



Um estudo dos procedimentos efrásticos

Melina Rodolpho

Mestrado (USP)

Orientador: Prof. Doutor Paulo Martins (IAC-USP)

Resumo

A finalidade da presente pesquisa é estudar alguns recursos que servem tanto à retórica como à poética sob o prisma dos mecanismos que permitem produzir imagens verbais; entramos, portanto, em uma questão muito difundida na Antiguidade: trata-se da relação entre as artes verbais e as visuais. Os procedimentos inicialmente selecionados foram a éfrase (*ékphrasis*) e a enargia (*enárgeia*). No entanto, no decorrer desse estudo, observamos outros dispositivos retóricos que produzem o mesmo efeito de visualização de imagens ausentes por meio da descrição verbal. Há ainda a discussão acerca da nomenclatura, pois o mesmo efeito é designado por diferentes termos, demonstrando a diversidade de procedimentos que permitem produzir um discurso “visual” por meio da linguagem verbal. A pesquisa não se restringe ao campo teórico, uma vez que a leitura e análise de excertos de algumas obras da Antiguidade servem como base para fundamentar as conclusões.

Palavras-chave: éfrase; evidência; enargia.

A Study of Efrastic Procedures

Abstract

The purpose of this paper is to study some devices which can be used in the rhetoric and poetics to produce verbal images. Therefore, we research a common subject in Antiquity: the relation between the verbal and visual arts. This paper focuses on *ékphrasis* and *enárgeia*; however, there are other mechanisms which produce the same effect. There is profusion of names to the efrastic process, creating confusion when we try to establish the limits and differences of each procedure. Beyond the theory, we analyze the application of the concepts from some ancient examples to underlie our conclusions.

Keywords: Efrasis; Evidence; Enargia.

A pesquisa divide-se em três etapas: primeiramente, estudou-se a teoria concernente à écfrase nos antigos tratados retóricos ou poéticos; a segunda etapa constitui a sistematização dos mecanismos ecfásticos e uma tentativa de estabelecer a nomenclatura de tais procedimentos, em razão da variedade terminológica; a última etapa concentra-se na análise da aplicação da écfrase em obras variadas, tais como a *Eneida*, de Virgílio, o poema 64 de Catulo, as monografias históricas de Salústio e alguns capítulos do *Divino Júlio* de Suetônio.

Nessa breve exposição, discorro acerca de alguns resultados da pesquisa, tratando de discussões essenciais para a compreensão do assunto que, no entanto, não se esgotam no texto.

Os procedimentos estudados na presente pesquisa inserem-se dentre os recursos que servem tanto à retórica como à poética, mas o que nos interessa é estudá-los sob o prisma dos recursos que permitem produzir imagens verbais; entramos, portanto, em outra questão muito difundida na Antiguidade: trata-se da relação entre as artes verbais e as visuais.

Já na doutrina platônica se observa a confirmação dessa relação entre os dois meios de representação. No *Sofista* (234b - 236c), Platão discursa contra o sofista: ele afirma que o pintor tem a capacidade de enganar os jovens com sua arte quando mostrada à distância, pois parecerão perfeitas e terão o nome das coisas reais; o sofista pode fazer o mesmo com as palavras, por meio delas é possível produzir imagens verbais (*eídola legómena* - 234c) de todas as coisas. Dessa maneira, os jovens, ainda não conhecedores da verdade, são convencidos de que tais imagens são verdadeiras.

Há duas classes de imitação: a icástica (*tékhne eikastiké* - 235d) e a fantástica (*tékhne phantastiké* - 236c). A **icástica** segue as proporções características do original em extensão, largura, profundidade e cores, produzindo, portanto, imagens

semelhantes ao objeto imitado – *eikón*. Nos grandes trabalhos, tais como a escultura e a pintura, contudo, não é possível reproduzir as proporções verdadeiras das formas, pois as partes superiores pareceriam menores e as partes inferiores pareceriam grandes, pois a uma vemos à distância, a outra, de perto, e conseqüentemente os artistas abandonam a verdade e dão às figuras não as proporções do original, mas aquelas que conferem beleza a elas. Nesse último caso, temos a imitação **fantástica**, que é produtora de fantasma – *phántasma*, não de imagem (*eikón*). Portanto, para que a cópia pareça bela, o artista adapta as proporções da obra pensando na localização desta e na posição do espectador; as verdadeiras proporções são substituídas por aquelas que transmitem a impressão de verdade, dada a distância em que é vista.

