

ISABELA DE SIQUEIRA CORDEIRO

**O FIO DA IMAGEM:** a écfrase na epístola “De  
Ariadne a Teseu” das *Heroides* de Ovídio.

ARARAQUARA – S.P.

2024

ISABELA DE SIQUEIRA CORDEIRO

**O FIO DA IMAGEM:** a écfrase na epístola “De Ariadne a Teseu” das *Heroides* de Ovídio.

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Exemplar apresentado para Exame de Defesa.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Críticas da Poesia

**Orientador:** Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

**Bolsa:** CAPES- Proex.

ARARAQUARA – S.P.

2024

C794f

Cordeiro, Isabela de Siqueira

O fio da imagem : a écfrase na epístola “De Ariadne a Teseu” das Heroides de Ovídio. / Isabela de Siqueira Cordeiro. -- Araraquara, 2024

194 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientador: João Batista Toledo Prado

1. Poesia elegíaca latina. 2. Mimese na Literatura. 3. Retórica Antiga. 4. Descrição (Retórica). 5. Écfrase. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

ISABELA DE SIQUEIRA CORDEIRO

**O FIO DA IMAGEM: A ÉCFRASE NA EPÍSTOLA “DE ARIADNE A TESEU” DAS  
HEROÍDES DE OVÍDIO**

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Exemplar apresentado para Exame de Defesa.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Críticas da Poesia  
**Orientador:** Prof. Dr. João Batista Toledo Prado  
**Bolsa:** CAPES- Proex.

Data da defesa: 24/05/2024

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado**

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Giovanna Longo**

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Paulo Martins**

Universidade de São Paulo

---

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

## AGRADECIMENTOS

Ao professor orientador João Batista Toledo Prado, por todos os anos de orientação e parceria e amizade, desde a Iniciação Científica, tendo sido sempre prestativo e atencioso com o desenvolvimento do meu trabalho, favorecendo meu crescimento como pesquisadora.

Aos professores Giovanna Longo e Paulo Martins, pelas considerações valiosas e apontamentos certos feitos durante o exame de qualificação, que tanto auxiliaram na conclusão e aperfeiçoamento desta pesquisa.

Ao professor João Angelo de Oliva Neto, por gentilmente disponibilizar sua tradução revisada do *Catulo 64*, ainda no prelo, para que pudesse ser utilizada nesta dissertação.

Aos professores do curso de Letras da Faculdade de Ciências e Letras (FCL), em especial aos professores: Prof. João Batista, Prof. Giovana, Prof. Brunno, Prof. Márcio por contribuírem com a minha formação acadêmica.

Aos funcionários da Seção Técnica de Pós-Graduação por terem sido diligentes e atenciosos no auxílio burocrático.

Aos funcionários da Biblioteca da FCL por sempre terem sido atenciosos.

Aos amigos feitos durante a graduação e o mestrado, Beatriz d'Angelis, Giovana Lins, Lívian Barbosa, Letícia Rossi, que tornaram os estudos mais leve e alegre, "*I had the time of my life fighting dragons with you.*"

A minha família, ao meu irmão, Rafael, pela amizade e carinho. A minha avó, Áurea, pela ternura e encorajamento. Aos meus pais, Fernanda e João, por terem sido os primeiros incentivadores, pelo amor, carinho, compreensão e atenção, sempre.

Ao Breno, *primus suis me cepit ocellis*, pelo amor, dedicação e companheirismo.

Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Ainda que tu me vejas extrema e suplicante  
Quando amanhece me dizes adeus.  
(Hilda Hilst, *Porque tu sabes que é de poesia*)

## RESUMO

Este trabalho objetiva analisar a *ekphrasis* (écfrase) na representação imagética da *puella* Ariadne, tendo como corpus a epístola X, “Ariadne a Teseu”, das *Heroides*, de Ovídio. Esta é uma obra elegíaca-epistolar na qual o poeta simula as personagens femininas da mitologia greco-latina, abandonadas por seus amantes, escrevendo-lhes com um claro intuito de persuadi-los. Assim, cada carta revela uma imagem da heroína autora, pelo modo como a escritora expõe sua face ao destinatário ausente. Dessa forma, tomando o referencial teórico da écfrase antiga, a pesquisa procura demonstrar os traços expressivos dessa figura na carta da heroína. A écfrase é uma figura retórica-poética que descreve vividamente (*enargia*) colocando uma imagem diante dos olhos para ser visualizada em fantasia (*phantasia*). Nesse sentido, para atender aos objetivos da pesquisa, primeiro salienta como a antiguidade, nas áreas de Filosofia, Poética e Retórica, consolida um sistema de representação da imagem verbal. Assim, observando os campos da filosofia e poética, a partir de Platão (427 AEC – 347 AEC), Aristóteles (384 AEC – 322 AEC) e Horácio (65 AEC – 8 AEC), compreende-se o conceito de *mimesis*, como uma atividade (*mimeisthai*) que permeia a interação dos discursos com o mundo, além de se converter a dimensão técnica para a representação artística, verbal e imagética. No campo retórico, sublinhe-se que, sob o nome de écfrase, a figura só foi categorizada pelos autores dos *Progymnasmata* (1 AEC – 4. EC). Entretanto, escritores clássicos da retórica, como Aristóteles, Cícero (106 – 43 a. C) e Quintiliano (35 EC – 96 EC), consolidaram um sistema de figuras elocutivas que corresponde às qualidades discursivas da écfrase, com tropos como *amplificatio*, *metafora*, *enargia* ou *euidentia*, e a *hipotipose*, além da operação metal *fantasia* (responsável por projetar imagens descritas na mente do ouvinte/leitor). Assim, as formas do discurso ecfástico, de certo modo, já prefiguravam nos modos operatórios desses tropos. Com isso, a análise desses campos de estudo da antiguidade clássica demonstra a presença de um *fio unificador*, que perpassa essas disciplinas, consolidando para os antigos uma indissociável relação entre palavra e representação. Através dessa consciência, Ovídio tem um profundo interesse no emprego de imagens em sua poesia, pela forma como o poeta representa imageticamente seus personagens, mostrando-os agindo e evidenciando visualmente suas paixões. Dessa forma, empenha-se por tópicos do estilo ovidiano, como as técnicas narrativas, a descrição espacial e a etopeia, a matéria imagética do gênero elegíaco, o gênero epistolar, e as relações intertextuais presentes na écfrase de Ovídio. Sabe-se que a carta-poema escolhida possui uma relação intertextual com o poema ecfástico *Catulo 64*, assim, Ovídio, decerto, retoma essa écfrase de Ariadne para tecer a imagem da heroína no poema, transferindo-a a seu estilo poético. Por fim, a análise demonstra que uma comunhão entre o estilo estilístico de Ovídio e as noções representativas da antiguidade, pelo modo como o poeta, usando uma descrição vívida, consegue polir a expressão do poema das *Heroides*, inserindo nela um efeito visual, de tal forma que o leitor é convidado a ver um retrato afetivo de sua heroína.

**Palavras – chave:** Poesia elegíaca latina; Mimese na Literatura; Retórica Antiga; Descrição (Retórica); Écfrase.

## ABSTRACT

This thesis intends to analyze the ekphrasis (ecphrasis) on the imagery representation of puella Ariadne, having as its corpus the Epistle X, "Ariadne to Theseus", from the *Heroides*, written by Ovid. This is an elegiac-epistolary work in which the poet simulates the female characters of the Graeco-Latin mythology, who were abandoned by their lovers, writing to them with the clear intention of persuading them. Thus, each one of the letters reveals the image of the heroine as author, through the way this author exposes her face to the absent recipient. In order to use the theoretical framework of the ancient ekphrasis, the research seeks to demonstrate the expressive characteristics of the figure in the heroine's letter. The ecphrasis is a rhetoric-poetic figure which describes vividly (*enargia*) by placing an image in front of the eyes to be seen in fantasy (*phantasia*). Then, to settle the research's aims, firstly it is emphasized how antiquity, in the areas of Philosophy, Poetics and Rhetoric, entrenches a system of the verbal image's representation. Therefore, by observing the areas of philosophy and poetics, as of Plato (427 BC – 347 BC), Aristotle (384 BC – 322 BC) and Horace (65 BC – 8 BC), the concept of mimesis is understood as an activity (*mimeisthai*) that permeates the interaction of discourses with the world, furthermore, it converts the technical dimension for the artistic, verbal and imagery representation. In the Rhetorical approach, it is considered that ecphrasis was categorized only by the authors of the *Progymnasmata* (1 BC - 4 BC). Although, rhetoric classical writers, like Aristotle, Cicero (106 BC - 43 BC) and Quintilian (35 BC - 96 BC), consolidated an elocutionary figures system that corresponds to ecphrasis' discursive qualities, with tropes such as *amplificatio*, *metaphor*, *enargia* or *euidencia*, and the *hypotyposis*, as well the operation fantasy charged with projecting described images into the mind of the listener/reader). Thus, the forms of the ecphrastic discourse, in a certain way, foreshadowed the operative modes of these tropes. As a result of this, the analysis of these classical antiquity's fields of study demonstrates the presence of a unifying element that passes by all these areas, consolidating for the ancient ones an inseparable relationship between word and representation. Through this process of consciousness, Ovid has an interest in the use of these images in his poetry, by the way the poet represents his characters in a pictorial way, showing them how to act, evidencing their passions. Hence, this research explores the ovidian style topics, such as the narrative techniques, the temporal description and *ethopoeia*, the imagery subject of the elegiac genre, the epistolary genre, and the intertextual relations present in Ovid's ecphrasis. It is known that the letter-poem chosen has an intertextual relationship with the ecphrastic poem *Catullus 64*, so Ovid certainly takes up this ecphrasis of Ariadne to weave the image of the heroine into the poem, transferring it to his poetic style. Finally, the analysis shows that there is a communion between Ovid's stylistic style and the representative notions of antiquity, in the way that the poet, using a lived description, manages to polish the expression of the poem of the *Heroides*, inserting a visual effect into it, in such a way that the reader is invited to see an affective portrait of his heroine.

**Keywords:** Elegiac latin poetry; Mimesis in literature; Ancient Rhetoric; Ekphrasis.

## Lista de Abreviações e Siglas

**Aelius Theon (Ael. The.)**

*Prog. Progymnamata*

**Aphthonios (Aph.)**

*Prog. Progymnamata*

**Aristóteles (Ar.)**

*DA. De Anima.*

*DM. De memoria.*

*Poe. Poética*

*Rhe. Retórica*

**Catulo (Cat.)**

*Carm. Carmina*

**Cícero (Cic.)**

*Fam., Epistulae Ad Familiarem*

*De or. De orator*

*De Pa. De Partitione Oratoria*

*Or. Orator*

*Luc. Lucillus*

**Homero (Hom.)**

*Il. Ilíada*

*Od. Odisseia*

**Horácio (Hor.)**

*AP. Ars Poetica*

*Sat. Satiras.*

**Lindell-Scott-Jones (JSJ)**

**Longino (Long.)**

*Do sub. Do sublime*

**Nicolau, o Sofista (Nic)**

*Prog. Progymnamata*

**Ovídio (Ov.)**

*Am. Amores*

*AA. Ars Amatoria*

*Fas. Fastis*

*Her. Heroides*

*Met. Metamorphoses*

**Oxford Latin Dictionary (OLD).**

**Platão (Pla.)**

*Fed. Fedro*

*Gor. Górgias*

*Rep. República*

**Propércio (Prop.)**

*Mon. Monobilos*

**Pseudo Hermogenes (PS. Her)**

*Prog. Progymnamata*

**Quintiliano (Quin.)**

*Inst. Institutio Oratoria*

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b>	10
<b>2. O olhar poético para a imagem do mundo</b>	19
2.1 Mímesis em Platão	22
2.2 Mímesis e poesia em Aristóteles	28
2.3 Horácio: o <i>ut pictura poesis</i> e a transmissão de um conceito	35
<b>3. A operação da écfrase na prática retórica</b>	55
3.1 A retórica de Aristóteles	58
3.1.1 Amplificação	60
3.1.2 Metáfora	62
3.1.3 Enargia	65
3.1.4 Fantasia	66
3.2. A arte oratória em Cícero	70
3.2.1 Amplificação	78
3.2.2 Metáfora	81
3.2.3 Enargia	83
3.2.4 Fantasia	85
3.3 Representação e imaginação em Quintiliano	88
3.3.1 Amplificação	89
3.3.2 Metáfora	90
3.3.3 Enargia ( <i>euidentia</i> )	92
3.3.4 Fantasia ( <i>uisiones</i> )	94
3.3.5 Hipotipose	96
3.4 <i>Ekphrasis</i> sob a luz dos <i>Progymnasmata</i>	98
<b>4. Écfrase na epístola 10, das <i>Heroides</i></b>	109
4.1 Epístola “De Ariadne a Teseu”	110
4.1 Lugares-comuns da écfrase na epístola 10 das <i>Heroides</i> .	120
4.1.1 Espaço (topografia)	120
4.1.2 Pessoa (prosopografia)	128
4.2 Memória poética e écfrase	138
4.2.1 <i>Alusio</i> e <i>aemulatio</i> nas <i>Heroides</i>	144
4.2.2 Écfrase de Ariadne em Catulo	150
4.2.3 Écfrase de Ariadne em Ovídio	159

**Considerações Finais** \_\_\_\_\_ **173**

**Referências** \_\_\_\_\_ **179**

## 1. Introdução

As *Heroides* (ou *Epistulae Heroidum*) de Ovídio (43 AEC- 17 EC) compõem uma obra elegíaca que reúne vinte e uma epístolas, nas quais personagens femininas desempenham o papel do eu-elegíaco. Nas missivas, as heroínas escrevem aos seus respectivos amados reclamando suas ausências por diversos motivos, dirigindo-lhes um discurso persuasivo no qual tentam convencê-los a retornarem para elas, assim como expõem nessas cartas um retrato intenso de suas paixões. É dessa maneira que Ovídio traz para a cena elegíaca personalidades da literatura greco-latina, como Penélope, Fílis, Briseida, Fedra, Enone, Hipsípila, Dido, Hermione, Djanira, Ariadne, Cànace, Medeia, Laodamia, Hipermnestra, Safo, Helena, Hero e Cídipe, revisitando as histórias de seus mitos, adequando as narrativas oriundas de outros gêneros literários à elegia, bem como fazendo com que as personagens se narrem, assim, relatando a diegese na perspectiva feminina.

Nesse contexto, a obra é palco de uma grande experimentação poética, e justamente por isso o poeta até se autodenomina como inventor de um gênero novo literário: a **carta amorosa**. Em *Ars amatoria* (*A arte de amar*), Ovídio alega que as *Heroides* de são um gênero desconhecido que ele criou “*Vel tibi composita cantetur Epistula uoce; ignotum hoc aliis ille nouauit opus*” [quer se cante para ti uma Epístola com dicção híbrida,/ foi ele [Ovídio] quem inovou esse gênero, que outros jamais viram] (Ov., AA., 3, 345-346, tradução nossa). Decerto, Ovídio não foi o inventor do gênero literário, visto que as formas da epístola amorosa circulavam na literatura antiga, em obras como o *Fragmentum Grenfellianum*, um poema helênico lírico que canta o lamento de uma amante feminina; o poema latino 68 de Catulo, que apresenta características de uma elegia epistolar; ou ainda, o poema 4.3 do elegista latino Propércio, uma epístola de **Aretusa a Licotas**, na qual a personagem feminina escreve ao amor ausente, um soldado em campanha (Knox, 1995). Porém, talvez pelo projeto grandioso das *Heroides*, o poeta ouse reconhecer-se como o inventor, o que, certamente, equivale ao fato de Ovídio se mostrar como o autor mais aprimorado no gênero *carta amorosa* (Albino, 2006).

Esses versos de *Ars amatoria* permitem traçar uma poética das *Heroides*, ou seja, um modo para propor o estudo de suas características textuais. Assim, os versos não apenas fornecem dados sobre um gênero poético em desenvolvimento, mas, especialmente, apontam para as formas discursivas da composição textual e, especialmente, da *composita uox* (dicção “híbrida”), como a **elegia**, **epístola** e a **retórica** (Rosati, 1989). Essas categorias textuais atuam conscientemente no processo da elaboração da personagem das *cartas das heroínas*.

Com isso, Ovídio simula a voz de uma personagem feminina, ou no caso das cartas duplas, a voz masculina também é encenada. O fato é que, para compor a voz, o poeta utiliza a **elegia**, moldando a voz de acordo com um *éthos*, a imagem discursiva do autor ou da personagem no texto, intensificado por um *páthos* e agindo conforme as convenções estabelecidas pela *fides* discursiva (Martins, 2009). Dessa forma, a elegia se comporta como um filtro para moldar o material discursivo do mito, inserindo as situações recorrentes do gênero e atribuindo as características específicas para a personagem (Conte, 1994).

A elegia unifica tematicamente as cartas, possibilitando às personagens míticas, oriundas de outras fontes literárias, falarem, comportarem-se e viverem como uma mulher elegíaca. Assim, essas personagens são eticamente e pateticamente configuradas como *puellae*, reconhecidas na elegia, por sua beleza, graças aos cabelos ajeitados e a aparência física deslumbrante (Vansan, 2021). As *puellae* na elegia latina desenvolvem uma relação amorosa com o *amator*, encantando-o de tal forma que o coloca em uma situação de submissão voluntária aos caprichos da amada (Albrecht, 1997), todavia, este comportamento de subserviência do *amator* as vontades da mulher não é percebido na obra, haja vista que as *puellae* colocam-se a reclamar do amado distante. Por outro lado, o que distingue as *Heroides*, e essas heroínas de outras elegias deve-se ao fato de Ovídio criar um retrato vívido da personagem, elaborado pela representação do caráter e das emoções (*Ibid*), bem como pela enunciação dos mitos literários pela encenação da perspectiva feminina (Rosati, 1992).

A epístola também modela a tessitura textual da obra. Esse tipo de enunciado prova ser estratégia interessante para adentrar a consciência da personagem, sondando a alma das heroínas, visto que favorece o desenvolvimento de monólogos dramáticos (Albrecht, 1997). Neles a personagem expõe suas ações e emoções, narrando um momento crítico de sua existência – o qual motiva a escritura da epístola – com isso, intensifica-se o clímax da narrativa. Dessa maneira, a missiva congela temporal e espacialmente um momento, imprimindo uma fotografia precisa da cena (Jacobson, 1974). Assim, é no momento crítico de sua existência que as personagens ovidianas escrevem a seus pares, buscando fazer com que eles voltem para elas, que as compreendam, e o mais importante, que voltem a amá-las. Portanto, nas *Heroides*, a epístola é um gênero que confere verossimilhança para a representação das paixões das personagens míticas. Dessa forma, a composição ovidiana propõe às *puellae* narrarem a diegese mítica em primeira pessoa bem como elabora a personalidade das heroínas.

Cabe lembrar que as *Heroides* são consideradas pela crítica literária como enciclopédia da alma feminina (Albrecht, 1997), pelo modo como Ovídio inventou o caráter e retratou as paixões de cada uma das suas personagens. Nesse sentido, a dimensão afetiva e humanizada das *Epistulae* não se relaciona apenas com a comunicação epistolar (que envolve um tom mais cotidiano e próximo do retrato psicológico), mas também se destina a mostrar as paixões das personagens em cena. Com isso, o efeito patético é especialmente atribuído à **retórica** que, como um artifício para criação das personagens, permite inventar um discurso verossímil e um caráter para essas mulheres, através de exercícios comuns ao sistema retórico, como a etopeia e a suasória: a etopeia tece o *éthos* das heroínas, inventando a voz de cada uma delas, enquanto a suasória molda persuasivamente o discurso das personagens, revestindo-o de artifícios emotivos que o orador manipula para persuadir. Daí que Ovídio recorre ao potencial estético do discurso retórico (Auhagen, 2007), ou melhor, a um uso da retórica que se dissocia dos objetivos pragmáticos da declamação pública, empregando o inventário para a composição literária, assim, o poeta direciona a retórica à poética a fim de criar suas personagens.

O influxo retórico nas cartas, nesse sentido, prevê a transformação da técnica de persuasão em uma técnica artística, que faz emergir um retrato vivo das personagens mitológicas na missiva (Albrecht, 1997). Assim, partes que integram o discurso retórico, como a *inuentio* (a invenção da matéria) inspiram a criação das imagens poéticas que exibem a heroína, salientando na epístola sua face, por meio de associações lexicais e por elocução trabalhada (Albrecht, 2014, p. 135, *apud* Vansan, 2016, p. 58).

Desse modo, ao simular a voz das heroínas, também se simula uma imagem dessas personagens. Cada heroína se projeta no texto, revelando seu rosto ao destinatário ausente. Isso porque a comunicação epistolar estabelece um vínculo conversacional entre os sujeitos ausentes, o remetente e o destinatário. Assim, nessa conversa entre pessoas ausentes *amicorum colloquia absentium*, “conversa entre amigos ausentes” (Cic., *Phil*, 2, 7), a escritura epistolar visa fazer com que o remetente se mostre por inteiro ao seu destinatário, descrevendo sua imagem ao outro ausente, bem como revelando seu caráter e suas emoções, assim, como afirma Cícero, *te totum in litteris uidi*, “eu te vi inteiro na carta” (*Fam.*, 16. 16). Dessa maneira, há uma construção discursiva da imagem ética e patética, elaborada por uma enunciação expressiva, que possibilita visualizar a face de suas autoras, seu caráter e suas emoções. Em outras palavras, a comunicação epistolar produz o efeito de cristalizar a exibição da personagem, abarcando a representação visual das esferas éticas e emotivas da heroína.

Com isso, se a retórica envolve a composição da voz, certamente também configura a expressão imagética da personagem. A *écfrase* é uma figura retórica que descreve vividamente colocando uma imagem diante dos olhos e incide diretamente sobre a composição de uma imagem verbal no texto. Na obra de Ovídio, o exercício, com longa tradição literária, possui um modo particular de atuação: está atrelado ao desenvolvimento do enredo, à confiabilidade da voz narrativa e aos usos da retórica (Pavlock, 2009, p. 8). Dessa maneira, a *écfrase* é empregada como um componente da narrativa, a fim de configurar um modo de narração que envolve uma elocução elaborada, assim como engaja a imaginação do leitor, pois permite ao poeta explorar diferentes perspectivas visuais da narração. A operação da *écfrase* também é empregada a fim evidenciar o momento mais intenso da narrativa, formatando as imagens da narração de tal forma que a emoção das personagens é compartilhada com o leitor (Jouteur, 2012). Assim, *écfrase* nas epístolas confere uma imagem às personagens, abrangendo uma expressão concreta de seus sentimentos, engajando a percepção imaginativa do leitor sobre a cena narrada e compartilhando as emoções das personagens ovidianas.

Especificamente sobre a *écfrase* nas *Heroides*, versam sobre o tema os trabalhos de Casanova-Robin (2005), Montana (2005), e Liveley (2008). A primeira autora relaciona *écfrase* – sob o nome de hipotipose – à imagem da heroína na escrita, *scribens imago* (cf. Ov., *Her.*, 7, 185; 11, 5). Ou seja, Casanova-Robin discute como a figura retórica contribui para a exposição imagética dessas personagens ovidianas na epístola, observando como a *écfrase* revela a face das heroínas. Liveley (2008) argumenta que, no contexto das *Heroides*, Ariadne torna-se uma heroína *ecfrástica* por excelência, haja vista que o poeta elegíaco recorre ao poema *ecfrástico* Catulo 64 para formular a composição de sua personagem. Já Montana (2005) discorre sobre como o aspecto imagético é empregado no texto epistolar visando à **comoção** do destinatário, ou seja, o mecanismo da *écfrase* configura a exposição imagética e se torna um elemento da elocução para despertar a emoção. Em suas palavras:

A imagem é empregada para provocar emoção, tanto a do leitor fictício a quem a epístola é endereçada, como, além disso, a do leitor de Ovídio. É preciso constatar de início que as imagens que se encontram nas *Heroides* possuem um caráter eminentemente patético e asseguram a presença de uma emoção indispensável ao lirismo (Montana, 2005, p. 3).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “l’image est employée pour provoquer l’émotion, celle du lecteur fictif à qui la lettre est adressée, et au-delà celle du lecteur d’Ovide. Il faut d’abord constater que les images que l’on rencontre dans les *Héroïdes* ont un caractère éminemment pathétique et assurent la présence d’une émotion indispensable au lyrisme” (Montana, 2005, p. 3, tradução nossa).

Há, portanto, um aspecto semelhante entre os três estudos sobre os quais já se discorreu até aqui: a imagem na epístola manifesta-se para **representar**, dando concretude à exposição das personagens. Assim, elas são representadas fisicamente, exibindo sua face e sua corporalidade, como também apresentam características éticas, ao elaborarem uma representação do caráter que revela o paradigma da *puella* elegíaca. Da mesma forma, ao ter uma expressão visual da heroína, a imagem intensifica a exteriorização dos sentimentos da personagem. Ou seja, é assim que o leitor consegue contemplar vividamente a imagem da heroína, tendo uma dimensão concreta das suas emoções.

O presente estudo filia-se ao das linhas propostas por tais pesquisadoras, que se pronunciaram sobre o tema da écfrase nessa obra ovidiana. O objetivo central é, portanto, fazer um panorama sobre o uso da figura em um poema de Ovídio, evidenciando como a écfrase compõe a imagem da heroína, bem como serve para a expressão vívida de seus sentimentos. Escolheu-se como *cópus* de análise a epístola 10, “De Ariadne a Teseu”, que toma como texto fonte o poema *Catulo 64*, ele próprio já configurado como poema ecfástico. Ou seja, o texto de Ovídio possui uma veia alusiva pela qual a écfrase se infiltra na epístola, a fim de fazer transparecer a face da heroína (cf. Liveley, 2008). Assim, analisar-se-ão quais os modos ovidianos de configurar a écfrase na epístola, considerando as formas de elocução, e como o poeta elegíaco (re)configura o poema de Catulo.

Para tanto, nossa discussão tece uma análise da écfrase enquanto um dispositivo retórico-poético. A écfrase participa da tessitura do texto das *cartas das heroínas* através de regras dessas disciplinas discursivas da antiguidade clássica. A poética aborda as **técnicas** de representação da imagem poética, enquanto a retórica versa, entre suas atribuições, sobre a **elocução**. Com isso, há uma necessidade de a poética fazer transparecer uma imagem no texto, o que se concretiza, na retórica, pela elocução. Dessa forma, a écfrase é uma forma utilizada pelos dois sistemas discursivos ao propor representar uma imagem através de uma elocução vívida. Portanto, nossa hipótese conjuga as visões da **poética** e da **retórica**, partindo do referencial teórico da antiguidade para evidenciar como as noções de representação materializam a imagem criada pela écfrase na epístola de Ovídio.

Sabe-se que a imagem é um recurso discursivo fundamental tanto na retórica quanto na poética. Na poesia, a composição de imagens tem o poder de enriquecer a experiência estética e o prazer do leitor, enquanto, pela retórica, as imagens são usadas para tornar o discurso mais claro e emocionalmente impactante. Em razão disso, a écfrase é usada por poetas, prosadores, oradores e historiadores (Webb, 2009), e é assinalada como um dispositivo retórico-poético,

conforme mencionado por Rodolpho (2010) e Zeitlin (2013) por exemplo. Assim, os enunciados construídos por meio da écfrase têm como qualidade a *enargia* (vividez), *sapheneia* (clareza) e *phantasia* (imaginação) que, juntas, evidenciam uma imagem aos olhos da mente do leitor (ou ouvinte) e suscitam nele uma resposta emocional (*páthos*) (Zeitlin, 2013).

Contudo, a descrição da tal figura, atrelada a essas qualidades e formulada nesses moldes, foi elaborada apenas pelos autores dos *Progymnasmata*, obra que é uma espécie de manual didático que reúne os exercícios retóricos comuns na antiguidade. Escrito entre os anos de 1 AEC. a 4 EC., o trabalho agrupa os escritos de autores como Teão, Aftônio, Ps. Hermógenes e Nicolau, o Sofista. Esses autores se valem de uma descrição comum sobre o exercício, qualificando a figura como: “ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν ἄγων τὸ δηλοῦνενον” [Écfrase é um discurso vividamente percursorio (ou periegemático) que traz o que é revelado diante dos olhos.] (Ael. Th., *Prog.*, 118. 6, 7, tradução Paulo Martins, 2016, p. 180).

Quando se observam textos elaborados pela antiguidade que versam sobre discurso, em especial sobre a imagem poética e sobre a imagem na retórica, entretanto, percebe-se que os constituintes do discurso ecfástico circulavam no pensamento antigo. A título de exemplificação, atribui-se a Homero, no século VIII AEC o primeiro uso da écfrase na literatura. Na *Ilíada* (18, 474 – 608), o poeta grego descreve vividamente o escudo de Aquiles de uma forma que se possam ver as imagens movimentando-se no texto, demonstrando o processo de criação desse objeto e expondo-o nitidamente para o leitor. Ou seja, os antigos possuíam um modo particular de compor imagens com palavras, de forma que essas imagens se tornem vívidas, ou melhor, elas são colocadas diante dos olhos do leitor.

A Filosofia foi a primeira disciplina a se interessar sobre os problemas do discurso, tecendo discussões acerca da natureza da imagem. Essa discussão é de profundo interesse a Platão, dado que ele esboça uma crítica à mimesis, a atividade criativa que permeia os discursos, como a retórica e a poética. É essa atividade que permite ao poeta configurar um simulacro da realidade, expondo uma *eikon* (imagem) para o leitor/ouvinte, bem como viabiliza ao poeta criar uma personagem e se comunicar ocultando-se por trás de sua personalidade (Pla., *Rep.*, 3, 393b). Para o filósofo, a poesia teria um potencial ilusório, proporcionando ao artista elaborar uma realidade no texto que difere do sensível e se distancia triplamente da realidade inteligível (Pla., *Rep.*, 3, 598a-b). Esse potencial leva Platão expulsar os poetas, assim como pintores, de sua república Ideal.

Mas é na obra filosófica *Poética* que Aristóteles funda a disciplina que trata das artes. A atividade mimética é organizada numa dimensão técnica, relacionada aos meios, modos e objetos, que configuram a representação artística. Na poesia, o critério do objeto está relacionado ao caráter (*éthos*) de um indivíduo, representado por **meios** específicos, como ritmo, voz, cores e figuras e relacionado a um **modo**, o gênero poético usado na representação (Veloso, 2004). O arranjo desses critérios no poema possibilita que a mimesis se abra para o universo ficcional, no qual a poesia tece uma imagem diferente do real empírico, mas possível no universo e do pacto ficcional criado entre autor e leitor, dramaturgo e espectador (Halliwell, 1995).

A comparação entre as técnicas artísticas de imagem e poesia também é de interesse de Horácio, em sua *Epistula Ad Pisones* (ou *Ars Poetica*). Com o símile “*ut pictura poesis*” (Hor., *AP.*, 361), o poeta latino compara a natureza das técnicas artísticas. O seu cotejo artístico é ilustrado pela figura do *monstrum*, uma forma construída de maneira não congruente e harmônica, acusando metaforicamente os erros cometidos por poetas e pintores (Martinho, 2000). Horácio procura demonstrar ali que a imagem poética deve ser composta como unidade entre a matéria e as partes do discurso, clareza e elegância na elocução, sendo todos esses itens regidos pelo decoro. Com isso, Horácio deseja demonstrar a natureza da técnica artística comum a poesia e pintura, mas ressalta que elas possuem objetos de representação distintos, não considerando que uma equivalha a outra (Rodolpho, 2010).

Quando se comparam as obras retóricas de Aristóteles (*Retórica*), Cícero (*De Oratore*, *De Partitiones Oratoria* e *Orator*) e Quintiliano (*Institutio Oratoria*), percebem-se modos de operação semelhantes à éfrase. Isso porque as qualidades para amplificar-se um discurso, conferindo mais detalhes ao objeto descrito, ou ainda a recomendação de uma elocução vívida como um modo de apresentar algo diante dos olhos, já integravam as obras desses autores retóricos antes dos *Progymnasmata* proporem uma definição da figura. Assim, na prática das letras clássicas, procedimentos como a *amplificatio*, metáfora, enargia, hipotipose, – figura sinônima à éfrase (cf. Fiorin 2014, p. 155) –, desempenhavam o papel semelhante à éfrase, exercendo suas funções de descrever com uma elocução elegante e expor diante dos olhos. Nesse mesmo sentido, os autores da retórica clássica viam como uma finalidade do discurso fazer o auditório imaginar o que se estava ouvindo, prevendo, dessa maneira, a operação imaginativa inerente à éfrase. Logo, por serem formas tão intrínsecas ao pensamento da retórica e produtivas na prática desses sistema, a maior contribuição dos *Progymnasmata*, decerto, será a formulação que sistematiza a operação (Webb, 2009).

Assim, serão retomados aqui tais expedientes retóricos, buscando compreender como eles precedem o mecanismo ecfrástico. O objetivo da análise é salientar os procedimentos linguísticos nesses expedientes retóricos e como eles atuam para construir uma imagem verbal, utilizando o repertório elocutivo como uma forma de catalogar a ação da écfrase no cópulus de análise. Ressalta-se que a enargia age como um tropo que exerce influência sobre procedimentos amplificativos, para a comoção e visualização do discurso. Tomando as palavras de Rodolpho, “a enargia é capaz de comover o público, caso contrário, a visualização do discurso não ocorreria, uma vez que ela depende de certa atividade anímica no indivíduo” (Rodolpho, 2010, p. 117). Dessa forma, a enargia tem um papel fundamental nos expedientes linguísticos que auxiliam a compor a écfrase, sendo ela a responsável por colocar a imagem descrita diante dos olhos.

Dessa maneira, utilizando a metáfora do **fio de Ariadne**, a análise se propõe a investigar elementos pertinentes à construção da imagem verbal na epístola de Ovídio. A palavra “texto” deriva do latim “*textus, -us*” (< *texere*) que significa “tecido”, e sugere a ideia de um material composto por várias partes entrelaçadas, onde os fios se costuram para formar um todo coeso<sup>2</sup>. Ou seja, o texto verbal é formado pelo entrelaçamento de partes diversas, articuladas entre si que compõem uma unidade congruente. Portanto, nossa discussão toma as noções de **imagem verbal** produzidas pela Antiguidade Clássica, nos campos da Poética e Retórica, para basear a análise da écfrase na epístola 10 das *Heroides*, compreendendo que esse compilado teórico, de certa forma, estrutura o modo verbal de representação vívida realizado pelo autor latino no texto poético.

---

<sup>2</sup> Cf. Oxford Latin Dictionary (Old), 1968, p. 1935, s.v. *textus, -us*.



**FIGURA 1- THESEUS MOSAIC.** 3- 4 EC (?). Seixos de mármore e calcário. 4200 x 4100 cm. Viena, AU: Kunsthistorischen Museums Wien. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/theseus-mosaic-0045/sAHPzcCsLQEyDg>. Acesso em: 20 jun. 2024;

Perdi-me nos teus braços, alamedas  
Onde o meu tempo caminha e descaminha  
Pus a força que tinha  
Na instintiva defesa  
De encontrar a saída, a liberdade.  
Mas agora Teseu era um poeta,  
E Ariadne a poesia, o labirinto.  
Desajudado,  
Só me resta cantar, deixar marcado  
O pânico que sinto.

Miguel Torga, *Labirinto*.

## 2. O olhar poético para a imagem do mundo

Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto.  
(Manoel de Barros, *Despalavra*)

O objetivo deste capítulo é discutir a natureza da imagem representada nos versos, i. e., na poesia. Com isso, evidencia-se como o discurso poético desenvolve técnicas específicas de representação, a fim de encarar como a linguagem (enquanto matéria-prima de criação) encerra no texto uma realidade outra, diferente daquela material e sensível a que estamos acostumados na comunicação ordinária.

A Filosofia Clássica se interessa por essa discussão na medida em que visa a entender os mecanismos pelos quais a imagem do mundo é transposta para o discurso. Platão, por exemplo, entende que a realidade é manifesta por dois planos, o **inteligível** e o **sensível**, sendo o primeiro o mundo das ideias puras, apreendidas apenas pelo pensamento, enquanto o segundo é o mundo perceptível pelos sentidos, como o da visão, e são cópias da primeira realidade (Chauí, 2002, p. 269). Dessa interação entre os planos manifesta-se a atividade mimética, em que as artes seriam uma pálida cópia da realidade. Para a doutrina platônica, a mimesis consiste em uma interação entre um modelo e sua cópia: “perante o inteligível, a **imitação sensível é uma cópia degradada** (porque mutável e perecível) enquanto o modelo inteligível é perfeito (porque é imutável e imperecível”. (*Ibidem*). Assim, as coisas do sensível são cópias das ideias, simulacros das ideias, como se a realidade do inteligível se espalhasse em outro plano, deixando uma imagem com contornos turvos. Desse nível dos simulacros partem as narrativas dos poetas, a imagem dos pintores, as formas dos escultores e o discurso retórico, que são manifestações da imagem do decalque do sensível e não a própria realidade das coisas sensíveis, visíveis (*Ibidem*). Nessas operações toda a realidade é fruto de criação e é discursiva.

A filosofia aristotélica, por sua vez, toma o caminho inverso de Platão, defendendo a atividade mimética, afirmando que o imitar/representar é natural ao homem. Nas palavras do filósofo, na *Poética*<sup>3</sup> “O imitar é congênito ao homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado)” (Ar., *Poe.* 4, 1448b, 4-8). Assim, a arte poética é um devir desde o

---

<sup>3</sup> Todas as traduções em Língua Portuguesa da *Poética* de Aristóteles são responsabilidade de Eudoro de Sousa (1992).

nascimento do homem, e a experiência da representação faz com que o homem sinta prazer em experienciar as imagens que surgem dessa realidade representativa (Ar., *Poe*, 1448b, 10)<sup>4</sup>.

Portanto, a mimesis, que para Platão, era fruto de uma arte do engano, é redimida, na *Poética*, como uma atividade inerente ao ser humano. O indivíduo sente a necessidade de representar a sua natureza, materializando no texto a representação de suas ações, como seu caráter e suas paixões. Como atividade que é, a mimesis é convertida em técnica. Já a imagem poética emerge das operações de arranjo dos **meios, modos, e objetos** de representação da poesia. Assim, esses três critérios da técnica poética determinam a materialização da realidade no discurso (Dupont-Roc, Lallot, 1980, p. 145). A mimesis como técnica de representação não permeia apenas o discurso verbal, ela atravessa também outras artes, como a pintura. Esse movimento faz com que a mimesis calce suas bases não como uma atividade que, como um espelho, reflete a imagem do mundo, mas como uma técnica de criação de imagens que partem da realidade mas pertencem ao universo da ficção, como uma imagem que apenas existe nos domínios do texto literário.

A questão da mimesis como técnica de representação ocupa vários momentos dos textos de teoria literária. Horácio, poeta latino, escreve um poema que aborda a poesia como a matéria de seu discurso, assim, *Ars poetica* ou *Epistula ad Pisones* descreve as formas de composição da poesia. O poeta aproxima a poesia do discurso retórico, e, nesse sentido, argumenta que a representação poética deve ser composta com **unidade, clareza e elegância** em suas imagens e discurso, bem como deve existir o **decoro**, o argumento racional que regula a representação no poema (Rodolpho, 2010, p. 22). Horácio pontua que os mesmos conselhos poéticos servem às artes pictóricas, como pintura e escultura, pois as técnicas da representação são comuns em ambos domínios artísticos. Isso porque, Horácio ilustra seu conselho expondo a figura do *monstrum*, uma figura composta pela junção de membros distintos, que acusa metaforicamente a obra de arte que não respeita as técnicas de criação. Assim, o arranjo técnico detalhado por Horácio na *Arte Poética* serve para a congruência da imagem na obra de arte, que deve ser uma, coesa e elegante.

Desse modo, Horácio retoma, na *Arte Poética*, uma doutrina comparativa entre as artes da poesia e da pintura, dialogando com Simônides, poeta lírico grego, e afirmando que a pintura é como a poesia (*ut pictura poesis*) (Hor., *AP.*, 361). Essa acepção, por sua vez, estabelece um *paragone*, termo italiano que implica a competição nas artes, mas, sobretudo, explica uma

---

<sup>4</sup> Aristóteles afirma que as imagens suscitadas pela representação despertam prazer no homem, mesmo aquelas que despertam repugnância no ser, ou seja, as imagens causam o deleite e a comoção no indivíduo (Ar. *Poe*, 1448b, 10).

relação da mimesis na confecção do objeto da arte e sua relação para capturar a imagem da realidade empírica (Seligman- Silva, 2011, p. 12). Cada espécie artística faz a mediação do real, traduzindo-o em suas formas de expressão. Entre poesia e pintura, entretanto, ambas as formas de expressão traduzem o real, a realidade sensível, em uma imagem criada. Em outras palavras “quem diz **mimesis**, diz **tradução**, diz **ut pictura poesis** (poesia é como pintura), pois a imitação (das imagens) do mundo só existe através da sua tradução, da sua recodificação, quer ela se dê via palavras, quer ela se dê via novas imagens” (*Ibidem*).

A afirmação horaciana permanece nos tratados artísticos e na filosofia da arte. Para Filóstrato, um filósofo da Segunda Sofística, há semelhança representativa entre poesia e pintura, porque entende que um mesma imagem, pode ser manifestada por meio dessas duas formas de expressão. Para o filósofo, seria possível transplantar a imagem da poesia para um quadro ou, por meio de uma descrição exaustiva, seria possível capturar as formas e cores da pintura e levá-las à poesia, formando um quadro imagético (Cassin, 2006). A Renascença esgota o *paragone* artístico, buscando caminhos que façam uma equivalência dessas formas de representar. Nesse período, os artistas plásticos não possuíam um acervo de regras e preceitos sobre a composição artística, tal como a poesia herdara da Antiguidade, com a Retórica e Poética. Dessa forma, os artistas visuais traduziam o repertório das técnicas poéticas do cânone literário, para propor uma pintura que representasse as palavras. A pintura nesse período “é uma pintura de e sobre palavras, uma iconologia. Seu fim também é o (re)despertar, no espectador, das palavras que ela encerra em si: a pintura quer ser lida, traduzida em comentários, quer voltar a ser texto” (Seligman-Silva, 2011, p. 13).

Para percorrer esse caminho, os subcapítulos que seguem contemplam o modo como os antigos compreendiam a criação da imagem do real através da poesia. Assim, em **2.1**, discutir-se-á a atividade mimética da poesia no platonismo, em que Platão chega à decisão de expulsar os poetas e pintores da república ideal. Em **2.2** o foco é o entendimento da mimesis como técnica de criação discursiva; assim, demonstrar-se-á como a poética se inscreve no quadro epistemológico das ciências e como a visão de uma ciência produtiva faz com que a poética, assim como a retórica, tenha estruturas específicas que contemplam a formação da imagem, do simulacro no texto. No último tópico, **2.3**, será apresentada a passagem da mimesis como técnica literária para a *Arte Poética* de Horácio; esse subcapítulo não apenas irá demonstrar o arranjo da técnica literária proposto por Horácio, mas também tentará entender a rede de relações teóricas que são invocadas pelas metáforas horacianas; se a poesia, com seu arranjo técnico, desperta o poder visual de ativar uma imagem para o ouvinte, esse arranjo também é

compartilhado pela pintura, o que faz com que exista uma estrita comparação entre ambas as artes. Observar-se-á, assim, o *paragone* artístico em Horácio, que será retomado posteriormente por Filóstrato e pela Renascença.

## 2.1 Mimesis em Platão

O poeta é um fingidor  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.  
Fernando Pessoa, *Autopsicografia*

todo poeta é marginal desde que foi expulso da República  
de Platão  
Roberto Piva

A última da epígrafe retoma afirmação do poeta brasileiro Roberto Piva (1937-2010), cuja produção poética se destaca nos anos de 1960-70, marcada pela poesia marginal. O tom jocoso de Piva remonta ao contexto da *República*<sup>5</sup> de Platão (427 – 347 AEC), em que o filósofo grego propõe expulsar a poesia e os poetas de sua república ideal.

A *República*, pelo título, poderia ser inteiramente interpretada como um tratado de teoria política, mas, na verdade, dedica um terço propriamente à organização do Estado e da vida pública, enquanto o restante da obra reflete majoritariamente acerca da condição da vida humana, em busca daquelas ideias que remetem à Virtude (Havelock, 1996). No entanto, em que uma obra que discorre sobre os valores da vida humana teria contribuído para a expulsão dos poetas do Estado Ideal? O banimento dos poetas e da poesia da república platônica se guia pelo viés de que a poesia consiste em um veneno psíquico, ao forjar uma fantasia que é distante da realidade **sensível e inteligível** (Pla., *Rep.*, 10, 605b- c).

Os níveis do sensível e inteligível são compreendidos na **Teoria do Conhecimento** de Platão. Para o filósofo, o conhecimento é a chave para compreender a realidade, e só pode ser adquirido através do próprio intelecto do indivíduo (Cornford, 1981). Com isso, a Teoria do Conhecimento é apresentada no Livro VI da *República*, em que se demonstra uma distinção hierárquica entre sensível e inteligível em relação a seus modos de se obter conhecimento (Chauí, 2002, p. 249). Nesta teoria formulada pelo filósofo grego, “Platão apresenta os modos ou graus de conhecimento distribuídos em um diagrama dividido em duas partes desiguais, isto é, uma delas é maior que a outra” (*Ibidem*). Isso porque cada um desses níveis tem um alcance

---

<sup>5</sup> Adotou-se a tradução d’*A República* elaborada por Maria Helena da Rocha Pereira (2000).

de conhecimento determinado, em que a parte inferior, o “visível”, que corresponde ao sensível é “parte do mundo físico e ético percebido por intermédio da aparência sensível das coisas” (*Ibidem*); a segunda parte é o invisível, em que se localiza o inteligível e é “a parte das ideias puras, apreendido exclusivamente pelo pensamento” (*Ibidem*). Vê-se os objetos e modos do conhecimento pertencentes ao inteligível e sensível.

#### Quadro 4- Objetos e modos do conhecimento

OS OBJETOS DO CONHECIMENTO	OS MODOS DO CONHECIMENTO
<p><b>Mundo inteligível</b></p> <p><i>Eídos (εἶδος)</i> (formas, idéias)</p> <p><i>Tá mathéma</i> (Τά μαθήματα) (objetos matemáticos)</p>	<p><i>Nóesis</i> (Νόεσις) (intuição intelectual); <i>epistéme</i></p> <p><i>Diánoia</i> (διάνοια) (raciocínio dedutivo)</p>
<p><b>Mundo sensível</b></p> <p><i>Zóa</i> (Ζόα) (coisas vivas e coisas visíveis)</p> <p><i>Eíkonēs</i> (εἰκόνες) (imagens)</p>	<p><i>Pístis</i> (Πίστις) (crença) e <i>dóxa</i> (δόξα) (opinião)</p> <p><i>Eikasía</i> (εικασία) (“imaginação”; simulacros)</p>

Fonte: Chauí (2002, p. 249).

O percurso estabelecido por Platão diz respeito à veracidade do conhecimento adquirido em cada um desses níveis. Platão desconfia dos sentidos, atribuindo-lhes o potencial de enganar e de iludir, crendo que o conhecimento adquirido nesse nível esteja em uma esfera limitada. O modo de conhecimento em que se opera a εἰκασία significa em grego **representação, imagem, conjetura, comparação**<sup>6</sup>. O substantivo é derivado do verbo grego εικάζω, cuja extensão de sentido comporta o ato de “representar, retratar, pintar, tornar semelhante a, dar forma de algo, representar por comparação, assimilar, comparar uma pessoa”.<sup>7</sup> É por esse modo de conhecimento que se revelam as imagens (εἰκόνες) como um simulacro ou simulação da realidade; para Platão o grau mais baixo do conhecimento é justamente o da *eikasía*. Como descreve Chauí:

[simulacro ou simulação] aquelas coisas que são apreendidas numa percepção de segunda mão, isto é, são as **cópias ou as imagens de uma coisa sensível**, como os reflexos no espelho ou na água, as **narrativas dos poetas**, as pinturas, as esculturas e as imagens na memória. Esse primeiro nível ou modo de

<sup>6</sup> Malhadas, Dezotti, Neves (2007, p. 15).

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 14.

conhecer costuma ser chamado pelos comentadores de imaginação, entendida como conhecimento por imagens, as quais são cópias da coisa sensível. **Assim, a poesia, a pintura, a escultura, a retórica pertencem a esse nível mais baixo do conhecimento porque nos oferecem uma imagem da coisa sensível e não a própria percepção da coisa sensível.** A *eikasía* é uma conjectura feita a partir dos reflexos e das cópias das coisas sensíveis. (Chauí, 2002, p. 251-2, grifos nossos)

A realidade, para Platão, é encarada por uma oposição radical do mundo sensível (ὄρατά) ou visível (δοξαστά) e do mundo inteligível (νοητά) (Thamos, 1998). Do mundo inteligível decorre o conhecimento racional, enquanto do nível do sensível decorrem as imagens um conhecimento operado pela **ilusão** (εἰκασία) (Martins, 2011, p, 86). A ilusão é “uma percepção indireta de alguma coisa e o objeto conhecido é uma sombra, um reflexo, uma imagem deformada e ilusória da coisa sensível” (*Ibidem*). Assim, na tese platônica, conforme argumenta Martins (2011), o conceito de imagem assume um papel semelhante à operação discursiva e poética, dessa maneira, sendo uma forma de conhecimento deliberada pelo nível do sensível, portanto, distante das formas do inteligível (*Ibidem*).

Platão ainda descreve a realidade como tripartite e que se manifesta com uma determinada forma para os níveis de conhecimento. Por meio da metáfora da cama, Platão ilustra a **Teoria das Formas**, dissertando que há a forma da cama preexistente no campo das ideias, que é natural e confeccionada pelo divino (Pla., *Rep.*, 10, 597b); a cama que foi fabricada pelo marceneiro, e, portanto, já é uma replicação da realidade das Ideias; por fim, há a cama feita pelo pintor, que se afasta três vezes da realidade, sendo considerada uma **imitação** (*Ibidem*). O mesmo poder de imitar do pintor também é conferido ao poeta que imita a aparência da realidade, de modo que a impressão da cópia da realidade, está, de fato, aquém da Verdade, não passando por isso de uma aparição (*Ibidem*).

Temos então a considerar, depois disto, a tragédia e o seu corifeu, Homero, uma vez que já ouvimos dizer que esses poetas sabem todos os ofícios, todas as coisas humanas referentes à virtude e aos vícios, e as divinas. Efectivamente, um bom poeta, se quiser produzir um bom poema sobre o assunto que quer tratar, tem de saber o que vai fazer, sob pena de não ser capaz de o realizar. **Temos, pois, de examinar se essas pessoas não estão a ser ludibriadas pelos imitadores que se lhes depararam, e, ao verem as suas obras, não se apercebem que estão três pontos afastados do real,** pois é fácil executá-las mesmo sem conhecer a verdade, porquanto são fantasmas e não seres reais o que eles representam; ou se tem algum valor o que eles dizem, e se, na realidade, os bons poetas têm aqueles conhecimentos que, perante a maioria, parecem expor tão bem. (Pla., *Rep.*, X, 598b-598a, grifos nossos).

Enfim, o juízo que Platão conduz contra a poesia atravessa a dimensão da técnica empregada pela poesia: a **mímesis**. O sentido deste termo se altera na totalidade de sua obra, por exemplo, o primeiro sentido atribuído à mímesis surge no livro III, no qual o conceito passa do nível da história narrada pelo poeta para o “problema da comunicação verbal” do poeta (Pla, *Rep.*, 598a- b). O sentido de mímesis nesse contexto mencionado por Platão é impreciso, porque aproxima seu significado ao termo grego *léxis* (λέξις), usado para designar a elocução poética. Com isso, nesse momento, a mímesis “abarca toda a estrutura verbal, rítmica e figurativa de que dispõe o poeta” (Havelock, 1996, p. 37).

Nessa extensão de sentido, compreende-se que a significação da técnica mimética está apoiada nos modos de representação, i.e., em como o poeta constrói a sua narrativa. Para Platão, o problema da comunicação verbal se fundamenta na oposição entre o método descritivo e a dramatização, sendo Homero o protótipo de ambos os modos, uma vez que “seus poemas se dividem entre as falas que são trocadas, como entre os atores, e os discursos intercalados, feitos pelo próprio poeta” (Havelock, 1996, p. 38). Há de se notar que, ali, Platão está interessado nos gêneros poéticos, particularmente na concepção do texto dramático e do poema épico como composições mistas, porque intercalam o diálogo com a narração.

O problema da mímesis parece propor uma cisão radical na forma como o filósofo concebe a poesia. O diálogo sobre o conceito mimético que sucede na *República* demonstra que esse expediente artístico possibilita à poesia poder imitar algo, criar um **simulacro da realidade**. Nesse sentido, o filósofo demonstra que o poeta atribui a fala a seus personagens fictícios (ou não), como se fossem eles que tivessem enunciado e não o próprio poeta; nas palavras de Platão: “é o **próprio poeta que fala** e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, **como se fosse outra pessoa que dissesse**, e não ele” (Pla, *Rep.*, 3, 393b, grifos nossos). Assim, nas palavras do poeta português Fernando Pessoa (1965), **todo poeta é um fingidor**.

O filósofo prossegue procurando demonstrar como o poeta imita a pessoa representada, de maneira que seja possível acreditar que a pessoa imitada seja verídica. Assim, para Platão “quando ele [o poeta] profere um discurso como se fosse outra pessoa, acaso não diremos que ele assemelha o mais possível, o seu estilo [*léxis*] ao da pessoa cuja fala anunciou?”. (Pla, *Rep.*, 3, 393c). Isso porque o efeito da mímesis imita o estilo da pessoa que fala no poema, reproduzindo, por exemplo, sua voz e sua aparência, e, assim, segundo Platão, o poeta se oculta

na personalidade do imitado,<sup>8</sup> nas palavras do filósofo: “Ora, tornar-se semelhante a alguém na voz e na aparência é imitar aquele com quem queremos parecer-nos? [...] Num caso assim, parece-me, este [Homero] e outros poetas fazem a sua narrativa por meio da imitação” (*Ibidem*). De certo modo, mimesis aproxima o poeta a um ator ou a um recitador, de modo que Platão poderia compreendê-la como a propriedade de replicar um objeto original, e não como uma atividade criativa, na qual o poeta “precisa atirar-se ao papel exatamente não porque o está criando, mas reproduzindo, e esta reprodução é feita para um público cujo interesse e atenção ele precisa prender” (Havelock, 1996, p. 39).

Nesse ponto da discussão sobre a natureza da mimesis, o foco desvia-se da sua capacidade artística e se volta ao contexto educacional, compreendendo as formas de aquisição do conhecimento. Se toda poesia é, em certa medida, mimética, há aí atividade de reprodução das formas do mundo sensível na aparência do poema; a crítica de Platão, então, constrói-se sobre o potencial da poesia em produzir engano e ilusão, por meio de **imagens** (*eikon*) pelo processo de imaginação, ou criação de simulacros (*eikasía*). Dessa maneira, a tônica da mimesis reside no seio da doutrina platônica, a Teoria das Formas, e que das Formas parte todo o conhecimento absoluto ou ciência verdadeira, bem como das Formas depreendem-se as ciências aplicadas ou as técnicas práticas, cujos artefatos são cópias das Formas. Por ser uma criação que manifesta um reflexo pálido da realidade do sensível, a poesia não se configura como forma eficaz de obter conhecimento, pois, na doutrina platônica, ocorre justamente o contrário, ou seja, a poesia é encarada como um modo de ilusão. Assim:

A poesia nem sequer é não-funcional; é antifuncional. **Ela é totalmente desprovida do conhecimento exato de que um artesão**, por exemplo, pode empregar em seu ofício, e menos ainda pode utilizar os objetivos e metas bem definidas que guiam o educador habilidoso no seu treinamento do intelecto. Isso porque esse adestramento depende da capacidade de cálculo e mensuração; as ilusões da experiência do sensível são corrigidas com discernimento pelo controle exercido pela razão. A poesia, *per contra*, **incorre constantemente na ilusão, confusão e irracionalidade**. É nisso que consiste a mimesis, um teatro de sombras fantasmagóricas, como aquelas vistas na escuridão, na parede da caverna (Havelock, 1996, p. 42, grifos nossos).

Logo, a mimesis se revela um expediente linguístico do próprio poeta para representar a realidade, com a qual imita em seu texto os **ritmos, figuras e cores** da realidade. A linguagem poética traduz a realidade em uma criação, e, se para Platão ou a realidade é racional, lógica,

---

<sup>8</sup> “Se, porém, o poeta não se ocultasse em ocasião alguma, toda sua poesia e narrativa seria criada em imitação” (Pla, *Rep.*, 393d)

dialética, ou ela nada é, então, a poesia distorce os objetos da realidade e as virtudes morais (Havelock, 1996, p. 42).

Em *Górgias*,<sup>9</sup> a questão da poesia é abordada sob a natureza da construção discursiva, em que o sofista homônimo argumenta com o poder persuasivo e sedutor da palavra. O diálogo de Górgias e Sócrates, conforme discute Chauí (2002, p. 176), tem sua importância nesse momento, ao encarar a capacidade da linguagem de poder forjar uma realidade e poder manifestar um poder sobre a alma humana, pois a palavra pode agir sobre o ânimo ou sobre as paixões do ouvinte (*Ibidem*). Assim, para Górgias:

Górgias — O fato de **por meio da palavra** poderem convencer os juízes no tribunal, os senadores no conselho e os cidadãos nas assembleias ou em toda e qualquer reunião política.

Sócrates — Quer parecer-me, Górgias, que explicaste suficientemente o em que consiste para ti a arte da retórica. Se bem te compreendi, afirmaste ser a retórica a mestra da persuasão, e que todo o seu esforço e exclusiva finalidade visa apenas a esse objetivo. Ou tens mais alguma coisa a acrescentar sobre o poder da retórica, além de levar **a persuasão à alma dos ouvintes**? (Pla., *Gor.*, 452e, grifos nossos)

Com isso, a mimesis faz com que a poesia seja caracterizada como um engano. O discurso terá a capacidade do engano através da técnica de representação, haja vista que

a poesia é ficção com uma mensagem e a mensagem será tanto mais perfeitamente construída e tanto mais bem recebida quanto mais souber a arte fingir, isto é, quanto melhor o poeta conhecer os procedimentos técnicos de sua arte e melhor souber usá-los (Chauí, 2002, p. 176)

Portanto, a natureza da crítica de Platão à poesia, que o leva a expulsá-la de sua República, reside em seu potencial **ilusório** de veicular uma realidade que não corresponde à realidade inteligível, nem mesmo àquilo que os sentidos podem perceber. Os poetas e pintores, ambos expulsos, empregam imagens carregadas de ilusão de ótica, distanciam o ouvinte da realidade e confundem seu intelecto (Havelock, 1996, p. 21). Contudo, o poeta não cria essa ilusão apenas pela imagem, mas também por sua capacidade de dominar o espectro das paixões humanas, através de uma eloquência e sinceridade que apenas a poesia pode oferecer (*Ibidem*).

Assim, o discurso poético embeleza o verso com ritmos, figuras e cores, que revestem a imagem aparente da realidade da poesia. Esses mecanismos atingem também a alma humana, despertando a capacidade emocional inerente ao discurso. É por essa capacidade de simular,

---

<sup>9</sup> Todas as traduções de *Górgias* são de responsabilidade de Carlos Alberto Nunes (*s.d*).

bem como de emocionar, que Platão teria expulsado os poetas da constituição da República Ideal.

## 2.2 Mímesis e poesia em Aristóteles

Palavra viva  
Palavra com temperatura, palavra  
Que se produz  
Muda  
Feita de luz mais que de vento, palavra  
Chico Buarque, *Uma palavra*

O ensaio de arte poética apresentado por Aristóteles (384. – 322 AEC) consiste em um tratado sobre a arte mimética, de tal forma que, a noção da mímesis, para o filósofo, está atrelada ao emprego de técnicas específicas para cada modelo de representação (Dupont-Roc, Lallot, 1980, p. 18). Além disso, a reflexão aristotélica possibilita uma defesa da poesia, ao reconhecer o caráter ficcional presente na arte literária, em oposição à visão de Platão combativa a poesia, que entende que a imagem poética distorce a realidade e deturpa os valores morais (Halliwell, 1995, p. 151). Contudo, o termo mímesis, que guia o estudo da poética em sua obra, como explicita Veloso (2004, p. 74), não é definido por Aristóteles de modo a enviesar uma interpretação, ou seja, o termo está aberto a uma polissemia, cujos sentidos atribuem diferentes nuances à obra do Estagirita e interferem na definição de uma tradução ao termo, sendo traduzido ou como **imitação** ou como **representação**.

A edição francesa da *Poética*, traduzida por Dupont-Roc e Lallot (1980), adota o termo **representação** para traduzir o termo grego mímesis. A justificativa dada pelos autores reflete como o termo **imitação** restringe a atividade mimética, derivada do verbo μιμέομαι,<sup>10</sup> à relação entre o **modelo** e um **objeto**, com isso, excluindo o potencial de criação presente na atividade mimética e poética, “assim como um jogo dramático que é o mimo, a mimesis é poética, ou seja, criativa” (*Ibid*, p. 20)<sup>11</sup>. Dessa forma, estando de acordo com os autores, compreende-se que o termo representação é adequado para os objetivos do estudo, ao vislumbrar que a imagem poética surge das relações representativas construídas pela técnica mimética.

<sup>10</sup> “μιμέομαι-οἶμαι: imitar, reproduzir algo, imitar, comportar-se como alguém, imitar por meio de uma arte; representar” (Malhadas, Dezotti, Neves, 2008, p. 117).

