

O ESCUDO DE ENEIAS: ÉCFRASE COMO *DESCRIPTIO* NA TRADIÇÃO RETÓRICA LATINA

Luiz Henrique Ernesto Coelho¹
Maryanne Pimenta Fagnoli²

Resumo: Este trabalho centra seus esforços em investigar acepções históricas de écfrese e, a partir disso, identificar de que maneira o recurso funciona inserto na poesia, especificamente no que se refere ao seu famoso uso no Escudo de Eneias, inserida na *Eneida*, de Virgílio. Para tanto, realizou-se um levantamento bibliográfico a respeito de suas acepções ao longo da história, partindo-se da antiguidade e chegando-se à contemporaneidade; em seguida, investigou-se de que maneira ele era visto enquanto elemento da retórica latina; por fim, analisou-se sua utilização na representação do Escudo de Eneias, observando-se seus contornos na composição poética do autor romano. Ao final, percebe-se como a écfrese / *descriptio*, enquanto elemento da elocução do discurso, compõe o repertório dos romanos versados em retórica e poesia, prestando-se a ornar o discurso, a ampliar ou reduzir o objeto descrito, e a provocar afecções de diversas ordens, a depender do objetivo do enunciador.

Palavras-chave: retórica latina; Eneida; écfrese / *descriptio*.

Introdução

Pesquisar sobre a écfrese é ligar-se a gerações de poetas e oradores que se debruçaram sobre o tema, seja para teorizar acerca do recurso típico da retórica, seja para empregá-lo aos discursos e aos poemas. A écfrese, do termo grego *ékpraxis*, equivale, em linhas gerais, à tradução *descriptio* do latim, que significa descrição. O recurso comporta um processo descritivo detalhado, a partir do qual emerge uma “imagem” mental, um “quadro” do objeto da descrição. Tem-se, então, a enargia (*enárgeia* / *euidentia*) ou evidência, figura de pensamento que confere vivacidade à imagem verbal.

1 Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada Pós-Lit/UFMG. Pós-doutor pelo PDPG-CAPES/PPGL-UNEB.

2 Graduada em Direito pelo Centro Universitário da Fundação Educacional Monsenhor Messias (UNIFEMM), graduanda em Letras Clássicas pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com ênfase em Língua e Literatura Gregas. Pesquisadora do Núcleo de Estudos Clássicos da Fundação Biblioteca Nacional (NEC-FBN).

Na Antiguidade, os objetivos de ensinar, mover e deleitar se encontravam associados ao discurso retórico e ao poético, sendo tarefa difícil separá-los em instâncias independentes. Assim, um poema pode ser composto com todas essas finalidades em mente, deleitando pela beleza da composição, movendo pelas afecções suscitadas e, ao mesmo tempo, educando ou instruindo. A écfrase e a evidência, desse modo, embora possam ser consideradas como ornatos da elocução, não se limitam a esse papel, desempenhando diferentes funções retóricas a depender do objetivo do poeta.

Ao se tratar do tema da écfrase, talvez instantaneamente surja à mente de muitos o emblemático exemplo do Escudo de Aquiles, retratado na *Ilíada* de Homero. Virgílio, como grande emulador de Homero, insere-se na longa tradição da épica, cantando o varão e as armas³ de modo grandioso, elevado e retratando personagens superiores ao homem médio. O poeta mantuano é considerado um dos maiores poetas romanos, não tendo escondido sua admiração por Homero, embora não seja apenas um mero copiadador do poeta grego (ou tradição de poetas⁴). Nesse sentido, Virgílio utiliza amplamente recursos literários empregados por Homero, tais como a écfrase, a símile, as metáforas, mas sempre conferindo a eles o seu próprio toque artístico.

Ao se deparar com a écfrase do Escudo de Eneias, o leitor perceberá que há muitas semelhanças entre essa *descriptio* e aquela construída por Homero, na *Ilíada*, no Escudo de Aquiles. De início, percebe-se que a écfrase ocupa o mesmo objeto bélico, o escudo. Em seguida, vê-se que os dois heróis desempenham um papel de centralidade da epopeia, embora talvez Aquiles divida mais essa centralidade com Heitor, oponente troiano. Nota-se também que ambos os escudos foram forjados pelo mesmo deus artífice: Hefesto para os gregos, Vulcano para os romanos. E mais, o deus da forja fabricou o escudo e as armas dos heróis a pedido da mãe de cada um: Tétis, mãe de Aquiles, e Vênus, mãe de Eneias.

No entanto, há particularidades referentes à écfrase do Escudo de Eneias que demandam mais atenção por parte do leitor. Cenas míticas e históricas se sucedem e a *Eneida* constrói, pouco a pouco, a origem mítica de Roma e da casa dos Júlios. Desse modo, há recursos retóricos dispostos a tal finalidade, o que se observa, inclusive, na *descriptio* do escudo do herói troiano.

1 Écfrase e *Descriptio*

O recurso reconhecido como fator de aproximação entre a literatura - ou linguagem verbal -, e os demais meios expressivos, sobretudo a pintura, em princípio, relacionava-se diretamente com a capacidade dos poetas de formar imagens com

3 Primeiras palavras do poema: *Arma uirumque cano [...]* (canto as armas e o varão [...]) Verg. *Aen.* I.1).

4 Hoje se discute se Homero realmente existiu, se foi um poeta ou se o correto seria compreender a *Ilíada* como resultado de uma tradição poética - problema que ficou conhecido como “a questão homérica”.

