bom português: considerações sobre teoria e prática da tradução poética. **Anais**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.

_____. O hexâmetro dactílico de Carlos Alberto Nunes: Teoria e repercussões. **Revista Letras**, Curitiba, n. 89, p. 187-204, jan./jun. 2014. Disponível em: DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v89i1.35546>. Acesso em 03/07/2021.

OLIVEIRA, Francisco de *et al.* Consequências da expansão romana. In: BRANDÃO, José Luís; OLIVEIRA, Francisco de (org.). **História de Roma Antiga volume I: das origens à morte de César**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2015. Cap. 7. p. 236-311. Disponível em: <https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/36908/1/Hist%C3%B3ria%20de%20Roma%20Vol.%20I.pdf>. Acesso em: 03 set. 2021.

ORTEGA, N. R. “**Ut Pictura Poesis**”: **Ekphrasis in the Seventeenth Century**. In: BACA, M.; ORTEGA, N. R. (orgs.). **Pietro Mellini's Inventory in Verse, 1681**, 2016. <http://www.getty.edu/research/mellini/essay/ekphrasis>. Acesso em: 27/05/2021.

PATILLON, M.; BOLOGNESI, G. (eds.). **Aelius Théon, Progymnasmata**. Éd. Patillon, M. et Bolognesi, G. Paris: Les Belles Lettres, 1997.

PAYNE, M. **Ekphrasis and Song in Theocritus' Idyll 1**. GRBS, v. 42, p. 263-87, 2001.

PERELMAN, Chaïm. “**Les prémisses de l'argumentation**.” In: **L'Empire rhétorique**. Paris: Vrin, 1997.

PLATÃO. **Górgias**. In: **Diálogos**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975. v.4.

_____. **A República**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.

_____. **Sofista**. Tradução de Henrique Murachco, Juvino Maia Jr. e José Trindade Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

PRAZ, Mario. **Literatura e Artes Visuais**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, SP: Cultrix; Ed. Universidade de São Paulo, 1982.

PUTNAM, M. C. J. **Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid**. New Haven: Yale University Press, 1998.

QUINTILIANO. Instituto **Oratória: A Retórica**. Livro II, Edição Bilíngue. Darmstadt: Wissenschaftliche Buch-gesellschaft, 1988.

REBOUL, O. **Introdução à Retórica**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RODOLPHO, M. **Écfrase e Evidência nas Letras Latinas: Doutrina e Práxis**. 2010a. 213 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010a.

_____. Um estudo dos procedimentos ecfrásticos. **Codex – Revista Discente de Estudos Clássicos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 102-115, jun. 2010b

_____. **Écfrase e Evidência nas Letras Latinas: Doutrina e Práxis**. São Paulo: Humanitas, 2012.

_____. Écfrase e evidência. **Letras Clássicas**, v. 18, n. 1, p. 94-113, 2014. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p94-113.

_____. **De Physiognomonía Liber: considerações a respeito do ethos e da fisiognomonía em textos da Antiguidade Clássica**. 2015. 457 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ROSAND, D. Ekphrasis and the Generation of Images. **Arion**, v. 1, n. 1, p. 61-105, 1990.

SOARES, M. T. M. **Ekphrasis e Enargeia na Historiografia de Tucídides e no Pensamento Filosófico de Paul Ricoeur**. Talia Dixit, v. 6, p. 1-23, 2011.

TORRANO, Jaa. O escudo de Héracles de Hesíodo. Tradução de Jaa Torrano, segundo o texto de F. Solmsen. **Hypnos**, v. 5/6, p. 185-221, 2000.

TREVIZAM, M. **A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da *Ars Amatoria* de Ovídio**. Dissertação de Mestrado em Linguística. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

VEYNE, P. O Império Romano. In: VEYNE, P. (org.); ARIÈS, P.; DUBY, G. (coord.). **História da vida privada: do Império ao ano mil**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. v. 1, p. 17-212.

VERGILIUS Maro, Publius. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Brasília, Editora Universidade de Brasília; São Paulo, A Montanha, 1983.

VUKOVIC, Krešimir. **The topography of the Lupercalia**. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/papers-of-the-british-school-at-rome/article/topography-of-the-lupercalia/91F6642CFE4C0303D50E9F604F7EA3E4#>. Acesso em: 02/09/2021.

WEBB, R. **Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice**. Surrey: Ashgate, 2009.

_____. Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre. **Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry**, v. 15, n. 1, p. 7-18, Sept. 2012.

_____. Écfrase e o palco: teatralidade e recepção. **Literatura Clássica**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 3-18, out. 2014.

WERNER, E. Imagens tecidas em verso: A representação do mito de Ariadne no carmen LXIV de Catulo. **Letras Clássicas**, v. 19, n. 1, p. 162-80, 2016.

ZAGO, Katherine Peçanha Cavretti *et al.* O rapto das Sabinas: amor e poder em Tito Lívio e Ovídio. **Língua, Literatura e Ensino.**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 141-151, dez. 2016.

ZANCHETTA, R. Écfrase como exemplo de pintura. **Letras Clássicas**, v. 18, n. 1, p. 114-126, 2014. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p114-126.