<sup>11</sup> “comme le jeu dramatique qu’est le mime, la *mimèsis* est “poétique” c’est-à-dire *creatrice*”. (Dupont-Roc, Lallot, 1980, p. 20)

Agora fica claro por que, contra toda uma tradição, optamos por traduzir "mimeisthai", não como "imitar", mas como "representar": as conotações teatrais desse verbo e, especialmente, a capacidade de atribuir indiferentemente a ele, como acontece com "mimeisthai", tanto o objeto "modelo" quanto o objeto "produzido" - ao contrário de "imitar", que excluía esse último, o mais importante - inevitavelmente levaram à decisão. (Dupont-Roc, Lallot, 1980, p. 20)<sup>12</sup>.

A mimesis aborda, de modo geral, o **real** e a sua apreensão pelas **artes**. Ela, para Aristóteles, é o artifício que figura como pilar para a poesia e demais artes, como dança, pintura e música (Ar., *Poe.*, 1, 1447 a, 17-27). Como uma possibilidade de manifestação do real nas artes, a mimesis aponta para a imagem (*eikon*), emergente das relações representativas. Entretanto, se a mimesis de Platão é aquela cuja imitação deve ser uma representação fiel ao mundo Ideal e a realidade sensível, a atividade mimética aristotélica se distancia dessa visão e abre espaço para configurar a mimesis enquanto o espaço da **ficção**, em que a representação encara a matéria do **verossímil**, como a representação de um real possível, subterfúgio da criação poética. É tomada dessa visão que a linguagem se converte em matéria-prima ornada para a composição dos discursos poéticos e se torna veículo da representação ou simulação de cenários imaginários (Genette, 1993).

Paul Ricoeur (2000) entende que a diferença entre a mimesis tratada por Platão e a que é discutida por Aristóteles se encontra na extensão de significado que a palavra comporta. Em Platão, a mimesis tem “uma extensão sem limite e se aplica a todas as artes, aos discursos e às instituições, às coisas naturais que são imitações dos modelos ideais e, assim, aos princípios mesmos das coisas” (*Ibid.*, p. 65). O método dialético também contribui para a plurissignificação do termo, como aponta o autor:

O método dialético – entendido *amplo sensu* como procedimento de diálogo – impõe à significação da palavra uma determinação muito contextual, que deixa o semanticista diante de uma plurivocidade desencorajante. O único fio seguro é a relação muito geral entre alguma coisa que **é** e alguma coisa que **parece**, a semelhança podendo ser boa ou má, real ou aparente. A referência aos modelos ideais permite somente constituir uma escala de semelhança segundo a qual varia a aproximação do ser pela aparência. Desse modo, uma pintura poderá ser dita “imitação da imitação”. (Ricoeur, 2000, p. 65-6, grifos do autor)

---

<sup>12</sup> “On voit maintenant pourquoi, contre toute une tradition, nous avons choisi de traduire *mimeisthai*, non par “imiter”, mas par “représenter”: les connotations théâtrales de ce verbe et surtout indifféremment de lui donner pour complément, comme à *mimeisthai*, indifférent l’object “modele” et l’object produit – au lieu qu’ “imiter” excluait ce dernier, le plus important – ne pouvaient qu’emporter la decision.” (Dupont-Roc, Lallot, 1980, p. 20).

Por outro lado, em Aristóteles, o tom científico, utilizado como procedimento de descrição das qualidades e estruturas da composição do discurso poético, na opinião de Ricoeur garante à mimesis um sentido unívoco e que qualifica seu emprego no quadro das ciências poéticas, distinguindo-a das ciências teóricas e práticas (*Ibidem*). Assim, com relação à mimesis em Aristóteles, há um quadro de significado para esse termo filosófico que compreende a construção da matéria representativa na poesia:

Objetar-se-á que a *Poética* ‘serve’-se do conceito de imitação, mas não o “define”. Isso seria verdade se a única definição canônica fosse dada pelo gênero e pela diferença. Ora, a *Poética* define de modo perfeitamente rigoroso **a imitação ao enumerar suas espécies (poesia épica, tragédia, comédia, poesia ditirâmbica, composição para a flauta e a lira)**, e ao relacionar essa divisão em espécies com a divisão segundo os “meios”, os “objetos” e os “modos” de imitação. Se, além da função de **gerar prazer**, observarmos um **prazer semelhante àquele que temos ao aprender**, poderíamos arriscar a interpretação de que a imitação é integralmente definida por esta estrutura que corresponde ponto por ponto à distinção entre causa material, causa formal, causa eficiente e causa final (Ricoeur, 2000, 66-7, grifos nossos).

É importante ressaltar que a mimesis aristotélica tange em alguns pontos o conceito discutido por Platão, no sentido de que ambas as visões a concebem essa atividade como essenciais à poesia. Contudo, o pensamento de Aristóteles ultrapassa o platônico, ao reconhecer que a poesia se constrói pelo verossímil. Assim, para Halliwell (1995, p. 152), a poesia cria uma imagem que difere do real empírico, mas que é possível no universo e do pacto ficcional criado entre autor e leitor, dramaturgo e espectador. Essa abertura ao real da ficção, e, portanto, para a dimensão do fantasioso não possibilita ao poeta clássico uma tamanha liberdade inventiva, como foi tomada no sentido romântico. A representação na poesia é, na verdade, construída por um trabalho **racional** com a **forma**, como afirma Halliwell; assim, a representação das ações humanas e dos objetos empíricos do mundo subscrevem suas características no enunciado poético, uma vez que as propriedades e formas a serem representadas são próprias dos objetos (Veloso, 2004, p. 92). Nesse sentido, o racional e a construção do real no universo da ficção é uma constante na perspectiva mimética adotada por Aristóteles:

Estes princípios entram na teoria da poesia parcialmente por causa da convicção de Aristóteles de que os poemas devem ser uma arte racional, cujo sucesso depende de sua coerência formal, e parcialmente por causa da

premissa de que mimesis-poética é a representação de uma possível ação humana, e deve ser compreendida assim. (Halliwell, 1995, p. 157)<sup>13</sup>

Portanto, para o filósofo, a mimesis não é uma categoria da poesia que se comporta como um espelho do mundo, na qual todas as formas são refletidas em suas exatas dimensões. A mimesis cria de imagens a partir do mundo real, mas pertencentes ao domínio artístico:

a mimesis não como um espelho da realidade ordinária que às vezes precisamente é falta de unidade [...] mas como imagens artisticamente designadas de uma possível realidade, cuja inteligibilidade depende de sua unidade (Halliwell, 1995, p. 157).<sup>14</sup>

Nessa perspectiva, questiona-se como é então realizada a imagem poética em Aristóteles, que advém como produto das relações construídas pelas técnicas miméticas de representação. Dupont-Roc e Lallot afirmam que a imagem poética emerge das configurações de **meios, modos e objetos** da representação empregados no poema, sendo que a combinação desses três critérios determina a materialização do real no discurso (*Ibid.*, p. 145). Consequentemente, cada imitação difere da outra, através do arranjo feito entre as categorias representativas e da sua natureza artística (Veloso, 2004, p. 91). Assim, o poeta ou pintor diferem entre si, por representarem objetos de maneira divergente, e, desse modo, cada arte possui suas especificidades representativa (*Ibidem*).

Os **meios** se referem aos artifícios usados pelo poeta na representação, como cor, figura, voz e ritmos usados pelo poeta (Veloso, 2004, p. 92). Por outro lado, se pintura e poesia se beneficiam de cores e figuras para elaboração de uma imagem, as cores e figuras se convertem em **discurso** para o poeta (*Ibid.*, p. 93). Desse modo, as percepções entre os meios de representação estão subordinadas à natureza de uma determinada arte.

Os **objetos** tratados por Aristóteles abrangem o caráter (*éthos*) dos indivíduos representados. Em primeiro lugar, o tratamento dado ao caráter humano é encarado por uma oposição binária, entre o bem e o mal, as virtudes e os vícios dos homens (Veloso, 2004, p. 95). Assim, o filósofo entende que se escolhem como objeto de imitação aqueles caracteres que se diferenciam por sua excelência ou por sua mediania (Ar., *Po.*, 2, 1448a, 1-9). Dentro da mesma

---

<sup>13</sup> “These principles enter into the theory of poetry partly because of Aristotle’s conviction that poems should be rational art, whose success depends above all on their formal coherence, and partly because of the premise that poetic-mimesis is the representation of possible human action, and must be intelligible as such. (Halliwell, 1995, p. 157, tradução nossa).

<sup>14</sup> “mimesis not as a mirroring of ordinary reality which often precisely lacks unity [...] but as artistically designed images of possible reality whose intelligibility depends on their unity” (Halliwell, 1995, p. 157, tradução nossa).

oposição binária, é configurado o objeto de imitação de cada gênero poético, assim, a épica e a tragédia costumam tratar de homens que possuem o caráter elevado e exemplar, enquanto a comédia aborda os homens vis e baixos.

O critério do **modo** consiste em uma categoria que trata da espécie do enunciado usado na representação. Com efeito, o resultado da imitação difere a depender do enunciado utilizado, por ser possível narrar usando os mesmos objetos e meios, mas obtendo resultados distintos conforme o modo de narração, nas palavras de Aristóteles:

Há ainda uma diferença entre as espécies [de poesias] imitativas, a qual consiste no modo como se efectua a imitação. Efectivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objectos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo sobre elas (Ar., *Po.*, 3, 1448a, 19).

A combinação e interação desses critérios na tessitura do poema é a motriz para a performance da imagem na poesia. Martins (2011) afirma que esse modelo de representação aristotélica é o que culmina na figuração direta ou indireta de uma imagem no plano discursivo do poema. Assim, em suas palavras:

A imagem com volume, linhas e cores opera a imitação de maneira direta, independente de relações de significado interpostos entre o representado e o representante. Aquilo que é resultado da imitação aproxima-se diretamente do modelo imitação, sem que para isso haja uma operação mental que a medeie. Por outro lado, a operação da representação pelas palavras é indireta, pois se revela a partir de uma dupla relação de significação: a primeira associa o representado por sons aglutinados, que são palavras, e a segunda associa as palavras ao representado, impregnando-o de características do mundo (Martins, 2011, p. 89)

A imagem fruto da representação, para Aristóteles, ainda comporta as qualidades da **enargia** (ἐνέργεια). Essa palavra derivada do verbo ἐνεργέω significa “estar em ação ou em atividade; agir sobre [...]”<sup>15</sup>, e, na poesia, está associada ao modo como a atividade artística é orientada, ou seja, **refere-se à força das palavras empregadas para realização do ato** (Dupont-Roc, Lallot, 1980, p. 143). A enargia também será tratada na *Retórica*, sendo descrita como um ato de elocução que expõe algo diante dos olhos (Ar., *Rhe*, 3, 4, 1411b). O sentido

---

<sup>15</sup> Malhadas, Dezotti, Neves, 2007, p. 68.

ofertado na *Retórica* converge com a *Poética*, na medida em que trata da força das atividades discursivas em representarem um objeto com tamanha força que essa matéria se torna visível ao público.

A exposição de uma imagem com energia para o enunciatório está associada com dimensões do prazer comuns à poesia. Aristóteles aponta que o ser humano sente prazer ao contemplar uma imagem poética. Esse prazer, por sua vez, para Dupont-Roc e Lallot, não está relacionado ao entendimento moderno do prazer estético, em que a arte desperta sentimentos no seu contemplador. Como apontam os autores, a experiência do prazer artístico para Aristóteles está relacionada à **inteligibilidade**, pela qual o público consegue reconhecer as formas que compõem o objeto artístico (*Ibid.*, p. 186).

Hegel, em *Estética I* (2001), do mesmo modo, aponta a dupla funcionalidade do prazer na arte, e que está relacionado às formas do sensível, pois o conteúdo pode “fazer com que [nós] atravessemos os sentimentos e as paixões de ódio, de cólera, de compaixão, de angústia, de temor [...]” (Hegel, 2001, p. 67). Contudo, para além do prazer sensível despertado pela arte, os aspectos formais da imagem poética conduzem à intuição e ao pensamento racional, o qual é “capaz de trabalhar igualmente todos os objetos e modos de ação possíveis e provê-los com fundamentos e justificações” (*Ibidem*).

Com isso, especialmente em Aristóteles, o ser humano sente prazer com a representação artística quando consegue reconhecer a forma representada. Nas palavras do filósofo:

nós contemplamos com prazer as imagens mais exactas daquelas mesmas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é o que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efectivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as aprendem e discorrem sobre o que é cada uma delas [e dirão] por exemplo, “este é tal”. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra coisa da mesma espécie. (Ar., *Poe.*, 4, 1448b, 9-20)

Dupont-Roc e Lallot afirmam também que o prazer proporcionado pela representação está relacionado ao reconhecimento,<sup>16</sup> assim como o prazer intelectual proposto por Aristóteles,

---

<sup>16</sup> Na obra de Aristóteles, prevê-se também como efeito literário o *reconhecimento*, como uma instância que indica a passagem do ignorar para o conhecer “que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita” (Ar., *Poe.*, 21, 1452b, 30).

que prevê a capacidade intelectual de o indivíduo relacionar-se com o objeto representado (criado pela representação) ou previamente conhecido. Dessa forma, sem a mediação do inteligível no reconhecimento das formas representadas, não é possível a poesia adentrar os domínios do sensível e suscitar as paixões do público. Na poesia, assim como na pintura, coexiste a mediação entre os planos do sensível e do inteligível, que atuam no reconhecimento e em causar o espanto e a beleza da obra de arte (*Ibid.*, p. 165).

Vale ainda observar que, na estrutura formal da tragédia, prevê-se que o público seja arrebatado por suas paixões. Ou melhor, a tragédia deve almejar despertar a catarse do público (κάθαρσις). Para Aristóteles, as paixões como o terror e a piedade devem provir da expressão cênica e, principalmente, pela própria configuração dos atos que compõem o texto dramático. Em outras palavras, o arranjo da atividade mimética, ao representar a compaixão e o temor, originará o efeito catártico (Pereira, 2008, p. 11). São as narrações existentes na trama da tragédia que fazem com que o espectador se comova com a representação, como afirma Aristóteles:

Quanto aos que procuraram sugerir pelo espetáculo, não o tremendo, mas o monstruoso, esses nada produzem de trágico; porque da Tragédia não há que extrair toda a espécie de prazeres, mas tão-só o que lhe é próprio. Ora, como o poeta deve procurar apenas o prazer inerente à piedade e ao terror, provocados pela imitação, bem se vê que é na mesma composição dos factos que se ingerem tais emoções (Ar., *Poe*, 14, 1453b, 8-12).

Portanto, a linguagem empregada na narração deve ser configurada de tal maneira que transmita a **vividez das ações**, fazendo com que o espectador veja aquilo que está sendo narrado a ele. Dessa forma, para obter esse efeito visual na narração, o poeta utiliza os expedientes da enargia, cujo sentido ofertado na Retórica (Ar., *Rhe*, 3, 4, 1411b), descreve a atividade da elocução em colocar um objeto diante dos olhos.

Em suma, a mimesis tratada por Aristóteles reconcilia a poesia com sua dimensão artística, ao descrevê-la como uma instância que faz a mediação entre o real e as artes. A poesia para Aristóteles é uma operação racional, que se perpetra pelos **meios, modos, e objetos** de representação. A mimesis, assim, é convertida em um ato ficcional e para tanto sua realidade criada e enunciada encerra-se em si, não tendo compromisso com a realidade material e empírica.

### 2. 3 Horácio: o *ut pictura poesis* e a transmissão de um conceito

Corre; desenha, enfeita a imagem,  
 A idéia veste:  
 Cinge-lhe ao corpo a ampla roupagem  
 Azul-celeste.  
 Torce, aprimora, alteia, lima  
 A frase; e, enfim,  
 No verso de ouro engasta a rima,  
 Como um rubim.  
 Quero que a estrofe cristalina,  
 Dobrada ao jeito  
 Do ourives, saia da oficina  
 Sem um defeito:

Olavo Bilac, *Profissão de fé*

Ao grande poeta lírico das Letras Latinas Horácio (65 - 8 AEC.) é atribuído o prestígio de ser o autor do texto que aborda o contexto da produção e crítica literária em seu tempo, a *Epistula ad pisones*<sup>17</sup>, batizada posteriormente por Quintiliano de *Ars poetica* ou *De arte poetica liber* (*Institutio Oratoria*, VII, 3, 60). Horácio tece, sob o enunciado do poema-epistolar, regras e preceitos que devem guiar o fazer poético.

Os títulos atribuídos ao texto horaciano fazem crer que os nomes já eram usados para qualificar o texto, antes mesmo de Quintiliano caracterizar a carta-poema como uma espécie de tratado de arte poética. Contudo, embora a obra tenha alcançado notoriedade tratadística, devido à pertinência das questões levantadas sobre o fazer poético, **o texto horaciano é**, na verdade, **uma carta dirigida a um colega**, em que o poeta aconselha o amigo sobre como compor uma poesia (Rosado Fernandes, 2012, p. 22).

Pela forma da epístola, Horácio envolve a crítica literária sob a forma do *sermo*, a comunicação cotidiana e adota também um certo tom cômico e satírico, numa comunicação cordial desprovida da preocupação de ser um tratado de arte poética (Golden, 2000, p. 392). Sem dúvida, tendo em vista que o tom satírico está presente na produção de Horácio, nota-se que o poeta se mantém fiel a si nessa produção e destina a seu interlocutor um enunciado, cuja expressão poética é adornada pela forma urbana e flexível do *sermo*, removendo, portanto, um suposto dogmatismo sobre os preceitos poéticos (Albrecht, 1997, p. 674). Essa qualidade de Horácio falar sobre poesia sem ser, de certo modo, dogmático, também se encontra em outras das suas produções poéticas. Em suas *Sátiras*, como demonstra Rosado Fernandes (2012), o

<sup>17</sup> Todas as traduções d' *Arte poética* de Horácio foram estabelecidas por Rosado Fernandes (2012)

poeta teoriza sobre seus conhecimentos poéticos, descrevendo como estruturar um bom poema e como aferir sua qualidade (*Sat*, I, 4); colocava-se ao lado dos novos poetas com Catulo e Calvo (*Sat*., I, 10); bem como se defendia de seus críticos (*Sat*., II, 1) (*Ibid.*, p. 19).

Assim, com certa ironia, a técnica poética é descrita aqui e ali na obra. Há comentadores, como Golden (2000), que observam uma dissonância com o título de *Ars* atribuído à *Epistula*. Isso porque a nomeação do texto como *ars* pressupõe que o poeta abordaria os problemas epistemológicos da poesia, tal como é verificado em Aristóteles, que não apenas dispõe de um estudo sobre a poesia, mas também sobre a retórica.

O uso regular do termo “ars” seria adequado para designar um tratado técnico ou um material didático que seria mais semelhante à complexidade e ao estilo cuidadosamente estruturado dos estudos de poesia e retórica de Aristóteles do que ao caráter mais informal da epístola em verso de Horácio, com seus interlúdios cômicos e satíricos disseminados em sérios comentários aforísticos sobre poética e poetas, e tudo isso inserido no contexto de uma descontraída e cordial comunicação entre um grande poeta e um membro de seu círculo de amigos (Golden, 2000, p. 392)<sup>18</sup>

Embora o tom e estilo adotados na composição do texto destoem do esperado para a composição de um tratado, há de se reconhecer que Horácio encara os problemas da estrutura do discurso poético com muita firmeza em suas afirmações. Horácio, para Brink (1971), no ofício de poeta, exerce a licença de fazer da crítica literária a própria matéria de poesia. Assim, é imperativo apontar que a crítica literária e o tratado técnico, pressupostos pelo enunciado do título, constroem-se pelo simbolismo da própria poesia. Em Horácio a poesia é matéria e tema do discurso (*Ibid.* p. 8).

Tomada, portanto, como matéria e tema do discurso, não haveria para Horácio outro modo de tratar a composição imagética da poesia a não ser pela própria imagem. Horácio elabora categoricamente sua discussão sobre a **técnica** poética, por meio da suposta equivalência entre duas artes, a **poesia** e a **pintura**, porque ambas se valem do recurso imagético. Assim, a discussão horaciana compara essas artes no verso 361, *ut pictura poesis*, cuja máxima retoma o aforisma do poeta lírico grego Simônides (556 AEC. — 468 EC.). Um dos fragmentos de Simônides compara o poema como uma pintura eloquente, e a pintura como

---

<sup>18</sup> “The regular use of term “ars” would be to designate a technical treatise or textbook that would much more resemble the complexity and style of Aristotle’s carefully structured studies of poetry and rhetoric than the much more informal character of Horace’s verse - epistle with its comic and satiric interludes scattered amidst a serious aphoristic comments about poetry and poets, and all of this set within the context of a relaxed and cordial communication between a great poet and members of his circle of friends.” (Golden, 2000, p. 392, tradução nossa).

um poema silencioso “*poema pictura loquens pictura poema silens*” [o poema é uma pintura eloquente, a pintura é um poema silencioso] (tradução nossa), cuja frase, em língua latina, é parafraseada pelo autor anônimo de *Rhetorica Ad Herennium* (IV, 39).

O recurso imagético ilustra a comparação entre as técnicas e pinta-se logo nos primeiros versos do poema epistolar a imagem do *monstrum*, um ser com partes são desconexas de um todo, para exemplificar metaforicamente uma tela viciosa, cuja imagem não constitui uma forma **única**, pois não há uma **congruência** entre as partes (Martinhos dos Santos, 2000, p. 192).

*Humano capiti ceruicem pictor equinam  
iungere si uelit et urias inducere plumas  
undique collatis membris, ut turpiter atrum  
desinat in piscem mulier formosa superne,  
spectatum admissi risum teneatis, amici?*

5

Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro peite a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se ver a tal espetáculo vos levassem? [5]  
(Hor., AP, 1-5).

O exemplo da pintura monstruosa ilustra os processos necessários para compor o enunciado poético. Martinho dos Santos (2000) é de opinião que Horácio desenha essa figura para exemplificar os erros cometidos por poetas e pintores, e recomendar a seu interlocutor que a obra de arte seja composta com **unidade** entre sua matéria e suas partes, com **clareza** e **elegância** na elaboração de seus adornos e **decoro**, — a qualidade fundamental para compor um poema harmoniosa e congruente (*Ibid.*, p. 194). A comparação tecida entre pintura e poesia, para Rodolpho (2010), não denota que ambas tenham o mesmo objeto de imitação, mas que apenas partilhem das mesmas técnicas artísticas (*Ibid.*, 18). Em outras palavras, o objetivo de Horácio é defender a técnica artística, composta pela unidade, clareza e decoro, de modo a formar uma imagem una e congruente, como um **preceito que rege** a composição de ambas as artes.

Ora, o modo como Horácio elabora essas técnicas apresenta uma certa afinidade com o discurso retórico. François Villeneuve (1967) defende que um dos modos de se ler a *Arte poética* seja à luz das *partitiones oratoriae*, tais como: *inventio*, *dispositio* e *elocutio* (*Ibid.*, p.

1850. A primeira trata de encontrar um pensamento adequado (*aptum*) à matéria (*res*);<sup>19</sup> a segunda é a ordenação (*ordo*) da matéria no discurso, dispondo a matéria (*res*), as formulações linguísticas (*uerba*) e as formas artísticas (*figurae*);<sup>20</sup> a última, a elocução, é a expressão linguística (*uerba*) dos pensamentos (*res*).<sup>21</sup> Villeneuve aponta que as operações retóricas presentes na A.P. de Horácio devem ter antes chegado à doutrina poética de Neoptólemo de Páριο (séc III. AEC), que divide a poética em: a arte (τέχνη; ποιεῖν) e o poeta (ποιητής), e subdivide a primeira em duas seções, a poesia (ποίησις) e o poema (ποίημα) (*Ibidem*). Dessas, aponta-se que a poesia está designada ao trabalho da *inventio* (ὑπόθεσις, *res, materia*), e depois ao *poema*, em que se aplica a elaboração formal da obra, a *dispositio* revestida pela elocução:

sob o termo *ποίησις* designava-se o trabalho poético relativo à substância (ὑπόθεσις, *res, materia*); vê-se que temos aqui uma subdivisão correspondente à invenção dos tratados retóricos, e que o termo *ποίημα* se aplicava à elaboração formal da obra, portanto à disposição, mas, sobretudo, à elocução (Villeneuve, 1967, p. 185)<sup>22</sup>

Assim, Horácio descreve a organização da técnica poética com procedimentos afins aos processos discursivos descritos pela retórica. Historicamente, o modo como o poeta latino descreve a técnica poética é contemporâneo ao momento histórico em que há uma espécie de “neutralização” da oposição entre poética e retórica (Barthes, 1975, p. 155). Esse momento corresponde à época do Imperador Augusto e descreve o período em que a “oposição [é] neutralizada e retórica e poética se fundem, i.e., no momento em que a retórica se transforma em uma *techne* poética (de ‘criação’)” (*Ibidem*). Barthes aponta Horácio, além de Ovídio, como um dos poetas que contribuíram para essa unificação de técnicas entre retórica e poética, e, assim, em *Ars*, o poeta pôde recorrer aos procedimentos retóricos que apontavam quais seriam as partes de composição discursiva mais adequadas para tratar dos problemas da poesia (*Ibidem*).

Voltando à questão da imagem, Quintiliano ilustra a passagem do *monstrum* Horaciano para ilustrar os vícios de composição discursiva compartilhada entre poetas e retores, dizendo:

<sup>19</sup> Lausberg, 1967, p. 91.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>22</sup> “sous le nom *ποίησις*, était désigné le travail poétique concernant le fond (ὑπόθεσις, *res, materia*) ; que nous avons là une division correspondant à l’invention des traités de rhétorique, et que le nom *ποίημα* s’appliquait à l’élaboration formelle d’oeuvre, donc à la disposition, mais, par dessus tout, à l’élocution.” (Villeneuve, 1967, p. 185, tradução nossa).

*Cui simile vitium est apud nos si quis sublimia humilibus, vetera novis, poetica vulgaribus misceat - id enim tale monstrum quale Horatius in prima parte libri de arte poetica fingit: 'humano capiti cervicem pictor equinam iungere si velit' et cetera ex diversis naturis subiciat.*

Há um vício semelhante entre nós, que é se alguém queira misturar termos sublimes com humildes, arcaicos com novos, **poéticos com corriqueiros**. Isto com efeito **é tal qual o monstro que Horácio** na primeira parte do livro da Arte Poética **criou**: “*se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo*” e ponha na mesma figura ainda outras partes de naturezas diversas.

(*Inst.* 8. 3. 60, grifos nossos, tradução nossa, citação horaciana [Hor., *AP.* 1] seguida da tradução de Rosado Fernandes, 2012, p. 105).

Para Martinho dos Santos (2000, p. 192), a figura monstruosa que salta aos olhos acusa metaforicamente os cuidados que devem ser tomados por poetas e pintores e, a partir dessa figura, depreende-se o primeiro preceito horaciano, que é o da **unidade** (*Ibidem*).

A unidade relaciona-se à matéria e a sua disposição no trabalho artístico. Horácio dá vênua ao poeta e ao pintor para empregar a variação prodigiosa, porém, aconselha ao artista que essa liberdade pode acometer a unidade do poema ou da pintura. Assim, o poeta insiste na unidade do trabalho artístico, fato que, no prólogo, é indicado três vezes (v.8 *uni*; 23. *unum*; v. 29, *unam*) (Martinhos dos Santos, 2000, p. 192). Contudo, para Horácio é possível superar a unidade apenas se dominar a técnica. Dessa forma, o artista, na sua liberdade criativa, poderia tecer uma obra cujas partes são variadas, mas articuladas entre si:

[Horácio] conecta a arte e a unidade – um notável feito da organização imaginativa; [...] O poeta consegue fazer com que as exigências da *ars* – *τέχνη* (técnica) surjam da exigência da unidade da concepção artística; somente aquele que dominou a arte pode produzir um trabalho que seja também uma peça completa, uma unidade ao mesmo tempo variada e articulada. (Brink, 1971, p. 77)<sup>23</sup>

A figura monstruosa ilustra metaforicamente uma obra cujo princípio e fim não são constituídos de forma uma “*ut nec pes nec caput uni/ reddatur formae*” [de tal modo que nem pés nem cabeça pudessem constituir uma só forma] (Hor. *AP.*, 8-9) (Martinhos dos Santos, 2000, p 193). Nesse sentido, ainda que com o domínio da técnica seja possível compor um

<sup>23</sup> “H. links art and unity — a remarkable feat of imaginative organization; [...] The poet succeeds in letting the demands of *ars* – *τέχνη* grown out of the demand for unity of conception: only he who mastered the art can produce a work that is all of a piece, a varied and articulate unity.” (Brink, 1971, p. 77. tradução nossa)

trabalho artístico com certa extravagância entre suas partes, assim com o pintor, o poeta precisa estar atento para que a extravagância não acometa a qualidade do seu trabalho nem a unidade da sua obra. Desse modo, a variação não é uma liberdade irrestrita, é um conceito que ainda está entrelaçado aos domínios da unidade (*Ibid*, p. 195), e Horácio evoca esse conceito descrevendo que a faculdade de um artista ousar deve ser encarada com racionalidade:

[...] *'pictoribus atque poetis  
quidlibet audiendi semper fuit aequa potestas.'* 10  
*Scimus, et hanc ueniam petimusque damusque uicissim,  
sed non ut placidis coeant inmitia, non ut  
serpentes auibus gementur, tigris agni*

Direis vós que ‘a pintores e a poetas igualmente se concedeu, desde sempre, a faculdade de tudo ousar’ [10]. Bem o sabemos e, por isso, tal liberdade procuramos e reciprocamente a concedemos, sem permitir, contudo, que à mansidão se junte a ferocidade e que associem serpentes a aves e cordeiros a tigres] (Hor., *AP.*, 9- 13).

Horácio parece preferir a matéria da unidade no poema (*simplex... unum*, Hor., *AP.*, 23). Na perspectiva de Innes (1988), Horácio assume a fusão entre a unidade e a variação como uma qualidade da poesia, e conclama o poeta a evitar a desconexão entre as partes, além de frisar a necessidade de maestria em mais pontos do que meros detalhes isolados do poema; tais posturas sugerem o que pode dar errado nos experimentos dos poetas que lhe eram contemporâneos (*Ibid.*, p. 260).

Para trazer os exemplos da poesia sua contemporânea, Horácio tece uma nova imagem, o remendo purpúreo (v. 15- 16 *purpureus panus*), a fim de expor a unidade e a variação em poetas coevos. Sendo o tecido é uma metáfora da malha textual, o remendo purpúreo é, portanto, composto de tecidos diferentes que se cosem e formam um todo (Rosado Fernandes, 2012, p. 106). A descrição<sup>24</sup> engloba a referências à obra de poetas coevos e imagens recorrentes no seio

<sup>24</sup> *"Inceptis grauibus plumque ete magna professis / purpureus, late qui splendeat, unus et alter / adsuitar pannus, cum lucus et ara Dianae / et properantis aquae per amoenosambutus agros / aut flumen Rhenum aut pluuis describitur arcus: / sed nunc non erat his locus. Et fortasse cupressum / scis simulare; quid hoc si fractis enatat exspes / nauibus, aero dato qui pingitur? Amphora coepta / institui; currente rota cur urceus exit? / Denique sit quod uis, simplex dumtaxat et unum."* [Geralmente a princípios solenes e em que se prometem grandes coisas, para obter mais efeito, qualquer remendo purpúreo se lhes cose, ao descrever o bosque e o altar de Diana, as curvas de rápidos ribeiros por amenos campos, ou o Reno ou o chuvoso arco-íris; ali, porém, não cabiam tais descrições. Porventura também sabes figurar um cipreste: mas que vem este fazer no meio dos destroços do navio, do qual, perdida já a esperança, quem te deu dinheiro para assim o pintares, a custo se salvou? Foi uma ânfora, sim, que começou a ser modelada: por que razão, da roda circulante, é um pote que vai sair? Em suma, faz tudo o que quiseres, contanto que faças com simplicidade e unidade." (Hor., *Ars.*, 14- 23).

da literatura latina, como a imagem do bosque de Diana, que no universo das letras romanas, poderia ser uma crítica ao poeta épico Cornélio Severo (Rostagni 1941 *apud* Rosado Fernandes, 2012, p. 106). Nomeia-se o poeta épico Reno (v. 18 *Rhenum*), num eventual interesse ao gênero épico cujas descrições de lugares são exemplos comuns da **écfrase** nas escolas de retórica. Innes argumenta que Horácio emprega a figura da écfrase para clarificar seu conselho, evidenciando a descrição integral do tecido e suas tramas constituintes pela variação (Innes, 1989, p. 260). Em suma, Horácio conclui preceituando quanto a simplicidade e unidade da obra de arte como uma qualidade da mesma: “*denique sit quodvis, simplex dumtaxat et unum*” [Em suma: faz tudo o que quiseres, contanto que o faças com simplicidade e unidade] (Hor., *AP.*, 23).

Nessa esteira, a dimensão da unidade artística (*simplex...unum*) é uma doutrina recorrente na teoria literária clássica. Platão, nos diálogos de *Fedro*<sup>25</sup> (264 c), discorre sobre a ordenação das partes do discurso, em que Sócrates diz a Fedro que o discurso deve ser constituído como um ser vivo e possuir um organismo próprio, de modo, que, metaforicamente, não lhe falte nem pé, nem cabeça, e seus órgãos centrais e externos devem estar dispostos para se ajustarem ao conjunto. Assim, observa-se que o discurso deve ser composto por uma unidade, existindo em um **todo** (ὅλον), pois, como um organismo vivo, o discurso precisa de todas suas partes ordenadas para funcionar (Brink, 1971, p. 78).

Embora o conselho de construir um discurso combinando suas partes para formar uma unidade seja dirigido ao discurso retórico, a mesma instrução também é dada ao discurso poético. Isso porque retórica e poética não alteram suas técnicas, apenas a finalidade na prática de cada discurso, respectivamente (Chauí, 2002, p. 177). Assim, no diálogo *Fedro* (268), Sócrates questiona Fedro quanto à arte de compor uma tragédia que desperte emoção e compaixão pelo texto. A conclusão que se obtém revela que a emoção é objetivo principal do texto trágico, e para obter o efeito, a tragédia não deve ser composta por um mero encadeamento de versos, é necessário, sobretudo, uma unidade na construção do texto:

Sócrates: – E se alguém viesse ter com Sófocles e Eurípides, dizendo-se capaz de fazer longos discursos em verso sobre pequenos acontecimentos, ou pequenos poemas sobre grandes coisas, compor à vontade poemas que despertem compaixão ou medo, poemas ameaçadores e muitas outras cousas desse gênero? Se um homem desse afirmasse estar convencido de que ensina a arte de fazer tragédias transmitindo tais conhecimentos a outras pessoas?

Fedro: – Também esses homens ririam, segundo penso, de quem acreditasse que compor uma tragédia não é outra coisa senão juntar tais

<sup>25</sup> Todas as traduções de *Fedro* são de responsabilidade de Jorge Paleikat (1971).

versos de modo que se encaixem uns nos outros, formando assim um todo orgânico.

(Pla, *Fed.*, 268)

Aristóteles, na *Poética*, encara a questão da unidade do texto poético descrevendo os componentes discursivos da tragédia. Enumeram-se as seis partes necessárias para a estrutura da tragédia, sendo elas a **história**, as **personagens**, a **expressão**, o **pensamento**, o **espetáculo** e o **canto** (Ar., *Poe.*, 1450 a 10). Dentre elas, história, personagens, expressão e pensamento são associados ao plano textual, enquanto as duas últimas estão presentes no espetáculo, que vem a ser a encenação do texto trágico. Todas essas partes devem ser arranjadas em harmonia e principalmente reunidas sob o conceito de **verossimilhança**.

A *Ars poetica* de Horácio também usa esses preceitos para tratar da elaboração do texto dramático. Horácio, em certa medida, aproxima-se de Aristóteles ao considerar as partes constituintes do texto (história, expressão e pensamento), e o poeta também descreve que as personagens devem se conservar até o final do processo, de modo a ser coerente com suas ações (Hor., *AP*, 119-127). Além disso, a ação não deve destoar no princípio, nem no meio, nem no fim; ele também aponta poetas que erraram ao começarem uma história com um começo grandioso, mas chegarem a um final ridículo (Hor. *AP.*, 136-149)<sup>26</sup>

Brink (1971) afirma que o uso de *simplex... unum* na poesia horaciana tem sua relação estritamente estabelecida com a concepção do texto trágico para o poeta romano, de modo que esse preceito, cujas bases estão calcadas em Aristóteles, não se concretiza no restante do pensamento poético desenvolvido na *AP*. Para o autor, a *Arte Poética* por si já se distancia de um organismo uno e bem-ordenado em suas partes, pois seu enunciado está envolto nas formas do *sermo*, que já acarretam uma variação entre a matéria e o sentimento precisamente balanceado pela unidade (*Ibid.*, p. 81). Na visão de Brink, a unidade e variação para Horácio aproximar-se-ia da visão ciceroniana. Cícero associa as qualidades de um orador às de um poeta, descrevendo que o orador deve ser como um poeta para saber combinar estilos variados na composição do discurso:

*102. Tota mihi causa pro Caecina de uerbis interdicti fuit: res inuolutas definiendo explicauimus, ius ciuile laudauimus, uerba ambigua distinximus. Fuit ornandus in Manila lege Pompeius; temperata oratione ornandi copiam persecuti sumus. Ius omne retinendae maiestatis Rabiri causa continebatur; ergo in ea omni genere amplificationis exarsimus.*

<sup>26</sup> Cf. Martinhos dos Santos, 2000, p. 199.

*109. An ego Homero, Ennio, reliquis poetis et maxime tragicis concederem ut ne omnibus locis eadem contentione uterentur crebroque mutarent, nonnumquam etiam ad cotidianum genus sermonis accederent; ipse numquam ab illa acerrima contentione discederem? Sed quid poetas diuino ingenio profero? Histriones eos uidimus quibus nihil posset in suo genere esse praestantius, qui non solum in dissimillimis personis satis faciebant, cum tamen in suis uersarentur, sed et comoedum in tragoediis et tragoedum in comoediis admodum placere uidimus: ego non elaborem?*

102. Toda minha causa a favor de Cecina fez-se através de termos do interdito: nós explicamos as questões embaraçadas por meio de definições, louvamos o direito civil, as palavras ambíguas distinguimos. Pompeu teve de ser honrado na lei Manília; com estilo moderado, percorremos os recursos de seus ornamentos. Na causa de Rabírio, estava contido toda a autoridade a ser conservada na majestade [do Senado]. Nela imprimimos, como em brasas, todo o tipo de amplificação [do discurso]. (Cic., *Or.*, 102)

109. Por ventura eu concordaria com Homero, Ênio, e demais poetas, e principalmente com os trágicos, em que não empregassem sempre o mesmo tom em todas as passagens, mas que o mudassem frequentemente, e que às vezes se aproximassem até do discurso cotidiano, e que eu mesmo jamais me afastasse daquele estilo mais enérgico? Mas por que cito poetas de inspiração divina? Vimos já esses atores dos quais nada pode haver de mais excelente em seu gênero próprio, e que não só atuavam muito bem nos mais diferentes papéis, embora estivessem em seus papéis habituais, mas também vimos agradar muito tanto o ator de comédia em papéis trágicos como o ator da tragédia em papéis cômicos: acaso eu não me esforçaria por consegui-lo também? (Cic., *Or.*, 109, traduções nossas).

Nesses casos, Cícero reconhece a variação como uma qualidade do discurso, principalmente como um recurso que evita a monotonia no enunciado (Brink, 1971, p. 79). Nos parágrafos acima, recomenda-se ao orador utilizar estilos variados e não apenas um único. Desse modo, a posição adotada por Cícero dialoga com Horácio quanto à unidade artística, que deve existir para que o trabalho não seja vicioso, porém, é lícito ao poeta e ao orador comporem uma parte ou outra do discurso com “extravagância”. Passa-se, então, a entender que a matéria, a disposição e o estilo do discurso podem coexistir. Assim, a variação atua sobre essas instâncias e toda intercorrência no discurso deve ter uma finalidade e adequação, para que nenhuma parte sobressaia, o que poderia acarretar demasiada dissonância. Cícero vê uma disparidade entre o orador e o poeta quanto a seus modos de criar. Para ele, o poeta possui uma maior liberdade em organizar as palavras do poema, ao passo que o orador não deve concatenar quaisquer partes em seu discurso, pois ser-lhe-á necessária, sobretudo, uma coerência interna no que está sendo

enunciado para atingir a finalidade de persuasão. O orador deve seguir as qualidades do poeta, porém ordenar as partes de seu texto com elegância:

*68. Ego autem, etiamsi quorundam grandis et ornata uox est poetarum, tamen in ea cum licentiam statuo maiorem esse quam in nobis faciendorum iungendorumque uerborum, tum etiam nonnullorum uoluntati uocibus magis quam rebus inseruiunt; nec vero, si quid est unum inter eos simile – id autem est iudicium electioque uerborum – propterea ceterarum rerum dissimilitudo intellegi non potest; sed id nec dubium est et, si quid habet quaestionis, hoc tamen ipsum ad id, quod propositum est, non est necessarium.*

*Seiunctus igitur orator a philosophorum eloquentia, a sophistarum, ab historicorum, a poetarum, explicandus est nobis qualis futurus sit.*

68. Eu, porém, considero que, ainda que seja elevada e ornada a dicção de certos poetas, tanto há nela uma maior liberdade de criação e composição verbal, como também, como querem alguns, dependem mais das palavras do que das ideias. E mais, se há ao menos um ponto semelhante entre eles e nós – ou seja, o julgamento e a escolha das palavras – sua dissemelhança com relação a outros aspectos não pode, por essa razão, ser negligenciada. Mas não há perigo nisso, se é que existe aí algum problema, nem para nosso assunto é indispensável um tópico como esse.

Uma vez apartado o orador da eloquência dos filósofos, dos sofistas, dos historiadores e dos poetas, teremos de explicar, então, como deverá ser o seu caso. (Cic., *Or.*, 68. tradução nossa)

Ora, quando se trata de Horácio, o conselho de Cícero, dirigido ao orador, é semelhante ao que o poeta tende a defender. Ao poeta toda liberdade para criar é dada, porém, a liberdade não é irrestrita, deve ser guiada pelo domínio da racionalidade, compreendendo que qualquer parte que se sobressaia mais que as outras acomete a qualidade do trabalho artístico. Assim, o poeta pode criar como bem queira, todavia, é necessária uma coerência interna em seu trabalho, quanto à matéria e a sua disposição, bem como na elegância do estilo empregado.

Sobre a racionalidade que guia a composição do discurso, Horácio irá conceber o **decoro** como um meio regulador para o poema. Pela liberdade concedida, poetas e pintores podem atrever-se a tudo criar, porém, há de haver moderação, sendo esta regida pelo decoro (Saldanha, 1995, 81). Nos exemplos elencados por Horácio, seja **1**) a figura grotesca, seja **2**) o remendo purpúreo, expõe-se ilustrativamente em **(1)** um caso em que o equilíbrio da matéria e proporção entre as partes estão ausentes; e em **(2)** em que a variação se combina ao todo da imagem. Assim, o decoro atua como o argumento racional e o regulador do poema, para que todas as suas partes sejam ordenadas em harmonia:

é necessário que o poema se constitua tão-só de partes voltadas e tendentes para o fim, e é louvável que tais partes sejam, ademais, úteis e apropriadas por si. Tal é, pois, a obrigação que se impõe, e tal, o louvor que se reserva aos poetas: obrigação de concatenar as partes, de modo que o todo seja uno, e louvor por concatenar partes igualmente úteis, e não díspares, de modo que o todo seja simples, e não compósito. (Martinho dos Santos, 2000, p. 201).

Até aqui já há fundamentos suficientes para compreender que existe uma subordinação da matéria a sua disposição, entendendo que os mecanismos de *res* e *ordo* são inseparáveis para a composição de um texto congruente. A partir de agora, o empreendimento é afirmar que a elocução também é inseparável dos demais componentes. Essas três instâncias, tratando-se da imagem no texto, são entretecidas como frente e verso de um papel, ou seja, inseparáveis, de modo que todas atuam concomitantemente no poema.

Horácio afirma que a matéria está imbricada com a eleição das palavras, a **elocução**. É recomendado ao poeta, segundo Martinhos dos Santos (2000, p. 203), “primeiro descobrir o caso, depois ordenar as partes da obra, ou ainda, é necessário primeiro saber o que dizer, para depois saber em que ordem dizer”, para assim a elocução ser consoante à disposição e à invenção da matéria. Nos versos de Horácio, tendo escolhido a matéria versada no texto, logo as palavras se sucedem de bom grado e segundo o caso previsto: “*verbaque prouisam rem non inuita sequentur*” [e agora as palavras seguirão, sem esforço, o assunto imaginado] (Hor. *AP.*, 311)

Cícero já havia descrito que invenção e elocução são partes do discurso que estão interligadas. Em *De Oratore* (I, 94), confere a eloquência ao orador articulado, sendo ela a capacidade de falar com clareza e argúcia, e, principalmente, o elemento que propicia ampliar e ornar um discurso. Para atingir esse fim – no discurso oratório, a persuasão – as instâncias da matéria, disposição e escolha de palavras devem ser coerentes entre si. O bom orador, para Cícero, é aquele que possui muito amplo conhecimento e combina as palavras consoante o caso, ou seja, à matéria; sem essa consciência, nas palavras de Cícero, o fluxo de palavras será “vazio e risível”: “*Est enim et scientia comprehendenda rerum plurimarum, sine qua verborum volubilitas inanis atque inridenda est*” [Com efeito é preciso incluir o conhecimento de inúmeros assuntos, sem o qual a fluência das palavras é **vazio** e **risível**] (Cic. *De Or.* I, 17, tradução nossa, grifos nossos). Desse modo, Horácio parece estar no mesmo passo que Cícero quanto à necessidade de haver congruência entre matéria e sua expressão.

A articulação das partes citadas anteriormente tange ao processo da **clareza** do poema. O preceito, guiado por um jogo de sombras entre claro e obscuro, compreende a junção da

elocução à disposição e invenção. Aristóteles, na *Retórica*, define a clareza como uma qualidade do enunciado, de modo que um discurso se torna claro quando consegue comunicar sua mensagem, sendo que, na poesia, esse efeito é produzido especialmente pelo ajuste das palavras à expressão da matéria (Ar., *Rhe.*, 3, 2, 1404b).

Em busca da clareza do poema, Horácio restringe a liberdade irrestrita dada ao poeta. No conjunto do discurso, não há lugar para uma elocução que se sobressaia à invenção ou disposição. Assim, não há espaço para palavras especiosas de *per se*, mas que não coexistem com a totalidade da matéria “*Scimus, et hanc ueniam petimusque damusque uicissim,/ sed non ut placidis coeant inmitia, non ut/ serpentes auibus gementur, tigribus agni*” [Bem o sabemos e, por isso, tal liberdade procuramos e reciprocamente a concedemos, sem permitir, contudo, que à mansidão se junte a ferocidade e que se associem serpentes a aves e cordeiros a tigres] (Hor., *AP.*, 11-3). A negação desse fato afeta a clareza do discurso, isto é, “a subordinação da eleição e composição das palavras à descoberta do caso, isto é, da elocução à invenção” (Marinhos dos Santos, 2000, p. 207), e, assim, o poeta incorre no vício da obscuridade (*Ibidem*).

Ora, é diante desse conjunto de técnicas estruturais e do jogo de luminosidade, entre luz (clareza) e sombra (obscuridade) que Horácio cristaliza a comparação entre pintura e poesia:

*Vt pictura poesis; erit quae, si **propius** stes,  
te capiat magis, et quaedam, si **longius** abstes;  
haec amat **obscurum**, uolet haec **sub luce** uideri,  
iudicis argutum quae non formidat acumen:  
haec placuit **semel**, haec **decies repetita** placebit*

365

Como a pintura é a poesia: coisas há que **perto** mais te agradam e outras, se a **distância** estiveres. Esta quer ser vista na **obscuridade** e aquela à **viva luz**, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos: esta só **uma** vez agradou, aquela, **dez vezes** vista, sempre agradecerá. [365]  
(Hor. *Ars.*, 361-5, grifos nossos)

Essa passagem revela uma construção sintática própria do estilo retórico, o paralelismo. Wesley Trimpi (1973) aponta que a figura do paralelismo é construída com uma forma comparativa cruzada e, por isso, a sintaxe pode afetar a sua interpretação. Trimpi destaca que Horácio elabora o excerto rompendo a ordem do paralelismo e propõe uma sintaxe construída pelo quiasmo, em que uma figura enuncia a posição entrecruzada dos elementos correspondentes entre si e exprime uma relação de antítese (*Ibid*, p. 5). Assim, para evidenciar

a forma da comparação e quais as qualidades comparadas entre as artes, o autor chega à seguinte fórmula:

Vt pictura poesis: erit quae, si **propius** stes [a 1],  
 te capiat magis, et quaedam, si **longius** abstes [a 2];  
 haec amat **obscurum** [b 1], volet haec **sub luce** [b 2] uideri,  
 iudicis argutum quae non formidat acumen;  
 haec placuit **semel** [c 1], haec deciens **repetita** placebit [c 2]  
 (Hor. *AP.*, 361-5, *apud* Trimpi, 1973, p. 2, grifos nossos)

Para o autor, a primeira comparação entre pintura e poesia é a distância (A1 *propius* e A2 *longius*), a segunda é a pintura e o poema que preferem ser vistos sob a luz (*sub luce*), ou que ama o obscuro (*obscurum*) (B1 e B2), e a terceira, a que agrada uma vez e a que agrada mais vezes (C1 *semel* e C2 *repetita*) (*Ibid.*, p. 5). Do mesmo modo, o autor aponta que a obscuridade inerente à passagem encoraja o leitor a voltar para a simples e óbvia estrutura do paralelismo retórico (Trimpi, 1978, p. 31).

Martinho dos Santos afirma que, nessa passagem, além de comparar pintura a poesia, Horácio se refere a discursos longos e breves. Quando o poema quer ser visto sob a luz, no caso o poema breve, o poeta burila o texto para que a elocução reluza. O poema que deseja ser visto no escuro, de longe, refere-se ao longo, cuja elocução se compõe de modo muito mais difuso, e o interlocutor precisa da distância para contemplar o todo do poema. Nas palavras do autor:

Pois, de um lado o poema breve, porque é uma pequena tira, exige do poeta que lapide uma a uma as palavras, isto é, labore na elocução, mas porque carece de partes, dispensa-o da disposição. De outro lado, o poema longo, porque se compõe de partes, exige do poeta que encadeie tiras inteiras de palavras, isto é, que labore na disposição, mas, porque transcende a singularidade das palavras, permite-lhe que cochile na elocução [...] Assim, o poema breve é composição mais minuciosa, cujas palavras se devem inspecionar; o poema longo é composição mais difusa, cujo todo se deve contemplar. (Martinho dos Santos, 2000, p. 208)

Trimpi (1973) argumenta que a comparação horaciana entre perto (*propius*) e longe (*longius*), luz (*sub luce*) e sombra (*obscurum*), e que a possibilidade de o texto ser apreciado muitas vezes (*repetita*) ou poucas vezes (*semel*) é resultado da **elocução** empregada. É a experiência da elocução do discurso que cria esses efeitos de recepção para o interlocutor, e sobretudo, em como a imagem atravessa esses textos, verbais ou não. Assim, nas palavras de

Trimpi: “Primeiramente não é um tipo de pintura que **ama um lugar escuro**, mas um tipo de **estilo característico de certas composições** que podem ser distinguidas de outros tipos de estilo em uma comparação com a pintura” (Trimpi, 1973, p. 10, grifos nossos)<sup>27</sup>.

Ademais, a concisão comparativa de Horácio expõe a tradição que originou esses conceitos do discurso. Para a comparação entre *longius* e *propius*, tanto Trimpi (1973, 1978) quanto Martinho dos Santos (2000) apontam que a comparação feita por Horácio segue a doutrina filosófica de Platão. Martinho dos Santos (2000, p. 208) lembra a proposição do distanciamento no *Sofista* (235 b - 236 c; 266 d) de Platão, que se volta aos conceitos de arte icástica e arte fantástica, que tratam da perspectiva de como se opera a imitação:

**a arte icástica** [...] consiste em operar-se a imitação segundo as medidas do exemplo e na **arte fantástica** [...] é própria dos que modelam ou pintam obras grandes, em que se lhes dá a medida verdadeira da beleza, o que está no alto parecerá menor do que necessário, e o que está embaixo, maior, justamente porque aquelas vemos de longe, e esta de perto (Martinho dos Santos, 2000, p. 208, grifos nossos).

Nesses conceitos da perspectiva da arte reside o termo *skiagraphía*, também presente na *Retórica*<sup>28</sup> de Aristóteles. Em Platão, o termo é associado à pintura que usa a sombra para forjar a perspectiva, de maneira que “apareça como desenho perfeito quando o todo contemplamos à distância, e se dissipe em debuxos grosseiros quando as partes examinamos de perto” (Martinho dos Santos, 2000, p. 208). Tomando os sentidos produzidos pela dimensão da *skiagraphía* na natureza da pintura, Martinho dos Santos observa que a transferência desses termos para o discurso verbal implica que o **discurso breve é icástico**, ao respeitar as medidas do exemplo para produzir a simetria da imagem e, em seu plano, cuida meticulosamente das figuras e cores de cada palavra. Ao passo que o **discurso longo** se comporta como a **arte fantástica**, haja vista que ela forja a aparência das perspectivas e sua leitura depende do relevo do todo, “cuidando do contorno e volume do conjunto das partes” (Martinho dos Santos, 2000, p. 209).

A comparação entre luz e sombra é descrita no tratado do *Sublime*, cuja suposta autoria é atribuída a Longino. Para Longino, estilo luminoso feito pelo uso de **figuras** é um artifício usado para alcançar o efeito do sublime no poema ou na pintura, o qual se define pelo estilo

<sup>27</sup> “Its not primarily a type of picture that loves a **darker place**, but a **type of style characteristic of certain compositions** which had been distinguished from other styles by a comparison with painting” (Trimpi, 1973, p. 10, tradução nossa).

<sup>28</sup> O conceito de *skiagraphía* em Aristóteles é operado sob a ótica dos gêneros retóricos. Assim, o filósofo compreende que cada gênero, de acordo com seus fins discursivos e práticos, burilam a expressão ao seu modo. Cf. Ar., *Rhe.* 3, 12, 1414 a-b.

elevado (Long. *Do Sub.* 12. 1). O texto usa os expedientes figurativos da retórica para elevar o grau de seu estilo, de modo que esse artifício reveste o texto com o belo e com a grandeza, bem como apaga qualquer parte que possa ser sentida como suspeita (*Ibid.*, 17. 2). Nesse sentido, as figuras podem criar o efeito luminoso, no qual a luz salta à vista e resplandece na elocução, como também pode ser criado o efeito obscuro, em que se obscurece o artifício, mantendo-o nas sombras (*Ibidem*). Trimpi (1973, p. 12) afirma que o efeito luminoso é obtido pela conciliação da beleza e paixão do sublime como excesso de luz.

Por último, Trimpi (1973, p. 14) observa a relação da comparação *semel ... repetita*, que, em seu entendimento, refere-se à relação da pintura ou do estilo do discurso e seu efeito psicológico na audiência. Sob essa luz, o autor enxerga uma possível relação interdiscursiva com Horácio nessa comparação com Longino. O autor grego entende que o sublime está relacionado à percepção do texto pelo leitor. Por exemplo, um texto quando lido muitas vezes por um indivíduo com cultura literária, à medida que vai examinando o enunciado, o texto perde o poder de emocionar pelo sublime. Em compensação, o sublime, o belo e verdadeiro estão no texto que sempre quando lido agrada (Long. *Do Sub.* 7. 3-4). O verbo *placere*, em Horácio, delimita a afinidade de um texto e seu potencial psicológico de agradar, cujo valor para causar tal efeito é intrínseco a sua matéria (Trimpi, 1973, p. 14). Assim, há textos que apenas agradaram na primeira leitura, enquanto outros, todas as vezes que forem lidos agradam por sua beleza.

Circunscrito a seu momento histórico, Horácio, com sua comparação *ut pictura poesis*, quer afirmar a força da pintura e da poesia em sua capacidade de colocarem um objeto diante dos olhos do interlocutor. A convenção mimética, como procedimento artístico que desencadeia um conjunto de técnicas e procedimentos para imitar, propõe que uma imagem (*eikon*) surja pela interação dos procedimentos artísticos, que, para o poeta latino, são ordenados pela sua necessidade e harmonia.

O *tópos* de Horácio é tomado em consideração por outros momentos e vertentes teóricas das humanidades, o que faz com que sua comparação ganhe diferentes significados. Por exemplo, a Segunda Sofística, como explica Bárbara Cassin (2005, p. 187), faz uma leitura que modifica as bases da mimesis. Se até então a mimesis era fundada como uma técnica produtiva, *poética*, e sua representação era voltada à representação da natureza, a Segunda Sofística desloca a direção da mimesis para a representação da **cultura**, em uma ordem que altera a imitação e faz com que todo discurso seja a imitação de um outro (*Ibidem*). Desse modo, *ut pictura poesis* adquire o sentido de que a representação não apenas se limita em criar um objeto

e colocá-lo diante dos olhos do interlocutor, mas principalmente que é possível “imitar a pintura como arte mimética — pintar a pintura. Imitar a imitação, produzir um conhecimento, não do objeto, mas da ficção do objeto” (*Ibid.*, p. 251). Ou seja, um mesmo discurso pode ser representado em um suporte do texto verbal e visual, e a mimesis da mimesis faz com que o discurso seja representado a três graus de distanciamento da realidade<sup>29</sup>, “o que se torna pretexto para a representação literária de uma pictorial” (*Ibid.*, p. 252).

Nessa esteira localiza-se Filóstrato, pertencente ao período da Segunda Sofística. O autor dos *Eikones*, ou *Imagines*, contribui com esse deslocamento da mimesis, na medida em que compreende que a descrição que reside na imagem é um **discurso**, um conteúdo. Esse, por sua vez, é fruto da sabedoria do artista e constitui um traço comum entre a pintura e a poesia, ou seja, da imagem pictórica e do discurso verbal (Carbone, 2005, p. 9), de modo que esse conteúdo transpassa as artes. O terreno imagético em Filóstrato pressupõe que uma imagem possui origem em uma dada forma artística e pode ser transplantada para outra expressão artística. Assim, Filóstrato considera que a imagem tem como origem ser um geometral de texto, cujas expressões se entrecruzam e se perfazem no tempo e espaço da cultura (Cassin, 2005, p. 253). O autor do mesmo modo supõe que seja possível interpretar a imagem de um quadro, transplantando-a para o domínio verbal, por meio de uma descrição exaustiva, cujo objetivo é esgotá-lo até o extremo, com descrições minuciosas de um quadro imagético (*Ibidem*). Como consequência desse domínio, verifica-se o exercício da écfrase relacionado à possibilidade de criar os fundamentos visuais suficientes para verter o literário para a representação pictórica.

A perspectiva do Renascimento na leitura de *ut poesis pictura*, como aponta Saldanha (1995, p. 136), leva o conceito ao extremo em sua comparação, finalizando uma equivalência entre as artes, como se pintura dependesse sistematicamente da poesia em suas bases de produção. Nas palavras do autor:

se, inicialmente, havia ainda uma clara distinção e uma consciência nítida de que as duas formas artísticas divergiam em relação aos meios e formas de expressão, aproximando-as apenas em termos de natureza, conteúdo e finalidade, a partir daqui, chegarão a estabelecer-se analogias quer de conteúdo, quer de forma. (Saldanha, 1995, p. 136)

---

<sup>29</sup> Cf. Pla. *Rep.* X.

Há muitos autores desse período que discorrem sobre o assunto sistematizando a comparação entre pintura e poesia. Martins e Brener (2022, p. 122) rememoram alguns autores desse período que propuseram a equivalência extrema entre as artes, como o pintor italiano Cennino Cennini (1370 – 1440), que em sua obra *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura* (1859), o pintor repete e amplia a máxima de Horácio, afirmando o poeta ser livre para compor sua imagem *secondo sua fantasia* (Cennini, 1859, p. 2 *apud* Martins, Brener, 2022, p. 122).

*Da Pintura* (1435), de Leon Battista Alberti é outro tratado importante mencionado por Martins e Brener (2022, p. 122) que não apenas argumenta pela equiparação entre as artes, mas também redige toda sua doutrina organizada sobre o *ut poesis pictura*. Alberti baseia sua teoria da pintura como um discurso cuja imagem se articula a partir do *lógos* — organização que rege a poesia (Seligman-Silva, 2011, p. 12). O pintor italiano aplica uma retoricidade à pintura, submetendo-a à **tutela do lógos**, em que se transpõem os preceitos artísticos que regem retórica e poética para o discurso pictórico (*Ibid.*, p. 13). Outra característica interessante é que o pintor assume a posição do *poeta doctus* (erudito, conhecedor da cultura), sendo, assim, compreendido como um *pictor doctus*. Por essa erudição, o pintor pode corresponder à doutrina do *decorum* ou *convenevolezza*, doutrina retomada de Horácio que rege a conveniência necessária da matéria do discurso (*Ibidem*), ou seja, o decoro. Por fim, retomam-se os fins visados pelo discurso (*docere, mouere e delectare*) aplicando-os na pintura (Martins, Brener, 2022, p. 122). Nesse sentido, os domínios da pintura no Renascimento são, por assim dizer, uma “pintura de e sobre palavras, uma iconografia” (Seligman-Silva, 2011, p. 13). Assim, a pintura reflete uma relação íntima com as fronteiras da poesia, de forma que “seu fim é o (re)despertar, no espectador, das palavras que ela encerra em si: a pintura quer ser lida, traduzida em comentário; quer voltar a ser texto” (*Ibidem*).