palavras. Ruth Webb, no texto “Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre” (1999), ao tratar das atuais possibilidades de definição do conceito da éfrase, remete-se às origens do conceito. Segundo a autora, inúmeros estudos, no passado, tentaram definir o conceito. A éfrase, desde suas menções mais remotas, como a da descrição do escudo de Aquiles, de Homero, passando por textos da Idade Média ou posteriores, foi entendida como a “representação da representação”, já que o seu uso no discurso se remete, geralmente, a obras de arte. A partir desta característica, a noção de descrição - advinda da representação -, como um todo, é percebida como um fragmento apartado da narrativa, o que sugere uma simplificação das possibilidades do recurso. Nos estudos mais recentes, existem duas frentes que buscam compreender o conceito de éfrase: por um lado, ele é tratado como um gênero da Antiguidade Clássica, e, no outro lado, está uma divergência sobre o que deve ser incluído nesse gênero - cuja delimitação reserva-se, a princípio, somente à relação entre as mídias verbais e pictóricas -, questionando a possibilidade de assimilação de outros meios (ex. música ou arquitetura) pela premissa do gênero. Webb observa que os estudos redefinem o conceito para se adequarem a uma “instância crítica particular” e recaem no questionamento se determinados grupos de descrições deveriam mesmo ser considerados éfrase (cf. Webb, 1999, p.7).

João Adolfo Hansen, no texto “Categorias epidíticas da éfrase” (2006), explica que o assim chamado “engenho” dos poetas consistia na habilidade de narrar a “*falsa fictio*”, dada pela descrição de algo incrível, por meio de artifícios críveis, os quais se encontram no imaginário coletivo - “memória partilhada” - do público espectador (cf. Hansen, 2006, p.86). A premissa do encontro da narração com o imaginário do público que a ouve é entendida por Aristóteles como uma das duas causas para a origem da poesia. Para ele, existe um prazer em contemplar algo ou alguém reconhecível, pois isso se liga ao aprendizado ou a possibilidade de se identificar o original. Segundo o pensador,

[...] se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem as contempla aprender e identificar cada original; por exemplo, “esse é Fulano”; aliás, se, por acaso, a gente não o viu antes, não será como representação que dará prazer, senão pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma causa semelhante (Aristóteles, 2005, p. 22)

A imitação possui variantes conforme a intenção do poeta, o qual não se limita a representar simplesmente a ação - a ação também um dado tácito da imitação para Aristóteles -, mas, também, de tratá-la segundo oposições entre virtudes más ou ruins e de acordo com o objeto a ser “imitado” ou conforme suas virtudes ou vícios, ou seja, distinções do caráter. Para o pensador, a descrição verbal dos atores das ações, devia seguir o mesmo fundamento usado pelos pintores: “[...] Polignoto, por exemplo, melhorava os originais; Pausão os piorava; Dionísio pintava-os como eram. Evidentemente, cada uma das imitações admitirá essas

distinções e diferirão entre si por imitarem assim objetos diferentes.” (Aristóteles, 2005 p. 20). A representação do objeto, sob este ponto de vista, não deveria ser apenas uma tentativa repetição dos seus atributos físicos; o *ver*, na concepção de Aristóteles, deveria se concentrar, sobretudo, na especificidade do modelo, de tal modo que se tornasse *visível* ao espectador - este é o princípio da *enargeia*. Esta é ficcionalizada através do narrador, conforme explica Hansen, quando ele informa aos espectadores, ter visto as imagens de antemão. A partir do uso da *écfrase*, o autor, usando seu narrador como instrumento, enuncia um tema, ou objeto, retido na memória coletiva de seus espectadores como - por exemplo, uma imagem que tenha o elemento pictórico - relacionando, de fato, pintura e discurso. Com tal recurso, o narrador amplifica um tema, do qual seja compartilhada uma memória junto ao espectador, como “o elogio do engenho, da perícia técnica de um pintor, do caráter extraordinário, das utilidades e da beleza da obra de arte” (Hansen, 2006, p. 86). No exemplo da *écfrase* “Zêuxis ou Antíoco”, a descrição não aponta apenas para as figuras que formam uma família de centauros, mas, também, busca uma analogia entre a pintura e a linguagem verbal em si. O narrador, mesmo partindo do dado fictício, compõe sua descrição com o pressuposto de atingir a memória coletiva dos espectadores e inicia a interpretar a pintura que Zêuxis havia feito da família de centauros. Ele cria imagens desconhecidas dos presentes, associando-as a características físicas ou que correspondiam às suas emoções, cuja representação havia sido executada anteriormente pelo pintor. O narrador, ao associar um temperamento a um elemento descritivo da pintura, como no exemplo em que o narrador afirma que a “crina do macho é ‘arrogante’”, enuncia as propriedades pictóricas do quadro e se reporta, através da memória de seu público para o mito ou poema, ao *ethos* do monstro, que pode ser relacionado à ferocidade. (cf. Hansen, 2006, p. 86).

A *écfrase*, a princípio, deve ser entendida como um recurso retórico, portanto relaciona-se ao *topos* da linguagem verbal, dentro de suas perspectivas acerca da representação, relacionada – não exclusivamente, destaca-se – à *mimesis*. Emulando a propriedade da mídia a ser encenada, o autor desvia o texto da simples imitação e, valendo-se de recursos próprios do discurso, possibilita uma nova visibilidade através da semelhança entre o objeto e o discurso. Assim, por ser apenas semelhante, a emulação se distancia desse objeto, buscando amplificar seus atributos, produzindo prazer ao espectador e, dada a distância, relevando a essência do objeto narrado e se distinguindo da mera imitação. O conceito de *écfrase*, portanto, é diferente do da *mimesis*, em um sentido restrito, pois confere *enargeia*, ou *evidentia* à narração, contendo, além das características físicas óbvias do objeto narrado, o seu caráter, como pureza, clareza, vigor, brilho ou graça. A *écfrase* não lança mão de efeitos ilusórios – mesmo que localizada na ficção, ou invenção -, seu uso concentra-se, muito mais, na interação entre a narração e o espectador; não contém elementos expressivos e, tampouco, realistas. Tem como objetivo transformar a recepção do espectador, colocando este no posto de juiz da perícia

do autor. Seu efeito deve ser constituído por abstrações da matéria do objeto, os quais, através de uma detalhada elocução, devem ser reconhecidos pelo espectador. Possui duas faces: a primeira, que faz referência à habilidade do pintor, oferecendo exemplos ou comparando os objetos narrados⁵, nos quais diversas espécies elocutivas são apresentadas ao espectador e o remete a premissas tópicas, que surgem simultaneamente na recepção, ou visualização da descrição. A segunda, que visa particularizar as espécies elocutivas e, ao fazê-lo, remete o discurso ao conjunto das premissas tópicas e miméticas latentes, que surgem dessa particularização. A simultaneidade da apresentação de ambas as faces, inerente ao discurso, parece comprimir sua sequência, exigindo a repetição das duas possibilidades de elocução.

