



QUANDO A IMAGEM NECESSITA DA PALAVRA: REFLEXÕES SOBRE A POÉTICA DA ÉCFRASE NO EPIGRAMA LATINO*

WHEN THE IMAGE NEEDS THE WORD:
REFLECTIONS ON THE POETICS OF EKPHRASIS IN THE LATIN EPIGRAM.

Silvia Mattiacci**

Università di Siena

Trad.: José Amarante e Renato Ambrosio

Universidade Federal da Bahia

Resumo: Este artigo se centra em alguns epigramas de Marcial (7, 84; 9, 76; 10, 32; 1, 109; 9, 43-44) e Ausônio (*epigr.* 12; *Biss.* 5; *epigr.* 11 Green) com o objetivo de refletir sobre a relação complexa entre arte e texto. Os exemplos selecionados destacam as estratégias com as quais o epigrama ecfrástico pretende apresentar-se não como o pálido reflexo do poder de uma imagem, mas como um produto criativo e competitivo que expressa algo que a imagem visual não consegue expressar.

Palavras-Chave: Epigrama ecfrástico; Marcial; Ausônio; Arte/texto

* Este texto foi originalmente publicado na *Prometheus - Rivista di studi classici*, n° 39, 2013, sob o título “Quando l’immagine ha bisogno della parola: riflessioni sulla poetica dell’ekphrasis nell’epigramma latino” (pp. 207-226). A permissão de publicação da tradução do artigo foi gentilmente concedida pela autora e se deu mediante autorização da Direção Editorial da FUP (Firenze University Press). Registramos, pois, nossos agradecimentos à professora Silvia Mattiacci e ao professor Angelo Casanova. O artigo em italiano está disponível no endereço: <<http://www.fupress.net/index.php/prometheus/article/view/13326/12574>>. Data de acesso: 23 fev. 2018.

** silvia.mattiacci@unisi.it.

Abstract: *This article focuses on some epigrams by Martial (7.84; 9.76; 10.32; 1.109; 9.43- 44) and Ausonius (epigr. 12; Biss. 5; epigr. 11 Green) with the aim of reflecting on the complex relationship between art and text. The examples selected highlight the strategies with which ekphrastic epigram intends to present itself not as the pale reflection of the power of an image, but as a creative and competitive product expressing something that visual image can not express.*

Keywords: *Ekphrastic epigram; Martial; Ausonius; Art/text.*

0. De acordo com a retórica antiga, a écfrese é um procedimento verbal que, transformando quem lê ou escuta em um espectador, suscita a visão global de um objeto ou pessoa, de um lugar, de um evento, depois de tê-lo analisado em seus detalhes; trata-se, portanto, de uma representação descritiva e detalhada, cujo objetivo é a demonstração visual (*enargeia*) e a capacidade de suscitar a emoção no leitor/ouvinte¹. No entanto, a descrição de obras de arte — apesar de ser apenas uma das muitas possibilidades indicadas pelos manuais de retórica para a écfrese² — constituiu, a partir de Homero, um setor privilegiado, uma espécie de subcategoria da écfrese, determinando a especialização do termo no sentido em que hoje é predominantemente utilizado de “texto que representa ou recorda uma obra de arte visual”³. Como tal, a écfrese expressa sinteticamente a orientação da produção literária antiga em direção às artes figurativas, “significa um tributo da literatura ao poder das imagens”⁴. O conceito implica evidentemente uma relação de subordinação, mas que se refere também ao estreito vínculo entre palavra e imagem testemunhada, desde as origens da cultura antiga, da primitiva função epigráfica do epigrama, em que o texto escrito é parte integrante do monumento: a inscrição que acompanha estátuas divinas e heroicas, retratos, monumentos fúnebres, ajuda a definir o objeto, dele traça uma história, diz algo sobre o dedicatário, o artífice, enfim, funciona para o espectador como uma espécie de “museum label” dos nossos dias⁵. A frequência com que, no epigrama antigo, se fala de obras de arte, mostra que o gênero nunca esqueceu completamente suas raízes na cultura material e suas relações com a visualidade da arte. Nesse processo interativo, no entanto, deve-se destacar o esforço do poeta em construir um papel autônomo para sua palavra,

¹ Para as fontes, representadas sobretudo pelos antigos manuais de retórica conhecidos como *Progymnasmata*, cfr. Kennedy (2003); Webb (2009, em particular App. A, p. 197 ss.). Sobre a noção de *enargeia* (para fontes, vd. tb. Ravenna, 1974, 5 n. 13; Calboli, 1993, p. 400 s. e p. 435 s.), remeto a Zancher (1981); Manieri (1998, p. 97 ss.); Calboli Montefusco (2005); Webb (2009, p. 87 ss. com bibliografia).

² Cfr. Theon, *prog.* 118-20 Spengel; ps.-Hermog. *prog.* 22-3 Rabe; Aphth. *prog.* 36-8 Rabe; Nicolaos, *prog.* 67-71 Felten. Vd. Webb (1999, p. 11); Elsner (2002, p. 2).

³ Sobre a definição de écfrese na reflexão dos antigos e modernos, cfr. os trabalhos mais recentes a respeito: Webb (1999 e 2009), Elsner (2002), Zanker (2003), Barchiesi (2004).

⁴ Barchiesi (2004, p. 11). Para uma teorização, no contexto antigo, do poder superior da visão e das imagens em relação à audição e à fala, cfr. Lucian. *dom.* 17-20.

⁵ Cfr. Elsner (2005, p. 300 ss.).

invertendo a implícita relação de subordinação desta e enfatizando de várias maneiras, com relação ao elemento visual, a imprescindível necessidade de uma integração verbal.

O epigrama latino de Marcial a Ausônio nos oferecerá alguns exemplos significativos para refletir sobre a complexa relação entre arte e texto, para evidenciar a modalidade pela qual a composição ecrástica pretende se propor não como um pálido reflexo da força de uma imagem, mas como um produto criativo e competitivo que da imagem diz algo que ela por si só não diz.⁶

1. A ambiguidade da palavra na “Kunstbeschreibung”, que oscila entre inadequação e potencialidade, se pode resumir citando Virgílio, que introduz uma das mais famosas *ekphraseis* da literatura antiga definindo como *non enarrabile* o escudo de Eneias (*Aen.* 8.625 *clipei non enarrabile textum*) e dedica, então, à sua descrição pouco mais de uma centena de versos, nos quais condensa a grande história de Roma, de Rômulo a Augusto⁷. Dada essa substancial ambiguidade, podemos observar como Marcial, no âmbito da “self-standing ekphrasis” epigramática⁸, tende sobretudo a destacar as múltiplas potencialidades da palavra, obscurecendo os seus limites e revertendo, mais ou menos explicitamente, a originária inferioridade no contexto visual.

No epigrama 7.84, tratando do seu livro que enviaria para Cecílio Segundo, que se encontra às margens do Danúbio, o autor refere-se a seu próprio retrato, que deveria, presumivelmente, ser colocado no início de uma edição de sua obra⁹; a descrição se limita a uma rápida referência à habilidade do artífice que dá à imagem a ilusão de vida (vv.

⁶ Sobre a relação entre arte e texto, entre a cultura do “ver” e do “dizer” no âmbito greco-romano, há numerosos estudos recentes entre os quais destaco os de Elsner, Goldhill e Gutzwiller citados nas referências bibliográficas. Em particular, remete-se aqui a Elsner (1995, p. 21 ss.) e Webb (2009), que, a partir das *Imagines* de Filóstrato, discutem várias estratégias textuais destinadas a expressar a experiência essencialmente não verbal de “visualizar” um produto da arte material, com relação ao qual a éfrase não é simplesmente parasitária, mas está em uma relação competitiva: produto da arte e da própria *phantasia*, convida o leitor a refletir sobre a abordagem das artes visuais e, em conjunto, sobre a sedução do texto, sobre o poder da fala e a natureza da ilusão verbal que torna presente o que está ausente, sobre o papel do leitor em criar essa ilusão.

⁷ Cfr. Heffernan (1993, p. 31) e, particularmente, Laird (1996, p. 77 ss.).

⁸ Cf. Elsner (2002), que distingue os dois tipos fundamentais de “interventive ekphrasis” (episódio ou interlúdio dentro de uma mais ampla obra literária em prosa e verso) e “self-standing ekphrasis” (como os epigramas ecrásticos ou as descrições em prosa de obras de arte da tradição filostrátea). Sobre a primeira tipologia, da qual não nos ocuparemos aqui, e sua interpretação em relação ao contexto narrativo, vd. Ravenna (1974, especificamente dirigido à poesia latina); Perutelli (1978); Fowler (1991, com ampla discussão dos problemas teóricos colocados pela crítica moderna e pós-moderna). Em geral, sobre textos ecrásticos antigos ou “Kunstbeschreibungen” de acordo com sua definição, ainda fundamental é Friedländer (1912).

