A REPRESENTAÇÃO E SEUS LIMITES

PICTURA LOQUENS, POESIS TACENS

Paulo Martins

USP UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Vahan Agopyan
Vice-reitor Antonio Carlos Hernandes

edusp EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Diretor-presidente Carlos Roberto Ferreira Brandão

COMISSÃO EDITORIAL

Presidente Rubens Ricupero
Vice-presidente Valeria De Marco
Carlos Alberto Ferreira Martins
Clodoaldo Grotta Ragazzo
Maria Angela Faggin Pereira Leite
Ricardo Pinto da Rocha
Tânia Tomé Martins de Castro
Suplentes Marta Maria Geraldes Teixeira
Primavera Borelli Garcia
Sandra Reimão

Editora-assistente Carla Fernanda Fontana
Chefe Div. Editorial Cristiane Silvestrin

edusp

Copyright © 2021 by Paulo Martins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Martins, Paulo
A Representação e seus Limites: *Pictura Loquens*, *Poesis Tacens* / Paulo Martins. – 1. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

Bibliografia
ISBN 978-65-5785-007-7

1. História antiga 2. História do mundo 3. Pintura 4. Poesia 5. Representações 1. Título.

20-46613 CDD-930

Índices para catálogo sistemático:
1. Mundo antigo: História 930

Maria Alice Ferreira – Bibliotecária – CRB-8/7964

Direitos em reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Rua da Praça do Relógio, 109-A, Cidade Universitária
05508-050 – São Paulo – SP – Brasil
Divisão Comercial: Tel. (11) 3091-4008 / 3091-4150
www.edusp.com.br – e-mail: edusp@usp.br

Printed in Brazil 2021

Foi feito o depósito legal

A João Frederico, semper.

À Tatiana, uita.

FIGURA 4. *Odisseu na corte de Alcínoo* (1814-1815), de Francesco Hayez (1791-1882), Museo di Capodimonte, OA 3793, Nápoles

1

ODISSEIA: UMA ÉCFRASE[1]

A função mais importante dos cantos Feácios é talvez tornar o próprio Odisseu preparado para seu retorno ao mundo real.

A. F. Garvie[2]

1. ENFRENTANDO A ÉCFRASE

As considerações a respeito dos procedimentos ecfrásticos como recurso retórico-poético sistematicamente os circunscrevem. De um lado, a teorização do mecanismo descritivo está restrita às doutrinas retóricas posteriores ao século I a.C., fato que, por si, limita a aplicação dessa operação a textos ulteriores à regulamentação preceptiva, sob pena de incurso em um anacronismo que, muitas vezes, imprime projeções equivocadas ao objeto observado e analisado. De outro lado, essas mesmas considerações delimitam os *lugares* desse tropo às descrições de obras[3] plásticas ou pictóricas (πλαστικαὶ τέχναι[4] ou γραφαὶ τέχναι[5]), ainda que elas possam ser fictícias, ou, simplesmente, inexistentes, isto é, φαντασιαί com o peso do verbo.

Nesse sentido, temos, no primeiro caso, os exercícios preparatórios (προγυμνάσματα) que tratam explicitamente desse procedimento elocutivo e argumentativo, dos quais Teão, Hermógenes, Aftônio e Nicolau são exem-

1. Este capítulo foi originariamente apresentado como conferência no II Colóquio "Visões da Antiguidade" – Vertentes da Écfrase, em 2011, e publicado com o título "*Odisseia* 7.79-135: Uma "ἔκφρασις", em *Letras Clássicas*, 2014.
2. A. F. Garvie (ed.), *Homer. Odyssey. Books 6-8*, 1994, p. 26.
3. A. Barchiesi, "Virgil Narrative: Ecphrasis", 1997, p. 27 informa: "Na crítica moderna, o termo 'écfrase' ('descrição') é usado especificamente para se referir à descrição literária de uma obra de arte. Na crítica antiga, o termo pertence a uma área bem mais ampla de referência, cobrindo tanto a força visual como o impacto emocional da arte verbal (não apenas a poesia, mas também a historiografia e a retórica)".
4. Plat., *Lg.* 679a. *Plastikaì téchnai*: técnicas plásticas.
5. Hdt. 2.73. *Graphaì téchnai*: técnicas pictóricas.

plares, em que pese a distância de mais de 250 anos entre o primeiro e o último. E, no segundo caso, em decorrência dessa teorização realizada a partir dos séculos I e II, temos a apropriação do procedimento e sua consequente transformação em gênero de letras pela "dita" segunda sofística nas obras de Calístrato e dos Filóstratos como utilização e/ou realização autônoma, fora dos gêneros continentes delas mesmas, descrições vívidas, écfrases[6] – como ocorreram em Homero, Eurípides, Teócrito, Apolônio, Catulo, Virgílio, Propércio e Ovídio. A primeira nomeio "paratáticas" e as outras "hipotáticas"[7].

Há que se lembrar ainda que essa autonomização da *écfrase*, ou, digamos, seu afastamento daqueles gêneros continentes, tem também uma utilização diversificada em Luciano de Samósata, seguido pela prosa narrativa grega[8], à qual pregou-se a etiqueta taxonômica de "novela ou romance grego". Nesse campo, as autoridades são Longo, Cáriton, Xenofonte de Éfeso e Heliodoro de Emesa.

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

> Nas suas obras *Sobre a Casa* (*De Domo*, Περὶ τοῦ οἴκου) e *Representações* (*Imagines*, εἰκόνες) Luciano também compôs com uma forma artística autônoma, desenvolvida a partir de um jogo literário muito antigo, a descrição de uma obra de arte precisa e evocativa – um jogo em que os sofistas teriam sido treinados num estágio inicial enquanto praticavam exercícios mais abrangentes de descrição. [...] Mas a abordagem de Luciano para este tipo de écfrase é aquela que teve mais influência sobre Filóstrato[9].

Fato é que o confinamento nesses dois vieses, a supor a exclusão de um pelo outro, estreita a compreensão do procedimento descritivo vívido e claro (écfrase). Afinal, o primeiro grupo de autores – gramáticos e rétores – aponta para a épica homérica em chave de *exemplum*. Observo obviamente o escudo de Aquiles, a fim de ensinar o que vem a ser o mecanismo/operação[10]. Portanto,

6. C. Ginzburg, "Introdução", 2005, p.8.
7. P. Martins, "Uma Visão Periegemática sobre a Écfrase", 2016, pp. 166-169. J. Elsner (2003, 3) chama *selfstanding* a primeira e *interventive* as demais.
8. R. Webb, "Sex, Lies, and Sophistic: Rhetoric and Novel", 2007.
9. E. Bowie, "Philostratus: The Life of a Sophist", 2009, p. 27.
10. M. Rodolpho, *Écfrase e Evidência nas Letras Latinas: Doutrina e Práxis*, 2013, pp. 168-169: "A écfrase dos modos também implica certa progressão, os teóricos dos *Progymnásmata* são unânimes em exemplificar com o canto XVIII da *Ilíada*: onde se dá a fabricação das armas de Aquiles por Hefesto, o deus forja um escudo com imagens que tornam o objeto descrito quase visível e vemos as narrativas ali inseridas acontecendo". Theon, *Prog.* 118.6: "αἱ δὲ καὶ τρόπων εἰσὶν ἐκφράσεις , ὁποῖ αι τῶν σκευῶν καὶ τῶν ὅπλων καὶ τῶν μηχανημάτων , ὃν τρόπον ἕκαστον παρεσκευάσθη , ὡς παρὰ μὲν Ὁμήρῳ ἡ ὁπλοποιΐα

parece ser difícil de se sustentar a tese de julgamento anacrônico do procedimento às letras anteriores ao século I. Já o segundo grupo podemos classificar de "descritores de obras", ainda que soe pejorativa tal classificação, dado que indica uma suposta restrição do uso de écfrases às "obras de arte". No entanto, esse grupo recupera nesse inovador gênero a prescrição de vários outros, entre os quais o épico, o idílico, o epistolar, o trágico, o satírico etc. Vale dizer também que tanto a prescritiva retórico-gramatical a partir do século I, como os autores que autonomizam o gênero ecfrástico, são mediados pelas letras helenísticas[11] e, nesse sentido, ora acrescentam elementos novos à prescrição do gênero – dado absolutamente previsível, já que estamos diante da emulação –, ora dão voz a inovações genéricas, preceituando, assim, doutrina a partir da própria realização letrada inovadora, sem precedência como ponto de partida da emulação[12].