O pensador Longino (2005), no texto “Do Sublime”, busca encontrar o que denomina de “sublime”, na escrita literária. Na parte XIV, ele lança três questionamentos acerca de tal escrita, a serem entendidos como estímulos, adequados à análise do conceito de éfrase pretendida nesta pesquisa. No primeiro questionamento, ele pergunta se, ao elaborar-se um trecho que possua um “estilo elevado e pensamento grandioso” (Longino, 2005, p. 86), o escritor não deveria perguntar-se: “como diria isso Homero, se lhe calhasse? Como Platão ou Demóstenes, o alçariam ao sublime? Ou Tucídides, na História?” (2005, p. 86). Para Longino, a “emulação” de tais autores seria o recurso necessário para se alçar a escrita ao sublime. No segundo, ele acrescenta a possibilidade de recepção, por parte de Homero ou Demóstenes, ao presenciarem sua fala: “como ouviria Homero, ou Demóstenes, se presentes, alguma coisa que eu dissesse assim? Como reagiriam?” (2005, p. 86). Longino pensa esses autores como juízes de suas expressões, como se prestasse contas de seus escritos diante de tais “heróis, juízes e testemunhas” (2005, p. 86). No terceiro estímulo, ainda mais forte, ele se indaga sobre como seu texto será entendido na posteridade: “Se alguém receasse proferir algo que ultrapassasse a sua vida e o seu tempo, fatalmente abortariam, quais fetos malogrados e cegos, as concepções de sua alma, de todo incapazes de atingir o tempo duma fama póstuma” (Longino, 2005, p. 86).

Como exemplo para todas essas prerrogativas, Longino apresenta os textos que considera bem-sucedidos nos seus respectivos intuitos descritivos. Nota-se seu apreço por Homero, sobretudo, no tocante às descrições contidas em *Ilíada*. Para o pensador, é possível “ver” as cenas descritas pelo autor. Com um exemplo da habilidade de Homero em compor suas descrições, Longino cita a *Batalha dos Deuses*:

Soaram em redor as trombetas do vasto céu e do Olimpo; Aidoneu, rei dos mortos, tremeu nas profundezas, saltou de seu trono com um grito, temendo que Posidão, que abala o solo, rompesse a terra, seu palácio se devassasse aos mortais e imortais, com sua terrível umidade que

5 Hansen cita o exemplo da alegoria de Helena, pintada por Zêuxis, cuja imagem é feita a partir da junção de abstrações dos detalhes perfeitos das virgens de Crotona, para compô-la. Assim, fica claro a importância dos *topoi* para que o observador da pintura a compreenda, de fato, bela como Afrodite (Hansen, 2006, p. 88).

aos deuses mesmos horroriza⁶ (Homero. Passagem da *Ilíada*, XXI *apud* Longino, 2005, p. 79).

Ainda segundo Longino, seria possível encontrar outro modo de alcançar o sublime. Na parte XX de seu texto, ele afirma que alguns autores podem atrair o ouvinte [leitor] pela escolha de suas ideias; já outros, pela composição das ideias escolhidas. Para ele, a escolha das partes essenciais, reunidas em uma composição, formaria algo como um corpo único. A poeta Safo, segundo o pensador, (Longino, 2005, p. 82), “colhe dos sintomas e da realidade mesma, os sentimentos que acompanham as paixões amorosas”. Mas onde mostra a sua mestria? Na hábil escolha e combinação dos mais agudos e intensos deles:

“Igual aos deuses se me afigura aquele homem,
“que, sentado contigo face a face,
“ouve de perto a tua doce fala,
“o teu sorriso encantador,
“e isso convulsa-me o coração dentro do peito.
“Mal te vejo, não me resta um fio de voz,
“a língua se me parte logo, sob a pele,
“percorre-me uma chama delicada,
“os meus olhos não veem mais nada,
“os meus ouvidos zumbem,
“o meu suor escorre,
“possui-me toda uma tremura,
“fico mais verde que erva e pouco falta
“para que eu me sinta morta!”⁷ (Safo *apud* Longino, 2005, p. 82)

Ao expor as três indagações citadas acima, bem como apresentar os exemplos de Homero e Safo, Longino propõe o seu modelo para o bom orador. Tal modelo é baseado na descrição, seja elevada e grandiosa, como as citações do *Ilíada*, ou primorosas, em sua composição, como no poema de Safo.

Gotthold Ephraim Lessing, em *Laocoonte* (1766), analisa a descrição tanto na pintura quanto na poesia, comparando a produção de imagens em ambos os meios. Sua perspectiva expande o conceito de *écfrase*, pois este passa a ser observado a partir das características formais de cada forma artística. Na pintura, as figuras são posicionadas no espaço enquanto na poesia as figuras são articuladas no tempo. A sequência de objetos expostos é chamada de *ação*. Assim, a ação, ou uma sequência de objetos descritos são a matéria-prima da poesia. Na pintura,

6 Nesse trecho Longino se volta ao seu interlocutor e indaga: “Não estás vendo, amigo, como se fendeu a terra a terra desde as profundezas, como o Tártaro mesmo se desnudou, como tudo se subverteu e partiu o universo, como tudo junto, céu e inferno, mortais e imortais, então entrepelejam afrontando os perigos da batalha?” LONGINO, 2005, p.79.

