



Écfrase e presentificação de imagens: o episódio de Aracne nas *Metamorfoses* de Ovídio (VI, 1-145)¹

Ekphrasis and Image Presentification: The Aracne Episode in Ovid's *Metamorphoses* (VI, 1-145)

Letícia Nataly Almeida²

e-mail: leticia.nalmeida@hotmail.com

orcid: <http://orcid.org/0000-0003-0789-138X>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v8i1.32875>

RESUMO: A *écfrase* é um procedimento retórico e descritivo, que visa descrever visualmente um objeto ou evento como se ele estivesse ocorrendo diante dos olhos do receptor do discurso. Desta forma, através de um trabalho bastante minucioso com a linguagem, o procedimento *ecfrástico* é capaz de tornar presentes as imagens do discurso, o que confere a este um grande poder persuasivo. O presente artigo tem por objetivo discutir a potencialidade estética do conceito de *écfrase* e *enargeia*, através da análise do episódio de Aracne, constante no sexto livro das *Metamorfoses* de Ovídio, em tradução inédita feita por António Feliciano de Castilho no século XIX. Tal episódio apresenta uma descrição bastante pormenorizada das tecelagens elaboradas pela deusa Palas e pela mortal Aracne, as quais resultam na metamorfose da segunda em aranha. Pretendeu-se mostrar como a *écfrase* opera dentro de uma produção poética e de que modo ela é capaz de conferir um forte efeito de presença nas imagens descritas, bem como uma forte influência na ação principal da narrativa épica.

PALAVRAS-CHAVE: *ekphrasis*; *Metamorfoses*; *enargeia*; Ovídio; António Feliciano de Castilho

ABSTRACT: *Ekphrasis* is a rhetorical and descriptive procedure that aims to visually describe an object or event as occurring before the eyes of the speech receiver. Thus, through a very thorough work with language, the *ecfrastic* procedure is able to make the images of speech present, which gives it a great persuasive power. This article aims to discuss the aesthetic potentiality of the concept of *ekphrasis* and *enargeia*, through the analysis of the episode of Arachne, contained in the sixth book of Ovid's *Metamorphoses*, in an unpublished translation created by António Feliciano de Castilho in the 19th century. This episode presents a very detailed description of the weavings elaborated by the goddess Palas and the mortal Aracne, which result in the metamorphosis of the second one in a spider. It was intended to show how the *ekphrasis* operates within a poetic production and how it is able to confer a strong presence effect on the described images, as well as a strong influence on the main action of the epic narrative.

KEYWORDS: *ekphrasis*; *Metamorphoses*; *enargeia*; Ovid; António Feliciano de Castilho

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Brasil.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), campus de Araraquara, Brasil, sob a orientação do Prof. Dr. Brunno Vinícius Gonçalves Vieira.



O termo *écfrase* sofreu diversas mudanças e restrições em sua conceituação desde a Antiguidade Clássica até a modernidade. Entre os séculos XIX e XX, o termo passou a ser aplicado em uma acepção bastante restrita que tratava apenas da “descrição de obras de arte” (WEBB, 1999, p. 17). Porém, na Antiguidade, o procedimento apresentava campo de atuação bem mais abrangente. Utilizado pela primeira vez como mecanismo ou procedimento retórico-poético por Hélio Teão (I d.C.), autor dos *progymnasmata* – exercícios preparatórios de oratória – o termo *ekphrasis* designava, em linhas gerais, “exposição” ou “descrição” de personagens (*prosopa*), de ações (*pragmata*), de lugares (*tópoi*), de tempo (*chrónoi*) ou de modo (*trópoi*) (THEON, *Prog.* 8, 118). Observa-se, portanto, que, de acordo com o professor de retórica, a *écfrase* seria equivalente àquilo que modernamente chamamos de descrição, com exceção da categoria *pragmata*, não fosse por um aspecto bastante peculiar e paradigmático em toda a literatura clássica: a enargia.

A enargia é um efeito capaz de conferir vividez ao discurso. É o que Hélio Teão, bem como Aftônio e Hermógenes, definem como “pôr sob os olhos” do leitor³. Quintiliano (*Inst. VI, .2, 29-32*) afirma que a enargia é produzida quando o orador é capaz de transpor em linguagem a sua própria força imaginativa para formar uma cena na mente de seu público. Demonstrando, posteriormente, o conceito através da análise de Cícero (*Inst. IX, 2, 40*), Quintiliano afirma que o discurso adquire esta capacidade de *sub oculos subiectio* (“lançar sob os olhos”) quando o evento não é apenas indicado, mas detalhadamente exibido através de descrições capazes de causar um efeito de presentificação. Desta maneira, o assunto é expresso com as palavras adequadas para causar a impressão de mais serem vistas do que ouvidas.

Apesar de, na Antiguidade Clássica, as definições para este procedimento retórico serem bastante flutuantes e, em certo nível, variáveis (MARTINS, 2016, p. 183), é possível identificar que em todas elas há a referência aos olhos e à visão. Esta, evidentemente, é uma definição um tanto conotativa, visto que a apresentação aos olhos é antes discursiva que física: o discurso é elaborado com tamanha precisão que o “objeto” por ele apresentado é tido pelos leitores/ouvintes como se diante de seus próprios olhos, olhos estes que são incorpóreos por estarem presentes apenas na imaginação do público. Este procedimento de visualização é adquirido através de um trabalho minucioso com a linguagem.