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

> O hexâmentro didático e o heroico épico estão igualmente muito preocupados com o impacto visual, embora com ênfases diferentes: a poesia didática focaliza aquilo que é típico e repetitivo, enquanto a poesia heroica é uma narração de eventos graves, tradicionalmente orientados para o grandioso e o violento. No entanto, em ambas as formas o desafio da representação está em jogo: em que medida o meio verbal é adequado para transmitir uma impressão daquilo que está sendo descrito (já que o contexto requeira que isto seja vívido e fresco, realístico e típico, ou único e impactante)?[13]

Essas palavras nos fazem refletir sobre dois aspectos. O primeiro é a função desse tropo. Nesse sentido, pode-se pensar que a écfrase, além de ser indubitavelmente um mecanismo afeito ao *ornatus*, logo, de caráter essencialmente elocutivo, apresenta uma relação estreita com a invenção, já que se encarrega da comoção pelo sentido da visão (mesmo que anímica) e é, então,

> [...] – Também existem as ἐκφράσεις de tropo como as que descrevem a maneira em que equipamentos ou armas ou máquinas de guerra são fabricadas, como a elaboração das armas em Homero [...]". Tradução nossa. Todas as traduções do livro, exceto quando indicado em contrário, são de nossa autoria.
11. E. Bowie, *op. cit.*, p. 27 explicita esse dado principalmente para a obra de Luciano de Samósata, indicando seus êmulos na poesia de Posídipo e Hélio Aristides.
12. São exemplares os *Idílios* de Teócrito.
13. A. Barchiesi, *op. cit.*, p. 271.

um tropo que não pode ser apartado de sua força argumentativa. O segundo diz respeito à exclusão da poesia bucólica de Virgílio no texto de Barchiesi, já que é calcada nos *Idílios* de Teócrito de Siracusa – portanto, plena de elementos visuais, ou simplesmente de visualidades. Fato é que, independentemente do gênero (épico, didático ou bucólico) em que está contido o tropo, Virgílio sintetiza a prática antiga da écfrase aplicando-a de acordo com o decoro dos gêneros continentes, ao emular com a poesia homérica em leitura helenística, com Teócrito, ou mesmo com os poetas didáticos helenísticos que intermedeiam a relação genérica entre *Os Trabalhos e os Dias* de Hesíodo e *As Geórgicas*.

No próximo capítulo, abordarei a leitura de uma *écfrase* virgiliana[14] – as pinturas do templo de Juno –, de sua relação estreita com a teoria platônica do conhecimento[15] e de sua função argumentativa na construção do ἦθος de Eneias. Essa operação descritiva ou ecfrástica, assim, merece ser verificada não só com base na elocução – afinal, funciona como uma *digressio*[16] que serve, em chave de deleite, como ponte entre o tempo presente em curso e o passado que será narrado –, como também na invenção, já que corrobora pressuposto essencial da épica virgiliana, cujo fundamento é a própria constituição de Eneias. Nesse caso especificamente, este trecho deve ser lido em relação com o sexto canto, pois se, no primeiro canto, Eneias se reconhece sensivelmente como herói porque é figurado entre heróis (*Se quoque principibus permixtum adgnouit Achiuis*)[17], no sexto, aparecerá entre os φαντάσματα/phantásmata, figuras em si. Nesse sentido, estamos diante de um argumento/ornamento *ad concitandos iudices* (para convencer os juízes), como propõe Quintiliano, ou *ad commouendos animos* (para comover os ânimos), como quer Cícero. Afinal, as imagens não apenas comovem o observador espelhado (Eneias) como também os leitores/ouvintes da épica.

Nosso trabalho neste capítulo é realizar uma avaliação retrospectiva do manancial desse mecanismo a partir da leitura de uma passagem da *Odisseia*[18] em que os principais elementos de uma écfrase de lugar (tópica – pensando nas cinco possibilidades de écfrase propostas por Teão) são dados ao ouvinte/leitor. Por ser uma écfrase na épica homérica, devemos obviamente situá-la no primeiro tipo a que me referi, isto é, o daquelas contidas em outro texto e que não atuam, pois, autonomamente. Além disso, devemos entendê-la especificamente

14. Verg., *A.* 1.446-497.
15. Pl., *R.* 6. 509d-511c.
16. Sobre a *digressio*: Cic., *Inv.* 1.27.4; Cic., *De Or.*, 2.312 e Quint., *Instit.* 4.2.19.
17. Verg., *A.* 1.488: "Ele também se reconheceu misturado entre os príncipes aquivos".
18. Hom., *Od.* 7.79-135.

como referencial paradigmático ao mesmo procedimento encontrado nas "pinturas do templo de Juno" e nos portais do templo de Apolo, passagem ao Orco, uma e outra passagens da *Eneida* nos primeiro e sexto cantos, respectivamente.

2. A NARRATIVA ECFRÁSTICA E UM MUNDO FANTÁSTICO

Entre a *Eneida* e a *Odisseia*, parece-me que, muito mais que uma simples similaridade de espécie de écfrase, ou seja, de tropo de descrição tópica vívida, existe uma ligação de funcionalidade em relação ao todo de ambas as narrativas épicas. Quero dizer que o elemento determinante dessas narrativas é o mesmo, além de as duas se apresentarem como *digressiones* – como já foi dito, elas mantêm ponto de contato com a consciência da memória do protagonista desenhado por Homero, Odisseu, e aquele marchetado por Virgílio, Eneias. É mister, contudo, verificar que, em Virgílio, a écfrase parte de uma pintura cujo tema é épico e, em Homero, de um lugar vividamente imaterial, onírico, por assim dizer. Um φάντασμα cuja descrição sugeriu a todos, desde sempre, ser uma φαντασία de Homero. Porém, em ambos os casos, antecedem os exercícios de memória que serão realizados pelos protagonistas quando estes tomam o primeiro lugar do aedo ou do vate ao falar/cantar aos feácios e o segundo dirigindo sua desdita aos cartagineses. Então, mais um dado convém ser lembrado: a relação entre *écfrase* e memória e entre memória e descrição de lugar. Afinal, não há memória sem um lugar que a acolha, *les lieux de mémoire*.

Devo salientar ainda dois elementos importantes, ambos contidos na definição de écfrase construída por Teão. Assim, antes de avaliar a passagem a que me proponho observar, relembremos a lição do rétor em seus προγυμνάσματα:

> Ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. γίνεται δὲ ἔκφρασις προσώπων τε καὶ πραγμάτων καὶ τόπων καὶ χρόνων. [...] τόπων δὲ οἷον λειμῶνος, αἰγιαλῶν, πόλεων, νήσων, ἐρημίας, καὶ τῶν ὁμοίων[19].
>
> Écfrase é um discurso periegemático[20] que traz vividamente o assunto mostrado perante os olhos. Uma écfrase pode ser de pessoas, de eventos, de lugares e de épocas. [...] De lugares, tais como prados, praias, cidades, ilhas, lugares desertos e que tais.

19. Theon, *Prog.* 118.7-20. Ver P. Martins, "Uma Visão Periegemática da Écfrase", 2016.
20. *Idem*, pp. 176-182.

O sentido de λόγος περιηγηματικός não me parece suficientemente esclarecido nas traduções, pois essas o propõem como simples discurso descritivo. Entretanto, o verbo περιηγέομαι, que dá origem ao substantivo e ao adjetivo nesse caso, imprime um sentido a mais à descrição, qual seja, o de um percurso ou uma condução por caminhos do olhar e por meandros da mente em forma e "fôrma" discursiva. Esse elemento, que se soma à descrição propriamente dita, imprime movimento e tempo à descrição, tornando-a plena de narratividade. Veremos que, no trecho de Homero em questão, Odisseu é colocado diante de um palácio[21] e se passa a descrever o caminho de seu olhar verticalmente de cima para baixo, o percurso de sua φαντασία ou do devaneio de sua mente, sem falar no próprio movimento mecânico que alavanca a descrição, uma vez que ele transpõe os portais, adentra ao palácio, percorre suas galerias até chegar a um *locus amoeunus* de seu jardim interno.

Além disso, há que se pensar nos termos que seguem ao περιηγηματικός, ou seja, ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν – vividamente, brilhantemente, claramente diante dos olhos. É o termo que me parece diferenciar a écfrase das descrições comuns, dado que propõe uma virtude elocutiva necessária à *descriptio* e à *narratio*[22]. Assim, os elementos descritos que apresentem aspectos singulares e significativos à visão – cores, tons e luz – são essenciais às ἐκφράσεις/*ekphráseis*[23].

O desenho arquitetônico de Homero para o palácio de Alcínoo oferece, assim, inúmeros lugares ecfrásticos, que ora serão emulados pela construção serial épica antiga em Roma, ora serão reoperados nos quadros verbais de Filóstrato, o Velho, na Grécia romana. Fato curioso, porém, é não encontrarmos na crítica contemporânea, em que a écfrase sistematicamente tem sido tão discutida, referências à passagem da *Odisseia* da qual aqui me ocupo.

21. P. Murgatroyd, "Apuleian Ecphrasis: Cupid's Palace at *Met.* 5.1.2-5.2.2", 1997, pp. 357-366: "A descrição do palácio de um ser mítico remonta a Homero e era comum na poesia (especialmente a épica) até a época de Apuleio e depois: veja Hom., *Il* . 6.242-50 (Príamo), Hom., *Od.* 4.42-6 (Menelau), *Od.* , 7.81-135 (Alcino), A.R. 3.215-248 (Eates), Verg. *A* . 7.170-191 (Latino), Ov. *Met* . 2.1-18 (Sol), Statius, *Theb.* 7.40-63 (Marte), V. Fl. 5.408-454 (Eates), Claud. *De Rap. Proser.* 1.237-245 (Ceres), *Epithal.* 49-96 (Vênus), Sidonius 2.418-423 (Aurora), 1 1.14-33 (Vênus), Nonn. D. 3 .131-177 (Electra) e 18.67-87 (Estáfilo). Em nota: ver também residências reais de figuras históricas em J.B.J. 5.176-182 (Heródoto), Luc. 10.111-126 (Cleópatra), Suet., *Nero* 31 (Nero), Apul., *Mun.* 26 (Rei da Pérsia), Corrippus In Laudem Iustini Augusti Minoris 1.97-114 (Justino), e outras representações extraídas de residências suntuosas não reais".
22. Cic., *P.O.* 19.; Cic., *De Or.* 3.25; 3.160 e 3.163; Quint., *Inst.* 4.2.63-5; 6.2.29; 6.2.32; 8.3.61-70.
23. P. Martins, *op. cit.*, 2016, p. 184.