7 Aqui, Longino pergunta ao interlocutor: “Não te admira como a poetisa busca juntamente a alma, o corpo, os ouvidos, a língua os olhos, as cores, tudo, como alheio e apartado dela e, contraditoriamente, ao mesmo tempo gela, arde, desatina, atina (pois ou se apavora, ou quase morre), para que apareça nela, não apenas uma emoção, todo um congresso de emoções? Todos os sintomas dessa natureza acontecem aos apaixonados, mas, como disse, a colheita dos mais agudos e a combinação deles num todo é que consuma o primor.” (LONGINO, 2005, p. 82).

a ação ocorre apenas pela sua própria sugestão, pois a composição de figuras no espaço – ou suporte pictórico – as exhibe em “aparições momentâneas” induzindo o espectador a compreender que essa aparição pode estar ligada a uma anterior ou a uma posterior. Em uma possível analogia com o registro fílmico, tal aparição seria análoga a um único fotograma, que faz parte de uma sequência, a qual possibilita o efeito de uma ação, ou narração. Para esse efeito, segundo Lessing,

A pintura pode utilizar apenas um único momento da ação nas suas composições coexistentes e deve, portanto, escolher o momento mais expressivo a partir do qual torna-se mais compreensível o que já se passou e o que se seguirá. [...] Do mesmo modo, a poesia só pode utilizar uma única qualidade dos corpos na sua imitação progressiva, e deve, portanto, elegeer aquela que desperte a imagem mais sensível do corpo a partir do lado que ela precisa dele (Lessing 2011, p. 195-196).⁸

A necessidade de uma “unidade dos adjetivos pictóricos” aparenta ser pouco plausível, para Lessing, contudo, ela é assertivamente exemplificada por ele mesmo a partir de trechos da *Iliada*, de Homero. Em referência a um primeiro trecho, ele menciona o modo como o poeta “pinta as ações progressivas”. Todas as figuras são representadas através de participação nessas ações, de modo simples, “com um único traço”. Aqui, Homero busca frisar a sequência das imagens no tempo, ou seja, em plena ação, e não lhe interessa a “história da figura ou dos corpos”. Quando está preocupado com a ação em si, a descrição do objeto é simples, prevalecendo a descrição dos momentos que compõem as ações. Assim, segundo o exemplo de Lessing, a embarcação é descrita com apenas um traço, enquanto as ações que se desenvolvem em torno dela (a partida, o navegar e o aportamento da embarcação) são tão detalhadas que, para um pintor, seriam necessárias diversas ótimas pinturas para descrever tais ações. Sobre um segundo trecho, é tratado o detalhamento empregado por Homero para descrever um único objeto ou corpo. Como apontado por Lessing, o objeto é descrito em cada parte, como no exemplo do carro de Juno:

Hebe ao seu carro adapta
Rodas de bronze curvo, eixo férreo, oito raios;
pinas de ouro maciço; lâminas de bronze,
justas, as órbitas externas – maravilha;
de fina prata os cubos das rodas girando,
de ambos os lados. Tiras feitas de ouro e prata
formam, tensas, o corpo do carro de dúplice
parapeito; dali sai o timão prateado,
à cuja ponta firma-se um jugo, belíssimo,
de ouro e peitorais aurilindos sob o jugo; [...] (Homero *apud* Lessing,
2011, p. 197)

8 No original: *Die Malhery kann in ihren coexistierenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung mußen, und muß daher prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.[...] Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachnahmen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.* (LESSING, 1766, p. 154-155).

Nesse caso, o pintor deve esperar a descrição do poeta ser completada, para que o pincel toque a tela. Nos dois trechos, percebe-se uma relação quase intrínseca entre a descrição feita tanto pela poesia quanto pela pintura e como a visibilidade proposta por cada mídia está diretamente relacionada com a temporalidade própria de cada uma e, sobretudo, que o modo de se transpor uma para a outra, isto é, a interferência de uma sobre a outra também depende dessa temporalidade. Ainda em um terceiro trecho, Homero descreve o cetro de Agamenon. Para além da descrição, segundo Lessing, está presente a “história do cetro”:

portando o cetro, exímia lavra
de Hefestos, dom de Hefestos ao satúrneo Zeus
que, por seu turno, o deu a Hermes, matador de Argos,
a Hermes o porta-voz, que o deu então à Pélops,
hábil ginete. Ao rei de Atreu, pastor-dos-povos,
que o repassa. Atreu já moribundo, a Tiestes
mil ovelhas, o lega. Agamenon de Tiestes
o ganha, e soberano reina sobre as ilhas,
sendo o primeiro em Argos. [...] (Homero *apud* Lessing, 2011, p. 198)

Nesse trecho, o cetro a visibilidade do cetro não está em suas características físicas, mas, sim, na narração de sua história, mesmo que nessa narração esteja cingida a uma ideia de descrição, que empresta outro ritmo ao poema. Para Lessing, a visibilidade destinada ao cetro está, justamente, em sua história: “[...] Nós o vemos verdejar nas montanhas, o ferro separa-o do tronco, desfolha-o e descasca-o e torna-o conveniente para servir como o signo da dignidade divina dos juízos do povo” (Lessing, 2011, p. 199). A querela sobre a hierarquia no discurso, a qual prevê a descrição como um elemento apartado da narração, e até mesmo hierarquicamente inferior no discurso literário, torna-se polarizada: por um lado, György Lukács (1945) afirma que Lessing priorizava, com o exemplo do cetro de Agamenon, a narração, pois a descrição do cetro é feita a partir da narração de sua história. Segundo Lukács,

As coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas. Trata-se de um cânone fundamental da poesia, já claramente reconhecido por Lessing: “Considero que Homero nada pinta que não sejam ações em desenvolvimento, e todos os corpos, tôdas as coisas singulares que êle pinta só são fixadas pela participação que têm nessas ações”. (Lukács, 1965, p. 73)

Segundo Miriam de Paiva Vieira, no seu texto “Intermedialidade e écfrase”, inscrito no *corpus* de sua tese, o conceito grego *ekphrasis* foi traduzido para o latim como *descriptio* (cf. Vieira, 2016, p. 23), sendo importante retornar a Longino, para que o recurso, o qual ele evoca, seja apurado. Ao articular a ideia de se “emular” determinados autores e, também, fazer desses autores juízes (leitores) de um

texto, Longino aproxima sua intenção ao conceito de écfrase, que se projeta para além de uma mera noção de descrição, podendo-se tanto reservar sua delimitação a uma menção descritiva de tais autores quanto observar seus usos nos estudos de intermedialidade, fundamentais à presente pesquisa. Para Vieira, as acepções históricas da écfrase se encontram nas definições de Hélio Teão, bem como na retomada do tema, no século XIX. De acordo com Teão, esse “‘discurso descritivo’ é uma composição que expõe em detalhe e apresenta diante dos olhos de maneira evidente o objeto mostrado” (Teão *apud* Vieira, 2016, p. 23). No século XIX, em definição explicada do *Dicionário clássico Oxford*, a écfrase seria “uma extensa e detalhada descrição literária de qualquer objeto, real ou imaginário” (THE OXFORD..., 1996, p. 515 *apud* Vieira, 2016, p. 23). Assim, Miriam Vieira determina que, para a Antiguidade, “a écfrase é um tipo de recurso retórico, mas de acordo com a definição proposta no século XIX, é um tipo de recurso literário.” (2016, p. 23). Em ambos os casos o recurso deve ser tratado como descrição, pertencendo o conceito da Antiguidade à tradição oral e, portanto, era desejável sua fixação junto à memória do espectador.

No século XIX, com os claros avanços da memória artificial e de sua reprodutibilidade técnica, a écfrase recebe seu cunho literário. Nesse momento, os limites da écfrase são revistos constantemente até a contemporaneidade, a exemplo dos estudos dos autores Werner Wolf e Walter Bernhart, ou mesmo Ruth Webb, os quais estabelecem que o recurso deva ser utilizado nos textos em que obras de arte visuais são descritas em obras literárias, pois, segundo os autores, o objetivo de tal utilização é proporcionar a percepção imaginária das obras de arte visuais, ou outras mídias, em questão (cf. Wolf; Bernhart, 2015, p. 48 *apud* Vieira, M. 2016, p. 24). Ainda segundo Vieira, mesmo com as ressalvas citadas acima, “os estudos contemporâneos propõem o resgate de elementos da tradição retórica clássica a fim de abranger outros tipos de manifestação artística, tais como escultura, instalação e arquitetura, nos estudos sobre outros gêneros literários, tais como romances e contos, e também o cinema” (2016, p. 24).

2 *Descriptio* na Tradição Retórica Latina

Ao se pensar a poesia antiga, cumpre lembrar que ela não seguia apenas o critério da teoria poética, mas também empregava recursos retóricos em sua composição (Rodolpho, 2010). Todo texto tem um objetivo e, possivelmente, na poesia encontra-se inserido uma das três funções retóricas: *docere, mouere, delectare*⁹.

Aristóteles (*Retórica*, 1355b) afirma que a retórica deve ser entendida como a faculdade de teorizar a respeito do que é adequado para convencer em cada caso. De acordo com Reboul (2004), a retórica pode ser decomposta em quatro partes, correspondentes a quatro etapas pelas quais passa, ou supostamente passa, aquele

9 Ensinar, mover, deleitar.

que compõe um discurso: (i) a invenção (*heurésis / inuentio*), que se refere à busca que o orador empreende quanto a argumentos e outros meios de persuasão relativos ao seu tema; (ii) a disposição (*táxi / dispositio*), correspondente à ordenação desses argumentos; (iii) a elocução (*léxis / elocutio*), referente à parte escrita do discurso, o estilo; (iv) ação (*hypókrisis / actio*), a proferição efetiva do discurso, com tudo que ele pode conter, como efeitos de voz e gestual. Além disso, os latinos ainda acrescentaram a memória (*memoria*), atinentes a técnicas para ajudar o orador a se lembrar no momento de pronunciar seu discurso.

No aspecto da “invenção”, etapa de busca por argumentos, a tratadística antiga elenca três tipos básicos de discurso, ainda segundo Reboul (2004), sendo eles o judiciário, o deliberativo e o epidítico (ou demonstrativo), cada um voltado para um tipo específico de auditório. O judiciário tem como auditório o tribunal; o deliberativo, a assembleia; o epidítico, espectadores de um discurso que elogia ou censura. Aristóteles (*Rh.* 1358b) diferencia, ainda, tais discursos em relação ao tempo, sendo o judiciário relativo ao julgamento do passado, o deliberativo referente ao julgamento do futuro, e o epidítico o julgamento da própria capacidade do orador, que se verifica no presente.

A classificação dos gêneros retóricos proposta por Aristóteles se manteve na tradição latina (Rodolpho, 2010). *Retórica a Herênio*, a mais remota arte retórica escrita em latim que a Antiguidade legou¹⁰, também indica os três gêneros discursivos, afirmando que o demonstrativo é aquele que visa ao elogio ou ao vitupério (*Retórica a Herênio*, I, 2).