⁹ Como é testemunhado em Marcial 14.186.2, onde, com respeito a uma edição de Virgílio *in membranis*, se diz: *ipsius vultus prima tabella gerit*. Sobre o epigrama 7.84 vd. Galán Vioque (2002, p. 455 ss.).

1-3 *Dum mea Caecilio formatur imago Secundo / spirat et arguta picta tabella manu, / i, liber...*), enquanto o final repropõe a comparação entre pintura e poesia que se resolve em benefício desta última, mais fiel e duradoura que a primeira (vv. 5-8)¹⁰:

*Parva dabis caro sed dulcia dona sodali:
certior in nostro carmine vultus erit;
casibus hic nullis, nullis delebilis annis
vivet, Apelleum cum morietur opus.*

O que nos interessa destacar, além do difundido tópos do poder perpetuador da poesia em face da natureza perecível da arte material¹¹, é a ideia de que o produto literário está mais próximo da realidade do que os das várias artes plásticas. A comparação entre poesia e pintura em termos de fidelidade é particularmente apropriada, uma vez que a capacidade de retratar de maneira realista o original era a qualidade primária da obra de arte antiga, destacada pelo próprio *spirat* no v. 2¹²; no entanto, no *carmen* o efeito da adesão fiel ao real se realiza mais plenamente (v. 6 *certior ... vultus*), porque o texto escrito é marcado pela “verdadeira” imagem de seu autor, como afirma Marcial em outro lugar, denunciando um plagiador : 1.53, vv. 1-3 *Una est in nostris tua, Fidentine, libellis / pagina, sed certa domini signata figura, / quae tua traducit manifesto carmina furto*. Cecílio Segundo, portanto, não precisa do retrato material no frontispício; poderá, em vez disso, reconhecer melhor seu amigo no próprio *liber*, e precisamente esse *agnoscere* tornará *dulce* o dono. O conceito condensado na *brevitas* epigramática é bem explicado por Sêneca, que contrapõe a falsa e vazia consolação das imagens aos traços verdadeiros do amigo ausente conservados nas epístolas: *epist.* 40.1 *Si imagines nobis amicorum absentium iucundae sunt, quae memoriam renovant et desiderium absentiae falso atque inani solacio levant, quanto iucundiores sunt litterae, quae vera amici absentis vestigia, veras notas adferunt? Nam quod in conspectu dulcissimum est, id amici manus epistulae inpressa praestat, agnoscere.*

No caso examinado, a superioridade da palavra escrita é fomentada pelo fato de que a comparação, jogando com a ambivalência exterior/interior de *imago/vultus*, é colocada

¹⁰ A comparação entre a literatura e as artes visuais é tradicional no mundo antigo, começando com Simônides (vd. n. 16) até o famosíssimo *ut pictura poesis* de Horácio (*ars*, 361) e outros além desses; as fontes são coletadas e discutidas por Benediktson (2000). Em particular, sobre analogias e diferenças destacadas pelos antigos e sobre o difuso conceito da maior eficácia comunicativa da poesia em relação às artes figurativas, vd. Manieri (1995 e 1998, p. 162 s.).

¹¹ O motivo horaciano do *exegi monumentum aere perennius* (Hor. *carm.* 3.30; 4.8.13 ss.) penetra de maneira variada nos textos poéticos e em prosa do século I: cfr. ps-Sen. *epigr.* 26 P. = 417 R.; 27 P. = 418 R.; Sen. *suas.* 7; Sen. *ad Pol.* 18.2; *brev.* 15.4; Stat. *silv.* 1.6.98-102; 2.3.62 s.; 5.1.1-15; Plin. *paneg.* 54.7; 55.9 ss. Para Marcial, cfr. *tb.* 8.3.5 ss.; 10.2.9 ss. Sobre a fortuna deste motivo, da idade augustana até Sêneca, vd., então, Cermatori (2010, em particular p. 454 ss.).

¹² *Spirare* é o verbo usado também para o retrato do poeta trágico Mémore (11.9.2); cfr. a conexão, típica da linguagem ecrástica, *spirantia signa / aera* (Verg. *georg.* 3.34; *Aen.* 6.847).

com uma imagem pintada do próprio autor. Diversamente, em 9.76, Marcial contrapõe o retrato infantil de Camônio (vv. 1-2 *Haec sunt illa mei quae cernitis ora Camoni, / haec pueri facies primaque forma fuit*) — um jovem amigo, de quem já se lamentava por sua *mors immatura* na distante Capadócia em 6.85 — ao que foi deixado por ele em seus escritos; o epigrama constitui o ‘sequel’ de 9.74 que lembra como o pai de Camônio conservava do filho apenas *infantis parva figura*, nunca o tendo feito retratar na flor da juventude por medo de ver sua face muda¹³. Em 9,76 o poeta oferece justamente o retrato desaparecido, um retrato ‘em evolução’ com o rosto que assume um aspecto *fortior* na altura dos vinte anos, a barba que tinge as bochechas (observe-se o uso alusivo do *pingere*) e é tocada apenas uma vez pela navalha, e finalmente a inveja das Parcas e a urna que traz de volta ao pai as cinzas de uma pira distante (vv. 3-8): todas as coisas que a pintura não podia dizer, oferecendo apenas uma imagem muda e fixada no tempo, conforme destaca o dístico final (vv. 9-10):

*Creverat hic vultus bis denis fortior annis
gaudebatque suas pingere barba genas,
et libata semel summos modo purpura cultros* 5
 *sparserat. Invidit de tribus una soror
et festinatis incidit stamina pensis
absentemque patri rettulit urna rogam.*
*Sed ne sola tamen puerum pictura loquatur,
haec erit in chartis maior imago meis.* 10

O nexa *maior imago* é bastante significativo, indicará um retrato ‘mais adulto’ em oposição a *puer*, mas também — recuperando talvez a densidade metafórica do ovidiano *carmina maior imago / sunt mea* (em oposição à minúscula efígie do poeta gravada em um anel)¹⁴ — um retrato superior pela veracidade e pela semelhança com a realidade que não é estática, mas evolui ao longo do tempo e assume a forma de uma dimensão interior, não reproduzível em termos puramente visuais¹⁵. A cláusula *pictura loquatur* —

¹³ Mart. 9.74 *Effigiem tantum pueri pictura Camoni / servat et infantis parva figura manet. / Florentes nulla signavit imagine vultus, / dum timet ora pius muta videre pater.* Sobre as explicações desse medo (seu rosto mudo seria um pressentimento da morte de seu filho, ou a pintura incapaz de falar teria sido adequada para um *infans*, mas não para um jovem), cfr. o comentário de Henriksen (1999, p. 92.)

¹⁴ Cfr. Ov. *trist.* 1.7.1-14 onde *maior imago* indica uma imagem ‘mais verdadeira’ do poeta de que aquela desenhada no anel que o anônimo amigo de Ovídio, destinatário dessa elegia, traz no dedo: vv. 5-8 *optime... in digito qui me fersque refersque tuo / effigiemque meam fulvo complexus in auro / cara relegati... ora vides*; vv. 11-4 *Grata tua est pietas, sed carmina maior imago / sunt mea quae mando qualiacumque legas, / carmina mutatas hominum dicentia formas, / infelix domini quod fuga rupit opus* (não apenas no plano das dimensões — as *Metamorfoses* maior que a minúscula joia — mas também do maior valor da poesia, que capta a personalidade nas profundezas, enquanto o retrato visual dá apenas a imagem exterior do poeta).

¹⁵ Cfr. Manieri (1995, p. 137 s. e 1998, p. 163).

quase um oxímoro, porque a pintura é, por definição, incapaz de falar¹⁶ — evidencia o diálogo com 9.74 (cit. n.13), sugerindo que ela é adequada apenas para um *infans*, desprovido ainda de fala e personalidade, não para um jovem e sua história, cuja imagem *in chartis* finalmente deixará de ser muda. Talvez o epigrama tenha sido apresentado ao pai de Camônio para ser colocado sob o retrato infantil, palavras para integrar a imagem, sinal da incompletude da arte material, como é dito explicitamente a propósito de um outro retrato fixado em um tempo distante, aquele *mediis annis* de Marco Antônio Primo (10.32.3-6)¹⁷:

Talis erat Marcus mediis Antonius annis
Primus: in hoc iuvenem se videt ore senex.
Ars utinam mores animumque effingere posset!
*Pulchrior in terris nulla tabella foret.*¹⁸

O realismo é assegurado por *se videt*, mas é apenas parcial. Aqui não há um paralelo explícito entre os dois campos da representação, o visual e o verbal, mas são os *mores* e o *animus* de Marco Antônio, que a *tabella* não pode reproduzir (veja-se o uso dos tempos da irrealidade), aquilo que retratam os versos de Marcial a que, implicitamente, se remete quase a destacar a conexão entre este e os epigramas dedicados a ele no livro X com uma antecipação ao final do IX: um breve ‘ciclo’ que fala do amor do amigo de Toulouse pela Musa de Marcial (9,99), de sua tranquila velhice no recordar de uma vida bem vivida (10,23), da amizade generosa e preciosa de um homem instruído (10,73).

