

Paulo Martins

Resumo:

O presente ensaio ocupa-se de visualidades poéticas no Virgílio das *Éclogas*, isto é, imagens verbais que produzem *phantasia* na recepção desses poemas. Essas características visuais da poesia são trabalhadas tanto sob a perspectiva elocutiva, como sob a perspectiva das funcionalidades poéticas e suas finalidades neste gênero poético. Portanto, o trabalho, de um lado, opera a associação entre *écfrase* e *digressão*; e, de outro, discute a doutrina horaciana do *dulce et utile*, em dois momentos das *Bucólicas* de Virgílio.

Palavras-chave: Virgílio, *éclogas*, *écfrase*, *digressão*, visualidades

Abstract:

The present essay deals with poetic visuals in Virgil's *Eclogues*, i. e., verbal images which produce *phantasia* at the reception of these poems. These visual features of poetry are dealt with both under the perspective of the elocution, as under the perspective of the poetic finalities and their functionalities in this poetic genre. Therefore, this paper operates, in one hand, an association between the concepts of *digression* and *ekphrasis*; and, on the other, discusses the horatian doctrine of “*dulce et utile*”, in two points of Virgil's *Bucolics*.

Key words: Virgil, *Eclogues*, *ekphrasis*, *digression*, visuals.

## 0. Questões Preliminares

Muito já foi escrito sobre as visualidades poéticas – sejam elas cenários, *personae* ou objetos. Se assumirmos aquelas que ocorrem em Virgílio, parecem-me seminais os trabalhos de M. C. J. Putnam (1970) *Virgil's Pastoral Art. Studies in the eclogues* ou (1998) *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in Aeneid*; E. W. Leach (1974)

---

<sup>1</sup> Este trabalho apresenta os resultados parciais do Estágio de Pesquisa no Exterior junto ao King's College London e ao Institute of Classical Studies, ambos ligados à University of London, financiado

em *Vergil's Eclogues. Landscapes of Experience*; J. B. Van Sickle (1978) em *The design of Virgil's Bucolics*; o capítulo de A. Barchiesi (1997) Virgilian narrative: ekphrasis no *The Cambridge Companion to Virgil*; o artigo de A. Rogerson (2002) Dazzling Likeness: Seeing Ekphrasis in *Aeneid* 10; e o capítulo de Brian W. Breed (2006) Imago Vocis: Echoes, Ecphrasis and the Voice as Source em *Pastoral Inscriptions. Reading and Writing Virgil's Eclogues*; já que discutem a visualidade poética como elemento importante dentro do processo compositivo, independentemente se estamos observando o Virgílio bucólico, didático ou épico. Além destes estudiosos que tratam centralmente da questão neste autor, veremos que muitos outros discutem a questão de forma subsidiária e a esses apontarei no decorrer do trabalho. Assim, é conveniente alertar que apesar de nosso trabalho ocupar-se unicamente às *visualidades idílico-bucólicas*, as relações construtivas que estas mantêm com aquelas outras visualidades de Virgílio são importantíssimas, já que *As Bucólicas*, sendo a primeira obra virgiliana, funcionam como “balão de ensaio” para alguns procedimentos que serão reutilizados, logo as visualidades ali produzidas estão estreitamente relacionadas com as das *Geórgicas* e da *Eneida* em sua construção.

Apesar de serem esses trabalhos recentes e importantes, e, muita vez, salientarem questões essenciais dentro da temática mais geral a qual darei o nome de *visualidades virgilianas*, parece-me que um aspecto passou despercebido a esses *scholars*: a funcionalidade dentro do poema em que está inserida a visualidade e a conseqüente finalidade que, a meu ver, parecem estar no cerne da construção visual de Virgílio. Certo é, entretanto, que tais visualidades constituem-se como resultado da operação de mecanismos poético-retóricos e nesse sentido devem ser observadas.

Minha pretensão neste texto é apresentar duas visualidades virgilianas nas *Bucólicas*, tendo em vista suas funcionalidades e finalidades. Isto é, a que fim Virgílio destina tais visualidades apresentadas nas *Éclogas*. Assim, trabalharemos neste texto: 2ª Écloga, 26-27; 45-55. e 6ª Écloga, 13-26.

### 1. *Dulce et utile*

Entendendo-se as categorias retóricas e poéticas como complementares dentro do mundo romano no final da república e no começo do principado e ressaltando que visualidades são resultantes de mecanismos dessa ordem, há que se entender como o procedimento de visualização é operado dentro do poema sob a perspectiva poética,

de um lado, e, retórica de outro; e a quais fins as visualidades atendem, assumindo-se necessariamente um e outro enfoque. Parece-me interessante pensar simultaneamente essas duas possibilidades construtivas já que são indubitavelmente imbricadas. Sob a perspectiva poética, imagino que inicialmente devemos ter em mente as duas finalidades dentro do plano da realização discursiva: o doce e o útil (*ducile et utile*), pensando aqui as categorias poéticas apontadas por Horácio na *Ars*<sup>2</sup>. Lá temos:

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

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

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

---

<sup>2</sup> Hor., *Ars*, 343-4.

possibilidade, veremos que o procedimento visual não só atende às virtudes da *elocutio*, como também se aproxima da *inuentio*.

Se poeticamente podemos entender a visualidade como uma das construções que resulta da união do *utile dulci, delectando et mouendo* (o útil ao doce, deleitando e convencendo) e que isto explicita suas finalidades, é pertinente também entender que as visualidades, poética e retoricamente, amiúde, são uma suspensão da trajetória narrativa do poema, isto é, uma intercalação dentro da linearidade discursiva que serve ilustrativamente a compor a prova e embelezar o discurso. Assim, supondo a narrativa como encadeamento lógico em acordo com a necessidade e a causalidade, estruturada temporalmente, a matéria visual encaixa-se dentro desta estrutura como excuro que procura matizar ética ou pateticamente o argumento a que está sujeita a narrativa<sup>3</sup>.

## 2. *Digressio aut egressio*

Se observarmos mais atentamente o mecanismo retórico ligado a esta circunstância de visualidade, isto é, a visualidade como uma intercalação dentro do curso narrativo e, ainda, entendendo que, apesar de ser uma interrupção, a visualidade se coaduna perfeitamente ao todo dessa narrativa e, assim, é uma alteração no percurso discursivo que é regido pela doutrina da *auersio* ou da metábase. Nesse sentido, esta alteração discursiva pode ser de três tipos: *auersio ab oratore; ab auditoribus e a materia*. Há que se pensar, entretanto, que a visualidade ocupa o espaço da interrupção discursiva aos moldes de uma *digressio*, portanto, esta última *auersio a materia* que é, regula a visualidade poética sob o prisma retórico.