A éfrase insere-se num discurso tipicamente epidítico. Nesse gênero, recorre-se a descrições de aspecto físico e moral como meio de elogiar ou aviltar um indivíduo ou um grupo de pessoas, criando-se um retrato da imagem e construindo-se, ao mesmo tempo, um *ethos* (Rodolpho, 2010). Por meio desse recurso, produz-se um processo descritivo detalhado a partir do qual surge uma imagem mental, a *enargeia / evidentia*. Embora essa não seja a única forma de gerar a evidência, ela desperta interesse pela sua história, pois “é frequentemente associada à construção de imagens que, por sua vez, representam objetos inexistentes de maneira absolutamente crível” (Rodolpho, 2010, p. 8).

Embora a éfrase e a evidência pareçam digressões na estrutura do texto, Rodolpho (2010) observa que tais elementos são fundamentais para corroborar os propósitos do autor, uma vez que propiciam a amplificação, recurso patético da argumentação, comovendo e deleitando o público, como objetivo de tornar o discurso mais verossímil.

Em *As Divisões da Oratória*, Cícero relaciona o recurso de amplificação, no qual a *descriptio* se insere, diretamente à persuasão.

A amplificação é, portanto, uma espécie de enunciação mais desenvolvida que, ao suscitar emoções nos ouvintes, produz a persuasão. Concretiza-se

10 Inicialmente atribuída a Cícero, hoje se problematiza a sua autoria, sendo considerada anônima.

pela escolha das palavras e da natureza dos assuntos. Devem-se empregar palavras que tenham o poder de clarificar e que não se afastem do uso, palavras pesadas, plenas, sonoras, compostas, bem formadas, invulgarres, sinónimas, hiperbólicas e, sobretudo, palavras metafóricas. Isto no caso das palavras isoladas. Mas no que se refere às palavras conjuntas, [usem-se] frases soltas, isto é, sem ligação, para que a expressão pareça mais copiosa.

Também contribuem para a amplificação paralelismos, anáforas, repetições, as gradações que das palavras mais humildes ascendem às mais elevadas; em suma, um estilo, por assim dizer, natural e transparente, mas provido de uma linguagem vigorosa, é o mais adequado à amplificação. É isto, pois, o que diz respeito ao discurso, ao qual deve corresponder uma actuação – da voz, da expressão, do gesto – apropriada e capaz de emocionar os ouvintes. Mas, tanto nas palavras como na acção, haverá que ter em conta a causa e adequar a pronúncia ao assunto. Na verdade, se uma linguagem e uma representação mais elevadas do que a causa requer parecem demasiado absurdas, importa julgar com atenção o que convém em cada caso (Cic. *Part. or.* 53-54).

Desse modo, também na écfrase é necessário que haja a seleção de argumentos, para que o poeta componha adequando aos seus propósitos o vocabulário, o nível da linguagem, as palavras e a ação pertinentes à enunciação. O fato de a *descriptio* compor o repertório da retórica acarreta também a necessidade de adequação desse recurso às prescrições gerais a um orador. Desse modo, o uso das figuras de linguagem deve ser sóbrio, elas não podem causar obscuridade ao discurso; a elocução deve ser bem construída na língua vernácula, com correção e beleza; o estilo escolhido - seja nobre, ameno ou simples - deve se adaptar ao assunto em pauta; o orador deve ser vivaz, não se tornando enfadonho.

3 O Escudo de Eneias

O uso de artifícios retóricos é elemento comum na poesia, podendo propiciar os mais diversos tipos de afecção, como tristeza, ira, compaixão, “provocando, inclusive, a visualidade, de modo que o leitor (ou o ouvinte) se imagine inserido na cena narrada” (Cavalheiro, 2017, p. 32). A *Eneida*, de Virgílio, consiste numa obra que se consolidou através tempo, servindo como modelo para poetas ao longo da história. Mas, embora não possa reduzida a uma obra de propaganda ideológica, não se pode negar seu caráter nitidamente político. Parte de seu trabalho era convencer o auditório sobre a genealogia dos Júlios e elogiar Augusto. No canto VIII, em consonância com a totalidade do poema, vê-se a écfrase / *descriptio* do escudo de Eneias revelar a origem mítica de Roma, a ascendência divina da casa de Augusto, assim como indicar características morais amplamente reconhecidas como parte do *ethos* romano.

O parentesco entre poeta e orador era mais visível na Antiguidade. Na verdade, em Virgílio “a linha tênue entre historiador, orador, mitógrafo e poeta se confunde, sobretudo pela capacidade de elocução e disposição do artífice” (Cavalheiro, 2017,

p. 33). Isso é compreensível ao se partir do pressuposto de que Virgílio era um cidadão romano e, como tal, compartilhava dos elementos básicos da educação que esse deveria receber: retórica, filosofia, legislação romana e literatura. Assim, o poeta lança mão de todos os recursos alcançados pela sua erudição e engenho, ficando a cargo do leitor a tarefa de compreender como todos esses aspectos funcionam se interrelacionam. No Escudo de Eneias, éfrase localizada no canto VIII da epopeia latina, encontra-se um dos elementos mais visíveis do mecanismo retórico, a elocução e o seu potencial de despertar afecções e visibilidade.

Antes de apresentar o escudo de Eneias, Virgílio faz com que a mãe do herói, Vênus, vá depositar as armas do filho, encomendadas ao deus artífice Vulcano, no tronco de uma azinheira. Eneias, então, não se cansa de admirar o presente, contemplando tudo estupefato: o capacete, a espada, a loriga, as grevas e a lança. Mas é no escudo que o herói foca a sua atenção, detendo-se para observar melhor o artefato divino repleto de “estranhas pinturas”¹¹. A sua contemplação ocupará o restante do canto VIII, indo até o verso 728, tendo iniciado no 626 do seguinte modo:

O ignipotente senhor, sabedor dos eventos futuros, / 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 na verde caverna de Marte / parida loba se via e, pendente das túgidas tetas da nutridora, dois gêmeos. Sem medo mostrar, os meninos / de ledó aspecto brincavam. Dobrada cerviz, a madrinha / alternadamente os lambia, enformando-os nos dias primeiros (Verg. *Aen.* 8. 626-634).