Na verdade, Marcial, mais do que empenhar-se numa descrição analítica da obra figurativa, limita-se a sugerir seu realismo e desloca o problema do conflito palavra/imagem em um terreno favorável a ele, concentrando-se na descrição ‘interior’ ou ‘in progress’ do sujeito que o *medium* visível *effingere non potest*¹⁹. Assim, o elogio do

¹⁶ Cfr. o aforismo atribuído a Simônides (em Plut. *de glor. Athen.* 346f), τη;ν με;ν ζωγραφικῶν ποιητῶν σιωπῶσαν... τη;ν δε; ποιητῶν ζωγραφικῶν λαλουῦσαν (para a versão latina cfr. *Rhet. Her.* 4.39 *Poëma loquens pictura, pictura tacitum poëma debet esse*). Na falta de uma voz como o limite do critério de verossimilhança inerente à imagem pintada, cfr. tb. Plat. *Phaedr.* 275d; AP 6.352 e 11.433 (cit. *infra*); a tal limite substitui por convenção a palavra epigramática (vd. Gutzwiller, 2002).

¹⁷ Como o jovem Camônio (6.85.9 s.), ele admirava os seus versos e para ele, glória de Toulouse, é enviado o *liber* como uma promessa de amizade (9.99); para outros epigramas dedicados a ele, vd. *infra*.

¹⁸ Cfr. tb. AP 6.352, um epigrama de Erina que se fecha, com um movimento sintático similar, sobre a idéia da conexão parcial da pintura ao sujeito real, mas aqui o que falta é a voz (vd. n. 16), enquanto sobre a impossibilidade de retratar visualmente a alma, cfr. AP 11.412.1 s. Ψυχῆ;ν με;ν γραψῆαι χαλεπῶν, μορφῆ;ν δε; χαρατῆ;ξαι / ρθᾶ/πῆδιον vd. tb. 6.354.

¹⁹ Também no que diz respeito ao retrato de Cesônio Máximo, que Marcial apresenta a seu amigo Quinto Ovídio, é feita referência apenas à vivacidade das cores da cera (7.44.1-2 *Maximus ille tuus, Ovidi, Caesonius hic est, / cuius adhuc vultum vivida cera tenet*), para mover-se imediatamente no nível narrativo (v. 3 *hunc Nero damnavit ...*), voltado porém não a celebrar o

retrato da cadelinha Issa, no qual a ilusão da perfeita semelhança é habilmente refletida na semelhança de palavras (*Issa / ipsa*) e versos, é precedido pela celebração, não privada de refinada ironia, dos *mores* e do *animus* do sujeito humanizado que constituem a ‘vida’ da parte ecrástica, devolvendo-nos uma *maior imago* em relação àquela, mesmo prodigiosamente ‘verdadeira’, pintada pelo dono de Issa (1.109.17-23)²⁰:

*Hanc ne lux rapiat suprema totam,
picta Publius exprimit tabella,
in qua tam similem videbis Issam,
ut sit tam similis sibi nec ipsa.
Issam denique pone cum tabella:
aut utramque putabis esse veram,
aut utramque putabis esse pictam.*

Uma descrição mais analítica encontramos no epigrama de uma estatueta de bronze atribuída a Lísipo de propriedade de Nóvio, também celebrada por Estácio na *silva* 4.6 e representando um *Hercules epitrapezios* (9.43)²¹.

*Hic qui dura sedens porrecto saxa leone
mitigat, exiguo magnus in aere deus,
quaeque tulit spectat resupino sidera vultu,
cuius laeva calet robore, dextra mero:
non est fama recens nec nostri gloria caeli; 5
nobile Lysippi munus opusque vides.
Hoc habuit numen Pellaei mensa tyranni,
qui cito perdomito victor in orbe iacet;
hunc puer ad Libycas iuraverat Hannibal aras;
iusserat hic Sullam ponere regna truce[m]. 10
Offensus variae tumidis terroribus aulae
privatos gaudet nunc habitare lares,
utque fuit quondam placidi conviva Molorchi,
sic voluit docti Vindicis esse deus.*

personagem do retrato, mas o destinatário do poema que queria acompanhar Cesônio no exílio (cfr. tb. 7.45).

²⁰ Sobre o conceito de perfeita semelhança que torna impossível distinguir entre o sujeito e seu retrato, parece que foram conservados exemplos apenas em epigramas gregos tardios ou anônimos: cfr. Citroni (1975, p. 340), que remete a *AP* 9.793 e 795 (Iul. Aegypt., V-VI séc., de quem vd. tb. 7.565); 16,175 (anôn.).

²¹ Entre os vários epigramas de Marcial dedicados a obras de arte (cfr. a lista de Croisille, 1982, p. 372 s.), poucos se demoram em uma descrição precisa na tradição do epigrama ecrástico grego; entre estes (5,55; 6,13; 6,73; 8,50 [51]) 9,43 é o que contém elementos descritivos mais analíticos (cfr. Becatti, 1951, p. 210). Sobre os dois epigramas dedicados ao *Hercules epitrapezios* (9.43-44) e sua relação com Stat. *silv.* 4,6, vd. Croisille (1982, p.349-53); Henriksen (1998, p.205-15); e em particular Bonadeo (2010, p. 43-56).

Em apenas dois dísticos, Marcial encerra sua visualização verbal da estatueta, tão concisa quanto eficaz²²: a posição sentada, a rocha coberta pela pele do leão que dela reduz a dureza, o material da estátua e sua pequenez em contraste com a grandeza do deus, a cabeça inclinada para trás a olhar o firmamento *quae tulit* (único elemento extradescritivo em referência ao mito) numa atitude de entrega e relaxamento informal, a mão esquerda que segura a maçã, a direita um copo. Será possível observar que a poesia compete com a evidência plástica do bronze: *mitigat* habilmente cria o ilusório efeito realista da maciez da pele em relação à dureza, seja do objeto representado, a pedra, seja do *medium* de representação, o bronze; e *calet* mostra juntamente o vigoroso aperto da mão de Hércules e o efeito do vinho, jogando com o significado próprio e metonímico de *merum*. No entanto, não menos importante do que a parte propriamente ecfástica (vv. 1-4) é a exegese que acompanha a descrição do objeto de arte, dele reconstruindo a genealogia necessária à celebração da imagem em sua função de ‘status symbol’ (vv. 5-14): o bronze — mesmo em seu impacto visual — poderia mostrar no máximo, com a ajuda de uma inscrição (cfr. 9.44), o nome do ilustre artífice²³, mas não podia exprimir por si próprio o que o poeta diz, isto é, a lista de seus excepcionais proprietários — Alexandre, o Grande, Aníbal, Sila — antes de chegar ao tranquilo porto da casa particular de Víndice, comparado ao benévolo Molorco que hospedou o deus em sua humilde morada. A poesia, portanto, se não pode traduzir completamente a beleza da obra de arte, pode contar sua história, destacar seu valor artístico e comercial, revelar o gosto refinado e a ambição de seu proprietário, legitimar finalmente o luxo privado do destinatário com uma referência a um complexo de valores éticos e humanos (hospitalidade, simplicidade) veiculados pela figura de Molorco²⁴: uma tarefa preciosa que o epigrama sucessivo se encarrega de destacar, reescrevendo o mesmo tema ecfástico nos modos mais leves e mais lúdicos do hendecassílabo²⁵.

²² Acerca da maior precisão e superioridade da versão visual da breve representação de Marcial, em relação àquela ampliada de Estácio, veja-se Croisille (1982, p. 352 s.), que compara também as evocações poéticas com os monumentos conservados. Sobre os limites do componente descritivo na *silva* estaciana, “como se fosse coadjuvante se não até mesmo funcional em relação àquele encomiástico”, cfr. Bonadeo (2010, p. 66 ss.)

²³ Independentemente do seu real *status* de original, cópia ou falsificação (neste caso, a inscrição teria usurpado um nome ilustre, para aumentar o prestígio e/ou o valor comercial da peça) sobre o qual muito tem sido discutido (vd. agora o citado estudo de Bonadeo, 2010, p. 34 ss.), Marcial e Estácio apresentam o *Hercules Epitrapezios* como um trabalho de Lísipo (vd. tb. n. 27).

²⁴ Sobre o significado da referência à figura de Molorco em Marcial e Estácio, cfr. Fabbrini (2005 e 2007, p. 32 ss.); Bonadeo (2010, p. 220 s.) (mais em geral sobre o tema da legitimidade do luxo, p. 66 ss com bibliografia).

²⁵ Trata-se de uma estrutura bem representada nos livros de Marcial, aquela de um par de epigramas em que o primeiro aborda o tema de forma séria, enquanto o segundo apresenta uma abordagem do tipo mais jocoso e irônico. Note-se aqui também a contraposição entre o estilo elevado, de cor épica do primeiro, e a dimensão coloquial conferida pelo diálogo do segundo.