Observando uma visualidade poética, nota-se que ela sempre está ligada a três possibilidades, a saber: ou à outra *res*, ou à situação do próprio discurso, ou a diversas matérias pertencentes à situação do discurso. Em todos esses casos, ela é uma visualidade digressiva de pensamentos que se prestam à narração, à descrição, à argumentação, ao ornamento e à amplificação.

---

<sup>3</sup> Lausberg (1971,100): Os limites estruturais tornam-se mais suaves pela intercalação de uma *transitio* (*transitus, metabasis*) que coincide, na sua função com o *exordium*, na medida em que o *exordium* também é uma *transitio*, uma *transitio* entre a situação e o centro do discurso. No decurso de uma narrativo se encontram em lugares diferentes e quando o fio da narração segue as personagens alternadamente. Depois de uma *digressio*, a *transitio* toma a forma de um regresso ao assunto (*reditus ad rem*).

Nas peças oratórias, a *digressio*<sup>4</sup> deve ser introduzida com o propósito de mover os ânimos, depois de os argumentos e de a matéria da causa já terem sidos expostos e narrados. Quanto ao embelezamento do texto, o uso da digressão produz amplificação e ornamentação do discurso. Desta maneira, fundamentalmente este mecanismo retórico opera de um lado a argumentação e, de outro lado o *ornatus*, como claramente argumenta Cícero no *De Oratore*, 312.

Como complemento a essa passagem, nós podemos encontrar outras funções para a digressão em algumas obras de Cícero que elucidam possíveis efeitos dessa operação. Por exemplo, no *Brutus*, 322 Cicero associa *digressio* apenas com o deleite da audiência: “*nemo qui delectandi gratia digredi parumper a causa*”, enquanto que no *Brutus*, 82 ele propõe que o uso da *digressio*, tendo como base a eloquência de Sêrvio Galba, possui uma função discursiva cuja finalidade é fazer o texto mais bonito (*proposito ornandi causa*), sendo, pois, um procedimento elocutivo. Na mesma passagem do *Brutus*, ainda, Cícero esclarece que a digressão mantém uma proximidade com: a) alteração da convicção; b) amplificação da matéria discursiva; e c) uso de expressões patéticas e de alguns *tópoi*. Cícero alerta que o uso de todos estes recursos retóricos faz de S. Galba preeminente na oratória (*inter hos aetate paulum his antecedens sine controversia Ser. Galba eloquentia praestitit; et nimirum is princeps ex Latinis illa oratorum propria et quasi legitima opera tractavit*). Pode-se argumentar, assim, que a *digressio* ou *egressio* ocupa uma posição de destaque entre os procedimentos retóricos para o orador. Também nas *Partitiones Oratoriae*<sup>5</sup>, ele indica os mesmos aspectos para a questão da digressão que acabamos de salientar. Resumindo o conceito em Cícero, devemos observar que a *digressio*, quando deleita a audiência, está sendo operada no âmbito de mecanismos elocutivos; já, quando ela provoca alteração do ânimo da audiência, ela usa recursos da *argumentatio*, que é o cerne primário de toda e qualquer peça oratória. Finalmente, uma vez que ela reproduz tópicos gerais do discurso, então ela estará trabalhando o âmbito da invenção.

Outro detalhe que nós devemos analisar é a relação entre digressão e peroração, e a ideia de recapitulação para que o discurso pateticamente persuade os juízes ou no meio do discurso ou no fim do discurso. Assim, a digressão, que pode estar ou meio

---

<sup>4</sup> Cf. *Rhet. Lat. Minores*: Victorinus (Halm, 202); C. Iulius Victor (Halm, 427-429); Martianus Capella (Halm, 487) and Cassiodorus (Halm, 502). Vale observar as interessantes considerações deste último rétor.

<sup>5</sup> Cic. *Part. Or.* 36.128.

da exposição da causa ou nas considerações finais, assume um papel muito importante na realização prática da argumentação, produzindo emoções fortes na audiência.

Já Quintiliano em *Inst.* 4.2.19<sup>6</sup>, embora trabalhe com algumas importantes funções da *narratio ficta* como *ad concitandos iudices* ou *ad resoluendos aliqua urbanitate*, exemplificando com discursos de Cícero, ele nos alerta para a possibilidade do uso da digressão no lugar de uma narração fictícia: *interdum per digressionem decoris gratia*. Então, poderíamos pensar que a digressão poderia estar proximamente relacionada com a ideia de um acessório ficcional na argumentação, além de sua capacidade de deleite e de persuasão. Mais adiante, Quintiliano<sup>7</sup>, falando sobre a *digressio*, comenta alguns *tópoi* agradáveis e atraentes usados por alguns oradores para complementar a exposição dos fatos tendo em vista garantir a maior atenção de sua audiência.

É evidente que Quintiliano, apesar de entender a digressão como um mecanismo que produz deleite e convicção, corrobora a ideia ciceroniana<sup>8</sup> que está interessada em fazer uso dela na peroração do discurso, então assinalando ser a digressão, a um só tempo, uma função na *ordo* discursiva – *dispositio* e na *argumentatio* do discurso – *inuentio*.

### 3. *Ékphrasis*

Sistematicamente, tomamos contato com considerações a respeito dos procedimentos eufrásticos como recurso retórico. Essas os circunscrevem. De um lado, a teorização do mecanismo descritivo está restrita às doutrinas retóricas posteriores ao século I, fato que, por si mesmo, limita a aplicação dessa operação a textos posteriores à regulamentação preceptiva, sob pena de incurso num anacronismo que, muita vez, imprime projeções equivocadas ao objeto observado e analisado. De outro, essas mesmas considerações delimitam os *lugares* desse tropo às descrições de obras<sup>9</sup> plásticas ou pictóricas (*plastikà téchnai*<sup>10</sup> ou *graphai*<sup>11</sup> *téchnai*), ainda que elas

---

<sup>6</sup> Quint. *Inst.* 4.2.19.

<sup>7</sup> Quint. *Inst.* 4.3.1.

<sup>8</sup> Cic., *Part.Or.* 36.128.

<sup>9</sup> Barchiesi (1997,271): In modern criticism the term 'ekphrasis' ('description') is used specifically to refer to a literary description of a work of art. In ancient criticism the term belongs to a much wider area of reference, covering both the visual force and the emotional impact of verbal art (not only poetry but historiography and rhetoric).

<sup>10</sup> Plat., *Leg.*, 679a.

<sup>11</sup> Herod. 2.73.

possam ser fictícias, ou, simplesmente, inexistentes, i. e., *phantasiai* com peso do verbo.