O crítico alemão pré-romântico Lessing dedica sua obra *Laocoonte* inteiramente à comparação entre as artes (Martins, Brener, 2022, p. 122). Embora Lessing pressuponha que ambas as formas busquem o mesmo efeito — o prazer e a fruição estética ao representar coisas ausentes — ele entende que ainda não seria de fato o caso de equiparar pintura a poesia, pois há um distanciamento da ordem da apreensão do sentido entre as artes (*Ibidem*). Em primeiro lugar, assume-se que a poesia está em vantagem em relação à pintura no que tange a representação das paixões, pois o poeta pode criar personagens de modo livre, desconhecidos ao público, enquanto a pintura deveria escolher temas e personagens de amplo conhecimento para ter sua representação **reconhecida** (Seligman-Silva, 2011, p. 27).

Lessing aponta para um vínculo do signo e seu significado, em que considera como um sistema de signos pode representar elementos imagéticos. Nesse sistema, a pintura dispõe os signos em um dado espaço, um ao lado do outro, sucedendo e existindo em uma relação espacial. Já a poesia, no entanto, dispõe os signos um depois do outro (Martins, Brener, 2022, p. 122). Em outras palavras, a organização dos signos na pintura pode surgir pela **simultaneidade**, enquanto a linguagem força à **linearidade** da poesia (Seligman-Silva, 2011, p. 37). Com isso, a expressão de um certo conteúdo pela pintura ou poesia não consegue ter a mesma transposição semiótica, haja vista que cada um desses domínios artísticos possui um modo de se organizar estruturalmente. Portanto, para Lessing, embora exista o interesse em criar um retorização da pintura para equipará-la à poesia, numa transposição da imagem à linguagem, não há como superar a barreira natural dos sentidos próprios, como a audição e visão, que impede aquela formular uma imagem tão clara quanto desta (Martins, Brener, 2022, p. 122). Assim, no contexto do autor alemão, há uma certa superioridade dos sentidos na apreensão de uma imagem.

Para Seligmann-Silva (2011), apesar de Lessing ter testado os limites da doutrina do símile horaciano, o alemão não se liberta totalmente de seus domínios, visto que seu texto aborda a fidelidade dos princípios miméticos em relação às artes, ou seja, discorre sobre a organização da técnica para as artes. Sua obra é, logo, sobre os limites da mimesis para cada arte, tratando especificamente das regras que o artista deve respeitar (*Ibid.*, p. 55). Desse modo, Lessing exhibe uma importância basilar nos estudos Estéticos, haja vista que sua teoria artística trata da recepção de cada arte e sobre o funcionamento de seus signos no discurso. Na opinião de Seligmann-Silva, talvez este feito tenha servido para superar a concepção mimética das artes como cópia da realidade e, conseqüentemente, a doutrina do *ut pictura poesis* (*Ibidem*).

Retornando ao contexto da carta, Horácio deseja aconselhar o amigo a quem a endereça sobre a composição de um bom poema. Para construir sua crítica, o poeta retoma, por meio das metáforas e do simbolismo da própria poesia, conceitos artísticos comuns a seu tempo, o que faz com que seu texto seja uma rede na qual se interligam doutrinas poéticas, filosóficas e retóricas. Assim, Horácio cria um enunciado didático, ornado pelas formas do *sermo*, para evidenciar a técnica que subjaz às artes produtivas, como pintura e poesia.

O poeta não coloca em questão o objeto de representação de cada uma dessas formas artísticas. Ou seja, não equipara poesia e pintura, nem considera que tenham um mesmo valor artístico, como se a forma de expressão de uma arte equivalesse à outra na totalidade. A comparação de Horácio relaciona-se, todavia, aos meios e modos de imitação compartilhados

entre ambas (Rodolpho, 2010, p. 20). Assim, técnicas de unidade entre a matéria e as partes, clareza e elegância, todas regidas pelo decoro, convergem para um ponto em comum: a formação da imagem na poesia e na pintura.

Assim, Horácio configura o poema com imagens ilustrativas que exemplificam a extensão da técnica, bem como seu domínio próprio, pois é somente pelo domínio e autocontrole da técnica que o poeta converte o dissonante em uma parte adequada ao todo do poema. Desse modo, imagens como a figura do grotesco e a digressão do remendo purpúreo possuem um valor metapoético para exemplificar as técnicas de composição e arranjo poético.



**FIGURA 2 - ARIADNE ABANDONED.** 62 – 79 EC (?). Afresco (Pompeia), Gesso. 47 cm x 41 cm. Naples, IT: Naples National Archaeological Museum. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/ariadne-abandoned/xAF7WyZPrJWRGg>. Acesso em: 21 maio. 2024.

Nos olhos de Teseu se desenhou  
o seu espaço perdido e encontrado  
no centro da pupila, e nas mãos  
de Ariadne o tacto criou  
o espaço que era preso e desprendido.  
De Teseu e Ariadne recebi  
o lugar conhecido pelo olhar  
e o caminho que em mim própria ando.

Fiama Hasse Pais Brandão, *Canto do labirinto*

### 3. A operação da éfrase na prática retórica

A éfrase (ἔκφρασις), de certa forma, é similar à *descriptio* latina, referida pelo autor anônimo da *Retórica a Herênio* (86 – 82 AEC),<sup>30</sup> à medida que comporta uma exposição clara (*perspicuam*) de um objeto. Entretanto, a éfrase lida e formulada pelos autores do *Progymasmata* (1 AEC - 4 EC) ultrapassa os efeitos previstos pela *descriptio* configurada em um período contemporâneo a Cícero (106 – 43 AEC), visto que o modo de representar da éfrase engloba uma forma de descrever<sup>31</sup> que utiliza uma linguagem vívida tendo o objetivo de colocar uma imagem diante dos olhos.

Tal configuração e versatilidade do recurso nos textos possibilitou a éfrase ser considerada um exercício retórico, um gênero ou modo literário, um tipo de narrativa descritiva, uma espécie de descrição, uma representação poética (ou meta-poética ou meta representacional) (Zeitlin, 2013, p. 17). Assim, antiguidade, poetas, prosadores, oradores e historiadores aproveitaram-se da éfrase para compor, a fim de proporcionar um impacto visual em seus textos e criar um envolvimento imaginativo das cenas descritas (Webb, 2009, p. 19).

As diferentes configurações, que determinam a aplicação da figura como um gênero literário ou exercício retórico, reúnem-se em torno de determinadas características em comum, quais sejam: a *enargia* (vividez), *sapheneia* (clareza) e *phantasia* (imaginação). Essas características, juntas, evidenciam uma imagem aos olhos da mente do leitor (ou ouvinte) e suscitam nele uma resposta emocional (*páthos*) (Zeitlin, 2013, p. 17). Dessa forma, ao tratar de um enunciado efrástico, apresentam-se **virtudes elocutivas** que trazem vividez para a linguagem, tornando-a rica em detalhes, comunicam com clareza e fazem o leitor ou ouvinte imaginar o conteúdo de uma exposição.

De certo modo, a tradição da éfrase se filia à mimesis, como aponta Prado (2016 p. 140). Esta é uma atividade comum às artes produtivas, ou seja, à poética e também à retórica,

---

<sup>30</sup> A *descriptio* é apresentada na obra *Retórica a Herênio*, de autoria anônima. Segundo o autor “*descriptio nominatur quae rerum consequentium continet perspicuam et dilucidam cum gravitate expositionem*” [Chama-se descrição o ornamento que contém uma exposição perspicua, clara e grave das consequências das ações] (Anônimo, *Rhe ad Her.* IV, 51, tradução Ana Paula Celestino et al, 2005, p. 277).

<sup>31</sup> No decorrer da pesquisa, recorreremos ao verbo *descrever* para apontar ação da figura éfrase no enunciado. Contudo, advertimos que os efeitos despertados pela éfrase ultrapassam os sentidos previstos pelo verbo *descrever*, cujo vocábulo aborda ações como: expor em palavras, contar minuciosamente, ou demonstrar um percurso (Caldas Aulete, c2024). De fato, a éfrase assume esses comandos, operando uma descrição minuciosa e periegemática (Martins, 2016), mas também engloba e pressupõe uma forma de representar vividamente, pela ação da *enargia*, a virtude elocutiva que traz recursos estilísticos para o enunciado, tornando a linguagem vívida e fazendo com que relato produzido tenha força para ser visualizado em fantasia, ou seja, com a mente. Desse modo, vê-se que não há um verbo em língua portuguesa que abranja todos efeitos demandados pela figura, assim, quando o verbo *descrever* for utilizado na análise, nosso referente é o modo operatório da éfrase.

que medeia a interação dessas técnicas criativas com o real. A atividade mimética implica procedimentos racionais que formalizam a criação artística e configuram a ficcionalização da imagem do mundo. Desse modo, a mimesis possui uma relação com a configuração do **verossímil**, cuja representação difere da realidade empírica, mas que é possível no universo do pacto ficcional criado entre autor e leitor, dramaturgo e espectador (Halliwell, 1995, p. 152). A écfrase, nesse sentido, beneficia-se da mimesis, ao configurar uma representação verossímil, elaborada pelas suas virtudes elocutivas de vividez e clareza, em que a engenhosidade elocutiva comunica detalhes verossímeis, expressivos, criando uma imagem verbo-visual possível de ser imaginada.

Para mimetizar, como abona Hansen (2006, p. 88), a écfrase representa as coisas do mundo que descreve, a partir dos modos de imitação das artes retóricas (*endoxa*, ἔνδοξα) e das artes poéticas (*eikona*, εἰκόνα), sendo procedimentos que configuram uma certa imagem prototípica que ecoa na memória coletiva. Dessa forma, a perícia na forma de enunciar traz uma elocução reluzente, nítida e vívida que convida o leitor ou o ouvinte a serem espectadores para visualizar os detalhes expostos pela técnica:

Ao mimetizar propriedades da coisa (o *topos* ou a *res* retórica) segundo o *endoxon* – a opinião verdadeira que os sábios ou a maioria deles têm da coisa – o autor da *ekphrasis* sabe que seu público tem a memória da mesma opinião e que, julgando o efeito, observa se é análogo e proporcionado a ela, maravilhando-se com a probabilidade eficaz da beleza, mas também com a engenhosidade da invenção e a perícia elocutiva da arte que, com coisas e palavras conhecidas, produzem efeitos inesperados. Nenhum detalhe da *ekphrasis* é informal, expressivo ou realista, pois todos eles se incluem em uma invenção e elocução que aplicam preceitos previstos pela instituição retórica para transformar o ouvido do ouvinte, constituído na variação elocutiva do discurso, num olho incorporal que os avalia. (Hansen, 2006, p. 88)

Nessa esteira, o efeito pretendido ao realizar uma exposição ecfástica é engajar ativamente o público a imaginar os fatos descritos. É sobretudo uma forma de discursar que transforma o público ouvinte ou leitor em um espectador, fazendo com que ele veja com precisão as cenas elaboradas por palavras. Ou seja, procura-se a todo instante instigar a imaginação do espectador, para que ele veja as imagens cuidadosamente manipuladas pelo enunciador.

O estudo que se delineia neste capítulo não pretende esboçar uma definição fechada e finalizada da écfrase, em uma perspectiva teórica. O objetivo principal é compreender que este

tema é dinâmico e possui e constante reflexão nas disciplinas da antiguidade clássica, como nos tratados de retórica. Assim, convém destacar figuras que tratam de virtudes elocutivas que auxiliam na configuração da imagem verbal. Ou seja, o arcabouço de figuras levantadas almejam formar um repertório das formas elocutivas que conferem vivacidade ao enunciado, criando nele uma imagem verbal.

Uma definição própria do termo *écfrase*, enquanto uma doutrina, é encontrada tão somente na obra *Progymnasmata*, ou *Praeexercitamina*, em língua latina. Esta obra comporta uma reunião de textos escritos entre o século 1 AEC a 4 EC, dedicados aos exercícios preliminares da formação retórica, de autores como Hélio Teão, Aftônio, Ps. Hermógenes e Nicolau, o Sofista, conhecidos como retores menores. Há uma definição semelhante encontrada nesses autores que apresentam o mecanismo descritivo como um discurso periegemático (*περιηγηματικὸς*) que conduz vividamente (*ἐναργῶς*) diante dos olhos.<sup>32</sup>

Por discurso periegemático, entende-se um enunciado que visa explicar e descrever. Rodolpho (2010) aponta que a aproximação da *écfrase* a um discurso periegemático deve-se ao fato da figura conduzir a descrição de um objeto, recorrendo a uma descrição detalhada que “procura fornecer todos os elementos para a presentificação da imagem”, de forma que “os olhos podem ver ao redor de toda a imagem” (*Ibid.*, p. 112). Ou seja, é nessa característica que a *écfrase* surge como um modo de enunciação que converte o leitor/ouvinte em espectador, e o engaja ativamente a imaginar as imagens cuidadosamente manipuladas na exposição.

A fluidez do termo descrito pelo *Progymnasmata* é resultado de um exame constante dos tratados retóricos em compreender que a linguagem possui uma força de representação, bem como propor técnicas que amplifiquem a tensão representativa. Assim, antes do termo ser cunhado nessa obra, as qualidades que fazem um enunciado ser considerado como *ecfrástico* permeavam na tradição retórica, como é o caso da **enargia**, responsável por despertar emoções no auditório durante a eloquência, inspirar no indivíduo prazer pela linguagem e fazê-lo contemplar as imagens descritas como se fosse um sonho (*Ar., Rhe.*, 2. 2, 1378b), adentrando, portanto, no campo da fantasia.

A *enargia* na disciplina retórica recebe diversos nomes, como *euidencia*, *illustratio*, *lumina*, contudo, a diversidade de nome se refere a um efeito: as formas da elocução que sustentam a composição de uma imagem no enunciado, por meio de uma linguagem vívida e clara, capaz de suscitar afetos no auditório. Desse modo, ao se pensar em *enargia*, tem-se uma virtude da elocução que desperta a clareza, brevidade, adequação e suavidade ao discurso (Cic.,

---

<sup>32</sup> Cf. Aelius Theon (*Prog.*, 118. 6, 7); Aphthonios, (*Prog.* 7, 1-5); PS. Hermógenes. (*Prog.*, 10, 1).

*De pa.*, 19), mas também revela um recurso que burila o enunciado, ao formular a elocução com figuras retóricas (*Cic., De pa.*, 20) que adequam à elocução a uma forma mais elegante, vívida e reluzente. Portanto, a enargia é a qualidade elocutiva que dá condições para presentificar uma imagem no enunciado, ou seja, para construir de um enunciado ecfástico; dessa maneira, há uma união entre os dois termos, de forma que a enargia chega a ser sinônimo de écfase, pois a enargia coloca diante dos olhos com vividez, mas, sem dúvida, é a écfase que conduz esse processo (Rodolpho, 2010, p. 107).

Os antigos também refletem a capacidade imaginativa atrelada à linguagem, observando como uma elocução adequada e uma organização narrativa transparente é capaz de colocar uma imagem diante dos olhos. Produzir fantasia é o efeito desejado em uma exposição ecfástica pelo enunciadador: ele enseja pela linguagem colocar um objeto diante dos olhos da mente de seu público. Assim, uma exposição que suscita a fantasia opera a descrição da écfase e a enargia, mobilizando a acumulação de detalhes e um enunciado trabalhado para expor uma imagem diante dos olhos do leitor.

Portanto, o estudo discute a écfase e outras figuras que se filiam às suas bases operativas da écfase, demonstrando a sólida noção de representação verbal vívida que circula nos textos antigos. Nosso objetivo com esse percurso é levantar subsídios para analisar e reconhecer as formas écfase da epístola 10, das *Heroides* de Ovídio. Com isso, no decorrer da exposição sobre os procedimentos retóricos, quando necessário, recorreremos a exemplos literários, retirados do corpus de análise, para demonstrar a operação dessas figuras.

### 3.1 A retórica de Aristóteles

Assim como a *Poética*, Aristóteles insere também a *Retórica* no quadro das ciências produtivas, ou seja, as que versam sobre a técnica destinada à produção de algo; em ambos os casos, o discurso verbal. Ora, se na *Poética*, o filósofo abordava o discurso literário, como a poesia lírica, épica e o drama, na *Retórica*, a técnica estudada é a comunicação, especialmente aquelas que têm fins persuasivos (Alexandre Júnior, 2005, p. 23).

Algo comum entre as ciências poéticas, como destaca Marilena Chauí, é a necessidade de elas terem um modelo, uma forma, que guia o trabalho do artesão. O modelo seria o *eîdos* (εἶδος), a forma acabada e perfeita, o exemplo que guia e orienta a causa eficiente (Chauí, 2002, p. 478). O artesão preenche o *eîdos* pela matéria, composta e determinada pelas formas próprias de cada arte. A matéria é orientada pelo conjunto de preceitos técnicos e regras que envolvem

a arte, e “essas regras nascem da combinação entre a experiência (εμπειρία) e o seu modelo (εἶδος) e constituem o saber ou a ciência própria do técnico, isto é, o método (μέθοδος)” (*Ibidem*). Daí que *Retórica* e *Poética* são técnicas imitativas que, pelo discurso verbal, emulam (faz como outro faz) ou simulam (parecer-se com o outro como se fosse o outro) (*Ibidem*). Trata-se de técnicas miméticas que possuem uma arte para capturar o real e traduzi-lo em discurso, para as funções a que se destina cada técnica. Logo, a atividade mimética descrita na *Poética* também é cara ao discurso retórico.

Aristóteles define as bases da composição do discurso retórico pontuando os meios necessários para produzir um caráter para persuadir. Para o filósofo, o orador deve persuadir pelo seu caráter (*éthos*, ἦθος), demonstrando ser ele digno de confiança; ele também deve mobilizar as paixões (*páthos*, πάθος) de seu auditório, bem como deve demonstrar um argumento convincente pela força do raciocínio lógico (*lógos*, λόγος).

Esses meios de persuasão estão atrelados a situações discursivas específicas, em que se reconhecem os *genera dicendi* (gêneros do discurso). Aristóteles propõe classificar três espécies de gênero: o **epidítico**, o **deliberativo** e o **jurídico**. O gênero epidítico é aquele cuja pretensão é louvar ou depreciar algo, visando a mostrar um defeito ou qualidade em uma coisa, ou em uma pessoa (Alexandre Júnior, 2005, p. 38). O deliberativo trata dos assuntos do Estado (Ar., *Rhe.*, I, 1359b),<sup>33</sup> como guerra, paz, importações e exportações, e as legislações, e visa a demonstrar o sucesso ou insucesso que uma determinada ação causaria (*Ibid.*, 1358 a). O gênero judiciário, por último, julga alguma causa ocorrida, e demonstra se ela é justa ou injusta (*Ibid.*, 1358 b).

A retórica aristotélica sublinha que a ação primordial para persuadir é a necessidade de movimentar as paixões do ouvinte. Para Chauí (2002, p. 482), Aristóteles entende que a retórica não se restringe ao objetivo de convencimento pelo discurso lógico; mais do que pela força do argumento, o orador cria o efeito persuasivo pelo sensível. Isso porque, na coesão interna do discurso, estão em confluência dois domínios: o domínio do inteligível, em que predomina a razão, o *lógos*, e o domínio do sensível, em que agem os afetos éticos (*éthos*) e patéticos (*páthos*).

Nesse sentido, a força do argumento do orador não reside apenas no domínio do inteligível, mas deve principalmente afetar os ânimos do ouvinte. O orador deve transparecer, em seu discurso, as marcas e efeitos que afetam os ânimos para que, de fato, leve à persuasão:

---

<sup>33</sup> Todas as traduções d’*A Retórica* são de responsabilidade de Alexandre Júnior (2005).

Aristóteles ensina que a ação primordial da retórica é tocar as paixões, despertá-las, provocá-las, pois o orador não se dirige ao intelecto do ouvinte ou do destinatário e, sim, ao seu ânimo. Persuadir é comover, emocionar, pôr em movimento o *páthos*, suscitando no ouvinte medo, cólera, ódio, amor, piedade, tristeza, alegria, generosidade, inveja, etc. E o próprio orador consegue esses efeitos se, além do estilo e dos argumentos, ele próprio parecer apaixonado no que defende e no que acusa, no que promete ou nas ameaças que faz. Porque o *éthos* do orador e do ouvinte submergem no *páthos*, [...] a retórica se tornou inseparável da ética, passando a ser vista como o melhor instrumento para educar as paixões e chegar à virtude. (Chauí, 2002, p. 482)

Portanto, o discurso retórico, em sua fundamentação, dispõe técnicas específicas que auxiliam o objetivo do orador de persuadir o seu auditório, pela força do argumento lógico e pelo domínio do sensível, em que se compreende o *éthos* e o *páthos*. Além disso, é dentro do domínio sensível que se concebe o recurso retórico da **imagem**, um artifício pelo qual o orador projeta os afetos do sensível na mente do ouvinte, a fim de persuadir. A imagem opera as duas instâncias do sensível na retórica, o *éthos* e o *páthos*, pelo modo como ilustra a clarifica a exibição do caráter do orador, bem como das emoções.

Fica, assim, suposto que figura éfrase, enquanto um exercício da eloquência retórica, opera um enunciado que demonstra uma força descritiva ao expor um objeto diante dos olhos. Esse modo de enunciar é elaborado por uma linguagem vívida, possibilitando que um evento narrado/descrito pelo orador seja de fato visualizado pelo ouvinte (Hansen, 2006, p. 93).

O fato é que no *corpus aristotelicum* a figura éfrase não foi descrita pelo filósofo. Contudo, há operações discursivas que exprimem o conceito da imagem-verbal e estão associadas ao intuito de atingir o sensível pelo discurso. O recorte teórico sobre os exercícios e a argumentação pretendida com os exercícios retóricos visam a exemplificar como esses processos estão interligados uns com os outros, em uma relação de coexistência, de tal forma que se encontrem no discurso para criar um efeito imagético no enunciado.

### 3.1.1 Amplificação

A **amplificação** é um recurso retórico que se relaciona com a descrição e enargia. É um procedimento discursivo que reforça as qualidades de um indivíduo expostas em um discurso; assim, a amplificação é “recurso apropriado ao discurso do gênero epidítico, dessa forma é

possível tornar mais belas ou mais feias as ações do indivíduo (tendo em vista naturalmente as duas chaves do demonstrativo)” (Rodolpho, 2010, p. 43). Para Aristóteles, a amplificação deve ser empregada para reforçar as ações mais relevantes de um homem, bem como fazê-las superiores e mais belas. Por esse modo, a amplificação, como abona o próprio filósofo, é um recurso mais apropriado ao gênero **epidítico**, por revestir as ações de beleza e grandeza:

[1369a38] Devemos igualmente empregar muitos meios de amplificação; por exemplo, se um homem agiu só, ou em primeiro lugar, com poucas pessoas, ou se teve a parte mais relevante na acção; pois todas estas circunstâncias são belas. [...] A amplificação enquadra-se logicamente nas formas de **elogio**, pois consiste em superioridade e superioridade é uma das coisas mais belas. Pelo que, se não é possível comparar alguém com pessoas de renome, é pelo menos necessário compará-lo com as outras pessoas, visto que a superioridade parece revelar a virtude. Entre as espécies comuns a todos discursos, a amplificação é, em geral, a mais apropriada aos **epidítico**; pois estes tomam em consideração **as acções por todos aceites, de sorte que apenas resta revestilas de grandezas e de beleza**. (Ar., *Rhe*, 1, 9, 1369a, grifos nossos)

Assim, a amplificação é uma parte importante para a composição do elogio, e, portanto, para o gênero epidítico, pois por ela se reforçam as características que fazem um indivíduo parecer melhor do que é. Destaca-se como exemplo de amplificação os primeiros versos da *Odisseia*, os quais exaltam a figura e os feitos de Odisseu, a fim de construir no discurso o caráter nobre da personagem épica:

Fala-me, Musa, do **homem astuto** que tanto vagueou,  
Depois de Troia destruiu a cidadela sagrada.  
**Muitos foram** os povos e cujas **idades observou**,  
Cujos **espíritos conheceu**; e foram muitos no mar  
Os **sofrimentos** por que passou para salvar a vida,  
Para **conseguir o retorno dos companheiros** a suas casas.  
(Hom., *Od.*, 1. 1-5, tradução Frederico Lourenço, 2011, p. 119, grifos nossos)

Dessa forma, pela amplificação, segundo (Rodolpho, 2010, p. 22), o orador pode mencionar circunstâncias que destacam grandeza do indivíduo, como, por exemplo, ações grandiosas que são derivadas do tempo e das ocasiões, as honrarias obtidas pelo indivíduo, ou até mesmo, se teve alguma estátua erguida em sua homenagem. Assim, a amplificação aristotélica ressalta as características éticas de um indivíduo, transparecendo a sua imagem de grandeza no discurso.

### 3.1.2 Metáfora

A **metáfora** se relaciona duplamente com o discurso retórico e poético, todavia, assumindo usos distintos conforme a função discursiva em que está inserida, conforme afirma Paul Ricoeur, em *A metáfora viva* (2000). Entretanto, ainda que existam funções diferentes para o uso da metáfora nessas artes miméticas, o mecanismo linguístico da metáfora permanece o mesmo:

Poesia e eloquência desenham assim dois universos de discursos distintos. Ora, a metáfora tem um pé em cada domínio. Ela pode, quanto à estrutura, consistir apenas em uma única operação de transferência de sentido das palavras, mas, quanto à função, ela dá continuidade aos destinos distintos da eloquência e da tragédia; há, portanto, uma única **estrutura** da metáfora, mas duas **funções**: uma retórica e uma poética. (Ricoeur, 2000, p. 23, grifos do autor)

A metáfora se liga à elocução (*léxis*, λέξις) do discurso, sendo descrita na *Poética* como uma operação que “consiste no transportar uma coisa para o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia” (Ar., *Poe.*, 21, 6, 1457b). Há, portanto, uma proposição bastante regrada para a metáfora, na qual sua estrutura está ligada à transposição de sentido, em que um termo empresta certos componentes semânticos a outro, assim como o sentido emprestado opõe-se ao próprio, isto é, ao sentido original. Assim, a metáfora preenche um vazio semântico, do qual a palavra emprestada ocupa a semântica da palavra ausente (Ricoeur, 2000, p. 31). Esse tropo trabalha com a concentração semântica, na medida em que coloca uma aproximação de alguns traços para estabelecer a transposição do sentido (Fiorin, 2014, p. 34). Nesse mesmo sentido aponta Barbara Cassin:

[...] ela [a metáfora] pode ‘deslocar’, ‘fazer deslizar’, para melhor dar a perceber o que há de semelhante ou de ‘comum’, como no próprio procedimento analítico; ela se aproveita das semelhanças já estabelecidas – gênero/ espécie, espécie/gênero, espécie/ espécie – para exhibir novas relações de similitude, mais difíceis de serem percebidas (Cassin, 2005, p. 247).

A estrutura da metáfora é compartilhada pelos dois discursos, contudo, suas funções e usos se distinguem na retórica e na poética. Na *Poética* preveem-se quatro tipos de metáforas: de gênero/espécie, da espécie/gênero, da espécie/espécie, e por analogia; ao passo que, na *Retórica*, prevê-se apenas o uso de metáfora por analogia (Alexandre Júnior, 2005, p. 47). Isto

porque, a prosa demanda mais cuidado em relação ao uso dessas figuras, pois, como explica Aristóteles, “[...] a prosa possui menos recursos do que a poesia” (Ar., *Rhe*, 3, 1, 1405a). O filósofo também afirma que a metáfora por analogia prevê clareza, agradabilidade e exotismo no discurso (*Ibidem*), i. e, é um tipo de metáfora apropriado ao discurso retórico.

Nessa esteira, não é recomendado que a metáfora provenha de termos que não partilhem, de alguma maneira, certa proximidade semântica. A figura deve ser estabelecida entre termos semelhantes e do mesmo gênero, ou com a mesma espécie do termo usado, designando uma evidente relação entre os termos da analogia (Ar., *Rhe*, 3, 1, 1405a). No discurso retórico, incorre em erro o enunciado metafórico que opera coisas dessemelhantes ou que se compõe de metáforas aglutinadas. Barbara Cassin aponta que o excesso de metáforas é reconhecido pelo nome de “enigma”, e compõe-se de metáforas para dizer “coisas reais através de associações impossíveis” (Cassin, 2005, p. 249). Aristóteles oferece o exemplo “eu vi um homem colar a fogo bronze a um homem” (*Rhe.*, 3. 2, 1405b), em que as metáforas presentes no enigma querem referenciar um tipo de colagem, a aplicação de ventosa (Ar., *Rhe*, 3, 2, 1405b; Cassin, 2005, p. 249).

Por conseguinte, a metáfora se encontra com o expediente da **clareza**. A clareza é um atributo do enunciado metafórico, justamente porque a figura metáfora não trata apenas de uma transposição de sentidos, mas é a condição para que a ela produza conhecimento (Cassin, 2005, p. 246), auxiliando no reconhecimento da transposição semântica. Logo, clareza é o que ajuda o fenômeno a se revelar **transparente**, pois a clareza “é de fato o estilo do *lógos* na condição de fenomenológico, na condição de desaparecer diante desse fenômeno que ela faz ver” (*Ibidem*). Assim, na *Retórica* e na *Poética*, o estilo da metáfora é sempre acompanhado pela clareza, pela forma que o enunciado metafórico deve ser “claro ‘e não banal’, ‘não insípido’”, pois o que salva o estilo da banalidade e da insipidez é o domínio da metáfora (*Ibidem*). Por isso, a metáfora de mais alto grau combina **agradabilidade**, **exotismo** e **clareza**, que, mesmo sendo virtudes contraditórias, “constituem sua originalidade decisiva, a própria marca do ‘estilo’, de cada um” (*Ibid.*, p. 247); e, desse modo, não é possível receber a metáfora por via de um, mas não de outro (Ar., *Rhe*, 3, 1405 a).

O símile (*eíkon*, εἰκόν) é uma categoria da metáfora, mas difere desta em seu arranjo sintático. A diferença entre ambas é pequena, porque, quando o símile diz “lançou-se como um leão”, com um operador conjuntivo, a metáfora suprime essa partícula e diz “ele lançou-se um leão”. Os exemplos elencados por Aristóteles referem-se a Aquiles (Hom. *Il.* 20. 164), e, para o filósofo, as duas sentenças são espécie de metáforas, visto que se opera a transferência de

sentido de leão para o herói grego. Na epístola “De Ariadne a Teseu” o símile é elaborado como recurso ilustrativo, a fim de evidenciar a imagem degradada da heroína autora. Para tanto, opera-se a transferência de sentido do gelo “*frigidior glacie*” para qualificar o estado desfalecido da personagem, assim, declara-se que a personagem se apresentava mais fria que o gelo “*Frigidior glacie semianimisque fui*” [E fiquei mais fria que o gelo e desmaiei] (Ov., *Her.*, 10., 30).

O símile é igualmente útil para a prosa, embora deva ser usado com parcimônia, pois é um elemento poético (Ar., *Rhe*, 3, 4, 1407a). Mais adiante, Aristóteles descreve que é possível converter símiles em metáfora, bem como o inverso; assim, é possível formulá-los quer como:

símiles quer como metáforas, de forma que todos os que são celebrados quando expressos como metáforas, é evidente que sê-lo-ão também quando símiles; e o mesmo com os símiles, que são metáforas a que falta uma palavra. É necessário, por seu turno, que a metáfora, proveniente da analogia, tenha sempre uma correspondência entre dois termos do mesmo género. Assim, por exemplo, se a taça é o «escudo de Dioniso», então é apropriado chamar «taça de Ares» ao escudo (Ar., *Rhe* 3, 4, 1407a).

Devem-se explorar no discurso os efeitos possíveis da metáfora, como: “de coisas belas, quer em som, quer em efeito, quer em poder de **visualização**, quer numa outra forma de percepção” (Ar., *Rhe*, 3, 1, 1450b, grifos nossos). Isto porque o modo de enunciar da metáfora difere de uma enunciação corriqueira, levantando no enunciado sentidos tão somente alcançados por de uma enunciação que estabelece relações de similitude entre termos distantes. Assim, a metáfora desnuda sentidos e percepções não usuais, de maneira que, como exemplifica Aristóteles, “não é a mesma coisa dizer, por exemplo, «aurora de dedos de rosa» ou «de dedos de púrpura», ou ainda, de forma mais pobre, «de dedos rubros»”. (*Ibid.*, 3, 2, 1405b). Em outras palavras, o enunciado metafórico consegue colocar sob os olhos do enunciatário uma imagem, por sua função representativa.

Para que a metáfora seja capaz de construir o enunciado visual, ela faz uso da **enargia**, que é a qualidade da metáfora que produz nitidez ao enunciado, que torna a matéria do empréstimo semântico mais evidente. Essa qualidade é conferida à metáfora de analogia, pois ela possui a virtude de “dispor «o objeto diante dos olhos»” (*Ibid.*, 3.4, 1411b), visto que, por colocar diante dos olhos, ela cria um quadro imagético (Cassin, 2005, p. 248).

### 3.1.3 Enargia

A **enargia** é a experiência da linguagem que traz para a metáfora a representação de uma ação conferindo-lhe movimento. Os exemplos de metáfora por analogia que usam a enargia são retirados de Homero, nos quais o poeta aplica esse mecanismo para representar uma ação, muitas vezes tornando um objeto inanimado como animado:

Mas em todas elas o que é mais reputado são as que representam uma acção, como nos seguintes casos: «de novo para a planície rolava, despudorada, a pedra» e «a flecha voou» e «louca por voar», e «sentavam-se por terra, desejando saciar-se de carne» e «a ponta da arma penetrou, ansiosa, no peito». Em todos estes exemplos, por se atribuir animação, representam-se coisas em acto: «ser despudorada» e «ser ansiosa», entre os outros exemplos, exprimem uma acção. Homero, porém, aplica estes elementos por meio de metáforas por analogia. Pois, tal como a pedra em relação a Sísifo, assim está o despudorado para o objecto do seu despudor. O mesmo sucede em símiles muito reputados referentes a coisas inanimadas:

*«enroladas, com as arestas de espuma; umas à frente, outras atrás»*

Pois o poeta atribui-lhes vida e confere-lhes também movimento; ora, movimento é acção. (Ar., *Rhe*, 3, 11, 1412a, grifos do autor)

Segundo Ruth Webb (2009, p. 97), Aristóteles recomenda ao poeta e ao orador que faça uso do expediente da enargia. No discurso, essa operação, para Webb, faz com que as palavras deem acesso ao leitor/ouvinte a imagem enunciada. No discurso poético, a enargia pode se manifestar pelo **reconhecimento**, etapa em que começam a se desenrolar os conflitos da trama. Sendo a enargia aliada ao reconhecimento, ela “se efetua pelo despertar da memória sob impressões que se manifestam à vista” (Ar., *Po*, 16, 1455a, 1). Ou seja, a linguagem vívida se manifesta sob os olhos, afetando o indivíduo mentalmente, para que ele visualize o quadro que é descrito/narrado pela linguagem. Na retórica, a enargia proporciona um envolvimento com o auditório, de maneira que o orador e o ouvinte estejam envolvidos na criação de imagens mentais, e ambos são pintores metafóricos dessas imagens imateriais (Webb, 2009, p. 97), ou seja, imagens-verbais. Como exemplo, pode-se reconhecer a enargia nos versos 7 e 8 das carta 10, das *Heroides*, no qual a figura atua por meio de um conjunto de elementos que despertam na memória a imagem do amanhecer “*Tempus erat, uitrea quo primum terra pruina/ Spargitur et tectae fronde queruntur aues*” [Era o tempo em que a terra primeiro pela vítrea geadas/ se cobre e, aninhadas, as aves se queixam nas folhagens] (Ov., *Her.*, 10, 7-8). Ovídio recupera o

aspecto orvalhado da terra, bem como o cantar dos pássaros, elementos comuns nesse período do dia, para fixar uma imagem sublime do nascer do sol.

Por fim, a enargia é responsável por atingir os ânimos do auditório durante a eloquência. Por ela, o indivíduo é afetado e ainda lhe inspira um prazer que pela linguagem que se assemelha ao que se produz nos sonhos (Ar., *Rhe*, 2, 2, 1378b).

### 3.1.4 Fantasia

A **fantasia**, da mesma família do grego φαντάζω, designa a aparição e a exibição de uma imagem que provoca ilusão, portanto, uma imagem que surge na visão do indivíduo.<sup>34</sup> Em outras palavras, a fantasia consiste tanto num processo pelo qual se percebe mentalmente uma imagem ausente na realidade material, quanto designa uma síntese feita pelos sentidos oferecendo a imagem de uma coisa percebida pela multiplicidade simultânea de sensações (Chauí, 2002, p. 425).

1) formar imagens persistentes das coisas, com contraste com as imagens efêmeras da sensação; 2) ativar a memória; 3) sonhar, quando o espírito, livre das exigências dos estímulos externos, pode examinar-se internamente por meio das imagens; e 4) suscitar e conservar o desejo. (Chauí, 2002, p. 426).

Armisen-Marchetti (1979, p. 22) afirma que Aristóteles é o primeiro a propor uma teoria psicológica sobre a fantasia. Rodolpho (2010, p. 50) comenta que esse termo é traduzido na teoria aristotélica como **imaginação**. Assim, para Aristóteles (*DA*, 3, 428a.1), a imaginação é uma atividade distinta da percepção sensível (*aisthesis*, αἴσθησις) e do raciocínio/intelecção (*nóesis*, νόησις) (Rodolpho, 2010, p. 50). Entretanto, ela não ocorre sem ambas as instâncias, dado que, para a imaginação acontecer, é preciso existir a percepção do sensível, bem como o pensamento.

Esse efeito é constatado pelo filósofo, tendo em vista que a imaginação é uma instância substancial na relação entre mente e corpo (Armisen-Marchetti, 1979, p. 27). Aristóteles afirma que, se os atributos do corpo são comuns à alma, então constata-se que: **1.** “nenhuma ação ou paixão da alma, cólera, audácia, desejo ou sensação pode ocorrer sem um substrato sensível”,<sup>35</sup> e **2.** o intelecto, uma atividade própria do espírito, não pode ser exercido sem o auxílio da

<sup>34</sup> Malhadas, Dezotti, Neves (2010, p. 197).

<sup>35</sup> “on constate qu’aucune action ou passion de l’âme, colère, audace, désir ou sensation ne peut se produire sans un substrat sensible” (Armisen-Marchetti, 1979, p. 27, tradução nossa).

imaginação, considerando-a como uma instância apta a representar imagens e não como uma faculdade criadora.<sup>36</sup>

403a3. Há ainda a dificuldade de saber se as afecções da alma são todas comuns àquilo que possui alma ou se há também alguma afecção própria à alma tão-somente. E embora não seja fácil, é necessário compreender isto. Revela-se que, na maioria dos casos, **a alma nada sofre ou o faz sem o corpo**, como, por exemplo, irritar-se, persistir, ter vontade e perceber em geral; por outro lado, parece ser próprio a **ela particularmente o pensar**. Não obstante, se também o pensar é um tipo de **imaginação** ou se ele não pode ocorrer sem a imaginação, então nem mesmo o pensar poderia existir sem o corpo (Ar., DA., 1, 403a 3, grifos nossos)<sup>37</sup>.

Apesar de ter esclarecido que existem atributos similares entre a alma e o corpo, Aristóteles entende que a imaginação se configura como algo distinto da percepção do sensível<sup>38</sup> e do raciocínio. Porém, afirma que a imaginação não ocorre sem essas duas instâncias: “Pois a imaginação é algo diverso tanto da percepção sensível como do raciocínio; mas a imaginação não ocorre sem percepção sensível e tampouco sem a imaginação ocorrem suposições” (Ar., DA., 3, 427a, 7).

A partir daí, Aristóteles expõe como a imaginação difere do **raciocínio** e da **percepção** do sensível. Para o filósofo, a imaginação não se encontra na mesma posição que o pensamento e a suposição. Primeiro, o pensamento é uma afecção que depende do querer do indivíduo (Ar., DA., 3, 427b, 16), e, pelo querer, é possível produzir imagens diante dos olhos, apoiando-se na memória<sup>39</sup> (Rodolpho, 2010, p. 51). Segundo, porque a suposição (*dóxa*, δόξα) difere do pensamento, ao passo que a opinião deve ser verdadeira ou falsa (*Ibidem*). Isso porque a *dóxa*

<sup>36</sup> “reste l’intellect, qui semble l’activité propre de l’esprit; or, lui-même ne peut s’exercer sans le secours de l’imagination (considérée comme aptitude à produire des représentations mentales, et non comme faculté créatrice)” (Armisen-Marchetti, 1979, p. 27, tradução nossa).

<sup>37</sup> Todas as traduções da obra *De anima* são de responsabilidade de Maria Cecília Gomes dos Reis (2006).

<sup>38</sup> Entende-se a percepção do sensível (*aísthesis*) como o modo como o sensível, uma forma amorfa, atua ou age sobre os órgãos do sentido, e “atualiza a potência de sentir e causa a sensação, quando o sentido recebe a forma do sensível sem sua matéria” (Chauí, 2002, p. 422).

<sup>39</sup> Uma das funções da imaginação apoia-se na memória (Chauí, 2002, p. 425), no sentido de que a percepção de presença de um objeto pode ocorrer pela fantasia através da memória (Armisen-Marchetti, 1979, p. 30). Como Aristóteles afirmou em *De anima* (3, 427b, 16), a imaginação grava a percepção de algo sensível e permite com que a sensação permaneça, já que a imaginação viabiliza a contemplação de um objeto sensível, mesmo em sua ausência. Em *De Memoria*, Aristóteles retoma essa afirmação e prossegue dizendo que a imaginação, quando faz com que se continue contemplando algo, é uma espécie de cópia e memória (*DM.*, 450a). Dessa forma, a memória, então, produz uma imagem, considerada como cópia do objeto sensível, bem como sua dimensão espaço-temporal possibilita que uma lembrança do passado seja rememorada no presente, e gere uma expectativa para o futuro (Armisen-Marchetti, 1979, p. 30). A memória suscita sensações (*aisthemata*), que são originárias das vivências cotidianas e surgem à alma como memória-imagem (*phantasmata*) (Webb, 2009, p. 111).

estabelece a necessidade de um julgamento, do qual se averigua se algo é verdadeiro ou falso, um efeito não verificado na imaginação (Armisen-Marchetti, 1979, p. 27). Outra distinção entre a suposição e a imaginação é que o efeito daquela na alma faz com que o indivíduo seja tomado de imediato por emoção, quando é exposto a coisas terríveis, pavorosas. A imaginação, por sua vez, favorece ao indivíduo continuar contemplando posteriormente as imagens em fantasia (φάντασμα) de algo que é terrível ou prazeroso (Ar., *DA.*, 3, 427b, 16).

É evidente que a imaginação não é pensamento e suposição. Pois essa afecção depende de nós e do nosso querer (pois é possível que produzamos algo diante dos nossos olhos, tal como aqueles que, apoiando-se na memória, produzem imagens), e ter opinião não depende somente de nós, pois há necessidade de que ela seja falsa ou verdadeira. Além disso, quando temos a opinião de que algo é terrível ou pavoroso, de imediato compartilhamos a emoção, ocorrendo o mesmo quando é encorajador. Porém, se é pela imaginação, permanecemos como que contemplando em uma pintura coisas terríveis e encorajadoras (Ar., *DA.*, 3, 427b, 16).

A imaginação, para Rodolpho (2010, p. 52), também difere do pensamento, dado que este sempre acompanha a verdade, enquanto aquela pode ser falsa. A opinião, então, depende do movimento da alma de distinguir o falso e o verdadeiro, além disso, ela está acompanhada da convicção (*pístis*, πίστις). Entretanto, como afirma Rodolpho (2010, p. 52), em sua leitura da imaginação para Aristóteles, “mesmo que muitos animais tenham a fantasia, não possuem a convicção, pois toda a convicção acompanha a persuasão que, por sua vez, é acompanhada pela razão (*lógos*), que não está presente em alguns animais”. Em outras palavras, a opinião está acompanhada pela convicção e esta presume a existência do *lógos*, a razão. A imaginação poderia até subsistir em outros animais, contudo, eles não dispõem do pensamento racional. Assim, a imaginação não é o pensamento racional, mas sua existência não está dissociada dele:

A imaginação tampouco poderia ser uma das disposições que são sempre verdadeiras, tal como, por exemplo, a ciência e o intelecto, pois também há a imaginação falsa. Resta então ver se ela é opinião; pois ocorre opinião tanto verdadeira como falsa. Mas a opinião é acompanhada de convicção (pois não é possível que aquele que opina não acredite naquilo que opina); mas em nenhuma das feras subsiste convicção, embora em muitas subsista imaginação. [Além disso, toda opinião é acompanhada de convicção, e a convicção é acompanhada do estar persuadido, e a persuasão é acompanhada de razão; em algumas feras, porém, subsiste imaginação, mas não razão (Ar., *DA.*, 3, 428 a 16).

Aristóteles distingue a imaginação de uma configuração distinta da percepção do sensível, haja vista que a percepção do sensível é subserviente aos órgãos do sentido, ou seja, depende dos órgãos para receber e apreender o sensível. A imaginação pode estar presente sem que haja a percepção do sensível atuando. É o caso dos sonhos, como o filósofo lista, dado que neles é possível ver imagens, sem que, de fato, se esteja fazendo uso dos sentidos da visão. Outro fator que diferencia a percepção do sensível da imaginação é o fato da percepção do sensível ser uma atividade que existe em todos os animais, ao passo que a imaginação é uma faculdade própria dos seres humanos.

Que a imaginação não é percepção sensível, é evidente a partir disto: pois a percepção sensível é ou uma potência como a visão ou uma atividade como o ato de ver; mas algo pode aparecer para nós mesmo quando nenhuma delas subsiste — como, por exemplo, as coisas em sonhos. Além disso, a percepção sensível está sempre presente, mas não a imaginação. E se ela fosse o mesmo que a percepção sensível em atividade, então seria possível subsistir imaginação em todas as feras; mas não parece ser assim, por exemplo, nas formigas, abelhas e vermes. Depois, as percepções sensíveis são sempre verdadeiras e a maioria das imaginações é falsa. Além disso, quando estamos em atividade acurada no que concerne a um objeto perceptível, não dizemos que ele aparenta ser um homem, mas antes quando não o percebemos claramente. E neste caso que a percepção seria verdadeira ou falsa. E, como já dissemos, imagens aparecem para nós mesmo de olhos fechados. (Ar., *DA.*, 3, 428a 5).

Em suma, Aristóteles afirma que a imaginação é uma faculdade distinta da sensação e do pensamento. Ela também é uma combinação das duas faculdades, mas, é, na verdade, “mais uma **operação original**, descrita como uma atividade que não pode ser produzida sem a sensação e acarreta sobre os mesmos objetos que ela, ‘um movimento produzido pela sensação em ato’ ” (Armisen-Marchetti, 1979, p. 28, grifos nossos)<sup>40</sup>. Como uma operação original que é, a imaginação possui a função de produzir representações mentais, em que é indispensável o pensamento como uma instância discursiva,<sup>41</sup> a fortuna de sua matéria (*Ibid.*, p. 32). A operação

<sup>40</sup> “[...] mais une **opération originale**, décrite comme une activité qui ne peut se produire sans la sensation et porte sur les mêmes objets qu’elle « un mouvement produit par la sensation en acte»” (Armisen-Marchetti, 1979, p. 28, tradução nossa, grifos nossos).

<sup>41</sup> Para os gregos, o pensamento lógico coexiste com a linguagem, seja porque ambos são expressos com a palavra *lógos* “que ao mesmo tempo significa discurso e pensamento” (Chauí, 2002, p. 427), seja porque, a linguagem verbal é uma faculdade própria dos seres humanos, como aponta Aristóteles, e pela linguagem se podem exprimir significados, opiniões, valores e ideias. Desse modo, a linguagem torna-se “o corpo visível do pensamento, sua manifestação visível e sua dimensão comunitária” (Chauí, 2002, p. 427), uma união tão forte que não se pode fazer referência a um sem considerar o outro.

também não ocorre sem a percepção do sensível, uma vez que a fantasia não se manifesta sem a capacidade de **reproduzir** as imagens a partir da sensação. Então, a fantasia atualiza a percepção do sensível, nítida apenas em um momento, para ser contemplada continuamente com a sensação de presença (*Ibidem*). De certo modo, a experiência com o sensível precede a imaginação, relação notória a partir de seu mesmo nome grego, como aponta Aristóteles, na relação de *phantasia* com *pháos* (φάος): “a visão é, por excelência, percepção sensível, também o nome ‘imaginação’ deriva da palavra “luz”, porque sem luz não há o ato de ver” (*DA.*, 428b 30).

A arte retórica aproveita-se da faculdade da imaginação para despertar a emoção e tornar mais claro o discurso. De acordo com Armisen-Marchetti (1979, p. 179), a imaginação surge no discurso através da técnica da eloquência. É ela a responsável pela expressão do discurso, através de uma declamação que expõe um objeto diante dos olhos do público pela força da energia. Webb (2009, p. 112) argumenta que, nesse sentido, energia aproxima-se da imaginação na teoria aristotélica, uma vez que, em *De memoria* (450b 20 - 451 a 2), Aristóteles faz uma analogia gráfica para ilustrar o modo como as imagens mentais podem representar o objeto sensível a que se referem. Assim, segundo Webb “as imagens criadas na mente pela energia, que criam uma impressão como a da sensação e podem ser contempladas também como equivalentes daquilo que representam” (2009, p. 112).<sup>42</sup>

Portanto, a fantasia corresponde a uma operação mental específica dos seres humanos, que permite contemplar uma imagem diante dos olhos. O procedimento, apesar de não se relacionar com o pensamento e com a percepção sensível, também não ocorre em essas operações, haja vista que no domínio do sensível, a fantasia permite uma continuidade da sensação, mesmo se o estímulo que a despertou estiver ausente. A fantasia também se relaciona ao pensamento quando é utilizada no discurso retórico: a arte retórica aproveita-se desse expediente, para fazer o público raciocinar durante a exposição, bem como para despertar-lhes afetos. Dessa forma, a fantasia é um recurso próprio do funcionamento da mente humana, e os discursos buscam com a linguagem atingi-la.

### 3.2. A arte oratória em Cícero

Marco Túlio Cícero (106 AEC — 43 AEC.) foi escritor, filósofo, advogado e um dos mais conhecidos oradores de Roma. Deixou uma vasta obra, com uma variedade de gêneros

---

<sup>42</sup> “the images created in the mind by energeia, which create an impression like that of sensation and can be contemplated either as equivalent to what they represent” (Webb, 2009, p. 112).

(retórica, política, epístolas e ensaios filosóficos), o que o tornou um dos autores mais conhecidos da antiguidade. Como grande advogado e excelente manipulador das palavras com vistas à persuasão, Cícero utiliza essas estratégias nos discursos públicos, bem como as teoriza em tratados retóricos, que demonstram a preocupação com a composição do discurso<sup>43</sup>.

Como argumenta Soraia Nascimento Gonçalves (2017, p. 3-5), os usos da retórica no contexto romano se assemelham à retórica desenvolvida em Atenas, em que se desenvolviam meios de se expressar bem, criando uma arte que pudesse ser usada na vida dos cidadãos em diversos contextos pragmáticos; dessa forma, por necessidades semelhantes, a retórica ocupa um lugar de destaque na vida da cidade (*Ibidem*). Assim, os romanos, para Antônio Martinez Rezende (2010, p. 25), herdaram a tradição da retórica grega, cuja invenção helênica tornou-se sinônimo de um ensino intelectual, que se identifica com a cultura de uma sociedade. Com isso, a retórica possui finalidade pragmática, pois se presta aos objetivos das práticas sociais. Mas quando esse presente dos gregos é transplantado para o território romano e vestido de toga, a retórica:

transcendeu os limites do saber para se tornar uma oratória essencialmente do poder, não apenas do poder político em sentido estrito, mas de todas as relações sociais em que se possa ocorrer alguma forma de poder consubstanciado em um discurso linguístico (Rezende, 2010, p. 25)

A oratória romana não se restringe a ser uma manifestação concreta da arte retórica. Ela se fundamenta essencialmente em ser um discurso proferido ao público, e a própria etimologia da palavra, construída com o radical *os, oris*, demonstra a afinidade do gênero com a fala (Rezende, 2010, p. 24). Dessa forma, a oratória estabelece-se como um discurso operado por normas estritas, regulado pela técnica, princípios éticos e padrões estéticos, bem como se configura um discurso cujo destinatário faz-se presente no momento de comunicação, em que o orador estabelece uma sintonia com ele para atingir um fim objetivado: a persuasão (*Ibidem*).

A expressão máxima da oratória romana se encontra em Cícero, de tal forma que sua vida e obra deixam marcas na história desse gênero. Isso porque, como um grande orador “Cícero meditou profundamente sobre Retórica ao longo da sua vida e os seus escritos nesta matéria, que constituem uma das suas principais contribuições para a literatura e culturas romanas” (Gonçalves, 2017, p. 8). James M. May, no ensaio “Cicero: his life and career” também afirma algo parecido, apontando que a notabilidade de Cícero na arte retórica e oratória

---

<sup>43</sup> Cf. Conte, 1994, p. 177.

é tamanha, mesmo com suas singularidades, que em seu tempo, Cícero chega a ser sinônimo de **eloquência** (May, 2002, p. 18). Ou seja, Cícero não apenas reinterpreta uma herança retórica grega, como também destina esses estudos para uma aplicação nos discursos da vida cívica (Gonçalves, 2017, p. 8).

Os discursos de Cícero esmiúçam o poder da palavra para persuadir, demonstrando **inteligência** na composição dos argumentos, bem como a exploração da **sensibilidade** do auditório.<sup>44</sup> O efeito racional no discurso é fruto do esmerado cuidado de Cícero com a escolha das palavras, como uma forma de alcançar clareza em sua expressão e cujos períodos demonstram uma rigorosa lógica em cada *oratio* (Conte, 1994, p. 199). Assim, para Conte, cada período é envolvido pela incessante busca em eliminar construções linguísticas inconsistentes, seja da perspectiva de sua sintaxe, seja da sua semântica. Cícero desenvolve uma organização interna de seus discursos, em que as frases são unidades aprimoradas com sequências de subordinações oracionais, em que a capacidade de ter o controle da sintaxe possibilita organizar longos períodos e complexas ideias, mas ainda demonstrando lucidez e clareza na enunciação (*Ibidem*).

Para prover a mobilização dos afetos exigidos para persuadir, os discursos de Cícero dominam a técnica de variar o tom e o estilo para criar efeitos de sentidos e comover o auditório. Cada estilo (**simples**, **moderado** e **sublime**) pode ser empregado em concordância com uma função do discurso (*probare/docere, delectare, e movere*) (Conte, 1994, p. 199). Além disso, cada estilo exige uma espécie de registro expressivo, que corresponde ao emprego sutil das palavras, para produzir uma sonoridade, harmonia e ritmo desejado (*Ibid.* p. 200).

Cícero teoriza sobre as funções e os estilos dos discursos e as relacionam entre si no *Orator*,<sup>45</sup> obra que trata de um modelo de orador ideal. Para o autor, corresponde ao **estilo simples** a função *docere*, cujo objetivo é instruir o público. Nesse estilo, deve-se evitar o ritmo e o hiato, além de ornamentos da linguagem e, ainda que se usem a metáfora e o humor, eles deverão ser usados com parcimônia. O **estilo médio**, por sua vez, corresponde à função *delectare*, em que o orador desperta o prazer no público e faz com que a sua exposição prenda a atenção do seu ouvinte. Devem ser adotados neste estilo ornamentos como as metáforas, os tropos e as metonímias.

Já o **estilo elevado** é para Cícero: “*hic est enim, cuius ornatum [dicendi] et copiam admiratae gentes eloquentiam in civitatibus plurimum valere passae sunt*” [É este o estilo de

<sup>44</sup> Cf. Cardoso (2011, p. 152).

<sup>45</sup> Todas as traduções de *Orator* são de responsabilidade de Soraia Nascimento Gonçalves (2017)

discurso cuja beleza e fluência fizeram que as admiradas gentes dessem à eloquência uma grande influência na sociedade] (Cic., *Or.*, 97). Neste estilo, o discurso é carregado de ornamentos para despertar paixão nos ouvintes, de modo a que se possa conduzir as emoções humanas. Esse estilo também foi responsável pelo desenvolvimento mais notável da função social da retórica (Gonçalves, 2017, p. 39). Percebe-se a **eloquência** no discurso, por meio das dimensões corporais e vocalizações, que se manifestam por meio de gestos corporais e tonalidades de vocais, usados no momento da fala (Graf, 1991, p. 37). Por meio do estilo elevado, cuja configuração é pensada para despertar os sentimentos do público, caracteriza-se a função *mouere*, que leva à persuasão.

O orador, no discurso eloquente, transmite as emoções que deseja alcançar no público. Cícero entende que o orador deve alterar sua voz durante a declamação, conforme afirma em *Orator* (59) “[...] *ergo ille princeps variabit et mutabit: omnis sonorum tum intendens tum remittens persequetur gradus*”. [Por conseguinte, aquele orador perfeito variará e modelará a sua voz: ora, elevando, ora, baixando o tom, ele percorrerá toda a escala de sons]. Os gestos também acompanham a postura do orador ao falar em público: ele deve manter sua postura direta e altiva, deslocando-se no espaço, bem como deve empregar gestos corporais moderados (Cic., *Or.*, 59). Sem dúvida, o controle do corpo e da voz no momento da declamação para despertar os afetos da audiência possuem relação com a necessidade do orador, para Cícero, ter as qualidades de um ator (Gonçalves, 2017, p. 8). Conselho semelhante é dado por Horácio, em *Ars Poetica*, como aponta Lucy Ana do Bem (2011, p. 35). Para o poeta latino, se o objetivo for comover o público, primeiro, o ator demonstra essas emoções:

*Vt ridentibus adridet, ita flentibus adsunt  
humani uultus; si uis me flere, dolendum est  
primum ipsi tibi [...]*

Assim como o rosto humano sorri a quem vê rir e aos que choram se lhes une em pranto, também se queres que eu chore, hás de sofrer tu primeiro.  
(Hor., AP., 101 – 103).

Nesse contexto, Cícero retoma o esquema retórico e seus conceitos, conforme a proposição de Aristóteles. Adriano Scatolin, em sua tese de doutoramento, *A invenção no Do Orador de Cícero* (2009), aponta essa observação nas cartas de Cícero, em especial numa carta a Lêntulo, datada de 54 AEC e reunida sob a obra *Epistulae Ad Familiarem* (1, 9, 23). Nesta

carta, Cícero afirma sobre sua obra *Do orador*<sup>46</sup> e confirma que a compôs aos moldes dos manuais de retórica e atrelado às doutrinas de Aristóteles e Isócrates (Scatolin, 2009, p. 6).

*scripsi igitur Aristotelio more, quemadmodum quidem uolui, tres libros in disputatione ac dialogo 'de Oratore', quos arbitror Lentulo tuo fore non inutilis; abhorrent enim a communibus praeceptis atque omnem antiquorum et Aristoteliam et Isocrateam rationem complectuntur.*

Escrevi, então, à maneira aristotélica – pelo menos tal foi minha intenção – três livros *Do orador* em forma de discussão dialógica. Creio que eles não serão inúteis a [teu filho] Lêntulo, pois afastam-se de preceitos comuns e contemplam toda a doutrina oratória dos antigos, tanto a de Aristóteles como a de Isócrates. (Cic. *Fam.* I, 9, 23, tradução Adriano Scatolin, 2009, p. 8)

Dessa maneira, Cícero retoma conceitos comuns à teoria aristotélica, como os gêneros do discurso (**deliberativo, epidítico e judiciário**);<sup>47</sup> bem como retoma as etapas do trabalho do orador para a composição do discurso, como a **invenção, a disposição, elocução, memória e ação**, nas palavras de Cícero:

142. *cumque esset omnis oratoris uis ac facultas in quinque partis distributa, ut deberet reperire primum quid diceret, deinde inuenta non solum ordine, sed etiam momento quodam atque iudicio dispensare atque componere; tum ea denique uestire atque ornare oratione; post memoria saepire; ad extremum agere cum dignitate et uenustate.*

Uma vez que se dividiu todo o poder e a faculdade do orador em cinco partes – deve, em primeiro lugar, encontrar o que dizer; em seguida, arranjar e dispor o que se encontrou não apenas segundo uma ordem, mas também segundo sua importância, com discernimento, então, enfim, vesti-lo e orná-lo com o discurso; depois, guardá-lo na memória; por último, atuar com dignidade e graça.

(Cic., *De Or.*, 1, 142)

Cada parte possui sua função na composição do todo do discurso, de modo que uma está interconectada a outra. A *inuentio* (invenção) está relacionada ao desenvolvimento das ideias adequadas ao discurso (Gonçalves, 2017, p. 41 *et seq*); a *dispositio* (disposição) é a configuração das ideias para o arranjo do discurso; a *elocutio*, a instância mais aprofundada por Cícero no *Orator*, para ele, constitui-se a transposição para a linguagem das ideias levantadas

<sup>46</sup> Todas as traduções *De Orator* são de responsabilidade de Adriano Scatolin (2009).