O primeiro dado a que me reporto é o comentário que Garvie faz acerca dos chamados livros feácios da *Odisseia*, ou seja, os sexto, sétimo e oitavo cantos. Informa-nos:

> Já na Antiguidade era discutido se Esquéria pertencia inteiramente ao mundo da imaginação e da fantasia, ou se Homero tinha em mente um lugar real. Os estudiosos modernos também têm exercido considerável engenhosidade para identificá-lo com um ou outro lugar no mundo real[24].

Garvie identifica nesse caso especificamente um tipo de estudo que tenta resgatar a geografia da *Odisseia*, isto é, que se preocupa com os lugares pelos quais Odisseu teria passado, a fim de produzir uma relação direta do texto com o mundo concreto. Em contrapartida, o que me interessa aqui é justamente a possibilidade inversa dessa preocupação. Para os propósitos deste texto, pouco importa se Esquéria existe ou não, mas sim que a descrição desse lugar como um todo, ou, mais precisamente, a *descriptio* ou écfrase do palácio de Alcínoo, é fruto de uma φαντασία cuja materialidade se realiza em διάνοια/*diánoia* a partir do tropo da écfrase e possui no μῦθος/*mythos*, no enredo da *Odisseia*, função de suspensão digressiva que serve, na estrutura narrativa, à intermediação entre aquilo que ocorre presentemente (saída da ilha de Calipso/chegada a Ítaca) e aquilo que ocorrera no passado (fim da guerra e chegada à terra de Calipso). Neste último caso, imagino que, sob o aspecto da τάξις, da disposição dessa épica homérica, a organização talvez inovadora, no caso, da ação narrativa em "desenho" não linear (*in medias res*), seja responsável pela presença dessa *digressio* descritiva que neutraliza ou suspende a narração dos fatos. Suspensão essa que se estende até o momento da comoção de Odisseu diante de Demódoco[25] e a consequente passagem do canto para a boca do protagonista e a apresentação de fatos concretos e reais para si e os seus, desde o fim da guerra de Troia. Nesse momento, torna-se o responsável pelos eventos passados, em lugar do aedo. Isto é, torna-se, ele mesmo, *um aedo de*

24. A. F. Garvie (ed.), *op. cit.*, p.19.
25. *Idem*, pp. 22-23: "O caráter estranhamente ambivalente dos feácios é observado há muito tempo. O mesmo ocorre com a natureza transitória do episódio dedicado a eles na narrativa do regresso de Odisseu à sua casa. Os dois vão juntos. As aventuras anteriores do herói ocorreram em grande parte além do mundo conhecido, em misteriosas terras e mares onde ele encontrou monstros e ninfas. Essas aventuras estão agora para atrás, e ele voltará em breve ao mundo real das pessoas comuns. Ele acabou de sair do lado de Calipso, mas em breve ele estará em casa em seu próprio palácio com Penélope. De certa maneira, os feácios são apresentados como pertencentes ao mundo da fantasia que ele está prestes a deixar e sua estadia Esquéria é a última de suas aventuras".

suas estórias. Podemos dizer, pois, que Odisseu, a partir do anúncio de suas aventuras pregressas, passa a ser o cantor/agente de seu destino[26].

Ainda tomando um argumento geográfico anotado por Garvie[27] em torno das discussões de Willamowitz e Shewan[28], tendo em vista o fato de Esquéria (Σχερία) ter a mesma etimologia de σχερός (continente, terra firme) e, portanto, observar que o lugar não seria uma ilha, afinal, manteria uma relação de contiguidade com a terra (continente), penso que podemos ler Esquéria justamente como a ponte narrativa de *continuidade*, aquela que estabelece o ponto de contato entre o presente e o passado. Esquéria, nesse sentido, é afeita a figurações que não possuem correspondência no mundo concreto ou natural. São φαντάσματα/*phantásmata* figurados verbalmente[29], como eu mesmo propus há pouco.

Outro elemento que corrobora a hipótese de ser Σχερία/*Schería* um mundo fantástico, além dos muitos estudos realizados, são justamente as duas apresentações que são feitas por Homero das embarcações feácias, tidas como mágicas. No primeiro caso, quando é pedido a Odisseu que indique qual é seu destino:

> οὐ γὰρ Φαιήκεσσι κυβερνητῆρες ἔασιν,
> οὐδέ τι πηδάλι' ἐστί, τά τ' ἄλλαι νῆες ἔχουσιν·
> ἀλλ' αὐταὶ ἴσασι νοήματα καὶ φρένας ἀνδρῶν,
> καὶ πάντων ἴσασι πόλιας καὶ πίονας ἀγροὺς
> ἀνθρώπων καὶ λαῖτμα τάχισθ' ἁλὸς ἐκπερόωσιν
> ἠέρι καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμέναι· οὐδέ ποτέ σφιν
> οὔτε τι πημανθῆναι ἔπι δέος οὔτ' ἀπολέσθαι[30].
>
> É que os Feaces não têm timoneiros, nem têm lemes,
> como é hábito entre as naus dos outros; mas as próprias naus
> compreendem os pensamentos e os espíritos dos homens,
> e conhecem as cidades e férteis campos de todos,
> atravessando o abismo do mar rapidamente,
> ocultadas por nuvens e nevoeiro. Nunca receiam que algo de mal
> lhes aconteça, nem nunca têm medo de se perder[31].

26. C. P. Segal, "The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus' Return", pp.17-64. *Arion*, 1962.
27. A. F. Garvie (ed.), *op. cit.*
28. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die Heimkehr des Odysseus*, 1927 e A. Shewan, "The Scheria old Odyssey", 1919, pp. 4-11 e 57-67.
29. Discuto o conceito de *eidola* e *simulacrum* em P. Martins e R. S. S. Amato,"Imagens Antigas Retoricamente Referenciadas", 2012, *passim*.
30. Hom., *Od.* 8.557-63.
31. Homero, *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço, 2011, pp. 255-256.

O segundo caso está em 7.321-6, quando são expostas as capacidades extraordinárias dessas naves para realizar percursos longos em pouquíssimo tempo[32]. Além dessas referências, parece-me que há na descrição do palácio de Alcínoo outros tantos elementos que correspondem a essa, digamos, irrealidade, e que, ecfrasticamente, são postos diante de nossos olhos e ouvidos atentos. Antes de observarmos a passagem em questão, lembremos previamente o que se nos coloca a narrativa.

3. O PALÁCIO DE ALCÍNOO

Ao início do canto 5[33], Atena interpela Zeus sobre a possibilidade de livrar Odisseu de sua atual morada ao lado de Calipso, no que é atendida prontamente. Mais adiante, nesse canto, o deus dos deuses envia Hermes à ilha da ninfa a fim de livrar Odisseu[34], que logo constrói uma jangada para partir[35]. Em um momento do trajeto, uma tempestade acomete-o e o faz naufragar[36]. No início do sexto canto, Odisseu, adormecido, desnudo e exaurido numa praia não identificada recobra o ânimo e vê-se ladeado por lindas moças e, entre elas, Nausícaa[37]. Esta lhe dá informações acerca de sua localização, ajuda-o a se recompor e a se banhar e dá-lhe o que vestir. A linda moça também o informa sobre quem ela seja e sugere que seu pai, o rei Alcínoo, possa ajudá-lo a terminar sua viagem, seu retorno (νόστος/*nóstos*). Adverte, entretanto, que não seria prudente que fossem juntos à cidadela. Por isso, segue para lá com alguma antecedência, enquanto Odisseu a acompanha à distância. Nesse momento, já no canto 7[38], lemos:

> αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
> Ἀλκινόου πρὸς δώματ' ἴε κλυτά· πολλὰ δέ οἱ κῆρ
> ὥρμαιν' ἱσταμένῳ, πρὶν χάλκεον οὐδὸν ἱκέσθαι.
> ὥς τε γὰρ ἠελίου αἴγλη πέλεν ἠὲ σελήνης
> δῶμα καθ' ὑψερεφὲς μεγαλήτορος Ἀλκινόοιο.
> χάλκεοι μὲν γὰρ τοῖχοι ἐληλέδατ' ἔνθα καὶ ἔνθα,
> ἐς μυχὸν ἐξ οὐδοῦ, περὶ δὲ θριγκὸς κυάνοιο·

32. A. D. Fraser, "Scheria and the Phaeacians", 1929, p. 159.
33. Hom., *Od.* 5.7-20.
34. Hom., *Od.* 5.29-42.Ver 5.97-115 e 5.160-170.
35. Hom., *Od.* 5.243-264.
36. Hom., *Od.* 5.286-493.
37. Hom., *Od.* 6.117-148.
38. Hom., *Od.* 7.81-136.