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

E, no segundo caso, em decorrência dessa teorização realizada a partir dos séculos I e II, temos a apropriação do procedimento e sua conseqüente transformação em gênero de letras pela “dita” segunda sofística nas obras de Calístrato e dos Filóstratos como utilização e/ou realização autônoma, fora dos gêneros continentes delas mesmas, descrições vívidas, *ekphrásaes* – como haviam ocorrido em Homero, Eurípides, Teócrito, Apolônio, Catulo ou Virgílio<sup>12</sup>.

Há que se lembrar ainda que essa autonomização da éfrase, ou, digamos, seu afastamento daqueles gêneros continentes tem também uma utilização diversificada e diferenciada em Luciano de Samósata, seguido pela prosa narrativa grega<sup>13</sup>, à qual moderna e equivocadamente pregou-se a etiqueta taxonômica de “novela ou romance grego”, cujas autoridades são Longo, Cáriton, Xenofonte de Éfeso e Heliodoro de Emesa.

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

Nas suas obras *Sobre a casa* (*De domo, Περὶ τοῦ οἴκου*) e *Representações* (*Imagines, εἰκόνες*) Luciano também brincou com uma forma artística autônoma, desenvolvida a partir de um jogo literário muito antigo, a descrição de uma obra de arte precisa e evocativamente – um jogo em que os sofistas teriam sido ensinados em um estágio inicial enquanto eram treinados em exercícios mais abrangentes de descrição. (...) Mas a abordagem de Luciano para este tipo de éfrase é aquela que teve mais influência sobre Filóstrato.<sup>14</sup>

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

---

<sup>12</sup> Ginzburg (2005, 8): A descrição verbal (*ekphrasis*) de obras de arte verdadeiras ou imaginárias constitui um gênero literário desde a Grécia Antiga: basta pensar no exemplo mais remoto que conhecemos, a descrição do escudo de Aquiles.

<sup>13</sup> Cf. Webb (2007, 526-541).

<sup>14</sup> Bowie (2009, 27).

chave de *exemplum*. Observo obviamente o escudo de Aquiles<sup>15</sup>, a fim de ensinar o que vem a ser o mecanismo/operação<sup>16</sup>, portanto me parece difícil de ser sustentada a tese de julgamento anacrônico do procedimento às letras anteriores ao século I.

Já o segundo grupo, que podemos classificar de “descritores de obras” – ainda que soe pejorativa tal classificação, uma vez que aponta a uma suposta restrição do termo “écfrases” às descrições de “obras de arte” –, recupera nesse inovador gênero a prescrição de inúmeros outros, entre os quais, o épico, o idílico, o epistolar, o trágico, a sátira etc. Vale dizer também que tanto a prescritiva retórico-gramatical a partir do I século, como os autores que autonomizam o gênero ecfástico são mediados pelas letras helenísticas<sup>17</sup> e, nesse sentido, ora, acrescentam elementos novos à prescrição do gênero – dado absolutamente previsível já que estamos diante da emulação –, ora dão voz a inovações genéricas, preceituando, assim, doutrina a partir da própria realização letrada inovadora, sem precedência como ponto de partida da emulação<sup>18</sup>.

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

O hexâmetro didático e o heróico épico estão igualmente muito preocupados com o impacto visual, embora com ênfases diferentes: a poesia didática focaliza aquilo que é típico e repetitivo, enquanto a poesia heróica é uma narração de eventos graves, tradicionalmente orientados para o grandioso e o violento. No entanto, em ambas as formas o desafio da representação está em jogo: em que medida o meio verbal é adequado para transmitir uma impressão daquilo que está sendo descrito (quer o contexto requeira que isto seja vívido e fresco, realístico e típico, ou único e impactante)?<sup>19</sup>

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

---

<sup>15</sup> Hom., *Il.*, 18, 468-617.

<sup>16</sup> Rodolpho (2010, 102): “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”.

Cf. Theon, *Prog.* 118,6.

<sup>17</sup> E. Bowie (2009, 27) explicita tal dado principalmente para a obra de Luciano de Samósata, indicando seus êmulos na poesia helenística de Posídipo e Hélio Aristides.

<sup>18</sup> São exemplares os *Idílios* de Teócrito de Siracusa.

<sup>19</sup> Barchiesi (1997, 271).

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

Em 2005, tratei<sup>20</sup> acerca da leitura de uma écfrase virgiliana – as pinturas do templo de Juno<sup>21</sup> –, de sua relação estreita com a teoria platônica do conhecimento<sup>22</sup> e sua função argumentativa na construção do *êthos* de Eneias. Essa operação descritiva ou ecfástica, assim, merece ser verificada não só com base na elocução, afinal funciona como uma *digressio*<sup>23</sup> que serve, em chave de deleite, como ponte entre o tempo presente em curso e o passado que será narrado, como também na invenção, dado que corrobora pressuposto essencial da épica virgiliana cujo fundamento é a própria constituição de Eneias. Nesse caso, especificamente este trecho deve ser lido em inter-relação ao canto 6, pois se no primeiro canto Eneias se reconhece sensivelmente como herói, porque é figurado entre heróis (*Se quoque principibus permixtum adgnouit Achiuis*<sup>24</sup>), no sexto aparecerá entre os *phantasmata*, figuras em si. Nesse sentido, estamos diante de um argumento/ornamento *ad concitandos iudices* (para convencer os juízes), como propõe Quintiliano, ou como quer Cícero *ad commouendos animos* (para comover os ânimos), afinal, as imagens não apenas comovem o observador espelhado – Eneias –, como também os leitores/ouvintes da épica nesse ponto.

---

<sup>20</sup> Martins (2005, 143-157).

<sup>21</sup> Verg., *Ae.*, 1. 446 – 97

<sup>22</sup> Pl., *R.*, 6. 509d-511e.

<sup>23</sup> Além das questões já levantadas e discutidas, vale pensarmos em Cic., *Inv.*, 1. 27.4.

<sup>24</sup> Verg., *Ae.*, 1, 488.

Devo salientar ainda dois elementos importantes – ambos contidos na definição de écfrase construída por Teão –, assim, antes de avaliar as passagens a que me proponho observar, relembremos a lição do rétor em seus *Progymnásmata*:

[118.7] Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. γίνεται δὲ ἔκφρασις προσώπων τε καὶ πραγμάτων καὶ τόπων καὶ χρόνων. [...]

[118.15] [...] τόπων δὲ οἷον λειμῶνος, αἰγιαλῶν, πόλεων, νήσων, ἐρημίας, καὶ [118.20] τῶν ὁμοίων.

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

O sentido de *lógos periegematikós* não me parece suficientemente esclarecido nas traduções, pois essas o propõem como simples discurso descritivo. Entretanto o verbo *periegéomai*, que dá origem ao substantivo e ao adjetivo nesse caso, imprime senso a mais à descrição, isto é, o sentido de um percurso ou uma condução por caminhos do olhar e por meandros da mente em forma e “fôrma” discursiva. Esse elemento que se assoma à descrição propriamente dita imprime movimento e tempo à descrição, tornando-a plena de narratividade.