Desse modo, o artesão divino insere no escudo a origem mítica de Roma: os gêmeos Rômulo e Rêmulo, descendentes de Eneias, que serão amamentados por uma loba no futuro. Embora haja semelhanças entre a éfrase do escudo de Aquiles, de Homero, e a *descriptio* do escudo de Eneias, de Virgílio, observa-se que sobressai da Eneida um forte apelo ideológico, conforme destaca Grimal (2008). De fato, o poema apresenta uma justificação mítica da vocação dos *Julii*, *gens* à qual pertenceram Júlio César e Otávio Augusto (dinastia júlio-claudiana). Assim, o poema se insere numa tendência geral de mística cesarista que reivindicava ascendência divina à gente Júlia. A *Ilíada* havia registrado uma promessa feita pelos deuses de que, após a destruição de Troia e o fim da raça de Príamo, o poder retornaria a Eneias e a seus descendentes. “E existia uma velha crença, viva na própria Roma, mas também em outras regiões de Itália, segundo a qual a profecia homérica encontrara a sua concretização na extraordinária fortuna concedida pelos deuses aos Romanos” (Grimal, 2008, p. 73).

Nesse sentido, não foi Virgílio que inventou o mito, pois a tradição já considerava que Eneias, fugido de Troia, teria de alguma forma dado origem a Roma.

11 Trata-se de relevo esculpido no escudo. Ao se referir à estrutura da peça, o poeta afirma ser ela impossível de narrar - “[...] *clipei non enarrabile textum*” (v. 625) - mas mesmo assim enfrenta a tarefa.

Mas, de qualquer modo, na visão de Grimal (2008), a matéria escolhida por Virgílio tinha a vantagem de religar diretamente a Roma imperial a um passado remoto e prestigioso. Nesse sentido, Ascânio, filho de Eneias, é identificado com Júlio, ascendente mítico de Júlio César. Esse menino é quem futuramente fundaria a cidade de Alba Longa, sendo antepassado remoto de Rômulo e Remo.

Considera-se que a Eneida foi uma obra que dominou o século de Augusto e que, mal saída à luz, já era um clássico, tendo sido iniciada após a Batalha de Áccio, talvez a pedido de Mecenas ou até do próprio Augusto (cf. Grimal, 2008). Desse modo, é compreensível o recurso retórico de ampliação, por meio da *descriptio*, empregado para destacar a ascendência divina de Júlio César, o que justifica que o escudo de Eneias seja mostrado, inicialmente, pelo mito de fundação de Roma. Importa destacar também que, desde o início da *descriptio*, o poeta já delinea o que virá a ser o *éthos* dos romanos, representados nessa passagem pelos meninos corajosos (Rodolpho, 2010).

Cenas míticas e históricas vão se sucedendo no escudo de Eneias: o episódio conhecido como rapto das Sabinas, a guerra entre os cúrios e os seguidores de Rômulo, a execução de Meto, traidor dos romanos na guerra contra Fidenas, a guerra contra o rei etrusco Porsena, e assim por diante. Em certo momento, vê-se a figura histórica Catilina castigado no escudo:

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 da carranca das Fúrias. / Mas, para os bons, sítio à parte; Catão a eles todos premeia (Verg. *Aen.* 8. 667-670).

Lúcio Sérgio Catilina, patrício que pegou em armas contra a república no tempo de Cícero e de Júlio César, aparece aqui perseguido pelas Fúrias, em razão dos crimes que cometera. A vivacidade das imagens certamente é dotada de persuasão: não se está a dizer que os iníquos serão castigados, mas a mostrar que Catilina *está de fato* castigado na cena do escudo, assolado por entidades terríveis que eram encarregadas de castigar os piores criminosos. Nesse ponto, as ações dos homens aparecem julgadas de antemão no escudo e o poeta convida o leitor a que também faça o seu próprio julgamento, devendo considerar como são retribuídas as ações dos romanos justos e dos injustos.

Ponto crucial da *descriptio* do Escudo de Eneias é a Batalha de Áccio, em que Otávio venceu a batalha naval contra Marco Antônio e Cleópatra em 31 a.C.:

Por entre tais maravilhas o tímido mar se distende, / de ouro na cor; porém branca era a espuma que as ondas coroavam. / Ledos delfins cor de prata, em belíssimos círculos, davam / mil cambalhotas e as águas cortavam com as caudas bulhentas. / No meio disso destaca-se a frota de proas de bronze / na pugna de Áccio; Leucate fervia, os navios dispostos / segundo as regras de Marte; o ouro belo nas ondas fulgia. / César

Augusto¹² se via na popa, de pé, comandando / ítalos, gente do povo, o senado, os Penates e os deuses. / Flámulas duas, a par, lhe nasciam da frente altanada; / por sobre a bela cabeça brilhava-lhe a estrela paterna (Verg. *Aen.* 8. 671-681).

De acordo com Rodolpho (2010), a pugna de Áccio ocupa lugar central na *descriptio* do escudo de Eneias do mesmo modo que a batalha ocupa lugar central da história romana. Para a autora, as descrições de guerra e de festividades da vitória são elementos comuns ao se tratar de écfrase, mas sempre tendo em vista que o lado vencedor é aquele a receber o destaque. Ainda conforme a pesquisadora, ao se observar as cores presentes na *descriptio*, verifica-se a presença constante do dourado (*de ouro na cor; ouro belo nas ondas fulgia*), o que pode indicar a presença do deus Febo (Apolo) na disputa, divindade que tomava parte de Otávio Augusto na pugna, segundo crença dos romanos.