A relação entre poesia e pintura é reforçada na *Poética* de Aristóteles, ao tratar da Tragédia, na qual o componente que estabelece a relação entre pintura e poesia é o objeto de imitação, pois tanto o poeta como o pintor representam homens superiores, inferiores ou iguais a nós.

Ressaltemos ainda a máxima horaciana de sua *Epístola ad Pisones* que compara pintura e poesia (*Vt pictura poesis*), pois se trata de um símile que estabelece diretamente a analogia entre pintura e poesia, seguida de uma breve explicação que corrobora tal afirmação. Horácio levanta três aspectos próprios da pintura: a distância, a luz e a capacidade de deleitar – algumas devem ser observadas de perto, sob a luz e sempre agradarão; outras, à distância, na obscuridade e agradarão apenas uma vez. Aqui fica evidente a imitação icástica e fantástica observada em Platão.

Explicando essa comparação, Horácio afirma que o mesmo ocorre na poesia: alguns gêneros, como o épico, devem ser observados à distância, pois se trata de um poema longo e, portanto, o poeta deve trabalhar para a unidade da obra. Não

podemos esquecer que, nos versos anteriores a tal comparação, Horácio admite que até Homero durma na produção de obra tão extensa, por essa razão, deve ser observada também na obscuridade, o “olhar atento” notaria as falhas. Ao passo que outros, como o iâmbico ou lírico, devem ser vistos de perto, sem desconsiderar nenhum detalhe, em razão de sua breve extensão, tudo deve contribuir para formar a unidade do poema, exigindo que seja visto de perto e sob a luz.

Ainda poderíamos nos prolongar a respeito de tais comparações, mas as expostas anteriormente são por ora suficientes. Tratemos daqui em diante da definição dos procedimentos ecfrásticos.

Adotamos inicialmente a terminologia **écfrase**, cujo termo grego é *ékphrasis*, equivalendo à **descrição** latina, *descriptio*, e da mesma maneira adotamos **enargia** para *enárgeia* e **evidência** para *evidentia* como correspondentes, no entanto, no decorrer desse estudo, verificaremos que as definições e nomeação dos conceitos não são tão exatas.

A écfrase consiste no processo descritivo detalhado por meio do qual se pode produzir um “quadro” do objeto da descrição; temos então a enargia/evidência, que podem ser consideradas figuras de pensamento cuja finalidade é conferir vivacidade à imagem verbal. É verdade que a écfrase não é o único procedimento capaz de gerar essa enargia, contudo, nos desperta o interesse em razão de seu histórico, pois é frequentemente associada à construção de imagens que, por sua vez, representam objetos inexistentes de maneira absolutamente crível.

Alguns estudos em torno da écfrase ou da evidência concentram-se sobretudo no efeito desses procedimentos, em que as questões da terminologia são levantadas, no entanto, não constituem a preocupação principal dos pesquisadores, por isso tal questão é analisada superficialmente. Em alguns casos, a maneira como um dos conceitos é apresentado, demonstra a relação entre eles, mas não estabelece

bem seus limites. A evidência chega até mesmo a parecer quase como sinônimo da écfrase; contudo, a primeira é, retoricamente, a figura que dispõe diante dos olhos, ao passo que a écfrase é propriamente o processo utilizado para produzir tal resultado.

A écfrase costuma ser igualada na retórica latina com a descrição, esta, por sua vez, é tida como um discurso amplificador que detalha para expor diante dos olhos, portanto, não há dúvida quanto à correspondência entre écfrase e descrição.

Na retórica helenística o termo *ékphrasis* era amplo, visto que não se limitava aos casos específicos de descrição de objetos ou obras (no sentido de gênero), englobava a descrição de qualquer coisa, animada ou inanimada. A descrição era entendida, portanto, como um dispositivo que detalhava um objeto de tal maneira que pudesse ser claro o bastante para a “visualização” do mesmo.