³ Quintiliano, ao tratar do tema em sua *Institutio Oratoria*, diz que Cícero traduziu a *energeia* como *evidentia* ou *illustratio* (*Inst. VI, 2, 32*) e que outros rétores o cunharam de *repraesentatio* (*Inst. VIII, 3, 32*).

Para que seja possível a formação de uma cena presentificada na mente do leitor, é necessário, além do emprego adequado da linguagem, que o público compartilhe em sua memória o assunto tratado pela écfrase. Teão, neste sentido, discorre sobre o fato de a écfrase amplificar uma ação reconhecida, um lugar-comum, tal como um delito ou um ato nobre internalizado pelo acervo mitológico e artístico de seu público (THEON, *Prog.* 4, 109). Tal fato inscreve a écfrase em uma dimensão retórica por falar, visando a um destinatário, das coisas ausentes como presentes: ao considerar este receptor, o procedimento ecfástico adquire plenamente o valor de um registro epidítico, isto é, o valor de encômio ou vitupério dependendo do olhar do orador. Observa-se, então, que a escolha do que será descrito e a seleção dos detalhes a serem apresentados conferem ao orador – que na écfrase possui um caráter de hermeneuta – um poder sobre o enunciatário, conduzindo o seu olhar para o que deseja que seja visto. Por outro lado, há também uma dimensão poética neste procedimento: seria mais importante que os eventos comunicados pelo orador possuíssem verossimilhança – ou seja, se conformassem com a memória do público – do que tivessem ocorrido na realidade da mesma maneira como foram apresentados. Levando em conta esta dupla dimensão da écfrase, o objetivo último deste procedimento, portanto, seria criar no espírito do leitor uma ilusão de realidade através da imagem mental formada a partir de uma pressuposta memória cultural partilhada.

Quando inserida em uma obra literária, a écfrase clássica não se enquadra na moderna oposição entre narração (representação de ações ou eventos) e descrição (representação de objetos estáticos)⁴: apesar de ela constituir um parêntesis na estrutura da narração, uma espécie de suspensão de sua progressividade, ao tratar de processos – principalmente personagens implicadas em processos – essa dicotomia é desfeita e a descrição passa a integrar a *narratio*. Ruth Webb, em seu artigo “Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre” (1999, p. 12), defende que a écfrase na retórica antiga está entre esses dois conceitos devido à sua capacidade de conferir movimento e causalidade à descrição. Pautando-se nesta ideia, Martins (2016, p. 170) postula que haveria, portanto, dois movimentos na concepção de uma écfrase: o movimento do fluxo da narrativa principal e o movimento do fluxo próprio da descrição narrativizada performada pelo procedimento ecfástico. Desta forma, ao passo em que o fluxo da narração principal deve ser interrompido pela intervenção da écfrase, esta descreve um movimento próprio que passa a ser fundamental para o desenvolvimento da narrativa principal.

As passagens ecfásticas da literatura clássica constituem-se, assim, de intensificações da narrativa principal por introduzirem certo grau de detalhamento capaz de envolver o público tanto imaginativamente quanto emocionalmente, contribuindo para o efeito persuasivo do todo da narrativa. Esse efeito persuasivo é gerado através da figuratividade da écfrase, a qual interfere ativamente na narrativa principal e apresenta virtudes tanto estilísticas quanto argumentativas, pois:

⁴ É importante enfatizar que essa oposição entre narração e descrição não se observava na retórica antiga. Por essa razão, a descrição poderia romper com o seu esperado aspecto estático para contribuir com o efeito de enargia, de vividez.

na obra de ficção, a figuratividade da imagem descrita – mesmo que não seja probatória – não lhe rapta o mesmo tipo valor, comportando-se em acordo ao *dulce et utile* horaciano, na medida que o *dulce* lhe garante o deleite (*delectare*) textual, produzido por virtudes que lhe emprestam sabor e vividez, enquanto o *utile* lhe advém do caráter probatório e didático (*mouere et docere*) do texto ecrástico, que empresta caráter visual ao texto. (MARTINS, 2016, p. 175).

A diferença entre o procedimento de narração e o procedimento écfrástico residiria, então, na obrigatória vividez deste último, o qual confere o efeito de verossimilhança e persuasão na descrição narrativizada desenvolvida por ele. É importante ressaltar que, visto ser imprescindível o efeito de verossimilhança, este não advém de uma relação direta com a realidade: como já afirmado anteriormente, os autores utilizavam em suas descrições vívidas um conjunto de temas comuns à memória do público, os quais advinham da produção literária, das pinturas e dos teatros. Neste sentido, a écfrase seria uma interação bastante sofisticada entre textos e imagens compartilhados, pintados na tela da mente do público pelo procedimento retórico. Conforme afirma Hansen acerca da verossimilhança dos procedimentos ecrásticos:

Com ironia, já se disse que a descrição periegética do escudo de Aquiles, no canto 18 da *Iliada*, demonstra que a principal coisa demonstrada pelas leituras que a utilizam para fazer reconstituições arqueológicas é que não têm fundamento também na empiria que pressupõem e pretendem reconstituir, pois nenhum escudo poderia ser tão grande para conter todos os motivos descritos. O mesmo se pode dizer da crença de que as *ekphraseis* de Filóstrato ou Luciano testemunham a existência de obras perdidas. Esse entendimento as constitui como documentos de uma reconstituição que elimina justamente o que nelas é não a suposta realidade empírica de objetos supostamente vistos pelos autores, mas a realidade dos preceitos retóricos de um ver coletivamente partilhado e exposto segundo a verossimilhança e o decoro de seu gênero. (2006, p. 89).