χρύσειαι δὲ θύραι πυκινὸν δόμον ἐντὸς ἔεργον·
ἀργύρεοι δὲ σταθμοὶ ἐν χαλκέῳ ἕστασαν οὐδῷ,
ἀργύρεον δ' ἐφ' ὑπερθύριον, χρυσέη δὲ κορώνη.
χρύσειοι δ' ἑκάτερθε καὶ ἀργύρεοι κύνες ἦσαν,
οὓς Ἥφαιστος ἔτευξεν ἰδυίῃσι πραπίδεσσι
δῶμα φυλασσέμεναι μεγαλήτορος Ἀλκινόοιο,
ἀθανάτους ὄντας καὶ ἀγήρως ἤματα πάντα.
ἐν δὲ θρόνοι περὶ τοῖχον ἐρηρέδατ' ἔνθα καὶ ἔνθα
ἐς μυχὸν ἐξ οὐδοῖο διαμπερές, ἔνθ' ἐνὶ πέπλοι
λεπτοὶ. ἐΰννητοι βεβλήατο, ἔργα γυναικῶν
ἔνθα δὲ Φαιήκων ἡγήτορες ἑδριόωντο
πίνοντες καὶ ἔδοντες· ἐπηετανὸν γὰρ ἔχεσκον.
χρύσειοι δ' ἄρα κοῦροι ἐϋδμήτων ἐπὶ βωμῶν
ἕστασαν αἰθομένας δαΐδας μετὰ χερσὶν ἔχοντες,
φαίνοντες νύκτας κατὰ δώματα δαιτυμόνεσσι.
πεντήκοντα δέ οἱ δμῳαὶ κατὰ δῶμα γυναῖκες
αἱ μὲν ἀλετρεύουσι μύλῃσ' ἔπι μήλοπα καρπόν,
αἱ δ' ἱστοὺς ὑφόωσι καὶ ἠλάκατα στρωφῶσιν
ἥμεναι, οἱά τε φύλλα μακεδνῆς αἰγείροιο·
καιρουσσέων δ' ὀθονέων ἀπολείβεται ὑγρὸν ἔλαιον.
ὅσσον Φαίηκες περὶ πάντων ἴδριες ἀνδρῶν
νῆα θοὴν ἐνὶ πόντῳ ἐλαυνέμεν, ὣς δὲ γυναῖκες
ἱστὸν τεχνῆσσαι· περὶ γάρ σφισι δῶκεν Ἀθήνη
ἔργα τ' ἐπίστασθαι περικαλλέα καὶ φρένας ἐσθλάς.
ἔκτοσθεν δ' αὐλῆς μέγας ὄρχατος ἄγχι θυράων
τετράγυος· περὶ δ' ἕρκος ἐλήλαται ἀμφοτέρωθεν.
ἔνθα δὲ δένδρεα μακρὰ πεφύκασι τηλεθάοντα,
ὄγχναι καὶ ῥοιαὶ καὶ μηλέαι ἀγλαόκαρποι
συκέαι τε γλυκεραὶ καὶ ἐλαῖαι τηλεθόωσαι.
τάων οὔ ποτε καρπὸς ἀπόλλυται οὐδ' ἀπολείπει
χείματος οὐδὲ θέρευς, ἐπετήσιος· ἀλλὰ μάλ' αἰεὶ
ζεφυρίη πνείουσα τὰ μὲν φύει, ἄλλα δὲ πέσσει.
ὄγχνη ἐπ' ὄγχνῃ γηράσκει, μῆλον δ' ἐπὶ μήλῳ,
αὐτὰρ ἐπὶ σταφυλῇ σταφυλή, σῦκον δ' ἐπὶ σύκῳ.
ἔνθα δέ οἱ πολύκαρπος ἀλῳὴ ἐρρίζωται,
τῆς ἕτερον μέν θ' εἰλόπεδον λευρῷ ἐνὶ χώρῳ
τέρσεται ἠελίῳ, ἑτέρας δ' ἄρα τε τρυγόωσιν,
ἄλλας δὲ τραπέουσι· πάροιθε δέ τ' ὄμφακές εἰσιν
ἄνθος ἀφιεῖσαι, ἕτεραι δ' ὑποπερκάζουσιν.
ἔνθα δὲ κοσμηταὶ πρασιαὶ παρὰ νείατον ὄρχον
παντοῖαι πεφύασιν, ἐπηετανὸν γανόωσαι.
ἐν δὲ δύω κρῆναι ἡ μέν τ' ἀνὰ κῆπον ἅπαντα
σκίδναται, ἡ δ' ἑτέρωθεν ὑπ' αὐλῆς οὐδὸν ἴησι
πρὸς δόμον ὑψηλόν, ὅθεν ὑδρεύοντο πολῖται.
τοῖ' ἄρ' ἐν Ἀλκινόοιο θεῶν ἔσαν ἀγλαὰ δῶρα.

ἔνθα στὰς θηεῖτο πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς.
αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ πάντα ἑῷ θηήσατο θυμῷ,
καρπαλίμως ὑπὲρ οὐδὸν ἐβήσετο δώματος εἴσω.
εὗρε δὲ Φαιήκων ἡγήτορας ἠδὲ μέδοντας [...]

Mas Ulisses
aproximou-se do palácio glorioso de Alcínoo. Aí, de pé,
muito se lhe revolveu o coração, antes de transpor o limiar de bronze:
pois reluzia o brilho do sol e reluzia o brilho da lua
no alto palácio do magnânimo Alcínoo.
De bronze eram as paredes que se estendiam daqui para ali,
até ao sítio mais afastado da soleira; e a cornija era de cor azul.
De ouro eram as portas que se fechavam na casa robusta,
e na brônzea soleira viam-se colunas de prata.
Prateada era a ombreira e de ouro era a maçaneta da porta.
De cada lado estavam cães feitos de ouro e de prata,
que fabricara Hefesto com excepcional perícia
para guardarem o palácio do magnânimo Alcínoo:
eram imortais e todos os seus dias eram isentos de velhice.
Lá dentro, aqui e acolá, estavam tronos encostados contra a parede,
desde a soleira até ao aposento mais escondido; e sobre eles
estavam mantas delicadas, bem tecidas: trabalhos de mulher.
Aí os príncipes dos Feaces tinham por hábito sentar-se
a beber e a comer, pois tinham de tudo em abundância.
Mancebos dourados estavam de pé junto aos bem construídos
altares, segurando nas mãos tochas ardentes, assim
iluminando as noites para os convivas sentados no banquete.
E cinquenta servas tem Alcínoo dentro do palácio:
delas há umas que moem o fruto dos cereais nos moinhos;
outras fabricam tecidos aos teares e sentam-se a fiar lã,
girando as rocas, que se agitam como folhas de um alto choupo.
E dos fios de linho escorre o líquido azeite.
Tal como os Feaces são os mais sabedores de todos os homens
sobre como navegar uma nau veloz sobre o mar, assim as mulheres
têm a perícia dos teares; pois a elas em especial deu Atena
o conhecimento de gloriosos trabalhos e boa sensatez.
Fora do pátio, começando junto às portas, estendia-se
o enorme pomar, com uma sebe de cada um dos lados.
Nele crescem altas árvores, muito frondosas,
pereiras, romãzeiras e macieiras de frutos brilhantes;
figueiras que davam figos doces e viçosas oliveiras.
Destas árvores não murcha o fruto, nem deixa de crescer
no inverno nem no verão, mas dura todo o ano.
Continuamente o Zéfiro faz crescer uns, amadurecendo outros.
A pêra amadurece sobre outra pêra; a maçã sobre outra maçã;

cacho de uvas sobre outro cacho; figo sobre figo.
Aí está também enraizada a vinha com muitas videiras:
parte dela é em local plano de temperatura amena,
seco pelo sol; na outra, homens apanham uvas.
Outras uvas são pisadas. À frente estão uvas verdes
que deixam cair a sua flor; outras se tornam escuras.
Junto à última fila da vinha crescem canteiros de flores
de toda a espécie, em maravilhosa abundância.
Há duas nascentes de água: uma espalha-se por todo
o jardim; do outro lado, a outra flui sob o limiar do pátio
em direção ao alto palácio: dela tirava o povo a sua água.
Tais eram os belos dons dos deuses em casa de Alcínoo.
Ali, de pé, se maravilhou o sofredor e divino Ulisses.
Mas depois de com tudo se ter admirado no coração,
transpôs rapidamente a soleira e entrou no palácio.
Encontrou os príncipes e conselheiros dos Feaces
a verter libações das taças em honra do Matador de Argos [...][39]

Os primeiros seis versos são muito importantes nessa descrição, já que fornecem elementos que perpassam os próximos cinquenta versos. O primeiro dado que deve ser observado com atenção é a expressão de estupefação e reflexão do protagonista diante do palácio. Os δώματα κλυτά – as casas esplendorosas – produzem afecção visual em Odisseu[40], afinal, estando ele ali de pé em frente da construção, isso lhe faz pensar, refletir. Esse efeito de sentido produzido pelo palácio, entretanto, antecede a causa, uma vez que a construção ainda não foi completamente observada ou "lida". Esta, digamos, antecipação lógica, justifica-se logo a seguir pela oração introduzida por um γὰρ explicativo que aponta para um argumento consistente: "γὰρ ἠελίου αἴγλη πέλεν ἠὲ σελήνης – o brilho do sol e da lua vinha a ser no alto palácio de Alcínoo magnânimo". É possível que essa explicação introduza um elemento sobrenatural, pois que contraria a existência concreta do lugar: o brilho da lua e/ou do sol só existe devido ao palácio, ou seja, sem o palácio não há dia nem noite. O segundo ponto a observar nesses versos é a marca de abertura dada ao episódio pela expressão temporal/locativa "πρὶν χάλκεον οὐδὸν ἱκέσθαι – antes de ter ultrapassado o portal de bronze". O portal de bronze, além de ser a entrada do palácio supostamente concreto, aponta para três possibilidades: a) é entrada para um mundo fantástico (a ponte entre o passado e o presente); b) é o limiar da casa

39. Homero, *op. cit.*, pp. 226-228.
40. Vale lembrar que este mesmo estado é retomado por Virgílio no primeiro canto da *Eneida*, quando Eneias se vê nas pinturas do temple em Cartago. Como veremos no próximo capítulo.