Considerando o quadro em que a écfrase se insere, teríamos exemplos de sua ocorrência a partir da Segunda Sofística, alguns dos quais são clássicos e nos remetem ao caráter de gênero de descrição de obras de arte, dentre os quais se destacam: *Eikones* de Filóstrato, as *Ekphraseis* de Calístrato, “Zêuxis ou Antíoco” de Luciano de Samósata; há também romances sofísticos como *As Aventuras de Leucipa e Clitofonte*, de Aquiles Tácio, e *Dafnis e Cloe*, de Longo, em que se opera a écfrase.

No entanto, os teóricos desse período citavam Homero dentre os exemplos clássicos da écfrase. A mais famosa ocorrência, citada nos *Progymnasmata*, é o escudo de Aquiles, no livro XVIII da *Ilíada*, no qual está presente a célebre passagem da produção do escudo de Aquiles. A écfrase está presente já nos poemas homéricos, mas como método de exposição dos elementos visuais e não como gênero de descrição; constitui um *topos* da écfrase no sentido mais abrangente, pois é consenso entre os teóricos que o escudo de Aquiles seja a primeira ocorrência. Logo, a

nomeação tardia do mecanismo apenas serve como confirmação de um processo que já vinha sendo utilizado na poesia e na retórica.

A enargia é o efeito de vivacidade que permite a presentificação dos elementos descritos, razão pela qual muitos teóricos a tratam como sinônimo de evidência. A enargia é também confundida com a fantasia, partindo porém da primeira teorização acerca da fantasia, de Aristóteles, sabemos tratar-se de um mecanismo que se processa no indivíduo por meio de vários elementos para produção de imagens, cujo mecanismo pode explicar como se processa a enargia. No entanto, devemos lembrar que a fantasia faz parte de uma teoria filosófica que não pretende explicar os recursos retóricos ou poéticos. Mesmo assim, trata-se de um conceito que não pode ser ignorado, uma vez que trata de um aspecto fundamental para a compreensão dos demais procedimentos: a visualização de uma imagem ausente.

Lembremos ainda que Quintiliano atribui à evidência outros termos como *illustratio*, *repraesentatio*, *hypotyposis* e *diatyposis* – as duas últimas numa categoria em que há transferência temporal (*metástasis*), pois os fatos expostos podem pertencer ao passado, ao presente e ao futuro. A hipotipose e a diatipose associam-se com a écfrase, visto que suas ocorrências nos *Progymnasmata* querem dizer “descrição vívida” e a enargia seria o produto resultante de tais procedimentos.

Tratando-se, portanto, de um processo amplificativo, os dispositivos que servem para amplificar podem ser adotados na écfrase. Algumas figuras retóricas que conferem o caráter vivaz ao discurso podem fazer parte de uma passagem ecfrástica, dentre as quais se destaca a metáfora, cujo caráter imagético é fundamental na sua aplicação e outros, tais como o símile, a hipérbole, a prosopopeia, a alegoria etc.

Os processos adotados para se obter a enargia ou evidência são, como já dissemos, essencialmente amplificativos, pois contribui para a exposição perspicua do

assunto, além de ser mais eficiente na comoção. A comoção é o efeito produzido sobre o público pela enargia, caso contrário, a visualização do discurso não ocorreria, uma vez que ela depende de certa atividade anímica operada no indivíduo. O resultado da enargia, portanto, requer mecanismos amplificadores, dentre os quais se encontra a descrição ou écfrase.

Os métodos da amplificação contribuem não apenas para a comoção e o deleite (próprio do gênero epidítico), mas também para reforçar a credibilidade, pois permite ilustrar o discurso verbal – aquilo que se torna “visível” comove mais intensamente e opera em favor da argumentação. A amplificação, portanto, é um procedimento que funciona em todos os gêneros retóricos, uma vez que é capaz de cumprir as funções retóricas.

Ainda que a narração dos fatos seja essencial em determinados gêneros, a descrição torna-se indispensável na estrutura do texto, embora constitua, muitas vezes, um recurso “genérico”, em alguns casos, acaba adquirindo autonomia. É o que ocorre no gênero epidítico, uma vez que a descrição é o mecanismo fundamental, quer seja para louvar ou vituperar, criando um retrato físico ou moral da personagem.