No século XX, o uso do conceito de écfrase passou a restringir-se à descrição de obras de arte – como pinturas, esculturas, monumentos arquitetônicos, dentre outras –, o que praticamente apagou o seu significado técnico clássico de exposição e descrição em geral. Apesar de existirem écfrases bastante sofisticadas que tinham como tema a descrição de pinturas ou artefatos na Antiguidade clássica, como as *Imagines* de Filóstrato e o escudo de Aquiles nos versos XVIII, 483-608 da *Iliada*⁵ –

⁵ A descrição homérica do escudo de Aquiles serviu de base para muitos procedimentos ecrásticos na Antiguidade clássica. Dentre estes, destacam-se os exemplos de: Virgílio (*A.* VIII, 626-731) emula a descrição homérica ao expor o escudo de Eneias; Catulo (*Carm.* 64), descreve a colcha de uma cama; e, finalmente, Ovídio (*Met.* VI, 70-128), descreve os tapetes de Minerva e Aracne – écfrase esta que será apresentada e analisada no presente artigo.

mencionados acima por Hansen –, os autores técnicos que tratavam do assunto dificilmente evocavam discussões acerca das artes visuais ou das questões advindas da tradução destas para a arte verbal. Segundo Ruth Webb (1999, p. 10), foi Leo Spitzer, no ano de 1955, que cunhou a definição que a maior parte dos críticos atualmente reconhece ao afirmar que o poema *Ode a uma urna grega*, de Keats, está ao lado do escudo de Aquiles como um dos membros definidores deste novo gênero que, apesar de nitidamente distinto de sua acepção clássica, manteria o mesmo nome do procedimento retórico antigo. A despeito do objeto da écfrase moderna ter sido restringido, suas possibilidades de uso continuaram pautando-se na verossimilhança, e não na empiria. Desta forma, de acordo com Webb, ao postular que a écfrase consistiria na descrição exclusiva de obras de arte, Spitzer não afirma que este objeto artístico deve necessariamente representar algo visível no mundo natural: tal objeto poderia ser tomado tanto em seu sentido referencial como conotativamente, afastando-se, neste segundo caso, de um caráter meramente concreto.

Até o surgimento da nova definição proposta por Spitzer, o termo esteve confinado apenas a trabalhos de filologia, junto a outros termos retóricos de rara disseminação. Assim, através da generalização de uma acepção particular, vários autores modernos passaram a afirmar que o *topos* clássico da écfrase é a descrição do escudo de Aquiles, no período clássico, ao lado do poema de Keats como seu correspondente moderno. Tal consideração que restringiu o uso deste procedimento retórico apresenta algumas objeções importantes: a primeira delas é o anacronismo presente nesta afirmação, visto que o poema de Homero é anterior à prática do gênero e à postulação dos manuais retóricos quanto ao seu uso⁶; a segunda delas é o fato de que não se pode isolar a descrição vívida deste escudo da ação épica do poema: a figuração resultante da écfrase do escudo de Aquiles está inserida no todo da história contada pelo poema.

O importante crítico literário Roland Barthes, ao lado de Spitzer, também teve uma importante atuação para a restrição do conceito de écfrase na modernidade. Em seu ensaio *O efeito do real* (2004), o autor oferece um estudo bastante preciso sobre a écfrase clássica, exceto por um imprescindível detalhe: o autor omite a categoria de descrição de ações ou eventos (*pragmata*), substituindo-a pela categoria de descrição de obras de arte, visando alinhar o conceito clássico com as definições modernas presentes na dicotomia entre narração (dinâmica) e descrição (estática). Pode-se concluir, portanto, que por mais divergentes que possam ser as definições modernas de écfrase, todas elas têm em comum o fato de que são advindas da adequação dos procedimentos clássicos à crítica literária moderna, a qual respeita a oposição existente entre narração (ação) e descrição (associada sempre à um objeto passivo).

⁶ Apesar de ainda não ter sido delimitada uma terminologia precisa para o procedimento da écfrase na época de autores como Homero, Eurípedes, Teócrito, entre outros, a prática discursiva relativa a este conceito já havia sido implementada no âmbito narrativo ou dramático, faltando apenas uma delimitação técnica quanto a suas propriedades poéticas e retóricas. Neste âmbito técnico, Cícero, em sua *Retórica a Herênio*, e posteriormente Quintiliano, em sua *Institutio Oratoria*, conduziram discussões acerca da *evidentia* – a *enargeia* grega –, conceito imprescindível para a écfrase clássica.

O exemplo de procedimento ecfástico analisado a seguir encontra-se na intersecção entre a definição antiga e a moderna do termo. Trata-se de uma écfrase que tem como objeto uma obra de arte: as tapeçarias bordadas por Minerva (Palas Atena) e Aracne, descritas nos versos latinos 70-128 do sexto livro das *Metamorfoses* de Ovídio. Os trechos transcritos neste artigo são da tradução feita por António Feliciano de Castilho no século XIX⁷ (versos 90-172). Para prover a fruição na leitura, optamos por tornar seus versos legíveis aos olhos de hoje, atualizando a ortografia, mas conservando a pontuação.

A narrativa trata da personagem Aracne, uma jovem lídia, filha de Idmon, que adquiriu grande e honrosa reputação na arte de tecer e bordar. Sua habilidade era tão grande que tinha a fama de ter sido ensinada por Atena, também conhecida pelo nome de Palas – deusa grega que corresponde à romana Minerva. A fama de Aracne resultou, também, em grande prepotência: certo dia, desafiara as habilidades da deusa, a qual aceitara a disputa. Apesar de sua arte ter sido executada com perfeição, a jovem foi castigada pelo ultraje direcionado às figuras divinas: Atena transformou-a em aranha, que continua a fiar e a tecer na ponta de seu fio.