*Alciden modo Vindicis rogabam
esset cuius opus laborque felix.
Risit, nam solet hoc, leviq̄ue nutu
'Graece numquid' ait 'poeta nescis?
Inscripta est basis indicatque nomen.'*
*Λυσιππου lego, Phidiae putavi*²⁶.

5

Falta aqui a descrição do objeto, já apresentada em 9.43, onde vinha indicado também o nome de seu artífice (v. 6 *nobile Lysippi munus opusque vides*); Marcial finge agora ignorá-lo, falha em suas avaliações, porque não leu a legenda a que se refere seu interlocutor (a estátua, no texto citado acima, ou Víndice, se lermos com outros editores *Vindicem*, vd. n. 26), insinuando que não conhece o grego: a obra é de Lísipo, enquanto ele acreditava que fosse de Fídias. A jocosa 'falsa' atribuição do espectador-poeta, para quem a breve composição é finalizada, parece de fato resolver-se em um posterior elogio para a obra e em uma congratulação a seu proprietário; enquanto Fídias representava por tradição a excelência²⁷, a ignorância de Marcial enfatizaria a superioridade de Víndice como perito conhecedor de arte²⁸. Assim, mesmo neste caso, como naquele do retrato, o escritor encontra uma autonomia em relação à esfera figurativa: na acirrada competição entre a arte visual e a verbal, "a poesia se estabelece precisamente no espaço de reutilização e da citação das origens, e trabalha para explicitar a implícita ambição na posse de obras de arte famosas"²⁹. Como Estácio, mas nas formas mais essenciais e

²⁶ O epigrama apresenta consideráveis problemas textuais e interpretativos, a começar por quem é o sujeito questionado, a estátua (*Alciden ... Vindicis* codd. β) ou Víndice (*Alciden ... Vindicem* codd. γ, *Alcides ... Vindicem* na *editio romana* de 1473 seguida por Shackleton Bailey, 1990). Sobre a questão filológica, com impacto no nível artístico, relacionada à lição *Lysippum* (codd.) / *Λυσιππου* (já na *editio Aldina* de 1501 e bem acolhida por todos os editores modernos, exceto Shackleton Bailey, 1990, e Henriksén, 1998), vd. agora Bonadeo (2010, p. 24 s); Canobbio (2011, p. 76 ss. que defende com argumentos válidos *Λυσιππου*. Sobre o sentido da fala final, vd. n. 27.

²⁷ Para Marcial, cfr. 6.13.1; 7.56.3; 9.24.2; 10.89.2. Assim entendem Sullivan (1991, p.124), Kershaw (1997, p.272), Henriksén (1998, p. 214 s), Salanitro (2000, p. 272 s.). Uma interpretação diferente, baseada em uma espécie de *calembour* entre o nome *Ph(e)idias* (vd. *φειδοπς, φειδομαι*) e a pequenez da estátua, propôs Schneider (2001, p. 708 s.) com a qual concordam Lorenz (2003, p. 567) e McNelis (2008, p. 268ss.), este último, porém, também recuperando a função celebrativa da menção de Fídias em uma perspectiva metaliterária de autocelebração. Em todo caso, parece difícil questionar a atitude celebrativa nas comparações da estátua e seu proprietário, embora às vezes seja reconhecida na conclusão de 9.44 uma nota irônica que denunciaria uma falsificação, muito pouco plausível em um escrito dirigido a um patrono/cliente, independentemente da realidade objetiva e do verdadeiro pensamento do autor (cfr. Bonadeo, 2010, p. 41 s.).

²⁸ A destreza de Víndice como perito conhecedor de arte e atribucionista é enfatizada por Stat. *silv.* 4.6.22 s. *Quis namque oculis certaverit usquam / Vindicis, artificum veteres agnoscere ductus / et non inscriptis auctorem reddere signis?*

²⁹ Barchiesi (2004, p. 15 s.). Para uma retomada em chave paródica do gosto pela história das coleções, cfr. Mart. 8,6 com Watson (1998).

representativas do epigrama, Marcial se oferece como testemunha e exegeta poético dos esplendores do colecionismo privado, entra em osmose com os gostos do patrono e influencia, por sua vez, aqueles do público que o leem, revelando em definitivo que o destinatário/cliente, para afirmar seu próprio *status* social, precisa de sua palavra não menos que da estatueta preciosa: assim, a relação hierárquica entre o *patronus* Víndice e o *cliens* Marcial se inverte³⁰, como aquela entre a imagem visual e a verbal.

2. Se em Mart. 9.44 é a própria estátua que fala, esse tema nos remete a outro espaço de autonomia da palavra nos epigramas efrásticos. A estátua que fala – um tema que remonta, como se sabe, ao epigrama sepulcral e que cria a ilusão *effigies/statuae/imagines/locuturæ*³¹ – encontra seu específico emprego no âmbito das obras alegóricas, nas quais a imagem veicula um conceito que deve ser explicitado mediante o auxílio verbal. É conhecido um epigrama do ‘velho’ Posidipo, no qual a famosa estátua lisípea de *Kairós* dialoga com um espectador anônimo, explicando o significado de seus detalhes alegóricos³², mas ainda mais interessante do nosso ponto de vista é uma reescritura desse texto da Antiguidade tardia: um epigrama de Ausônio (12 Green), no qual, ao final de um longo processo, o deus grego *Kairós* se transformou na deusa *Occasio*, conservando seus traços característicos e, de modo particular, a extravagante cabeleira (a fronte comada e a nuca calva), mas com, ao lado, uma segunda figura (*Metanoea* ou *Paenitentia*), da qual não há vestígio em Posidipo³³:

³⁰ Inversão realmente significativa, se o Nívio Vídice colecionador fosse identificado com o Nívio censurado anos antes por Marcial (1,86), porque não lhe permitia compartilhar o prazer da companhia e da mesa, apesar da condição de *vicinus* (a identificação, incerta para Citroni, 1975, p. 267, é excluída por Henriksen, 1998, p. 206). Sobre a consciência de Marcial da importância de seu papel nos confrontos entre patronos e amigos, vd. Fabbrini (2007, V-VI). Sobre poesia efrástica em Marcial (com especial referência a 14.170-82), discurso político e colecionismo na idade flávia, vd. Prioux (2008, p. 253 ss); sobre os dísticos de *Xenia* e *Apophoreta*, como grau mínimo da éfrase, e as correspondências iconográficas dos objetos e alimentos aí representados, vd. Moretti (2010).

³¹ Quint. *inst.* 6.1.32 *effigiem... locuturam*; Stat. *silv.* 4.6.21 *locuturas mentito corpore ceras*; vd. tb. Apul. *met.* 2.1.5 *statuas et imagines incessuras, parietes locuturos*.

³² Posidip. AP 16.275 = 19 HE = 142 Austin-Bastianini - Τίς πόθεν ὁ πλάστης; – Σικιώνιος. – Οὐνομα δὴ τίς; / – Λύσιππος. – Σὺ δὲ τίς; – Καιρὸς ὁ πανδαμάτωρ. / – Τίπτε δ' ἐπ' ἄκρα βέβηκας; – Αἰὶ τροχάω. – Τί δὲ ταρσοὺς / ποσσὶν ἔχεις διφυεῖς; – Ἴπταμ' ὑπηνέμιος. / – Χειρὶ δὲ δεξιτερῇ τί φέρεις ξυρόν; – Ἀνδράσι δεῖγμα, / ὡς ἀκμῆς πάσης ὀξύτερος τελέθω. / – Ἡ δὲ κόμη τί κατ' ὄψιν; – Ὑπαντιάσαντι λαβέσθαι. / Νῆ Δία, τάξόπιθεν δ' εἰς τί φαλακρὰ πέλει; – Τὸν γὰρ ἄπαξ πτηνοῖσι παραθρέξαντά με ποσσὶν / οὔτις ἔθ' ἰμείρων δράξεται ἐξόπιθεν. / – Τοῦνεχ' ὁ τεχνίτης σε διέπλασεν; – Εἶνεκεν ὑμέων, / ξεῖνε, καὶ ἐν προθύροις θῆκε διδασκαλίην.

³³ Sobre a evolução da imagem alegórica de *Kairós* a *Occasio*, no âmbito iconográfico e literário, vd. Mattiacci 2011(b).