<sup>47</sup> Cf. Cic. *Do. Or.* 2, 113; 141.

na *inuentio*, segundo o arranjo feito pela *dispositio*; a *actio* trata-se da pronúncia do discurso, que pode ser caracterizada como uma eloquência do corpo, na qual gestos e voz são incorporados pelo orador no momento de realização do discurso, e que devem ser adequados para o objetivo de despertar a emoção dos ouvintes (*Ibid.*, p. 49); por fim, a memória, ainda que seja uma parte importante para o orador produzir o discurso, Cícero não a aprofunda nesse livro, já que é tratada em muitas artes.<sup>48</sup>

A *oratio* possui uma organização partitiva específica, a qual deve ser composta pelas seguintes partes: exórdio, narração, confirmação, peroração (epílogo). Cada parte possui uma função na oratória. No **exórdio**, deve chamar a atenção do ouvinte, captar sua benevolência, despertar sentimentos e paixões e mostrar a causa de interesse. A **narração** consiste na parte que narra os fatos com concisão e brevidade. A **confirmação** é o momento em que o orador convence com argumentos, provas, usando um discurso simples e claro, mas que demonstra a força da oratória. A **peroração** ou **epílogo** trata-se do momento da comoção, em que se amplia o discurso para concluir com veemência a causa defendida. Esses termos nas palavras de Cícero:

143. *etiam illa cognoram et acceperam, antequam de re diceremus, initio conciliandos eorum esse animos, qui audirent; deinde rem demonstrandam; postea controuersiam constituendam; tum id quod nos intenderemus, confirmandum, post quae contra dicerentur refellenda; extrema autem oratione ea quae pro nobis essent amplificanda et augenda, quaeque essent pro adversariis infirmanda atque frangenda.*

143. antes de entrarmos no assunto propriamente dito, deve-se, inicialmente cativar os ânimos dos ouvintes, em seguida, deve-se descrever o caso, depois estabelecer a controvérsia, então provocar aquilo que pretendemos, em seguida refutar o que se diz contra e, no fim do discurso, amplificar e aumentar os elementos a nosso favor e debilitar e enfraquecer os favoráveis ao adversário (Cic. *De Or.* 1, 143).

Essas partes cumprem o objetivo de persuadir pelo domínio lógico e pelo despertar das emoções. As partes iniciais e finais do discurso possuem o objetivo de despertar a emoção e cativar a atenção do auditório, portanto, um predomínio da função *mouere*. O Cícero afirma

---

<sup>48</sup> “*quandoquidem de memoria nihil est hoc loco dicendum, quae communis est multarum artium*” [visto que neste lugar nada deve ser dito sobre a memória, que é comum a muitas artes] (Cic, *Or.* 54, tradução Soraia Nascimento Gonçalves, 2017, p. 117).

sobre esse efeito em *De orator* (2. 311), em que afirma as partes do exórdio e epílogo, embora não instruem a argumentação, são altamente necessárias para a persuasão e pela comoção.<sup>49</sup>

Em *Institutio Oratoria*<sup>50</sup>, Quintiliano, — autor que recebeu a herança da oratória ciceroniana —, comenta algo semelhante e revela que, no *principium* da *oratio*, deve-se fazer uma exposição com bastante **clareza**, antes de adentrar propriamente no assunto (*Ins.*, 4, 1, 1). Além disso, é no início da *oratio* que se deve despertar **benevolência, atenção e docilidade**, que são características necessárias, mas não constantes durante o discurso, porém altamente precisas para ter a atenção da audiência, nas palavras do autor: “*sed quia initiis praecipue necessaria, per quae in animum iudicis, ut procedere ultra possimus, admittimur*” [mas porque, no princípio do discurso a benevolência, atenção e docilidade são especialmente necessárias, por elas, é permitido a nós entrarmos no pensamento do juiz, para que possamos avançar] (*Ins.*, 4, 1, 5). A peroração, é o momento no qual o orador pode derramar os sentimentos para persuadir pela comoção, “*in epilogo vero liceat totos effundere adfectus et fictam oratione induere personis et defuntos excitar et pignora reorum producere*” [no epílogo, então, permite-se revelar todos os afetos, revestir as pessoas com discurso fictício, apresentar os defuntos, expor os testemunho dos réus] (*Ins.*, 4, 1, 28).

Quanto às partes centrais do discurso, a narração e a confirmação, tratam-se de partes em que predomina a inteligibilidade. Portanto, são os momentos que o orador argumenta para convencer também pelo pensamento. Assim, verifica-se a ação das funções de *probare* e *docere*. A narração, para Cícero (*De Or.*, 2, 80), deve ser clara, verossímil e concisa. Esta parte expositiva deve ser mais clara quanto ao restante do discurso, assim, para Cícero, é preciso se dedicar mais sobre ela, para expor os argumentos da forma mais transparente, do que nas partes restantes (*De Or.*, 2, 329). A narração será evidente quando se construir com palavras usuais, seguindo uma ordem cronológica dos fatos e não apresentando interrupções (*Ibidem*). Assim, expõem-se os argumentos racionalmente e os apresentam diante dos olhos do enunciatário, conforme argumenta Cícero “[...] *in quibus est narratio, res sane difficilis; exprimenda enim sunt et ponenda ante oculos ea, quae videantur et veri similia, quod est proprium narrationis, et quae sint* [...]” [Entre eles encontra-se a narração, algo bastante difícil, pois é preciso

<sup>49</sup> “*Sed his partibus orationis quae, etsi nihil docent argumentando, persuadendo tamen et commovendo perficiunt plurimum, quamquam maxime proprius est locus et in exordiendo et in perorando, digredi tamen ab eo, quod proposueris atque agas, permovendorum animorum causa saepe utile est*” [Porém, embora o lugar mais apropriado para essas partes do discurso que, apesar de nada instruírem pela argumentação, são extremamente eficazes pela persuasão e pela comoção, resida no exórdio e na peroração, não é raro é útil, a fim de influenciar os ânimos, desviar-se daquilo que se propôs e se defende.] (Cíc., *De Or.*, 2, 311, tradução Adriano Scatolin, 2009, p. 252).

<sup>50</sup> Todas as traduções de *Institutio Oratoria* são de nossa responsabilidade.

apresentar e colocar diante dos olhos elementos que não apenas pareçam verossímeis, o que é próprio da narração] (*De Or.*, 2, 264, grifos nossos).

Após a exposição dos argumentos, na confirmação, o orador pondera as provas e, do mesmo modo, refuta os argumentos adversários (Cíc., *De Or.*, 2, 307). Recomenda-se ainda empregar a *digressio* nessa parte, para ornar e amplificar o discurso (*Ibid.*, 2, 80). As digressões devem ser breves e agilizar a comprovação das provas (Quin., *Ins.*, 4. 3. 8), e para Cícero, elas confluem para confirmar os argumentos referentes à causa defendida e refutar os contrários, o mais importante da digressão no caso é impelir os ânimos que se inclinam a causa adversária (Cíc., *De Or.*, 2. 312). Nessa parte, o **racional** se encontra com as **paixões** no discurso, já que se há alguma solidez no argumento do adversário, um dos modos de desmontá-lo é afastar os ânimos da defesa adversária e levá-lo ao orador. Nas palavras de Cícero:

293. *Summa denique huius generis haec est, ut si in refellendo adversario firmior esse oratio quam in confirmandis nostris rebus potest, omnia in illum tela conferam; si nostra probari facilius, quam illa redargui possunt, abducere animos a contraria defensione et ad nostram conor deducere.*

293. O ponto principal deste gênero, em suma, é o seguinte: se o discurso pode ter mais solidez na refutação do adversário do que na confirmação do nosso caso, lanço todas as minhas armas contra ele; se é mais fácil provar o nosso caso do que refutar o dele, tento afastar os ânimos da defesa adversária e levá-los à nossa. (Cíc., *De Or.*, 2, 293).

Emprestando a palavra de Cícero, é difícil descrever como se comporta cada parte do discurso, já que elas devem ser adaptadas para cada situação. A habilidade da eloquência do orador é justamente saber em quais momentos ele precisa se ater em impressionar pela comoção ou exigir mais do intelecto do auditório. Assim, a afetividade e a inteligibilidade se movimentam no discurso oratório travando um modo de convencer e persuadir o enunciatário.

122. *Quid enim iam sequitur, quod quidem artis sit, nisi ordiri orationem, in quo aut concilietur auditor aut erigatur aut paret se ad discendum; rem breviter exponere et probabiliter et aperte, ut quid agatur intellegi possit; sua confirmare, adversaria evertere, eaque efficere non perturbate, sed singulis argumentationibus ita concludendis, ut efficiatur quod sit consequens iis quae sumentur ad quamque rem confirmandam; post omnia peroratione inflammantem restringentemve concludere? has partes quem ad modum tractet singulas, difficile dictu est hoc loco; nec enim semper tractantur uno modo.*

122. Aquilo que sobeja está sujeito às regras da arte, exceto para começar o discurso, no qual ou o ouvinte se cativa ou se anima ou se torna dócil: expor um facto em poucas palavras, com verossimilhança e claramente, de forma a que aquilo que é exposto possa ser compreendido, confirmar os seus argumentos, refutar os dos adversários e fazer estas coisas de forma não confusa mas com argumentos singulares de tal maneira conclusivos que se demonstre aquilo que é consequente daqueles que se estabeleceram para provar qualquer assunto; depois de todas estas coisas incluir uma peroração inflamada ou apagada? É difícil, neste lugar, dizer de que modo cada uma destas partes deve ser tratada, já que nem sempre devem ser tratadas do mesmo modo. (Cic. *Or.*, 122).

Em suma, Cícero apresenta-se como um dos maiores oradores e teóricos sobre a arte oratória em Roma. Ele retoma o paradigma retórico aristotélico, os gêneros e as partes do discurso, porém, o autor investe-o de toga, transferindo-o aos fóruns romanos, e descreve uma arte oratória, com normas éticas, estéticas e, sobretudo, patéticas, voltadas à declamação pública em que se persuade substancialmente pelas paixões.

### 3.2.1 Amplificação

Cícero, em *De Partitione Oratoria*,<sup>51</sup> descreve a **amplificação** mantendo a conceituação de Aristóteles, ou seja, como uma figura empregada para aumentar uma causa no discurso, ressaltando suas qualidades ou depreciando-as. Além disso, Cícero argumenta que a amplificação pode ser usada em quaisquer partes da *oratio*, contudo, é especialmente utilizada na primeira parte, o **exórdio**, e na última, o **epílogo**, por serem partes do discurso cuja finalidade é **mover** os ânimos do auditório (Cic, *De Pa.*, 27).

Quando a amplificação é usada nas partes da narração e confirmação, a figura confere a credibilidade ao discurso (Cic., *De Pa.*, 27). Nesse caso, a amplificação condiz com domínio do inteligível, a fim de que a persuasão pretendida também seja atingida pelo argumento lógico, e cumprindo as funções de provar (*probare*) e ensinar (*docere*); ao ser usada nas partes iniciais do discurso, a amplificação se alinha com a dimensão afetiva do discurso, cujas funções retóricas são dos efeitos do sensível, como deleitar (*delectare*), agradar (*placere*), emocionar (*mouere*) e comover (*flectere*) (Fiorin, 2014, p. 20).

---

<sup>51</sup> Todas as traduções de *De partitiones oratoria* são de responsabilidade de Nídia Emanuel Magalhães Pinheiro (2010).

27. *Quattuor esse eius partes, quarum prima et postrema ad motum animi valet—is enim initiis est et perorationibus concitandus—, secunda, narratio, et tertia, confirmatio, fidem facit orationi. Sed amplificatio quamquam habet proprium locum, saepe etiam primum, postremum quidem fere semper, tamen reliquo in cursu orationis adhibenda est, maximeque cum aliquid aut confirmatum est aut reprehensum. Itaque ad fidem quoque vel plurimum valet; est enim amplificatio vehemens quaedam argumentatio, ut illa docendi causa sit, haec commovendi.*

27. Dividem-se em quatro partes: a primeira e a última servem para emocionar o ouvinte, pois o ouvinte deve ser comovido tanto no exórdio como na peroração; a segunda é a narração e a terceira a confirmação, a parte que torna persuasivo o discurso. **Já a amplificação, embora possa ter lugar próprio,** geralmente no princípio, mais vezes no fim, há que empregá-la no **decurso da oração,** sobretudo como reforço da confirmação ou da refutação. É, por isso, que ela tem muitíssimo valor para a produção da prova. Em suma, a amplificação é uma espécie de argumentação veemente, de tal modo que a **argumentação serve para ensinar e aquela para comover.** (Cíc., *De Pa.*, 27, grifos nossos).

Além dela ser usada nas quatro partes da *oratio*, Cícero acrescenta a amplificação como uma parte integrante do discurso.<sup>52</sup> Pinheiro (2010, p. 13) afirma que a inserção dessa figura na estrutura do discurso representa um amadurecimento na teoria oratória de Cícero, que gradativamente se afasta das concepções mais técnicas.<sup>53</sup> Enquanto um componente estrutural, a amplificação não possui um lugar fixo como as demais, para Cícero, ela está inserida no decurso da *oratio*, “*cursu orationis*” (Cic., *De Pa.*, 27), porém, ela se presta a diferentes objetivos: se a finalidade é comover, ela ocorre na primeira e na última parte. No epílogo, em especial, ela é mais frequente, pois “se revela mais útil ao orador, tanto para fixar a prova, como para emocionar os ouvintes e levá-los a agir consoante os desejos do orador” (Pinheiro, 2010, p. 20). Todavia, se a finalidade for instruir, a amplificação corrobora a argumentação, exposta

<sup>52</sup> Cf. Cic. *De pa.*, 27.

<sup>53</sup> Neste momento, evidenciamos uma diferenciação da teoria retórica de Cícero em comparação a Aristóteles. O filósofo grego, como analisamos, concebe a amplificação como uma figura que atua sob o gênero epidítico auxiliando na composição do elogio e vitupério, à medida que é usada para reforçar as qualidades éticas de um indivíduo (Ar., *Rhe*, 1, 9, 1369a.). Em Cícero, a amplificação já adquire contornos teóricos distintos: o orador romano coloca a amplificação como um das partes da *oratio*, embora sem um lugar fixo (Cic, *De Pa.*, 27), é usada no curso da oração a fim de clarificar a exposição do argumento bem como causar um impacto emocional. Por sua vez, Cícero não deixa de abordar processos linguísticos que amplificam um enunciado, há a descrição da amplificação de um discurso pela escolha adequada de palavras (*genere uerborum*) ou pela escolha dos temas e assuntos (*genere rerum*) (Cic., *De pa.*, 53); entretanto, o autor latino objetiva abordar como esses processos amplificativos integram-se às partes do discurso para atingir o intuito da retórica: persuadir. Dessa forma, há um amadurecimento e, conseqüentemente, um distanciamento, da teoria de Cícero em relação a Aristóteles, visto que o autor romano toma essa figura, usada a princípio como um ornamento do texto, transformando-a em uma parte integrante do discurso.

na narração, dessa forma, para Cícero, a figura possui muito valor para a produção de provas “*Itaque ad fidem quoque vel plurimum valet*” [É, por isso, que ela tem muitíssimo valor para a produção da prova.] (Cíc., *De Pa.*, 27). Dessa forma, a amplificação serve tanto para auxiliar o orador a comover o seu público, como também para instruí-lo.

Nesse sentido, a amplificação corrobora o efeito da clareza no discurso, através da forma que deixa explícito e concreto a causa tratada, bem como ilumina o plano da elocução. Para Garavelli (1991, p. 77), a clareza de uma boa exposição não é apenas empregada nas partes da invenção – em que se encontra a matéria do discurso –, mas também percebidas nas partes da eloquência. Isso porque, segundo o autor, “a qualidade de ser verossímil e crível incide não apenas no intento de instruir e deleitar, mas também no propósito de suscitar uma participação emotiva (comover)”<sup>54</sup> (*Ibidem*).

As *Heroides*, como uma obra que utiliza o inventário retórico para tecer a argumentação das personagens, empregam a amplificação, a luz do modelo de Cícero, para ilustrar a narração fortalecer o discurso persuasivo das heroínas. Na epístola 10, nota-se a amplificação no momento em que é realizada uma digressão na narrativa, presente entre os versos 65 a 112, os quais expõem as situações que levaram Ariadne a estar isolada na ilha de Naxos/Dia. A amplificação ilustra criando imagens metafóricas e hipotéticas, como “*Quis uetat et gladios per latus ire meum?/ Tantum ne religer dura capitua catena*” [E quem impediria que espadas me transpassassem o peito?/ Que ao menos eu não seja prisioneira presa por duras algemas] (Ov., *Her.*, 10. 88- 89). Tal efeito, além de clarificar o argumento da personagem, para demonstrar indignação pela situação, ainda suscita a emoção durante a digressão na carta.

Cícero elenca algumas qualidades da amplificação, ressaltando quais mecanismos linguísticos e semânticos que podem ser usados para aumentar ou depreciar uma causa. O autor entende que a amplificação é produzida pelas palavras (*genere uerborum*), e pela escolha dos temas e assuntos (*genere rerum*) (Cíc., *De pa.*, 53; Rodolpho, 2010, p. 25). Em relação às palavras, o orador as escolhe segundo a sua força para ilustrar, quais sejam, as palavras graves, as fortes, as sonoras, as compostas, as sinônimas, as hiperbólicas e principalmente as metafóricas (Cic., *De Pa.*, 53). Para Rodolpho (2010, p. 25), quando Cícero elenca as escolhas lexicais e semânticas, bem como tropos, que possuem força para ilustrar, adentra-se no campo da **evidência/enargia**. Assim, a amplificação também se trata de um discurso vívido, cuja força da linguagem delinea um objeto ou causa e expõe-na diante dos olhos do interlocutor.

---

<sup>54</sup> “la cualidad de ser verosímil y creíble incide no sólo en el intento de instruir y deleitar, sino también en el propósito de suscitar una participación emotiva (*movere*)” (Garavelli, 1991, p. 77, tradução nossa).

Rodolpho demonstra que as palavras podem ser repetidas, confirmadas ou acrescentadas no discurso, como também podem ascender gradativamente das coisas humildes para as superiores (*Ibid.*, p. 26).

Em suma, verifica-se que, nas partes integrantes da *oratio* de Cícero, a amplificação, não possui um lugar fixo, porém é uma das constituintes do discurso. Sua função para Cícero é ampliar e clarificar a exposição, atuando sob o intelecto do auditório, para que ele possa acompanhar o raciocínio coerentemente, bem como, a amplificação atua movendo os ânimos do auditório.

### 3.2.2 Metáfora

A **metáfora**, em latim *translatio*, na teoria de Cícero, segue a mesma conceituação descrita por Aristóteles, ou seja, seu uso se trata da transferência de sentidos operada entre um termo a outro (Rodolpho, 2010, p. 37).

Cícero, em *De oratore* (3. 157), afirma que a metáfora se trata de um tipo de comparação breve, reduzida a uma palavra, “*similitudinis est ad verbum unum contracta brevitatis*” [A brevidade da semelhança é limitada a uma única palavra]. A metáfora concentra-se apenas em dois traços comuns aos objetos comparados, dando assim uma concretude à ideia abstrata e oferecendo intensidade ao sentido (Fiorin, 2014, p. 34). Nesse sentido, ao trazer a tonicidade ao sentido, a metáfora adquire um valor argumentativo muito forte no discurso, pois:

o que estabelece uma compatibilidade entre os dois sentidos é uma similaridade, ou seja, a existência de traços comuns a ambos. A metáfora é, pois o tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por similaridade, restringindo a extensão sêmica dos elementos coexistentes e aumentando sua tonicidade. (Fiorin, 2014, p. 34)

Dessa forma, a metáfora consegue expressar em uma palavra uma semelhança comum a dois sentidos (Cic., *De Or.*, 3, 155). Para Cícero, a metáfora surge de uma carência das palavras em representar um sentido, assim ela opera a transferência de um sentido para outra palavra. Contudo, a operação não apenas supre uma careza, mas também confere ao enunciado um brilho (*lumina*) e também servindo ao deleite e ao prazer do auditório.

155. *Tertius ille modus transferendi verbi late patet, quem necessitas genuit inopia coacta et angustiis, post autem iucunditas delectatioque celebravit.*

*Nam ut vestis frigoris depellendi causa reperta primo, post adhiberi coepta est ad ornatum etiam corporis et dignitatem, sic verbi translatio instituta est inopiae causa, frequentata delectationis. Nam gemmare vitis, luxuriam esse in herbis, laetas segetes etiam rustici dicunt. Quod enim declarari vix verbo proprio potest, id translato cum est dictum, inlustrat id, quod intellegi volumus, eius rei, quam alieno verbo posuimus, similitudo.*

155. O terceiro modo, **o da palavra metaforizada**, é bastante amplo: ele foi gerado pela **necessidade**, obrigada pela **carência** e limitação de palavras, mas depois o deleite e o prazer o tornaram célebre. De fato, tal como a vestimenta foi inicialmente inventada para enfrentar o frio, mas depois começou a ser empregada para o ornato e a dignidade do corpo, a metáfora foi instruída por causa da carência, mas tornada frequente devido ao deleite. De fato, mesmo os camponeses dizem que a vinha brilha mais, que há exuberância nas plantas, que as messes são alegres. Quando se exprime por uma metáfora aquilo que mal se consegue enunciar por uma palavra, a semelhança com a coisa que colocamos numa palavra alheia dá brilho àquilo que pretendemos que seja entendido. (Cic., *De Or.*, 3, 155, grifos nossos)

Assim, a metáfora, ao operar a concentração de sentido e colocar uma intensidade no enunciado, afeta os sentidos do enunciatário. Ela é encarregada por trazer o deleite para o enunciado, como aponta Rodolpho (2010, p. 37), mas também, ao transladar uma ideia ao pensamento (*intellectus*), ela afeta os sentidos, em especial a **visão**, que segundo Cícero, é o sentido (*sensus*) mais aguçado: “*ad sensus ipsos admovetur, maxime oculorum, qui est sensus acerrimus.*” [é dirigida aos próprios sentidos, sobretudo o dos olhos, que é o sentido mais aguçado] (*De Or.*, 3, 160).

Para a metáfora afetar a visão, ela deve ser vívida, além de possuir a virtude da elocução, o brilho (*lumina*), que permite que a visão seja afetada, bem como o objeto seja colocado diante dos olhos. (Rodolpho, 2010, p. 86). Dessa forma, as metáforas que afetam a visão são as mais vívidas e dispõem diante dos olhos da alma uma imagem ausente (Rodolpho, 2010, p. 38).

Na epístola, encontra-se o uso de uma metáfora usada para descrever a figura a túnica enxarcada pelas lágrimas de Ariadne “*Et tunicas lacrimis sicut ab imbre grauis*” [as dobras da túnica empapadas de lágrimas como se fosse de chuva] (*Ov., Her.*, 10. 139). Nesse exemplo, a heroína compara as roupas molhadas pelas lágrimas (*tunica lacrimis*) como se fossem pela chuva (*imbre grauis*), dessa forma, intensificando a percepção desse objeto. Portanto, nesse exemplo, a metáfora traz luz ao discurso, ressaltando a imagem descrita, assim, impressionando os sentidos e levando a colocar essas ilustrações diante dos olhos do leitor.

Dessa forma, a metáfora, para Cícero, origina de uma carência das palavras, assim a operação dessa figura transfere o sentido de uma palavra para outra. É um processo comparativo

que equipara um traço semântico em comum entre duas palavras, trazendo uma certa tonicidade ao discurso. Assim, quando empregada no enunciado, para Cícero, a metáfora o faz reluzir, traz brilho, supre a carência semântica e serve ao deleite. Ademais, confere-se à metáfora a capacidade de colocar uma imagem diante dos olhos, fazendo com que os sentidos sejam afetados por ela. A visão é o sentido mais sensibilizado pela metáfora, visto que a imagem e o brilho configurados pela figura são diretamente apreendidos pela visão.

### 3.2.3 Enargia

O tratamento dado a **enargia** em Cícero coexiste com as formas da elocução. Para descrevê-la, em *De partitione oratoria* (19-20), o autor a apresenta ao lado das virtudes da elocução, indicando que a enargia, confere ao discurso um **brilho** ao discurso. Assim, segundo Rodolpho (2010, p. 86), essa figura, para Cícero, também é conhecida como *lumina*.

O brilho estilístico é um dentre as cinco das virtudes da elocução descritas por Cícero. A saber: a **clareza**, a **brevidade**, a **adequação**, a **distinção**, e a **suavidade**. Pinheiro (2010, p. 19) afirma que, para Cícero, a elocução bem sucedida comporta estas qualidades, de modo cada uma delas acarreta um efeito: a clareza (*dilucidum*) aborda um discurso transparente, afasta resquícios de obscuridade e não suscita ambiguidade; a brevidade (*brevitas*) é obtida com palavras que exprimem o pensamento na medida necessária para torná-lo mais claro; adequação trata-se da adaptação do estilo ao assunto; a adequação (*probabile*) resulta do estilo retórico que não demonstra excessivos ornamentos e exprime opiniões apropriadas aos ouvidos e costumes dos ouvintes; a distinção (*illustre*) decorre dos ornatos e das imagens empregadas no enunciado; e a suavidade (*suave*) é “a elegância que evita repetições e combinações de palavras desagradáveis ao ouvido” (Pinheiro, 2010, p. 20). Assim, alocação do brilho estilístico junto de outros recursos textuais indica que a enargia é uma virtude elocutiva, ou seja, cumpre a função de compor um texto fruído e adequado, que capture a atenção e desperte prazer no leitor.

19. *Communia autem simplicium coniunctorumque sunt haec quinque quasi lumina, dilucidum, breve, probabile, illustre, suave. Dilucidum fit usitatis verbis propriis, dispositis aut circumscriptione conclusa aut intermissione aut concisione verborum. Obscurum autem aut longitudine aut contractione orationis aut ambiguitate aut inflexione atque immutatione verborum. Brevitas autem conficitur simplicibus verbis semel una quaque re dicenda, nulli rei nisi ut dilucide dicas serviendo. Probabile autem genus est orationis si non nimis est comptum atque expoliturum, si est auctoritas et pondus in verbis, si sententiae vel graves vel aptae opinionibus hominum et moribus.*

19. Ora tanto as palavras isoladas como as palavras conjuntas têm em comum cinco qualidades que, por assim dizer, dão **lustre** à elocução: **clareza, brevidade, adequação, distinção e suavidade**. A **clareza** resulta da escolha de palavras correntes, apropriadas, bem colocadas, seja num período completo, num membro da frase ou num inciso verbal, ao passo que a **obscuridade** decorre da excessiva duração ou concisão do discurso, da ambiguidade ou de um afastamento [do sentido] das palavras. A **brevidade** obtém-se pelo uso de palavras simples que exprimem cada ideia de uma vez só e que não se detêm num pensamento, excepto para o tornar mais claro. **Adequado** será o estilo oratório que não apresenta excessivos ornatos e artifícios, que emprega palavras de peso e autoridade e que exprime opiniões dignas, apropriadas à mentalidade e costumes dos ouvintes. (Cic., *De pa.* 19, grifos nossos)

O brilho estilístico (*illustre*), para Pinheiro (2010, p. 19), é a qualidade que permite pôr um assunto sob os olhos do ouvinte e está associada ao uso de imagens visuais no discurso. O discurso verbal consegue colocar uma imagem diante dos olhos do enunciatário através de uma elocução ilustre, brilhante, pois para Cícero, em *De partitione oratoria*, o brilho é a qualidade que afeta os sentidos, em especial, a visão:

20. *Illustris autem oratio est si et verba gravitate delecta ponuntur et translata et superlata et ad nomen adiuncta et duplicata et idem significantia atque ab ipsa actione atque imitatione rerum non abhorrentia. Est enim haec pars orationis quae rem constituat paene ante oculos, is enim maxime sensus attingitur: sed ceteri tamen, et maxime mens ipsa moveri potest. Sed quae dicta sunt de oratione dilucida, cadunt in hanc illustrem omnia; est enim pluris aliquanto illustre quam illud dilucidum: altero fit ut intellegamus, altero vero ut videre videamur.*

20. **Distinta** torna-se a elocução quando se usam palavras escolhidas pelo seu valor, metáforas, hipérboles, epítetos, reduplicações, palavras geminadas e sinónimas, contanto não se afastem da matéria em discussão e da própria realidade. De facto, **é esta qualidade do discurso que permite representar o assunto como que diante dos nossos olhos**, pois é, sobretudo, este sentido que é afectado, embora os demais, e até o próprio entendimento, também possam ser impressionados. Mas tudo o que ficou dito acerca da clareza do discurso aplica-se igualmente à distinção, ainda que distinção seja algo mais do que simples **clareza**: se esta permite **entender um assunto**, aquela **parece colocá-lo diante dos nossos olhos**. (Cic., *De pa.* 20, grifos nossos)

Nesse sentido, Em *Lucullus*, Cícero cita o nome da figura da enargia e a relaciona nas letras latinas com a *evidência*<sup>55</sup>, que será o termo retomado e sistematizado por Quintiliano<sup>56</sup>. Segundo Hedrick (2015, p. 48), Cícero, assim como Aristóteles, entende a enargia como uma **técnica** discursiva que cria uma condição, ou efeito visual para o discurso, permitindo com que ele tenha um aspecto vívido e que possa ser visualizado. Dessa forma, a própria etimologia do termo latino, escolhido para traduzir a enargia, demonstra a aproximação da evidência como uma técnica verbo-visual, dado que o termo comporta o radical do verbo *videre*.<sup>57</sup>

A partir das considerações, verifica-se que a enargia, para Cícero, refere-se ao brilho da elocução (*illustre*) e ao discurso que opera os afetos. Enquanto um recurso estilístico, a enargia burila o enunciado, com figuras de linguagem, como metáfora, hipérbole, epítetos, entre outros, que tornam a elocução mais vívida (Cic., *De pa.*, 20). Como um discurso que opera os afetos, a enargia, ou *euidencia*, é de um discurso que coloca uma imagem diante dos olhos. Ela cria a condição visual do discurso imputando-o um aspecto vívido e o permitindo-o ser visualizado.

### 3.2.4 Fantasia

Quanto à **fantasia**, encontrada em Aristóteles, como explica Melina Rodolpho (2010, p. 73), o termo latino empregado para remeter a esse efeito é *uisio*, o qual será explorado mais adiante por Quintiliano (*Ins.*, 6, 2, 29).

Rodolpho (2010, p. 73) descreve que as características da fantasia estão associadas à memória na obra ciceroniana. A memória, tratada em *De oratore* (2), é de grande importância para orador, pois é responsável para que ele saiba o que dizer, gravando o discurso em sua mente, além disso, a memória é necessária para conduzir o público. Assim, para Cícero, a memória é “*artis imago quaedam et similitudo est*” [uma aparência imagem e simulacro de uma arte] (*De Or.*, 2, 356), sendo um processo inteiramente mental e que cultiva na mente algo que foi gerado pelo indivíduo.

Para cultivar a memória, usam-se exercícios mnemônicos, para ordenar, dispor e marcar os assuntos, a ordem das palavras e os pensamentos (Cic., *De or.*, 2, 357). Nas palavras de Cícero:

355. *Qui sit autem oratori memoriae fructus, quanta utilitas, quanta vis, quid me attinet dicere? tenere, quae didiceris in accipienda causa, quae ipse*

<sup>55</sup> “nihil esset clarius ἐναργεία — ut Graeci, perspicuitatem aut evidentiam” (Cic., *Luc.*, 17).

<sup>56</sup> Cf. Quin., *Ins.*, 8. 3. 6.

<sup>57</sup> O substantivo *euidens*, *-ntis* é formado pela preposição *ex* e pelo verbo *video*. (Old, 1968, p. 626).

*cogitaris? omnis fixas esse in animo sententias? omnem descriptum verborum apparatus? ita audire vel eum, unde discas, vel eum, cui respem quendum sit, ut illi non infundere in auris tuas orationem, sed in animo videantur inscribere? Itaque soli qui memoria vigent, sciunt quid et quatenus et quo modo dicturi sint, quid respem querint, quid supersit: eidemque multa ex aliis causis aliquando a se acta, multa ab aliis audita meminerunt.*

356. *Qua re confiteor equidem huius boni naturam esse principem, sicut earum rerum, de quibus ante locutus sum, omnium; sed haec ars tota dicendi, sive artis imago quaedam et similitudo est, habet hanc vim, non ut totum aliquid, cuius in ingeniis nostris pars nulla sit, pariat et procreet, verum ut ea, quae sunt orta iam in nobis et procreata, educet atque confirmet;*

355. Qual seja a vantagem da memória para o orador, quão grande a sua utilidade e a sua força, que necessidade eu tenho de falar? Guardar o que aprendeste ao assumir uma causa, o que tu mesmo refletiste? Ter fixos na mente todos os pensamentos inteiramente classificados no aparato das palavras? De tal forma ouvir a fonte de tuas informações ou aquele a que se tem de responder, que não pareçam derramar seu discurso sobre teus ouvidos, mas gravá-los em tua mente? Dessa forma, apenas os que têm uma memória poderosa sabem o que, quando e como terão de falar, o que já responderam, o que ainda falta responder; e lembram de muitos elementos que já trataram em outras causas, de muitos outros que ouviram em causas alheias.

356. Por isso, reconheço que o principal fator deste bem é a natureza, tal como de tudo de que falei anteriormente; mas toda esta arte oratória, seja uma aparência e um simulacro de uma arte ou não, tem o poder, não de gerar e produzir inteiramente algo do qual não há uma parte sequer em nossa natureza, mas de alimentar e consolidar aquilo que já nasceu e foi gerado em nós. (Cic., *De Or.*, 2, 355-356).

Nesse contexto, Cícero ilustra como a memória afeta os sentidos, em especial a visão, dado que a memória suscita imagens mentais, percebidas pelos olhos da mente (*De Or.*, 2, 377). O autor realiza a discussão tomando como exemplo uma anedota de Simônides, poeta lírico grego, (Rodolpho, 2010, p. 73-74). No exemplo, Cícero narra a história na qual o poeta foi contratado para fazer um elogio ao anfitrião, porém, seu discurso não o agradou; ao sair do banquete, a casa em que estavam desabou, todos faleceram e seus corpos ficaram desconfigurados. O poeta, por sua vez, ajudou a identificar os corpos e apenas pôde já que lembrava o local que estavam presentes. Nessa passagem, como aponta Rodolpho (2010, p. 74). “os lugares significam exatamente os *topoi* ou *loci* que devem ser empregados para auxiliar o orador na memorização do discurso”. Dessa forma, foi apenas por guardar os locais e as imagens que o poeta identificou as pessoas. Assim, a visão se torna o sentido mais aguçado,

fixa as imagens na mente, e para memorizar é preciso transformar o que se vê em imagens mentais, formuladas em lugares mentais organizados (Chiapetta, 2015, p. 56).

357. [...] *Vidit enim hoc prudenter sive Simonides sive alius quis invenit, ea maxime animis effingi nostris, quae essent a sensu tradita atque impressa; acerrimum autem ex omnibus nostris sensibus esse sensum videndi; qua re facillime animo teneri posse ea, quae perciperentur auribus aut cogitatione, si etiam commendatione oculorum animis traderentur; ut res caecas et ab aspectus iudicio remotas conformatio quaedam et imago et figura ita notaret, ut ea, quae cogitando complecti vix possemus, intuendo quasi teneremus.*

357. [...] De fato, Simônides, ou qualquer outro que o tenha descoberto, foi sagaz ao perceber que se **fixa em nossas mentes** sobretudo aquilo que é transmitido e marcado pelos sentidos; **o que mais aguçado de todos os nossos sentidos é o da visão**; que, por isso, pode ser guardado com mais facilidade na mente se, além de percebido pelos ouvidos e pela reflexão, também for transmitido à mente pelo apoio dos olhos; de modo que uma representação, uma imagem e uma forma de tal modo marcariam coisas não vistas e afastadas do julgamento da vista, que poderíamos, por assim dizer, guardar pela visão aquilo que mal conseguimos abarcar pelo pensamento. (Cic., *De Or.*, 2. 357, grifos nossos).

Sobre esta passagem de Cícero, Rodolpho descreve como a descrição da memória dialoga com a fantasia, bem como mantém uma afinidade com a enargia. Rodolpho (2010, p. 74) observa que a fantasia se aproxima da enargia, à medida que esta é uma figura que produz um discurso vívido suscitando imagens a serem visualizadas pelo enunciatário em sua mente. Nesse sentido, Cícero propõe que a memória é cultivada quando se utiliza uma elocução nítida, sendo este o modo como as imagens ocorrem com precisão na mente do orador. Assim, para o autor latino, verifica-se que o enunciado deve ser iluminado, claro, bem como conter imagens vivas que penetrem na mente do enunciatário e afetem seus sentidos: “*imaginibus autem agentibus, acribus, insignitis, quae occurrere celeriterque percutere animum possint*” [e imagens em ação, vivas, notáveis, que possam ser percorridas com rapidez e penetrar com força na mente] (Cic., *De Or.*, 2, 358).

Em suma, destaca-se que a fantasia na teoria de Cícero se aproxima das definições da memória para o autor, visto que a memória é a competência por gravar imagens na mente do orador, bem como o orador utiliza-se das imagens mnemônicas para conduzir um discurso. Ademais, a memória tem uma afinidade com a enargia/evidência, pela forma como uma elocução ilustre auxilia na composição do discurso e na apreensão dele pela memória.

### 3.3 Representação e imaginação em Quintiliano

Marcus Fabius Quintilianus (35 EC - 96 EC), nasceu em Calagurre, atual região de Calahorra, na Espanha. Conta-se que seu pai foi professor de retórica e, quando jovem, migrou para Roma onde recebeu sua formação retórica. Quintiliano exerceu a profissão de professor, porém não abandonou o exercício da advocacia. (Conte, 1994, p. 512). Sua produção literária é composta por três obras sobre retórica. Dessas, duas não foram preservadas, como é o caso de *De causis Corruptae Eloquentiae* e *Artis Rhetoricae*. Aponta-se que *Artis Rhetoricae* teria sido formada pelas anotações dos estudantes que fizeram as lições de retórica de Quintiliano (Conte, 1994, p. 512).

A única obra do autor preservada é *Institutio Oratoria*, que provavelmente começou a ser escrita em 93 EC e finalizada por volta de 95 EC. Esta obra reúne doze livros que tratam da educação retórica em Roma e a formação do orador (Conte, 1994, p. 512). Garavelli (1991) discorre que Quintiliano escreve um compêndio didático acerca das principais teses que determinam o desenvolvimento da retórica antiga. Desse modo, a obra de Quintiliano é uma nova teoria, mas uma *summa* das antigas precedentes reelaboradas pedagogicamente e confrontadas com precisão e sistematicidade, sendo a intenção principal documentar e conciliar os diversos pontos de vista, sem que isso implique a perda da consciência crítica (*Ibid.*, p. 42).

Ao reelaborar as teorias retóricas didaticamente, Quintiliano retorna a Cícero, reconhecendo que seu modelo de orador ideal está alinhado ao ciceroniano. A revisitação da obra de Cícero, para Conte (1994, p. 513 *et seq*), relaciona-se com o momento da oratória romana. Há um problema de corrupção relacionado à eloquência, que recobre as questões da moralidade e das formas de elocução. Da corrupção da eloquência, verifica-se primeiro a prática dela servir a outros propósitos, como o de chantagear e ludibriar. O outro problema da elocução recai sobre o debate da expressão, que envolve as virtudes e vícios do estilo da elocução. Assim, a revisitação da obra de Cícero relaciona-se com a necessidade de devolver a solidez da expressão da eloquência, além de sinalizar a força da moral.

Dessa forma, para Albrecht (1999, p. 1150), Quintiliano põe a retórica a serviço do ensino. Assim, diferente dos Sofistas, Quintiliano concilia uma dimensão ética para o ensino da retórica, propondo um projeto educacional voltado ao ensino de virtudes, com boa base cultural, filosófica e literária (Conte, 1994, p. 515), para formação de um indivíduo justo, ao lado do ensino da expressão linguística. Com isso, o projeto educacional proposto por Quintiliano se aproxima ao traçado por Cícero, pois ambos os autores defenderem a formação humanística do orador.

Quintiliano em sua obra retoma o arcabouço retórico traçado por Aristóteles e por Cícero, fazendo uma espécie de atualização dos termos para o seu projeto retórico e didático. Dessa forma, mantem-se o paradigma dos experientes retóricos que conferem ao enunciado clareza, vividez e desperta a imaginação do leitor/ouvinte. Assim, o autor descreve os exercícios da **amplificação, metáfora, enargia, fantasia e hipotipose**.

### 3.3.1 Amplificação

Em relação à **amplificação**, Quintiliano levanta esta discussão no livro 8, capítulo 4. Exemplifica-se um argumento dizendo que o processo de amplificar ou diminuir algo está relacionado ao próprio modo de nomear essa coisa. Assim, em seu exemplo, afirma-se que se um homem foi morto, diz-se que foi assassinado, e se alguém teve alguma ação desonesta, chama-o de ladrão (Rodolpho, 2010, p. 28). Dessa forma, ao nomear algo se possibilita que o efeito das palavras se torne mais evidente.

A operação contrária à amplificação é a diminuição, construída quando o enunciador diminui a intensidade semântica daquilo que deseja dizer. Daí que o eufemismo é uma expressão atenuada que “estabelece uma compatibilidade predicativa, quando se determina o abrandamento da expressão” (Fiorin, 2014, p. 78). Nas palavras de Quintiliano, verificam-se a amplificação e a atenuação:

1 Prima est igitur amplificandi vel minuendi species in ipso rei nomine: ut cum eum, qui sit caesus, *occisum*, eum, qui sit improbus, *latronem*, contraque eum, qui pulsavit *attigisse*, qui vulneravit, *laesisse* dicimus. Utriusque pariter exemplum est pro M. Caelio: *Si uidua libere, proterva petulante, dives effuse, libidinosa meretricio more viveret, adulterum ego putarem, si qui hanc paulo liberius salutasset?* 2. Nam et impudicam *meretricem* vocavit, et eum, cui longus cum illa fuerat usus, *liberius salutasse*. Hoc genus increscit ac fit manifestius, si ampliora verba cum ipsis nominibus, pro quibus ea posituri sumus, conferantur: ut Cicero in Verrem, *Nom enim furem sed ereptorem, nom adulterum sed expugnatorem pudicitiae, non sacrilegum sed hostem sacrorum religionumque, non sicarium sed crudelissimum carnificem civium sociorumque in vestrum iudicium adduximus*.

1. Portanto, deve-se ampliar ou diminuir o sentido pelo nome próprio das coisas: assim, quando alguém que **tenha sido morto**, dizemos que foi **assassinado**, que **tenha sido improbo**, chamamos de **ladrão**; e, ao contrário dizemos **machucado** a alguém que **feriu, que agiu com dolo**. Mais um caso, igualmente exemplar, está em *Pro M. Caelio*: **Se uma viúva vive livremente, sendo petulantemente desavergonhada, esbanjando riqueza e sendo**

**libidinosa como mandam os costumes meretrícios, caso alguém a cumprimentasse de modo um pouco mais libertino, deveria eu considerar como adultério?** 2. De fato, até mesmo a chamam de meretriz sem pudor, e quem tivera uma longa relação com ela, a **cumprimentá-la-ia com mais liberdade**. Este processo aumenta como também torna mais evidente, se mais amplificada for a palavra pelo o próprio significado, diante daqueles que colocamos. Como diz Cícero em *Verrem*: **Com efeito, levamos para o vosso juízo não um ladrão, mas um usurpador, não um adúltero, mas um expugnador da honra, não um profanador, mas um forasteiro de coisas sagradas e dos cultos, não um assassino, mas um cruelíssimo executor de civis e aliados.** (Quin., *Ins.*, 8, 4, 1-2, grifos do autor).

Quintiliano estende as formas da amplificação, visto que considera outras figuras como seus subcomponentes, a saber: acréscimo (*incrementum*), comparação (*comparatio*), silogismo (*rationatio*) e acumulação (*congeris*) (Rodolpho, 2010, p. 28 *et seq*). A amplificação por acréscimo, ou por superioridade, baseia-se em fazer parecer grande mesmo coisas inferiores, criando esse efeito através da gradação das características de algo. Já a gradação por comparação consiste em elevar as qualidades de algo a partir da comparação. A amplificação por silogismo consiste em aproveitar a estrutura do exercício argumentativo para fazer a amplificação, ou seja, o orador expõe as premissas que compõem o silogismo, e “por meio do raciocínio os ouvintes são levados do primeiro ponto para que o segundo que se quer enfatizar” (*Ibid.*, p. 29). A amplificação por acumulação trata-se daquela cujo efeito é obtido pela acumulação de detalhes, portanto, usa-se palavras que enfatizam as qualidades de algo (*Ibid.*, p. 30).

### 3.3.2 Metáfora

Em relação à **metáfora**, Quintiliano sistematiza o tropo no livro 7, capítulo 6, dizendo que a metáfora amplia a extensão do discurso, bem como transfere o sentido de uma palavra a outra. A expressividade da metáfora, segundo Quintiliano, pode ser estabelecida sob quatro formas, nas quais se transfere o sentido: **1.** de uma coisa para outra, tratando-se de seres vivos “*Gubernator magna contorsit equum vi*” [O dirigente, com grande força, contorce o cavalo] (Quin. *Ins.*, 8. 6. 9); **2.** de uma coisa inanimada para outra da mesma espécie “*Classique immittit habenas*” [Impeliu freios à tropa] (Quin., *Ins.*, 8, 5, 10); **3.** de seres inanimados para animados “*ferron an fato moerus Argivon occidit*” [A muralha causou a morte do argivo pelo destino ou pela espada?] (Quin., *Ins.*, 8. 6. 10.); **4.** ou de seres animados para inanimados “*Sedet inscius*

*alto/ Accipiens sonitum saxi de vertice pastor*” [O pastor, insciente, assentou-se ao alto do monte, ouvindo o som dos rochedos] (Quin., *Ins.*, 8, 6, 10).

Além disso, para Quintiliano, a metáfora é uma figura que alegra e torna o discurso **transparente**, para fazer reluzir qualquer frase coerente que for empregada (Quin. *Ins.*, 8, 6, 4). Nesse ponto, o autor destaca o papel da metáfora para a eloquência do discurso, afirmando que elas são “*lumen orationis et genereis claritatem et contionum procellas et eloquencia fulmina*” [O brilho da oração, a aurora do nascimento, a tempestade da assembleia, impetuosa eloquência] (Quint., *Ins.*, 8. 4. 7), bem como devem ser empregadas quando o objetivo for tornar o texto mais claro e decoroso (Rodolpho, 2010, p. 40). Portanto, apreende-se que no ponto de vista da Quintiliano, a metáfora traz brilho (*lumen*) ao discurso, como também é uma figura que inflama e eloquência e movimenta os afetos do público.

Somado a isso, Quintiliano mantém a mesma preocupação de Aristóteles (*Rhe.*, 3. 2. 1405b) quanto ao uso demasiado da metáfora. Para Quintiliano, se a metáfora for usada moderadamente, ela ilustra o discurso, porém, se for usada excessivamente, causa tédio, obscurece o texto, bem como configura as metáforas em alegorias e enigmas (Rodolpho, 2010, p. 40). Nas palavras do autor: “*ut moderatis autem atque opportunus eius usus illustrat orationem, ita frequens et obscurat et taedio complet, continuus vero in allegorias et aenigmata exit.*” [Ora, o uso moderado da metáfora, assim como propício, ilustra a oração, por outro lado, o uso frequente obscurece a oração tediosa, já o uso ininterrupto traz alegorias e enigmas] (Quin. *Ins.*, 8. 6. 14). Desse modo, Quintiliano reconhece que as metáforas se tornam um vício e, assim, não devem ser usadas nem demasiada, nem frequentemente no discurso.

O autor afirma que os erros e vícios no emprego da metáfora são devidos à confusão entre os usos da poética e da retórica. Os poetas, para Cícero (*Or.*, 68), possuem maior liberdade do que os oradores para inventar recursos expressivos, uma vez que os poetas podem escolher e juntar as palavras com maior autonomia. Por conseguinte, nessa linha, Quintiliano comenta que o uso da metáfora na poesia se dá de forma mais livre, ao empregá-la para o **deleite**, além de operar mais recursos, como, por exemplo, alterar a métrica se necessário. Na prosa, a metáfora pode ser empregada, porém, empregos como os de Homero (*pastorem populi*), ou de Virgílio (*per area nara*), devem ser evitados no contexto de um tribunal. Nas palavras de Quintiliano:

17. [...] *In illo vero plurimum erroris, quod ea, quae poetis, qui et omnia ad voluptatem referunt et plurima vertere etiam ipsa metri necessitate coguntur, permissa sunt quidam etiam prosae putant.*

18. *At ego in agendo nec pastorem populi auctore Homero dixerim, nec volucres per aera nare, licet hoc Vergilius id apibus ac Daedalo speciosissime sit usus.*

17. [...] Em verdade, os maiores erros que aos poetas são permitidos todos se referem ao prazer e a obrigação de verter muitas coisas pela necessidade da métrica, alguns autores ainda ponderam que isso seja conveniente para a prosa.

18. Por outro lado, em um discurso, eu não diria “pastor do povo”, como dito pela autoria de Homero, nem “aves flutuando pelos ares”, ainda que Virgílio permita que a metáfora seja especialmente utilizada para descrever o voo das abelhas e Dédalo. (Quin., *Ins.*, 8. 6. 17 -18).

Quanto ao **símile**, a forma mais extensa da metáfora, este se constrói pela comparação de uma coisa à outra, apresentando dois objetos de comparação (Quin., *Ins.*, VIII, VI, 8). No texto escolhido para o estudo, a epístola 10 das *Heroides*, o primeiro verso apresenta um símile, ao fazer a comparação do herói grego, Teseu, as feras “*Mitius inveni quam te genus omne ferarum*” [Descobri que todo tipo de fera é mais doce que tu] (Ov, *Her.*, 10, 1). Percebe-se o emprego do símile por meio do mecanismo comparativo, expresso pelo pronome relativo *quam* com o adjetivo *mitis* no grau comparativo.

Portanto, a metáfora, ao lado do símile, é considerada breve, dado que sua forma de expressão suprime o mecanismo comparativo, enquanto no símile o explicita: “*Comparatio est cum dico fecisse quid hominem ut leonem; translatio cum dico homine, leo est.*” [Há comparação, quando dizemos que um homem fez algo **como um leão**. Há metáfora quando dizemos sobre o homem, **ele é um leão**] (Quin., *Ins.*, 8. 6. 9, grifos nossos). Cabe ressaltar que o exemplo do símile retórico empregado pelo autor latino, comparando um homem a um leão, é convergente ao enunciado da *Ilíada*, de Homero (3. 23) emprestado por Aristóteles (Ar., *Rhe.*, 3. 4. 1407a), a fim de ilustrar essa espécie de procedimento metafórico. Dessa forma, torna-se evidente o horizonte teórico compartilhado pela antiguidade clássica para explicar as circunstâncias elocutivas que manifestam uma imagem verbal.

### 3.3.3 Enargia (*euidentia*)

A **enargia** (*euidentia*), para Quintiliano, está associada a duas funções: **1.** é uma figura que, quando empregada no discurso, afeta as emoções do ouvinte; **2.** torna o discurso vívido e o faz com que o auditório visualize o que está sendo relatado (Webb, 2009, p. 88).

No sexto livro de *Institutio Oratória*, o autor descreve as espécies de afetos e como eles são mobilizados no discurso. Os **afetos éticos** são os mais brandos e suaves e, também possuem um efeito mais contínuo, já os **afetos patéticos** são os que inflam o discurso de emoção, porém possuem um efeito mais passageiro. Para mobilizar os afetos no discurso e transmiti-los ao auditório, pode-se empregar a enargia como uma das formas de sensibilizar o auditório e despertar os afetos. A enargia – também conhecida como *illustratio* por Cícero – é um efeito que não pretende apenas dizer por palavras, o seu objetivo sumário no discurso é **mostrar**. Com isso, as emoções participam da cena ilustrada, à medida que, quando a enargia surge no enunciado, o auditório participa dos próprios fatos, visualizando-os como se estivesse presente. Nas palavras do autor:

*32. Insequitur éváργεια, quae Cicerone illustratio et euidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere; et adfectus non aliter, quam si rebus ipsis intersimus, sequentur.*

32. Assim a enargia sucede, a qual é nomeada por Cícero e ilustração e evidência, e, ela não se ocupa apenas de narrar, mas também de expor diante dos olhos. A emoção não decorre de modo diferente, se nós estarmos presentes nos próprios fatos (Quin., *Ins.*, 6. 2. 32).

O fato é que, para Quintiliano (*Ins.* 8. 3. 61), a enargia também é uma forma de narração, mas elaborada de um modo muito particular. Para o autor, este ornamento é transparente e aceitável. Para ser aplicado ao discurso, primeiro conceitua-se o que deseja dizer, encontrando palavras adequadas e adornando o discurso com ornamentos que tornam o discurso mais **elegante e aprimorado**. Ou seja, é uma forma de narrar que proporciona ao auditório participar da exposição dos fatos, visto que o efeito enérgico torna os fatos visíveis por representá-los de forma vívida. Esta representação da enargia, para Quintiliano, não é apenas uma descrição *perspicua* (*Ibidem*), de modo que, pode-se contrapô-la a *descriptio* latina, qualificada pelo autor anônimo da *Rhetorica ad Herennium*, como “*perspicuam et dilucidam*” [perspícua e clara]. Durante a narração, a enargia expõe uma imagem transparente ao olhar do enunciatário, por revelar a ação envolvendo o leitor da exposição dos fatos aprimorada estilisticamente, nas palavras do retor:

61. *Ornatum est, quod perspicuo ac probabili plus est. Eius primi sunt gradus in eo quod velis concipiendo et exprimendo, tertius, qui haec nitidiora faciat, quod proprie dixeris cultum. Itaque ἐνάργεια, cuius in praecipitis narrationis feci mentionem, quia plus est evidentia vel, ut alii dicunt, representatio quam perspicuitas, et illud patet, hoc se quodammodo ostendit, inter ornamenta ponamus.*

61. O adorno é algo que é mais transparente e aceitável.<sup>58</sup> Seu primeiro passo é conceituar o que desejamos, segundo, exprimir o que conceituamos, e, terceiro, torná-lo mais nítido, pois, assim, dirás propriamente de modo elegante. Desta forma, dentre os ornamentos, colocamos a enargia – a qual fiz menção no princípio da narração –, como a mais evidente ou, como os outros disseram, uma representação mais vívida do que a clareza: esta é evidente, aquela de algum modo se expõe. (Quin. *Ins.*, 8. 3. 61).

Para Quintiliano, o efeito de fazer o ouvinte (ou o leitor) a visualizar as imagens narradas desperta as emoções do público. Para exemplificar esse uso, Webb (2009, p. 73) retoma um exemplo de Quintiliano (*Ins.*, 8. 3. 67- 69), no qual o autor latino ilustra a conquista e destruição de uma cidade, um assunto recorrente na retórica e na historiografia. Quintiliano expõe o evento, descrevendo a destruição das cidades e o sofrimento dos habitantes. A cena criada, para Webb, permite com que o autor explore os fatos. Assim, para o retor latino, uma exposição detalhada, enumerando os detalhes, faz com que a notícia cause mais impacto no enunciatário. Desse modo, como afirma Rodolpho (2010, p. 93), a função “*mouere* sobrepõe-se na teoria da evidência de Quintiliano”.

Portanto, a enargia está relacionada às formas da elocução que sustentam a composição de uma imagem no enunciado, como a elegância e a clareza. Assim, confere-se a essa técnica a capacidade de demonstrar algo no enunciado, dado que ela torna clara e evidente o discurso. Ao ser empregada no enunciado, a enargia se torna uma forma de movimentar os ânimos, pois ao levar o leitor/ouvinte a visualizar com seus olhos da mente uma imagem, desperta a emoção nesse espectador.

### 3.3.4 Fantasia (*uisiones*)

<sup>58</sup> Adotamos a tradução de “*probabili*” como “aceitável”, seguindo a tradução estabelecida por Butler (1922), “acceptable” para esta passagem, bem como pelo fato de “*probabili*” possuir uma significação específica na teoria retórica. A palavra em questão se refere a um estilo descrito por Cícero: “*Probabile autem Cicero id genus dicit, quod non nimis est comptum. Non quia comi explorique non debeat (nam et haec ornatur pars est) sed quia vitium est ubique quod nimium est*” (Quin., *Ins.*, 8. 3. 42). Ou seja, Cícero descreve um estilo discursivo não excessivamente elegante, ou melhor, que não traz excesso de ornamentos que poderiam soar como viciosos ao discurso.

A **fantasia**, para Quintiliano, possui uma afinidade com a enargia, pelo modo que a ilustração promovida pelo ornamento envolve a audiência na representação dos fatos (Webb, 2009, p. 88). Webb afirma que a fantasia, ao estabelecer uma correlação com a enargia, retorna a um elo antigo entre linguagem e pensamento, à medida que a operação da figura com se baseia em uma habilidade da linguagem em tornar um objeto em seu relato no discurso (*Ibidem*).

O nome latino do termo é *visiones*, conforme o autor: “*Quas φαντασίας Graeci vocant, nos sane visiones appellemus, per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculi ac praesentes habere videamur.*” [Nós chamamos de **visões** o que os gregos chamam de **fantasia**, pelas quais as imagens de coisas ausentes são representadas ao espírito, que as vê claramente assim como possamos tê-las presentes.] (Quin. *Ins.*, 6. 2, 29, grifos nossos). Com as visões, imagens surgem na mente do enunciatário, à medida que o orador o envolve com um discurso nítido que desperta suas emoções.

É interessante pontuar que Quintiliano demonstra uma qualidade reflexiva da fantasia. Ao demonstrar que, pela fantasia, as imagens ausentes aparecem em espírito para o enunciatário, bem como, para formulá-la o enunciador as já concebe essas imagens em sua mente, o processo da fantasia delinea uma fantasia inicial e uma fantasia alvo.

Nessa esteira, as imagens reproduzidas na mente do espectador são qualificadas como “*εὐφαντασίωτον*”,<sup>59</sup> cujo termo significa “o que representa as coisas vividamente a si”, “que tem imaginação forte”, “fortemente imaginativo” (Basseto, 2016, p. 547). Com essa qualidade, para Quintiliano (*Ins.*, 6. 2. 30), imagina-se com clareza as coisas, as vozes e os atos como se fossem reais. Webb (2009, p. 95) explica que para o retor latino, as *visiones* são um processo comparado ao hábito espontâneo de *sonhar acordado* (*daydreaming*), pelo forma que essas visões são comuns aos indivíduos humanos, e por isso, o orador a cultiva em seu discurso, para despertar as emoções do enunciatário.

30. *Has quisquis bene conceperit, is erit in adfectibus potentissimus. Hunc quidam dicunt εὐφαντασίωτον, qui sibi res, voces, actus secundum verum optime finget; quod quidem nobis volentibus facile continget. Nisi vero inter otia animorum et spes inanes et velut somnia quaedam vigilantium ita nos hae de quibus loquor imagines prosequuntur, ut peregrinari, navigare, proeliari, populos alloqui, divitiarum, quas non habemus, usum videamur disponere nec cogitare sed facere: hoc animi vitium ad utilitatem non transferemus?*

<sup>59</sup> O dicionário Linddell-Scott-Jones (JSJ) *Greek-English Lexicon* também oferece como possibilidade para *εὐφαντασίωτος* o termo o significado “gifted with a vivid imagination” [dotado de imaginação vívida]. A frequência do uso da palavra é baixa, sendo Quintiliano (*Ins.* 6. 2. 30) um dos autores utilizou o termo.

30. Quem quer que seja que perceba bem estas visões, será muito influente sob os afetos. Alguns autores chamam estas visões de εὐφραντασίωτος, [ou seja, visões dotadas de imaginação], pelas quais se pode imaginar as coisas para si, como as vozes e as ações [representadas] com máxima realidade. As visões, sendo da nossa vontade, certamente nos acontecerá sem esforço. Certamente e não somente, as imagens, das quais falo, nos perseguem pelo pensamento ocioso e entre vagas esperanças, e, ainda entre o sono vigilante, como também nos percebemos viajando, navegando por mares estrangeiros, batalhando, falando com povos, dispondo do uso riquezas que não temos, não apenas pensando mas [também] realizando [estas ações]. Então, por que não transformamos este vício da alma em algo utilitário? (Quin., *Ins.*, 6. 2. 30).

Portanto, as visões, na teoria da Quintiliano, são resultado de um fenômeno natural que acontece na mente humana, a capacidade de visualizar imagens na mente, seja nos sonhos, seja no pensamento ocioso. Há uma afinidade (com suas devidas proporções) da descrição de Quintiliano deste processo mental com o rascunho da fantasia formulada por Aristóteles (*DA.*, 3, 428a 5), da qual ambos autores advertem a fantasia como algo que acomete os indivíduos, querendo ele ou não, e fazendo-o visualizar imagens em sua mente.

A descrição de Quintiliano, de certa forma, distancia-se da definição aristotélica que tratamos, pela forma como o autor latino aproxima a operação mental a uma finalidade pragmática, o discurso, propondo, pela ação da enargia, uma dimensão técnica para o uso da fantasia no discurso. A imaginação, natural ao ser humano, é algo que pode ser explorado em uma declamação: o objetivo do orador é, então, utilizar desse processo para atingir suas finalidades discursivas, persuadir. Dessa forma, como explica Webb (2009, p. 95), para Quintiliano, o orador bem-sucedido é aquele que consegue controlar a enargia para despertar a fantasia em seu auditório, em outras palavras, a fantasia é um processo consciente do que está sendo narrado (*Ibidem*).