O trecho transcrito abaixo apresenta com bastante exatidão a arte elaborada pela deusa Palas Atena: ao centro tem-se representados doze deuses, embora textualmente destaquem-se três, Júpiter, Netuno e a própria Palas; nos quatro cantos tem-se representados episódios conhecidos pela memória dos leitores/ouvintes da Antiguidade em que mortais afrontam o poder dos deuses e, por isso, são castigados; para arrematar a obra, enfim, depois de tecidos episódios representativos da fúria e vingança divinas, tem-se como moldura bordados – paradoxalmente, pode-se dizer – ramos da oliveira da paz, a árvore da deusa.

Palas debuxa a alcáçova de Atenas,	90
com o seu morro de Marte, amplo teatro	
de glórias dela, quando outrora em pleito	
se andou com o deus do mar, a qual daria	
seu nome à fundação. Põe o areópago	
dos Numes doze em majestosos tronos,	95
e Júpiter no meio a presidir-lhes.	
Mal se vê cada um, diz-se-lhe o nome:	
Jove tem régio ar; em pé Netuno	
percute com o tridente em crespas rochas;	
das rochas rotas o corcel rebenta;	100
nele o deus funda o jus à grã cidade.	

⁷ Os cinco primeiros livros das *Metamorfoses* traduzidas por Castilho foram publicados em um primeiro Tomo no ano de 1841, enquanto a continuidade de seu trabalho tradutório foi reputada por muito tempo como perdida. Reproduzida integralmente a partir de manuscritos encontrados na Torre do Tombo (Portugal), esta tradução integral faz parte do *corpus* do projeto de mestrado da autora, a qual pretende prover um estudo seguido da transcrição integral da tradução de todos os livros ovidianos. Desta forma, a tradução aqui apresentada é inédita.

Logo se pinta a si: morrião na fronte
 lhe avulta, luz-lhe a égide no peito;
 sopesa aguda lança, escudo abraça;
 e da lança ao ferir, vê-se a oliveira, 105
 de argêntas folhas, rebentar da terra,
 avergada de bagas luzidias.
 Pasmado o tribunal lhe outorga a palma.

*
 Mas, para que a rival de tanta glória
 por exemplos alheios anteveja 110
 que lucros tirará da infrene audácia,
 quatro certames finge aos quatro cantos,
 claros, breves em campo, em cores vivos:
 N'um põe o régio par da Trácia gente,
 Hemo e Ródope, montes regelados 115
 hoje, outrora mortais, que já se ousaram
 intitular os máximos dos numes;
 n'outro, a sorte cruel daquela insana
 da pigmeia nação; Juno, que a vence,
 a manda transformar-se em grou daninha, 120
 e os conterrâneos seus trazer em guerra.
 Antígone depois, que em formosura
 já pleiteou com a esposa do Tonante;
 esta em ave a transmuda; não lhe valem
 Laomedonte por pai, Ílion por pátria; 125
 plumas assume, é cândida cegonha;
 com o crepitante rosto inda se aplaude.
 Na última ponta a Cíniras retrata.
 Das filhas orfanado o infausto velho
 feitas degraus de um templo inda as abraça; 130
 jaz na frígida pedra, e está chorando.
 Fecha o lavor travada cercadura
 de ramos da sua arvore, tão caros
 à paz, entremeados de azeitona.⁸

⁸ *Cecropia Pallas scopulum Mavortis in arce / pingit et antiquam de terrae nomine litem. / bis sex caelestes medio Iove sedibus altis / augusta gravitate sedent; sua quemque deorum / inscribit facies: Iovis est regalis imago; / stare deum pelagi longoque ferire tridente / aspera saxa facit, medioque e vulnere saxi / exsiluisse fretum, quo pignore vindicet urbem; / at sibi dat clipeum, dat acutae cuspidis hastam, / dat galeam capiti, defenditur aegide pectus, / percussamque sua simulat de cuspidis terram / edere cum bacis fetum canentis olivae; mirarique deos: operis Victoria finis. / ut tamen exemplis intellegat aemula laudis, / quod pretium speret pro tam furialibus ausis / quattuor in partes certamina quattuor addit, / clara colore suo, brevibus distincta sigillis: / Threiciam Rhodopen habet angulus unus et Haemum, / nunc gelidos montes, mortalia corpora quondam, / nomina summorum sibi qui tribuere deorum; / altera Pygmaeae fatum miserabile matris / pars habet: hanc Iuno victam certamine iussit / esse gruem populisque suis indicere bellum; / pinxit et Antigonem, ausam contendere quondam / cum magni consortis Iovis, quam regia Iuno / in volucrum vertit, nec profuit Ilium illi / Laomedonve pater, sumptis quin candida pennis / ipsa sibi plaudat crepitante ciconia rostro; / qui superest solus, Cinyran habet angulus orbem; / isque gradus templi, natarum membra suarum, / amplectens saxoque iacens lacrimare videtur. / circuit extremas oleis pacalibus oras / (is modus est) operisque sua facit arbore finem. (Ov. Met. VI, 70-102)*

No decorrer de todos os versos do excerto selecionado (vv. 90-134), a écfrase constitui-se da descrição da tecelagem de Palas enquanto essa ainda está em seu processo de fiação. Evidencia-se que essa écfrase, apesar de tratar de um objeto das artes – como postulava a modernidade como uso exclusivo do procedimento –, não se aplica a um objeto pronto e estático, mas sim à ação performada pela deusa no momento mesmo em que ocorre. O leitor, desta maneira, acompanha de perto todo o processo de composição da tela de Palas através de uma descrição bastante vívida e capaz de presentificar, no momento da leitura, todo o processo de criação artística da autora da tela: é como se o leitor estivesse junto à plateia que ali assiste a esta espécie de competição entre a deusa e a mortal.