Além disso, há que se pensar nos termos que seguem ao *periegematikós*, ou seja, *enargôs hup'ópsin* – vividamente, brilhantemente, claramente diante dos olhos. É o termo que me parece diferenciar a écfrase das descrições comuns, dado que propõe uma virtude elocutiva necessária à *descriptio* e à *narratio*<sup>25</sup>. Assim, os elementos descritos que apresentem aspectos singulares e significativos à visão – cores, tons e luz – são essenciais às écfrases. É comum também que da visão dos olhos da mente vazem outros sentidos e, dessa forma, efeitos sinestésicos são muito comuns nas écfrases. A partir desses “olhos” da mente o ouvinte tem acesso ao odor, ao som, ao sabor e ao tato.

Os desenhos virgilianos bucólicos oferecem, assim, inúmeros lugares ecfrásticos, que ora serão emulados pela construção serial épica antiga em Roma, ora serão reoperados nos quadros verbais de Filóstrato, o Velho na Grécia romana. Fato curioso, porém, é não encontrarmos, na crítica contemporânea em que a écfrase sistematicamente tem sido tão discutida, haja vista os trabalhos de Ruth Webb, Simon

---

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

Goldhill, Tim Whitmarsh, Jaś Elsner, D. Thomas Benediktson e, principalmente, M.C.J. Putnam trabalhos que estejam centrados nesta questão tão importante para os estudos virgilianos.

#### 4. *Ékphrasis x Digressio*

Observando-se as afirmações de Cícero e de Quintiliano, afora os rétores menores, sobre a *digressio*, fica evidente a relação que essa mantém com a écfrase. Tal relação parece-me fundada nas funções que uma e outra possuem dentro do texto, já que, por exemplo, tanto uma como outra podem ser uma narrativa ou descrição fictícia que está a serviço da argumentação, amplificando os argumentos, além, é óbvio, de serem importantes como embelezamento do discurso. Dessa forma, quando a digressão é observada sob o prisma da elocução, ela assume a mesma função de uma écfrase, entendida como uma descrição vívida que traz o assunto diante dos olhos, deleitando, portanto, a audiência. O mesmo ocorre quando a observamos sob a perspectiva da argumentação, já que tanto uma como outra devem servir como amplificação do argumento a fim de comover os juízes e/ou a audiência.

Em relação a posição dentro do discurso, assim como a digressão, a écfrase, de acordo com Sópatro, ocupa uma posição destacada na parte final da *oratio*, ou mesmo, próxima do fechamento de uma seção. A partir deste ponto de vista, é importante observar que o uso da écfrase sempre está preocupado com a obtenção de um efeito emocional, particularmente, conquistar a “*simpatia*<sup>26</sup>” para a causa. Nesse sentido, parece-me que o epílogo seja um bom lugar para recapitulações ou associações emotivas em favor da causa.

Ruth Webb<sup>27</sup> argumenta de maneira eficaz sobre a relação entre écfrase e a arte da persuasão. Ela aponta que o tratado de Sópatro, rétor, (*Sobre a Divisão*) e os comentários de Hermógenes no *Sobre as questões*: “*contain detailed recommendations on how to construct a speech and tell us how, where, when and why ekphrasis should be used*”, no contexto dos discursos judiciais e deliberativos. Ela também comenta, tratando do epidítico, as obras de Menandro, o Rétor e Nicolau. Em todos estes autores – *auctoritates* – écfrase é indicada como um recuso que serve para reforçar “*speaker’s argument for or against a course of action and its contribution to*

---

<sup>26</sup> Lembro que uso aqui o sentido do verbo *sympatheîn*, i.e., sentir/sofrer conjuntamente.

<sup>27</sup> Webb (2009, 131-2).

*amplification (áuxesis) and the arousal of indignation (déinosis) in judicial speeches, a way of increasing the impact of the subject described?*. Por outro lado, nos discursos epidíticos Nicolau afirma que o uso de écfrese está ligado ao prazer do público (*hedoné*) e, neste caso, creio que o procedimento ecfrástico uniu-se aos mecanismos associados ao *ornatus* e, assim, a *elocutio*.

A ligação entre écfrese e digressão parece-me solidamente estabelecida por Págan quando propõe que Virgílio usa a écfrese, enquanto Tácito faz uso da digressão, para atender aos eventos dentro de suas narrativas<sup>28</sup>. Isto parece-nos óbvio, uma vez que a digressão, na verdade, é uma narração, enquanto a écfrese pende em algum lugar entre a narração e a descrição. Ainda lembrando que a separação entre ambas, é indubitavelmente equivocada, pelo menos entre os antigos gregos e romanos que as viam como modalidades textuais inseparáveis.

Mas, se digressão e écfrese estão tão próximas, qual é a efetiva diferença entre elas? Primeiramente, a questão da visualidade, que é necessariamente presente na écfrese e não é na digressão. Em segundo lugar, nós devemos ter em mente que o mecanismo da digressão pressupõe uma recapitulação de elementos intra e extra-textuais. No primeiro caso (intra-textual), a digressão proporciona a recapitulação de importantes argumentos já expressos no texto; no segundo caso (extra-textual) ela traz à tona novos argumentos que amplificarão a tese defendida<sup>29</sup>.

Por outro lado, a écfrese pressupõe uma antecipação. Quando falo antecipação, estou pensando em elementos argumentativos que são tratados num discurso e que serão necessários para corroborar a tese na peroração ou no fim de uma seção discursiva. Quando eu proponho antecipação, eu tenho em mente a indicação dos argumentos que serão desenvolvidos mais adiante em um texto. A antecipação associada à *écfrese* é um procedimento deveres interessante, já que ele traz diante dos olhos da nossa mente algo que é invisível e incorpóreo aos nossos olhos físicos.

Exemplificando<sup>30</sup>, as pinturas no templo de Juno em Cartago<sup>31</sup> no primeiro canto da Eneida, determina, em forma de uma écfrese, antecipadamente o *éthos* heroico de

---

<sup>28</sup> Pagán (1999, 302-20) remarks that Tacitus' discussion of Teutoburg is the most extended and self-contained flashback in the *Annales*. He varies the rhetorical motifs of historiography to transform defeat into victory, but only temporarily. His description of Teutoburg is an exercise of *inventio*, based on that of Cremona. Pagán (2002, 45-59) notes that Vergil and Tacitus include watershed events of the Augustan era: victory at Actium, which looks to the future, defeat in the Teutoburg Forest, which invokes the recent past. Vergil uses ecphrasis, Tacitus digression, to fit the events into their narratives. Germanicus also visits Actium, and thereby combines the two experiences.

<sup>29</sup> Cic., *Inv.* 1. 27.4.