A metáfora, além de ser um tropo reputado, possibilita trazer o discurso verbal aos olhos, representando uma ação (*energia*), permitindo até mesmo a apresentação das propriedades ausentes – está patente aqui o resultado da enargia. Desempenha, portanto, a função de comover, que é ressaltada por Quintiliano ao aludir à sua capacidade de pôr diante dos olhos, tal qual Aristóteles, além de permitir inferir outras coisas que não foram expostas a respeito do objeto metaforizado. Para Cícero, a metáfora torna as coisas mais claras e por isso deleita, mas só se empregada adequadamente, além de ter muita força para comover, pois afeta diretamente a visão – o sentido mais sensível.

Comprova-se, portanto, que na teoria concernente à metáfora, muitos dos princípios que norteiam a enargia e, conseqüentemente, a écfrase, já estavam presentes na prática retórica e poética.

O símile – figura semelhante à metáfora – funciona tanto como ornato como argumento quando clarifica o conteúdo veiculado. Dada a intersecção entre as práticas retórica e poética, a doutrina disposta nos tratados retóricos serve para sua aplicação poética, como procuramos ressaltar desde o começo – propomos então que haja de um lado uma écfrase/descrição retórica produtora da enargia/evidência e de outro uma écfrase/descrição poética, cujo efeito é o mesmo; dessa forma, desconsideraríamos as discussões em torno do conceito que ora é gênero, ora é figura, levando em conta o contexto de produção e sua finalidade.

Philippe Hamon¹ fala da dificuldade em definir a descrição, pois ela não tem um estatuto semântico – não é, por exemplo, um tropo e não pode ser definido a partir do mesmo paradigma. Há consenso que a descrição é um dos inúmeros meios da amplificação, que, por sua vez, engloba muitas figuras que podem ser inseridas na descrição – percebe-se assim que a descrição requer o emprego de dispositivos variados para alcançar seu objetivo.

Na retórica, o objetivo da descrição é mais dispor o objeto diante do espectador do que propriamente explicar o objeto, com a finalidade de representar além das características sensíveis do objeto também as características inteligíveis. A distinção entre narração e descrição como temos hoje não se observava na retórica antiga, por essa razão, a descrição, por vezes, rompia com o aspecto estático para contribuir com o efeito de vividez, tais como os processos de produção das imagens ou mesmo a menção aos fatos implícitos na cena. O dispositivo ecfrástico, portanto,

¹ “Rhetorical status of the descriptive”. In: *Yale French Studies*. 1981. N° 61, p.1-26.

remete ao discurso periegético, que guia o espectador ao redor da cena descrita, explorando ao máximo as possibilidades que a imagem encerra.

Os termos que nos remetem ao conceito da écfrase são variáveis, portanto, é possível encontrarmos menção ao processo descritivo ainda que não apareça exatamente “*ékphrasis*” ou o verbo “*ekphrazo*”.

Em contextos ecfásticos, a expressão *enárgeia* geralmente aparece para tratar do aspecto de vivacidade dos textos. Dentre as acepções fornecidas no dicionário de Liddell & Scott², *enárgeia* significa “clareza (seu primeiro significado), uma percepção clara e nítida” ou mesmo “uma descrição vívida no âmbito retórico”.

Alguns teóricos propõem a sistematização da écfrase, salvo algumas diferenças, no geral, temos segundo a classificação proposta por Philippe Hamon: cronografia – descrição de tempo; topografia – descrição de lugar; prosopografia – descrição física de uma personagem; etopeia – descrição moral de uma personagem; prosopopeia – descrição de um ser imaginário ou alegórico; retrato – descrição física e moral; paralelo – combinação de duas descrições, por meio de semelhança ou antítese, de objetos ou personagens; hipotipose – descrição de ações, paixões, eventos físicos ou morais.

A prosopopeia atualmente denomina a atribuição de características humanas a seres inanimados. Na *Retórica* de Aristóteles, embora não haja referência à prosopopeia, em sua exposição acerca da metáfora, ele fornece vários exemplos de metáforas que “trazem diante dos olhos” – objetivo da metáfora com maior prestígio – e para isso a representação da ação (*enárgeia*) é muito eficiente, pode inclusive se tratar de seres inanimados praticando a ação. Também acerca da metáfora,

² LIDDELL, H.G. & SCOTT, R. *A Greek English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press. 1996. Adotamos aqui esse dicionário para todas as consultas aos vocábulos gregos citados adiante.