### 3.3.5 Hipotipose

A hipotipose é uma figura de pensamento sinônima à écfrase.<sup>60</sup> Quintiliano apresenta a figura como um recurso elocutivo à disposição do orador para elaborar seu discurso. Melina Rodolpho (2010, p. 95) afirma que a definição apresentada por Quintiliano sobre a hipotipose trata-se de uma forma de expor verbalmente uma imagem, de modo que o público não apenas ouça um discurso, mas também o visualize

---

<sup>60</sup> Cf. Fiorin (2014, p. 155).

Como descreve Quintiliano, a hipotipose é a figura capaz de **colocar um fato diante dos olhos** (*sub oculos subiecto*). Por ela, apresenta-se um assunto, com palavras adequadas que dão uma percepção visual ao que está sendo dito. Assim, a hipotipose é operada em uma parte do discurso, não em sua totalidade, para demonstrar como um fato é efetivado, concretizá-lo visualmente. Nas palavras de Quintiliano:

40. *Illa vero, ut ait Cicero, sub oculos subiectio tum fieri solet, cum res non gesta indicatur, sed ut sit gesta ostenditur, nec universa, sed per partes; quem locum proximo libro subiecimus evidentiae, et Celsus hoc nomen isti figurae dedit. Ab aliis ὑποτύπωσις dicitur proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis, ut cerni potius videatur quam audire : “Ipse inflammatus scelere et furore in forum venit, ardebant oculi, toto ex ore crudelitas eminebat”.*

40. Com efeito, aquela figura, como Cícero afirma, que expõe diante dos olhos, costuma ser realizada, então, não quando a matéria criada é indicada, mas quando se exhibe como é criada, não em sua totalidade, mas por suas partes. Apresentamos este assunto da evidencia no último livro, e Celso deu este nome para a figura. Outros autores a chamam de hipotipose, essa exposição das formas das coisas expressa por palavras. Por exemplo: “Ele veio para o Fórum inflamado pelo crime e pela fúria, os olhos ardiam, a crueldade dominava por toda a boca.” (Quin., *Inst.*, 9, 2, 40).

No exemplo apresentado por Quintiliano, evidencia-se que a hipotipose acentua uma imagem, assim, enfatizando certas ações, para que o auditório possa visualizar com sua mente o que está sendo descrito. Notemos que apresentar um assunto com palavras adequadas, exibindo a matéria, é uma das funções da enargia, cujo adorno “*Ornatum est, quod perspicuo ac probabili plus est. Eius primi sunt gradus in eo quod velis concipiendo et exprimimento, tertius, qui haec nitidiora faciat*” [O adorno é algo que é mais transparente e aceitável. Seu primeiro passo é conceituar o que desejamos, segundo, exprimir o que conceituamos, e, terceiro, torná-lo mais nítido]. (Quin. *Ins.*, 8. 3. 61). Ou seja, a hipotipose, para colocar uma imagem diante dos olhos (*sub oculos subiecto*), mantém uma afinidade com a enargia, o efeito responsável por configurar uma imagem verbo-visual.

Há algumas formas de exibição prototípicas da hipotipose em um discurso. Para Rodolpho (2010, p. 96), seguindo as indicações de Quintiliano, as descrições de pessoas e seus comportamentos (*etopeia*) e a descrição de lugares (topografia) apoiam-se nas formas da representação da hipotipose.

44. *Locorum quoque dilucida et significans descriptio eidem virtuti adsignatur a quibusdam, alli τοπογραφία dicunt.*

44. Uma descrição nítida, significante e vigorosa dos lugares também é indicada por alguns autores. Outros a chamam de topografia. (Quin., *Ins.*, 9. 2. 44).

58. *Imitatio morum alienorum, quae ήθοποιία vel, ut alii malunt μίμησις dicitur, iam inter leniores adfectus numerari potest.*

57. A representação dos costumes dos outros, ou melhor, a etopeia, como outros preferem chamar de mimesis, pode ser considerada entre as figuras que despertam as emoções mais brandas (Quin., *Ins.*, 9, 2, 57)<sup>61</sup>

Em suma, visualiza-se que o enunciado criado pela figura proporciona uma saliência e acentuação do sentido, de tal forma que o enunciatário tem uma percepção de presença visual da imagem descrita.

### 3.4 *Ekphrasis* sob a luz dos *progymnasmata*

O *Progymnasmata* (1. AEC — 4. EC) consiste num compêndio de exercícios retóricos, que cataloga as figuras retóricas empregadas na prosa e na poesia. A obra compreende os estudos de Aftônio (2008), Hélio Teão (2002) e P.S. Hermógenes (2008). É incluído ainda no *cópus* do *Progymnasmata*, os estudos de Nicolau, o sofista (2003), cujos estudos são datados do século 5 EC.<sup>62</sup> O intuito dessa obra, por sua vez, reflete no processo educacional da antiguidade, que se ocupava do ensino em três frentes: a gramática, a retórica e a poética. Nesse contexto, o *Progymnasmata* se configurava como uma obra estabelecida como um material

<sup>61</sup> Utilizando, como cotejo, a tradução de Butler (1922) verifica-se que para a oração “*iam inter leniores adfectus numerari potest*”, é estabelecida a sentença “may be counted among the devices which serve to excite the gentler emotions”, assim, explicitando que a figura da *etopeia* é o recurso responsável por despertar emoções brandas.

<sup>62</sup> Em geral, o *Progymnasmata* é uma obra de difícil acesso em Língua Portuguesa. Consultamos os textos de Aftônio (2008), Hélio Teão (2002) e P.S. Hermógenes a partir da tradução estabelecida por M. Patillon (2002, 2008), cuja edição da *Les Belles Lettres* nos forneceu acesso ao texto integral em Grego e à tradução em Língua Francesa. A consulta ao texto de Nicolau, o Sofista (2003) ficou restrita à tradução em Língua Inglesa elaborada por Kennedy (2003), cuja obra possui uma edição monolíngue, ou seja, privilegia a exibição do texto clássico em língua moderna. Quando os trechos utilizados já tivessem uma tradução prévia, nós optamos por manter a tradução de terceiros, no caso, as traduções de Kennedy (2003) Martins (2016). A tradução estabelecida por Martins (2016) sobre definições de *écfrase* foi importante para o estudo da figura e suas características de operação. Já para os excertos sem uma tradução prévia, realizamos uma tradução de serviço a partir do texto grego, cotejando a tradução em língua francesa de Patillon (2002, 2008).

didático, reunindo os tropos do sistema retórico, visando a formação do orador, bem como usando exemplos literários para ilustrar o emprego dos tropos.

A obra tem como público alvo os adolescentes em formação educacional, conforme afirma Marrou (1948 *apud* Patillon, 2002, p. 19). Com isso, pelo fato de a obra ser endereçada aos jovens, a formação moral se tornava uma preocupação dos filósofos. Os exercícios mencionados no texto, então, objetivavam ensinar os jovens estudantes a expressarem-se, usando as formas sancionadas pela tradição literária, textos do cânone literário para serem imitadas (*mimēsthai*) (Webb, 2009, p. 42). Desse modo, buscava-se aporte na expressão da poética clássica para apreender as formas do sistema retórico que recobrem, do mesmo modo, o discurso poético. Dessa forma, esses exercícios são uma chave para compreender a educação latina, representando um processo da elite romana que marca a transição do ensino de gramática para a retórica, apresentando aos estudantes como esses exercícios são calcados em formas literárias, linguísticas e éticas, além de serem importantes para o desenvolvimento da carreira do orador (*Ibidem*).

A figura écfrase é um dos exercícios descritos pelos retores, e, encontra-se entre a intersecção entre retórica e poética. Para M. Patillon, no prefácio da edição francesa da obra, a écfrase é uma forma enunciativa que utiliza de comandos verbais que expõem as qualidades de um objeto, configurando uma descrição. Nas suas palavras, a écfrase “utiliza formas verbais de aspecto **durativo, conativo, iterativo** para **expor** as qualidades de um objeto” (2002, p. 38, grifos nossos).<sup>63</sup> A definição de Patillon elenca que a écfrase utiliza diferentes semânticas verbais a fim de configurar uma descrição vívida, distanciando, assim, a écfrase de uma descrição que apenas inscreve o estado das coisas no enunciado, e a aproximando de um modo de descrever que conjuga o relato das coisas e das ações. Dessa forma, como complementa o autor: “aos nossos olhos há uma descrição quando o discurso tenta representar a realidade de um objeto considerado como um todo único e complexo.” (Patillon, 2002, p. 38 – 39).<sup>64</sup>

Sistematiza-se as considerações sobre esse exercício, partindo das indicações dos próprios retores:

#### Quadro 5- Écfrase definição

Retor	Descrição (grego)	Tradução
-------	-------------------	----------

<sup>63</sup> “utilise des formes verbales avec un aspect **duratif, conatif, itératif** pour **exposer** les qualités d’un objet” (Patillon, 2002, p. 38, tradução nossa).

<sup>64</sup> “A leurs yeux on a une description lorsque le discours s’emploie à représenter la réalité d’un objet considéré comme un seul et même ensemble complexe” (Patillon, 2002, p. 38-39 tradução nossa).

Aftônio	ἔκφρασις ἐστὶ λόγος <b>περιηγηματικός</b> ὑπ' ὄψιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον. (Aph. <i>Prog.</i> 7, 1-5)	Écfrase é um discurso percursorio [ou periegemático] que traz vividamente o que é revelado diante dos olhos. (tradução Paulo Martins, 2016, p. 180)
Nicolau, o Sofista		Écfrase é o discurso condutivo [ ou dirigido ] que traz vividamente o que é exibido diante dos olhos. (tradução Paulo Martins, 2016, p. 180)
PS. Hermógenes	ἔκφρασις ἐστὶ λόγος <b>περιηγηματικός</b> , ὡς φασιν, ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. (PS. Her. <i>Prog.</i> , 10, 1)	Écfrase é um discurso percursorio [ou periegemático], como dizem, palpável [ou visível] que traz o que é revelado diante dos olhos (tradução Paulo Martins, 2016, p. 180)
Teão	ἔκφρασις ἐστὶ λόγος <b>περιηγηματικός</b> ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. (Ael The., <i>Prog.</i> , 118. 6, 7)	Écfrase é um discurso vividamente percursorio [ou periegemático] que traz o que é revelado diante dos olhos. (tradução Paulo Martins, 2016, p. 180)

**Fonte:** Elaborado a partir do texto em grego com a tradução estabelecida por Paulo Martins (2016).

Martins, em *Uma visão periegemática sobre a écfrase* (2016, p. 179 – 180), argumenta que as definições estabelecidas pelos retores empregam mecanismos linguísticos específicos para designar o discurso da écfrase. Nota-se que os três autores recorrem ao termo ἐναργῶς (*enargos*), aplicam o adjetivo περιηγηματικός (*periegematikos*) e a locução adverbial ὑπ' ὄψιν ἄγων, que em conjunto, esses qualificam a natureza do discurso ecfástico, como um discurso (λόγος) que constrói uma imagem vividamente diante dos olhos. Segundo Martins, as considerações filológicas acerca da definição do termo são pontuais para compreender o estabelecimento da écfrase e como é realizado o comando ecfástico:

O primeiro é a explicitação de um **comando ecfástico**, isto é, o enunciador se propõe textualmente como alguém que irá dirigir o enunciatário pelos bosques da ficção, ou melhor, pelos **caminhos e descaminhos da narrativa**. Sua posição de superioridade advém de sua condição de hermeneuta, de exegeta. Converte-se o enunciador ecfástico nos olhos do enunciatário. Soma o narrador em si mesmo os olhos que lhe são próprios, os do “eu” e os que lhe são alheios, os do “tu” discursivo. A sobreposição desses dois níveis é capaz de gerar a visão totalizadora e minuciosa que se quer descrever com a

ἔκφρασις, que se deseja vivificar com a ἐνάργεια e que se pretende clarificar com a σαφήνεια. Em segundo lugar, o exegeta ao ocupar o lugar de comando no **percurso descritivo** – ὁ τοῦ λόγου δρόμος – assomando a sua visualidade com a visualidade de seu “exército”, de seus seguidores faz seu discurso ganhar validação argumentativa, já que de saída coopta o enunciatário a ver com seus olhos. (Martins, 2016, p. 180-181, grifos do autor)

Dessa forma, a éfrase possibilita ao orador, i.e., o enunciador, construir o seu discurso guiando o olhar do seu enunciatário. O enunciador, nas palavras de Martins (2016, p. 180), assume uma posição de hermenêutica que lhe dá uma posição de superioridade para interpretar as qualidades descritivas de um objeto. A operação da éfrase, nesse contexto, funde os olhos do enunciador aos do enunciatário, objetivando expor uma imagem por meio da enunciação verbal. Nesse sentido, o ato percursivo da éfrase (*periegematikos*), mais do que comunicar a visão de um o objetivo, transmite a própria percepção de quem visualiza o objeto (Patillon, 2008, p. 95). Assim, a expressão linguística assumida pela figura encara a possibilidade de construir uma cena em sua totalidade, com minúcia. É o efeito de descrever explorando as perspectivas da cena, com uma linguagem reluzente (enargia), que faz com que o discurso possa ter a potencialidade de ser visualizado em *phantasia*, ou seja, como uma imagem mental. Conforme José Luiz Fiorin afirma sobre a figura, a éfrase insere uma saliência intensiva em sua descrição, uma vez que o enunciador carrega com sua subjetividade a visão que deseja transmitir ao seu enunciatário (Fiorin, 2014, p. 156).

À enargia, cabe a responsabilidade de intensificar a aparição de uma imagem a partir do enunciado verbal. Essa virtude elocutiva faz a proposição de reunir os recursos estilísticos, ou seja, as figuras, para formar uma imagem (Patillon, 2008, p. 94). Logo, o efeito de produzir uma éfrase perpassa pelo caminho de conduzir uma descrição minuciosa, e, especialmente, pelo ato de selecionar recursos estilísticos que melhor nutrem a ilustração do discurso.

Para compor a éfrase, os autores clássicos recomendam certos lugares-comuns. Bompaire (1958, p. 294), destaca que o olhar do *Progymnasmata* sobre a éfrase é especialmente voltado para a composição do gênero epidítico. Assim, os lugares-comuns surgem da finalidade de construir visualmente o objeto elogiado pelo texto epidítico. Desse modo, o comando da éfrase aciona a apresentação a **pessoa, tempo, lugar**, os quais que circunscrevem o texto na realidade enunciativa do falante, bem como se descrevem **eventos, animais e plantas**, categorias que auxiliam na construção figurativa da realidade narrada/descrita (Elsner, 2002):

**Quadro 6-** lugares-comuns da *ekphrasis*

Autor	Lugares-comuns	Descrição
Aftônio	Pessoas, tempo, estações, lugares, animais e plantas	<p><b>Tempo, lugares, animais, pessoas e plantas:</b> “ἐκφραστέον δὲ πρόσωπά τε καὶ πράγματα, καιρούς τε καὶ τόπους, ἄλογαζῶα καὶ πρὸς τούτοις φυτά. πρόσωπα μὲν ὡσπερ “Ὀμηροῦς”</p> <p>[Descreve-se com écfrase as pessoas e os eventos, o tempo como também os lugares, os seres irracionais [animais] e as plantas. As pessoas deve-se fazer como Homero.] (Aph. Prog., 7, 10-15)</p> <p><b>Tempo, fatos e pessoas;</b> “ἐκφράζειν δὲ πρόσωπα μὲν ἀπὸ τῶν πρώτων ἐπὶ τὰ τελευταία, τουτέστιν ἀπὸ κεφαλῆς ἐπὶ πόδας, πράγματα δὲ ἀπὸ τῶν πρὸ αὐτῶν τε καὶ ἐν αὐτοῖς καὶ ὅσα ἐκ τούτων ἐκδαίνειν φιλεῖ, καιρούς δὲ καὶ τόπους ἐκ τῶν περιεχόντων.”</p> <p>[A descrição de pessoas, assim por dizer, vai da primeira até a última parte, ou melhor, da cabeça até os pés. Os eventos nessas condições são apresentados por si, do antes até o depois, regidos pelo habitual. Os tempos e os lugares são conjugados.] (Aph. Prog., 7, 10-15)</p>
Nicolau, Sofista	Lugares, estações, pessoas, festivais, eventos, pinturas e estátuas.	<p>“We compose ecphrases of places, times, persons, festivals, things done: of places, for example, meadows, harbors, pools, and such like; of times, for example, spring, summer; of persons, for example, priest” (Nic., Prog., 11, 68, trad. G. Kennedy, 2003, p. 166-167).</p> <p>“Nós compomos écfrases de lugares, tempos, pessoas, festividade, coisas concluídas. De lugares, por exemplo, [temos descrições] de prados, portos, lagos e afins; de tempos, a primavera, verão; de pessoas, o sacerdote, por exemplo.”</p>
PS. Hermógenes	Pessoas, eventos, lugares, tempo	<p><b>Pessoas, eventos, lugares e tempo:</b> “Γίνονται δὲ ἐκφράσεις προσώπων τε καὶ πραγμάτων καὶ καιρῶν τόπων καὶ χρόνων καὶ πολλῶν ἐτέρων' προσώπων μὲν, ὡς παρ' Ὀμήρω.”</p> <p>[Ocorrem écfrases de pessoas, de eventos, de uma ocasião, de lugares, de tempos, entre outras muitas coisas. As écfrases de pessoa devem-se fazer as de Homero. (Ps. Herm. Prog. 10, 2)</p>
Teão	Pessoas, tempo, fatos, lugares	<p><b>Pessoas:</b> “ἐκφρασις προσώπων μὲν οὖν, οἷον τὸ Ὀμηρικόν”</p> <p>[As écfrases de pessoa, por sua vez, são feitas a maneira de Homero] (Ael. The. Prog. 7, 10-20, grifos nossos).</p> <p><b>Tempo, fatos, lugares:</b> “πραγμάτων δὲ οἷον ἐκφρασις πεζομαχίας, εἰρήνης, χειμῶνος, λιμοῦ, σεισμοῦ. — τόπων δὲ οἷον λεμώνων, αἰγιαλῶν, πόλεων, νήσων, ἐρημίας, καὶ τῶν, ὁμοίων — χρόνων δὲ οἷον ἔαρος, θέρους, ἐορτῆς, καὶ τῶν τοιούτων”</p> <p>[Dizemos que há écfrase de eventos em descrições de guerras, da paz, do inverno, da fome, de terremotos. De lugares em descrições de campinas, de praias, de ilhas, de desertos, entre outras coisas do gênero. De tempo em descrições da primavera, do verão, de festividades, entre</p>

		outros.] (Ael. The. <i>Prog.</i> 7, 10-20, grifos nossos).
--	--	--

**Fonte:** Elaborado a partir das indicações de Webb (2009), usando o texto e tradução estabelecida por M. Patillon (2002, 2008) como cotejo.

Os lugares-comuns abordados pelos autores compartilham uma semelhança. Contudo, como observa Ruth Webb, a maior diferença se encontra na descrição temporal, que por PS. Hermógenes e Teão é tratada como *chronoi* (Ps. Herm. *Prog.* 10, 2; Ael. The. *Prog.* 7, 10-20), enquanto pelos demais autores é tratada como *kairoi* (Aph. *Prog.*, 7, 10-15 ; Nic., *Prog.*, 11, 68). Os termos, apesar de ambos denotarem uma referência temporal, têm aplicações de significados distintos. Enquanto o primeiro é utilizado para se referir a um período de tempo (LSJ, 1996), o segundo refere-se às estações, ocasiões e eventos (*ibidem*). Para Webb, (2009, p. 61), não há uma consistência no uso de um ou outro na composição da écfrase temporal, todavia, pode-se compreender que para *chronoi* relata os ritmos da natureza (estações) e os da cultura (festivais) – como a écfrase dos jogos fúnebres na *Eneida*, de Vírgilio, com a descrição das modalidades esportivas, como os jogos de tiro ao alvo, que acontecem nessas festividades<sup>65</sup> –, enquanto *kairoi* ocupa-se das circunstâncias provocadas pelo homem como os períodos de paz ou guerra (*ibidem*). Portanto, a écfrase temporal não se restringe a ancorar temporalmente o discurso, é uma forma do relato ecfástico que prevê a descrição vívida de determinados eventos que acontecem em um período de tempo.

Os lugares-comuns, segundo Aftônio, podem ser arranjados no enunciado de modo simples ou composto. O modo simples descreve uma batalha sobre a terra ou sobre o mar, enquanto o modo composto conjuga a ação em um tempo:

*Tῶν δὲ ἐκφράσεων αἱ μὲν εἰσὶν ἀπλαῖ, αἱ δὲ συνεζευγμέαι. καὶ ἀπλαῖ μὲν ὡς αἱ πεζομαχίας ἢ ναυμαχίας διεξερχόμεναι. Συνεζευγμέναι δὲ ὡς αἱ πράγματα καὶ καιροῦς ἅμα συνάπτουσαι, ὥσπερ ὁ θουκυδίδης τὴν ἐν Σικελίᾳ*

<sup>65</sup> “*primaque per caelum neruo stridente sagitta / Hyrtacidae iuunes uolucres diuerberat auras, / et uenit aduersique infigitur arbore mali / Intremuit malus micuitque exterrita plausu./ Post acer Mnestheus adducto constiti arcu / alta petens, pariterque oculos telumque tetendit. / Ast ipsam miserandus auem contingere ferro / non uaulit; nodos et uincula linea rupit/ quis innexa pedem malo pendebat ab alto/ illa Notos atque atra uolans in nubila fugit. / Tum rapidus, iamdudum arcu contenta parato / tela tenens, fratrem Eurytion in uota uocauit*” [Voa em primeiro lugar a do Hirtácida de ânimo forte. / Ressoa a corda vibrada com força; o projétil desliza / pelo ar sereno e encravar-se vai logo no topo do mastro. / A árvore treme; espantada, a avezinha ao redor voluteia. / Soam de todos os lados aplausos da turba expectante. / Vem a seguir o fogoso Mnesteu, apontando para o alto / num só conjunto o olho e as flechas, muito ancho da sua perícia./ Mas, muito longe de na ave acertar, só consegue o canhestro / cortar o nó do cordel com que atada ela estava no mastro, / por um dos pés, na porção mais de cima do forte madeiro./ Livre do atilho, a avezinha sumiu entre nuvens escuras / Rápido, então, Euricióno, que prontos tinha o arco e a flecha / para o disparo, o irmão invocou com seus votos ferventes.] (Vir., *Aen.*, 5. 501- 514, tradução Carlos Alberto Nunes, 2014, p. 341).

*νυκτόμαχίαν ἐκφράζει μετὰ γὰρ τῆς μάχης πῶς ἐπράττετο καὶ νυκτός ὅπως εἶχεν ὀρίσατο.*

Pode-se dizer que as écfrases são simples ou conjugadas. As écfrases simples narram batalhas na terra e combates navais. Já as conjugadas narram em conjunto o tempo e os eventos, como Tucídides, na batalha noturna de Sicília, que descreveu o conjunto da batalha, como se conduziu e como se delimitou a noite (Athonios, *Prog.*, 7, 2).

Elsner afirma que os exemplos citados por Aftônio demonstram que a écfrase é capaz de se configurar numa narrativa descritiva. Nas palavras do autor, “estes exemplos (especialmente os focados nas batalhas) mostram que a écfrase é um empreendimento muito maior, como uma descrição narrativa, do que apenas uma mera descrição” (Elsner, 2002, p. 1).<sup>66</sup> Tal movimento revela um aspecto diferencial da écfrase clássica: os limites entre os limites da descrição e narração nos textos antigos são tênues. A teoria literária moderna, como demonstra Georg Lukács (1965), faz a oposição entre narrar e descrever, por entender que cada uma dessas formas possui um contraste na representação da cena literária. A narração é um modo de representar que distingue e o ordena; a descrição nivela todas as coisas (*Ibid.*, p. 62). Nas formas de narrar, o escritor épico narra a experiência humana, desenvolve os acontecimentos, dotados de perspectivas e significação, bem como na representação e caracterização das experiências humanas, narra-se a experiência do sensível distribuindo acentos e realces (*Ibid.*, p. 62 – 66). A descrição, na narrativa moderna, insere um observador, que descreve as situações humanas e o estado das coisas de forma estática, bem como as torna presentes no tempo e espaço, no sentido que “só se descreve aquilo que se vê, e a ‘presença’ espacial confere aos homens e às coisas também uma ‘presença’ temporal” (*Ibid.*, p. 65).

Nas observações de Martins, a écfrase possui formas específicas para se manifestar no enunciado. Para o autor, a écfrase pode ter uma forma **hipotática**, **interventiva** ou **autônoma**. Em sua forma hipotática ou interventiva, a écfrase insere uma suspensão na narrativa, ou “um retardamento do fluxo temporal, uma antecipação de eventos ou uma recuperação de elementos que compõem o μῦθος, a fim de estruturar ou reestruturar a narração, temporal, temática ou figurativamente numa sequência necessária e útil.” (Martins, 2016, p. 169). Em outras palavras, nessas formas da écfrase o fluxo da narração é suspenso pela ação dessa figura e écfrase passa a intervir ao lado na narração (*Ibid.*, p. 170). Já em sua forma autônoma, o enunciado ecfrástico

---

<sup>66</sup> “these examples (especially the focus on battles) show that ekphrasis is a much a venture into a descriptive narrative as into description per se” (Elsner, 2002, p. 1, tradução nossa).

“ignora a natureza estática e espacial da pintura, do relevo, do mosaico ou da tapeçaria e relata ‘os acontecimentos descritos como se estivessem se desdobrando no tempo’”,<sup>67</sup> de forma que o enunciador ecfástico inscreve na *imago* um envolvimento emocional ou patético de seu olhar subjetivo (*Ibid.*, p. 170).

Nessa esteira, Ruth Webb (2009, p. 71 – 72) observa que os usos da écfase pela antiguidade não se restringem a uma descrição de obras de arte. Nos textos clássicos, mesmo nos de caráter narrativo dos quais a écfase foi empregada, seus limites descritivos se cruzam com a narração (*Ibidem*). Isso porque, para os antigos, discernir a natureza do enunciado descritivo e enunciado narrativo não era uma questão, e para o pensamento deles, já estava bem sedimentado a questão que a distinção da figura a uma narração (*diegese*) é feita por uma característica fundamental do modo ecfástico de narrar/descrever: a enargia. Ou seja, a diferença fundamental entre a écfase e outros tipos de enunciados (narrativos ou descritivos), é a enargia, visto que esse mecanismo estrutura o tipo de elocução verificado na operação de uma écfase.

Nicolau, o Sofista (*Prog.*, 11, 68) é quem aponta tal traço distintivo entre a écfase e a narração. Para o autor, uma écfase é um discurso descritivo que traz um objeto vividamente diante dos olhos, sendo o aspecto **vívido** (*enargôs*) o que para a distinção entre a écfase e a narração. Porém, a écfase pode conjugar ações, como a narração, e com o traço da enargia, faz com que os ouvintes e leitores tornem-se espectadores. Ou seja, a écfase pode fazer uso da narração, desde que essa narração seja composta, também, pela enargia. Em outras palavras, se uma narração tiver em sua materialidade o traço da enargia, ali, há a atuação da écfase.

PS. Hermógenes se fia tradição da écfase que coloca o descritor como um hermeneuta. Webb argumenta que o retor insere uma ênfase no impacto linguístico da écfase, em que a figura deve quase trazer a visão por meio das palavras. Assim, Webb (2009, p. 58) afirma que *hermēneia*, para o autor, deve ser entendida como um estilo de expressão de pensamento, que comunica o visível em palavras, criando uma experiência imagética para o auditório.

Michel Patillon (2008, p. 92) observa que o uso da écfase nas retóricas antigas pode estar acompanhada do exercício da etopeia ou prosopopeia. É esta aproximação que especialmente firma a afinidade da écfase com o discurso epidítico. A etopeia é uma figura retórica empregada no discurso para representar uma personagem fictícia ou real, pela qual o enunciador expõe seus afetos éticos (*étthe*) e patéticos (*pátthe*). A figura, como um exercício retórico, é usada para persuadir um auditório diante de uma deliberação ao expor os traços

---

<sup>67</sup> Webb (1998, p. 64 *apud* Martins, 2016, p. 170).

morais do orador e as paixões do público (*ibid.*, p. 90). A etopeia nas belas letras tende a elevar qualquer sorte de discurso ético, evidenciando, principalmente, os traços morais de uma personagem, bem como suas emoções (*ibid.*, p. 91). Assim, etopeia utilizada dentro do programa descritivo da écfrase tende a evidenciar as **ações**, o **caráter** e as **emoções** do personagem. Patillon aponta ainda que o uso da écfrase com a etopeia configura um discurso subjetivo, dado que essa explora domínios não lógicos do discurso, enquanto aquela, a écfrase, descreve os detalhes e os evidencia. Com isso, mais do que descrever a visão de um objeto, a écfrase pode comunicar sua própria visão, convidando os olhos do leitor a visualizar os sonhos, as emoções e as reflexões das pessoas que descreve.

Assim, para a écfrase antiga, na descrição da experiência humana, não basta apenas expor o caráter moral das personagens, é preciso mostrar como o caráter se movimenta e as paixões das personagens. Desse modo, ao usar mecanismos retóricos que amplificam a descrição do *éthos* e do *páthos*, a écfrase despe-se da oposição entre narrar e descrever. Como afirma Hansen:

Nas retóricas antigas, essa relação de pressuposição implica que não se faça a oposição *descrever/narrar*. Retoricamente, quando se trata de processos, a descrição intergra a *narratio*; e principalmente, quando se trata de pessoa, personagem ou coisa implicados em processos, ela se aplica na invenção dos tipos e seus caracteres (*éthe*) e paixões (*pathe*) (Hansen, 2006, p. 90).

A não dissociação de narrar e descrever é programada pelos objetivos da retórica antiga, de convencer pelas provas e movimentar os ânimos do auditório. Dessa forma, a écfrase narra e descreve para criar um efeito emocional que afete os ouvintes; ao expor o *éthos* das personagens, representando em uma cena que relate vividamente o seu modo de agir, a figura possibilita que auditório visualize em *phantasia* a imagem colocada diante de seus olhos. Assim, a técnica da écfrase coexiste com as qualidades da clareza (*sapheneia*) e da vividez (*enargia*) para criar uma representação imagética, exposta sob seus olhos da mente, que suscite uma resposta emocional do enunciatário. Nas palavras de Elsner:

Seu objetivo é, acima de tudo, criar um efeito emocional na imaginação da plateia e literalmente trazer o objeto descrito diante dos olhos do ouvinte ou leitor: [...] No cerne das prescrições retóricas, para a écfrase, estão as qualidades de clareza (*sapheneia*) e visibilidade (*enargia*), que juntas formam

os meios ou estratégias pelos quais a arte de trazer um objeto descrito aos olhos da mente é efetuada. (Elsner, 2002, p. 1)<sup>68</sup>

Em suma, Webb (2009, p. 59) aponta que o *Progymnasmata* não oferece uma abordagem teórica da écfrase. As leituras realizadas demonstram que a obra descreve a figura mostrando seu modo de operação, quais suas qualidades constituintes e seus efeitos no discurso, contudo, não oferecem uma teoria da descrição (*Ibidem*). As noções que compõem a descrição do *Progymnasmata* compreendem os constituintes dessa figura, cuidando principalmente dos *tópoi* empregados nesse tipo de técnica, bem como apontam a ausência um limite entre a narração e a descrição na operação ecfástica.

Percebe-se que o principal contributo dessa obra, portanto, é rascunhar uma noção de representação descritiva concebida pelo uso da enargia (Webb, 2009, p. 59). Todos os autores da obra usam o adjetivo *enargos* para designar o modo como é operada essa técnica descritiva. Nesse sentido, Martins (2021, p. 34) afirma que nem toda descrição pode ser encarada como écfrase, todavia, tomando como referência os autores clássicos, uma écfrase é **uma descrição com enargia** ou uma **descrição realizada enargicamente**.

---

<sup>68</sup> “Its aim is above all about creating an emotional effect in an audience’s imagination and literally bringing the object described before the eyes of the listener or reader: [...] At the heart of the rhetorical prescriptions for ekphrasis lie the ten qualities of clarity (*sapheneia*) and visibility (*enargia*) which together form the means or strategy by which the art of bringing a described object to the mind’s eye is effected.” (Elsner, 2002, p. 1, tradução nossa).



**FIGURA 3- HERCULANEUM. Ariadne and Theseus.** 1 AEC – 1EC (?). Afresco, (Campania), Gesso. 44,50 cm x 46,50 cm. Londres: The British Museum [Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings, and Moaisics]. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1867-0508-1358](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1867-0508-1358). Acesso em: 24 jun. 2024.

Tu Teseu que abandonadas as amadas  
Junto de um mar inteiramente azul  
Invocavam deixadas  
No deserto fulgor de Junho e Sul  
Sophia de Mello Breyner Andresen, *Ariadne em Naxos*.

#### 4. Écfrase na epístola 10, das *Heroides*

Agora falarei dos olhos de Ariane.  
Falarei dos teus olhos, pois de Ariane só talvez  
haja memória entre as pernas de Teseu.  
Eugénio de Andrade, *Ariane*.

Após refletir sobre o “estado de arte” da écfrase, figura que compõe vividamente a imagem no enunciado verbal, realiza-se, enfim, do tropo na epístola 10, “De Ariadne a Teseu”. A convergência das noções que compreendem a representação nos discursos verbais na Antiguidade Clássica, assim como os expedientes poéticos empregados pelo poeta, pontuados no decorrer da análise, possibilitam constatar a apresentação da écfrase e de suas formas operativas no texto retirado das *Heroides*.

O mito subjacente ao poema é o que narra como Ariadne, a princesa filha do rei Creta, Minos, apaixonou-se por Teseu, filho de Egeu, rei de Atenas. A aproximação entre os dois se desenvolveu quando a embarcação de Teseu atraca em Creta, em virtude dos jogos que aconteciam na ilha. Nesse evento, enviavam-se jovens para lutar contra o Minotauro (um monstro metade boi, metade homem, gerado por Pasífae, esposa de Minos, como resultado de sua cópula com o Touro Cretense), em um labirinto construído por Dédalo. Assim, enamorada por Teseu, Ariadne lhe entrega um novelo de linha, cujos fios auxiliaram o rapaz a sair do labirinto após derrotar o Minotauro. Teseu, em agradecimento do gesto da princesa, promete levá-la para Atenas. Assim, após os jogos, os dois fugiram juntos de Creta. Com isso, Ariadne traiu sua família por ter auxiliado Teseu na vitória contra o Minotauro e por ter fugido com ele. Porém, Teseu não cumpriu sua promessa, tendo abandonado sua libertadora na ilha de Dia/Naxos. Narra o mito também que a princesa teria sido resgatada da ilha por Dionísio (Grimal, 2005).

Além disso, o mito de Ariadne também é frequentemente representado no ideário artístico. McNally (1985) e Scioli (2015) mostram que imagem da princesa de Creta comumente está presente em representações de vasos gregos e pinturas produzidas no período helênico, com sua figura adormecida geralmente presente, além de painéis romanos, nos quais se evidencia uma representação erótica do corpo de Ariadne. No contexto iconográfico, Catulo é o precursor dessa imagem nas artes poéticas: como se fosse uma tapeçaria poética, ele pinta com palavras a imagem de Ariadne a sós na praia de Dia, adormecida e com o dorso descoberto, imprimindo também aí a expressão dos movimentos e pensamentos da personagem (Laird,

1993). Dessa forma, é esse contexto de representação imagética que o poeta elegíaco recupera como subsídio para compor a missiva 10.

Os tópicos considerados na análise são os lugares-comuns écfrásticos e a écfrase como recurso alusivo. Selecionam-se as categorias de **lugar** e **pessoa** para discutir os lugares-comuns da écfrase, com isso, demonstrando como Ovídio constrói visualmente a imagem da ilha e da personagem, bem como utiliza figuras como a etopeia, que se conjuga à écfrase, para reforçar a solidão e imagem da heroína abandonada. Paralelamente, também se analisa a alusão estabelecida entre *Cat. 64*<sup>69</sup> e a epístola de Ovídio, verificando como a alusão torna-se um veículo da écfrase e como o ato emulativo do poeta elegíaco busca superar a écfrase de Catulo, expandindo imagens desenhadas pelo poeta lírico.

A tradução da epístola 10 foi elaborada a partir do texto estabelecido pela casa editorial francesa *Les Belles Lettres* e é de responsabilidade da autora desta pesquisa.

#### 4. 1 Epístola “De Ariadne a Teseu”

##### *Ariadne Theseo*

*[Mitius inveni quam te genus omne ferarum;  
Credita non ulli quam tibi peius eram. ]*

*Quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto,  
Vnde tuam sine me uela tulere ratem,  
In quo me somnusque meus male prodidit et tu* 5

*Per facinus somnis insidiate meis.  
Tempus erat, uitrea quo primum terra pruina  
Spargitur et tectae fronde queruntur aues.  
Incertum uigilans, a somno languida moui*

*Thesea prensuras semisupina manus ;* 10

*Nullus erat. Referoque manus iterumque retempto  
Perque torum moueo bracchia ; nullus erat.  
Excussere metus somnum; conterrita surgo,  
Membraque sunt uiduo praecipitata toro.*

<sup>69</sup> Todas as traduções de *Catulo 64* são de responsabilidade de João Angelo de Oliveira Neto (2023), que gentilmente atendeu à solicitação do orientador deste trabalho, a fim de disponibilizar, no prelo, sua nova versão do poema presente na reedição d’*O Livro de Catulo*.

*Protinus adductis sonuerunt pectora palmis,* **15**  
*Vtque erat e somno turbida, rapta coma est.*  
*Luna fuit; specto, siquid nisi litora cernam.*  
*Quod uideant oculi, nil nisi litus habent.*  
*Nunc huc, nunc illuc, et utroque sine ordine, curro;*  
*Alta puellares tardat harena pedes.* **20**  
*Interea toto clamaui litore "Theseu"*  
*Reddebant nomen concaua saxa tuum,*  
*Et quotiens ego te, totiens locus ipse uocabat.*  
*Ipsa locus miserae ferre volebat opem.*  
*Mons fuit; apparent frutices in vertice rari;* **25**  
*Hinc scopulus raucis pendet adesus aquis.*  
*Adscendo (vires animus dabat) atque ita late*  
*Aequora prospectu metior alta meo.*  
*Inde ego (nam ventis quoque sum crudelibus usa)*  
*Vidi praecipiti carbasa tenta Noto.* **30**  
*Aut uidi aut acie tamquam [quae me] uidisse putarem*  
*Frigidior glacie semianimisque fui.*  
*Nec languere diu patitur dolor; excitor illo,*  
*Excitor et summa Thesea uoce uoco.*  
*"Quo fugis?" exclamo. Scelerate revertere Theseu,* **35**  
*Flecte ratem. Numerum non habet illa suum.*  
*Haec ego; quod voci deerat, plangore replebam;*  
*Verbera cum uerbis mixta fuere meis.*  
*Si no audires, ut saltem cernere posses,*  
*Iactatae late signa dedere manus,* **40**  
*Candidaque imposui longae velamina virgae,*  
*Scilicet oblitos admonitura mei.*  
*Iamque oculis ereptus eras; tum denique fleui;*  
*Torpuerant molles ante dolore genae*  
*Quid potius facerent, quam me mea lumina flerent,* **45**  
*Postquam desierant uela uidere tua?*  
*Aut ego diffusis erraui sola capillis,*

*Qualis ab Ogygio concita Baccha deo,  
 Aut mare propiciens in saxo frigida sedi,  
 Quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui.* **50**  
*Saepe torum repeto qui nos acceperat ambos,  
 Sed non acceptos exhibiturus erat,  
 Et tua, quae possum, pro te uestigia tango  
 Strataque, quae membris intepuere tuis.*  
*Incumbo lacrimisque toro manante profusis:* **55**  
*“Pressimus, exclamo, te duo; redde duos.  
 Venimus huc ambo; cur non discedimus ambo?  
 Perfide, pars nostri, lectule, maior ubi est?”  
 Quid faciam? quo sola ferar? uacat insula cultu;  
 Non hominum uideo, non ego facta boum.* **60**  
*Omne latus terrae cingit mare; nauita nusquam,  
 Nulla per ambiguas puppis itura uias.  
 Finge dari comitesque mihi uentosque ratemque  
 Quid sequar? Accessus terra paterna negat.*  
*Vt rate felici pacata per aequora labar,* **65**  
*Temperet ut uentos Aeolus, exul ero.  
 Non ego te, Crete centum digesta per urbes  
 Aspiciam, puero cognita terra Ioui  
 A! pater et tellus iusto regnata parenti  
 Proditum sunt factum, nomina cara, meo.* **70**  
*Cum tibi, ne uictor tecto morerere recuruo,  
 Quae regerent passus, pro duce fila dedi,  
 Cum mihi dicebas : “Per ego ipsa pericula iuro;  
 Te fore, dum nostrum uiuet uterque, meam”*  
*Viuius, et non sum, Theseu, tua, si modo uiuis* **75**  
*Femina periuri fraude sepulta uiri,  
 Me quoque, qua fratrem, mactasses, improbe, claua;  
 Esset, quam dederas, morte soluta fides.  
 Nunc ego non tantum quae sum passura recordor,  
 Sed quaecumque potest ulla relicta pati.* **80**

*occurunt animo perundi mille figurae.*

*Morsque minus poenae quam mora mortis habet*

*Iam iam venturos aut hac aut suspicor illac*

*qui lanient auido uiscera dente, lupos;*

*Forsitan et fuluos tellus alat ista leones.*

85

*Quis scit an haec saevas trigidas insula habet*

*Et freta dicuntur magnas expellere phocas!*

*Quis uetat et gladios per latus ire meum?*

*Tantum ne religer dura capitua catena*

*Neue traham serua grandia pensa manu.*

90

*Cui pater est minos, cui mater filia Phoebi,*

*Quodque magis memini, quae tibi pacta fui.*

*si mares, si terras porrectaque litora uidi*

*[multa mini terrae, multa minantur aquae.*

*Caelum restabat; timeo simulacra deorum]*

95

*Destituor rapidis preaeda cibusque feris.*

*[Siue colunt habitantque uiri, diffedimus illis;*

*Externos didici laesa timere viros.]*

*Viueret Androgeos utinam, nec facta luisses*

*Impia funeribus, Cecropi terra, tuis*

100

*Nec tua mactasset nodoso stipite, Theseu,*

*Ardua parte uirum dextera, parte bouem,*

*Nec tibi, quae reditus monstrarent, fila dedissem,*

*Fila per adductas saepe recepta manus.*

*Non equidem miror, si stat victoria tecum,*

105

*Strataque Cretaeam belua pressit humum;*

*Non poterant figi praecordia ferrea cornu;*

*Vt te non tegeres, pectore tutus eras.*

*Illic tu silices, illic adamanta tulisti,*

*Illic qui silices, Thesea, uincat, habes;*

110

*Nec pater est Aegeus, nec tu Pittheidos Aethrae*

*Filius; auctores saxa fretumque tui.*

*Crudeles somni, quid me tenuist inertem?*

*Ah! semul aeterna nocte premenda fui.*  
*Vos quoque crudeles, uenti, nimiumque parati* **115**  
*Flaminaque in lacrimas officiosa meas,*  
*Dextera crudelis, quae me fratremque necauit,*  
*Et data poscenti, nomen inane, fides,*  
*In me iurarunt somnus uentusque fidesque*  
*Proditum sum causis una puella tribus.* **120**  
*Ergo ego nec lacrimas matris moritura uidebo,*  
*Nec, mea qui digitis lumina condant, erit;*  
*Spiritus infelix peregrinas ibit in auras*  
*Nec positos artus unguet amica manus*  
*Ossa supertabunt uolucres inhumata marinae?* **125**  
*Haec sunt officiiis digna sepulcra meis?*  
*Ibis Cecropios portus patriaque receptus,*  
*Cum steteris turbae celsus in aure tuae*  
*Et bene narraris letum taurique uirique* **130**  
*Sectaue per dubias saxea tecta uias,*  
*Me quoque narrato sola in tellure relictam*  
*Non ego sum titulis subripienda tuis.*  
*Di facerent ut me summa de puppe uideres ;*  
*Mouisset uultus maesta figura tuos.* **135**  
*Nunc quoque non oculis, sed, qua potes, adspice mente*  
*Harentem scopulo, quem uaga pulsat aqua;*  
*Adspice demissos lugentis more capillos*  
*Et tunicas lacrimis sicut ab imbre grauis*  
*Corpus, ut impulsae segetes aquilonibus, horret,* **140**  
*Litteraque articulo pressa tremante labat.*  
*Non te per meritum, quoniam male cessit, adoro.*  
*Debita sit facta gratia nulla meo,*  
*Sed nec poena quidem. Si non ego causa salutis,*  
*Non tamen est cur sis tu mihi causa necis.* **145**  
*Has tibi plangendo lugubria pectora lassas*  
*Infelix tendo trans freta longa manus;*

*Hos tibi, qui superant, ostendo maesta capillos.  
 Per lacrimas oro, quas tua facta mouent,  
 Flecte ratem, Theseu, uersoque relabere uelo.  
 Si prius occidero, tu tamen ossa feres.*

150

### **De Ariadne a Teseu**

Descobri que todo tipo de fera é mais doce que tu;  
 confiada a alguma delas mais do que a ti eu não estava pior.  
 O que lês, Teseu, envio-te daquela praia  
 d'onde, sem mim, as velas levaram tua nau  
 d'onde meu sono lamentavelmente me traiu e tu **5**  
 te aproveitaste criminosamente de meu repouso.  
 Era o tempo em que a terra primeiro pela vítrea geada  
 se cobre e, aninhadas, as aves se queixam nas folhagens.  
 Despertando aos poucos, languida de sono, estendi,  
 meio deitada, minhas mãos na esperança de tocar Teseu: **10**  
 Não havia ninguém! Recolho as mãos e outra vez procuro,  
 movendo pela cama meus braços: não havia ninguém!  
 Os medos afastaram o sono, assustada me levanto,  
 e meus membros se atiraram para fora do leito abandonado.  
 De imediato meu peito ressoou sob os tapas das mãos **15**  
 e, desmanchados pelo sono como estavam, cabelos foram arrancados.  
 Ainda havia Lua; tento avistar algo além de praias.  
 O que os olhos veem não tem nada além de praia  
 ora para cá, ora para lá, para ambos os lados, sem ordem, eu corro;  
 e a areia alta atrasa meus pés de menina. **20**  
 Enquanto isso, por toda a praia gritei “Teseu!”  
 mas os rochedos côncavos devolviam teu nome,  
 e quantas vezes te chamei, tantas vezes o próprio lugar também te  
 chamava.  
 Como se o próprio local quisesse te trazer de volta.

Havia um monte; em seu cume raros arbustos aparecem; **25**  
 pende dali um rochedo esculpido por ondas ruidosas.  
 eu subo, o coração dava-me forças, assim ao longe  
 meço a vastidão das águas com o meu olhar.  
 de lá, pois eu também me vali dos ventos cruéis,  
 Avistei tuas velas de linho estendidas pelo impetuoso Noto<sup>70</sup> **30**  
 Ou eu as vi ou pensei que tivesse visto  
 E fiquei mais fria que o gelo e desmaiei.  
 Mas a dor não suporta ficar desfalecida por muito tempo;  
 sou acordada por ela e chamo Teseu aos berros:  
 “Para em que foges?”, eu grito, “volta, Teseu, seu traidor!” **35**  
 Traz de volta a nau! Na tripulação há uma pessoa a menos.  
 Tais coisas eu dizia; o que faltava à voz, com golpes completava;  
 e as batidas iam misturadas às minhas palavras.  
 Se não ouvisses, para que pudesses pelo menos me ver,  
 Agitadas, minhas mãos gesticulavam amplos sinais **40**  
 e coloquei brancas vestes em uma longa haste  
 para que pudessem advertir os que claramente se haviam esquecido de mim.  
 Tu já tinhas desaparecido de meus olhos; depois disso, enfim, chorei;  
 Antes disso, minhas faces macias se entorpeceram de dor.  
 o que mais meus olhos fariam senão chorar por mim, **45**  
 depois que haviam deixado de ver tuas velas?  
 Tanto vaguei sozinha, com os cabelos desalinhados  
 Tal qual uma bacante guiada pelo deus Ogígio,<sup>71</sup>  
 como também, enregelada, sentei-me num rochedo olhando o mar,  
 eu própria tão de pedra fui, quanto o assento de pedra era. **50**  
 Muitas vezes volto ao leito que a nós dois acolhera,  
 mas que não mais haveria de mostrar-nos ali acolhidos e,  
 em vez de ti, toco tuas marcas que sobraram no leito.

<sup>70</sup> Noto é conhecido por ser deus do vento do Sul, sendo também um vento quente e carregado de umidade. Sobre sua filiação, sabe-se que é filho de Eos (a Aurora) e de Cetreu, e diferente de seus irmãos, Bóreas e Zéfiro, não figura como personagem de nenhum mito.

<sup>71</sup> Segundo a tradição beócia, Ogígio (ou Ógigo) é apontado como rei dos Ecténios, os primeiros habitantes dessa região antes do Dilúvio de Deucalião. Seu nome deriva de uma das portas de Tebas, bem como uma das tradições identifica-o como pai de Cadmo e de Fénix.

e as cobertas, que se aqueceram com teu corpo.

Deito-me no leito úmido com minhas profundas lágrimas **55**

E grito: “Deitamos em ti os dois, faz voltarem dois.  
Viemos os dois para cá, por que não saímos também dois?  
Leito traidor, onde está a melhor parte de mim?”

O que farei? Para onde irei sozinha? Esta ilha carece de cultivo.  
Não vejo obras de homens, nem de bois. **60**

O vasto mar envolve a terra de todos os lados, não há nenhum  
marinheiro  
nenhuma popa de navio a partir por vias incertas.  
Imagina que me fossem dados companheiros, barco e ventos,  
Aonde eu iria? A terra de meu pai me nega acesso.<sup>72</sup>

Mesmo se eu deslizasse com hábil nau por calmas águas, **65**  
Se Éolo<sup>73</sup> amainasse os ventos, ainda seria uma exilada.  
Eu não voltarei a te ver, Creta, repartida em cem cidades,  
Terra conhecida até por Júpiter quando criança.  
A! Meu pai e a terra governada com justiça por ele,  
Nomes tão caros a mim, foram traídos por meu ato. **70**

Quando te dei os fios como norte, que guiaram teus passos,  
para que não morresses, mesmo vitorioso, na tortuosa morada,  
tu me dizias: “Por estes mesmos perigos, eu te juro;  
tu hás de ser minha, enquanto cada um de nós viver”

Estamos vivos, Teseu, e, se tu vives ainda, tua não sou. **75**

Uma esposa sepultada em vida pela ação do marido perjuro,  
Antes tu também, traidor, me tivesses matado, como a meu irmão,  
com tua clava;  
a promessa, que fizeras, estaria resolvida pela morte.  
Agora não apenas me lembro do que hei de sofrer  
mas do que qualquer mulher abandonada pode sofrer. **80**

Vêm a minha mente mil formas de morrer,  
e a morte é um castigo menor que a demora da morte.

<sup>72</sup> Recurso metonímico empregado no relato da heroína para referenciar sua cidade natal, Creta, governada por seu pai, o rei Minos.

<sup>73</sup> Éolo é filho de Heleno e identificado como Senhor dos Ventos.

Já suspeito que hão de chegar lobos ora aqui, ora ali,  
 que rasguem minhas vísceras com seus dentes ávidos.  
 Talvez esta terra abrigue fulvos leões.  
 Quem sabe se esta ilha contém tigres selvagens?<sup>74</sup>  
 Dizem que esses mares expellem grandes leões marinhos!  
 E quem impediria que espadas me transpassassem o peito?  
 Que ao menos eu não seja prisioneira presa por duras algemas  
 nem puxe com mão de escrava pesadas tarefas **90**  
 pois tenho Minos<sup>75</sup> como pai, e a filha de Febo<sup>76</sup> por mãe.  
 E recordo mais isto, que eu te fui prometida.  
 Se vi mares, se vi terras e longas praias  
 [muitos perigos da terra, muitos das águas me ameaçam.  
 só restava o céu: temo aparições dos deuses] **95**  
 Sou abandonada como presa e alimento para as ágeis feras  
 Se homens moram e cultivam a terra, não confiamos neles  
 Tudo o que sofri me ensinou a temer homens estranhos.  
 Oxalá ainda vivesse Androgeu!<sup>77</sup> E tu, terra de Cécrope<sup>78</sup>  
 não tivesse pago feitos ímpios com funerais dos teus. **100**  
 Nem tua mão desfavorável tivesse matado, Teseu,  
 com tua clava nodosa, o monstro meio homem, meio boi  
 E que eu não te tivesse dado os fios, que te mostrassem o caminho de  
 volta,  
 fios que uma vez recebidos muitas vezes guiaram tuas mãos.  
 De fato, não me espanto se a vitória permanece contigo **105**  
 e que fera abatida tenha comprimido o solo cretense:  
 tuas entranhas de ferro não poderiam ser transpassadas por chifre;  
 nem tampouco que não te cobrisses, pois por teu peito estavas seguro.

<sup>74</sup> Há um *motif* associado a aparição de Baco aos felinos. Isso porque a iconografia da divindade nas artes plásticas apresenta-o dirigindo um veículo com felinos, ou até mesmo entre esses animais (Jácome, 2013, p. 527). Com isso, a epístola ao trazer menções a felinos, como tigres que habitam a ilha, refere-se a presença de Baco na ilha.

<sup>75</sup> Minos é o rei de Creta, é conhecido também por ser o filho de Zeus com Europa, e criado pelo rei de Creta Astérion.

<sup>76</sup> Pasífae (ou Pasífaa) é esposa de Minos e mãe do Minotauro.

<sup>77</sup> Androgeu é um dos filhos de Minos e de Pasífae, portanto irmão de Ariadne.

<sup>78</sup> Cécrope (ou Cécrops) foi um dos reis míticos da região da Ática. Na epístola, a nomeação de Cécrope é utilizada como recurso metonímico para referência de Atenas.

Lá trouxeste rochas, lá diamantes trouxeste.  
 Lá tens, Teseu, o que vence as próprias pedras; **110**  
 E Egeu<sup>79</sup> não é teu pai, nem tu de Etra de Piteu<sup>80</sup> és filho,  
 teus criadores são as rochas e as ondas do mar.  
 Ò, sonos cruéis, por que me deixastes inerte?  
 Ah! Tivesse eu antes sido coberta de uma vez pela noite eterna.  
 Vós também, ó cruéis ventos demasiado disponíveis **115**  
 e aragens solícitas as minhas lágrimas,  
 ó, mão cruel, que matou a mim e meu irmão,  
 e ó promessa, palavra vazia, dada confiança, palavra em vão  
 contra mim conspiraram o sono, o vento e a promessa.  
 Assim mesmo muito moça, fui traída por três causas. **120**  
 Por isso, prestes a morrer, não verei as lágrimas de minha mãe,  
 nem haverá quem feche meus olhos com os dedos;  
 minh'alma infeliz partirá por ares estrangeiros,  
 nem haverá mão amiga que perfume meus membros sem vida.  
 Aves marinhas sobrevoarão meus ossos insepultos? **125**  
 Estes são os sepultamentos dignos de minhas homenagens?  
 Já tu irás aos portos cecrópios e pela pátria serás recebido  
 Quando já estiveres lá no alto da fortaleza de tua cidade  
 e bem narrares a morte da criatura meio homem meio touro **130**  
 e os corredores escavados na rocha por vias incertas,  
 conta também como fui abandonada só em uma terra deserta,  
 que não posso ser subtraída de teus títulos todos.  
 Se os deuses fizessem que tu me visses do alto da tua popa,  
 minha figura aflita teria comovido teu semblante. **135**  
 Agora também não me vejas com os olhos, mas como podes, com tua  
 mente:  
 eu, presa a este rochedo, que a água das ondas golpeia.  
 Olha meus cabelos decompostos de tanto chorar,

<sup>79</sup> Egeu é um dos reis de Atenas, é filho de Pandíon, sucessor de Cécrope. É pai de Teseu com Etra, e pai de Medo com Medeia.

<sup>80</sup> Etra é filha de Piteu, o rei de Trezena. É também mãe de Teseu, assim, por sua descendência, garantiu que o herói tivesse direito sobre o trono e Trezena.

e as dobras da túnica empapadas de lágrimas como se fosse de chuva,  
e o corpo oscila, como um trival batido pelo Aquilão<sup>81</sup>. **140**  
e minha letra vacila, comprimida por meus dedos trêmulos.  
Não te imploro por algum mérito meu, já que isso deu errado,  
e que nenhuma gratidão seja devida por algum feito meu,  
mas tampouco nenhum castigo também.  
Se não sou razão de teu bem-estar, não há por que seres a causa de  
minha morte. **145**  
Estas mãos esgotadas de tanto bater neste peito enlutado por ti,  
infeliz, eu as estendo por sobre a imensidão do mar;  
abatida, eu te mostro os cabelos que me restaram,  
Te imploro pelas lágrimas que teus atos provocam:  
Volta teu navio, Teseu, verte vela ao contrário. **150**  
Se eu morrer antes disso, poderás levar meus ossos.

#### 4.1 Lugares-comuns da éfrase na epístola 10 das *Heroides*.

##### 4.1.1 Espaço (topografia)

A categoria de **espaço** constitui um importante componente na elaboração de uma narrativa. O espaço é responsável por estabelecer articulações entre o tempo e as personagens, por exemplo, bem como é no espaço que se desenvolve uma ação e as personagens se movimentam<sup>82</sup>. Dessa forma, para Quintiliano (*Inst.*, 4. 2. 36), a construção de uma narrativa clara e vívida — além de ser formulada por palavras apropriadas para exprimir o que se deseja — deve expor as causas, as pessoas, os **lugares** e o tempo. Estas são características específicas da história que, quando pronunciadas, fazem com que a audiência tenha maior aderência ao que é narrado.

Tratando-se do discurso literário, a descrição espacial é bem mais que uma exposição clara e vívida dos componentes da narrativa. Na verdade, a descrição espacial possui uma dupla função: além de situar uma relação espaço-temporal para o desenvolvimento de uma ação, a

<sup>81</sup> Aquilão, também conhecido como Bóreas, é o vento do norte, é um vento frio e violento.

<sup>82</sup> Reis, Lopes, 1988, p. 205.

exposição topográfica evidencia o caráter e a experiência psicológica da personagem (Leach, 1988, p. 121). Dessa forma, a imagem verbal do espaço não apenas é característica da diegese que confere verossimilhança aos fatos narrados, mas também a técnica que apresenta as emoções das personagens<sup>83</sup>.

Sobre os efeitos do espaço na narrativa, Casanova-Robin (2011, p. 1) opina que a exposição espacial, como a representação de uma paisagem natural, não se revela como uma mimesis – em suas palavras, a uma reprodução do mundo no texto – mas se manifesta como um simbolismo literário. Nesse contexto, a escolha de uma paisagem para uma determinada narrativa é lida como se fosse um **signo** que traz reminiscências de textos de outros poetas, bem como uma **alegoria**, em relação à narração e à caracterização das personagens (*ibid.*).

Nas *Heroides*, esses três aspectos sobre as formas de representar o espaço e os seus efeitos no texto são possíveis de serem identificados. Por exemplo, nas cartas das heroínas, privilegia-se a representação das **paisagens marítimas** em diversas epístolas<sup>84</sup>, como a de Ariadne, aqui estudada. A escolha dessa paisagem no texto contribui para a representação da atmosfera do lamento, presente pelo fato de as personagens expressarem sua tristeza diante da ausência do amado. Dessa forma, as cenas marítimas são simbolicamente propícias para retratar situações comuns, como a **partida** ou o **retorno do amado** (Landolfi, 2000; Jouteur, 2007).

Essas situações acima são suscetíveis de serem relacionadas ao tema poético *propemptikon* (προπεμπτικόν). Para Hornblower *et al* (2012, p. 121) esse tema é encontrado sob a forma de prosa, como também sob a forma da lírica, sendo uma espécie de composição literária que deseja uma viagem próspera ao amigo que está partindo. Além disso, poemas desse gênero literário representam um conjunto de temas padrões e esperados nas composições poéticas, como, por exemplo: o amigo que parte reclama de seu estado de deserção; elogios ao lugar de destino, alerta sobre os perigos da viagem, orações por um retorno seguro (*Ibidem*).

Na epístola 10, Ovídio desenha a paisagem marítima para retratar o tema do abandono de Ariadne. A representação paisagística é elaborada sob a forma do enunciado epistolar. Para Jouteur (2007, p. 1), a epístola, em primeira análise, não é um gênero adequado para descrever

---

<sup>83</sup> A título de exemplificação, o crítico literário francês Gaston Bachelard, na obra *A poética do espaço* (2008, p. 15), observa como o espaço possui uma percepção subjetiva, elaborada pelas vivências das personagens. Sob o conceito de *topofilia*, Bachelard esboça um estudo que descreve o valor humano presente no espaço, ou seja, como o sujeito se relaciona positivamente com o espaço, evidenciando como a categoria espacial promove uma reflexão e projeção íntima da personagem. Com isso, a argumentação de Bachelard propõe que a representação espacial na literatura funciona para além da construção de um cenário, visto que um espaço pode refletir aspectos íntimos das vivências das personagens.