<p>'Cuius opus?' 'Phidiae, qui signum Pallados, eius, quique Iovem fecit, tertia palma ego sum. Sum dea quae rara et paucis Occasio nota.' 'Quid rotulae insistis?' 'Stare loco nequeo.'</p>	
<p>'Quid talaria habes?' 'Volucris sum; Mercurius quae fortunare solet, trado ego, cum volui.'</p>	5
<p>'Crine tegis faciem.' 'Cognosci nolo.' 'Sed heus tu occipiti calvo es.' 'Ne teneat fugiens.'</p>	
<p>'Quae tibi iuncta comes?' 'Dicat tibi.' 'Dic, rogo, quae sis.' 'Sum dea cui nomen nec Cicero ipse dedit;</p>	10
<p>sum dea quae facti non factique exigo poenas, nempe ut paeniteat: sic Metanoea vocor.'</p>	
<p>'Tu modo dic, quid agat tecum.' 'Quandoque volavi haec manet; hanc retinent quos ego praeterii. Tu quoque dum rogitas, dum percontando moraris, elapsam disces me tibi de manibus.'</p>	15

Em Ausônio a estátua não se limita a responder às perguntas prementes do expectador e a revelar os enigmas de sua alegoria, como faz em Posidipo, em que a estátua é reproposta nos seus valores plásticos e estáticos; mas primeiramente alude à sua própria genealogia no âmbito da atividade artística do suposto artífice (um improvável Fídias), depois, por fim, projeta a descrição-explicação precedente no plano dinâmico e temporal, acentuando-lhe a valença moral e envolvendo na ação o mesmo espectador-leitor³⁴. Com a sua “demora” nas perguntas, ele se torna um exemplo ‘in progress’ da fugacidade de *Occasio*, da extrema dificuldade humana em agarrá-la, justificando concretamente a presença a seu lado de *Metanoea*. Ausônio, portanto, não descreve somente uma obra de arte – de resto verossimilmente fictícia e fundada, sobretudo, em textos literários³⁵ – mas narra também um apólogo, no qual a imagem e quem a observa se tornam os atores de um conflito exemplar e no qual a palavra acaba por anular todo elemento visual: “A *Occasio*, minuciosamente descrita nos primeiros versos, no final é inteiramente reabsorvida pelo dinamismo verbal da sua raiz, um evento irrepetível que escapa e deixa atrás de si o vazio”³⁶.

³⁴ Para um envolvimento semelhante do expectador na realidade pintada, cf. Philostr. *im.* 1.4 com as observações de Elsner, 1995, p. 24 s.

³⁵ No que diz respeito à gênese essencialmente literária desse epigrama efrástico – relacionado não somente a *Posidipo*, mas também a *Paedr.*, 5.8 – remeto a dois recentes artigos meus, nos quais se discutem também possíveis sugestões visuais, da improvável atribuição a Fídias e da fortuna iconográfica do tema descrito por Ausônio: Matiaci, 2011 e 2011(b).

³⁶ Traina, 1989, p. 174 s. Em termos psicanalíticos, o procedimento aplicado por Ausônio à alegoria da *Occasio* poderia ser lido como a exemplificação da tendência pela qual, na religião e na literatura com a alegoria, e na psicologia com a interpretação conceitual, “nós perpetuamos o hábito iconoclasta e destruimos as imagens (Hillman, 1984, p. 91).

A dissolução da imagem plástica da *Occasio* poderia ser tomada como metáfora do descritivismo peculiar deste poeta tardo-antigo, que joga com a ambiguidade dos reflexos multicolores nas águas do Mosela, com o caráter ilusório e onírico da pintura de *Cupido cruciatus*, mostrando a sua arte mais original e refinada, justamente ao descrever formas que perdem os seus contornos, que se desmaterializam, se esvanecem no vazio³⁷. O resultado extremo é aventurar-se, empenhar-se na representação do que é absolutamente incorpóreo, aceitando o desafio da emulação entre as artes. A ineficácia da expressão pictórica é assim explicitamente destacada em uma composição dedicada ao retrato de Bíssula, a pequena escrava suábia de Ausônio, protagonista de uma coletânea lírico-epigramática que nos chegou incompleta (*Biss.* 5 Green):

*Bissula nec ceris nec fuco imitabilis ullo
naturale decus fictae non commodat arti.
Sandyx et cerusa, alias simulate puellas;
temperiem hanc vultus nescit manus. Ergo age, pictor,
puniceas confunde rosas et lilia misce, 5
quique erit ex illis color aeris, ipse sit oris.*

O convite para o pintor (ou escultor) retratar a/o amada/o não é novo. Há exemplos nos poemas de Anacreonte (16 e 17 W.), nos quais também se fazem referências à cor das faces com a sugestão de “misturar as rosas ao leite” (16.23-4)³⁸; em *AL 23 R* (= 10 Sh.B.), uma composição em seis hexâmetros como o nosso, que inicia com *Pinge precor, pictor, tali candore puellam/ qualem finxit Amor, qualem meus ignis anhelat...*; e por fim um epigrama em Rufino (*AP 5.15*), no qual o poeta se pergunta quem, senão Praxiteles ou Policeto, saberá modelar os cabelos perfumados, os olhos ardentes e o cândido colo de Melite. Todavia, em nenhum desses casos, se alude à impossibilidade da tarefa atribuída ao artista, mas Ausônio logo enfatiza que a beleza da menina não se presta aos artifícios da pintura, porque nenhuma cor material (o vermelho do *sandyx* ou o branco da *cerussa*)³⁹, mesmo que adequado a outras meninas, e nenhuma mão humana pode reproduzir o encarnado do rosto de Bíssula. A apóstrofe conclusiva ao pintor, portanto, não é um convite, mas sim um desafio, no qual o poeta, aconselhando uma nova técnica

³⁷ Sobre essas características da arte descritiva de Ausônio, cf. Nugent, 1990; Alvar Ezquerro, 1992. Vd. tb. Squillante, 2009, p. 355.

³⁸ Em *Anacreont.* 16 W, o poeta convida o pintor a retratar a sua amada nos mínimos detalhes, passando em revista todas as belíssimas partes de seu corpo; enquanto em *Anacreont.* 17 W, é o menino amado, das faces “rosas como um pêssego aveludado”, que deve ser pintado.

³⁹ A menção de várias técnicas de pintura – com cores a cera (encausto) ou de origem mineral (*sandyx* e *cerus(s)a* indicam, respectivamente o vermelho e o branco, cf. Dräger, 2002, p. 188) – sublinha que nenhuma técnica natural pode retratar o rosto de Bíssula. Note-se, entre outras coisas, o uso de termos ambivalentes como *fucus* e *cerussa*, empregados seja ‘pro colore’ (sobretudo em escritos técnicos), seja ‘pro medicamina faciei’ (cf. Plaut. *Most.* 258, 264 e 275; Tib. 1.8.11; Ov. *medic.* 73; Mart. 10.22.2 e *cerussata* in 1.72.6; 2.41.12), para ressaltar que ao *decus* natural do rosto de Bíssula não condiz com artifício nenhum.

“naturalista” – misturar os lírios à púrpura das rosas para extrair-lhes a cor do ar – reforça a impossibilidade para a *ars ficta* de retratar uma beleza natural e etérea, mas ao mesmo tempo mostra a sua capacidade de evocá-la mediante uma palavra poética retórica e alusivamente conotada: o jogo verbal *aeris/oris* explora a semelhança fonética para diluir a matéria no imaterial, enquanto a memória de uma conhecida tradição poética, que assimila as qualidades cromáticas e luminosas de rosas e lírios ao rosto de admiráveis juvenis belezas, aguça os olhos da mente do leitor, muito mais do que o meio material; cf. particularmente Virg. *Aen.* 12.67 ss. *Indum sanguineo veluti violaverit ostro / si quis ebur aut mixta rubent ubi lilia multa / alba rosa, talis virgo dabat ore colores* (a propósito de Lavínia, note-se também a oposição *ostro/ebur* comparável a *sandyx/cerusa*); Hor. *carm.* 4.10.4 *nunc et quicolor est puniceae flore prior rosae* (único testemunho da ligação em referência ao rosto, aqui do menino amado). Ausônio parece transferir então, quase provocatoriamente, a *energeia*, que se obtém “com tintas e a mistura de cores”⁴⁰, para a palavra poética, tornando o leitor parte ativa no processo de visualização mediante a alusão e ilusão verbal.

Ainda mais clamoroso e provocatório é o caso do epigrama 11 Green:

*Vane, quid adfectas faciem mihi ponere, pictor,
ignotamque oculis sollicitare deam?
Aeris et linguae sum filia, mater inanis
indicii, vocem quae sine mente gero.
Extremos pereunte modos a fine reducens 5
ludificata sequor verba aliena meis.
Auribus in vestris habito penetrabilis Echo;
et, si vis similem pingere, pinge sonum.*

A deusa Eco⁴¹ se dirige a um pintor, imaginado no ato de retratá-la, e mostra, desde sua primeira palavra, quão vã é a sua tentativa de dar uma *facies* a ela que é pura *vox*⁴². Nos elegantes dísticos de Ausônio não há nenhum traço da ninfa arcádica que encontramos em um grupo de epigramas efrásticos gregos, dedicados ao mesmo tema

⁴⁰ Cf. Plat. *Polit.* 277c em que o discurso (λογοσ) se compara ao desenho de uma figura viva, mas sem ter alcançado τη;ν δε; ο;ιον το;ιω; φαρμακο;ι; και; τη;σ συγκρα;σσει τω;ν χρωμα;των ε;ρνα;ργειαν; conclui-se que é justamente com a palavra e o discurso, mais do que com o desenho ou qualquer outra obra material, que se pode representar uma figura viva, para quem, porém, é capaz de segui-lo (como – no nosso caso – o leitor é capaz de perceber as alusões textuais).