<sup>30</sup> Martins (2005, 143-158).

Eneias. Ele, que é *profugus*, por justamente ter escapado de Troia antes de sua derrocada final, a partir deste ponto em diante reconhece a si mesmo como herói entre outros tantos que são “ primeiros” dos aquivos (*Se quoque principibus permixtum agnouit Achiuis*<sup>32</sup>), assim estas imagens são uma antecipação de todas as suas ações heroicas como protagonista da épica de Virgílio. Outro exemplo, entretanto agora em outro gênero, é o retrato de Catilina em Salústio<sup>33</sup>. A etopeia criada pelo historiador antecipa a ação do protagonista da monografia. Esse retrato, que é pleno de vividez, evidencia a construção de um *páthos* que é essencial para a argumentação de Salústio. Curiosamente, o retrato em questão antecipa uma digressão, i.e., os parágrafos subsequentes, mais precisamente até o parágrafo treze, será descrito os eventos passados que justificam a situação presente em que o retratado ocupa uma posição importante. Esta digressão começa com a fundação de Roma. Assim, nós temos ali uma *écfrase* (etopeia) como *antecipação*, e uma *digressão* como *recapitulação*.

#### 5. 2ª Écloga, 45-55: visão e sentidos x metapoesia

Como existe uma necessidade argumentativa para as *écfrases* na *Eneida*, assim, analogamente, outros motivos há para que ocorram nas *Bucólicas*; não só o gênero é diverso, como também matéria e enredo implicam outras necessidades textuais: na *Eneida* é clara a narrativa inerente à épica heróica; nas *Éclogas/Idílios* impera a figuração descritivo-narrativa. Por outro lado, se pensarmos na própria natureza apenas visual do gênero, poderíamos ter uma resposta, mas essa seria ainda muito limitada – afinal a própria nomeação ao gênero iniciado por Teócrito de Siracusa é extemporâneo à composição do poema – atribuir o uso de *écfrases* por causa do nome *idílio* significa inverter a questão, pois receber o nome de *idílio*<sup>34</sup> advém das figurações contidas no poema. A figuração das *Bucólicas* e/ou dos *Idílios* é, justamente, o que empresta ao escoliasta autoridade para nomeá-lo, livro, *Idílios*.

Fato é que, independentemente do gênero em que está contido o tropo (épico, didático ou bucólico), Virgílio sintetiza a prática antiga da *écfrase*, aplicando-a de acordo com o decoro dos gêneros continentes ao emular com a poesia homérica em leitura

---

<sup>31</sup> Verg., *Ae.* 1.446-497.

<sup>32</sup> Verg. *Ae.* 1.488.

<sup>33</sup> Sall. *Cat.* 5.

<sup>34</sup> Temos a única ocorrência em Plin. *Ep.* 4.14; Ademais em grego nos *Sch. in Theocr.*: proleg. E a.1-c.1.

helenística, com Teócrito, ou mesmo, com os poetas didáticos helenísticos que intermedeiam a relação genérica entre *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo e *As Geórgicas*.

A afirmação de Barchiesi<sup>35</sup> liga também a produção de efeito visual poético à necessidade prévia do gênero da poesia, isto é, visualizamos algo na épica a partir da intenção do enunciador poético em tornar os eventos narrativos mais *claramente graves e elevados* do que a simples narração possa provocar como efeito. Na didática, no caso virgiliano, nas *Geórgicas*, a visualidade poética também está ligada a uma necessidade prévia de gênero, porém, segundo o professor, ela se associa à preocupação final da poesia didática que, a meu ver, é seu caráter *gnômico-sapiencial*, apelativo por essência, já que visa fazer o leitor/ouvinte introjetar conhecimento pela clareza e pela repetição evidenciadas.

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

Tentemos, pois, alguma hipótese, acreditando não ser também esta a única dentro das *Bucólicas*. Tome-se um trecho da 2ª *écloga*:

*huc ades, o formose puer*<sup>36</sup>: *tibi lilia plenis*<sup>37</sup> 45  
*ecce ferunt Nymphae calathis; tibi candida Nais*<sup>38</sup>,  
*pallentis uiolas*<sup>39</sup> *et summa papauera carpens,*  
*narcissum et florem iungit bene olentis anethi;*  
*tum casia*<sup>40</sup> *atque aliis intexens suauibus herbis*  
*mollia luteola*<sup>41</sup> *pingit uaccinia calta.* 50

<sup>35</sup> Cf. nossa nota 20. (1997, 271)

<sup>36</sup> Serv. *In Virg.*: calathis = quasilla (Cf. Cic., *Phil.*3.10).

<sup>37</sup> Ps. Prob., *GL* 4. 154.

<sup>38</sup> *Id. ib.*: propõe ser *candida* = *pulchra* ou *candida* = *dea*.

<sup>39</sup> *Id. ib.*: *amantum tinctas colore: Horatius "et tinctus viola pallor amantium": unde non praeter affectionem amantis eos flores nymphas dicit offerre, qui sunt amantibus similes. sane Papaver, Narcissus, Anethus pulcherrimi pueri fuerunt quique in flores suorum nominum versi sunt: quos ei offerendo quasi admonet, nequid etiam hic tale aliquid umquam ex amore patiatur.*

<sup>40</sup> *Id. ib.*: erva de odor muito suave.

*ipse ego cana legam<sup>42</sup> tenera lanugine mala  
castaneasque nuces<sup>43</sup>, mea quas Amaryllis amabat;  
addam cerea<sup>44</sup> pruna (honus erit huic quoque pomo),  
et uos, o lauri, carpam et te, proxima myrte<sup>45</sup>,  
sic positae quoniam suavis miscetis odores.<sup>46</sup>* 55

Para cá, lindo menino: eis lírios! Ninfas os trazem 45  
A ti em cestas plenas; bela Náíade a ti  
Colhendo pálidas violetas e umas papoulas,  
Narciso também lia e flor de cheiroso aneto<sup>47</sup>;  
Então, a canela entrelaçando a outras suaves ervas,  
O cravo pinta dourado os leves mirtilos<sup>48</sup>. 50  
Eu mesmo irei colher da suave lâ alvos frutos,  
E nozes castanhas que minha Amarílis amava;  
Somarei ameixas dóceis – Este fruto terá honra –  
Mas, ó louro, vos colherei e próximo de ti o mirto posto  
Para assim, doravante, os odores misturarem suaves.<sup>49</sup> 55