<sup>84</sup> Nas *Heroides*, a paisagem marítima é uma expressão recorrente, sendo encontrada em todas as cartas, salvo nas epístolas IX (Djanira a Hércules), XII (Medeia a Jasão), XX (Acôncio e Cidipe), e XXI (Cidipe e Acôncio) (Jouteur, 2007, p. 1).

de um modo exaustivo. Com isso, não são encontradas descrições extensas da paisagem, ao contrário, a perícia na descrição preza pelo detalhismo na representação. Dessa maneira, o leitor forma a imagem mental da paisagem marítima por meio das constantes remissões figurativas, como: “*aequor*” (v. 28, 65); “*harena*” (v. 20); “*insula*” (v. 59, 86); “*litus*” (v. 3, 17, 18, 21, 94); “*ratis*” (v. 3, 63, 150); “*uelum*” (v. 3, 46, 150) “*uentus*” (v. 63, 66, 115, 119). Estes substantivos são signos que inscrevem na mente do leitor a imagem do retrato marítimo, pois são objetos frequentemente representados nessa espécie de cenário, ou melhor, são remissões que ativam a memória do leitor a formular a representação espacial de uma paisagem marítima.

Sabe-se que o poeta recupera o poema ecrástico *Catulo 64*. Neste poema, segundo Leach (1988, p. 117), o litoral de Dia/Naxos, onde Ariadne foi abandonada, é descrito por Catulo através dos olhos da personagem, sugerindo um espaço não-civilizado do mundo épico, no qual o espaço da aventura projeta a paisagem de um lugar de solidão e de medo (*Ibidem*). O poema de Ovídio, por sua vez, elabora a descrição de lugar mais sedimentada na exploração do espaço marítimo como uma representação metafórica da solidão e medo da personagem. Com isso, o modo como figura a descrição espacial faz com que ele ganhe mais vivacidade para representar uma Ariadne mais dinâmica.

As primeiras remissões à paisagem marítima são desenhadas pela heroína autora na abertura da missiva. Nos versos 3 e 5, Ariadne anuncia que o espaço marítimo, a praia, é a distância que separa o remetente e o destinatário da carta. Assim, para demarcar essa distância, são empregadas advérbios de lugar,<sup>85</sup> tais como *ex illo* (v. 3), *litore* (v. 3) *unde* (v.4), *in quo* (v. 5):

*Quae legis, ex illo, Theseu tibi litore mitto,  
Vnde tuam sine me uela tulere ratem  
In quo me somnusque meus male prodidit et tu* 5

O que lê, Teseu, envio-te daquela praia  
D’onde, sem mim, as velas levaram tua nau  
D’onde meu sono lamentavelmente me traiu [...] 5  
(Ov., *Her.*, 10. 3-5)

Além dos advérbios, a imagem da praia, como o espaço que separa fisicamente remetente e destinatário, também é estabelecida pela marcação temporal presente nesses versos.

---

<sup>85</sup> Com exceção de *unde*, que é gramaticalmente descrito já como advérbio, pode-se verificar no verso o valor adverbial nas fórmulas linguísticas *ex illo*, *litore*, *in quo*, pelo motivo que o núcleo desses sintagmas é formado por vocábulos declinados no caso ablativo, que na língua latina assume frequentemente o uso adverbial (Faria, 1958, p. 251).

Identifica-se, no verso 3, os verbos *legis* (2° pessoa singular do verbo *legĕre*) e (1° pessoa singular do verbo *mittĕre*) empregados no presente do indicativo. Aqui, o tempo gramatical também presentifica o momento da escrita, ou seja, o destinatário marca seu espaço-tempo, *hic et nunc*, relatando o momento em que escreve (agora) e o de onde escreve (aqui, da praia) para o seu leitor. Após isso, é utilizado o pretérito perfeito *tulere* (3° pessoa plural do verbo *ferre*), para referenciar as velas trouxeram Ariadne para essa praia de onde escreve, demarcando a ação de Teseu que ocasionou sua separação de Ariadne.

São apresentados componentes físicos dessa paisagem, a fim de criar uma imagem mais verossímil. As descrições dos componentes físicos, como a incidência de luz no lugar, o relevo insular, o mar e a temperatura são realizadas por meio dos olhos de Ariadne (*siquid nisi litora cernam/ quod uideant oculi, nil nisi litus habent*) [tento ver se avistava algo além de praias/ o que os olhos não veem não contém nada além de praia] (Ov., *Her.*, 10. 18). Os olhos da personagem, nesse contexto, assumem uma posição hermenêutica, descrevendo e interpretando uma imagem e a guiando os olhos do leitor para ser visualizada.<sup>86</sup> Assim, até os mínimos detalhes dessa paisagem que evidenciam um todo imagético são carregados pela visão subjetiva e emotiva da heroína autora.<sup>87</sup>

Por exemplo, ao descrever a **areia** que encobre o solo do litoral, também são descritos Ariadne e seus movimentos pelo espaço. Ela corre sem rumo em busca de vestígios da presença do amado. É interessante notar como a poesia introduz esse efeito, utilizando, por exemplo, uma construção frástica própria do isócolo, ou **paralelismo**<sup>88</sup>. Verifica-se esse efeito pela repetição dos advérbios: “*nunc huc, nunc illuc, et utroque sine ordine, curro*” [ora para cá, ora para lá, para ambos os lados, eu corro] (Ov., *Her.*, 10. 19, grifos nossos). Além disso, a sonoridade do verso reforça o movimento desordenado, através da **aliteração** da oclusiva velar desvozeada [k], nas palavras *nunc, huc, illuc, utroque, e curro*, criando, desse modo, uma aceleração para a cadência do verso,<sup>89</sup> bem como trazendo uma aspereza para os movimentos descritos no verso.

Em seguida, o movimento desordenado é interrompido pela areia, visto que ela retarda os passos de Ariadne. Tal desaceleração é ilustrada na poesia, haja vista que, se em um primeiro momento a construção frástica e a sonoridade procuram criar um efeito mais agitado para o

<sup>86</sup> Martins, 2016, p. 180.

<sup>87</sup> Nas narrativas ovidianas, é comum que o poeta se concentre em utilizar o ponto de vista da personagem para fazer com que o leitor tenha acesso a sua perspectiva (Leach, 1988, p. 411). Dessa forma, a descrição da ilha é carregada pela forma como Ariadne enxerga esse espaço com seus olhos, transmitindo ao leitor uma perspectiva personalíssima e verossímil consoante ao seu modo de visualizar o espaço.

<sup>88</sup> Lausberg, 1967, p. 208.

<sup>89</sup> Marouzeau, 1946, p. 50.

verso, reverberando a ansiedade da personagem, o verso seguinte faz o oposto: traz uma sonoridade mais lenta e branda e uma construção frástica que reproduz a tensão dos pés afundando no solo. Assim, no verso (*Alta puellares tardat harena pedes*) [a areia fofa retarda os pés de menina] (Ov., *Her.*, 10. 20, grifos nossos), verifica-se uma **assonância** e a **alternância** das vogais [a] e [e], as quais possuem uma oposição em suas formulações fonológicas. O recurso de reiterar a alternar essas vogais conduzem a uma percepção auditiva dos passos de Ariadne pelo terreno.

Além disso, a forma da sintaxe reproduz o cercamento dos pés pela areia. Na imagem produzida pelo **cercamento sintático**,<sup>90</sup> posiciona-se o verbo *tardat* no centro do pentâmetro, criando uma tensão referente à ação do envolvimento dos pés. Além disso, intensifica-se esse efeito, distribuindo adjetivos e substantivos que se referem a Ariadne (*puellares... pedes*) e à areia (*alta ... harena*) de forma entrecruzada. Assim, temos: *Alta puellares tardat harena pedes*.

Portanto, os recursos estilísticos presentes no pentâmetro proporcionam tanto um envolvimento visual, à medida que a sintaxe estiliza o envolvimento dos pés de Ariadne pela areia, quanto um envolvimento auditivo, visto que Ovídio elabora efeitos sonoros para representar a passada da *puella*.

A éfrase demonstra a formação do **relevo** do espaço. Naxos, onde Ariadne foi abandonada, representando como toda ilha é cercada de água por todo lado,<sup>91</sup> e também é repleta de formações rochosas, como penhascos. É nesses penhascos que, na narrativa, Ariadne corre e se debruça, numa tentativa de avistar as velas do amado, bem como aí se coloca para esperar sua volta. Existe um recurso literário associado à menção a paisagens marítimas, de tal sorte que essas paisagens costumam prefigurar a representação do abandono, assim é comum que a mulher seja posicionada em um lugar alto para esperar a volta do amado (Jouteur, 2007, p. 1). Essa situação é notada nos versos abaixo:

*Mons fuit; apparent frutices in vertice rari;* 25  
*Hic scopolus raucis pendet adesus aquis*  
*Adescendo (vires animus dabat) atque ita.*

Havia um monte; em seu cume raros arbustos apareciam; 25  
 Dali pende um rochedo esculpido pelas ondas ruidosas,  
 eu subo, o coração dava-me forças.  
 (Ov., *Her.*, 10. 25 -27).

<sup>90</sup> Cf. Lateiner, 1990, p. 235.

<sup>91</sup> “*Aequora prospectu metior alta meo.*” [e assim ao longe meço a vastidão das águas com o meu olhar] (Ov., *Her.*, 10. 28).

Em uma descrição realizada pela **hipotipose** apontam-se os objetos do mundo, numa representação clara e precisa do penhasco. A apresentação da formação rochosa é elaborada por uma oração reduzida “*mons fuit*”, aos moldes da fórmula prototípica “*locus est*”, comum ao gênero épico<sup>92</sup>. Em seguida, descreve-se a vegetação presente no espaço, destacando a presença de arbustos (*frutices*) no topo (*vertice*) do monte. Além disso, acrescenta-se que as formas das rochas (*scopolus*) que compõem essa paisagem foram esculpidas pelas fortes ondas (*adesus aquis*). Nesses versos, ressalta-se a qualidade da **clareza** na descrição, visto que há um detalhamento das partes para salientar a percepção visual da figura (Quin., *Ins.*, 9. 2. 40).

Por outro lado, a formação rochosa pode ser descrita como uma forma de a natureza reverberar as paixões da personagem. Nesse contexto, nota-se uma certa tragicidade na narrativa, como destaca Landolfi (2000, p. 193), que revela o modo como a paisagem é configurada para refletir as paixões da *puella* abandonada, como se verifica abaixo:

*Interea toto clamaui litore “Theseu”  
Reddebant nomen concaua saxa tuum,  
Et quotiens ego te, totiens locus ipse uocabat  
Ipse locus miserae ferre volebat opem.*

Enquanto isso, por toda a praia gritei “Teseu!”  
mas os rochedos côncavos devolviam teu nome,  
e quantas vezes te chamei, tantas vezes o próprio local te chamava  
Como se o próprio local quisesse te trazer de volta.  
(Ov., *Her.*, 10, 21-24).

A paisagem é um elemento hostil em sua configuração, mas não indiferente aos anseios da *puella*. Assim, o espaço estabelece um diálogo com a personagem, refletindo sua solidão. É interessante notar como a sintaxe é configurada para acentuar nos versos a expressividade do abandono. No verso 23, o quiasmo posiciona as conjunções *quotiens ... totiens* em paralelo no verso, cuja forma paralelística cria a composição de uma imagem recíproca e espelhada no verso. Da mesma maneira, a repetição anafórica de *locus ipse ... ipse locus* realça a imagem do local chamando por Teseu. Ambos arranjos reproduzem a forma do eco no poema, e, sobretudo, possibilitam que paisagem e personagem estejam conectados no poema.

O efeito do eco produzido estilisticamente no poema faz com que a paisagem seja evocada como um componente **empático**. Ou melhor, não é apenas a menção ao eco que possibilita a formatação da paisagem como empática, mas sim, a personificação do eco e do

---

<sup>92</sup> Cf. Hinds, 2002, p. 126.

espaço que refletem as paixões de Ariadne. Logo, Ovídio descreve a paisagem pelas emoções da personagem, em um envolvimento sinestésico e simultâneo, no qual “Ariadne interpreta o eco de seus gritos não como um mero fenômeno natural, por estar convencida de que as rochas próximas à margem compartilham de sua angústia, o que intensifica a emotividade de sua condição e adiciona uma dimensão emocional humanizada ao cenário” (Landofil, 2000, p. 196)<sup>93</sup>. Desse modo, a composição da imagem do cenário envolve uma representação calcada nas paixões da heroína, pela forma como o espaço reproduz a angústia da deserção, mas também partilha do mesmo sentimento.

Ademais, a paisagem marítima é também constatada como um reflexo mental do isolamento da personagem. No intervalo dos versos 59 a 64, a heroína realiza um percurso descritivo a fim de demonstrar o isolamento geográfico em que se encontra:

*Quid faciam? quo sola ferar? uacat insula cultu;  
Non hominum uideo, non ego facta boum. 60  
Omne latus terrae cingit mare; nauita nusquam,  
Nulla per ambiguas puppis itura uias.  
Finge dari comitesque mihi uentosque ratemque*

O que farei? Aonde me conduzirei sozinha?  
Esta ilha carece de cultivo. 60  
Não vejo obras de homens, nem de bois.  
O vasto mar envolve a terra de todos os lados, não há nenhum marinheiro,  
nenhuma popa de navio a partir por vias incertas.  
Imagina que me fossem dados companheiros, barco e ventos  
(Ov., *Her.*, 10. 59-63)

Ariadne percebe que na ilha não há ninguém a partir da ausência de sinais de cultivo, criação de animais ou mesmo outras pessoas. Descreve que a formação insular é cercada de água por toda parte. Essa última indicação, no verso 61, é expressiva quanto à sintaxe, visto que mimetiza o efeito da terra rodeada pela água, pois o verbo (*cingit*) aparece cercado pelos substantivos *terrae* e *mare*. A ausência de sinais de civilização na ilha é reforçada pela heroína-autora. Nos versos 59 e 60, pelos pronomes interrogativos (*quid*, *quo*), e, pela repetição do advérbio de negação *non*, reitera-se a ausência de cultivo ou cuidados com animais. Além disso, para criar a imagem de uma ilha remota, no pentâmetro 65, sintaticamente<sup>94</sup> mimetiza-se uma condição caótica, representando a dificuldade de acesso, como também o isolamento do espaço

<sup>93</sup> “Arianna interpreta l’eco delle sue grida non come un puro fenomeno naturale, convinta com’è che le rupi vicine alla riva partecipano così alla sua angoscia, il che rincara la lacrimosità della sua condizione ed appone al fondale una dimensione emotiva umanizzata.” (Landofil, 2000, p. 196, tradução nossa).

<sup>94</sup> Cf. Lateiner, 1990, p. 235.

e da personagem, separando os substantivos dos adjetivos, preposições e pronomes respectivos, seguindo o esquema: **Nulla** per *ambiguas* **puppis** *itura* uias.

Na qualidade de uma paisagem mental e um cenário de solidão, o espaço marítimo suscita reflexões em Ariadne acerca do seu futuro. Por exemplo, no verso 64 a cretense se questiona sobre o que faria, caso deixasse deixar a ilha: “*Quid sequar? Accessus terra paterna negat.*” [Para onde eu iria? A terra de meu pai me nega acesso.] (Ov., *Her.*, 10, 64). Porém, devido a ter auxiliado o estrangeiro Teseu a sair do labirinto, a *puella* cretense percebe que teria acesso negado na terra do pai, o rei de Creta.

Isolada, Ariadne cogita que sua única saída é a morte, visto que a solidão naquele espaço naturalmente a condena. É conhecido o futuro de Ariadne na narrativa de Catulo (64, 251- 264) e também na de Ovídio (AA, 1, 543- 564; *Met*, 8, 176- 182), poemas que mostram a resolução do conflito da ilha por meio da intervenção divina de Baco, que retira a *puella* de Naxos. Nas *Heroides*, porém, Ovídio restringe a narrativa mítica ao tempo presente de Ariadne na ilha, e assim, a epístola tem uma visão limitada e circunscrita às preocupações da personagem. Assim, o poeta elegíaco amplifica o efeito emocional do monólogo, ao sugerir a morte como um final dramático. Para Barchiesi (2001, p. 22), essa amplificação participa do *tópos* retórico da *reductio ad absurdum*: diante da ausência de saídas racionais, a morte seria sua única solução, por isso a *puella* afirma “*occurunt animo perundi mille figurae.*” [vêm a minha mente mil formas de morrer] (Ov., *Her.*, 10, 81).

Dessa forma, devido à impossibilidade de vislumbrar uma saída do local, a ilha torna-se um espaço de **reclusão**, que atinge todas as esferas da sua vida: espacial, social e afetiva (Jouteur, 2007, p. 5).

A interrupção da jornada a condena a viver a condição de eterna exilada, e assim, a ilha representa uma reclusão tanto espacial quanto afetiva e social: é por isso que a morte imaginada por Ariane se tingem com os traços mais infames, morte solitária sem sepultura, corpos despedaçado por lobos ou ossos bicados/arrancados por aves marinhas, mas também a morte social sem acompanhamento/suporte da família (lágrimas de uma mãe, mão amiga). (Jouteur, 2007, p. 5)<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> “L’interruption du parcours la condamne à vivre la condition d’éternelle exsul, et l’île fait alors référence à une réclusion autant spatiale qu’affective et sociale: voilà pourquoi la mort qu’imagine Ariane se teinte des traits les plus ignominieux, mort solitaire sans sépulture, corps déchiré par les loups ou ossements picorés par les oiseaux de mer, mais aussi mort sociale sans l’accompagnement de la famille (larmes d’une mère, main amie)” (Jouteur, 2007, p. 5, tradução nossa).

Ademais, reconhece-se que essas esferas se aglutinam na configuração de um retrato da *puella* abandonada, reclusa espacialmente, impossibilitada de ser aceita no convívio social, longe do amado e da família. Todos esses sentimentos são configurados como algo que pode ocorrer a quaisquer *puellis*: “*Nunc ego non tantum quae sum passura recordor, Sed quaecumque potest ulla relictæ pati*” [Agora não apenas me lembro do que hei de sofrer,/ mas do que qualquer mulher abandonada pode sofrer.] (Ov., *Her.*, 10. 79-80).

Portanto, a configuração imagética da paisagem é refletida nos valores interiores da personagem. O cenário configurado pelo poeta é não apenas um espaço que situa a cena mas também e confere verossimilhança ao oferecer uma ancoragem espacial aos fatos narrados. Desse modo, o cenário tem a função de relacionar-se com a personagem, em uma união muito estrita, de modo que a *puella* projeta suas emoções no espaço, que, por sua vez, cria uma atmosfera empática a seu sofrimento.

#### 4.1.2 Pessoa (prosopografia)

A **prosopografia** é o modo eufrástico que aborda a descrição de pessoas. De modo geral, ao utilizar a éfrase para descrever uma pessoa, o enunciador eufrástico elabora imageticamente a fisionomia do indivíduo descrito. Isso porque a éfrase preza por um detalhismo acurado, preocupada em fornecer nuances do objeto para que ele possa ser visualizado. Assim, na prosopografia, o enunciador eufrástico cuidadosamente constrói uma descrição da pessoa, metaforicamente, desde a cabeça até os pés (Aph. *Prog.*, 7, 10-15), ou seja, enfatiza uma descrição fisionômica; além disso, reveste a pessoa descrita por um *éthos* e *páthos*, conjugando, dessa forma o exercício da éfrase com a etopeia. Assim, além de poder visualizar as formas do corpo da personagem, o leitor ainda tem acesso a uma imagem do caráter, das ações e das falas dessa *persona* (Ps. *Her.*, *Prog.*, 9. 1).

No caso das *Heroides*, a prosopografia não está relacionada apenas aos lugares comuns da éfrase e à ação da etopeia para formular eticamente a personagem. A descrição prosopográfica relaciona-se também a uma condição do gênero epistolar. As epístolas são reconhecidas “*amicorum colloquia absentium*” [conversas com amigos ausentes] (Cic, *Phil.*, 2, 7), pelo modo que o autor da epístola escreve, exibindo sua face e seu caráter ao outro, assim, transformando a ausência física do interlocutor em uma presença discursiva; como reconhece Cícero ao emendar “*te totum in litteris uidi*” [eu te vi inteiro na carta] (*Fam.*, 16. 16). Com isso,

aquele que escreve se representa no texto para o leitor poder vê-lo inteiramente. Dessa forma, em linhas gerais, há uma conjugação dessas figuras retóricas na epístola, ocasionando uma representação concreta da imagem do autor da missiva.

Na elegia latina, há uma certa fisionomia prototípica investida nas personagens femininas. Porpécio, por exemplo, entrelaça a representação de suas paixões a imagem da sua *puellae* nos seus poemas (Wyke, 1987, p. 47), pela forma como pinta/escreve cuidadosamente a forma corporal dessa mulher elegíaca, “*scripta puella mea est.*” [a minha menina foi escrita] (Prop. *Mon.* 2. 10. 7-8). Ou seja, a personagem feminina recebe uma configuração aos moldes do gênero elegíaco, o que confere verossimilhança para a expressão imagética dessa mulher. Ovídio, nesse sentido, no poema 3.1 dos *Amores*,<sup>96</sup> demonstra essa representação feminina típica do gênero elegíaco, em uma descrição **metapoética** na qual se conjugam as características da *puella* às do gênero elegíaco (Bem, 2011, p. 198).

*Venit odoratos Elegia nexa capillos,  
Et, puto, pes illi longior alter erat.  
Forma decens, vestis tenuissima, vultus amantis  
Et pedibus vitium causa decoris erat.* 10

veio a Elegia, de cheirosas **comas** presas,  
e, creio, um **pé** maior que o outro era.  
Forma adequada, **veste** tênue, **amável face**  
e o desvio dos pés razão de encanto 10  
(Ov., *Am.*, 3.1. 7-10)

Nessa éfrase, a elegia assume os traços corporais da mulher elegíaca, pela forma como se relaciona essa fisionomia às características do próprio gênero poético. Assim, o poeta evidencia os cabelos (v. 7 *capillos*), as vestes que envolvem o corpo (v. 9 *vestis tenuissima*), e a face amável da garota (v. 9 *vultus amantis*). É comum as descrições da elegia apresentarem os pés femininos, e, nesta passagem, Ovídio suscita a ludicidade e a metapoesia ao comparar os pés da *puella* aos pés da elegia, (v. 8 *pes illi longior alter erat*), (v. 10 *pedibus vitium causa decoris erat*), formados por pés irregulares, o hexâmetro e o pentâmetro do dístico elegíaco.

Também em *Amores*, no poema 1.5, pela éfrase, contempla-se a imagem fisionômica da *puella* de Ovídio, Corina. O eu-elegíaco, tomado de desejo, descreve o corpo feminino para o leitor, em um olhar cinematográfico que brinca com os enquadramentos do objeto no poema. Assim, apresenta-se a chegada de Corina, com a túnica entreaberta (v. 9 *tunica uelata recincta*) e fina (v. 13 *rara*), abrindo espaço para imaginação do leitor preencher a descrição corporal. A

<sup>96</sup> Todas as traduções dos *Amores* são de responsabilidade de Guilherme Horst Duque (2015)

*puella* encontra o eu-elegíaco, o *amator*, com seus cabelos em desalinho, soltos (v.10 *diuidua... coma*), sobre o pescoço (v. 10 *colla*).

Em seguida, tendo Corina já diante de seus olhos (v. 18 *ante oculos*), o eu-elegíaco realiza uma descrição pormenorizada do corpo da *puella*, e, conforme as carícias avançam no poema, o *amator* guia seu olhar e o do leitor para que se observe um enquadramento específico. Dessa forma, o eu-elegíaco evidencia os ombros da *puella* (v. 19 *quos umeros*), os braços (v. 19 *quales lacertos*), os mamilos (v. 21 *forma papillarum*), o ventre liso (v. 21 *planus ... venter*), seus quadris (v. 23 *quale latus*) e suas as coxas (v. 23 *femur*). Para trazer intensidade a descrição, emprega-se um quiasmo para ordenar em paralelo os advérbios de intensidade (*quam, quos, quantum, quale*), os quais amplificam a descrição, acalorando o desejo do eu-elegíaco e realçando a percepção visual dessa imagem para o leitor:

*Ecce, Corina venit, tunica uelata recincta,*  
*Candida diuidua colla tegente coma* 10

[...]

*Deripui tunicam – nec multum rara nocebat*  
*Pugnabat tunica sed tamen illa tegi.* 15

*Quae cum ita pugnaret, tamquam quae uincere nollet,*  
*Victa est non aegre prodicione sua.*

*Vt stetit ante oculos posito uelamine nostros,*  
*In toto nusquam corpore menda fuit.*

*Quos umeros, quales uidi tetigique lacertos!* 20

*Forma papillarum quam fuit apta premi!*

*Quam castigato planus sub pectore uenter!*

*Quantum et quale latus! Quam iuvenale femur!*

*Singula quid referam? nihil non laudabile uidi*

*Et nudam pressi corpus ad usque meum* 25

*Cetera quis nescit? Lassi resquieuemus ambo.*

*Proueniant medii sic mihi saepe dies!*

Eis que Corina vem, com a túnica entreaberta  
Em desalinho as comas sobre a nuca; 10

[...]

Tomei-lhe a túnica que, fina, mal se opunha;  
no entanto, ela lutava por cobrir-se . 15

Como se lutasse tal qual quem não quer vencer,  
Venceu-a sem esforço sua perfídia.

Quando surgii, deposta a veste, ante os meus olhos,  
não havia em seu corpo falha alguma.

Ah, que ombros eu vi! Que braços eu toquei! 20

Seios propícios às carícias minhas!

Como era liso o ventre sob os peitos firmes!

Que ancas fartas! Que coxas juvenis!

O que eu mais direi? Nada vi nada tão louvável,

E, nua, a estreitei contra o meu corpo. 25

O resto, quem não sabe? Repousamos lassos

Que me ocorram mais tardes como essas!  
(Ov., *Am.*, 1. 5. 9-10, 14- 27).

Pela descrição traçada, o leitor obtém uma visão bastante clara do objeto descrito: a *puella*. É uma imagem que combina a descrição prototípica da mulher elegíaca, pela qual o poeta descreve a sua menina com verossimilhança para que ela possa ser vista na escrita. Porém, a imagem é construída de uma forma singularizada pelos afetos do eu-elegíaco (v. 24 *Singula quid referam? nihil non laudabile uidi*) [O que eu mais direi? Nada vi nada tão louvável] como uma forma de conferir verossimilhança a narrativa do poeta em relatar sua *puellae*. Em outras palavras, há uma visão clara da imagem de Corina, singular, mas que, da mesma forma, é comum à descrição da *puella* elegíaca.

Na epístola 10 das *Heroides* são retratados os membros do corpo comumente destacados nos poemas elegíaco, como os cabelos e o busto. Entre os versos 9 a 16, é realizada a descrição da *puella* despertando do sono, na qual são relevados traços da imagem corporal de Ariadne. Dessa maneira, ao destacar os movimentos da personagem ao acordar, encadeando verso a verso cada movimento de Ariadne, para assim, demonstrar o gradual despertar da personagem. Assim, o texto chama atenção para o seu corpo e descreve o modo como está deitada (v. 10 *semisupina*), o movimento de suas mãos (v. 11 *referoque manus iterumque retempto*), dos seus braços e pernas (v. 12 *moueo bracchia*; v. 14 *membraque sunt [...] praecipitata*), do seu colo (v. 15 *protinus adductis sonuerunt pectora palmis*), bem como os seus cabelos em desalinho (v. 16 *Vtque erat e somno turbida, rapta coma est*):

*Incertum uigilans, a somno languida moui*  
*Thesea prensuras semisupina manus ;* 10  
*Nullus erat. Referoque manus iterumque retempto*  
*Perque torum moueo bracchia ; nullus erat.*  
*Excussere metus somnum; conterrita surgo,*  
*Membraque sunt uiduo praecipitata toro.*  
*Protinus adductis sonuerunt pectora palmis,* 15  
*Vtque erat e somno turbida, rapta coma est.*

Despertando aos poucos, languida de sono, estendi,  
meio deitada, minhas mãos na esperança de tocar Teseu: 10  
Não havia ninguém! Recolho as mãos e outra vez procuro,  
movendo pela cama meus braços: não havia ninguém!  
Os medos afastaram o sono, assustada me levanto,  
e meus membros se lançam para fora do leito abandonado.  
De imediato o peito ressoou sob os tapas de minhas mãos 15  
e, desmanchados pelo sono como estavam, cabelos foram arrancados.  
(Ov., *Her.*, 10. 9-16)

No poema, o leitor tem acesso às descrições dos olhos (v. 17 -18 ; v. 45). A primeira menção aos olhos da *puella* está associada metonimicamente a sua ação de procurar algo pelo espaço (v. 17 [...] *specto, siquid nisi litora cernam.*) [tento ver se avistava algo além de praias]. A outra menção aos olhos, no verso 45, utiliza a palavra *lumina* (*lumen*) como uma metáfora para os olhos, frequente na poesia latina, para descrever o choro da *puella*, como se olhos chorassem por ela (v. 45 *Quid potius facerent, quam me mea lumina flerent*) [o que mais meus **olhos** fariam senão chorar por mim].

Os pés da *puella*, seguindo o paradigma elegíaco, também são retratados no poema. Ovídio os descreve fazendo uma antítese entre a delicadeza dos pés de menina (v. 20 *puellares pedes*) com a ação enérgica da areia para encobrir os pés impedindo os passos (v. 20 *alta puellares tardat harena pedes*) [a areia fofa retarda meus pés de menina].

A exposição de diferentes partes do corpo salienta os movimentos e ações da *puella*, demonstrando o senso acurado de Ovídio para elaborar os detalhes visuais. Dessa forma, o texto reflete uma imagem da pessoa de Ariadne, abordando seu físico, como também apresenta seu corpo em ação, evidenciando principalmente o fator patético visto que há uma percepção corporal que está associada a suas emoções.

Dessa forma, esses elementos corporais, comumente ligados à beleza feminina, são empregados aos moldes de uma **retórica do lamento**, reproduzindo gestos comuns ao lamento. Habitualmente, esses gestos são associados às mulheres, porém, na literatura clássica, ainda é possível encontrá-los sendo desempenhados por homens, como destaca Margaret Alexiou em *The Ritual Lament in Greek Tradition* (2002). Cita a autora que, na *Ilíada*, de Homero,

Andrômaca lidera a *próthesis* de Heitor, colocando suas mãos ao redor de sua cabeça, e Aquiles lamenta colocando suas mãos no peito de Pátroclo. Orestes observa o prolongamento do funeral de Agamenon. E o **violento arrancar dos cabelos, do rosto e das roupas** não eram apenas **atos de dor descontrolada**, mas parte do **ritual indispensável** à lamentação ao longo da antiguidade. (Alexiou, 2002, p. 6, grifos nossos)<sup>97</sup>

A expressão feminina do luto no escopo da épica, como comenta Perkell (2008, p. 93 *apud* Souza, 2016, p. 57), demonstra um potencial subversivo do lamento feminino frente aos valores masculinos predominantes nesse sistema, quer na poesia de Homero, quer nos rituais

---

<sup>97</sup> “Andromache leads off the dirge at Hector’s *próthesis* by laying her hands around his head, and Achilles laments by laying his hand on Patroklos’ breast. Orestes regards this stretchin-out of carry out of Agamenon’s funeral. And **violent tearing of the hair, face and clothes** were not just **acts of uncontrolled grief**, but part of the **ritual** indispensable to **lamentation** throughout antiquity.” (Alexiou, 2002, p. 6, tradução nossa, grifos nossos)

funerários. Nesses dois âmbitos, como destacam os autores, as mulheres choram a morte dos heróis, ao passo que, os homens, dirigem espécies de celebrações a elas, ressaltando o heroísmo dos que partiram. Desse modo, o lamento feminino vai de encontro aos desígnios do gênero épico, que visa a celebração como uma forma de manter a memória dos feitos heroicos.

Nesses rituais, na maioria das vezes reservado às mulheres, espera-se que o enlutado reaja à dor com gestos como decompor os cabelos, arranhar as bochechas até o sangue fluir, ou mesmo bater contra a própria cabeça ou contra o próprio peito (Maurin, 1984; Lizzie, 1995, *apud* Erker, 2011, p. 44). Logo, é uma expressão literária do luto, em que as personagens representam a dor debatendo-se contra si mesmas. Nas *Heroides*, pode-se encontrar esses gestos em outras cartas; na carta de Medeia (Ov., *Her.*, 12, 153 *Protinus abscissa planxi mea pectora veste*) [Logo, rasgada a veste, bati em meu peito] (tradução Matheus Trevisam, 2011, *et al.*).

Dessa maneira, a descrição de Ariadne nas *Heroides*, inserida no contexto da retórica do lamento, difere daquela apresentada em Catulo,<sup>98</sup> em que se apresentava a *puella* com os seios à mostra entre as ondas, ou mesmo, da imagem delineada por Ovídio, no episódio de *Ars amatoria* (1. 527- 564)<sup>99</sup>, que conta o abandono e séquito de Ariadne. Em *Ars amatoria*, por exemplo, há uma representação da heroína mais próxima ao modelo catuliano, ao reforçar o aspecto erótico e reproduzir a cena de Ariadne nas águas.

*Gnosis in ignotis amens errabat harenis,  
Qua brevis aequoreis Dia feritur aquis.  
Vtque erat e somno tunica uelata recincta,  
Nuda pedem, croceas inrelegata comas, 530  
Thesea crudelem surdas clamabat ad undas,  
Indigno teneras imbre rigante genas.  
Clamabat, flebatque simul, sed utrumque decebat;  
Non facta est lacrimis turpior illa suis.  
Iamque iterum tundens mollissima pectora palmis 535*

A Gnoxiade errava desvairada por areias ignotas, em que a exígua Dia é golpeada pelas águas do mar. Desperta velada pela túnica desatada, os pés nus, as louras madeixas soltas. [530] Bradava "cruel Teseu" junto às ondas surdas, com lágrimas imerecidas a banharem-lhe as faces delicadas. Clamava e chorava simultaneamente, o que lhe caía muito bem: as lágrimas não a fizeram mais feia. Castigava sem cessar o peito tenríssimo com as palmas [535]

<sup>98</sup> “*Quem procul ex alga maestis minois ocellis/ saxea ut effigies bacchantis prospicit, eheu! / prospicit et magnis curarum fluctuat undis / non flauo retinens subtilem uertice mitram, / non contacta leui uelatum pectus amictu, / non tereti strophio lactentes uincta papillas, / omnia quae toto delapsa e corpore passim / ipsius ante pedes fluctus salis adludabant.*” [Das algas, longe, olhinhos tristes, pétrea efígie / de bacante, ah!, a filha de Minos remira-o, / remira e em grandes vagas de aflição flutua / não leva no cabelo louro mitra, / não cobra o torso nu com delicado véu, / não cinge os seios lácteos com a lisa faixa. / Com tudo que do corpo inteiro deslizara, / ante seus próprios pés, salinas ondas brincam” (Cat., *Carm.*, 64., 60- 66)

<sup>99</sup> Todas as traduções de *Ars Amatoria* são de responsabilidade de Matheus Trevisam (2003).

(Ov., AA., 1, 527- 535)

O *praeceptor* reforça a beleza da personagem, destacando o quanto a sua face é bonita, o modo que os cabelos em desalinho emolduram o colo, ou ainda, como a túnica entreaberta permite a visualização de seus seios. É uma descrição próxima da écfrase de Catulo, entretanto, mais que uma alusão ao poeta predecessor, a imagem de Ariadne, nesse caso, enquadra-se aos objetivos da obra de ser um manual de conquista dedicado ao público masculino. Assim, é uma écfrase voltada ao olhar e aos valores quistos por esse público, tanto que, mesmo em um momento de desespero na cena, o narrador, o *praeceptor amoris*, destaca que *Non facta est lacrimis turpior illa suis* [as lágrimas não a fizeram mais feia] (Ov., AA., I., 534). Nas *Heroides*, pelo contrário, as faces da *puella* se entorpecem com as lágrimas (*Torpuerant molles ante dolore genae*) [antes disso, minhas faces macias se entorpeceram de dor.] (Ov., *Her.*, 10. 46).

Nesse contexto, o caminho tomado por Ovídio, ao descrever Ariadne nas *Heroides* será dedicado a contemplar certamente mais do que o aspecto físico, porém, sem amplificar o olhar erótico direcionado aos anseios do público masculino. Isso porque, como argumenta Rosati (1992, p. 93), Ovídio não se contenta em apenas mudar a voz da enunciação da elegia, ele deseja forjar uma representação elegíaca voltada aos valores e a sensibilidade feminina (*ibid.*). Outrossim, diferente da elegia didática amorosa que se desenvolve na *Arte de Amar*, o lugar das *Heroides* opera o lamento comum ao gênero elegíaco, tal como enunciado por Horácio na *Arte poética* (v. 75), ao afirmar “*Versibus impariter iunctis querimonia primum;*” [O lamento, em tempo antigo, exprimia-se em versos desiguais que foram unidos]. Nesse sentido, o esforço empreendido em desenhar o corpo de Ariadne intensifica sua **languidez**, como um resultado do estado da deserção sofrida, bem como reforça a imagem de Ariadne de vítima da paixão de um homem pérfido. Logo, ao revisitar e desenhar uma iconografia de Ariadne, o poeta retrata a corporalidade associando-a à retórica do lamento, que insere comportamentos prototípicos, bem como retrata a personagem aos moldes do lamento elegíaco.

Uma tal representação lúgubre propõe uma gradativa desumanização da *puella*. O primeiro sinal desse processo é o símile que trata a *puella* como se fosse elemento do cenário. Ariadne, à beira-mar, senta-se no penhasco e sente-se parte desse espaço, tornando-se pedra: (v. 49 – 50 *aut mare propiciens in saxo frigida sedi,/ quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui*) [como também, enregelada, sentei-me num rochedo olhando o mar./ eu tão de pedra fui, quanto o assento de pedra era]. Nesse verso, nota-se a heroína sentada em um lugar alto (v. 25 *mons fuit*), olhando para o mar (v. 49 *mare propiciens*) na esperança de avistar o retorno do amado. Ela está fria (v. 49 *frigida*), como um resultado do próprio desgaste físico em uma reação natural



teme que não haverá quem os desempenhe: as lágrimas da mãe (v. 121 *nec... lacrimas matris*) [nem... as lágrimas de minha mãe], simbolizando a figura da mulher da família que acompanha a celebração mortuária, alguém que feche seus olhos (v. 122 *nec... mea qui lumina condat*) [nem ... quem feche meus olhos], quem perfume seu corpo (v. 124 *nec... artus unguet amica artus*) [nem... a mão amiga que perfume meus membros]. A repetição da conjunção *nec*, para coordenar as orações, revela a ansiedade da personagem em imaginar sua morte e não ter alguém para realizar as preparações fúnebres. Sem alguém que prepare seu corpo, a *puella* estaria aberta aos maus espíritos, constatando que sua alma é um *spiritus infelix* (v. 123), assim como seu corpo, os ossos não sepultados (v. 125 *ossa inhumate*) [ossos insepultos], que estariam suscetíveis aos ataques de pássaros.

Ao final da epístola, reitera-se a imagem de Ariadne associada à retórica do lamento. A heroína-autora objetiva ratificar sua exposição e intensificar sua descrição de si, visando despertar a atenção do leitor. Essa descrição inflamada executa o protocolo da oratória romana, que prevê que as partes iniciais e finais da *oratio* são apropriadas para despertar benevolência e captar a atenção do auditório, além de amplificar o discurso.<sup>101</sup> Logo, a *puella* ordena que o seu interlocutor, Teseu, visualize seu estado: (v. 136) “*Nunc quoque non oculis, sed, qua potes, adspice mente*” [Agora também não me vejas com os olhos, mas como podes, com tua mente], suplicando-lhe para vê-la com a sua mente (*adspice mente*). Ou seja, há um objetivo de fazer uma exposição vívida e clara o suficiente para que o leitor possa imaginá-la em fantasia. A partir daí, ao inserir a dinâmica da fantasia, a heroína autora impulsiona a écfrase fazendo com que seu rosto ausente torne-se aparente ao destinatário. Assim, no final da epístola, a *puella* exhibe-se ao seu destinatário, de forma eloquente para ressaltar sua imagem e suas paixões.

*Nunc quoque non oculis, sed, qua potes, adspice mente*  
*Haerentem scopulo, quem uaga pulsat aqua;*  
*Adspice demissos lugentis more capillos*  
*Et tunicas lacrimis sicut ab imbre grauis*  
*Corpus, ut impulsae segetes aquilonibus, horret,* **140**  
*Litteraque articulo pressa tremente labat.*  
*Non te per meritum, quoniam male cessit, adoro.*  
*Debita sit facto gratia nulla meo,*  
*Sed nec poena quidem. Si non ego causa salutis,*  
*Non tamen est cur sis tu mihi causa necis.* **145**  
*Has tibi plangendo lugubria pectora lassas*  
*Infelix tendo trans freta longa manus;*  
*Hos tibi, qui superant, ostendo maesta capillos.*  
*Per lacrimas oro, quas tua facta mouent,*  
*Flecte ratem, Theseu, uersoque relabere uelo.* **150**

<sup>101</sup> Cf. Cícero, *De pa.*, 20.

*Si prius occidero, tu tamen ossa feres*

Agora também não me vejas com os olhos, mas como podes, com tua mente: eu, presa a este rochedo, que a água das ondas golpeia.  
 Olha meus cabelos decompostos de tanto chorar,  
 e as dobras da túnica empapadas de lágrimas como se fosse de chuva,  
 e o corpo oscila, como um trigal batido pelo Aquilão. **140**  
 e minha letra vacila, comprimida por meus dedos trêmulos.  
 Não te imploro por algum mérito meu, já que isso deu errado,  
 e que nenhuma gratidão seja devida por algum feito meu,  
 mas tampouco nenhum castigo também.  
 Se não sou razão de teu bem-estar, não há, contudo, por que tu seres a causa  
 de minha morte. **145**  
 Estas mãos esgotadas de tanto bater neste peito enlutado por ti,  
 infeliz, eu as estendo por sobre a imensidão do mar;  
 e abatida, eu te mostro os cabelos que me restaram,  
 te imploro pelas lágrimas que teus atos provocam:  
 Volta teu navio, Teseu, verte a vela ao contrário. **150**  
 Se eu morrer antes disso, poderás levar meus ossos”  
 (Ov., *Her.*, 10. 136- 151).

Ariadne evoca a presença do seu destinatário pela memória e pela imaginação, estabelecendo um diálogo com o leitor. Nota-se esse processo por meio de certos traços linguísticos; p. ex., há o uso de formas pronominais e verbais de segunda pessoa, tais como: v. 136 *potes*; v. 138 *Adspice*; v. 143 *te*; v. 145 *tibi*; v. 148 *tibi*; v. 149; v. *tua* 150 *flecte, Theseu*; v. 151 *tua, feres*. Assim, a heroína-autora elabora a presença discursiva de seu destinatário, estabelecendo um jogo de tutear, ou seja, ela usa a segunda pessoa para conferir familiaridade ao relato e estabelecer confiança entre os atores da comunicação. É pela expressão produzida por Ariadne que sua representação de si adquire força e é realizada vividamente. Em outras palavras, há uma écfrase em curso pela forma como a heroína-autora conduz o olhar e a imaginação do leitor, revelando uma imagem nítida de si.

É nesse instante que a heroína-autora transmite sua imagem representando-se como se fosse um quadro. O leitor é convidado a imaginar Ariadne debruçando-se sobre o penhasco (v. 136 *haerentem*) [presa], com seus cabelos desalinhados pelo sono e pelo choro excessivo (v. 137 *lugentis more*) [de tanto chorar], bem como notar suas vestes encharcadas de lágrimas como se fosse pela chuva (v. 138 *ab imbre*) [como se fosse chuva]. É comum que a poesia proponha a metáfora entre lágrimas e chuvas<sup>102</sup>, sendo essa comparação uma forma de amplificar o choro. Assim, a elocução representa a sensação das chuvas inserindo uma **aliteração** de sibilantes [s], como se nota no dístico dos v. 137- 138: “*Adspice demissos lugentis more capillos/ Et tunicas*

<sup>102</sup> Cf. Knox 1995, p. 225.

*lacrimis sicut ab imbre grauis*” [Olha meus cabelos decompostos de tanto chorar, / e as dobras da túnica empapadas de lágrimas como se fosse de chuva]. A ilustração do choro de Ariadne também é amplificada pela **hipérbole**, que afirma que as lágrimas encharcam as roupas como se fossem elas encharcadas pela chuva.

Pode-se dizer que a apresentação dessa imagem se manifesta como se existisse um olhar cinematográfico conduzindo a cena. Para Jacobson (1974, p. 224), Ovídio posiciona Ariadne como se fosse ao mesmo tempo atriz e diretora de sua própria cena; dessa forma, a heroína teatraliza a descrição, escolhendo os melhores ângulos para se posicionar e obter assim mais tensão. Dessa forma, ela chama atenção de Teseu (v. 136 *adspice mente*) [veja com a mente], e, como em um ato final, restringe a descrição a poucos elementos: as mãos que arranham o peito como sinal de luto (v. 146 *plagendo lugubria pectora lassas*) [batendo neste peito enlutado], e mostrando os cabelos (v. 147 *qui superant, ostendo maesta capillos qui superant*) [eu te mostro os cabelos que me restaram].

A éfrase de Ariadne retratada nas *Heroides*, portanto, objetiva retratar o definhamento da personagem. Nessa éfrase há um senso acurado e uma preocupação em desenhar os traços corporais da *puella* elegíaca, por isso, o leitor visualiza um quadro que aprecia a personagem, literalmente, desde os pés até a cabeça, exibindo atentamente os traços de sua face debilitada. O principal retrato de Ariadne é enunciado pela própria heroína, ao pedir para Teseu visualizar seu corpo lânguido e sua face suplicante, sendo essa também a forma que se fixa nos olhos da mente do leitor. É, sobretudo, uma imagem que objetiva despertar emoção no leitor ao exibir na face da personagem a soma de suas paixões intensas.

#### 4.2 Memória poética e éfrase

A Retórica Clássica, como uma disciplina que descreve a organização do discurso, reconhece também certas formas intertextuais no enunciado. A alusão é uma das operações que reconhece a visão não-monológica do texto, ou seja, confirma que um texto é transpassado por outro. Como um tropo que é, a alusão é usada para embelezar o discurso e para fortalecer a argumentação, visto que traz **exemplos** (*exempla*) literários, históricos ou mitológicos, que se comparam ao pensamento expresso no texto, a fim de enfatizar e corroborar uma causa defendida (Lausberg, 1967, p. 241 - 243). Nesse contexto, o processo de leitura de textos de outros autores, conforme comenta Lausberg, inspira à *imitatio*, pela qual o poeta/orador “muito versado na leitura pode utilizar respectivamente para os fins atuais do seu próprio discurso” (1967, p. 18), sendo este um processo que pode ser consciente, semiconsciente ou inconsciente

(*Ibidem*), ou seja, um poeta pode anunciar ou não que está fazendo a alusão a alguma obra ou autor.

O estudioso italiano, Gian Biagio Conte, em *Rhetoric of imitation* (1986), descreve um sistema de arte alusiva, composta por expressões artísticas como a pintura, a poesia, a escultura, nas quais a alusão se manifesta como uma *figura elocutionis* (*ibid.*, p. 38). Para o autor, a linguagem figurativa é composta por uma **forma** e um **sentido**, cuja forma expressa o que é dito, da mesma forma como o enunciado é linguisticamente estruturado, enquanto o sentido remete ao que é evocado (*ibid.*).

Para Conte, a alusão instaura simultaneamente duas realidades que se procura reformular em uma única. Oliva Neto (1996) afirma que a técnica da alusão para a antiguidade “consistia em reproduzir um trecho, um verso ou apenas uma imagem de outro poeta, de maneira que o leitor se comprazia em identificar a proveniência, comparar e avaliar” (*Ibid.*, p. 28). Para exemplificar o processo alusivo, retomamos a amostra do poema 101 de Catulo, descrita por Conte (1986, p. 38). Esse poema catuliano consiste em um texto fúnebre, no qual o eu lírico presta condolências ao seu irmão falecido, dirigindo-se as suas cinzas. O verso que abre o poema (v. 1 *multa per gentes et multa per aequora vectus*) [Por muitos povos e por muitos mares vindo]<sup>103</sup> constrói uma relação direta com o regresso de Odisseu para Ítaca, descrita nos quatro primeiros versos da *Odisseia*,<sup>104</sup> de Homero.

Fala-me, Musa, do homem versátil que tanto vagueou,  
depois que de Troia destruiu a cidadela sagrada.  
De **muitos homens** viu as cidades e a mente conheceu  
e foram **muitas no mar** as dores que sofreu em seu coração.  
(Hom., *Od.*, 1, 1-4, grifos nossos).

Assim, Catulo constrói uma alusão com dois sintagmas (a saber: *multa per gente e multa per aequora*) que estão presentes no texto homérico [muitos homens, muitas (dores) no mar]. A alusão cria uma presença direta de Homero nos versos de Catulo, configurando uma nova realidade para o sentido. No caso, Homero e Catulo não têm em mente o mesmo referente com essas formas linguísticas, já que o poeta grego deseja introduzir a narração do regresso do herói épico após a Guerra de Troia, enquanto Catulo toma o exemplo para cantar o quanto percorreu para despedir-se do irmão: (v. 2- 3) “*aduenio has miseris, frater, ad inferias/ ut te postremo donarem munere mortis*” [chego, irmão, a teu túmulo infeliz/ para última dar-te dádiva de

<sup>103</sup> Todas as traduções do poema Catulo 101 são de responsabilidade de João Angelo Oliva Neto (1996)

<sup>104</sup> Todas as traduções da *Odisseia* são de responsabilidade de Frederico Loureço (2011).

morte]. Dessa forma, a realidade criada pela alusão talvez não possa ter uma correspondência direta com a sua fonte, porém é um novo sentido elaborado pelos objetivos do poeta que esculpe a forma e o sentido. Nas palavras de Conte (1986, p. 38 – 39), “a realidade única talvez nunca possa ser definida diretamente, mas é específica e é conhecida pelo poeta. A poesia reside na área esculpida entre a letra e o sentido”<sup>105</sup>.

Nessa perspectiva, Heinrich Lausberg, em *Rhetorik und Dichtung* (1976, *apud* Conte, 1986), faz uma distinção entre a linguagem da poesia e da linguagem cotidiana, pensando em uma operação para o discurso poético. O discurso do cotidiano é *verbrauchsrede* [discurso de consumo], por consistir em uma linguagem empregada na vida ordinária; enquanto o discurso poético é *wiedergebrauchsrede* [discurso reutilizável], por consistir em uma linguagem que pode ser, para o autor, reutilizada, porque “desempenha um papel explícito em aumentar a conscientização sobre a rica continuidade da ordem social e sobre a natureza especificamente social da humanidade em geral” (Lausberg, 1976, p. 47 – 48 *apud* Conte, 1986, p. 41). Além disso, o discurso poético apenas pode ser transmitido e reelaborado constantemente porque existe um **valor** que a sociedade associa a sua estrutura. Esse valor, para Conte (1986, p. 41), certamente, relaciona-se com a expressão da poesia, cuja formalidade e estrutura diferem de comunicação cotidiana.

Essa linguagem reutilizada está inevitavelmente inscrita e preservada no sistema de **memória poética**, descrita por Conte como:

Cada novo ato poético, por sua própria natureza, tende a apresentar-se como parte de uma tradição literária, obedecendo às normas e valores do discurso poético que conferem autoridade a sua mensagem particular e garantem a autonomia necessária a sua livre expressão. Certas normas de expressão poética podem parecer elementares, a tal ponto são elas essenciais à composição: a estrutura métrica, as restrições impostas pela linguagem poética, a presença obrigatória de certos temas e *motifs* (Conte, 1986, p. 70).<sup>106</sup>

Diante disso, quando um poeta se lança em um cenário literário, principalmente em um meio com uma tradição literária forte, o novo artista reafirma a tradição para afirmar-se como poeta (Conte, 1986, p. 42).

---

<sup>105</sup> “The single reality can perhaps never be defined directly, but it is specific and is known to the poet. The poetry lies in the area carved out between the letter and the sense” (Conte, 1986, p. 38- 39).

<sup>106</sup> “Each new poetic act, by its very nature, tends to present itself as part of a literary tradition, abiding by the norms and values of poetic discourse that give authority to its particular message and guarantee the autonomy necessary for its free expression. Certain norms of poetic expression may appear elementary, so essential are they to composition: metrical structure, the restrictions imposed by poetic language, the obligatory presence of certain themes and motifs”. (Conte, 1986, p. 69, tradução nossa).

Conforme explica Araújo (2013, p. 163), a questão da *imitatio* é essencial para compreender a literatura romana. Para poeta latino, era considerado uma grande honra introduzir um poeta grego nas belas letras latinas, e com isso, ser considerado como um discípulo e sucessor deste (*ibidem*). Tal é o caso de Virgílio competindo a tradição épica de Homero, ou ainda de Catulo com os poemas de Calímaco, cuja alusão ao poeta helênico é conscientemente estabelecida pelo poeta lírico latino em *Carmen 66*, conhecido como “A coma de Berenice”, o qual estabelece uma afinidade com o Fragmento 110 do poeta helênico. Dessa forma, a ideia de originalidade, tal como almejada pelo Romantismo, não era uma característica cara à literatura latina, haja vista que o prazer despertado com esses textos também passava pelo reconhecimento intelectual de outros poemas, encontrando expressões, imagens e versos de algum poeta inseridos em um novo contexto (Araújo, 2013, p. 163). Com isso, ao retomar o seu antecessor, os poetas latinos intentavam levar o seu público à comparação, além de se mostrarem como um *poeta doctus* (*ibidem*).

Ademais, João Angelo Oliva Neto (2017, p. 17), no prefácio das *Metamorfoses*, afirma que a superação do modelo, proposta pela *aemulatio*, consiste em uma rivalidade sadia travada pelos poetas. Com isso, a emulação é um comportamento pelo qual os artistas “não apenas se serviam da imitação de um ou vários modelos que elegiam, mas também desejavam superá-los compondo obras eventualmente superiores àquelas que imitaram” (*ibid.*, p. 18). A antiguidade, nesse sentido, compreende claramente que não é possível criar um texto “inaudito a partir do nada” (*ibid.*, p. 18), por isso, utilizava-se da alusão a imagens passagens e versos previamente conhecidos pelas obras de outros poetas, os quais são considerados como *auctores*, no sentido de “autoridade” (*ibid.*, p. 18). Com isso, o poeta que imita e emula, de certo modo, mantém o vigor do trabalho artístico da autoridade imitada, agregando-o ao seu ofício poético prezando pela superação desse modelo.

Esse é sem dúvida o caso de Ovídio. Para o poeta latino, a alusão se torna matéria de sua criação literária, bem como ele assume o comportamento emulativo (*aemulatio*), para competir com um antecessor e superar o modelo. Por exemplo, na sua estreia literária, os *Amores*, o poeta já se lança no cenário poético fazendo um jogo alusivo. Segundo Conte (1986, p. 86), o primeiro verso de primeira elegia ovidiana, “*arma graui numero*” [As armas em ritmo grave eu canto], estabelece um diálogo com o primeiro verso da *Eneida*, “*arma uirumque cano*” [As armas e o varão eu canto], em que se retoma a forma do hemistíquio de Virgílio. Nesse verso, nota-se que até mesmo a disposição das vogais é comparável à do verso épico, de modo que as vogais parecem ser precisamente quase coincidentes (Virg.: **arma uirumque cano**, *a, a,*

*u, i, u, e, a, o* — Ov.: **arma graui numero, a, a, a, u, i, u, e, o**) (McKeown, 1989, p. 12 *apud* Casali, 2009, p. 341). Assim, em *Amores*, retomasse a expressão do verso para estabelecer a alusão ao verso de Virgílio.

A remissão à *Eneida* feita por Ovídio confere um uso irônico do texto épico, confirmado nos versos seguintes, que trazem um tom jocoso ao propor que o Cupido teria roubado um dos pés do verso (Ov., *Am.*, 1, 3-4). Por isso, para Conte (1986, p. 87), há um desequilíbrio entre o tom e o estilo adotados por Ovídio, mas, ao mesmo tempo, há um contexto original estilístico e de reinvenção do sistema literário. Em outras palavras, é uma forma de imitação do poeta antecessor que não se resume a uma cópia do modelo, mas a uma presença dos versos de outrem que visam incitar a comparação do público e o julgamento de competição entre os poetas (Araújo, 2013, p. 163).

Compreende-se esse desequilíbrio poético mencionado por Conte (1996) como um produto da própria técnica alusiva. Ao deslocar um trecho de um texto poético para outro, criando uma presença direta de um autor nesse outro texto, ou ainda, retomando imagens literárias na criação de um novo poema, o poeta brinca com os sentidos de autoria e os recursos imagéticos, explorando as possibilidades de sentido que podem ser alcançadas com arte alusiva. Logo, os procedimentos imitativos realizados pela antiguidade propunham inserir a memória poética em contextos distintos, operando um jogo contínuo de manipular o sentido. Para Oliva Neto (1996, p. 28), o caráter lúdico da alusão está posto por sua própria técnica; por exemplo, o verbo latino *ludere* (donde “aludir”, cognato de *lusus* “jogo”) compreende as noções de compor/cantar os poemas, jogar/disputar e de brincar/representar com os poemas. Daí que a arte alusiva também pode ser reconhecida, para Oliva Neto, como uma “poética ligeira”, construída com “leveza”, “rapidez” e “precisão”, em que uma palavra, por exemplo, abarca uma complexidade e sofisticação de sentidos, que são apreendidos com precisão, rapidez e leveza pelo leitor.

O recurso à arte alusiva também reconhece a existência de uma memória compartilhada pela poesia. O filósofo francês, Gaston Bachelard, prefacia sua obra *Poética do espaço* dissertando sobre a fenomenologia da imagem poética. O autor considera que nenhuma imagem surge ao acaso e, de fato, toda imagem poética presente num enunciado repousa sob um arquétipo adormecido no inconsciente. O que faz a imagem ressurgir é o **impulso linguístico**, que constrói a imagem no tempo presente da enunciação, e esse ato linguístico faz com que sejam repercutidos ecos da imagem arquetípica (Bachelard, 2008, p. 1). Ou seja, a linguagem é capaz de reformular uma representação imagética que sobrevive no imaginário.

Nessa mesma perspectiva, Barbara Cassin (2005, p. 187) considera as imagens como *mimesis da cultura*, na qual todo discurso é a imitação de um discurso de segunda ordem, ou seja, está subordinado à palavra do outro. Assim, para a autora, a forma do discurso faz com que as imagens sejam construídas como um **geométral de textos**, cujos textos se relacionam e se perfazem no espaço-tempo e no interior de uma cultura. Em suas palavras:

A imagem não tem de fato outra existência se não há de ser um geométral de textos, em que os outros textos vêm, entrecruzando-se uns com os outros, completar-se, distender-se, perfazer-se, no interior de um espaço que não tem outra dimensão senão o tempo da cultura (Cassin, 2005, p. 253).

A concepção de **mimesis da cultura** relaciona o emprego da éfrase à descrição elaborada pela Segunda Sofística. Filóstrato, um dos autores desse período, compreende a éfrase como um gênero literário autônomo, por vislumbrar que os usos da éfrase não se circunscrevem a uma linguagem figurativa que adorna o discurso. O autor das *Images*, para Barbara Cassin (2005, p. 253), reconhece a éfrase alinhada à descrição de obras de arte, numa equiparação entre texto e imagem, na qual os quadros são interpretados para serem formados e constituídos por palavras. Nesse posicionamento, é pelo ato enunciativo que os quadros são colocados diante dos olhos, de forma que mesmo se o quadro não puder ser visto *in praesentia*, uma enunciação vívida é capaz de configurar a ausência em sinal de presença para os olhos da mente. É nessa relação entre os textos, verbais ou não verbais, que se verifica como a éfrase estabelece um viés intertextual, ao tomar um texto para transportá-lo a um novo suporte.

Dessa forma, as fronteiras entre éfrase e alusão se estreitam, na medida em que a éfrase se torna uma forma de repercutir uma imagem verbal. Para Elsner (2002, p. 4), muitos exemplos literários sobrevivem pela éfrase repassada de poeta para poeta, configurando, assim, uma rede intertextual extraordinariamente complexa. Para o autor, existem numerosos casos na *Eneida*, de Virgílio, com modos de éfrase que realizam sistematicamente a descrição de armas, de estátuas e escudos. Tais configurações em Virgílio oferecem uma *variatio* em relação ao modelo, visto que o poeta latino está competindo evidentemente com Homero e Hesíodo, porém seguem paradigmas estabelecidos pelos poetas gregos.

Elizabeth Norton (2013, p. 38), tomando as reflexões de Elsner (2002), verifica que a ligação entre éfrase e alusão, concebida como *figura elocutionis*, ocasiona uma constante permanência e manutenção da éfrase no âmbito da literatura clássica. Dessa maneira, pode-se dizer que a éfrase é um veículo da intertextualidade, uma vez que, um texto ecfástico não é construído por uma única voz, e, sim, inserido numa rede de relações, cujo discurso reverbera

as imagens produzidas por outros poetas, em outras palavras, um texto efrástico comporta um impulso linguístico que faz ressurgir uma imagem. Norton (*Ibid.*, p. 145) também argumenta que a éfrase ovidiana é um produto intertextual, comportando dois ângulos: as **fontes** utilizadas por Ovídio e o **mito** literariamente elaborado por ele e que funcionam como suas inspirações para a éfrase.

Barchiesi (2001, p. 135), nessa esteira, assegura que os poetas épicos empregam imagens em suas obras para mediar as alusões aos modelos literários. A éfrase, nesse processo, torna-se a força motriz da ação alusiva. Isto porque a figura move o leitor para uma tradição literária anterior, e, no texto ilustrado, as imagens constroem uma **mediação** com o modelo literário. Assim, de certa forma, a éfrase tenciona o impulso linguístico para fazer ressurgir uma imagem poética, nos termos de Bachelard (2008).