⁴¹ Eco era uma ninfa frequentemente ligada a Pan (cf. *infra*, nn. 45-6), portanto uma divindade arcádica, ainda que a alcunha ‘deusa’ não seja frequente: cf. Kay, 2001, p. 96 que remete a Apul. *met.* 5.25.3 e a dois epigramas gregos anônimos (*Ap.* 9.382.4 um pot-pourri homérico, e 16.156.1, a esse respeito vd. n. 43).

⁴² A importância de *vane* é enfatizada pela posição de *incipit* e pelo tipo particular de hipérbato “como moldura” do hexâmetro, sobre isso vd. Kay, 2001, p. 95. Algo semelhante em Auson. *epigr.* 65.1 *Daedale, cur vana consumis in arte laborem?*

(AP 16.152-6). Estes remetem a uma representação visual de Eco⁴³ e brincam de vários modos com a ecolalia, sem porém determinar-lhe as características físicas e/ou mencionar como são veiculadas, em um âmbito visual, informações de caráter acústico. Único ponto de convergência com Ausônio (somente em AP 16.156, mas vd. tb. AP 9.27) parece a escolha paradoxal de emprestar voz autônoma a Eco, que fala de si mesma e até explica a sua ecolalia, renegando, justamente no momento em que é afirmada a sua característica fundamental de *vox sine mente*.

Os epigramas efrásticos sobre Eco, apesar dos títulos que lhes foram atribuídos pelo escoliasta (cf. n. 43 e o título nos códices de Ausônio *In Echo pictam*), não subentendem necessariamente a real presença de uma específica estátua ou pintura. Todavia pressupõem a existência de uma tradição iconográfica sobre o tema, ao qual o leitor poderia fazer óbvia referência, confirmam isso por um lado as *ekphraseis* de Filóstrato (*im.* 2.33.3 pintura na qual é representada a Eco de bronze de Dodona) e Calístrato (*descr.* 1.5 grupo marmóreo de Pan que abraça Eco), por outro lado as testemunhas da pintura nos vasos e mural (de proveniência pompeiana), na qual são adotados uma série de estratégias iconográficas recorrentes, separados ou juntos, para traduzir visivelmente as características particulares, não visivas, do tema: a mão encostada na boca, o estar velada, escondida e sentada sobre rochas, como alusão à amplificação e reflexão vocal, que das superfícies lisas e pétreas extrai sua origem e também a sua invisibilidade⁴⁴. Todavia, a singularidade do epigrama ausoniano consiste no fato de que – como dizíamos – o corpo da Ninfa, e com ele todo eventual estratégia descritivo, se dissolveu completamente. Isso pressupõe, ao lado e/ou em antítese, a uma conhecida tradição iconográfica, a presença de uma igualmente conhecida – e por isso compartilhada pelo público leitor – tradição literária. A narrativa ovidiana dedicada à infeliz ninfa que, em um crescendo de deficit (primeiro a perda da faculdade autônoma de falar, como punição de Juno, depois a consumação de seu corpo

⁴³ Εἰς ἄγαλμα Ἥχους παρὰ τοῦ πανός sugere o escoliasta; todavia, do texto dos epigramas não se pode extrair nada sobre qual seria a exata tipologia de representação, mas somente que se trata de uma imagem visiva (vd. 16.154.1 ss. Ἥχῳ πετροήεσσαν ὄρας ... λάλον εἰκόνα; 16.156.1 s. Ἀρκαδικαῖ θεός εἰμι, παρὰ προθύροις δεῖ Λυαιῖον / ναίω; cf. tb. Bonadeo 2003, 132 n. 5). Esses epigramas, de datação e atribuição incertas (vd. Gow-Page, *GP* II 432 ss.; Page, *FGE* 89 ss. e 111 s.), não apresentam nenhuma relação precisa com o nosso texto (cf. Gagliardi, 1990, p.42 s.; Kay, 2001, p.95), mas mostram como o tema efrástico de Eco se prestava à reflexão metaliterária (vd. sobretudo AP 16.154 com Gutzwiller, 2002, p.105 s.), característica que Ausônio, como veremos, explora de modo totalmente original. Sobre os epigramas gregos dedicados a Eco, ou que brincam com o fenômeno do eco (famoso aquele de Calímaco, *ep.* 28 Pf. = *Ap.* 12.43), vd. Männlein-Robert, 2007, p. 309 s.

⁴⁴ Para a tradição iconográfica a respeito de Eco, remeto ao bem informado Cap. V de Bonadeo, 2003, p. 131 s. Sobre os afrescos pompeianos, nos quais a figura feminina encostada em Narciso é, na maioria das vezes, interpretada como Eco, vd. tb. *LIMC* III 1, p. 680 s. e Elsner, 2007, p. 170 s.

por ter sido recusada por Narciso), foi por fim privada de toda materialidade e reduzida unicamente à dimensão sonora (*met.* 3.395-401)⁴⁵.

*Sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae;
attenuant vigiles corpus miserabile curae
adducitque cutem macies et in aera sucus
corporis omnis abit. Vox tantum atque ossa supersunt:
vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram.
Inde latet silvis nulloque in monte videtur,
omnibus auditur; sonus est qui vivit in illa.*

Assim termina a fábula etiológica iniciada com *Corpus adhuc Echi, non vox erat* (3.359). Ela constitui, no nível intratextual, a premissa e uma espécie de duplo do episódio de Narciso na fonte – fulcro da narração ovidiana –; em nível extratextual, a ‘*condito sine qua non*’ do epigrama de Ausônio, em um lugar incerto entre a realidade mítica de Eco (cf. os termos *dea, filia, mater*) e a realidade não mítica do eco (cf. Ausônio, v. 5 seg e *Ov.* 3.359 s. *usum... nunc habet oris... reddere de multis ut verba novissima posset*). Partindo, portanto, da completa desmaterialização da ninfa ovidiana, Ausônio recolhe, habilmente em poucos versos, a interação entre o fenômeno natural e sua personificação mitológica. De um lado o desvanecer do corpo no ar e a permanência unicamente da voz, que dos órgãos fonadores se propaga através do ar (cf. v. 3 *aeris et linguae filia*⁴⁶ com *Ov.* 3.397 sg.

⁴⁵ A tradição ligava Eco à figura de Pan ou àquela de Narciso, ambos temas animados por uma intenção etiológica e igualmente no arcabouço estrutural, mas foi seguramente uma inovação ovidiana a extraordinária descrição da dissolução final de Eco em puro som (Rosati 1983, p. 24 s.; com um *sparagmos* mais físico, devido a vingança de Pan, termina a fábula etiológica de Eco in Long. *Soph.* 3,23). Ainda que não haja no texto de Ausônio nenhuma menção a Eco como ninfa, o epigrama pressupõe claramente a metamorfose ovidiana, como confirmam as retomadas verbais (vd. abaixo no texto) e a presença entre os epigramas de Ausônio de dois dísticos dedicados ao pranto de Eco sobre Narciso moribundo, claramente inspirados na mesma fonte (é o último dos três dísticos dedicados a Narciso, cf. *epigr.* 108-10, Green). Sobre os dois temas que ligam Eco a Pan ou a Narciso, cf. Bonadeo, 2003, p. 81 s. Sobre a relação Eco-Narciso, da qual não se tem notícia antes de Ovídio, e sobre o problema se essa relação depende de uma fonte helenística perdida, ou é uma genial invenção de Ovídio, cf. Rosati, 1983, p. 22 s.; Pellizer, 2003, p. 56 s.; Bonadeo, 2003, p. 92 s. com bibliografia. Sobre os epigramas de Ausônio dedicados a Eco e a Narciso, vd. Vinge, 1967, p. 26 s.; Green, 1991, p. 282; Kay, 2001, 94-7 e 280 s.; Bonadeo, 2003, p. 108, s. e 131; Pellizer, 2003, p. 92 s.