Os versos exemplificam visualidade poética nesta bucólica de Virgílio. Presentes são enviados a Aléxis. Curiosamente são flores e frutos e ervas dispostos num cesto. Tanto as flores como o cesto, a meu ver, podem ser lidos como textos: o primeiro numa referência à antologia<sup>50</sup>, ao florilégio – decalcado, pois, ao próprio sentido grego do termo –, à recolha de flores, poema, (corroboram aqui os verbos *lego* “recolher, ajuntar” e *carpo* “colher”); já o cesto, ao trabalho manual que pressupõe a tecelagem, logo próximo à ideia de tecido, de malha, de texto; o verbo *intexo* “tecer, entrelaçar” (in+texo > texo > textum) é significativo haja vista o poema de Mosco<sup>51</sup>. As flores são lírios (*lilia*), violetas pálidas (*pallentis uiolas*), umas papoulas (*summa papauera*), narcisos (*narcissum* – flor de Apolo, logo flor da composição), flor do aneto perfumado (*bene olentis anethi*), malmequer (*luteola ...calta*), mirtilos (*mollia...uiccina*) e são secundadas por frutos: nozes, ameixas (*castaneasque nuces*) e

<sup>41</sup> *Id. ib.*: *mollia vaccinia pingit*, isto é, compõe com *caltha luteola*(...) *mollia*, por sua vez, sem dúvida, é efeito da plumagem. E dizendo isso, procura ornato a partir da diversidade das cores.

<sup>42</sup> *Id. ib.* *lanugine mala* significa lâ do fruto cidônio que é pleno de lâ.

<sup>43</sup> *Macr. Sta.* 3.18.7 *Nux castanea, de qua Vergilius: castaneasque nuces [...] vocatur et Heracleotica.*

<sup>44</sup> *Id. ib.*: *cerea prvna*: ou suavidade da cor, ou da cera das ameixas.

<sup>45</sup> *Phoc. GL*, 5.429

<sup>46</sup> *Verg., Ecl.*, 2.45-55. Cf. Nauta (2006, 317): At the beginning of *Ecl.*, 6, i.e. at the beginning of the second half of the *Bucolics*, panegyric epic is deferred, just as it is (as we saw) at the beginning of the second half of the *Georgics*.

<sup>47</sup> Aneto: endrão ou endro – erva, com odor forte, folhas e flores amarelas é amplamente cultivada por suas sementes aromatizantes e condimentares, usada em peixes, sopas, conservas e licores.

<sup>48</sup> Subarbusto de folhas ovadas, agudas, finamente denteadas, flores esverdeadas ou róseas e, azuladas; é muito cultivado pelos frutos doces, usado em geleias, tortas e bebidas alcoólicas, e cujas cascas são tidas por melhorar a visão noturna.

<sup>49</sup> Nossa tradução.

<sup>50</sup> *LSJ* (1977: 13-4) ἄνθος = flower > ἀνθολογία = flower-gathering - guirlanda, florilégio – (flos, -ris + lego = recolha de flor = guirlanda).

<sup>51</sup> Cf. *Mosch. Eur.* 37-62.

ervas e aromáticos. Por assim dizer, temos as flores/palavras e o fruto das flores, a própria poesia, que será o instrumento de convencimento, somado à própria visualidade poemática que vaza sentidos outros como o odor e o tato. Aquilo que deveria seduzir Aléxis são as palavras e sua música, ou seus frutos e suas flores.

Servem à causa da conquista amorosa, assim como a música da flauta nos versos anteriores<sup>52</sup> ao trecho que tinha sido proposto. O primeiro elemento que deve ser observado neste caso específico é a disposição paratática<sup>53</sup> dos elementos que criam um mosaico multicolorido e multifacetado de sentidos expressos nas palavras/flores e nos frutos/poemas. O segundo é a adjetivação cromático-sensível dos elementos que compõem o quadro – cores e odores (*bene olentis* ou *suavis... odores*). É oportuno dizer que as referências metapoéticas se sustentam no uso de um vocabulário próprio dessas referências à época de Augusto; entretanto já observável entre os poetas da geração anterior, Catulo e os demais *poetae noui*: *mollia...calta* ou *suauibus herbis ou tenera...mala*. Porém, duas palavras se impõem sob a perspectiva das visualidades: os verbos: *pingo* (*pingit*) e *intexo* (*intexens*): o primeiro aponta para uma visualidade plana da pintura e o segundo para uma plástica do relevo. Além dessas correspondências importantes, devemos observar também que a figuração bucólica ou idílica é proposta por Virgílio também como pano de fundo ou mesmo uma moldura em que esses elementos são descritos.

Logo, o que se observa neste pequeno trecho das *Bucólicas* é a aplicabilidade da visualização, da *écfrase* a serviço de uma dupla argumentação. De um lado, a descrição vívida traz para diante dos olhos da mente do leitor imagem sensíveis (visão, odor e tato), que devem surtir efeito de convencimento no interior da égloga com o *mouere* de Aléxis (*huc ades, o formose puer*). Nesse ponto, é interessante observar que existe o chamamento do interlocutor para o interior da imagem como que construindo uma cumplicidade figurativa. Esse expediente é interessantemente reutilizado, por exemplo, nos *Eikónes* de Filóstrato. Parece-me que esse chamamento direciona a descrição pelo *periegéomai*<sup>54</sup>, isto é, “caminhar em torno de”, “circular”, “explanar”, “descrever”.

De outro lado, a recepção, leitores/ouvintes, além dessa consciência, deve saber que os presentes enviados nada mais são do que palavras possíveis, poesia. Assim, o

---

<sup>52</sup> Verg., *Ecl.*, 2.34-39.

<sup>53</sup> Martins (2008, 141-175).

<sup>54</sup> Hermog., *Prog.*, 10: Ἐκφρασίς ἐστι λόγος περιηγηματικός, ὡς φασιν, ἐναργής καὶ ὑπὲρ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον.



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

A *recusatio* da épica em favor do rebaixamento do verso hexamétrico é o cerne do poema. Afinal, de um lado, Talia – a um só tempo, musa da poesia pastoral e da comédia – modulou o verso siracusano e, Apolo, deus do arco e da lira, também advertiu o poeta para que ele não cantasse reis e lutas (*canerem reges et proelia*). Por outro lado, também é oportuno ao pastor cantar versos simples (*oportet...deductum dicere carmen*). Além do mais, ao endereçado Varo, o poeta ainda diz que outros poderão realizar a tarefa de cantar tristes guerras (*tristia condere bella*) e que ele mesmo, Títiro encetará estes versos à musa agreste em flauta suave (*agrestem tenui metitabor harundine Musam*). Assim estes doze primeiros versos são como um *proemium* que explicita um *status quaestionis* que é desenvolvido no decorrer da écloga. Já Putnam vai além já que propõe ser esta écloga uma verdadeira *ars poetica pastoralis* que pode ser aplicada aos próximos quatro poemas da coleção. Ele<sup>63</sup> propõe, resumindo estes versos:

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

A partir deste ponto, Virgílio apresenta uma cena bem interessante. Faz um chamamento às Musas, não as especificando, ao contrário, generalizando-as, Piérides. E apresenta duas *personae*, Crômis e Mnasilo, dois jovens pastores, e, com eles, o

---

<sup>63</sup> Putnam (1970,197).

poeta faz nosso olhar em *periegesis* observar Sileno. Assim nós também o vemos a partir dos versos. Ali em sua gruta está deitado, ou melhor, jogado e depois de haver dormido bêbado... Tudo como convém ao velho sátiro, instrutor de Baco:

<i>Pergite, Pierides. Chromis<sup>64</sup> et Mnasyllus in antro</i>	13
<i>Silenum pueri somno<sup>65</sup> uidere iacentem,</i>	
<i>inflatum hesterno uenas<sup>66</sup>, ut semper, Iaccho<sup>67</sup>;</i>	15
<i>serta procul tantum capiti delapsa iacebant</i>	
<i>et grauis attrita pendebat cantharus ansa<sup>68</sup>.</i>	
<i>adgressi (nam saepe senex spe carminis ambo</i>	
<i>luserat) iniciunt ipsis ex uincula sertis.</i>	
<i>addit se sociam timidisque superuenit Aegle<sup>69</sup>,</i>	20
<i>Aegle Naiadum pulcherrima, iamque uidenti</i>	
<i>sanguineis frontem moris et tempora pingit<sup>70</sup>.</i>	
<i>ille dolum ridens 'quo uincula nectitis?' inquit;</i>	
<i>'soluite me, pueri; satis est potuisse uideri<sup>71</sup>.</i>	
<i>carmina quae uultis cognoscite; carmina uobis,</i>	25
<i>huic aliud mercedis erit.' simul incipit ipse<sup>72</sup>.</i>	26

Avançai, Piérides. Os meninos, Crômis e Mnasilo,	13
Viram Sileno no antro <sup>73</sup> jazendo em pleno sono	
Com veias túmidas, como sempre, do Iaco de véspera	15
Tanto, ali estão guirlandas caídas ao chão	
Como o grande cântaro de asa gasta pendia-lhe.	
Vêm para perto – já que o velho brincara com a esperança	
Dos dois por poemas – e com mesma guirlanda atam-no <sup>74</sup> .	
Egle se soma sócia e surpreende os tímidos,	
Egle a mais bela das Náíades, e agora ele ao ver quando	20
Ela lhe pinta fronte e tēmpora com amora cor de sangue.	
Ele rindo do ardil diz: “Por que me atais?”	
Soltai-me, meninos, já é suficiente como vedes.	
Tomai os poemas que desejais. Vós tendes os poemas”	25
Dela será outra recompensa.” E ele começa...	26

Os versos 14 e 15, digamos, são uma marca central no âmbito rebaixamento desse *deductum carmen*: afinal estamos diante de uma imagem de um velho sátiro. Sileno é

<sup>64</sup> Clausen (1995,182): Theocr. 1.24. Hom. *Il.* 2.858

<sup>65</sup> Philostr. *Eld.*, *Im.* 1, 22.

<sup>66</sup> Mart. 5.4.4 *rubentem pro prominentibus uenis.*

<sup>67</sup> Ps. Rufianus *RLM*, p.15 Halm. [Cf. *Ae.* 1.320].

<sup>68</sup> Macr. *Sat.* 5.21.1 [cf. *G.* 4.380-1].

<sup>69</sup> Ps. Rufianus *RLM* p. 50 Halm.

<sup>70</sup> Don. *Ter. Eun.* 73: *Nam 'videre' pro vigilare posuit, ut etiam Vergilius, cum de Sileno dicit iamque-pingit.*

<sup>71</sup> Cf. Egan (1980, 379-383) sobre a expressão *satis est potuisse uideri.*

<sup>72</sup> Verg., *Ecl.*, 6. 13-26.

<sup>73</sup> Laech (1974, 104): “In 6, a wild cavern is a place of an encounter between two shepherd boys and the sleeping Silenus... Wilderness is an aspect of nature seldom pleasing to the Roman eye, for it offers no contact with the reassuring order of civilization.

<sup>74</sup> Coleman (2001, 181): More relevant here is Midas' capture of Silenus, alluded to in *Hdt.* 8.138.3. Different versions of the old satyr's revelations to Midas are reported (cf. Cic. *Tusc.* 1.114). Cf. Philostr. *Eld.*, *Im.* 2.1.

alvo do olhar dos pastores<sup>75</sup>, Crômis e Mnasilo, e dos nossos, leitores, assim, a partir do acusativo do particípio presente conjunto *Silenum...iacentem* – e a posição inicial e a final das palavras no verso são significativas –, segue outro particípio, agora passado, *inflatum*<sup>76</sup> no verso 15, ocupando também a posição inicial, ligado ao acusativo de relação *uenas* em posição central acompanhadas do ablativo de causa *Iaccho* na última posição do verso 15. Esta primeira *dispositio* ou *ordo* das palavras, isto é: *Silenum* (I)... *iacentem* (F) no verso 14 e, no verso 15, *inflatum* (I) *uenas* (C) e *Iaccho* (F)<sup>77</sup>, a meu ver, constituem um delineamento da imagem e, ou mesmo tempo, o cerne da questão visual desta Écloga.

As veias intumescidas de Sileno por si mesmas não produziriam efeito sugestivo caso não viessem acompanhadas do ablativo *Iaccho*, motivador da lassidão alcoólica do sátiro. Neste caso Coleman (cf. nota 71) propõe ser dupla a natureza do particípio, i. e., afirma que pode ser *inflatum* medial ou passivo. Creio que as veias são alvo da substância ingerida, logo o sentido parece-me claramente passivo, e, nesse sentido, isto imputa a Sileno responsabilidade sobre o evento, ou seja, de estar jazendo bêbado. As mesmas veias intumescidas mantêm uma forte relação visual com *Iaccho*, sinédoque<sup>78</sup> de vinho, já que o sangue é vermelho e o vinho um de seus matizes. Esta singela relação produz vividez, de um lado, e amplificação, de outro, operando de um lado o *ornatus* e do outro a *argumentatio*, dado que no mesmo momento em que temos a sobre-matização do evento no vermelho, temos também a ampliação dos efeitos produzidos pelo vermelho, a severíssima embriaguez.

Por assim dizer, Sileno jaz nos versos de abertura (14-15) desta visualidade como que antecipando o rebaixamento do gênero apontado no *proemium*. Os dois seguintes versos seguem uma pequena *confirmatio* à argumentação vívida apresentada nos dois versos anteriores. Assim, além de jazer bêbado e estar com seu semblante afetado por força do vinho, suas ações intemperantes produzem efeitos: o primeiro a guirlanda do

---

<sup>75</sup> Conington and Hardie (2007, 76): It has been doubted whether Chromis and Mnasyllus are satyrs or fauns, or shepherds. In support of the former view, that Serv.