Nesse sentido, a éfrase de Catulo 64 se inscreve no uso alusivo da figura. O epílio, uma “pequena épica”<sup>107</sup>, expõe, em meio a uma colcha de cama, a imagem de Ariadne adormecida. Para McNally (1985, p. 172) essa imagem, usada por Catulo como um *motif*, já teria sido repercutida em obras de arte, como vasos e pinturas produzidos no período helenístico. Além disso, o modelo construído pelo poeta lírico inscreve a representação verbal da imagem de Ariadne na memória poética, que repercute em outros momentos da literatura latina, em especial em Ovídio.

Portanto, ao analisar a epístola de Ariadne nas *Heroides* de Ovídio, é evidente que a éfrase desempenha um papel central na recuperação de imagens já presentes na tradição literária (Barchiesi, 2001; Elsner, 2002; Cassin, 2005; Norton, 2013). Com isso, o poeta elegíaco considera Catulo como uma fonte para sua criação poética e emprega a éfrase de maneira condizente com os parâmetros do gênero elegíaco. Ovídio não apenas absorve o modelo, mas, pelo seu comportamento emulativo, redefine seus significados, trazendo novos sentidos à forma original do discurso. Portanto, a alusão na poesia ovidiana é uma ferramenta que constrói uma realidade literária e que brinca com a autonomia da poesia e o processo literário.<sup>108</sup>

#### 4.2.1 *Alusio e aemulatio nas Heroides*

<sup>107</sup> Hornblower, Spawforth, 2012, p. 530.

<sup>108</sup> Cf. Conte, 1986, p. 63.

Para elaborar as *Heroides*, Ovídio toma como guia as narrativas de heroínas míticas presentes no cânone da literatura greco-romana. Michael von Albrecht (1997, p. 742) aponta que nas *Heroides* se entrecruzam bastantes gêneros, como a elegia, a epístola e o monólogo dramático, os quais arranjam o enunciado das cartas das heroínas. Todavia, nas cartas também se entrecruzam gêneros dos textos tomados como referência por Ovídio, como, por exemplo, a **tragédia** (nas cartas de Medeia e Fedra, ambas personagens de Eurípedes), a **épica** (de Homero, Apolônio de Rodes e Virgílio), além da influência da poesia **lírica** helenística de Calímaco (presente no intercâmbio epistolar de Acôncio e Cídipe).

Sobre as fontes literárias que teriam sido usadas por Ovídio como modelos alusivos, Laura Fulkerson, em *The Heroides: Female elegy?* (2009), elabora um quadro dos possíveis textos empregados pelo poeta. A saber:

**Quadro 7-** Relações entre fontes literárias e as epístolas nas *Heroides*

<b>Epístola</b>	<b>Fonte Literária</b>
I- Penélope a Ulisses	<i>Odisseia</i> , Homero
II- Filis a Demofonte	<i>Aetia</i> , Calímaco (?)
III- Briseida a Aquiles	<i>Iliada</i> , Homero
IV- Fedra a Hipólito	<i>Hipólito</i> , Eurípedes
V- Enone a Páris	<i>Cyprias</i> (?)
VI- Hipsípila a Jasão	<i>Argonautica</i> , Apolônio
VII- Dido a Eneias	<i>Eneida</i> , Virgílio
VIII- Hermione a Orestes	<i>Hermione</i> , Sófocles (?)
IX- Djanira a Hercules	<i>Traquinas</i> , Sófocles
X- Ariadne a Teseu	<i>Carmen 64</i> , Catulo
XI- Cânace a Macareu	<i>Éolo</i> , Eurípedes
XII- Medeia a Jasão	<i>Medeia</i> , Eurípedes; <i>Argonautica</i> , Apolônio
XIII- Laodamia a Protesilau	<i>Protesilau</i> , Eurípedes (?)
XIV- Hipermnestra a Linceu	<i>As suplicantes</i> , Ésquilo (?)
XV- Safo a Fáon	Poesia de Safo (?)
XVI - XVII- Páris a Helena	<i>Cypria</i> (?)

XVIII- XIX Leandro a Hero	Algum poema helenístico perdido (?)
XX-XXI Acôncio e Cídipe	<i>Aetia</i> , Calímaco (?)

**Fonte:** Elaborado a partir das indicações de Laura Fulkerson (2009, p. 78) e Souza (2016, p. 63)<sup>109</sup>

Em sua *Ars amatoria*, Ovídio se apresenta como o criador de um novo gênero poético: a **carta amorosa**, “*Vel tibi composita cantetur Epistulae uoce;/ Ignotum hoc aliis ille nouauit*” [quer se cante para ti uma Epístola com dicção híbrida,/ foi ele [Ovídio] quem inovou esse gênero, que outros jamais viram] (Ov., AA., 3, 345-346, tradução nossa). Rosati (1989, p. 5) aponta que esses versos estabelecem uma discussão abrangente sobre a composição das *Heroides*, da qual o poeta não só se autodenomina pioneiro na criação desse que seria, segundo ele, um novo gênero literário, mas também aponta formas culturais presentes na genealogia da obra: os exercícios retóricos da persuasão (suasória) e do retrato de caráter (etopeia), além do gênero elegíaco. Esses elementos são formas de expressão responsáveis por configurar a “voz composta” (*composita uox*), ou “dicção híbrida” no poema.

Gian Biagio Conte observa que, nas *Heroides*, o gênero elegíaco funciona como um filtro, através do qual o poeta elegíaco submete o material narrativo da épica, da tragédia e do mito. Filtrando o material literário, a elegia molda as narrativas oriundas de outras obras, que contêm linguagem e matéria da poesia amorosa latina, mas conserva elementos característicos da trama. Assim, para o autor, “as heroínas de Ovídio impõem uma forma elegíaca ao material narrativo da épica, da tragédia e do mito. É um processo de distorção, reinterpretação sistemática e reescrita consistente” (Conte, 1994, p. 348).<sup>110</sup> Entretanto, muito mais preciso do que considerar às *Heroides* como um processo de “distorção” é evidenciar um procedimento consciente de tradução e reinterpretação por parte do poeta, consoante à estrutura do gênero elegíaco e ao estilo ovidiano. É um semelhante processo de tradução que possibilita à heroína ovidiana dialogar conscientemente com textos literários com os quais as *Heroides* estabelecem relação alusiva, ao mesmo tempo em que favorece a (re)criação literária, na qual emerge o comportamento emulativo de Ovídio.

No processo de criação de suas heroínas, Ovídio reclama algo da memória poética, mas também acrescenta novos elementos a essas personagens clássicas. Uma das maneiras pelas quais Ovídio realiza esse processo é dando voz a uma “pessoa-objeto”. Examinando como exemplo a epístola 3, Briseida a Aquiles, personagens da *Ilíada* de Homero, Alessandro

<sup>109</sup> Os textos indicados são suposições consideradas por Fulkerson (2009).

<sup>110</sup> “[...] Ovid’s heroines impose an elegiac shape on the narrative material of epic, tragedy, and myth. It is a process of distortion, systematic reinterpretation, consistent rewriting” (Conte, 1994, p. 348, tradução nossa).

Barchiesi (2001, p. 12) afirma que, na obra fonte, Briseida é vista como uma figura passiva, incapaz de agir ou tomar decisões sobre o amor ou a fúria de Aquiles. É o amor ou a fúria que determinam seu destino. Ovídio não altera o final da história dessa heroína nem das demais. No caso de Briseida, a personagem reflete que está destinada à escravidão imposta por esse amor (*seruituum amoris*).

Para criar essa reflexão, Ovídio constrói uma situação temporal e um cenário dramático, que contribuem para a construção de uma narrativa reflexiva e autoconsciente sobre a *puella* (Barchiesi, 2001, p. 12). Nesse contexto, Jaqueline Vansan (2021, p. 145) argumenta que a voz de Briseida (Ov. *Her.*, 3) utiliza o código elegíaco, como a retórica das lágrimas, para tocar o coração de Aquiles (3- 4 *Quascumque adspicies, lacrimae fecere lituras; / Sed tamen et lacrimae pondera uocis habent*” [Nela rasuras verás, todas feitas pelas lágrimas, / valem por voz as lágrimas choradas].<sup>111</sup>. Além disso, a carta inverte o paradigma elegíaco, configurando a *puella* como a serva e contrastando-a com a voz masculina, que é quem normalmente desempenha esse papel. Segundo Vansan (2021, p. 146), o deslocamento do paradigma elegíaco acarreta a inversão dos valores da épica, de forma que o herói, Aquiles, é transformado em um amante elegíaco, avesso à guerra e inclinado aos prazeres ao ócio.

Nesse sentido, ocorre aí uma inversão significativa na enunciação da poesia. Para Rosati (1992, p. 91 *et seq*), essa modificação é observada porque Ovídio dá voz às protagonistas, vítimas da paixão amorosa, e, ao fazê-lo, permite-lhes usar a linguagem elegíaca. Em outras palavras, ao conferir a essas mulheres a posição de enunciadoras elegíacas, Ovídio transfere a personalidade das *puellae* para o plano formal da poesia. Assim, essas mulheres falam “exatamente como o eu elegíaco” (*ibid.* p. 92), ou seja, conferindo verossimilhança para a representação das personagens míticas aos moldes do ideário elegíaco. Essa transformação permite que elas reescrevam as histórias de amores infelizes, expressando seus sentimentos e perspectivas de forma poética como o eu-elegíaco normalmente faz. Dessa forma, O deslocamento da perspectiva do relato é uma das características distintivas das *Heroides* de Ovídio e contribui para a exploração das emoções e das experiências das heroínas de maneira singular na literatura clássica.

Ovídio retoma um texto literário como modelo, porém, ao adotar a linguagem elegíaca e permitir que a heroína narre a si mesma na epístola, o poeta elegíaco elabora uma intertextualidade consciente do texto-fonte. Como foi destacado por Barchiesi (2001, p. 30-31), “as *Heroides* não são um mero subproduto intertextual, como é o caso de grande parte da poesia

---

<sup>111</sup> Tradução Júlia Batista de Castilho de Avellar, 2021, p. 308

antiga, elas também são [...] uma definição jocosa que visa a capturar o caráter lúdico do *modus operandi* de Ovídio”<sup>112</sup>. Esse efeito é alcançado porque Ovídio não segue o modelo intertextual de forma completa, mas, em lugar disso, ele encontra brechas no modelo para infiltrar-se e explorar outro aspecto da narrativa. Assim, nas palavras do Barchiesi:

A poética das *Heroides* sugere, simplesmente, que novas janelas podem ser abertas sobre histórias já concluídas. A proeza narrativa de Ovídio fica evidente no respeito que ele demonstra para com o roteiro tradicional. Cada epístola é escrita no “espaço em branco” de uma narração já completamente e densamente composta, às vezes também dramaticamente rápida e repleta de ação. A habilidade espetacular do poeta tem algo de cirúrgico. Ele seleciona o ponto mais favorável, corta-o, e depois o fecha novamente sem deixar pistas. (Barchiesi, 2021, p. 31)<sup>113</sup>.

Ademais, é propício associar à emulação (*aemulatio*) o modo que Ovídio (re)cria as diegeses que circulam nas belas artes. Esta operação abrange a imitação (*alutio*), entretanto, também enfatiza a diferença e a potencial rivalidade entre os textos (Dickson, 2009, p. 377). Portanto, a *aemulatio* corresponde às expectativas do *modus operandi* ovidiano, visto que o poeta elegíaco traz uma obra modelo via alusão, ou seja, expressa a forma e o sentido de um enunciado já expresso por outro autor (Conte, 1986, p. 38); todavia, mais do que fazer uso de uma memória poética compartilhada entre os poetas, decerto, o comportamento emulativo possibilita a Ovídio conduzir uma leitura crítica da obra aludida, com a intenção possibilitar uma narrativa mais próxima a experiência humana, como também aos valores do gênero elegíaco (Montiel, Morán, 1997, p. 242). Logo, desse modo, Ovídio evidencia as semelhanças compartilhadas entre as obras, como também, ressalta suas diferenças e qualidades para (re)compor o material literário.

Nesse contexto, a composição da voz das heroínas de Ovídio é influenciada pela formação retórica de Ovídio. A retórica nas obras poéticas ovidianas difere, no entanto, do discurso retórico pragmático empregado nos contextos de fóruns de discussão ou argumentação persuasiva, ou seja, dos *genera dicendi*, aos moldes aristotélicos, como o gênero deliberativo e

---

<sup>112</sup> “The *Heroides* are not a mere intertextual byproduct, as is the case with so much of ancient poetry; they are also playful definition that aims at capturing the ludic character of Ovid’s *modus operandi*” (Barchiesi, 2001, p. 30-31).

<sup>113</sup> “The poetics of the *Heroides* suggests, more simply, that new windows can be opened on stories already completed. Ovid’s narrative prowess is evident in the respect he shows for the traditional script. Each epistle is written in the ‘blank space’ of a narration already fully and densely composed, sometimes also dramatically fast-paced and action-packed. The spectacular ability of the poet has something surgical about it. It selects the most favourable point, cuts into it, then closes back up without leaving a trace.” (Barchiesi, 2001, p. 31).

judiciário, que tratavam de assuntos da vida pública, como a política e a justiça, respectivamente (Cf. Ar., *Rhe.*, I, 3, 1358b; 1359a). Em vista disso, Auhagen (2007, p. 424) explica que a influência da retórica nas composições de Ovídio manifesta-se pelo seu interesse no **valor estético** associado ao sistema retórico (*ibid.*). De certa forma, o manejo retórico do poeta pende para a vertente estética presente no gênero epidítico, o qual abarca a representação do caráter, apresentando as virtudes ou vituperando um indivíduo (Ar., *Rhe* I, 9, 1366b), bem como emprega largamente a amplificação para revestir de grandeza as ações e a beleza dos seres que relata (Alexandre Júnior, 2005, p. 39). Dessa forma, Ovídio utiliza o arcabouço da eloquência não com o objetivo de persuadir, como seria comum na retórica tradicional, mas para refinar a enunciação poética, e, principalmente, compor o caráter de suas personagens.

Fantham (2007, p. 27) complementa esse aspecto, ao observar que a retórica presente nos textos ovidianos não é voltada para alcançar o sucesso na arte de persuadir, e, sim, para a composição do discurso poético e para a caracterização das personagens (*ibid.*). A principal realização de Ovídio no uso da linguagem retórica é, portanto, sua capacidade de criar enunciados poéticos e dar vida às suas personagens por meio dessa técnica.

Por isso, técnicas oriundas de exercícios retóricos, comuns ao tempo de Ovídio, são empregados para compor a voz das personagens. Essa elaboração das personagens femininas envolve exercícios como a **etopeia** e a **suasória**, também descritos nos *progymnasmata*. Em *Controversiae*, Sêneca, o velho, como uma testemunha da vida do poeta, caracteriza a preferência de Ovídio na arte declamatória, declarando que preferia declamar suasórias, em vez de controvérsias, sendo estas só declamadas pelo autor quando envolviam um retrato de uma personagem (*Contro.*, 2.2.8). Peter Knox (2002, p. 124) afirma que o estilo das suasórias é um ponto característico das *Heroides*. Essa característica se relaciona ao fato de as heroínas escreverem a alguém, com objetivo de persuadir o destinatário a tomar uma ação ou a compreender seus sentimentos. A suasória participa do texto poético como uma técnica retórica de persuasão, sendo sua presença evidente pela maneira como as autoras tentam convencer seus amantes a retornar, a amá-las novamente e a compreendê-las. Já a etopeia opera para criar o discurso imaginário da personagem. Assim, a figura envolve a representação do caráter e das emoções das personagens, permitindo ao poeta explorar sua psicologia de maneira profunda e detalhada. Knox (2002, p. 124) observa que a etopeia é apropriada para as crises vivenciadas pelas heroínas em suas cartas, pela forma como Ovídio inventa o caráter e as emoções de cada uma delas.

Auhagen (2007, p. 416) destaca que o estilo retórico é amplificado quando empregado em um monólogo, uma forma de enunciação cara às *Heroides*. O monólogo é uma estrutura central no estilo ovidiano, permitindo ao poeta explorar de maneira profunda e intrigante a consciência e a voz das personagens (*ibid.*). O efeito relaciona-se diretamente à técnica narrativa ovidiana, pela qual o poeta controla a voz de suas personagens, explorando diferentes focalizações para entrar em sua consciência (Barchiesi, 2001, p. 183). Desse modo, mesmo em uma enunciação onde predomina a voz da personagem, Ovídio cuidadosamente seleciona o que deseja amplificar e quais efeitos e perspectivas deseja para a exposição direta e eloquente da expressão das personagens.

No caso das *Heroides*, os monólogos se configuram como ferramentas para explorar circunstâncias paradoxais, utilizando os recursos retóricos para lidar com o absurdo das situações enfrentadas pelas heroínas. Isso fica evidente no caso de Ariadne, cujo abandono na ilha deserta a impede de enviar uma carta ao seu desertor (Auhagen, 2007, p. 416). Contudo, o objetivo de Ovídio com essa heroína não é criar condições que viabilizem o seu contato com o desertor, ou seja, testar os canais para de fato estabelecer uma comunicação; o intuito do poeta é certamente explorar as perspectivas dessa narrativa para fazer com que sua Ariadne seja distinta do modelo de Catulo, mais emotiva e mais dinâmica, ou seja, estabelecendo uma ação de competitiva em relação ao poeta predecessor. Dessa forma, na narração onde há predomínio da voz da heroína, Ovídio se infiltra no fluxo narrativo, afirmando sua autoridade enquanto narrador, procurando modos para amplificar a emoção assim como estabelecer uma imagem da personagem.

Fica claro, portanto, que Ovídio emprega elementos discursivos, como os gêneros textuais, a memória poética e a retórica, para criar a voz das personagens femininas. O poeta elegíaco costura essas formas textuais em seu poema, enxertando novo sentido aos espaços em branco do texto-fonte, fazendo adaptações condizentes ao gênero elegíaco e amplificando o potencial de emocionar das histórias por meio da retórica. Tudo é feito com uma maestria compositiva que confere ao novo texto originalidade, mas ainda mantém respeito à referência literária.

#### **4.2.2 Écfrase de Ariadne em Catulo**

Para Sheila McNally, no ensaio *Ariadne and Others: images of Sleep in Greek and Early Roman art* (1985), a iconografia de Ariadne, entregue ao sono antes de despertar para descobrir-se abandonada na ilha de Naxos, é popular nas representações artísticas greco-romanas e também em pinturas renascentistas. Também Emma Scioli, em *Dream, fantasy and visual in Roman art elegy* (2015, p. 125), afirma que, nos painéis romanos, à recorrente imagem de Ariadne, frequentemente somam-se representações eróticas que evidenciam o corpo seminu da princesa de Creta.

No contexto da poesia antiga, atribui-se a Catulo a responsabilidade de ter primeiro “pintado” Ariadne com palavras. Todavia, o poeta não apenas elaborou uma iconografia que permaneceu na memória poética romana, como ocorre em Propércio (1.3) e no próprio Ovídio (*Am.* 1.7 15 – 6; *AA*, 1. 527 – 564; *Her.*, 2. 75-6 , 4. 60 – 66, 10; *Met.*,8. 151 – 182; *Fas.*, 3. 459 – 516; *Tris.* 2.381-408), mas também inaugurou o modo de operar com a écfrase. Para pesquisadores como Andrew Laird (1993, p. 20), a écfrase de Catulo 64, é um bom exemplo de *écfrase desobediente*. Para o autor, são muitos problemas impostos pelo texto de Catulo, porque o poeta elabora *flashbacks*, descrições de movimentos e pensamentos, assim como emprega o discurso direto da personagem; além disso, também há problemas da linguagem poética, como apóstrofes, onomatopeias e aliterações nessa écfrase.

Com isso, Laird (1993) considera que, mesmo Catulo tecendo uma narrativa preocupada com a temporalidade e com a expressão dos movimentos e pensamentos da *persona*, ainda surpreende o leitor ao trazer essas características da narrativa para a descrição de uma obra de arte, que sugere uma narrativa fechada em um campo visual. Gardner (2007, p. 163) complementa essa perspectiva, ao observar que a existência de Ariadne é projetada em uma visão bidimensional sobre a trama do tecido, de modo a criar um contraste entre seus movimentos e a espera de uma realidade relativamente estática.

A descrição ecfástica de *Cat. 64* está inserida no cerne de um epílio, subgênero poético geralmente descrito como um *pequeno épico*. Esse subgênero carrega características como: narração de lendas mitológicas, estilo dotado de uma certa subjetividade, narrativa irregular com o desenvolvimento de alguns evento e outros não, e a inclusão de uma narrativa paralela à principal por meio de uma fala ou de uma écfrase (Hornblower, Spawforth, 2012, p. 530). O epílio de Catulo narra o Epitalâmio de Tétis e Peleu, ou seja, uma narrativa sobre a união desses dois personagens míticos. Entretanto, para Erika Werner (2015, p. 162), a história do casal não ocupa o centro do poema; pelo contrário, duas narrativas se interpõem à representação do casamento, sendo primeiramente a descrição da chegada dos habitantes da Tessália no palácio

de Peleu, que é interrompida pela écfrase de uma tapeçaria, disposta à visão daqueles que adentram o palácio. É nessa tapeçaria que se tece a imagem de Ariadne. A representação do banquete nupcial no poema 64 de Catulo, como aponta Werner, é igualmente interrompida por um canto profético-nupcial, entoado pelas Parcas durante o banquete, e, nesse canto, revelam-se detalhes funestos sobre o futuro filho do casal: Aquiles.

Werner (2015, p. 164) observa que a descrição de Ariadne é elaborada em duas partes na tapeçaria: primeiro, visualiza-se o desespero da princesa de Creta, quando se percebe sozinha e abandonada no litoral de Dia (Naxos), enquanto observa a partida de Teseu<sup>114</sup>; a segunda descrição apresenta Ariadne e o séquito de Baco, em que fica patente o claro intuito de a divindade unir-se à mulher<sup>115</sup>. Para a autora, é a segunda narrativa que se ligaria à principal, dado que ambas relatam a união de um mortal com uma divindade, dessa forma, “o olhar do poeta sobre a tapeçaria apresenta a seu público outro viés dessa história” (*ibid.*).

A abertura da écfrase ilustra a posição da peça na representação artística, pois ali Catulo desenha a figura feminina com uma clara preocupação em demonstrar seus sentimentos (McNally, 1985, p. 178). Pode-se evidenciar esse processo nos versos reproduzidos mais abaixo, em que se percebe a disposição da tapeçaria no centro do palácio como uma forma de abertura para a descrição da écfrase de Ariadne.

Vem a seguir a operação descritiva de emoções da personagem, elaborada no interior da descrição da figura que cobre o manto. Nesse ponto, a sintaxe catuliana auxilia a descrição pela forma como interpola o nominativo, *Ariadna* (que pela ordem direta seria alocado no verso 52, próximo ao verbo *prospectans*) com a oração (v. 54) *indomitos in corde gerens... furores*:

*tota domus gaudet regali splendida gaza.  
Puluinar uero diuae geniale locatur  
sedibus in mediis, Indo quod dente politum  
tincta tegit roseo conchyli purpura fuco. 50  
Haec uestis priscis hominum uariata figuris  
heroum mira uirtutes indicat arte.  
Namque fluentisono **prospectans** litore Diae  
Thesea cedentem celeri cum classe tuetur  
**indomitos in corde gerens Ariadna furores,**  
necdum etiam sese quae uisit uisere credit 55  
ut pote fallaci quae tum excita somno  
desertam in sola miseram se cernat harena.*

A casa, a resplandecer, reais goza tesouros;  
em meio ao pátio põe-se o leito nupcial

<sup>114</sup>Cf. Cat. *Carm.*, 64, 60-71.

<sup>115</sup>Cf. Car. *Carm.*, 64, 249-255.

da esposa-deusa, ao qual exornam dentes Índicos  
e em róseos tons da cor da concha cobre a púrpura. **50**  
O manto, vário de figuras de homens,  
com fina arte heróis indica e seu valor.  
Eis: da praia flutíssonas de Dia, **Ariadne**,  
**olhando** ao longe, vê Teseu em nau veloz  
zarpar e, **tendo ao peito indômitos furores**,  
nem ela crê que vê aquilo que está vendo, **55**  
pois que, apenas desperta de um sono enganoso,  
percebe-se, infeliz, deixada a areias sós.  
(Cat., *Car.*, 64, 46- 57, grifos nossos).

Segundo Werner (2015, p. 166), Catulo não realiza uma descrição exaustiva dos aspectos materiais ou técnicos da peça, ou até mesmo sua origem, como seria de se esperar, e Jas Elsner (2002, p. 4) mostra que é comum na éfrase os autores aduzirem tais informações; Virgílio, por exemplo, descreve sistematicamente os objetos, como armas e escudos, e os seus materiais formativos. Em Catulo, as informações sobre a espécie da manta indicam apenas a tonalidade púrpura que recobre o objeto (v. 49 *tinctoroseo tegit conchyli purpura fuco*) [e róseos tons da cor da concha cobre a púrpura]. Por outro lado, no interior da éfrase há a referência de um vocabulário têxtil, para descrever a materialidade das vestes de Ariadne, das velas de Teseu e dos fios entregues ao herói para ajudá-lo a sair do labirinto<sup>116</sup>. Werner ainda considera que “O uso desse vocabulário não se restringe à narrativa acerca de Ariadne e Teseu ou à descrição da manta, mas se prolonga pelos versos seguintes na descrição das vestimentas das Parcas e em sua arte de tecer o fio do destino” (2015, p. 176).

A focalização dada à éfrase desenha Ariadne abandonada no litoral de Dia. Para pesquisadores como Putnam (1961, p. 171), as emoções despertadas no leitor pelo lamento de Ariadne são intensificadas pela beleza da praia. Leach (1988, p. 177) aponta que a descrição do litoral é elaborada através dos olhos de Ariadne que estão atordoados de dor e que sugerem que o mundo incivilizado da épica seja utilizado como projeção da solidão e do medo. Dessa forma, a cartografia de Dia amplifica o lamento da *puella*, com um claro apelo visual. Assim, em uma relação sinestésica, os olhos de Ariadne (v. 52 *prospectans*) têm acesso à imagem da sonoridade

<sup>116</sup> Werner (2015, p. 176) indica os substantivos referentes ao vocabulário têxtil empregado por Catulo, a saber: “Cat. 64.50: *uestis*; 63: *subtilem* [...] *mitram*; 64: *leui uelatum* [...] *amictu*; 65: *tereti strophio*; 68: *mitrae* [...] *fluitantis amictus*; 113: *tenui* [...] *filo*; 129: *mollia* [...] *tegmina*; 163: *purpureae* [...] *ueste*; 174: *funem*; 225: *infecta* [...] *lintea*; 227: *carbassus*; 234: *funestam* [...] *uestem*; 235: *candidaque* [...] *uela*; 243: *infecti* [...] *lintea ueli*; 265: *uestis*; 266: *amictu*; 307: *uestis*; 309: *uittae*; 310: *carpebant*; 311–19: descrição da arte das Parcas; 320: *pellentes uellera*; 377: *filo*.”

do ressoar das ondas, por meio do emprego do adjetivo *fluentisonus*,<sup>117</sup> Catulo além de bordar nas tramas do tecido sua figura (v. 57 *sola in harena*) deixada na areia da praia deserta (v. 57 *desertam*). Por esse modo, a primeira indicação visual da ilha é apresentada em conjunto com o despertar da personagem deixada a sós na areia.

Para representar as emoções da personagem, Catulo prepara o seu leitor para uma introspecção nos sentimentos pessoais da personagem, como observa Putnam (1961, p. 171). Por exemplo, nos primeiros versos que apresentam Ariadne deixada a sós na praia, há um ponto de vista externo, a focalização do narrador. Porém, ao longo do poema, ocorre uma acentuação na narração das paixões da personagem, que se tornam mais agudas à medida que Ariadne percebe o abandono.

Em virtude disso, no intervalo dos versos 68 a 71, o narrador apresenta a dimensão psicológica da personagem. Werner (2015, p. 168), aponta uma intensificação do *páthos* nessa passagem, pelo emprego de uma apóstrofe, nos versos 68 – 70, de maneira a forjar uma concentração sêmica que exprime uma emoção viva e profunda, intensificando o enunciado (Fiorin, 2014, p. 55). Pela apóstrofe, como aponta Fiorin, “há um distanciamento da situação de enunciação para trazer à cena enunciativa quem, em princípio, não era o interlocutor” (*ibid.*). Dessa forma, o poeta muda o curso da narrativa, de uma perspectiva externa que descreve a corporalidade, em que se apresentam o corpo e as vestes da personagem, para uma perspectiva interior, preocupada com a percepção do abandono. Com isso, para Putnam (1961, p. 64), “Ariadne está profundamente apaixonada por Teseu, com um desejo que brota de todo seu ser, ‘*toto ex pectore*’”<sup>118</sup>:

*sed neque tum mitra neque tum fluitantis amictus  
illa uicem curans toto ex te pectore, Theseu,  
toto animo, tota pendebat perdita mente. 70  
A! misera, assiduis quam luctibus externauit*

Mas nem da mitra nem das vestes flutuantes  
pensou; em vez, Teseu, perdida, em ti cuidava  
com peito inteiro, a alma inteira, inteira a mente. 70  
Ah! triste dela, a quem prostrou com muito choro”  
(Cat., *Car.*, 64. 68-71).

<sup>117</sup> *Fluentisonus* além de ser considerado como um neologismo catuliano, é um recurso comum à épica grandiloquente, como a de Homero, e.g (Goldenberg, 2023). No poema 64, o emprego expressivo de um expediente frequente no gênero épico é consoante ao tom elocutivo esperado no epílio, além de introduzir um contraste com o patente lirismo de Ariadne abandonada.

<sup>118</sup> “She is passionately in love with Theseus with a desire which stems from her whole being, *toto ex pectore*” (Putnam, 1961, p. 171).

Nos versos a seguir, o poeta realiza uma incursão na subjetividade da heroína para intensificar a representação de seus sentimentos. Para elaborar essa intensificação, segundo Werner (2015, p. 169- 170), Catulo retoma a imagem inicial de Ariadne, na qual a personagem surgia adormecida em Dia, bem como, desenha a personagem observando o mar sobre um monte, voltando-se a um antigo *topoi* literário.<sup>119</sup> A intenção de Catulo com essa imagem é empregar a éfrase como um recurso que possibilita a expressão vívida das ações e emoções da Ariadne. Logo, é uma éfrase que alinhada à etopeia, cuja figura dedica-se a inventar um caráter e um discurso verossímil à personagem (Ael. The. *Prog.*, 8, 15). Assim, Catulo combina uma descrição focada em representar as paixões, mobilizando a sonoridade como um recurso expressivo que possibilita tanto dar vivacidade às emoções, como também suscitar sensações,<sup>120</sup> que se relacionam a percepção espacial.

*Saepe illam perhibent ardenti corde furem  
clarisonas imo fudisse e pectore uoces,  
ac tum praeruptos tristem conscendere montes,  
unde aciem in pelagi uastos protenderet aestus,*

125

Contam que em fúria, seio em brasa, gritos ela  
gritava altíssimos do mais profundo peito,  
e ora, triste, subia montes eminentes,  
de onde lançava o olhar ao vasto mar vazio  
(Cat. *Car.* 64, 124-134)

Como recurso expressivo, no verso 124, há uma aliteração em [r] e nas consoantes nasais [m] e [n], “[...] *perhibent ardenti corde furem*”. A consoante líquida [r] é chamada pelos antigos de “*littera canina*”, visto que reproduz uma expressão semelhante ao granido canino (Marouzeau, 1946, p. 46). Para tanto, a consoante expressa uma vibração, com a sensação de uma laceração (*Ibidem*). Quanto às consoantes nasais, Quintiliano comenta que esse som sugere um gemido, sendo agradável aos ouvidos (*Ins.*, 12. 10. 31). A aliteração desses sons consonantais (que propõem efeitos expressivos distintos) envolve a dicção branda do lirismo em uma expressão patética das emoções, amplificando, portanto, o lamento da personagem.

Esse entrelaçamento do brando com as paixões intensas é constatada no verso 125. Nesse verso, para Putnam (1961, p. 182), percebe-se o barulho das ondas ressoando no verso junto aos gritos estridentes de Ariadne. Essa sugestão sonora é percebida pela aliteração de sibilantes

<sup>119</sup> Cf. Landolfi, 2000; Jouteur, 2007; Hornblower *et al*, 2012.

<sup>120</sup> Cf. Marouzeau, 1946, p. 25.

[s] “*clarisonas imo fudisse e pectore uoces*”, cujo som pela fricção do ar cria uma sensação fluída das águas. Assim, o efeito expressivo criado pela descrição pormenorizada e pela mobilização de recursos sonoros promovem a vivacidade da representação dos sentimentos da personagem.

Laird (1993, p. 29) observa que a descrição formal de Catulo é distinta de outras écfrases da antiguidade clássica. Isso porque além de configurar a descrição para expressar as paixões da personagem, verifica-se o emprego do **discurso direto** que acentua a descrição interior das emoções da personagem. Por essa forma de enunciar, o narrador concede-lhe voz, permitindo a possibilidade de que ela narre a si em primeira pessoa, ou seja, que a personagem ganhe a condição de sujeito da enunciação. Tal mudança na perspectiva do relato inscreve uma forma mais mimética da representação poética<sup>121</sup>. Dessa forma, quando o relato das dessas paixões é enunciado em primeira pessoa, e não mais feito pela visão externa do narrador, garante-se mais confiabilidade e acentua-se a expressão dos sentimentos. Assim, ao enunciar em primeira pessoa (v. 132- 133 *Sicine me patriis auectam, perfide, ab aris, perfide, deserto liquisiti in litore Theseu*) [Pérfido, assim das aras de meu pai trazendo-me, Teseu, me deixas em deserta praia, pérfido?], a écfrase se abre para manipular uma imagem interior da heroína abandonada.

Isso ocorre nos versos 133 a 201, configurados como um **solilóquio**, nos quais é descrito o lamento de Ariadne (Putnam, 1961, p. 174). É o momento em que Ariadne está sozinha, já tem consciência do abandono praticado por Teseu, e verbalmente começa a elaborar os *indomitos furores* (v. 57). Assim, ao verbalizar o *páthos*, há uma certa racionalização dessas paixões incontroladas e ardentes no seu peito. Segundo Putnam (1961, p. 74), os versos desse solilóquio apresentam questões levantadas por Ariadne, que confidenciam sua sedução por Teseu, tornando claro para ela que Teseu levava “*deuota domum periuria*”, assim, renunciando a maldição do abandono:

“*Sicine me patriis auectam, perfide, ab aris*  
*Perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?*  
*Sicine discedens neglecto numine diuum*  
*inmemor a! deuota domum periuria portas?”* 135

“Pérfido, assim, das aras de meu pai trazendo-me  
 Teseu, me deixas em deserta praia, pérfido?  
 Fugindo assim, dos deuses desprezando, imêmore,  
 o zelo, a casaavas malditos perjúrios?” 135  
 (Cat. *Carm.* 64, 133-135)

---

<sup>121</sup> Reis, Lopes 1988, p. 275.

Nota-se ali a repetição do vocativo *perfide*, em referência a Teseu. A palavra *perfidus*, cuja formação vocabular é estabelecida por “*per + fides*”, refere-se a quem deliberadamente rompe com a fé e a confiança, a *fides*, e assim, possui ações e caráter traiçoeiro (Old, 1968, p. 1338). Desse modo, a repetição insistente de *perfide* no solilóquio de Ariadne é uma forma de acusação. Constrói-se, então, o *éthos* de Teseu, num oposto aos valores esperados para um herói épico. Teseu é aquele que não tem *fides*, que não cumpre as promessas firmadas com Ariadne, proferidas em branda voz (v. 139 *At non haec quondam blanda promissa dedisti*) [Promessas tais em branda voz não me fazias], abandona-a no litoral deserto (v. 133 *deserto litore*), e ainda desrespeita a vontade divina (v. 134 *numine divine*).

Pesquisadores como Laird (1993, p. 28) observam uma diferença entre a comunicação verbal e visual estabelecida no discurso proferido por Ariadne. Por exemplo, nos versos 158 a 170, o tom lamentoso recobre a narração sobre o que poderia ter sido a vida da personagem, caso Teseu tivesse se casado com ela. Nessa hipótese, ao menos Teseu poderia tê-la levado para casa, local em que ela seria sua escrava (v. 161 *tibi serua*), desejo que manifesta uma clara afinidade com o *tópos* elegíaco *seruituum amoris*<sup>122</sup>. Entretanto, pela não concretização desse desejo, Ariadne revela uma posição de desesperança, ficando prostrada pela dor, porém, em vão, uma vez que não poderia ser ouvida. É evidente que existe a audiência implícita do poema, contudo, no contexto da ilha deserta, Ariadne está em completo isolamento, dessa forma, a ausência de público torna-se o motivo de suas queixas não serem atendidas.

Laird (1993, p. 28) baseia-se nesse fato para refletir o modo como Ariadne se mostra consciente de seu estatuto literário. Para o autor, é essa consciência que demonstra a disparidade entre a comunicação verbal e a visual, já que, em uma comunicação verbal, esperar-se-ia uma resposta para as queixas, mas em se tratando de comunicação visual, as paixões elaboradas verbalmente nessa descrição de si apenas revelam seu estado como figura inscrita nas tramas do tecido. Com isso, para Laird, são nos versos 166 a 170 que, com certa ironia, apresentam um evidente jogo metaliterário, em que Ariadne reconhece a impossibilidade de ser ouvida, não apenas pela solidão do litoral.

*Si tibi non cordi fuerant conubia nostra,  
saeua quod horrebas prisci praecepta parentis,  
at tamen in uestras potuisti ducere sedes,  
quae tibi iucundo famularer serua labore,  
candida permulcens liquidis uestiga lymphis*

160

<sup>122</sup> Um dos lugares-comuns da elegia, marcado por uma devoção amorosa, em que um dos membros do casal se torna submisso ao amado. Normalmente, o *amator* se transforma em escravo da *puella* e de seus desejos, e a mulher nessa relação é retratada como dominante (*domina*) (Cordeiro, 2013, p. 28).

*purpureae tuum consternens ueste cubile.  
Sed quid ego ignaris neququam conquerar auris,  
externata malo, quae nullis sensibus auctae  
nec missas audire queunt nec reddere uoces? 165  
Ille autem prope iam mediis uersatur in undis  
nec quisquam apparet uacua mortalis in alga,  
sic nimis insultans extremo tempore saeua  
Fors etiam nostris inuidit questibus auris. 170*

Se ao coração não te falavam nossas núpcias  
por temeres de austero pai cruéis conselhos,  
levar-me à tua casa ao menos podias, 160  
que num lavor feliz eu te servisse fâmula:  
teus alvos pés com água pura afagaria  
ou então em teu leito estenderia a púrpura.  
Mas por que vou, por dor prostrada, em vão queixar-me  
aos moucos ventos, que não podem, insensíveis, 165  
ouvir nem responder às palavras que lanço?  
Mas ele agora quase em meio vai do mar  
e não surge nenhum mortal nas ermas algas.  
Assim, cruel demais, na hora extrema insulta-me  
a Fortuna e não dá ouvido a minhas queixas. 170  
(Cat., *Carm.*, 64. 158- 170)

Compreende-se como a écfrase de Catulo manifesta uma iconografia de Ariadne pervivente na memória artística: o poeta lírico elabora uma imagem que ilustra a heroína adormecida deixada à beira-mar pelo pérfido amado. No entanto, a descrição proposta por Catulo não apenas borda Ariadne na trama da tapeçaria que adorna o palácio de Tétis, como também vislumbra ele representar nesse epílio os sentimentos de Ariadne. Assim, o modo ecfástico de descrever é ajustado para ilustrar as paixões da personagem, e assim conduzir os olhos do leitor a contemplar as emoções incandescentes relatadas pela cretense. Portanto, a écfrase, nesse poema, assume uma característica dinâmica, possibilitando a representação vívida da imagem de Ariadne a beira mar e suas paixões. Isso porque, Catulo tece a operação da écfrase somando mudanças temporais, digressões, e agregando sonoridade à ilustração da personagem.

O discurso direto proferido por Ariadne torna-se um exemplo de como o leitor consegue ter acesso a uma perspectiva interior da personagem, bem como rompe com as formas programáticas do enunciado ecfástico. Assim, não há em Catulo uma descrição exaustiva de um objeto artístico, mas existem, na verdade, modos de uma linguagem com *evidencia* que, tencionam a ilustrar e tornar audível a imagem de Ariadne em meio às ondas. Se Catulo elabora um trabalho exaustivo com a descrição, ele pode ser verificado no momento em que o poeta

concede à heroína enunciar-se em primeira pessoa. É nesse instante que é acentuada a descrição interior da personagem, conferindo uma representação mais mimética desses sentimentos.

### 4.3.3 Écfrase de Ariadne em Ovídio

Para compor a voz de Ariadne, nas *Heroides*, Ovídio revisita o poema efrástico 64 de Catulo, que inaugura uma iconografia da heroína na poesia, pintando-a flutuante em meio às ondas e clamando pelo amado que a deixou no litoral de Dia. Assim, como observa Alessandro Barchiesi (2001, p. 114), não se pode ler a epístola de Ariadne sem pensar em *Catulo 64*, porém, Ovídio, com seu *modus operandi*, propõe mudanças ao modelo, de tal forma que “essa nova Ariadne é mais inquieta e dinâmica do que qualquer outra heroína: ela corre, sobe em rochas, grita, gesticula - como se tivesse sido libertada de uma prisão, a prisão do caráter estático da écfrase catuliana” (*ibidem*)<sup>123</sup>.

Ora, há uma memória poética compartilhada entre a epístola ovidiana e *Catulo 64*, pela qual o novo ato poético reafirma a tradição literária. Entretanto, Ovídio não apenas faz uso da técnica de alusão, que ilustra a presença direta de Catulo na missiva, mas, pela emulação, o poeta elegíaco brinca com o sentidos da autoria e da imagem, enfatizando suas diferenças com o modelo intertextual. Dessa maneira, ao retomar alusivamente a écfrase de Catulo na epístola, o novo poema equipara Ariadne ovidiana à catuliana, fazendo que, no contexto das *Heroides*, Ariadne seja considerada como uma heroína efrástica por excelência.<sup>124</sup> Por outro lado, apoiando-se em Liveley (2008), verifica-se que o caráter efrástico de Ariadne excede a linha alusiva, dado que Ovídio revista o poema de Catulo com o objetivo de infiltrar-se nos espaços não explorados por seu predecessor, de modo a reconfigurar a apresentação efrástica dessa personagem. Ou seja, há o comportamento emulativo do poeta elegíaco, em resgatar a écfrase de seu predecessor e empregar uma linguagem refinada configurar uma descrição transparente e vívida da personagem, competindo, assim, com Catulo.

A primeira diferença do poema de Ovídio é o corte promovido em sua versão para o episódio narrado. Ao passo que, em Catulo, contam-se os episódios do abandono e do resgate

---

<sup>123</sup> “This new Ariadne is more restless and dynamic than any other heroine: she runs around, climbs up rocks, shouts, gesticulates – just as if she had been let out of a prison, the prison of static character of Catullan ekphrasis” (Barchiesi, 2001, p. 114).

<sup>124</sup> Liveley 2008, p. 81.

de Ariadne; na carta elegíaca, relata-se apenas a história do abandono. Na missiva, a restrição temporal é um recurso adotado para aumentar a tensão dos acontecimentos, assim, possibilita-se congelar um momento particular no poema (Jacobson, 1974, p. 363), de modo a possibilitar o desenvolvimento de um quadro estático, elaborado a partir de uma imagem psicológica intensa da personagem.

Assim, a narração de Ariadne inicia-se trazendo o argumento do texto, a partida de Teseu. Com isso, a epístola, nos versos 3 e 4, resgatam a imagem da partida do herói grego e como Ariadne foi deixada na ilha de Naxos.

*Quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto,  
Vnde tuam sine me uela tulere ratem,  
In quo me somnusque meus male prodidit et tu  
Per facinus somnis insidiate meis* 5

O que tu lêes, Teseu, envio-te daquela praia  
D'onde, sem mim, as velas levaram tua nau,  
D'onde meu sono lamentavelmente me traiu e tu  
aproveitaste criminosamente de meu repouso. 5  
(Ov., *Her.*, 10, 3-6)

Tais versos demonstram a capacidade de concisão do poeta elegíaco, visto que se verifica a condensação do argumento da história em poucos versos. Para Albrecht (1997, p. 747), Ovídio é um dos narradores mais brilhantes da literatura universal, e, ao mesmo tempo, utiliza instrumentos linguísticos com calculada economia (*ibidem*). Em outras palavras, o poeta-artesão manipula cuidadosamente as palavras para configurar uma narrativa que representa uma grande imagem, mesmo restrita a um pequeno conjunto de elementos linguísticos, nesse caso: a praia (v.3 *litore*), as velas (v. 4 *uela*) e o sono (v. 5 *somnus*; v. 6 *somnis*), que evocam a ação de Teseu ter abandonado a *puella* na ilha de Dia/Naxos.

A abertura da epístola já introduz o mote da deserção de Ariadne e nesse relato são empregados recursos poéticos e ecos alusivos que reforçam o sentido do discurso. Por exemplo, para localizar espacialmente o discurso, Ovídio não nomeia a ilha onde Ariadne teria sido deixada, mas se refere ao espaço utilizando a expressão (v. 3) *illo... litore*. O pronome demonstrativo *illo* aponta distanciamento entre remente e destinatário, acentuando a indicação de uma praia longínqua. Tal expressão empregada por Ovídio estabelece, de certa maneira, um vínculo com o verso de Catulo, que também remete à praia deserta onde a *puella* foi deixada: (v. 133 *perfidie, deserte liquisit in litore, Theseu?*) [Teseu, me deixas em **deserta praia,**

pérfido?]. O vínculo que os versos de Ovídio estabelecem com os de Catulo é alcançado pelo emprego de formas linguísticas que constroem a distância espacial e a imagem deserta da ilha.

Um dos aspectos da écfrase de Ovídio relaciona-se ao objetivo de intensificar a construção imagética da narrativa. Isabelle Jouteur (2012), considera que a écfrase surge no clímax da narrativa, sendo um modo de evidenciar visualmente essa narrativa, a fim de intensificar a emoção de uma ocasião e de transmiti-la ao leitor. Dessa maneira, a écfrase reproduz exatamente a cena da descoberta do abandono (a tônica do mito de Ariadne), introduzindo elementos como a chegada sublime do amanhecer, destacando a imagem da terra orvalhada (v. 7 *uitrea terra pruina*) e o cantar dos pássaros para anunciar a chegada do amanhã e também introduzir a atmosfera lamentosa<sup>125</sup> (v. 8 *querentur aues*), além de elaborar um percurso descritivo que representa o despertar da *puella* e sua percepção do abandono.

*Tempus erat, uitrea quo primum terra pruina  
Spargitur et tectae fronde querentur aues  
Incertum uigilans a somno languida movi  
Thesea prensuras semisupina manus ;* **10**  
*Nullus erat. Referoque manus iterumque retempto  
Perque torum moueo bracchia ; nullus erat.*

Era o tempo em que a terra pela vítrea geada  
se cobre, e aninhadas, as aves se queixam nas folhagens  
Despertando aos poucos, languida de sono, estendi,  
meio deitada, as mãos na esperança de tocar Teseu: **10**  
Não havia ninguém havia! Recolho as mãos e outra vez procuro,  
movendo pela cama meus braços: não havia ninguém!  
(Ov., *Her.*, 10. 7 – 12)

Nesses versos, observam-se as duas preocupações de Ovídio para formular sua narrativa, quer a concessão da palavra à personagem, quer a preocupação artística de descrever. Dessa maneira, a condução da diegese é realizada em primeira pessoa, para que a heroína-autora narre o momento em que se deparou com a ausência do herói grego – conforme se verifica pela sequência de verbos conjugados em primeira pessoa (v. 9 *moui*; v. 11 *refero*; *retempto*; v. 12. *moueo*), de modo a tornar o texto mais calcado na subjetividade da heroína, o que também possibilitará a configuração imagética, visto que as imagens partem da percepção subjetiva de Ariadne sobre os fatos.

A configuração do despertar como objeto artístico é desenvolvida pela forma como Ariadne menciona seus movimentos corporais. Para aumentar o efeito emotivo, Ariadne é

<sup>125</sup> Apesar de não existir uma poética dos pássaros na poesia romana, a menção as aves na literatura latina pode introduzir um sentimento de alegria ou de tristeza para o poema. Cf. Hough (1974).

representada ainda no leito e é ali que será descrita a ocasião do abandono, por essa razão, a cena inicial intensifica os movimentos letárgicos da heroína. É uma perspectiva especialmente plástica, na qual se selecionam elementos da silhueta da heroína – como seu dorso (v. 9 *semisupina*) e seus braços (v. 12. *bracchia*) – levando o leitor a visualizar os movimentos corporais e, ao mesmo tempo, também a experimentar certos elementos da cena, como o sentido do tato, dado que a heroína tateia esse leito incessantemente (v. 11 *refero, retempto*) em busca do amado.

Os expedientes linguísticos utilizados por Ovídio, nesse contexto, procuram impulsionar a descrição. Por exemplo, verificam-se nesse excerto certos elementos de composição mórfica estilizados (Kenney, 2002, p. 39), como os que se verificam em “*semi-*” (*semi* + *supina*) e “*re-*”, em *refero* (*re* + *fero*) e *retempto* (*re* + *tempto*). O emprego desses prefixos acentua a imagem trazida pelo signo linguístico, como em *supinus* (*-a,-um*), cujo particípio verbal qualifica uma pessoa deitada de costas, além de denotar o estado passivo e lânguido de alguém<sup>126</sup>, acentuando expressivamente a imagem desacordada e passiva de Ariadne. No caso dos verbos, o prefixo “*re-*” reitera a ação, fazendo com que o ato de procurar o amado pelo leito seja uma atividade constante naquela descrição.

Ovídio também realiza alternância de tempos verbais, entre os quais o pretérito e o presente, que criam tensão entre a (re)experiência e a descrição dos eventos, como mostra o esquema abaixo:

v.		verbo principal
9.	<i>Incertum uigilans a somno languida movi</i>	<i>movi</i> → 1º pessoa singular pretérito perfeito indicativo
11.	<i>Nullus erat. Referoque manus iterumque retempto</i>	<i>erat</i> → 3º pessoa singular pretérito imperfeito do indicativo <i>refero</i> → 1º pessoa singular presente indicativo <i>retempto</i> → 1º pessoa singular presente indicativo
12.	<i>Perque torum moueo bracchia ; nullus erat</i>	<i>moueo</i> → 1º pessoa singular presente indicativo <i>erat</i> → 3º pessoa singular pretérito imperfeito do indicativo

A alternância verbal é utilizada para que Ariadne viva e relembre o momento do abandono. Por exemplo, o passado da cena é condensado em um único verso ( v. 9), que formula a imagem do despertar da *puella*. Os versos seguintes, todavia, presentificam o passado, pela utilização do presente histórico para detalhar o desenvolvimento da ação. Dessa forma, exploram-se as perspectivas visuais da cena passada, representando no presente a personagem tateando o leito, ainda sonolenta, intencionando encontrar o amado. Nesse mesmo contexto, a

<sup>126</sup> Old, 1968, p. 1881.

repetição de *nullus erat*, no final e no início do dístico, incrementa a visualidade da cena, articulando simultaneamente as imagens do presente histórico de uma Ariadne que se revira no leito, e as do mesmo leito já vazio.

Ovídio apresenta uma heroína mais dinâmica, a fim de que o leitor visualize a personagem correndo, gritando e escalando o monte em busca de seu amado. Essa cena já havia sido, de certa forma, esboçada por Catulo entre os versos 125 a 131 do *Carmen* 64, nos quais o poeta lírico posiciona Ariadne sobre um penhasco, clamando pelo amado, enquanto observava o mar:

*Saepe illa perhibent ardenti corde furentem  
clarisonas imo fudisse e pectore uoces,* 125  
*Ac tum praeruptos tristem conscendere montes,  
unde aciem in pelagi uastos protenderet aestus,  
tum tremuli salis aduersas procurrere in undas  
mollia nudatae tollentem tegmina surae.*  
*Atque haec extremis maestam dixisse querelis* 130  
*Fridulos udo singultos ore cientem:*

Contam que em fúria, **seio em brasa**, gritos ela **gritava altíssonos** do mais profundo peito 125  
E ora, triste, **subia montes eminentes**,  
De onde **lançava o olhar** ao vasto mar vazio,  
ora adversas cortava as ondas do mar trêmulo  
e, tenro erguendo o véu até as nuas pernas,  
mesta, seus últimos queixumes, faces úmidas 135  
estas palavras disse em meio a frios soluços  
(Cat., *Carm.*, 64. 124-131, grifos nossos)

Nos versos acima, nota-se que o narrador conduz a descrição com uma linguagem mais objetiva. Tal efeito é observado pelas formas verbais de terceira pessoa e infinitivo, tais como: (v. 124) *perhibent*, (v. 125) *fudisse*, (v. 126) *conscendere*, (v. 127) *protenderet*; (v. 128) *procurrere*, (v. 130) *dixisse*. A sintaxe também contribui para tornar a cena mais objetiva, visto que se nota um encadeamento de orações coordenadas para relatar a sequência das ações da personagem, tais como: gritar com todo o seu coração (v. 124- 125 *ardenti corde...clarisonas uoces*) [seios em brasa ... gritava altíssonos], escalar um monte (v. 126 *praeruptos conscendere montes*) [subia montes eminentes], colocar-se a observar o mar (v. 127 *aciem protenderet* [lançava o olhar]. Dessa forma, a descrição de Catulo objetiva realizar uma “fotografia” da cena, na qual se visualiza com clareza e transparência a imagem de Ariadne.

Ovídio toma essa mesma cena de Catulo, reelaborando-a, porém, de forma mais emotiva e subjetiva. Quando se comparam os dois poemas, nota-se que o objetivo de Catulo é explorar o paradigma do mito e do triângulo amoroso, bem como abordar uma dimensão mais universal

da personagem<sup>127</sup> (Jacobson, 1974, p. 221). Já Ovídio, a seu turno, evoca uma dimensão particular do mito que singulariza a situação do abandono (*ibid.*), e, assim, aborda a atmosfera do cenário e seu envolvimento com a personagem, a fim de construir um retrato da solidão (*ibid.*). Desse modo, o poeta elegíaco concentra-se em elaborar a descrição do cenário e o envolvimento das emoções da personagem, como se nota nos versos abaixo:

*Luna fuit; specto, siquid nisi litora cernam.  
Quod uideant oculi, nil nisi litus habent.  
Nunc huc, nunc illuc, et utroque sine ordine, curro;  
Alta puellares tardat harena pedes. 20  
Interea toto clamaui litore “Theseu”  
Reddebant nomen concaua saxa tuum,  
Et quotiens ego te, totiens locus ipse uocabat.  
Ipse locus miserae ferre uolebat opem. 25  
Mons fuit; apparent frutices in vertice rari;  
Hinc scopulus raucis pendet adesus aquis.  
Adescendo (uires animus dabat) atque ita late  
Aequora prospectu metior alta meo.  
Inde ego (nam uentis quoque sum crudelibus usa)  
Vidi praecipiti carbasa tenta Noto. 30  
Aut uidi aut acie tamquam [quae me] uidisse putarem  
Frigidior glacie semianimisque fui.  
Nec languere diu patitur dolor; excitor illo,  
Exictor et summa Thesea uoce uoco.*

Ainda havia Lua; tento avistar algo além de praias.  
O que os olhos veem não tem nada além de praia.  
ora para cá, ora para lá, para ambos os lados, sem ordem, eu corro;  
e a alta areia atrasa meus pés de menina. 20  
Enquanto isso, por toda a praia gritei “Teseu!”  
mas os rochedos côncavos devolviam teu nome,  
e quantas vezes te chamei, tantas vezes o próprio lugar também te chamava.  
Como se o próprio local te quisesse trazer de volta. 25  
Havia um monte; no cume raros arbustos aparecem;  
dali pende um rochedo esculpido pelas ondas ruidosas.  
eu subo, o coração dava-me forças, assim ao longo  
meço a vastidão das águas com o meu olhar.  
de lá, pois eu também me vali dos ventos cruéis,  
avistei velas de linho estendidas pelo impetuoso Noto 30  
Ou eu as vi ou pensei que as tivesse visto  
E fiquei mais fria que o gelo e desmaiei.  
Mas a dor não suporta ficar desfalecida por muito tempo;

<sup>127</sup> A respeito da declaração de Jacobson em relação a Ariadne de Catulo, cabe observar que o poeta lírico recebe a fortuna artística da representação dessa personagem nas artes visuais e a transforma em uma precursora do paradigma da *puella* elegíaca: enquanto Lésbia, *puella* de Catulo, melhor configura uma representação da aparência física, Ariadne melhor teria configurado os traços da subjetividade feminina (Gardner, 2007, p. 147). Isso porque a personagem canta a ausência de seu amado com todo o seu coração (“*toto ex pectore*; Cat., *Carm.*, 64. 69). Ou seja, existe um desenvolvimento subjetivo que, de certa forma, atribui traços particulares à Ariadne de Catulo. A ação de Ovídio, por sua vez, caracteriza-se por intensificar esses traços, pelo emprego de uma linguagem retórica que sonda a psicologia da personagem, o que faz com que a heroína ovidiana, assim, seja mais singular.

sou acordada por ela e chamo Teseu aos berros:  
(Ov., *Her.*, 10. 17-34)

A formulação do retrato de uma Ariadne sozinha e abandonada em Naxos é construído tomando a perspectiva da *puella*. Pelos olhos da personagem, seu olhar constata que não há ninguém, mais nada além da praia, uma declaração assinalada nos versos com a repetição de *nisi litora* (v. 17) e *nisi litus* (v. 18). De certo modo, essa afirmação faz eco à expressão *uastos aestus* de Catulo (v. 126), que mensura a paisagem marítima e também representa a solidão de Ariadne no espaço imenso.

Também o espaço auxilia a acentuar as emoções da personagem, pois Ovídio representa como Ariadne se sente e é atingida pelo espaço descrevendo o caminhar desordenado da personagem pela ilha, (v. 19 *nunc huc, nunc illuc*) [ora para cá, ora para lá]; o espaço também representa hostilidade ao andar da *puella*, pois impede o curso de seus passos (v. 20 *alta puellares harena tardat pedes*) [a areia fofa retarda meus pés de menina]. No mesmo excerto, o cenário demonstra ser um componente empático da narrativa, na medida em que corresponde aos gritos de Ariadne (v. 23 *totiens locus ipse uocabat*) [tantas vezes o próprio lugar também te chamava], compartilhando, portanto, da sua angústia e solidão.

Para dinamizar o comportamento de Ariadne, é composta a cenografia com sua heroína escalando o monte, representando o cenário e os gestos da personagem, a fim de aumentar a visualidade da imagem. As descrições topográficas do monte são mencionadas por Catulo, sob o sintagma (v. 126) “*praeruptos... montes*”; o adjetivo *praeruptos* (-us), indica algo quebrado por meio da força,<sup>128</sup> nesse caso, pela força das águas. Nesse sentido, Ovídio, como um artista plástico, esculpe a rocha no poema, como se vê no dístico formado pelos versos: (v. 25 – 26) “*mons fuit; apparent frutices in vertice rari/ hinc scopulus raucis pendet adesus aquis*” [havia um monte, em seu cume raros arbustos aparecem/ dali pende um rochedo esculpido pelas ondas ruidosas]. Nesses versos, imprime-se a aspereza das rochas pela sonoridade das consoantes fricativas [f] e [v] e a rótica [r], como se pode notar no hexâmetro 25, em: “[...] *apparent frutices in vertice rari*”. Segundo a percepção fonológica dos antigos, Quintiliano (*Ins.*, 12. 10. 29) atesta que o som de **f** é um pouco mecânico, difícil de ser pronunciado mesmo seguido de uma vogal, e principalmente entra em conflito quando prosseguido da consoante **r**, tornando-se, assim, um som ainda mais áspero. Dessa forma, escolhem-se palavras cuja sonoridade reproduzem um som forte e agudo, para representar a aspereza das rochas. O pentâmetro seguinte apresenta uma assonância em [u], uma vogal fechada (v. 26 [...] *scopulus raucis*

---

<sup>128</sup> Old., 1968, p. 1438.

*pendet adesus aquis*), o que pode ilustrar sonoramente a erosão da rocha pela ação da água, por meio da repetição da vogal que sugere um ruído, além de corroborar a construção de um *locus horridus*, visto que a vogal [u] está associada estilisticamente à semântica de fechamento, escuridão, tristeza e morte (Monteiro, 1991, p. 132, *apud* Aparecido dos Santos, 2016, p. 74). Há, nesse caso, uma atuação da enargia na atividade artística, da qual a força das palavras é acentuada para a formulação da imagem poética.

É quase uma obsessão de Ovídio explorar os aspectos não preenchidos por Catulo, por isso o poeta elegíaco pratica uma descrição mais focalizada na interioridade da personagem. Assim, para exibir a ação de Ariadne escalando o monte, destacam-se suas emoções: (v. 27) “*Adscendo (uires animus dabat) [...]*” [eu subo, o coração dava-me forças, [...]]. A oração entre parênteses “*uires animus dabat*” é um comentário da heroína autora para explicar como conseguia desempenhar tal ação de escalar tal monte com rochas imponentes e ásperas: são suas emoções que a incentivam a prosseguir.