A presença dos verbos no presente, constante no original e traduzidos com maestria por Castilho, indicam essa inclinação à presentificação do que está sendo descrito. Cabe observar atentamente o emprego dos verbos *debuxar* (v. 90) – no original, *pingit* (v. 71) –, *finge* (v. 112) – que no original reelabora *addit* (v. 85) e *fecha* (v. 132) – no original, *circuit* (v. 101). Todos estes verbos dizem respeito à ação de bordar e auxiliam na construção de um enunciado que mantém uma estreita relação com a ordem das ações descritas, que passa a ser tomada como a ordem da realidade, da atualidade da descrição. A ordem em que os verbos são empregados, bem como o tempo escolhido para seu emprego, acentuam que a descrição destina-se ao processo da obra de arte e atuam como um motivo coesivo, à medida em que formam uma imagem bastante coerente e verossímil na mente do leitor, que passa a ver o processo criativo com os “olhos da mente” (WEBB, 1999, p. 12).

Estes verbos entremeiam o processo de descrição da obra de arte que está sendo produzida pela deusa, de forma que os outros verbos, também no presente, funcionam como uma espécie de desdobramento desta descrição de um objeto estático: os episódios escolhidos por Palas para compor a sua tela são apresentados através de uma narrativização que põe diante dos olhos do leitor não uma tela inerte, mas uma que apresenta ações que se desdobram em uma linha temporal e que são capazes de dar vida e dinâmica ao que, a princípio, esperávamos ser estagnado. A descrição de Netuno (vv. 98-101), por exemplo, apresenta uma sucessão de ações bastante evidente: o deus fere com seu tridente a dura rocha e, do centro desta ferida, brota o mar. Seria possível representar toda esta cadeia de ações em uma tela estática? Tal fato mostra como a écfrase antiga não se enquadra na moderna dicotomia *narração x descrição*, na qual esta segunda representaria uma “pausa” na sucessão de eventos (ou ações). Aqui, ela é capaz de abarcar ambas através da narrativização das imagens descritas.

O mesmo fato pode ser observado na descrição dos episódios bordados nos cantos de sua tela (vv. 114-131): as imagens de Hemo e Ródope, da mãe pigmeia, de Antígona e de Cíniras desdobram-se em narrativas capazes de ativar a memória dos leitores para a consequência dos atos destas personagens, sendo esta as suas metamorfoses. Como afirma Matos Frias, “no trânsito complexo entre princípio, modo e gênero ecfásticos, a écfrase pode suscitar uma mimesis referencialmente inverossímil” (2016, p. 35). O que traz verossimilhança à écfrase é, portanto, o fato de os episódios

representados serem compostos por *tópoi* conhecidos da memória da audiência.

Em seguida, no poema de Ovídio, é apresentada outra écfrase relativa à segunda tapeçaria (vv. 135-172), a qual transcrevo abaixo:

A meônia entretanto imita Europa	135
do falso touro ilusa; o touro aos olhos	
é vivo, ondas rolar o mar parece.	
Está-se vendo a tímida princesa,	
olhos e coração fitos na praia,	
pelas sócias bradar, temer as ondas,	140
e as níveas plantas recolher medrosa.	
Águia Real lutando empolga a Astéria;	
a Leda cisne argênteo obumbra, amima.	
À linda filha de Nicteu vem Jove	
sob aspecto de sátiro, que a deixa	145
de gêmea prole mãe; zomba de Alcmena	
fingindo Anfitrião; seduz a Dânae	
desfeito em chuva d'oiro; a Egina em fogo,	
Mnemósine em pastor, Deóide em serpe.	
Com tanta e tanta afronta ao Rei do Olimpo	150
não se dá por contente; inda há mais numes;	
sabe inda mais escândalos; não para	
no sacrílego empenho a destemida.	
Venha à tela Netuno: ei-lo em novillo	
de catadura torva às plantas de Arne;	155
feito em rio Enipeu gera os Alóidas;	
muda-se por Bisáltide em carneiro;	
por Ceres em corcel, por ti, ó Ceres,	
das messes loira madre, encanto de homens;	
em ave por Medusa, a anguicrinita,	160
a mãe do alado Pégaso; golfinho,	
geme de amor nos braços de Melanto.	
E a variedade, a vida, a expressão própria,	
que imprime em cada sítio, em cada imagem!	
Segue-se Apolo em camponês disfarce,	165
em açor, em leão; e em pegureiro	
por lograr Isse, Macareia prole.	
Baco some-se em cacho, e engana Erígone;	
Saturno, garanhão, gera o Centauro.	
Da complicada tela em roda longa	170

estreita barra de enleantes heras
embrincadas com flores a mistura.⁹

A écfrase, aqui, apresenta a obra de Aracne: nela, a meônia borda episódios referentes às relações enganosas dos deuses com mortais como uma forma de afronta à deusa que desafiara. Percebe-se, também neste excerto, uma forte narrativização das imagens descritas, capazes de conferir um fluxo temporal àquilo que, sendo um objeto das artes, esperaríamos estático. Este procedimento fica bastante evidente no verso 156, por exemplo: a representação de Netuno disfarçado em Enipeu – um rio da Tessália – e a consequente criação dos Alóidas. A écfrase, então, usada como procedimento retórico na Roma Antiga, é capaz de conferir movimentação nas imagens através da vividez característica da linguagem usada para os fins da descrição. Ademais, este procedimento é capaz de conferir uma maior força retórica ao relato, graças à verossimilhança da relação entre a imagem fictícia da obra, que é apresentada com os episódios constantes na memória compartilhada dos leitores.