(δῶμα/*dôma*) da memória e c) é, enfim, o portal do desfecho da narrativa homérica: o início do seu fim[41]. Por último, é relevante nessa pequena passagem a construção da alegoria da luminosidade solar e/ou lunar. Acredito que essa apresentação da luz elaborada por Homero indique a chave metafórica de uma revelação, de um esclarecimento ou de um conhecimento que a écfrase irá descortinar desse ponto em diante, dessa *digressio ad comouendos animos*, com o perdão do anacronismo. A luminosidade está obviamente ligada à epifania de Apolo, afinal, ele é Febo – luminoso. Isso, sem discutir as óbvias relações implicadas nessas luzes e na reflexão que é indicada no início do trecho. O cogitar de Odisseu e seu esclarecimento advêm da claridade ou do esclarecimento apontado pelo brilho do sol e da lua. Essa ultrapassagem do portal realizada por Odisseu deve ser lida como a base da emulação de Virgílio, no primeiro e sexto cantos da *Eneida*. Tanto no primeiro canto, ao transpor os umbrais do templo de Juno erigido por Dido[42], como no sexto canto, ao passar pelos portais – plenos de ἐνάργεια /enárgeia[43] – do templo de Apolo[44], acompanhado da Sibila de Cumas, Eneias obterá revelações advindas de naturezas distintas. No primeiro caso, uma revelação/reconhecimento de si mesmo a partir da observação espelhada que terá de si nas pinturas. No segundo caso, uma revelação de natureza religiosa, já que terá contato com seus descendentes em um futuro extremamente distante, como iremos observar no próximo capítulo. Há de se pensar que, no caso de Odisseu, ele terá seu passado cantado por Demódoco e por ele mesmo, também bipartindo a revelação em dois níveis: aquelas que outros têm dele e aquela que ele tem de si. Vale dizer que essa mesma função atribuída a Odisseu, qual seja, de contar/cantar sua história pregressa à corte, será desempenhada por Eneias em Cartago, diante de Dido.

A estrutura binária dessas revelações, que estão por ser expostas nas narrativas de Demódoco e nos cantares do próprio Odisseu, é-me a mesma que se observa com a luz do sol e da lua que inicia o trecho anterior em viés de conhecimento e esclarecimento. Assim, a luz passa a estar refletida nos "elementos concretos" da arquitetura homérica, enunciados entre os versos 86-94. Já que a luz que o palácio engendra é luz astral (sol e lua) em seu espelhamento material, ela deve estar construída a partir do céu. Este, metaforica-

41. Essa última possibilidade de leitura do portal sustenta-se por hoje se entender que os cantos feácios da *Odisseia* são os cantos de transição entre o início da narrativa e o seu fim, uma vez que de Esquéria, Odisseu partirá para Ítaca onde realizará suas últimas façanhas.
42. Verg., *A.* 1.446-452.
43. Verg., *A.* 6.37.
44. Verg., *A.* 6. 9-12.

mente, é a moldura desse quadro descritivo, a moldura azul, θριγκός κύανος, isto é, um friso, uma parte intermediária de um *entablamento*, localizada entre a arquitrave e a cornija e, ainda, de cor azul como o céu, onde brilham o sol e a lua. Vale dizer que o termo κύανος pode também significar lápis-lazúli. A materialidade que a luz do sol e da lua ganha nesse enquadramento descritivo é a cromaticidade dos tons da prata, do bronze e do ouro refletidos nas paredes de bronze (χάλκεοι [...] τοῖχοι), nas portas de ouro (χρύσειαι [...] θύραι), nas colunas de prata (ἀργύρεοι [...] σταθμοὶ), na soleira de bronze (χάλκεος [...] οὐδός), no batente de prata (ἀργύρεον [...] ὑπερθύριον), na maçaneta de ouro (χρυσέη ... κορώνη) e, por fim, nos dois cães de ouro e prata (χρύσειοι [...] καὶ ἀργύρεοι κύνες). Ambos emblemáticos, pois, além de ser os "porteiros do palácio", guardam *em si* o manejo "de perícia excepcional" de Hefesto. Mais do que isso, guardam *em si* a própria imortalidade, afinal, são ἀθάνατοι */athánatoi*. Talvez a mesma imortalidade advinda da inexistência do palácio no mundo natural, na φύσις*/phýsis*.

Logo após essa parada reflexiva à frente do palácio, observando de cima para baixo toda sua arquitetura e todo seu ornamento, Odisseu adentra e suas primeiras visões são absolutamente naturais, dado que, em um palácio, encontrar tronos com mantas sobrepostas é algo banal. Ao falar do hábito de comer e beber dos feácios, Homero apresenta uma descrição da imagem de dois jovens rapazes cuja função é iluminar o espaço dos banquetes. São eles, como não poderia deixar de ser, rapazes dourados (χρύσειοι [...] κοῦροι), que, tendo (ἔχοντες) nas mãos (μετὰ χερσὶν) tochas que hão de queimar (αἰθομένας δαῖδας), iluminam as noites (φαίνοντες νύκτας)[45].

É relevante a estrutura espelhada elaborada por Homero para os próximos versos. O termo γυναῖκες parece-nos associado paralelamente ao κοῦροι χρύσειοι. Aqueles iluminam o banquete, estas fabricam os tecidos ou cuidam dos alimentos. Os primeiros são andriantes (ἀνδριάντες), são εἰκόνες[46], a supor que Homero não esteja fazendo uma metáfora quando os aponta como dourados. Já as mulheres são indefinidas até o ponto em que o poeta propõe que do tecido que fiam escorre azeite. Análises mais decalcadas nos aspectos referenciais desse texto hão de dizer que o azeite, que escorre das tapeçarias que são tecidas, são os óleos que fazem a roda da roca girar suavemente[47]. Parece-me, entretanto, que essa referência, longe de apontar um dado de realidade, dirige os ouvintes/leitores para o universo não natural em que está Odisseu. As γυναῖκες*/gynaîkes* mais parecem κόραι*/kórai*, figuradas (plástica ou pictoricamente) no salão de Alcínoo. Elas correspondem a mulheres que realizam ações cotidianas, isto é, tear, fiar, moer. Entretanto, até este ponto, temos uma avaliação apenas "impressionista". Contudo, cabe ressaltar que Homero indica que as habilidades das γυναῖκες assemelham-se ao navegar dos homens – e esse navegar, como foi visto, é mágico ou, ao menos, inusitado. Nesse momento, a meu ver, a descrição descola-se da realidade e a situação descrita ganha o mesmo estatuto mágico dos barcos feácios que levarão Odisseu a Ítaca sem que ele mesmo perceba. Soma-se a isto a referência divinal de Atena como propulsora dessas habilidades femininas, da mesma maneira que os navegantes têm o amparo de Posseidon.

45. Hom., *Od.* 7.95-102.
46. P. Martins e R. S. S. Amato, *op. cit.*, 2012, pp. 134-140. Ver sexto capítulo da segunda parte.
47. A. F. Garvie (ed.), *op. cit.* p. xxx: azeite de oliva era, como em alguns lugares ainda é, um ingrediente importante em alguns processos de tecelagem, trabalhando como agente de branqueamento leve como reforço das fibras.

Esse discurso *fantástico*, ou melhor, fantasioso ou imaginativo, necessariamente carece de uma peroração, que não pode ser outra senão o lugar de uma Idade de Ouro que contempla idealidades, afinal: "Destas árvores não murcha o fruto, nem deixa de crescer no inverno nem no verão, mas dura todo o ano". Dessa indicação, temos uvas perenes de duas variedades, a de comer e a de amassar, afora as uvas verdes que cedem flores e as que se tornam escuras. Junto ao vinhedo, flores abundam maravilhosas. Não há apenas uma nascente de água, senão duas, que espalharão vida por todo pátio, pois "Tais eram os belos dons dos deuses em casa de Alcínoo".

E, daí, só resta a Odisseu perfazer seu caminho, seu destino, seu *nóstos*, a fim de selar seu κλέος*/kléos*, glória imorredoura, em Ítaca. Afinal, a ele poderíamos dizer, como Kaváfis nos disse um dia: "Tu te tornaste sábio, um homem de experiência. / E, agora, sabes o que significam Ítacas"[48].

48. K. Kavafis, *Poemas,* trad. José Paulo Paes, 1982, p. 118.

FIGURA 5. *O encontro de Dido e Eneias*, de Nathaniel Dance-Holland, 1766, Tate Britain, T06736, Londres

II

UM HERÓI NA INTERSECÇÃO DE DOIS MUNDOS[1]

Como a páginas já relidas, vergo
minha atenção sobre quem fui de mim,
e nada de verdade em mim albergo
salvo uma ânsia sem princípio ou fim.

Fernando Pessoa[2]

Para conhecer objetivamente quem somos, devemos nos ver fora de nós mesmos, em algo que contém a nossa imagem, mas não é parte de nós, descobrindo o interno no externo, como fez Narciso quando se apaixonou pela sua imagem no lago.