Os gritos de Ariadne são amplificados no poema de Ovídio, pois o poeta descreve a personagem correndo pela praia gritando o nome do amado, Para tornar a ação mais intensa, o poeta estrutura uma sequência de aliterações da consoante [t] no verso, (v. 21 *Interea toto clamaui litore ‘Theseu’*) [Enquanto isso, por toda a praia gritei “Teseu!”], que logo também se relevam na sonoridade dos gritos de Ariadne ecoando pelo espaço através da repetição dessa aliteração (v. 23 *Et quotiens ego te, totiens locus ipse uocabat*) [próprio lugar também te chamava.]. Ou seja, replica-se a sonoridade para criar a ação do eco em reverberar a voz do falante.

Além disso, Ovídio intensifica os gritos ao fazer com que a personagem reviva o momento da descoberta do abandono. Isso porque, sobre o monte, ela adormece, assim, quando desperta, rememora a situação. Para ilustrar a descrição, é personificada a dor, por meio do artifício da *prosopopeia*, que também um *tópoi* da écfrase, assim, conferindo-lhe o papel de não conseguir ficar desacordada, e, por isso, acordar Ariadne do sono: (v. 33) “*Nec languere diu patitur dolor, excitor illo*” [Mas a dor não suporta ficar desfalecida por muito tempo]. Nota-se a alteração da enunciação do verso, em *patitur*, cujo foco está na personificação da dor, enquanto *excitor* focaliza a personagem e sua reação.

O verso seguinte, (v. 34 *Excitor et summa Thesea uoce uoco*) [sou acordada por ela e chamo Teseu aos berros], constrói uma relação de causalidade. Assim, a dor acorda Ariadne e portanto ela chama Teseu novamente. Este efeito é elaborado, primeiramente, utilizando uma

epanalepse, que consiste em uma repetição textual.<sup>129</sup> Nesse caso, há a repetição do verbo *excitor*, no verso 33 e 34, bem como uma aliteração em “*uoco uoce*”.

Entre os versos 51 a 58, percebe-se que a epístola seleciona um objeto exterior para contextualizar a cena. Nesse caso, é posicionado Ariadne sobre um leito, e a escolha da cama para representar imageticamente a separação dos amantes é um fato importante, dado que Ariadne passou a figurar na literatura romana pelo texto de Catulo, na qual se mostrava aos visitantes do palácio de Tétis e Pélias em uma colcha de cama. Além disso, na tradição artística, Ariadne figura deitada sobre uma superfície, nua, com a veste entrecobrindo seu corpo, conforme descrito na éfrase de heroína nas *Imagens*, de Filóstrato:

*ὄρα καὶ τὴν Ἀριάδην, μᾶλλον δὲ τὸν ὕπνον □ γυμνὰ μὲν ἐς ὀμφαλὸν τὰ στέρνα  
ταῦτα, δέρη δὲ ὑπτία καὶ ἀπαλὴ φάρυγξ, μασχάλη δὲ ἡ δεξιὰ φανερὰ πᾶσα, ἡ δὲ  
ἐτέρα χεὶρ ἐπίκειται τῇ χλαίνῃ, μὴ αἰσχύνῃ τι ὄ ἄνεμος.*

Veja Ariadne, ou melhor, seu sono: desnudo até o umbigo está seu peito, o pescoço está inclinado para trás, e é macia sua garganta. Sua axila direita está inteira exposta, e a mão esquerda repousa sobre a veste, para que um vento qualquer não a profane.  
(Fil., *Im.*, 1. 15. 3. Trad. Pedro Zanetta Brenner, 2024).

Logo, as imagens suscitadas na carta ovidiana vão ao encontro da tradição de representação dessa personagem, bem como se demonstra nesse efeito a pervivência dessa imagem de Ariadne. Entretanto, as imagens participam do jogo lúdico de Ovídio, em atividade constante de brincar com a alusão e explorar o efeito das paixões das personagens. Pode-se notar a habilidade ovidiana de trabalhar com as perspectivas das alusões e paixões nos versos abaixo:

*Saepe torum repeto qui nos acceperat ambos,  
Sed non acceptos exhibiturus erat,  
Et tua, quae possum, pro te uestigia tango  
Strataque, quae membris intepuere tuis.  
Incumbo lacrimisque toro manante profusus:  
“Pressimus, exclamo, te duo; redde duos.  
Venimus huc ambo; cur non discedimus ambo?  
Perfide pars nostri, lectule, maior ubi est?”*

55

Muitas vezes volto ao leito que a nós dois acolhera,

<sup>129</sup> Lausberg. 1968, p. 167.

mas que não mais haveria de mostrar-nos ali acolhidos  
 e, em vez de ti, toco tuas marcas que sobraram no leito.  
 e as cobertas, que se aqueceram com teu corpo.  
 Deito-me no leito que se umedece com minhas profundas lágrimas **55**  
 E grito: “Deitamos em ti os dois, faz voltarem dois.  
 Viemos os dois para cá, por que não saímos também dois?  
 Leito traidor, onde está a melhor parte de mim?”  
 (Ov., *Her.*, 10, 51- 58)

São utilizadas repetições como formas estilísticas que amplificam o sentido. No verso 51, observa-se o emprego o verbo *repeto*, (*re- peto*), acentuado pelo advérbio de frequência *saepe*, formas linguísticas que indicam a repetição de uma ação, ou seja, o poeta tem intenção de amplificar essa ação por meio de palavras de sentido correlato. Além disso, a reiteração de *ambos* (v.51), *duo*, *duos* (v. 56), *ambo*, *ambo* (v. 57) permite que Ariadne, em seu relato, intensifique a imagem da separação dos amantes no leito, que não trará mais os dois juntos “*Sed non acceptos exhibiturus erat*” [mas que não mais haveria de mostrar-nos ali acolhidos] (Ov., *Her.*, 52).

Críticos como L. Landolfi (1997, p. 144) argumentam que Ariadne tem plena consciência de que não verá Teseu. Assim, o ponto máximo da descrição, para o autor, consiste no fato de Ariadne constatar racionalmente a ausência do amado, tendo ainda, porém, a ilusão de projetá-lo no leito (*ibid.*). Em outras palavras, há um esforço imaginativo de Ariadne em criar uma sensação de presença para a figura ausente de Teseu, O empenho em projetar a presença do amado resulta o procedimento da fantasia (φαντασία), abordado por Quintiliano (*Ins.*, 6. 2. 29) como um esforço imaginativo da mente capaz de tornar presente as coisas ausentes. Para o retor latino, procedimento prevê uma equivalência entre a éfrase, enargia e a fantasia, à medida que uma enunciação vívida faz o ouvinte visualizar o discurso exposto.

Nesse sentido, o predicado “*uestigia tango*” (v. 53) elabora a imagem de Teseu sobre o leito, visto que a *puella* procura no leito os vestígios deixados pelo amado, alimentando vãs esperanças sobre o regresso do amado. Assim, podemos compreender que há um contraste entre a lucidez e o autoengano, como aquele em que a personagem elabora a imagem de Teseu, em contraste com o vazio do próprio leito, que projeta realisticamente a separação dos amantes. Desse modo, cria-se um esforço imaginativo para visualizar em presença a imagem do amado ausente. O recurso de contraposição entre lucidez e autoengano é levado a efeito por meio da construção sintática “*quae possum*” [as que posso] (v. 53, tradução livre), seguido do hemistíquio (v. 57) “*Venimus huc ambo; cur non discedimus ambo?*” [Viemos os dois para cá, por que não saímos também dois?], que esquematiza na expressão poética a separação dos

amantes. Dessa forma, o esforço visual descritivo feito pela heroína/pelo poeta converte o leitor em espectador, haja vista que os elementos verbo-visuais colocam diante dos olhos a ilusão de presença e a separação dos amantes.

É também notável que éfrase de Ariadne se caracterize por elevada densidade descritiva de imagens que se ocupam com os gestos da personagem. Tal característica é fundamental para tornar a *puella* de Ovídio distinta da heroína de Catulo, pois dessa forma a heroína ovidiana comunica mais dinamicidade, não apenas à personagem, como resultado, mas também à própria técnica da éfrase. A descrição gestual na epístola funciona aos moldes do sistema retórico, no qual o orador, para persuadir, precisa **agir** (*actio*): é o domínio do estilo elevado demonstrado por Cícero (*Or.*, 97), no qual o orador domina a arte da eloquência e insere em seu discurso a gestualidade e alterações na tonalidade vocal, buscando capturar as paixões do auditório. Assim, o intuito de Ovídio não é apenas mostrar os gestos de Ariadne em um determinado momento, mas fazer com que a personagem se movimente, se mostre por inteiro na frente do espectador, com objetivo que a gestualização auxilie a despertar emoção no público (o que prevê a função retórica dignada por *mouere*). Por isso, as descrições são elaboradas numa perspectiva em que Ariadne é, ao mesmo tempo, atriz e também diretora da própria cena, o que possibilita ao leitor ter uma dimensão visual da cena narrada, pela forma como Ariadne interpreta e explora a ótica e a perspectiva de seu papel. Mais que isso, o efeito cenográfico é realizado aos moldes da doutrina horaciana, que prevê unidade da matéria poética, assim, ele se concentra em retratar um elemento, explorando visualmente as perspectivas desse objeto e estabelecendo uma congruência entre as partes (Cf. Hor., *AP. passim*).

O espectador visualiza Ariadne debatendo-se contra si mesma como uma forma de reação à tristeza. Esse gesto, bastante comum na literatura clássica, é desempenhado principalmente por mulheres em rituais de lamentação<sup>130</sup>. Por sua vez, em contexto retórico, o ato de golpear o peito em uma declamação pública é um gesto forte, usado como uma marca de indignação (Quin., *Ins.*, 11, 3. 123). Representar a personagem executando esse gesto no poema e, ainda mais, no primeiro plano da cena, faz com que o leitor/espectador concentre sua atenção em visualizar ativamente a imagem da personagem movimentando-se diante de seus olhos, ou seja, é também um fator de enargia.

O verso 15 descreve a *puella* golpeando o próprio peito (v. 15 *Protinus adductis sonuerunt pectora palmis*) [De imediato meu peito ressoou sob os tapas de minhas mãos]. Para ampliar essa imagem, percebe-se no verso uma aliteração da consoante [p], em *protinus ...*

---

<sup>130</sup> Cf. Alexiou, 2002, p. 6.

*pectora palmis*, cuja finalidade é simular o efeito sonoro das mãos golpeando o peito. Além disso, sabe-se que a personagem é, logicamente, o sujeito-ator; porém, no verso, não há uma indicação em primeira pessoa que o indique; pelo contrário, as mãos são personificadas como se fosse um sujeito-ator autônomo, executando a atividade de desferir golpes contra o peito de Ariadne. Assim, a perspectiva de Ovídio é inserir uma narração que destaque os gestos da personagem, evidenciando em primeiro plano as mãos dela (sujeito da ação) golpeando seu peito (objeto da ação). Essa mudança no sujeito da enunciação implica também uma mudança na perspectiva visual da narrativa, de tal forma a oferecer ao leitor um *close-up* da ação, propiciando-lhe ver nitidamente os gestos da personagem, além de sugerir igualmente o efeito sonoro das mãos golpeando com força o peito.

Nos versos finais da epístola, é projetada uma figura de Ariadne, exibindo-a sobre o monte a observar o mar, com sua face e corpo desgastados pelo sofrimento. Nessa cena, especificamente entre os versos 146 a 151, focaliza-se a gesticulação da *puella*, com o intuito de corroborar o argumento da heroína (pelo retorno de Teseu) e fazer um apelo emocional; isso porque a gestualidade não apenas opera sob a persuasão, amplificando a direção lógica do discurso, como também atua para expandir a emoção<sup>131</sup>. Assim, os gestos auxiliam a explorar a imagem da figura aflita:

*Has tibi plangendo lugubria pectora lassas  
Infelix tendo trans freta longa manus;  
Hos tibi, qui superant, ostendo maesta capillos.  
Per lacrimas oro, quas tua facta mouent,  
Flecte ratem, Theseu, uersoque relabere uelo. 150  
Si prius occidero, tu tamen ossa feres.*

Estas mãos esgotadas de tanto bater no peito enlutado por ti,  
infeliz, eu as estendo por sobre a imensidão do mar;  
abatida, eu te mostro os cabelos que me restaram,  
te imploro pelas lágrimas que teus atos provocam:  
Volta teu navio, Teseu, verte a vela ao contrário. 150  
Se eu morrer antes disso, poderás levar meus ossos.  
(Ov., *Her.*, 10. 146- 150)

Ariadne descreve ao destinatário novamente a ação de bater em seu peito. É interessante observar o verbo utilizado para apontar a ação: o gerundivo *plangendo*, forma nominal do verbo *plango* (-ēre), que remete à atividade de bater para fazer barulho, como também significa estapear o peito como sinal de tristeza.<sup>132</sup> A ação de golpear o peito apoia-se na sonoridade da

<sup>131</sup> Cf. Graf, 1991, p. 44.

<sup>132</sup> Old, 1968, p. 1387.

prática (estabelecendo uma relação com o verso 15) comunicada pelo verso, e também se presta a demonstrar a extrema tristeza da personagem.

A descrição do busto da personagem é amplificada por um acúmulo de detalhes, aos moldes da *amplificatio* descrita no sistema retórico, e que é elaborada a partir de escolhas lexicais e semânticas que possuem a força de ilustrar a explanação (Cic; *De pa.*,53; Quin., *Ins.*, 8. 4. 6). Dessa maneira, a *puella* caracteriza seu busto como *lugubria pectora*; o adjetivo *lugubria* (< *lugubris*, -e) se presta a comunicar tristeza (nesse caso, pelo estapear o busto) e contempla também uma acepção de lamento, de demonstrações de luto<sup>133</sup>.

No verso (v. 148) “*Hos tibi, qui superant, ostendo maesta capillos*” [e, abatida, eu te mostro os cabelos que me restaram], os cabelos recebem um investimento de amplificação que auxilia na ilustração do gesto de decompor os cabelos. Através da expressão *hos tibi*, a *puella* anaforicamente remete às descrições anteriores, nas quais seus cabelos são caracterizados aos moldes dos rituais de lamentação: como no verso 16 “*Vtque erat e somno turbida, rapta coma est.*” [e, desmanchados pelo sono como estavam, cabelos foram arrancados.]; assim como a sua imagem com os cabelos em desalinho tal qual uma bacante, (v. 47 – 48) “*Aut ego diffusis erraui sola capillis, / Qualis ab Ogygio concita Baccha deo*” [Tanto vaguei sozinha, com os cabelos/desalinados qual uma bacante guiada pelo deus Ogígio,]. Tais remissões descritivas servem ao propósito de compor a imagem dos cabelos, de modo a auxiliar na acumulação de detalhes e explicar a oração adjetiva, “*qui superant*”, que expande o substantivo “*capillos*”, ou seja, são os fios capilares que restaram de sua ação de arrancá-los.

Ao analisar a éfrase de Ovídio, sob a luz da alusão ao poema de Catulo, verifica-se como o sistema da memória poética favorece a formulação de imagens na epístola. Assim, as imagens elaboradas verbalmente por Ovídio partem da configuração proposta antes por Catulo, contudo, o poeta elegíaco pretende, de algum modo, inovar o retrato de Ariadne, e o faz traduzindo as imagens para o repertório elegíaco e apurando-as com a expressão retórica.

A elegia e a retórica intensificam o lamento da personagem, fazendo com que ela chore de modo eloquente a partida do amado. Ovídio tem a preocupação de utilizar *tópoi* comuns à poesia elegíaca, como a *lamentatio*, bem como, pela ação retórica – quer pela via da teatralização, quer pela da elocução – refinar a exibição do lamento. Dessa forma, pela ação da éfrase, fixa-se nos olhos do leitor a imagem de uma Ariadne suplicante à espera do amado: (v. 136 – 137) “*Nunc quoque non oculis, sed, qua potes, adspice mente/ Harentem scopulo, quem uaga pulsat aqua*” [Agora também não me vejas com os olhos, / mas como podes, com tua

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 1049.

mente: eu, presa a este rochedo, que a água das ondas golpeia].

Com isso, o poeta pôde elaborar uma imagem de Ariadne não apenas pelas técnicas da retórica e da elegia que impulsionam a representação, mas especialmente pela consciência artística, que atua na composição de uma figura una e congruente entre as suas partes. Dessa forma, representa na descrição as várias partes do corpo feminino, os gestos da personagem e explora-os por diversos ângulos, convergindo esses elementos para um objetivo comum, que é compor uma imagem do lamento de Ariadne.

Ademais, as formas da linguagem empregada por Ovídio também colaboram para a écfrase na composição das imagens da epístola. O poeta elegíaco não poupa recursos que evidenciem a acumulação de detalhes. Para isso, é criado um percurso sonoro paralelo ao percurso visual, com figuras como a aliteração e a assonância, além de ser utilizado o léxico a favor da percepção saliente da descrição, mobilizando também distintas figuras retóricas que refinam a expressão linguística; ou seja, evidenciando a ação da enargia como uma virtude da elocução, que a torna mais elegante e precisa para expressar o retrato da heroína. Desse modo, é conduzida um percurso descritivo intenso, criado por imagens vívidas e elocução reluzente, para levar o leitor a contemplar essas imagens verbais em sua mente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa teve como objetivo geral investigar a éfrase na epístola 10 das *Heroides*, de Ovídio. A metodologia baseou-se em entender como a figura e a noção de imagem verbal eram compreendidas no pensamento antigo, a partir da retórica e da poética, disciplinas do discurso na Antiguidade. Assim, salientou-se como os discursos verbais realizam uma imagem, através da mimesis e pelos os expedientes linguísticos, motrizes da éfrase. A escolha dessa abordagem pautou-se no entendimento de que, assim como as *Heroides* são uma obra composta pelo entrelaçamento da retórica e da poética, a éfrase também tem essa característica, haja vista que é uma figura retórico-poética (Rodolpho, 2010). Logo, a intersecção textual dos campos retóricos e poéticos motivam o desdobramento do enunciado efrástico no poema.

A primeira parte do trabalho voltou-se a compreender a questão da imagem na poesia, a partir das obras: *A República*, de Platão, a *Poética*, de Aristóteles, e a *Arte poética*, de Horácio. Discutiu-se com elas a evolução do conceito mimesis, atividade que viabiliza a produção poética, assim como se verificou como a antiguidade compreende a técnica poética na sua qualidade estruturante da composição imagética.

Platão abordou o potencial ilusório da poesia, relacionado a atividade mimética (*mimeisthai*). Para o filósofo, a mimesis simula uma realidade que não corresponde à realidade inteligível, nem à realidade que os sentidos podem apreender (a realidade sensível). Isso porque, na poesia (assim como em outras formas artísticas), o poeta a fala como se fosse outra pessoa (Pla, *Rep*, 3. 393b). Por isso, para Platão, toda poesia é mimética, na medida em que reproduz as formas do mundo, as cores, figuras e ritmos, logo, é uma arte que leva ao engano, já que o poeta emprega imagens carregadas de ilusão que confundem o intelecto do ouvinte (Havelock, 1996, p. 21).

Ademais, Platão explanou os procedimentos miméticos que afetam a alma humana. Para tanto, é pela mimesis que os poetas controlam todos os espectros da vida humana, utilizando-se da linguagem (*léxis*) como uma forma de comover o ouvinte (Havelock, 1996, p. 21). Vê-se, então, como a elocução tem um aspecto sensível, que objetiva despertar prazer e comover os ouvintes. Esse potencial conserva-se na retórica, que o explora exponencialmente a fim de intensificar o efeito emotivo da linguagem. Além disso, esse formato da linguagem para Platão é a base para a formulação do enunciado efrástico, que combina a intensidade elocutiva para afetar os sentidos.

A obra de Aristóteles, a *Poética*, enveredou por caminhos distintos dos percorridos por Platão. Aristóteles objetivou defender a mimesis e a poesia, afirmando o caráter ficcional da

atividade mimética (Halliwell, 1995, p. 151). Assim, a imagem mimética apenas tem valor no universo ficcional estabelecido entre autor e leitor. Nesse sentido, Aristóteles formulou a técnica de representação poética, considerando a produção literária como uma técnica racional, que presume uma combinação consciente de meios, modos e objetos para fazer ressurgir uma imagem no poema, ou seja, o arranjo entre esses componentes materializam uma imagem poética (Dupont-Roc, Lallot, 1980, p. 145).

Horácio, na *Arte poética*, destrinchou a técnica a partir da figura do *monstrum*, acusando metaforicamente os erros cometidos por pintores e poetas (Martinhos dos Santos, 2000). Por meio dessa metáfora, Horácio declarou que a criação artística é elaborada com unidade e congruência entre as partes, e deve comportar uma elocução adequada à matéria e à sua disposição, de modo que nenhuma parte sobressaia à outra. À vista disso, é o conjunto de técnicas compartilhadas entre pintura e poesia que fazem com que o poeta latino formule o célebre símile “*ut pictura poesis*” (Hor., AA., 361), que inaugurou o *paragone* entre artes, bem como equiparou a equivalência **técnica** entre pintura e poesia (Rodolpho, 2010, p. 20). Em outras palavras, Horácio submete as artes à tutela da racionalidade, que guia a criação da imagem poética.

Com este estudo, percebeu-se que a mimesis e a técnica poética compreendem a imagem formulada na poesia. Essa imagem é fruto do trabalho com a linguagem, ou seja, o poeta a emprega para capturar as cores e as formas dos objetos que deseja representar no seu poema, mas não para imitá-lo, visto que a mimesis, em Aristóteles e em Horácio, não se propõe a ser um trabalho de imitação, e, sim, de criação. Nesse sentido, o trabalho de criação não é construído apenas ao bel-prazer do poeta. É, antes, é um processo consciente, guiado pela racionalidade, que permite formular a representação do objeto, por exemplo, como o caráter humano criando uma personagem imaginária. A elocução trabalhada aí desperta a imagem poética do objeto, fazendo-o ser visto.

Dessa maneira, é principalmente o impulso linguístico suscitado pela mimesis que justificou a capacidade de a éfrase filiar-se à atividade, tal como já apontado por Prado (2016, p. 140). Isso porque a figura beneficia-se da mimesis, por ser um tropo que diretamente possui a capacidade de elaborar uma imagem, composta pelo trabalho engenhoso da expressão linguística.

A segunda parte do estudo abordou a éfrase e outras figuras retóricas correspondentes a operações figurativas da linguagem no discurso, ou seja, que têm em mira a formação de uma imagem verbal no enunciado. Desse modo, elencaram-se tropos como **amplificação, metáfora,**

**hipotipose**, além da técnica da **enargia** e o processo mental da **fantasia** na obra de autores da Retórica Clássica, a fim de averiguar como essa disciplina descreveu a operação da écfrase antes da sua definição catalogada nos *Progymnasmata*, que descrevem tal conceito como “ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικός ὑπ’ ὄψιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλοῦμενον.” [Écfrase é um discurso percursorio [ou periegemático] que traz vividamente o que é revelado diante dos olhos.] (Aph. *Prog.* 7, 1-5, tradução Paulo Martins, 2016, p. 180).

A partir de fontes como Aristóteles, Cícero e Quintiliano, demonstrou-se que figuras como a amplificação aumentam a percepção visual do objeto descrito. Isso porque a figura insere uma saliência perceptiva, fazendo com que a descrição do caráter humano, por exemplo, pareça maior do que é (Ar., *Rhe.*, 1, 9, 1369 a), visto que o tropo prevê uma acumulação de detalhes para enfatizar os atributos de algo (Rodolpho, 2010, p. 30). Pela utilização da figura, o orador confere ao discurso a capacidade de emocionar, porque a amplificação aumenta o grau de comoção da matéria discutida, como também confere clareza para a declamação pública, sendo também usada para instruir (Cic., *De pa.*, 27).

A metáfora corresponde a uma operação que coloca uma imagem sob os olhos do enunciatário, realçando o poder de visualização das coisas descritas (Ar., *Rhe.*, 3, 1, 1450b), pois opera uma concentração de sentido que intensifica o enunciado, afetando o sensível, em especial o sentido da visão: “*ad sensus ipsos admovetur, maxime oculorum, qui est sensus acerrimus.*” [é dirigida aos próprios sentidos, sobretudo o dos olhos, que é o sentido mais aguçado] (*De Or.*, 3, 160). Portanto, a metáfora cumpre a função de trazer brilho (*lumen*) para o enunciado, como ocorre também em uma declamação pública, em que é capaz de inflamar a eloquência e movimentar os ânimos do público (Quin. *Ins.*, 8, 6, 4).

Quintiliano trata também da hipotipose, figura que mais se aproxima da definição de écfrase, descrevendo essa figura como capaz de colocar um fato diante dos olhos, *sub oculos subiecto* (Quin., *Ins.*, 9, 2, 40). Assim, é um exercício retórico de acentuar uma imagem, por meio da escolha de palavras que aumentam a percepção visual da descrição, conferindo-lhe maior visualização (*ibid.*).

Já a enargia é a virtude da elocução da elocução que traz brilho e vivacidade ao enunciado, tornando-o elegante e adequado para representar uma imagem. Os autores consultados todos atribuíram à enargia o poder de colocar um objeto diante dos olhos (Ar., *Rhe.*, 3.4, 1411b; Cic., *De pa.* 20; Quin. *Ins.*, 8. 3. 61). Ou seja, essa técnica relaciona-se à engenhosidade do autor para compor um discurso, refinando a expressão linguística para demonstrar uma imagem no enunciado. A enargia é, então, a tônica da operação ecfrástica, pois

é responsável por formular uma imagem verbal, distinguindo a écfrase de uma simples descrição, já que lhe atribui a capacidade de ser contemplada pelo sentido da visão (Rodolpho, 2010, p. 205).

Os estudos sobre a fantasia apresentam diferentes modos sobre como a antiguidade concebeu a formulação imagética no pensamento humano. Aristóteles, por exemplo, desdobra sua teorização, a fim de compreender e distinguir a fantasia de outras formas da psicologia humana, como o raciocínio, a inteligência e a percepção sensível. Para o filósofo, a fantasia – também traduzida como **imaginação** – é uma atividade original dos seres humanos, e, apesar de distinguir-se dessas outras instâncias, ela reproduz imagens mentais indispensáveis ao pensamento intelectual, além de prolongar a sensação do sensível (Armisen-Marchetti, 1979, p. 28 et seq.). Portanto, a fantasia se converte em um processo pragmático pelo qual o orador busca atingir um discurso claro e capaz de afetar os sentidos, como afirma Quintiliano “*hoc animi vitium ad utilitatem non transferemus?*” [Por que não transformamos este vício da alma em algo utilitário?] (Quin., *Ins.*, 6. 2. 30). Dessa maneira, estabelece-se uma articulação discursiva que objetiva levar o auditório a imaginar o discurso por meio da fantasia, sendo o principal mecanismo para atingir esse fim o emprego da enargia.

Já Cícero correlaciona a fantasia à memória, de modo que esta manifesta um papel importante na visualização de imagens mentais. Isso porque se percebe visualmente aquilo a que os sentidos já tiveram acesso antes e retiveram na memória. Logo, para Cícero, deve-se preservar a memória, sendo esta importante para suscitar imagens mentais, percebidas pelos olhos da mente (*De Or.*, 2, 377). Um dos modos de preservar a memória é pela utilização da enargia, pois ela auxilia a fixar a imagens na mente, o que implica naturalmente o sentido da visão (*ibid.*, 357). Ou seja, a enargia constitui-se como um importante mecanismo que auxilia na composição de imagens vívidas, dignas de serem visualizadas pelos olhos da mente. A enargia, por assim dizer, faz com que a imaginação possa ser tratada como uma atividade discursiva, cujo fim é pretendido pelo orador.

Finalmente, os *Progymnasmata* encerram este breve panorama sobre a representação verbal. A obra dos retores menores promovem a catalogação da figura da écfrase, afirmando as qualidades fundamentais que um enunciado deve comportar para ser considerado ecfástico, quais sejam: a **saliência perceptiva** (acumulação de detalhes, intensidade do sentido), **elocução vívida** (traz luminosidade ao discurso para afetar o sentido da visão, formulando assim uma imagem) e ainda a **imaginação**, ativada por essas qualidades discursivas. Nicolau, o Sofista, por sua vez, foi o autor da obra que apontou a qualidade da enargia como fundamental na

composição da éfrase (*Prog.*, 11, 68), ou seja, é essa qualidade linguística combinada à descrição (ou narração) saliente que permite a materialização da éfrase no enunciado.

Logo, estudo de outros expedientes retóricos que atuam na formação da imagem no enunciado possibilitou compreender que a éfrase e seus procedimentos operativos de descrever, salientar e imaginar, estão no cerne no pensamento retórico. Dessa forma, existe uma prática desses procedimentos nas letras clássicas, tal como demonstrado por Webb (2009) e Rodolpho (2010). O fato de existirem outros mecanismos que indiretamente correspondem a éfrase oportuniza verificar que as características da operação efrástica são bastante produtivos para os textos antigos, possibilitando, por exemplo, verificar traços expressivos da éfrase como no poema de Ovídio estudado.

A análise da éfrase na epístola pautou-se em identificar os lugares-comuns, descritos no *Progymasmata*, que estão presentes na epístola, como as categorias de lugar e pessoa. Assim, verificou-se essas instâncias se materializam na epístola ao inserir uma percepção visual para a descrição vívida da ilha e da figura de Ariadne.

A descrição vívida do lugar constrói o espaço físico da ilha, e também permite conceber imagetivamente como esse local afeta negativamente o sujeito. Isso porque a intenção de Ovídio é elaborar uma imagem da heroína em um completo estado de solidão. O espaço é descrito pelos olhos da personagem, que retratam que não veem nada além da praia, (v. 18 *Quod uideant oculi, nil nisi litus habent.*) [O que os olhos veem não tem nada além de praia]. Assim, o espaço, a ilha cercada pelos vastos mares, os penhascos ostensivos tentem a corroborar esse objetivo de retratar a solidão, subordinando ainda o espaço à representação dos sentimentos da personagem, que retratam suas paixões sob as formas dos elementos naturais.

Já a descrição de pessoa segue o objetivo de acentuar a solidão, “imagetificando” o lamento da personagem. Nesse sentido, a *etopeia* integra a elaboração descritiva de Ariadne, de forma que Ovídio, além de pintar a fisionomia de Ariadne, aos moldes das *puellae* elegíacas, também acentua a exibição de suas paixões, apresentando vividamente o seu caráter ao leitor.

A análise da alusão ao poema 64 de Catulo na epístola de Ovídio foi dirigido pelo estudo da éfrase em ambas as manifestações. O poeta elegíaco revisita o texto do seu predecessor, configurando-o aos moldes da elegia, da epístola e empregando expedientes da retórica. Para tanto, ele remodela as cenas presentes em Catulo 64, amplificando-as para aumentar sua performance e o potencial de exibir o lamento da personagem, ou seja, o objetivo de Ovídio não é apenas imitar o modelo, mas sim, propor um enunciado poético e uma formulação imagética de Ariadne que supere o modelo de Catulo. Portanto, verificou-se que o poeta

elegíaco quer competir com o seu antecessor, para isso, explorando os aspectos que não foram preenchidos.

A título de exemplificação, percebeu-se como Ovídio, nos versos 17 a 35, retoma a cena de Catulo (v. 125 e 131), na qual se mostra a personagem sobre o penhasco, conferindo uma representação do *páthos* à motricidade da personagem, de modo a fazer com que as paixões heroína a tornem mais dinâmica: (v. 27) “*Adescendo (uires animus dabat) atque ita late*” [eu subo, o coração dava-me forças]. Nesse sentido, os recursos linguísticos empregados por Ovídio acentuam a percepção visual dessa cena, ao propor retratar a imensidão do mar, esculpir visualmente e sonoramente as formas do penhasco, em um claro gesto de superar a imagem catuliana. Portanto, além de criar um percurso visual, o poeta elegíaco procura delinear na cena um percurso auditivo, assim, intensificando a percepção imagética do poema.

A análise pôde concluir que Ovídio emprega os princípios figurativos da éfrase para formular uma imagem evidente de sua personagem. O estilo de Ovídio combina diferentes figuras retóricas, formas linguísticas estilizadas, recursos sonoros, além uma linguagem breve e concisa, para tornar a elocução propícia para manifestar uma imagem o mais evidente possível. Logo, é seguro dizer que Ovídio insere uma saliência perceptiva no texto para explicitar o caráter e as paixões humanas, como também reveste essa representação discursiva com uma elocução vívida, que coloca em ação a enargia, para fixar a imagem de Ariadne sob os olhos do leitor. Assim, há um processo representativo consciente, cuja linguagem engaja os sentidos do leitor, fazendo-o visualizar a imagem e despertando suas emoção.

## REFERÊNCIAS

AELIUS THEON. **Progymnasmata**. Texte établi et traduit par Michel Patillon. Paris: Les Belles Lettres (Collection des Universités de France), 2002.

ALBINO, Geraldo José. **As Epistulae ex Ponto de Ovídio**: tradução dos livros I e II. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. <https://doi.org/10.11606/D.8.2006.tde-07092022-084815>. Acesso em: 11 set. 2023.

ALBRECHT, Michael von. **Historia de la literatura romana**. V. I Trad. Dulce Estefanía y Andrés Ponciña Pérez. Barcelona: Herder, 1997.

\_\_\_\_\_. **Historia de la literatura romana**. V. II. Trad. Dulce Estefanía y Andrés Ponciña Pérez. . Barcelona: Herder, 1999.

ALEXIOU, Margaret. **The ritual lament in Greek tradition**. 2. Ed. Revised by Dimitros Yatromanolakis, Panagiotis Roilos. Oxford: Rowan & Littlefield Publishers, 2002.

ALMEIDA, Letícia Nataly. Écfrase e presentificação de imagens: o episódio de Aracne nas "Metamorfoses" de Ovídio (VI, 1-145). **Codex** (Revista de estudos clássicos). Rio de Janeiro. v. 8. n. 1. 2020, p. 154- 168. DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v8i1.32875>. Acesso em: 04 set. 2023.

ANDRADE, Eugénio. **Obscuro domínio**. Porto: Editorial Inova Limitada, 1971.

ANDERSEN, Sophia de Mello Breyer. **Obra Poética**. Porto: Assírio e Alvim, 2015.

ANÔNIMO. **Retórica a Herênio**. Trad Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

APARECIDO DOS SANTOS, Donizeth. A expressividade dos fonemas da língua portuguesa. **Uniletras**. Ponta Grossa. v. 38. n. 1. p. 71- 8. jan/jun. 2016. Disponível em : <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras>. Acesso em : 22. abr. 2024.

APHTHONIOS, PSEUDO-HERMOGÈNE. **Progymnasmata**. Textes établis et traduits par Michel Patillon. Paris: Les Belles Lettres (Collection des Universités de France), 2008.

ARAÚJO, Renata Lopes. **Da Arcádia a Paris**: leituras de estórias, estórias de leituras. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo – Faculdade de Ciências e Letras. São Paulo, 2013. Disponível em : <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-23102013-105204/pt-br.php>. Acesso em: 24 jun. 2024.

ARISTOTLE. De memoria et reminiscencia. Trad. J. I. Beare. In.: The works of Aristotle. V. I. William Benton (Ed.) Chicago: University of Chicago, 1952.

\_\_\_\_\_. **La poétique**. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

\_\_\_\_\_. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

\_\_\_\_\_. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda (Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa). 2005.

\_\_\_\_\_. **De anima**. Apresentação. Trad. notas. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

ARMISEN-MARCHETTI, Mireille. La notion d'imagination chez les anciens I: Les philosophes. **Pallas**, n. 26. p 11-51, 1979. DOI: <https://doi.org/10.3406/palla.1979.1107>. Acesso em: 05.jun. 2023.

AUHAGEN, Ulrike. Rhetoric and Ovid. In: DOMINIK, W; HALL, J. (Ed). **A companion to roman rhetoric**. Malden, MA: Blackwell publishing, 2007, p. 413- 424.

AULETE, Caldas. Descrever. In.: AULETE, Caldas. **Aulete Digital – Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, c2024. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/descrever>. Acesso em: 24 jun. 2024.

AVELLAR, Júlia Batista Castilho de. De Briseida para Aquiles: estudo e tradução poética de *Heroides* 3, de Ovídio. **Em Tese**, [s.l.], v. 27, n. 2, p. 297-313, nov. 2021. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/18573/1125614284>. Acesso em: 10 out. 2023. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.27.2.297-313>.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARCHIESI, Alessandro. **Speaking volumes**: Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets. Trad. Matt Fox, Simone Marchesi. Londres: Duckworth, 2001.

\_\_\_\_\_. Narrative technique and narratology in the *Metamorphoses*. In.: HARDIE, Philip. (Ed). **The Cambridge companion to Ovid**. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2002, p. 180 - 199.

BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean et al. **Pesquisas de retórica**. Trad. de Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 147-232.

BASSETTO, Bruno Fregni. Notas. In: QUINTILIANO. **Instituição Oratória**. Tomo II. Trad. apresentação e notas Bruno Fregni Bassetto. Campinas SP: Editora Unicamp, 2016.

BEM, Lucy do. **Metapoesia e confluência genérica nos *Amores de Ovídio***. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP. 2011.

BILAC, Olavo. **Poesias**. Organização e prefácio de Ivan Teixeira. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. **Cantos do Canto**. Lisboa. Relógio d'Água Editores. 1995.  
BRENER, Pedro Zanetta. MARTINS, P. A posição dos Eikones na Segunda Sofística. In.: OLIVEIRA SILVA, Maria Aparecida de; IPIRANGA JÚNIOR, Pedro, MARTINS, Paulo. (Orgs.). **Filóstrato: novas abordagens**. Teresina, PI: EDUFPI, 2022, p. 114 - 126.

\_\_\_\_\_. *As imagens de Filóstrato de Lemos*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Faculdade de Ciências Humanas. São Paulo, 2024. [no prelo].

BRINK, C. O. **Horace on Poetry: The 'Ars poetica'**. New York, NY: Cambridge University Press, 1971.

BOMPAIRE, Jacques. **Lucien écrivain: imitation et création**. Paris: De Boccard, Éditeur (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome), 1958.

CALVINO, Italo. Ovídio e a contiguidade universal. In.: CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. 2. ed. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, p. 31 - 42.

CARBONE, Andrea L. La verità e il suo specchio. In.: FILOSTRATO. **Immagini**. Trad. e Introdução de Andrea L. Carbone. Palermo: Duepunti edizioni, 2008, p. 9- 18.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. 3. ed. rev. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

CASANOVA-ROBIN, Hélène. Le simulacre et l'empreinte: poétique de l'image de l'autre dans les Héroïde d'Ovide. **Bulletin de l'Association Guillaume Budé**. n. 2. 2005, p. 118-134. DOI : <https://doi.org/10.3406/bude.2005.364>

\_\_\_\_\_. La représentation du paysage dans le livre XIV des Métamorphoses d'Ovide : éléments d'analyse poétique. **Hypothèses**. 2011. <http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/426/files/2011/06/Mét-XIV-PO-2011-Casanova-Robin-Paysage.pdf>. Acesso em: 1 set. 2023.

CASALI, Sergio. Ovidian intertextuality. In.: KNOX, Peter (Ed). **A companion to Ovid**. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2009, p. 341- 354.

CASSIN, Barbara. **O efeito Sofístico**. 1. ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34. 2005.

CATULO. **O livro de Catulo**. 1. Ed. Trad. Introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. **O livro de Catulo**: tradução em verso do latim, ensaio introdutório, notas, antologia de traduções de Catulo e menções literárias. Org. e Trad. João Angelo Oliva Neto. 2. Ed. Revisada e ampliada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2024.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Aristóteles. v. 1. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHIAPPETTA, Angélica. Algumas notas sobre imagem e palavra na Arte da Memória. **Letras Clássicas**, [s.l.], v. 19, n. 1, p. 54-68, 2015. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v19i1p54-68. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/126647>. Acesso em: 1 set. 2023.

CICERO. **Lucullus**. Edited by O. Plasberg. Leipzig: Teubner. 1922. Disponível em: <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:latinLit:phi0474.phi046>. Acesso em: 10 set. 2023.

\_\_\_\_\_. **De l'orateur**. Tomo. I. Texte établi et traduit par Edmond Courbaud. 3. ed. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1957.

\_\_\_\_\_. **L'orateur**: du meilleur genre d'oraterus. Texte établi et traduit par Albert Yon. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1964.

\_\_\_\_\_. Ad Fam. I, 9. *In.*: CICÉRON. **Correspondance**. Tomo III. Texte établi et traduit par L. A Constans. 6. ed. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1971, p. 126-144.

\_\_\_\_\_. **Philippics, I, II**. Edited by John T. Ramsey. Cambridge UK: Cambridge University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. Do Orador. *In.*: SCATOLIN, Adriano. **A invenção no Do orador de Cícero**: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2009. p. 147 – 308. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-19022010-165443/pt-br.php>. Acesso em: 1 ago. 2023.

\_\_\_\_\_. As divisões da arte oratória. *In.*: PINHEIRO, Nídia Emanuel Magalhães. **Cícero, as divisões da Arte Oratória**: estudo e tradução. Dissertação (Mestrado). Universidade do Porto-Faculdade de Letras. Porto. 2010. p. 30 – 113. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/56752>. Acesso em: 1 ago. 2023.

\_\_\_\_\_. Orator. *In.* : GONÇALVES, Soraia do Nascimento. **Contributos para a definição do orador ideal**: estudo e tradução do “*Orator*” de Cícero. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras. Lisboa. 2017. p. 65- 332. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/30434>. Acesso em: 12 jul. 2023.

\_\_\_\_\_. **Divisiones de l’art oratoire** [De Partitione Oratoria]. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. 2021.

CONTE, Gian Biagio. **The rhetoric of imitation**: genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets. Trad. Charles Segal. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

\_\_\_\_\_. **Latin literature**: a history. Trad. Joseph B. Solodow. Rev. Don Fowler, Glenn W. Most. Londres: Johns Hopkins Press, 1994.

CORDEIRO, Wilker Pinheiro. **Tópoi elegíacos nas Heroides de Ovídio**. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG. 2013.

CORNFORD, Francis Macdonald. **Principium sapientiae**: As origens do pensamento filosófico grego. 2. ed. Trad. Maria Manuela Rocheta dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

DICKSON, Vernon Guy. “A pattern, precedent, and lively warrant”: Emulation, Rhetoric, and Cruel Propriety in *Titus Andronicus*. **Renaissance Quarterly** (Cambridge University Press). [s.l.]. v. 62. n. 2. p. 376 – 409. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/599865>. Acesso em: 24 jun. 2024.

DUPONT-ROC, Roselyne.; LALLOT, Jean. Notes. *In*: ARISTOTE. **La poétique**. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980. p. 143- 412.

ELSNER, Jas. Introduction: The Genres of Ekphrasis. **Ramus**, [s.l.] v. 31, p. 1-18. 2002. DOI:10.1017/S0048671X00001338. Acesso: 30 ago. 2023.

ERKER, D, S. Gender and Roman funeral ritual. *In*: HOPE, V, M; HUKINSON, J (org.). **Memory and Mourning**: studies on Roman death. Oxford: Oxbow, 2011, p. 40- 60.

GARAVELLI, Bice Mortara. **Manual de retórica**. 2. ed. Trad. Maria José Vega. Salamanca: Ediciones Cátedra (Crítica y estudios literarios), 1991.

GARDNER. Hunter. Ariadne’s lament: the semiotic impulse of Catullus 64. **Transactions of the American Philological Association** (Johns Hopkins University Press). v. 137, n. 1, 2007, p. 147-179. DOI: 10.1353/apa.2007.0001. Acesso em: 30 ago. 2023.

GENETTE, Gérard. **Fiction et diction**. Trad. Catherine Porter. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993.

GOLDEN, Leon. Reception of Horace's *Ars Poetica*. In.: DAVIS, Gregson (Ed). **A companion to Horace**. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2010, p. 391- 413.

GOLDENBERG, Sander M. The Language of Early Latin Epic. In.: ADAMS, J.N.; CHAHOUD, A.; PEZZINI, G. (eds.). **Early Latin: Constructs, Diversity, Reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 2023, p. 275–291. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781108671132.016>. Acesso em: 25. abr. 2024.

GOMES, Álvaro Cardoso. Uma mimese da cultura (um estudo da figura retórica ekphrasis). **Revista Letras**. São Paulo. v. 54. n. 2. p. 123- 144. jul/ dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/7643>. Acesso em: 28. jun. 2023.

GONÇALVES, Soraia do Nascimento. **Contributos para a definição do orador ideal**: estudo e tradução do “*Orator*” de Cícero. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras. Lisboa. 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/30434>. Acesso em: 12 jul. 2023.

GRAF, Fritz. Gestures and conventions: the gestures of Roman actors and orators. In: BREMMER, Jan, ROODENBURG, H. **A Cultural History Of Gesture**. Groningen, Holanda: University of Groningen, 1991. p. 36- 58. Disponível em <http://www.rug.nl/research/portal/files/3346043/BremmerH2.pdf> . Acesso em: 12 jul. 2023.

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

FIORIN, José Luiz. **Figuras de Retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

FULKERSON, Laurel. **The Ovidian heroine as author**: reading, writing and community in the *Heroides*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. **The Heroides: female elegy?**. In.: KNOX, Peter (Ed). *A companion to Ovid*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2009, p. 78 - 89.

HALLIWELL, S. Introduction. In.: ARISTOTLE, **Poetics**. Edited and translated by Stephen Halliwell. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

HAMON, Philippe, BAUDOIN, Patricia. Rhetorical status of descriptive. **Yale French Studies** (Towards a Theory of Description). [s.l]. n. 61. p. 1- 26. 1981. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2929875>. Acesso em: 06. set. 2023.

HAVELOCK, Eric. **Prefácio a Platão**. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papirus, 1996.

HEDRICK, Robert. **Seeing the unseeable**: the philosophical and rhetorical concept of enargia at work in Latin poetry. Tese (Doutorado). Florida State University, Collage of arts and sciences. [s.l.], 2015. Disponível em: [http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU\\_migr\\_etd-9350](http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-9350). Acesso em: 01 set. 2023.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética**. Vol. I. Trad. Marco Aurélio Werle/Oliver Tolle. Consultoria Victor Knoll. Rev. Márcio Seligmann-Silva São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HINDS, Stephen. Landscape with figures: aesthetics of place in *Metamorphoses* and its tradition. In.: HARDIE, Philip (Ed.) **The Cambridge companion to Ovid**. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2002, p. 122- 148.

HOMERO. **Odisseia**. 5. ed. Tradução e prefácio. Frederico Lourenço. Introdução e notas Bernard Knox. São Paulo: Companhia das Letras (Penguin Classics), 2011.

\_\_\_\_\_. **Iliada**. 1. ed. Tradução e prefácio. Frederico Lourenço. Introdução e apêndices Peter Jones. São Paulo: Companhia das Letras (Penguin Classics), 2013.

HOUGH, John N. Bird imagery in Roman Poetry. **The Classical Journal**. [s.l.] v. 70. n. 1. p. 1-13. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3296348>. Acesso em: 24 jun. 2024.

HORÁCIO. **Arte Poética**. 4. ed. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony (Ed). **The Oxford Classical Dictionary**. 4. ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.

INNES, Doreen C. Augustan critics. In.: KENNEDY, George Alexander (ed.). **The Cambridge history of literary criticism**: classical criticism. v. 1. Cambridge: Cambridge University Press. 1989, p. 245- 272.

JACOBSON, Howard. **Ovid's Heroides**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974.

JÁCOME, Patricia Meilán. Bacchus and felines in roman iconography: issues of gender and

species. *In.*: BERNABÉ, Alberto *et al* (Ed). **Redefining Dionysios: MythosEikonPoiesis**. Berlin: De Gruyter, 2013, p. 526-240.

JOUTEUR, Isabelle. Le paysage marin des Héroïdes. *In.*: CASANOVA-ROBIN, H. **Amor scribendi: Lecture des Héroïdes**. Paris: Éditions Jérôme Millon, 2007, p. 93 -120.

\_\_\_\_\_. L'image mobile de la métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide, ou la merveilleuse ekphrasis du monstrum (à propos de Cadmus, IV, 571-591). **La Licorne** - Revue de langue et de littérature française. 2012. Disponível em: <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5384>. Acesso em: 23. abr. 2024.

KENNEY, E. J. Ovid. *In.*: KENNEY, E. J.; CLAUSEN, W. V. (Ed.). **The Cambridge history of classical literature: Latin literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p. 420 – 457.

\_\_\_\_\_. Ovid's Language and Style. *In.*: BOYD, Barbara Weiden (Ed.) **Brill's Companion to Ovid**. Köln: Brill, 2002, p. 27- 90.

KNOX, Peter E. **Ovid Heroïdes: Selected Epistles**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. The Heroïdes: elegiac voices. *In.*: BOYD, Barbara Weiden (Ed.). **Brill's companion to Ovid**. Köln: Brill, 2002, p. 117 - 140.

KROON, C. Voce voco. Some text linguistic observations on Ovid Heroïdes 10. **Mnemosyne: A journal of Classical Studies**. v. 65. n.2. p. 238-250. 2012. DOI: 10.1163/156852510X547974. Acesso em: 1 ago. 2023.

LAIRD, Andrew. Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64. **The Journal of Roman Studies**. [s.l.]. v. 83. 1993, p. 18-30. DOI: <https://doi.org/10.2307/300976>. Acesso: 01 set. 2023.

LANDOLFI, Luciano. Le molte Arianne di Ovidio. Intertestualità e intratestualità in "Her." 10; "Ars" 1, 525-564; "Met." 8, 172-182; "Fast." 3, 459-516. **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**. v. 57, n.3, 139-172, 1997. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20546518>. Acesso em: 08. ago. 2023.

\_\_\_\_\_. Fondali del pathos elegiaco: natura e lamento nelle Heroïdes. **Rivista di cultura classica e medioevale**. v. 42. n. 2. 191-214, 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23953825>. Acesso em: 1 ago. 2023.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. 2. ed. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

LATEINER, Donald. Mimetic Syntax: Metaphor from Word Order, Especially in Ovid. **The American Journal of Philology** (The Johns Hopkins University Press). v. 111. n. 2, p. 204-237. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/294976>. Acesso em: 02. set. 2023.

LEACH, Eleanor. Winsor. Ekphrasis and the theme of artistic failure in Ovid's *Metamorphoses*. **Ramus** [s.l.]. v. 3. n. 2. jan. 1974. p. 102-142. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0048671X00004549>. Acesso em: 8 mar. 2023

\_\_\_\_\_. **The rhetoric of space**: literary and artistic representation of landscape in Republican and Augustan Rome. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988.

LINDDEL, Henry George, SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon**. Oxford: Oxford University Press (Clarendon Press), 1996.

LIVELEY, Genevieve. Paraquel Lines: Time and narrative in Ovid's *Heroides*. In: LIVELEY, Genevieve; SALZMAN-MITCHELL, Patricia. **Latin elegy and narratology**: Fragments of story. Columbus: The Ohio State University Press, 2008, p. 87-102.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In.: LUKÁCS, Georg. **Ensaios sobre literatura**. Trad. Giseh Vianna Kem quer. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

MALHADAS, Daisi, DEZOTTI, Maria Celeste Consolin, NEVES, Maria Helena de Moura. **Dicionário Grego-Português (DGP)**. v. 2. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. **Dicionário Grego-Português (DGP)**. v. 3. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. **Dicionário Grego-Português (DGP)**. v. 5. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

MARTINHO DOS SANTOS, Marcos. O em monstrvm da Arte poética em de Horácio. **Letras Clássicas**, [S. l.], n. 4, p. 191-265, 2000. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v0i4p191-265.t Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73788>. Acesso em: 15 mar. 2023.

MARTINS, Paulo. **Elegia romana**: construção e efeito. São Paulo: Humanitas, 2009.

\_\_\_\_\_. **Imagem e poder**: Considerações sobre a representação de Otávio Augusto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

\_\_\_\_\_. Uma visão perigemática sobre a éfrase. **Revista Clássica**, v. 29, n. 2, p. 163-204, 2016 163. DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v29i2.425>. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/425>. Acesso em: 23 maio. 2024.

\_\_\_\_\_. **A representação e seus limites**: pictura loquens, poesis tacens. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

MAY, James, M. Cicero: his life and carrer. *In.*: MAY, James, M. (Ed). **Brill's Companion to Cicero**: Oratory and Rhetoric. Leiden. The Netherlands: Brill, 2002, p. 1- 23.

MCNALLY, Sheila. Images of sleep in greek and early roman arts. **Classical Antiquity**. [s.l.]. v. 4. n. 5. 1985. p. 152-192. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25010832>. Acesso em: 28 ago. 2023.

MONTANA, Jean-Marie. Élégie, image et rhétorique dans les Héroïdes d'Ovide. **Babel: Littératures plurielles**. [s.l.]. dez. 2005. Disponível em: <https://journals.openedition.org/babel/1005?lang=en>. Acesso em: 23 set. 2021. DOI: <https://doi.org/10.4000/babel.1005>.

MONTIEL, Rosa María Iglesias, MORÁN, María Consuelo Álvarez. Las Metamorfosis. *In.*: CODÓNER, Carmen (Ed.). **Historia de la Literatura Latina**. Madrid: Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 1997, p. 231- 244.

NICOLAUS. The preliminary exercises of Nicolaus the Sophist. *In.*: KENNEDY, George A (Org). **Progymnasmata**: Greek textbooks of prose composition and rhetoric. Translated, introductions and notes by George A. Kennedy. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003.

NORTON, Elizabeth. **Aspects of Ecphrastic Technique in Ovid's Metamorphoses**. Newcastle, England: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

OLIVA NETO, João Angelo. Introdução. *In.*: OLIVA NETO, João Angelo. **O livro de Catulo**. 1. Ed. Trad. João Angelo Oliva Neto. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p. 15 - 63.

\_\_\_\_\_. Apresentação. *In.*: OVÍDIO. **Metamorphoses**. Trad. Domingos Lucas Dias. Apresentação João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 7- 31.

OVIDE. **Les amours**. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1952.

\_\_\_\_\_. **Héroïdes**. Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost. Les Belles Lettres, 1989.

\_\_\_\_\_. **L'Art d'aimer**. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1994.

\_\_\_\_\_. *Ars Amatoria*. In.: TREVIZAM, Matheus. **A elegia erótica romana e a tradição didascália como matrizes compositivas da *Ars amatoria* de Ovídio**. Dissertação (Mestrado). – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. 2003. p. 205- 272. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1601726>. Acesso em: 8 set. 2023.

\_\_\_\_\_. *Amores*. In.: DUQUE, Guilherme Horst. **Do pé à letra: os *Amores* de Ovídio em tradução poética**. Dissertação (Mestrado). Centros de Ciências Humanas e Naturais. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, ES, 2015. p. 69- 171. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/6777>. Acesso em: 01 set. 2023.

OXFORD LATIN DICTIONARY. **Oxford latin dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 1968.

PATILLON, Michel. Introduction. In: AELIUS THEON. **Progymnasmata**. Texte établi et traduit par Michel Patillon. Paris: Les Belles Lettres (Collection des Universités de France), 2002, p. 7-136.

PAVLOCK, Barbara. **The image of the Poet in Ovid's *Metamorphoses***. London, England: The University of Wisconsin Press (Wisconsin studies in classics), 2009.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Prefácio. In.: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas Ana Maria Valente, Prefácio Maria Helena da Rocha Pereira. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 5 -31.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. 2. Ed. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.

PINHEIRO, Nídia Emanuel Magalhães. **Cícero, as divisões da Arte Oratória**: estudo e tradução. Dissertação (Mestrado). Universidade do Porto- Faculdade de Letras. Porto. 2010. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/56752>. Acesso em: 1 ago. 2023.

PIVA, Roberto. **Morda meu coração na esquina**: poesia reunida. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

PLATÃO. Fedro. In.: PLATÃO. **Diálogos**: Mênon-Banquete-Fedro. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Edições de Ouro. 1971. 193- 269.

\_\_\_\_\_. **A República**. 15. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2000.

\_\_\_\_\_. **Górgias**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Versão digital grupo Acrópolis (Filosofia). [s.d] Disponível em

[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=264](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=264). Acesso em: 12 out. 2023.

PRADO, João Batista Toledo. O éthos poético de algumas imagines tibulianas. **Letras Clássicas**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 138-172, 2016. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p138-172. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/119461>. Acesso em: 3 set. 2023.

PROPERCE. **Élégies**. Texte établi et traduit par Simone Viarre. Paris: Les Belles Lettres. 2023.

PUTNAM, Michael C. J. The Art of Catullus 64. **Harvard Studies in Classical Philology**. [s. l.] v. 65, p. 165-205. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/310836>. Acesso em: 28 ago. 2023.

QUINTILIAN. **Institutio Oratoria**. V. II. Trad. Harold Edgeworth Butler. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London, UK: William Heinemann, Ltd. 1921.

\_\_\_\_\_. **Institutio Oratoria**. V. III. Trad. Harold Edgeworth Butler. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London, UK: William Heinemann, Ltd. 1922.

\_\_\_\_\_. **Institutio Oratoria**. V. IV. Trad. Harold Edgeworth Butler. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London, UK: William Heinemann, Ltd. 1922.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

REZENDE, Antônio Martinez. de. O contexto da oratória romana. *In.*: REZENDE, Antônio Martinez. **Rompendo o silêncio**: a construção do discurso oratório em Quintiliano. Belo Horizonte: Crisálida, 2010. p. 19 - 40

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Editora Loyola, 2000.

RODOLPHO, Melina. **Écfrase e evidência nas Letras Latinas**: doutrina e práxis. 2010. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-26042010-111303/pt-br.php>. Acesso em: 22 set. 2021.

ROSADO FERNANDES, R. M. Introdução: Horácio e sua poética. *In.*: HORÁCIO. **Arte poética**. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2012, p. 15-41.

ROSATI, Gianpiero. Epistola Elegiaca e Lamento Femminile. *In.*: OVIDIO. **Lettere di heroine**. Trad. Gianpiero Rosati. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1989.

\_\_\_\_\_. L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides). **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**. [s.l.] n. 29. p. 71-94. 1992. DOI: <https://doi.org/10.2307/40236013>.

SALDANHA, Nuno. **Poéticas da Imagem**: a pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna. Lisboa: Editora Caminho, 1995.

SCATOLIN, Adriano. **A invenção no Do orador de Cícero**: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-19022010-165443/pt-br.php>. Acesso em: 1 ago. 2023.

SCIOLI, Emma. **Dream, Fantasy, and Visual Art in Roman Elegy**. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press (Wisconsin studies in classics), 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Introdução/Intradução: mimesis, tradução, enárgeia e a tradição da ut pictura poesis”. *In.*: LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Trad. Intro e notas. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 9-77.

SOUZA, Douglas Gonçalves de Vieira. **Lamentatio e relações intertextuais nas Heroidum Epistylae de Ovídio**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: [https://minerva.ufrj.br/F/?func=direct&doc\\_number=000865279&local\\_base=UFR01](https://minerva.ufrj.br/F/?func=direct&doc_number=000865279&local_base=UFR01). Acesso em: 1 ago. 2023.

SÉNECA EL VIEJO. **Controversias**. Libro I- V. Introducción, Traducción y notas de Ignacio Javier Adiego Lajara, Esther Artigas Álvarez y Alejandra de Riquer Permanyer. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos). 2005.

TRIMPI, Wesley. The meaning of Horace's Ut Pictura Poesis. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**. Londres. Vol. 36. p. 1- 34. 1973. DOI: <https://doi.org/10.2307/751156>.

\_\_\_\_\_. Horace's “ut pictura poesis”: The argument for stylistic decorum. **Traditio (Cambridge University Press)**. Nova Iorque. Vol. 34, p. 29-73, 1978. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27831040>.

THAMOS, Márcio. **Poesia e imitação** : a busca da expressão concreta. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara). Araraquara, SP, 1998.

THORSEN, T. S. **Ovid's early poetry from his single Heroides to his Remedia amoris**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2014.

TREVIZAM, Matheus (Org.). **Recorte das cartas das heroínas, de Ovídio**. Belo Horizonte: Viva Voz (FALE, UFMG), 2011. Disponível em: [http://www.letras.ufmg.br/padrao\\_cms/documentos/eventos/vivavoz/RecortesdasCartasdasHeroinasdeOvidio\\_site.pdf](http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/RecortesdasCartasdasHeroinasdeOvidio_site.pdf). Acesso em: 10 set. 2023.

VANSAN, Jaqueline. **Poética e Retórica nas Heroides de Ovídio**: uma análise da epístola I “De Penélope a Ulisses”. Dissertação (Mestrado). – Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara). Araraquara. 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/139555>. Acesso em: 19 mar. 2024.

\_\_\_\_\_. **.A puella na elegia de Ovídio**. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara). Araraquara, SP, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/214415>. Acesso: 24 ago. 2023.

VELOSO, Cláudio William. **Aristóteles mimético**. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

VILLENEUVE, François. Notice de l’Art poétique. In: HORACE. **Épîtres**. Texte établi et traduit par François Villeneuve. Paris: Société d’Edition “Les Belles Lettres”, 1967, p. 181-196.

VIRGÍLIO. **Eneida**. 2. ed. Trad. Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e nota João Angelo de Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2016.

WEBB, Ruth. **Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice**. Farnham, England: Ashgate, 2009.

WERNER, Erika. Imagens tecidas em verso: a representação do mito de Ariadne no carmen LXIV de Catulo. **Letras Clássicas**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 162-180, 2015. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v19i1p162-180. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/126658>. Acesso em: 1 set. 2023.

WYKE, Maria. Written Women: Propertius’ Scripta Puella. **The Journal of Roman Studies**. [s.l.]. v. 77. p. 47- 61. 1987. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/300574?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 20 jun. 2024.

ZEITLIN, F, I. Figure: ekphrasis. **Greece & Rome**. [s.l.] v. 60. n. 1. Abr 2013, p. 17- 31. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0017383512000241>. Acesso em: 08 nov. 2022.