O primeiro episódio descrito da tapeçaria de Aracne (vv. 135-141), apesar de não servir diretamente a este propósito, define o principal aspecto da écfrase na Antiguidade clássica: estes versos demonstram a enargia presente nesta descrição, a qual é capaz de fazer com que o objeto descrito se apresente como a própria realidade aos leitores. O touro tecido pela jovem “aos olhos é vivo” (vv. 136-137), as ondas movimentam-se no mar, Europa teme estas ondas e grita pelas ninfas enquanto encolhe seus pés. Todo esse encadeamento de ações concede movimento à écfrase, desafiando a natureza estática da tecelagem e relatando os acontecimentos descritos como se estivessem se desdobrando no tempo, em uma narrativa secundária àquela principal. Este aspecto vívido e dinâmico – em outras palavras, a enargia – é capaz de trazer o envolvimento emocional tanto do descritor como da audiência. É relevante notar, também, a falta de unidade deste excerto: dentre os vários enganos divinos apresentados, a descrição daqueles performados por Júpiter (vv. 135-149) são muito maiores que os performados por Netuno (vv. 154-162), Apolo (vv. 165-167) e Baco (vv. 168-169), confrontando o que Horácio, em sua *Arte poética*, postula sobre a necessária unidade em um poema ao afirmar que “*denique sit quod uis, simplex dumtaxat et unum*” (HOR. *Ars*, 23)¹⁰.

⁹ *Maeonis elusam designat imagine tauri / Europam: verum taurum, freta vera putares; / ipsa videbatur terras spectare relictas / et comites clamare suas tactumque vereri / adsilientis aquae timidisque reducere plantas. / fecit et Asterien aquila luctante teneri, / fecit olorinis Ledam recubare sub alis; / addidit, ut satyri celatus imagine pulchram / Iuppiter inplerit gemino Nycteida fetu, / Amphitryon fuerit, cum te, Tiryinthia, cepit, / aureus ut Danaen, Asopida luserit ignis, / Mnemosynen pastor, varius Deoïda serpens. / te quoque mutatum torvo, Neptune, iuenco / virgine in Aeolia posuit; tu visus Enipeus / gignis Aloidas, aries Bisaltida fallis, / et te flava comas frugum mitissima mater / sensit equum, sensit volucrem crinita colubris / mater equi volucris, sensit delphina Melantho: / omnibus his faciemque suam faciemque locorum / reddidit. est illic agrestis imagine Phoebus, / utque modo accipitris pennas, modo terga leonis / gesserit, ut pastor Macareida luserit Issen, / Liber ut Erigonen falsa deceperit uva, / ut Saturnus equo geminum Chirona crearit. / ultima pars telae, tenui circumdata limbo, / nexilibus flores hederis habet intertextos.* (Ov. *Met*, VI, 103-128).

¹⁰ Na tradução de Vieira (2011): “Pois faz o que quiseses desde que uno e simples”.

Assim, é possível notar algumas diferenças na apresentação desta série de personagens divinas em episódios desonrosos: a exposição é feita de maneira bastante detalhada, através dos recursos da écfrase, nos enganos de Júpiter, porém, naqueles performados pelos outros deuses, a apresentação faz-se de maneira bastante breve. Esta brevidade, no segundo caso, pressupõe o uso de um outro recurso retórico: a *percursorio*. Ao contrário da écfrase – ou, para os latinos, *euidentia* –, a qual opera por aposição, a *percursorio* opera através do recurso da supressão¹¹. Desta forma, é feita uma breve enumeração de ações divinas, e, apesar de cada uma delas merecerem um tratamento mais pormenorizado, este é dispensado em prol da enumeração de um maior número de ações. Cícero (*Rhet. Her.* IV, 68) aponta que a brevidade, na aplicação deste recurso retórico, é capaz de expressar muitas coisas condensadas em poucas palavras. A diferença destes dois procedimentos, segundo Lausberg (1998, p. 382), é o fato de

a *euidentia* ter uma imagem estática, embora viva em si mesma, como sujeito, enquanto a *percursorio* progride dinamicamente em cada elemento da enumeração. A enumeração substantiva na *percursorio* tem um caráter de detalhamento dinâmico, não estático. Assim, os elementos [...] da *percursorio* são títulos de capítulos omitidos; é realmente essencial para a figura que muito mais poderia ser dito, mas não será, sobre cada um desses temas. (trad. nossa).

Apesar da concisão, a forma como os personagens e seus feitos são apresentados faz com que seja entendido mais do que se diz (CÍCERO, *De or.*, III, 202), pois os mitos são expostos de maneira resumida, visando possibilitar ao leitor um desvio da ação principal por meio da vivência desta narrativa desdobrada. Apesar de constituir um desvio na narrativa principal, é evidente que os episódios descritos nesta écfrase são indispensáveis para a ação central: é por conta do ultraje de sua tecelagem que a deusa Palas Atena castiga Aracne. A forma como estes episódios são apresentados, bem como a escolha das palavras pelo tradutor, é capaz de fazer com que os elementos do discurso se modelem sobre as coisas. Sendo a tecelagem de Aracne uma representação ultrajadora dos deuses, a escolha pelas palavras “zomba” (vv. 146) e “sacrílego” (vv. 153) acompanham, no discurso ecfrástico, o vitupério da progressão imagética descrita.