Quintiliano reafirma a possibilidade de animar seres inanimados, pois isso torna o efeito metafórico mais sublime.

Como procedimento da retórica antiga, para imitar personagens, vivos ou mortos, animados ou não, é necessário atribuir-lhes características e discursos adequados a cada um – a etopeia se concentra no aspecto moral, não é apenas a descrição física, que é o proposto na prosopografia. Observa-se ainda que, analogamente a estas, existe a idoloopia, associada a personagens já mortos e cuja descrição e atribuição de discurso torna-os animados novamente.

A hipotipose nos é apresentada por Quintiliano como a figura da exposição detalhada que expõe diante dos olhos que, por sua vez, se associa à etopeia no que concerne aos feitos da personagem retratada.

Topografia é outro mecanismo descritivo muito comum que não apenas é mencionado entre os exercícios de retórica, como também está entre os tipos de descrição vívida em Quintiliano, cujo conceito se relaciona com a hipotipose. Entre os latinistas, observamos a diferenciação entre a descrição de lugares reais e imaginários – esta última consiste na topotésia. Apesar da diferença quanto ao referente, o processo permanece o mesmo.

A cronografia é consenso na retórica grega e latina, faz parte, portanto, do inventário efrástico. Embora possa parecer estranha a ideia que hoje fazemos da descrição, o detalhamento de determinados períodos nos poemas antigos é muito frequente, pois se incluem nesse tipo as festividades.

A éfrase reflete, portanto, uma série de processos já existentes que não estavam sob essa alcunha, mas que faziam parte de um mesmo grupo. Como sugere

Dubel³, parece ocorrer uma construção progressiva da autonomia da descrição, adquirida com a écfrase. A princípio, a descrição é um efeito do texto, mas com a écfrase a noção de descritivo passa a representar um mecanismo de representação.

É interessante observar que apesar de apresentar uma tipologia, suas espécies, por assim dizer, aparecem na tradição retórica com autonomia de figura, o que nos faria questionar se a écfrase pode ter estatuto de figura, uma vez que é composta por várias.

A definição atribuída à écfrase ou descrição no *Manual de Retórica Literaria* de Lausberg, §1133, é “a descrição detalhada de uma pessoa ou objeto, cujo objetivo é a enargia”.

Observam-se, a partir da análise do emprego da écfrase no texto original das obras estudadas, algumas características recorrentes, compondo os tópicos da figura, dentre os quais se destacam:

- ❖ O emprego de verbos do campo semântico da fabricação na descrição de objetos é muito freqüente, característica que nos remete ao meio da representação. Também notamos este aspecto no escudo de Aquiles, mas não ocorre muito frequentemente, por exemplo, na écfrase do canto I da *Eneida*, nas paredes do templo, onde desconhecemos o pintor. Quanto ao escudo, sabemos que foi forjado por Vulcano, há um artífice por trás dele que não deve ser esquecido, pois é justamente a divindade do artista que confere maior prestígio e veracidade ao discurso;
- ❖ Léxico que remete à coloração e a características essencialmente visíveis, também quando se trata da descrição de um objeto;

³ DUBEL, S. “*Ekphrasis et enargeia*: la description antique comme parcours”. In: LEVY, C. & PERNOT, L. *Dire L’Évidence*. Paris: L’Harmattan. 1997, pp.249-64.

- ❖ Uso de símiles e metáforas;
- ❖ Texto conciso: as ações são descritas de maneira a implicar acontecimentos anteriores que não são narrados detalhadamente, ficam, porém, subentendidos;
- ❖ Uso de recursos patéticos para intensificar a comoção, resultando, conseqüentemente, na maior eficiência do procedimento; entre outros.

Para finalizar, observamos que a compreensão de tais procedimentos retórico-poéticos torna-se difícil ao tentarmos estabelecer criteriosa terminologia, considerando os limites e as funções de cada um. As teorias propostas em torno do assunto esbarram sempre nos limites do anacronismo; portanto, procuramos nos ater às doutrinas antigas que, por sua vez, geram certa confusão em razão da multiplicidade de termos para o mesmo conceito.