Alberto Manguel[3]

1. UM HERÓI POR SER CONSTRUÍDO

No canto I da *Eneida*, entre os versos 446-497, Virgílio produz uma écfrase que descreve/narra cenas da *Ilíada* como pintura no templo de Juno em Cartago. Tal procedimento não só está sendo proposto como *ornatus*, mas também como forma de atribuir características heroicas específicas, um ἦθος determinado, ao protagonista da epopeia. Nesse sentido, ocupa-se a passagem de uma função argumentativa importante: ao operar esse mecanismo retórico, Virgílio atribui a Eneias um autorreconhecimento sensível. Essa passagem deve ser lida em relação direta com os versos do canto VI, em que apontam a chegada de Eneias ao Hades onde irá entrar em contato com o mundo das almas e irá se reconhecer herói também no âmbito inteligível. A partir do duplo reconhecimento, sensível e inteligível, o herói e

1. Este capítulo teve sua primeira versão publicada com o título "Eneias se Reconhece", 2005.
2. F. Pessoa, *Obra Poética*, 1981, p. 93.
3. A. Manguel, *Lendo Imagens*, 2001, p. 185.

sua descendência poderão fundar Roma. Dessa forma, pode-se ler o primeiro e o sexto cantos de acordo com a teoria platônica do conhecimento.

No início da *Eneida*, tendo consciência do exíguo passado literário de Eneias, como indica Guillemin, se comparado a Aquiles, Ulisses, Agamêmnon, Ájax e outros, Virgílio o insere num contexto heroico e histórico. Mostra as desventuras e desditas da personagem, que também se nos apresenta insegura, apesar de sua ἀρετή/*areté*[4] homérica e de seu ímpeto de guerra (θοῦρις ἀλκῆς/*thoyris alkês*)[5]. Contudo, o poeta não o faz de modo completo. Ou seja, observando a preceptiva das artes miméticas, nas quais *imitatio* (mimese) é prerrogativa necessária para a constituição do texto, Virgílio tem necessidade de constituir sua personagem, herói, tendo por base aquilo que se disse a seu respeito em outros textos de matiz literário e mítico, superando quando possível a construção já realizada e procedendo por conseguinte à emulação (*aemulatio*, ζήλωσις/*dzélosis*). Além disso, deve constituir um ἦθος que seja condizente com a formulação aristotélica[6] do caráter épico da personagem, que determina que tanto o herói épico como o trágico são agentes de atos elevados e, portanto, seres superiores.

Contudo, pouco se tem de Eneias nas letras que precedem ao poeta latino, afora os registros na *Ilíada* e no *Hino a Afrodite*. Pode-se dizer que nos restaram apenas citações esparsas desse herói, a saber: em Hesíodo, na *Teogonia*[7]; em Xenofonte, na *Anábase* e na *Cinegética*; em Platão, no *Laques*, em Aristóteles, num pequeno fragmento; e em Teofrasto, no *Tratado sobre as Plantas*. Da época helenística, nenhuma citação explícita nos chegou. Eneias volta à cena em autores latinos como Ênio, em *Vários*, e Serviliano, nos *Anais* – uma única citação em cada um. Daí, passa a ser sitematicamente citado à época de Augusto tanto em grego como em latim por Diodoro Sículo, na *Biblioteca Histórica*, Dionísio de Halicarnasso, nas *Antiguidades Romanas*, Tito Lívio, Propércio, Tibulo, Horácio e Ovídio. Autores, portanto, contemporâneos a Virgílio. Vale dizer que, em obras posteriores, a frequência passa a ser bem maior.

Quanto à construção da personagem na *Ilíada*, não podemos reduzi-la aos dois cantos em que há uma frequência preponderante de Eneias, o v e o xx, por mais que sejamos tentados a fazê-lo. Afinal, tanto no primeiro caso

4. Palavra cognata de ἄριστος, superlativo de ἀγαθός. Em Homero é a excelência guerreira, em Virgílio e em outros escritores latinos é equivalente a *uirtus*, palavra cognata de *uir*.
5. Epíteto de Ares.Ver Hom., *Il.* 7.164; 11.32; 17.81; 20.162 e Hom., *Od.* 4.527.
6. Arist., *Po.* 1448a e 1449b.
7. Hes., *Th.* 1008-1010: "Αἰνείαν δ' ἄρ' ἔτικτεν ἐυστέφανος Κυθέρεια /Ἀγχίσῃ ἥρωι μιγεῖς' ἐρατῇι φιλότητι / Ἴδης ἐν κορυφῇσι πολυπτύχου ἠνεμοέσσης – Gerou Eneias a bem-coroada Afrodite / unida ao herói Anquises em amores / nos cimos do Ida enrugado e ventoso". Hesíodo, *Teogonia: A Origem dos Deuses*, trad. J. A. A. Torrano, 1991, p. 163.

como no segundo, ele é citado 23 vezes e é personagem central nesses episódios. Em boa parte dos cantos, é citado uma única vez: I, VI, VIII, IX, XII, XIV, XV e XXIII. Além disso, no canto XIII, é citado sete vezes; no canto XVI, cinco vezes, e no XVII, nove vezes. As pequenas aparições são essenciais, pois que o inserem no quadro heroico, ampliando o leque de possibilidades de seu ἦθος. Dessa forma, suas coragem, força, nobreza, estirpe são características sistematicamente observadas nos referidos versos.

Entretanto, as duas grandes passagens nos cantos v e xx solidificam a construção ética da imagem heroica de Eneias, seja por qualificação direta, seja pelo contraste com os demais heróis. No quinto canto, após o embate entre Diomedes e Eneias em que este sofre dura derrota, ele tem seus cavalos tomados e é salvo por sua mãe, Afrodite, que também é ferida. Absolutamente vulnerável, é acolhido por Apolo – esse dado é essencial. Com a ajuda de Ares, a deusa sobe ao Olimpo e, buscando consolação e acolhimento de sua mãe, diz a Dione:

> οὗτά με Τυδέος υἱὸς ὑπέρθυμος Διομήδης,
> οὕνεκ' ἐγὼ φίλον υἱὸν ὑπεξέφερον πολέμοιο
> Αἰνείαν, ὃς ἐμοὶ πάντων πολὺ φίλτατός ἐστιν.
> οὐ γὰρ ἔτι Τρώων καὶ Ἀχαιῶν φύλοπις αἰνή,
> ἀλλ' ἤδη Δαναοί γε καὶ ἀθανάτοισι μάχονται.[8]
>
> Feriu-me o herói Diomedes, ânimo ardoroso,
> quando o filho querido eu tirava da luta,
> Eneias, para mim o mais caro dos homens.
> Não só com Tróicos medem-se os Dânaos, com deuses
> se confrontam[9].

Essa passagem, já no canto v, apresenta questões importantes a meu ver. Eneias, primeiramente, mostra-se inoperante em relação à grandeza de Diomedes. Sua descendência pouco ou quase nada é capaz de fazer em relação ao herói grego e sua protetora, Atena. Afinal, Tidida fora aparentemente ferido por Licaônio havia pouco, mas em seguida ressurgia diante de Eneias sem demonstrar debilidade alguma. Assim, apesar de sua coragem inegável, Eneias é frágil. Entretanto, sua fragilidade soma-se ao benfazejo auxílio de Apolo e de Afrodite. Esses deuses serão importantes para a narrativa virgiliana e para a história, digamos, simbólica de Roma, sob Júlio e, posterior e principalmente, sob Otávio, como veremos no penúltimo capítulo deste trabalho. No início do vigéssimo canto, Apolo, sob a figura de Licáon, impele Eneias a lutar

8. Hom., *Il.* 5.376-380.
9. Homero, *Ilíada*, trad. Haroldo de Campos, 2002, p. 201.

contra Aquiles, que responde "Por que, filho de Príamo, me exortas à luta / contra minha vontade, com Aquiles, sobre- / animoso?"[10], e, mais adiante, "Não é possível, cara a cara, / enfrentá-lo. Tem sempre, a seu lado, um dos deuses"[11]. Febo retruca o argumento de Eneias:

ἥρως ἀλλ' ἄγε καὶ σὺ θεοῖς αἰειγενέτῃσιν 104
εὔχεο· καὶ δὲ σέ φασι Διὸς κούρης Ἀφροδίτης 105
ἐκγεγάμεν, κεῖνος δὲ χερείονος ἐκ θεοῦ ἐστίν·
ἣ μὲν γὰρ Διός ἐσθ', ἣ δ' ἐξ ἁλίοιο γέροντος.
ἀλλ' ἰθὺς φέρε χαλκὸν ἀτειρέα, μηδέ σε πάμπαν
λευγαλέοις ἐπέεσσιν ἀποτρεπέτω καὶ ἀρειῇ[12]. 109

Herói, faz tua prece aos Sempiternos, 104
tu também, pois – se diz – és fruto de Afrodite, 105
filha de Zeus; Aquiles vem de menor deusa;
não de Zeus, mas do velho mar salino esta
última nasceu. Tua lança brônzea, infrangível,
enrista. Não te afetem ameaças e injúrias[13]. 109

Diante de argumentos irrefutáveis, Eneias pôs-se em marcha contra Aquiles, o que fez Hera instar Atena e Posseidon para que saíssem em proteção de Aquiles. Demove-a Posseidon, afirmando que, a não ser que outro deus favorecesse Eneias, deveriam eles se posicionar. Tomam assento e assistem à luta. Depois de longo combate, viu-se Eneias em tal desvantagem que assim falou Posseidon:

ὢ πόποι ἦ μοι ἄχος μεγαλήτορος Αἰνείαο, 293
ὃς τάχα Πηλεΐωνι δαμεὶς Ἄϊδος δὲ κάτεισι
πειθόμενος μύθοισιν Ἀπόλλωνος ἑκάτοιο 295
νήπιος, οὐδέ τί οἱ χραισμήσει λυγρὸν ὄλεθρον[14]. 296

Dói-me, ó deuses, que Eneias, grande-coração, veja-se, 293
por obra do Aquileu, prestes a baixar ao Hades,
a Febo Apolo, o Vibralonge, dando ouvidos. 295
Tolo! Da morte lácrima o deus não irá
defendê-lo[15]. 297

10. *Idem*, vv. 20.87-88.
11. *Idem*, vv. 20.97-98.
12. Hom., *Il.* 20.104-109.
13. Homero, *op. cit.*, p. 299.
14. Hom., *Il.* 20.293-296.
15. Homero, *op. cit.*, p. 309.