Os versos 163–164 representam um aspecto bastante marcante da écfrase: notam-se aqui as impressões, as opiniões a respeito do elemento descrito, afirmando a presença do descritor diante daquilo que ele descreve. Esta presença coloca este narrador como uma espécie de testemunha desta obra de arte e lhe garante autoridade perante os receptores desta descrição, visto que estes não testemunharam com seus próprios olhos – agora me refiro aos olhos físicos, e não aos olhos incorpóreos – a obra que a écfrase encerra. Seu discurso é capaz de conduzir, portanto, os olhos da mente do interlocutor, o qual só visualizará discursivamente aquilo que este narrador-hermeneuta lhe permitir.

¹¹ Uma abordagem das relações poéticas entre *euidentia* e *percursorio* podem ser encontradas em VIEIRA, 2009.

Para além da distinção temática entre as descrições das duas obras de arte, há uma outra bastante significativa no que diz respeito à sua ordenação, tanto espacial quanto discursiva. Enquanto a obra de Palas Atena é organizada de maneira bastante formal e equilibrada, refletindo um certo classicismo estilístico, a obra de Aracne apresenta seu assunto erótico através de cenas de fluxo livre, desprovidas de uma organização espacial nítida. De acordo com Barbara Pavlock, na obra *The image of the poet in Ovid's Metamorphoses*, a tapeçaria de Aracne pode funcionar como um análogo gráfico da narrativa fracamente estruturada de Ovídio – a qual, além disso, também busca enfatizar os assuntos amorosos e eróticos – enquanto a tapeçaria de Minerva, tanto estética quanto ideologicamente, está de acordo com a *Eneida* de Virgílio no que diz respeito à ordenação presente na écfrase do escudo de Enéias. A autora conclui que

Ovídio sugere, portanto, que as tapeçarias de Minerva e Aracne são versões microcósmicas de dois poemas épicos muito diferentes. Ao colocar essas duas tapeçarias em oposição uma à outra aqui, o poeta sugere que as metamorfoses se desdobram em uma tensão dinâmica com a *Eneida*. (PAVLOCK, 2009, p. 5. Trad. nossa).

Até o presente momento, as écfrases aqui apresentadas tiveram por objeto uma obra de arte, conforme postulam as teorias modernas sobre o assunto, como sua aplicação exclusiva. Porém, como já demonstramos neste artigo, o uso da écfrase na Antiguidade clássica é bastante abrangente, estendendo-se para diversos outros aspectos. Para demonstrar como o recurso retórico da écfrase funciona fora da descrição de obras de arte, a seguir transcrevo os versos finais do episódio de Aracne: o castigo imposto a ela por Palas, ou seja, a sua metamorfose em aranha (vv. 191-198):

o cabelo lhe cai, nariz, e orelhas;
some a cabeça em pequenez incrível;
no corpo todo encolhe; os braços vão-se;
e os dedos, que dos lados lhe ressaem,
se encurvam, se adelgaçam, pés lhe suprem; 195
desmesurado ventre ocupa o resto;
do ventre o fio extrai, com que prossegue,
inda depois de aranha, as priscas teias.¹²

A écfrase desta metamorfose faz-se através da pormenorização do processo descrito, visando gerar, com isso, a enargia, a qual, por sua vez, é capaz de dar início a um processo imaginativo que provoca no público a fantasia não apenas da metamorfose, mas também da narração que a apresenta.

¹² *defluxere comae, cum quis et naris et aures, / fitque caput minimum; toto quoque corpore parva est: / in latere exiles digiti pro cruribus haerent, / cetera venter habet, de quo tamen illa remittit / stamen et antiquas exercet aranea telas.* (Ov. Met., VI, 141-145).

Por este motivo, a ordem das ações processadas por meio da descrição é de extrema importância por conferir à écfrase uma unidade textual marcada: de acordo com Rodolpho (2014, p. 96), “prioriza-se certa unidade textual em um elemento que frequentemente representa digressão, assim, o caráter digressivo funciona como mecanismo para intensificar a imagem do que se apresenta [...]”. Assim, se na literatura moderna a descrição – e, conseqüentemente, a digressão que esta representa em relação à narrativa principal – tem por finalidade exercer uma espécie de “pausa” na ação principal, no procedimento ecfástico clássico ela funciona como uma forma de amplificação, a qual contribui não apenas para a comoção, mas também para reforçar a credibilidade do que se transmite por permitir a ilustração do discurso verbal: aquilo que, através da linguagem, se torna visível, é capaz tanto de comover com maior intensidade, como de operar a favor da argumentação.

Percebe-se, novamente, o uso de todos os verbos no tempo presente (*cai, some, encolhe, ressaem, encurvam, suprem...*), o que garante a presentificação daquilo que está sendo descrito através da formação de uma imagem bastante nítida e detalhada na mente do público: é como se a metamorfose estivesse acontecendo diante de seus próprios olhos, no momento mesmo em que se efetua. O delito de Aracne e sua conseqüente punição, desta forma, é exposto de maneira a gerar um efeito de visualização, garantindo à écfrase um grande poder persuasivo. Com isso, cumpre-se o *delectare e docere* horaciano (vv. 333–334)¹³: ao passo em que as descrições garantem o deleite através da pormenorização e da unidade textual da écfrase, o episódio sugere uma pretensão maior que o mero entretenimento. Trata-se de uma descrição de caráter probatório e didático por apresentar o castigo a que os mortais são acometidos quando desafiam o poder e a fúria dos deuses.