⁴⁶ *Filia* é, ao mesmo tempo, metafórico e alusivo a uma corporalidade (dissolvida no ar). Para o uso metafórico, cf. Hor. *carm.* 1,14,12; Mart. 13.35 e 103; *AL* 286.13.1 R = 281 13.1 Sh.B. (em um enigma de Sinfósio, e um vestígio de enigma é identificável também na definição de Ausônio, como justamente observa Green, 1991, p. 383). A genealogia metafórica de nosso texto poderia também ser lida como polemicamente alternativa a outras genealogias, que viam Eco filha de uma ninfa e de um pai mortal (Long. *Soph.* 3.23.1), ou filha de Juno (Ps.-Lact. *Plac. fab. Ov.* 3.5 s.; *Mythogr.* Vat. 1.182; 2.207, talvez uma alusão ao fato que Juno era considerada deusa do ar, vd. Bonadeo 2003, p. 110 e n. 104). Por outro lado, *parte aeris et linguae filia* remete ao nexo *verbi/vocis* (Lucr. 4.571; Verg. *georg.* 4.50; *Ov. met.* 3.385), que é a específica definição latina para “eco”, alternativa ao grego *echo*.

in aera sucus / corporis omnis abit... vox manet) até penetrar nos ouvidos (cf. v. 7 *penetrabilis Echo* com Ov. 3.358 *resonabilis Echo* na mesma sede métrica)⁴⁷; de outro, a ecolalia, que impede de se falar autonomamente e obriga a repetir as últimas palavras de um discurso alheio, alterando-lhe ou frequentemente lhe invertendo de maneira zombeteira o significado (cf. v. 5 s. *extremos pereunte modos a fine reducens / ludificata sequor verba aliena meis* com Ov. 3.368 s. *tantum haec in fine loquendi / ingeminat voces auditaque verba reportat*: significativa a presença do prefixo iterativo *re-* e do termo *ludificata*⁴⁸ que aludem ao tema do ‘reflexo ilusório’ obsessivamente recorrente na narrativa do par Eco-Narciso). Sobre a densa oposição entre âmbito visual e âmbito auditivo, condensada por Ovídio nos últimos dois versos da metamorfose (3.400 s. *nullo... videtur, / omnibus auditur*, com a ênfase do homoteleuto), Ausônio constrói o seu epigrama, colocando aquela oposição como moldura do texto (v. 2 *ignotam...oculis / v. 7 auribus in vestris habito*) e eliminando, justamente com a localização do som em *auribus*, o último vestígio de identidade física com o qual terminava ‘provocatoriamente’ o texto de Ovídio (3.401 *sonus est qui vivit in illa*)⁴⁹. Assim o paralelismo opositivo som/imagem, que percorre toda a narrativa de Eco e Narciso – para o nível da microestrutura ver 3.400 s. (citado acima), para o nível da macroestrutura ver a analogia entre reflexo sonoro (Eco) e reflexo especular (Narciso) – é originalmente adaptado ao conteúdo efrástico do epigrama, que se torna funcional para o desafio lançado ao pintor: representar iconicamente (v. 1 *faciem*) um tema transformado, de uma realidade textual, em puro fenômeno acústico que, como tal, fica sob o sentido da visão.

Como já se disse, não podemos dizer se o epigrama *In Echo pictam* se refere a uma pintura real ou imaginária. Em todo caso, a impossibilidade da tarefa sinestética de pintar *sonum*, que condena o pintor de Eco à derrota, ainda mais do que aquele de Bíssula, poderia ser relacionada com a ausência, ou quase, no panorama figurativo que conhecemos, de representações de Eco sozinha⁵⁰. Tendo em vista sua atenção para com o texto de Ovídio, Ausônio poderia se referir genericamente à iconografia dominante no período imperial – claramente inspirada nas *Metamorfoses*⁵¹ – na qual Eco é representada

⁴⁷ Para o adjetivo *penetrabilis* (em sentido ativo) referido ao som, cf. Apul. *met.* 5.7.2 (em uma passagem na qual se alude ao fenômeno do eco) *sono penetrabili vocis ululabilis per prona delapso*. O sintagma ovidiano *resonabilis Echo* é, por sua vez, retomado sem variação em Auson. *epigr.* 110.1 Green, a respeito vd. n. 45. Também se deve observar, em ambos os casos, a escolha quase formular de Ovídio ao por o termo *Echo* no final do hexâmetro, vd. Barchiesi, 2007, p. 185 s.

⁴⁸ Não muda o significado, quer entendamos o particípio em sentido passivo (derivado da forma ativa como prefere Kay 2001, p. 96 s. que nos remete a Auson. *techn.* 10.4 Green), quer em sentido ativo (derivado da forma depoente), ele alude ao caráter enganador, ilusório do fenômeno, como a expressão *mater inanis indicii* (v. 3 s.).

⁴⁹ Em *illa* se pressupõe, de fato, uma corporeidade que Eco não tem mais (cfr. Barchiesi, 2007, p. 189).

⁵⁰ Cf. Bonadeo, 2003, p. 131 s. e p. 145.

⁵¹ Para nós representada, sobretudo, pela pintura pompeiana, vd. n. 14.

junto a Narciso que se espelha na fonte, quando na realidade – segundo a narrativa – a ninfa já tinha perdido seu corpo. A arte figurativa não podia senão escolher essa modalidade sinteticamente alusiva para representar a presença de Eco, mas Ausônio parece se opor a esse e a outros estratagemas visuais, aos quais nos referimos anteriormente, e insiste na natureza puramente sonora e incorpórea da deusa depois da metamorfose, para comunicar, com a *brevitas* e o fechamento de efeito típicos do gênero, uma reflexão sobre a complexa relação entre arte visual e sensações auditivas, que se encontra totalmente ausente nos epigramas gregos sobre Eco. Sabe-se, como demonstram numerosos exemplos de Filóstrato, que em pintura o que é submetido ao sentido da visão pode transmitir impressões sonoras e olfativas de vários tipos (cantos, músicas, vozes humanas e de animais, perfumes) se o espectador participar plenamente com a imaginação e receber dessas impressões a mensagem⁵², sempre, porém, a partir do dado visual e da mímese do real, que constitui o caráter fundamental e, ao mesmo tempo, o limite da arte antiga. “O Grito” de Munch nos ensina que a arte moderna, não mais vinculada ao realismo, pode pintar o som e torná-lo terrivelmente ‘visível’ em toda a sua sonora tragicidade. Ausônio, por sua vez, se encarrega de suprir com a palavra a absoluta falta de visualidade de Eco, que exclui a priori qualquer possibilidade para o pintor antigo (cf. *AP* 11.433 Ζωγράφε, τὰς μορφαῖς κλέπτεις μόνον· οὐφ δύνασαι δεῖ φωνηῖν συληῖσαι χρώματι πειθόμενος⁵³). A sua éfrase assume, portanto, um valor metaliterário. De fato, no momento em que denuncia a insuficiência do meio visual de representação, ela mostra as potencialidades da palavra poética que, por meio do instrumento da alusão, dá ao leitor “olhos eruditos” capazes de ver o invisível (a desmaterialização de Eco), e que, jogando com o paradoxo da tradição ecrástica, não dá somente voz a uma imagem muda, mas a substitui no ato de *pingere sonum*. A escolha do tema do caso limite de Eco, ou a ideia de éfrase de um quadro ‘impossível’, mostra, de um lado, a contribuição original de Ausônio para a construção de um “knowing eye” (olho ‘que sabe’ ver/ler as imagens justamente porque está treinado por meio da textualidade)⁵⁴; por outro lado, representa de maneira exemplar a autosuficiência do texto poético, revelando os artifícios e os paradoxos da tradição ecrástica⁵⁵.

Mas também em outro sentido se pode dizer que o epigrama sobre Eco é metaliterário: a expressão *ludificata sequor verba aliena meis* capta a essência não somente

⁵² Cf. Manieri, 1998, p.171 e p. 1999, p. 114 s.; Webb, 2009, p. 187 (com os numerosos exemplos de Filóstrato citados pelas duas estudiosas).

⁵³ O epigrama é atribuído a Luciano, mas vd. Baldwin, 1975, p. 331. Vd. tb. n. 16 acima.

⁵⁴ Sobre as fórmulas “knowing eye”, “olhos eruditos”, cf. as observações de Barchiesi, 2004, p. 12 s. (assim Goldhill, 1994, define, em relação à poesia ecrástica helenística, a relação entre poesia, arte figurativa e leitores, sublinhando a importância da éfrase na formação de uma cultura ‘visual’).

⁵⁵ Sobre os modos com os quais Ausônio explora habilmente, também com objetivo satírico, as convenções do epigrama ecrástico grego, cf. Floridi, 2013.

do tema efrástico, mas também da poética de Ausônio⁵⁶, obsessivamente fundada sobre o *lusus* verbal e intertextual, uma poética logocêntrica que brinca de perseguir as palavras alheias, *disiecta membra* de um *corpus* poético compartilhado pelo leitor, constantemente solicitado a reconhecer-lhe fonte e desvios. A composição efrástica se torna, portanto, um lugar de autoconsciência literária, com temas que se tornam imagem de uma poética baseada na ilusão, o artifício como alternativa ao real, porque a ficção da vida é superior à própria vida: *nec sunt facta dei mira, sed artificis*⁵⁷.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI*

A. Alvar Ezquerro, *Realidad e ilusión en la poesía latina tardoantigua: notas a propósito de estética literaria*, "Emerita" 60, 1992, 1-20.

B. Baldwin, *The Epigrams of Lucian*, "Phoenix" 29, 1975, 311-335.

A. Barchiesi, *Quel che resta dell'ekphrasis*, in R. Ascarelli (ed.), *Il classico violato. Per un museo letterario del '900*, Roma 2004, 11-19.

A. Barchiesi - G. Rosati, *Ovidio, Metamorfosi*, vol. II (libri III-IV), Milano 2007.

G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951.

D.T. Benediktson, *Literature and the Visual Arts in Ancient Greece and Rome*, Norman 2000.