[...]
ἀλλ' ἄγεθ' ἡμεῖς πέρ μιν ὑπὲκ θανάτου ἀγάγωμεν, 300
μή πως καὶ Κρονίδης κεχολώσεται, αἴ κεν Ἀχιλλεὺς
τόνδε κατακτείνῃ·[16] 302

Vamos, pois, resguardá-lo da morte, senão 300
Zeus pai há de irritar-se no caso de Aquiles
o abater[17]. 302

Do final dessa passagem, soa-me fundamental dois versos proferidos por Posseidon:

νῦν δὲ δὴ Αἰνείαο βίη Τρώεσσιν ἀνάξει 307
καὶ παίδων παῖδες, τοί κεν μετόπισθε γένωνται[18]. 308

Agora sobre os Tróicos, Eneias reinará 307
e os seus filhos e os filhos nascituros deles[19]. 308

2. UMA VISÃO, UMA SURPRESA

Parece-me que a indicação divina aqui mostra como predição a existência de um futuro promissor que necessariamente é causa do enredo construído posteriormente por Virgílio. Ainda assim, era imperioso que Virgílio recuperasse, ou melhor, reconstruísse a imagem de Eneias, pois é em torno dele que a epopeia se desenvolve e é nele que se baseia o passado lendário da cidade que deseja exaltar, Roma. É ainda a serviço de seu imperador, Otávio – membro da *gens Iulia*, cuja origem é a mesma do herói em questão, segundo diz a lenda –, que Virgílio, encomiasticamente[20], realiza o poema sob a tutela de Mecenas, lugar-tenente do príncipe. Dessa maneira, retoma norma retórica do discurso epidítico que determina, na finalidade de vituperar ou elogiar, a exploração de categorias que devem ser observadas na constituição do discurso, entre as quais a estirpe é fundamental[21].

16. Hom., *Il.* 20.300-302.
17. Homero, *op. cit.*, p. 309.
18. Hom., *Il.* 20.307-308.
19. Homero, *op. cit.*, p. 309.
20. E. Bickel, *Historia de la Literatura Romana*, 1982.
21. *Ad. Heren.* 3.10.

A epopeia começa *in medias res*, mais especificamente, após Eneias fugir de Troia. Logo após a primeira intervenção divina, na forma de tempestade – cessada igualmente por outra intervenção, lá Juno, aqui Posseidon –, Eneias chega a Cartago. Em Cartago, num bosque aprazível, encontra um templo erigido em honra de Juno por Dido. Nesse templo, a riqueza e a imensidão – uma leitura de Homero: o palácio de Alcínoo – ilustram via metáfora que *Pater Aeneas* está prestes a ter confirmado e posteriormente esclarecido o seu *fatum*.

Hic templum Junoni ingens Sidonia Dido
Condebat, donis opulentum et numine diuae,
Aerea cui gradibus surgebant limina, nixaeque
Aere trabes, foribus cardo stridebat aenis.
Hoc primum in luco noua res oblata timorem
Leniit; hic primum Aeneas spernare salutem
Ausus et afflictis melius confidere rebus[22].

Lá punha Dido a Juno insigne templo,
Que dons e a rica efígie realçavam:
No brônzeo limiar dá brônzea escada,
Craveja o bronze as traves, e a couceira
Range em portões de bronze. Um novo objeto
Neste bosque a lenir entra os receios;
Aqui primeiro ousou fiar-se Eneias
E prometer-se alívio em seus pesares[23].

A alegoria do bronze é a distensão temporal das riquezas e dos sucessos que hão de vir-a-ser[25], afinal, o bronze é *locus communis* da perenidade e da riqueza, além de ter função figurativa como elemento que produz enargia. Os portais alegorizam a alteração do destino, afinal, são passagens para um passado recente que determinarão no herói a certeza de um futuro preestabelecido. Configuram-se como prenúncio do devir: *hic primum Aeneas spernare salutem / Ausus et afflictis melius confidere rebus*. Analogamente ao que apontei na *Odisseia*, quando, após a écfrase do Palácio de Alcínoo,

22. Verg., *A.* 1.446-452. Para o trecho Ver., *A.* 450-497 são essenciais os textos: M. C. J. Putnam, *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*, 1998, pp. 23-51 e M. Rodolpho, *Écfrase e Evidência nas Letras Latinas: Doutrina e Práxis*, 2013, pp. 204-212.
23. Virgílio, *Eneida Brasileira de Virgílio*, trad. Manuel Odorico Mendes, 2008, p. 45.
24. Observar que não existe correspondência entre os versos originais e os da tradução de Odorico Mendes.
25. Ver Hor., *Carm.* 3.30.

Odisseu definitivamente entra no Palácio[26]. Assim que Eneias transpuser os portais, confirmar-se-á sensivelmente herói e se lhe apontará a Fortuna vindoura, que pode ser lida como perene e, talvez, platonicamente imutável. Vale dizer, também, que a Fortuna, boa ou má, é categoria do demonstrativo e, além disso, associa-se às possibilidades poéticas da construção das personagens épicas e trágicas.

Entra Eneias no templo, incerto e titubeante quanto a seu próprio ser, quando, então, fica extático ao deparar com a própria memória recente – a guerra da qual acabara de participar e da qual saíra *profugus* –, sensível e visualmente iconizada nas pinturas nas paredes do templo.

Namque, sub ingenti lustrat dum singula templo,
Reginam opperiens, dum, quae fortuna sit urbi,
Articicumque manus inter se operumque laborem
Miratur, uidet Iliacas ex ordine pugnas,
Bellaque iam fama totum uulgata per orbem,
Atriden, Priamumque, et saeuum ambobus Achilen.
Constitit, et lacrimans: "Quis iam locus, inquit, Achate,
Quae regio in terris nostri labores?[27]

Pois quando, à espera da rainha, o templo
Nota peça por peça, quando o enlevam
De Cartago a fortuna, o gosto fino,
O artifício, o primor, acha em pintura
A fio as guerras d'Ilion, pelo orbe
Já soadas; o Atrida, o rei troiano,
E terror de ambos sobressai Aquiles.
Para, e em lágrimas diz: "Que sítio ou clima
Cheio, Acates, não é dos nossos males?[28]

Virgílio tanto se utiliza de uma arte simultânea, a pintura, que comprime a sucessão de uma ação no momento fecundo, como de uma arte temporal, a poesia, que distende a imagem simultânea na sucessão de uma ação. Assim, aviva na personagem a memória, artifício retórico-poético, e incute-lhe marca própria, estatuto mítico, feitos esses materializados por uma narrativa pictórica, espectral, não verbal. Entretanto, ela difere radicalmente dos modelos anteriores, cuja base era o escudo de Aquiles na *Ilíada*[29], ou O *Escudo de Hér-*

26. Como vimos no capítulo anterior.
27. Verg., *A.* 1.453-460.
28. Virgílio, *op. cit.*, p. 45.
29. Hom., *Il.* 18.470-574.

cules de Hesíodo[30], ou, ainda, os modelos helenísticos de *Apolônio de Rodes*[31], de Teócrito[32] e de Mosco[33], ou até a própria écfrase do escudo de Eneias no oitavo canto da *Eneida*. Curiosamente, esta primeira écfrase estabelece uma marca de "sensibilidade" que ocupa o mesmo espaço das qualificações da "materialidade" do objeto descrito nessas outras écfrases, em cujos temas se louva principalmente a habilidade técnica do construtor do objeto. Nas pinturas do templo, o que se tem é uma clara resposta do protagonista ao que está vendo. Diz Putnam:

> Em comparação com o seu retrato de Vulcano trabalhando, Virgílio mistura à sua écfrase inicial manifestações da reação emocional de Eneias diante daquilo que ele vê. Essas respostas emocionais substituem as palavras relacionadas à fabricação do artefato na écfrase do escudo, como se, no caso de Eneias, presuma-se que suas percepções tenham um papel ativo na reprodução do que ele contempla e do que analisamos através dele próprio[34].