Conclui-se, portanto, que a matéria da écfrase – em sua acepção clássica – é a apresentação do efeito de presença de algo que se encontra referencialmente ausente do receptor. Para executar este propósito, o autor deve aplicar à sua descrição *tópoi* conhecidos pelo destinatário, para além de palavras adequadas ao efeito de enargia. Através disso, gera-se um efeito capaz de amplificar e detalhar aquilo que está sendo descrito. Através da apresentação deste breve percurso acerca das mudanças na conceituação do procedimento ecfástico e da análise de um episódio pertencente ao contexto da Antiguidade Clássica, é possível chegar a algumas conclusões: a primeira delas é o fato de que as restrições de aplicação da écfrase clássica são advindas da necessidade de enquadrar este conceito ao que modernamente se entende como descrição, em oposição ao conceito de narração.

A segunda delas é o fato de que, devido a esta ampla aplicação da écfrase na Antiguidade Clássica, pode-se afirmar que as *Metamorfoses*, de Ovídio, constituem um poema com forte caráter ecfástico: por apresentar episódios mitológicos de maneira quase antológica, descrevendo as diversas transformações performadas por deuses – as quais fazem parte do acervo cultural do povo romano

¹³ *Aut prodesse uolunt aut delectare poetae/ aut simul et iucunda et idonea dicere uitae.* (“Os poetas ou querem ser úteis ou querem deleitar/ ou ao mesmo tempo dizer coisas agradáveis e convenientes para a vida.” Trad. nossa.)

–, os procedimentos ecfásticos estão presentes no decorrer de todos os quinze livros deste grande poema épico, visto que a apresentação descritiva destas metamorfoses são sempre narradas através do recurso da enargia, o que, para além de garantir a vividez e a visualização das descrições apresentadas, garantem também a força persuasiva – e, portanto, retórica – dos episódios mitológicos.

Referências bibliográficas:

- BARTHES, R. O efeito do real. IN: BARTHES, R.. **O rumor da língua**. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Maria Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 181-190.
- [CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.
- CÍCERO. **De Oratore**. Bilingual Edition. Translated by H. Rackham, M. A. London: Harvard University Press, 1960.
- COSTA, Leila de Aguiar. A ilusão da imagem: a écfrase, da Antigüidade ao século XX. **Revista USP**, n. 71, pp. 82-84, 1 nov. 2006.
- COSTA, Leila de Aguiar. O poder real em figuração: a écfrase seiscentista em Charles Perraulte André Félibien. **Revista USP**, n. 71, pp. 116-126, 1 nov. 2006.
- HANSEN, J. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, n. 71, pp. 85-105, 1 nov. 2006.
- HORACIO. **Arte poética**. Ed. bilíngue. Tradução de Dante Tringali. São Paulo: Musa, 1993.
- HORÁCIO. *Arte Poética*, vv. 1-100. Tradução de Brunno V. G. Vieira. **Revista de Letras Clássicas**. n. 15, v. 1, pp. 88-90, 2011. Disponível em «<https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/issue/view/7913>».
- LAUSBERG, Heinrich. **Handbook of literary Rhetoric: a foundation for literary study**. Foreword by George A. Kennedy. Translated by Matthew T. Bliss, Annemiek Jansen, David E. Orton. Edited by David E. Orton. Leiden; Boston; Koln: Brill, 1998.
- MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a Écfrase. **Revista Classica**, v. 29, n. 2, pp. 163-204, 2016.
- MATOS FRIAS, J. Écfrase: 10 aporias. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, n. 8, 13 dez. 2016.
- MATTOS, C. Goethe, o Eikones de Filóstrato e a resistência aos românticos. **Revista USP**, n. 71, pp. 106-115, 1 nov. 2006.
- OVIDIO. **As metamorphóses de Publio Ovidio Nasão**: poema em quinze livros (Tomo I). Tradução de Antonio Feliciano de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional, 1841.
- OVIDIO. **Metamorfoses**. Compilação da tradução integral de António Feliciano de Castilho por Júlio de Castilho, 1907. (Manuscrito da Coleção Júlio de Castilho – Torre do Tombo: Cx 35 M.1 N.1).
- OVIDIO. **Metamorfoses**. Ed bilíngue. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação de João Angelo de Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PAVLOCK, B. **The image of the poet in Ovid's Metamorphoses**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2009.
- QUINTILIANO. **Instituição oratória** (Tomo II). Tradução, apresentação e notas Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

- QUINTILIANO. **Instituição oratória** (Tomo III). Tradução, apresentação e notas Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.
- RODOLPHO, M. Écfrase e evidência. **Letras Clássicas**, v. 18, n. 1, pp. 94-113, 2 ago. 2014.
- TEÓN, HERMÓGENES, AFTONIO. **Ejercicios de retórica**. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1991.
- VIEIRA, Brunno. Em que diferem os versos de Virgílio e Lucano. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [s.l.], v. 19, n. 3, pp. 29-45, 31 dez. 2009. Faculdade de Letras da UFMG. <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.19.3.29-45>.
- WEBB, Ruth. Ekphrasis ancient and modern: the invention of genre. **Word & Image: a Journal of verbal/visual enquiry**, v. 15, pp. 7-18, 1999.