<sup>76</sup> Coleman (2001,179), em seu comentário propõe: “The participle may be middle or passive, depending on whether we regard Silenus as agent or patient. Clausen (1995, 52): to be distinguished from the accusative of respect...a Graecism and not found in the *E*. The past participle had originally a medial force and was therefore capable of assuming a direct object.

<sup>77</sup> Usarei (I) para posição inicial; (C) para central e (F) para final.

<sup>78</sup> Apesar de a distinção entre metonímia e sinédoque ainda estar sub iudice, sigo a tendência de ver na metonímia a ideia de causa e efeito não contida na sinédoque. Assim contrario a posição de Coleman (2001, 179).

sátira também está ao chão lançada muito provavelmente antes de ter adormecido bêbado e de sua mão pende um enorme cântaro, seguramente vazio.

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

*serta procul tantum capiti delapsa iacebant* 16  
*et grauis attrita pendebat cantharus ansa* 17

Como podemos observar o termo *serta* (I) neste verso e o seu participio conjunto *delapsa* (F) estão na primeira e penúltima posições do verso isto é a guirlanda contém o verso. É interessante também a reutilização do verbo *iaceo* que no verso 14 em sua forma participial guardava a posição final em *uidere iacentem* e agora no pretérito imperfeito *iacebant*, dando continuidade à mesma ação, mantém-se na mesma posição, i.e., a final em *uidere iacentem*, entretanto não mais tendo como sujeito o sátiro mas as guirlandas que a ele pertencem. Se retomarmos a discussão que fizemos ao tratar da 2ª Écloga, há que se registrar novamente uma questão metapoética, afinal guirlanda é florilégio assim como o é uma antologia<sup>79</sup>. Daí a guirlanda contém o *deductum carmen*, já que ela pertence a quem está a rebaixar o tom, Sileno.

Pode-se portanto dizer que o *deductum carmen* de Sileno, por contiguidade, é sua *serta...delapsa*, já que o verbo *delabor* tem o sentido de descer, cair, decair, e, assim, o que decorre no poema, também ocorre com a coroa de flores que possui outra marca significativa que nos interessa neste desenho bucólico, pois ela não só se relaciona com a poesia, mas também com a embriaguez<sup>80</sup> e, conseqüentemente, com o cunho simpótico<sup>81</sup> da poesia. Pode-se, logo, inferir que a guirlanda é a poesia decaída do simpósio se comparada à épica heroica.

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

<sup>79</sup> Cf. nossa n. 51 e também a p. 19.

<sup>80</sup> Clausen (1995,184): Plaut. *Amph.* 999; *Pseud.* 1287 e Hor. *Serm.* 2.3.255-6.

<sup>81</sup> Coleman (2001, 179): Garlands were often worn at drinking parties. Pl. *Symp.* 212e.; Hor. *C.* 4.1.32, and Ovid., *Met.* 11.91: describes the captured Silenus as *uinctum coronis*.

deixou te ter conteúdo, logo a *grauitas* não mais existe, restando o *lepos*, o *mollis*, o *deductum carmen*.

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

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

Uma ninfa surge e se une à súcia. É Egle, uma pulquérrima Náíade que entra no *ludus* poético. Ela o acorda e ele imobilizado sente a linda ninfa a lhe tingir a face com o vinho, com o sangue bucólico e ameno, tinta da amora, que sob o prisma da composição ecfástica apresenta mais um matiz do vinho que compõe a enargia deste quadro.

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

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

## Referências

- A. Barchiesi (1997). “Virgilian narrative: Ecphrasis”. In: C. Martindale (ed.). *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press. 1997.

- E. Bowie (2009). "Philostratus: the life of a sophist". In: E. Bowie; J. Elsner, eds. (2009) *Philostratus*. Cambridge: Cambridge University Press: 9-32.
- R. Coleman. (1977-2001). *Vergil Eclogues*. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge: Cambridge University Press.
- J. Conington; P. Hardie (1898-2007). *Virgil Eclogues*. With a new general introduction by P. Hardie and an introduction to the Eclogues by B. W. Breed. Bristol: Bristol Phoenix Press.
- W. Clausen (1995). *Virgil Eclogues*. Edited by W. Clausen. Oxford: Oxford University Press.
- Ian M. Le M. Du Quesney (1981). Vergil First Eclogue. *PLLS*, 3: 29-182.
- R. B. Egan (1980). Satis Est Potuisse Videri. *CW*, 73: 379-383.
- C. Ginzburg (2005). "Introdução". In: R. LONGHI. *Piero Dell Francesca*. São Paulo, Cosac Naify.
- H. Lausberg (1971). *Elementos de retórica literária*. 3ª ed. Trad., prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- E. W. Leach (1974). *Vergil's Eclogues. Landscapes of Experience*. Ithaca And London: Cornell University Press.
- P. Martins (2005). Enéias se reconhece". In: *Letras Clássicas*, 5: 143-157.
- P. Martins (2008). "Polignoto, Páuson, Dionísio e Zêuxis – Uma leitura da pintura antiga clássica grega". Campinas: IEL/UNICAMP. Revista *Phaos*, 8: 75-98.
- R. R. Nauta (2006). Panegyric in Virgil's Bucolics. In: M. Fantuzzi and T. Papanghelis (2006). *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden and Boston: Brill. 301- 331.
- V. E. Pagán (1999). "Beyond Teutoburg: Transgression and Transformation in Tacitus Annales 1.61-62," *CPh*, 94, pp. 302-20 465.
- V. E. Pagán (2002). "Actium and Teutoburg: Augustan Victory and Defeat in Vergil and Tacitus". In D. S. Levene and D. P. Nelis, eds., *Clio and the Poets: Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography*. Leiden; Boston; Koln: Brill, Mnemosyne : Supplementum ; Vol. 224, pp. 45-59.
- T. E. Page (1965). *P. Vergili Maronis Bucolica et Georgica*. With introduction and notes by T. E. Page. London: Macmillan.
- M. C. J. Putnam. (1970). *Virgil's Pastoral Art. Studies in the Eclogues*. Princeton: Princeton University Press.
- M. Rodolpho (2010). *Écfrase e Evidência nas Letras Latinas: Doutrina e Práxis*. Dissertação de Mestrado apresentada junto ao DLCV/PPGLC/FFLCH da Universidade de São Paulo.
- R. Webb (2007). "Sex, Lies and Sophistic: Rhetoric and the Novel". In: I. Worthington, ed. (2007). *Blackwell Companion to Greek Rhetoric*. Oxford: Blackwell.
- R. Webb (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham : Ashgate Publishing Limited.