A. Bonadeo, *Mito e natura allo specchio. L'eco nel pensiero greco e latino*, Pisa 2003.

A. Bonadeo, *L'Hercules Epitrapezios Novi Vindicis. Introduzione e commento a Stat. silv. 4,6*, Napoli 2010.

G. Calboli, *Cornifici Rethorica ad Herennium*, introduzione, testo critico, commento, Bologna 1993².

L. Calboli Montefusco, *Enavrgeia et ejnevrgeia: l'évidence d'une démonstration qui signifie les choses en acte (Rhet. Her. 4, 68)*, in M. Armisen-Marchetti (ed.), *Demonstrare. Voir et faire voir: forme de la démonstration à Rome*, Actes du Colloque international de Toulouse (18-20 novembre 2004), Toulouse 2005 [= "Pallas" 69], 43-58.

A. Canobbio, *Parole greche in Marziale: tipologie di utilizzo e tre problemi filologici (3,20,5; 3,77,10; 9,44,6)*, in A. Bonadeo - A. Canobbio - F. Gasti (edd.), *Filellenismo e identità romana in età flavia*. Atti della VIII Giornata ghisleriana di Filologia classica (Pavia, 10-11 novembre 2009), Como-Pavia, 2011, 59-89.

L. Cermatori, *L'epistula come monumentum. Seneca e l'autocoscienza letteraria della filologia (epist. 21.3-6)*, "Athenaeum" 28, 2010, 445-465.

M. Citroni, *M. Valerii Martialis Epigrammaton Liber I*, introduzione, testo, apparato critico e commento, Firenze 1975.

⁵⁶ Squillante (2009) parte desse epigrama, e em particular as expressões chave *ludificata e pingere sonum*, para ilustrar o aspecto de jogo artificioso e o processo de dessemantização típicos da poesia de Ausônio.

⁵⁷ Assim termina um dos epigramas efrásticos (67.3 s. Green) dedicados à *bucula Mironis: Fingere nam similem vivae, quam vivere, plus est; / nec sunt facta dei mira, sed artificis*.

* N.T.: As referências bibliográficas seguem apresentadas conforme se encontram no artigo original.

- J.-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale*, I-II, Bruxelles 1982.
- P. Dräger, *D. Magnus Ausonius, Mosella, Bissula, Briefwechsel mit Paulinus Nolanus*, herausgegeben und übersetzt, Düsseldorf-Zürich 2002.
- J. Elsner, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge 1995.
- J. Elsner, *Introduction: The Genres of Ekphrasis*, "Ramus" 31, 2002, 1-18.
- J. Elsner, *Art and Text*, in S. Harrison (ed.), *A Companion to Latin Literature*, Oxford 2005, 300-318.
- J. Elsner, *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton-Oxford 2007.
- D. Fabbrini, *Callimaco, SH 260A, 8 e le sorti di Molorco in Marziale, IV 64 e Stazio, silvae III 1: il tema dell'ospitalità umile nella poesia celebrativa e d'occasione di età flavia*, "SIFC" 98, 2005, 195- 222.
- D. Fabbrini, *Il migliore dei mondi possibili. Gli epigrammi efrastici di Marziale per amici e protettori*, Firenze 2007.
- L. Floridi, *Ludificata sequor verba aliena meis. Jeux avec les conventions et conscience de l'artifice dans quelques épigrammes d'Ausone inspirées de la tradition grecque*, in M.-F. Gineste - C. Urlacher-Becht (edd.), *La renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive*, Paris 2013, 89-106.
- D.P. Fowler, *Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis*, "JRS" 81, 1991, 25-35.
- P. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius: Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit*, Leipzig 1912.
- D. Gagliardi, *Ausonio epigrammista: tre esercizi di lettura*, "Koinonia" 14, 1990, 41-46.
- G. Galán Vioque, *Martial, Book VII. A Commentary*, transl. by J.J. Zoltowski, Leiden-Boston-Köln 2002.
- S. Goldhill, *The Naive and Knowing Eye: Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World*, in S. Goldhill - R. Osborne (edd.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge 1994, 197-223.
- R.P.H. Green, *The Works of Ausonius*, ed. with Introduction and Commentary, Oxford 1991.
- K.J. Gutzwiller, *Art's Echo: The Tradition of Hellenistic Ecphrastic Epigram*, in M.A. Harder - R.F. Regtuit - G.C. Wakker (edd.), *Hellenistic Epigrams*, Leuven 2002, 85-112.
- K.J. Gutzwiller, *Seeing Thought: Timomachus' Medea and Ecphrastic Epigram*, "AJPh" 125, 2004, 339-386.
- J.A.W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993.
- C. Henriksen, *Martial, Book IX. A Commentary*, I, Uppsala 1998; II, Uppsala 1999.
- J. Hillman, *Le storie che curano. Freud, Jung, Adler*, trad. it., Milano 1984.
- N.M Kay, *Ausonius, Epigrams*, Text with Introduction and Commentary, London 2001.
- G.A. Kennedy, *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, translated with Introduction and Notes, Leiden-Boston 2003.
- A. Kershaw, *Martial 9.44 and Statius*, "CPH" 92, 1997, 269-272.
- A. Laird, *Ut figura poesis: Writing Art and the Art of Writing in Augustan Poetry*, in J. Elsner (ed.), *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge 1996, 75-102.
- S. Lorenz, *Martial, Herkules und Domitian: Büsten, Statuetten und Statuen im Epigrammaton liber nonus*, "Mnemosyne" 56, 2003, 566-584.

- A. Manieri, *Alcune riflessioni sul rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi*, "QUCC" 50, 1995, 133-140.
- A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma 1998.
- A. Manieri, *Colori, suoni e profumi nelle Imagines: principi dell'estetica filostratea*, "QUCC" 63, 1999, 111-121.
- I. Männlein-Robert, *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg 2007.
- S. Mattiacci, *Favola ed epigramma: interazioni tra generi 'minori' (a proposito di Phaedr. 5,8; Auson. epigr. 12 e 79 Green)*, "SIFC" 104, 2011, 197-232.
- S. Mattiacci, *Da Kairos a Occasio: un percorso tra letteratura e iconografia*, in L. Cristante - S. Ravalico (edd.), *Il calamo della memoria IV. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*, Trieste 2011(b), 127-154.
- Ch. McNelis, *Ut sculptura poesis: Statius, Martial and the Hercules Epitrapezios of Novius Vindex*, "AJPh" 129, 2008, 255-276.
- G. Moretti, *Xenia e Apophoreta di Marziale fra ekphrasis retorica e tradizione iconografica della 'natura morta'*, in L. Belloni - A. Bonandini - G. Ieranò - G. Moretti (edd.), *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini. Rapporti tra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento 2010, 327-372.
- S.G. Nugent, *Ausonius' 'Late-Antique' Poetics and 'Post-Modern' Literary Theory*, in A.J. Boyle (ed.), *The Imperial Muse. Ramus Essays on Roman Literature of the Empire*, Victoria 1990, 236-260.
- E. Pellizer, *Narciso*, in M. Bettini - E. Pellizer, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2003.
- A. Perutelli, *L'inversione speculare: per una retorica dell'ekphrasis*, "MD" 1, 1978, 87-98.
- É. Prioux, *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris 2008.
- G. Ravenna, *L'ekphrasis poetica di opere d'arte in latino. Temi e problemi*, "Quaderni dell'Istituto di Filologia latina dell'Università di Padova" 3, 1974, 1-52.
- G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, con un saggio di A. La Penna, Firenze 1983.
- M. Salanitro, *L'enfasi ingannevole di Marziale (X 89, 1-2; IX 44, 6)*, "Maia" 52, 2000, 271- 273.
- W.J. Schneider, *Phidiae putavi. Martial und der Hercules Epitrapezios des Novius Vindex*, "Mnemosyne" 54, 2001, 697-720.
- D.R. Shackleton Bailey, *Martialis Epigrammata*, Stuttgart 1990.
- M. Squillante, *Pinge sonum: la poesia di Ausonio tra desemantizzazione e 'scherzo d'arte'*, in B. Delignon - Y. Roman (edd.), *Le Poète irrévérencieux. Modèles hellénistiques et réalités romaines*, Lyon 2009, 347-355.
- J.P. Sullivan, *Martial: The Unexpected Classic. A Literary and Historical Study*, Cambridge 1991.
- L. Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund 1967.
- P.A. Watson, *'Ignorant Euctus': Wit and Literary Allusion in Martial 8.6*, "Mnemosyne" 51, 1998, 30-40.
- R. Webb, *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre*, "Word & Image" 15, 1999, 7-18.

R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham-Burlington 2009.

G. Zanker, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, "RhM" 124, 1981, 297-311.

G. Zanker, *New Light on the Literary Category of 'Ekphrastic Epigram' in Antiquity*, "ZPE" 143, 2003, 59-62.

Nota do editor:

Tradução submetida para avaliação em: 15 de novembro de 2018.

Aprovada em sistema duplo cego em: 15 de fevereiro de 2019.