Bibliografia

- ARISTÓTELES. *De anima*. Trad.: Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1973.
- _____. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo F. Alberto e Abel do N. Pena. Lisboa: Casa da Moeda, 1998.
- [ANÔNIMO]. *Retórica a Herênio*. Trad. Adriana Seabra & A. P. Celestino Faria. C. São Paulo: Hedra, 2005.
- BARNOUW, J. *Propositional perception*. Oxford: University Press of America, 2002.
- BECKER, A. S. "Reading Poetry through a Distant Lens: Ecphrasis, Ancient Greek Rhetoricians, and the Pseudo-Hesiodic Shield of Heracles". In: *The American Journal of Philology*, 1992, vol.113.
- CICERO. *Academica*. Trad. H. Rackam. London: Loeb classical Library, 1979, vol. XIX.

- _____. *De Oratore*. Trad. E. W. Sutton & H. Rackam (v.2). London : Loeb Classical Library, 1992, vols. III/ IV.
- _____. *Orator*. Trad. H. M. Hubell. London: Loeb Classical Library, 1992, vol.V.
- _____. *Partitione Oratoria*. Trad. H. Rackam. London: Loeb classical Library, 1992, vol. IV.
- FOWLER, D. P. “Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis”. In: *The Journal of Roman Studies*. 1991, vol.81, pp.25-35.
- HAMON, P. “Rhetorical status of the descriptive”. In: *Yale French Studies*. 1981. N°61, pp. 1-26.
- HANSEN, J. A. “As categorias epidíticas da *ekphrasis*”. In: *Revista USP*, 2006, n°71, pp.85-105.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro. Ediouro, 2001, 2.ed.
- _____. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro. Ediouro. 2001.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.
- LAUSBERG, H. *Manual de Retórica Literária*. Trad.: R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fund. Caloust Gulbenkian, 1966, vol.1, 2.
- LESSING. Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Trad. de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LEVY, C. & PERNOT, L. *Dire L'Évidence*. Paris: L'Harmattan. 1997.
- LIDDELL, H.G. *et alii. A Greek-English Lexicon*. Oxford : Clarendon Press, 1996, 9ª edição.
- LONGINO. *Do Sublime*. In: *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix. 1997, 7ª edição.
- MARTINS, P. “Eneias se reconhece”. In: *Letras Clássicas*. São Paulo: Humanitas, 2005.
- _____. “Polignoto, Páuson, Dionísio e Zêuxis – Uma leitura da pintura antiga clássica grega”, 2008. [Texto inédito].
- PLATÃO. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Pará: Editora Universitária UFPA, 2000. 3ª edição.
- _____. *Diálogos I*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2007.
- PLATO. *Sophist*. Trad. Harold N. Fowler. London: The Loeb Classical Library. 1952, vol.VII.

- QUINTILIAN. *The Institutio Oratoria*. Trad. H. E. Butler. London: Loeb Classical Library, 1996, v.I-IV.
- SANTOS, M. Martinho dos. “O *monstrum* da Arte Poética de Horácio”. In: *Letras Clássicas*, 2000, n.4, p.191-265.
- TAPLIN, O. “The Shield of Achilles within the ‘Iliad’”. In: *Greece & Rome*, 1980, vol.27, p.1-21.
- TEÓN, HERMÓGENES, AFTONIO. *Ejercicios de Retórica*. Trad. Maria Dolores Madrid: Gredos, 1991.
- TRIMPI, W. “Horace’s *Ut pictura poesis*: The argument for stylistic decorum”. In: *Traditio*. Nova York: Fordham University Press, 1978, vol.34, p.29-73.
- _____. “The early metaphorical uses of *skiagraphia* and *skenographia*”. In: *Traditio*. Nova York: Fordham University Press, 1978, vol.34, p.404-13.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad.: Carlos Alberto Nunes. Lisboa: Editora Montanha, 1981.
- _____. *Ouevres. Eneide*. Trad.: Jacques Perret. Paris: Les Belles Lettres. 1981.



Recebido em Fevereiro de 2010
Aprovado em Abril de 2010