Mais à frente, o leitor se depara com a frota de Marco Antônio, assim enunciada: “Com pompa asiática Antônio se vê noutra parte, seguido / de variegadas coortes, senhor já dos povos da Aurora, / do Mar vermelho, da Bácia distante, do Egito inteirinho / e acompanhado - vergonha romana! - da esposa egípciana” (Verg. *Aen.* 8. 685-688).

Ao final, vê-se a vitória de Otávio e as comemorações:

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, 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 fresco imolados (Verg. *Aen.* 8. 717-719).

Ao contemplar o escudo, Eneias não compreende muito bem o seu sentido, mas aceita o seu destino: “Exulta Eneias à vista do escudo do forte Ferreiro, / dom de sua mãe, muito embora o sentido lhe escape dos quadros. / Aos ombros joga o destino, altas glórias dos seus descendentes” (Verg. *Aen.* 8. 729-731).

Considerações finais

Virgílio emprega magistralmente o recurso de écfrase já consagrado pelo poeta da *Ilíada*. No Escudo de Eneias, vê-se de que maneira é possível compor de maneira bela, deleitando o leitor, ao mesmo tempo em que se gera comoções distintas e se ensina. Ao apresentar Otávio Augusto, por exemplo, cercado de águas de cor dourada, Virgílio cria uma atmosfera luminosa para o *princeps*, ao passo que, ao mostrar de que maneira seu oponente Marco Antônio aparece,

12 César Augusto é Otávio, sobrinho-neto e filho adotivo de Júlio César.

a imagem construída é de um comandante pretensioso, o que é indicado também pela descrição de “com pompa asiática”.

Na *descriptio* de Virgílio, o leitor é conduzido pela erudição e pelo conhecimento histórico do poeta, que tornou conhecidos para os romanos os episódios míticos e históricos que conferem unidade ao povo romano. O recurso retórico, além de ampliar, também reduz personagens ou acontecimentos, pois é o poeta que seleciona o que julga importante para seus propósitos. Assim, no Escudo de Eneias percebe-se que, quando Cleópatra aparece ao lado de Marco Antônio, ela sequer é nomeada no poema, mas apenas referida como “esposa egípciana”. Embora tenha existido um certo estranhamento e até curiosidade em torno dessa figura, Virgílio não dá a ela destaque em suas cenas sucessivas, o que comunica ao leitor que esse tampouco deve dar atenção à personagem.

Assim, de fato percebe-se um uso retórico da éfrase no Escudo de Eneias, o que é feito com engenho, pois o poeta sabe usar as cores, escolher o campo semântico adequado, evocar as imagens cabíveis à ocasião, realizando as metáforas pertinentes, ora ampliando, ora reduzindo os objetos, a depender dos objetivos da composição.

O labor de Virgílio é complexo e não há como esgotar as análises possíveis neste trabalho, mesmo no que diz respeito ao recurso da *descriptio*. A própria *Eneida* ainda dispõe de outras éfrases importantes, como as pinturas no templo de Cartago (I, 450-497), Laocoonte (II, 199-224), e também o escudo de Turno (VII, 783-792), o que configura um campo propício a estudos posteriores.

THE SHIELD OF ANEAS: EKPHRASIS AS DESCRIPTION IN THE LATIN RHETORICAL TRADITION

Abstract: *This work focuses its efforts on investigating the historical meanings of ékphrasis and, based on these concepts, identifying how the resource works in poetry, specifically about the famous ékphrasis of the Shield of Aeneas, inserted in Virgil's Aeneid. To this end, a bibliographical survey was carried out regarding the concept of ekphrasis, starting from antiquity and reaching contemporary times; then, we investigated how ekphrasis was seen as an element of Latin rhetoric; finally, the ékphrasis from the Shield of Aeneas is analyzed, observing how Virgílio uses the resource in his poetic composition. In the end, it becomes clear how ekphrasis/descriptio, as a resource used in the elocution of speech, makes up the repertoire of Romans versed in rhetoric and poetry, lending itself to adorning, expanding or reducing the object described, and provoking affections of various orders, depending on the enunciator's objective.*

Key-words: *Latin rhetoric; Aeneid; ekphrasis / descriptio.*

Referências

Antigas

[ANÔNIMO]. *Retórica a Herênio*. Tradução e Introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Quintín Racionero. Madrid: Editorial Gredos, 1999.

CÍCERO. *As divisões da Arte Oratória*. Estudo e Introdução de Nídia Emanuel Magalhães Pinheiro. Dissertação (Mestrado em Literaturas Clássicas), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/56752/2/TESEMESNIDIAPINHEIRO000136710.pdf>. Acesso em: 08 out. 2024.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Carlos Alberto Nunes; organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2016.

Modernas

CAVALHEIRO, Paulo Henrique Franco. *Ut Aeneas Augustus: a retórica das imagens de Augusto na Eneida de Virgílio*. 2017. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018.

GRIMAL, Pierre. *O século de Augusto*. Lisboa: Edições 70, 2008.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. In: *Revista da USP*. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13554/15372>. Acesso em: 30 nov. 2018.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*. Berlin: Christian Friedrich Boß, 1766.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. SELIGMANN-SILVA, Marcio. São Paulo: Editora Iluminuras, 2011.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: *Ensaios sobre literatura*. Tradução de Gizeh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

REBÓUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RODOLPHO, Melina. *Écfrase e Evidência nas Letras Latinas: Doutrina e Práxis*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas), Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), 2010. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-26042010-111303/publico/MELINA_RODOLPHO.pdf. Acesso em: 08 out. 2024.

VIEIRA, Miriam de Paiva. *Dimensões da écfrase: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

WEBB, Ruth. Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre. In: *Word and image*. Oxfordshire: Taylor and Francis, p. 7-18, 1999. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02666286.1999.10443758>. Acesso em: 24 abr. 2019.

Recebido em 13 de outubro de 2024

Aprovado em 25 de novembro de 2024