Essa descrição enumerativa e detalhada de um objeto quanto às suas características sensíveis, reais ou fictícias, que determinam na recepção φαντασία como disposição anímica[35], que é a écfrase, tem como elemento necessário a enargia, que lhe confere brilho e vivacidade. Essa descrição, ainda que seja de caráter essencialmente estático, evidencia o processo. A simultaneidade dos detalhes, como afirma Lausberg[36], é o que condiciona tal caráter, mesmo que haja movimento nos detalhes do quadro ou no objeto descrito. Assim, apesar de ser um processo descritivo, possui internamente aspectos narrativos, determinados pelo objeto descrito. Quintiliano afirma: *Multum confert adiecta ueris credibilis rerum imago, quae uelut in rem praesentem perducere audientis uidetur*[37]. Piñeda, por sua vez, aponta:

30. Hesíodo, "Escudo de Heracles", trad. Jaa Torrano, 2000.
31. *Ap. Rhod.* 1.609-909.
32. Theocr., *Id.* 1.26-56.
33. Mosch. 37-62. D. P. Fowler, "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis", 1991, p. 30: "Na descrição literária de uma obra de arte, podemos encontrar traços de linearização e não linearização: o exemplo mais inteligente que conheço é o da écfrase em Mosco de Siracusa, em que a história de Argos e Io, que não foi linearizada pelo artista em os termos espaciais são então relinearizados por Mosco de uma maneira que permite que ambos os processos sejam vistos".
34. M. C. J. Putnam, *op. cit.*, pp. 23-24.
35. Arist., *De An.* 427a-429a.
36. H. Lausberg, *Manual de Retórica Literaria. Tomo I y II. Fundamentos de una Ciencia de la Literatura*, 1999.
37. Quint., *Inst.* 4.2.123: "Podemos criar algo muito eficaz se aos fatos atuais do caso adicionarmos uma imagem plausível do que ocorreu, como que fazendo nossa audiência sentir-se testemunha ocular da cena".

> As possibilidades narrativas da écfrase somam à sua qualidade essencialmente descritiva, mas deve-se entender que as écfrases não obedecem à ideia de caráter auxiliar da descrição em relação à narração. Diferentemente de qualquer outra descrição amplificadora, o êxtase é geralmente central e não periférico, no sentido de que não "ajuda" o progresso da narrativa, mas geralmente o intensifica. Naturalmente, falo daqueles textos em que a écfrase não aparece isenta (como em um poema), mas acompanha uma narração ou inserida nela[38].

Esse procedimento de Virgílio gerará em Eneias a consciência sensível de seu Ser, visível, somatória da imagem e do objeto, isto é, aquilo que se vê a seu respeito e aquilo que ele vê de si mesmo. Nesse sentido, há uma intensificação, ou seja, tanto observa o mundo das imagens (εἰκόνες), como o mundo dos seres que existem (ζόα/*dzóa*). Isto lhe propiciará ainda ver-se possuidor de um *fatum* determinado: será visivelmente herói. Jaa Torrano nos indica:

> Os mortais homens, quando nasceram com seu próprio destino por desígnios de Zeus, têm a existência presidida por numes que os interpelam durante a vida e assim os conduzem ao que estão destinados; por si mesma, a interpelação dos Numes aos mortais homens confere-lhes algo mais que aos interpelados distingue-se dos mortais homens e promove-os à condição sobre-humana de heróis[39].

Vale dizer, contudo, que aqui a interpelação é indireta. O fato de o reconhecimento ocorrer no templo de Juno pode ser um indicativo de que exista a relação divina indicada por Torrano, além de um enigma. Essa écfrase também deve ser lida como mecanismo elocutivo a serviço de um reconhecimento, uma ἀναγνώρισις (anagnórisis, reconhecimento) de terceiro tipo, conforme indica Aristóteles na *Poética*:

> ἡ τρίτη διὰ μνήμης, τῷ αἰσθέσθαι τι ἰδόντα, ὥσπερ ἡ ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένους, ἰδὼν γὰρ τὴν γραφὴν ἔκλαυσεν, καὶ ἡ ἐν Ἀλκίνου ἀπολόγῳ, ἀκούων γὰρ τοῦ κιθαριστοῦ καὶ μνησθεὶς ἐδάκρυσεν, ὅθεν ἀνεγνωρίσθησαν[40].
>
> A terceira espécie de reconhecimento efetua-se pelo despertar da memória sob impressões que se manifestam à vista, como nos Cipriotas de Diceógenes, em que a personagem, olhando o quadro, rompe em pranto; ou na narrativa de Alcínoo, em que Ulisses, ouvindo o citarista recorda e chora, e assim o reconheceram[41].

Contudo, a ἀναγνώρισις aqui é diferente, pois não é efetuada por terceiros, mas sim pelo próprio protagonista, que observa cenas de uma guerra da

38. V. Piñeda, "La Invención de la Écfrasis", 2000, p. 257.
39. Jaa Torrano, *O Sentido de Zeus*, 1988, p. 139.
40. Arist., *Po.* 1455a.
41. Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza, 1973, p. 457.

qual participara, e isso implica um tipo de περιπέτεια (peripéteia, peripécia) incomum senão nova.

Eneias, então, com a voz embargada, chorando (*lacrimans*), detém-se nos detalhes dos afrescos. Vê primeiro o Atrida, olha Príamo e Aquiles e, depois, pergunta a Acates até que ponto da terra havia chegado a notícia da desventura de seu povo: *Quis iam locus, inquit, Achate, / Quae regio in terris nostri non plena laboris?*[42]. Intriga-lhe que a fama de ingente guerra já tenha percorrido o mundo e, com essa, o sucesso de vencedores e de vencidos. Passa a entender, a partir desse momento, que não existe um herói vencido, pois a fama deseja honra e virtude e não apenas a vitória. Virgílio passa a descrever em pintura as cenas da guerra de Troia, uma nova leitura de Homero. Seu objetivo é enaltecer heróis, para, nesse contexto, nessa breve tradição das letras, inserir sua personagem épica como tal, amplificando suas qualidades e virtudes por contiguidade. Associa o protagonista aos heróis possuidores de κλέος, a fama, a glória, seja pela bela morte, seja pela vitória[43]. Detém-se, pois, aqui, em dois artifícios retóricos: o louvor e a amplificação, que estão absolutamente coadunados ao gênero demonstrativo do discurso.

Eneias continua a observar as pinturas:

en Priamus. sunt hic etiam sua praemia laudi,
sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.
solue metus; feret haec aliquam tibi fama salutem".
sic ait atque animum pictura pascit inani
multa gemens, largoque umectat flumine uultum.
namque uidebat uti bellantes Pergama circum
hac fugerent Grai, premeret Troiana iuuentus;
hac Phryges, instaret curru cristatus Achilles.
nec procul hinc Rhesi niueis tentoria uelis
agnoscit lacrimans, primo quae prodita somno
Tydides multa uastabat caede cruentus,
ardentisque auertit equos in castra prius quam
pabula gustassent Troiae Xanthumque bibissent.
parte alia fugiens amissis Troilus armis,
infelix puer atque impar congressus Achilli,
fertur equis curruque haeret resupinus inani,
lora tenens tamen; huic ceruixque comaeque trahuntur
per terram, et uersa puluis inscribitur hasta.
interea ad templum non aequae Palladis ibant
crinibus Iliades passis peplumque ferebant

42. Verg., *A.* 1.259-260.
43. J. P. Vernant, "A Bela Morte e o Cadáver Ultrajado", 1979, pp. 31-62.

suppliciter, tristes et tunsae pectora palmis;
diua solo fixos oculos auersa tenebat[44].

Eis Príamo! o louvor tem cá seus prêmios,
Dói mágoa alheia, e remanesce o pranto.
Coragem! que em teu bem conspira a fama".
Disse, e em vãos quadros se apascenta, e as faces
Gemebundo umedece em largo arroio.
Vê de Pérgamo em roda a hoste Graia
Do frígio ardor fugir, fugir a Teucra
Do instante carro do emplumado Aquiles.
Ai! perto a Reso por traição Tidides,
No primo sono, arrasa as níveas tendas,
De carnagem cruento; e os acres brutos
Volve ao seu campo, sem gostado haverem
De Troia os pastos, nem bebido o Xanto.
Triste! as armas perdendo, além, Tróilo,
Que arrostou-se menino ao próprio Aquiles,
É dos corcéis tirado, e ressupino,
Mas tendo os loros, do vazio carro
Pende; e a cerviz no pó, de rojo a coma,
Virada a lança hostil na areia escreve.
Em cabelo, as Ilíades aflitas
Ao templo iam também da iníqua Palas,
O peplo humildes ofertando, e os peitos
Com punhadas ferindo: aversa a deia
Olhos no chão pregava[45].

Não menos emocionado que no início desse momento narrativo, como foi visto, eleva e reverencia o seu povo ao enunciar *en Priamus!*. Ele o faz após citar o Agamêmnon (o Atrida), Príamo (o rei de Troia) e Aquiles. Estes são personagens centrais, afinal, o primeiro comanda os gregos, o segundo comanda os troianos e o último é o herói cuja ira é o cerne da narrativa homérica. Cabe destacar ainda a curiosa posição de Príamo no verso, cercado pelos dois gregos: *Atriden, Priamumque, et saeuum ambobus Achilen*. A interjeição *en Priamus!* em primeira posição, seguida do nominativo do nome próprio, é extremamente significativa. A esse respeito, de acordo com Putnam: "Por um breve momento, Príamo passa a ser o foco especial da empatia de Eneias, a qual confirmar-se-á por sua proeminência no desenho ecfrástico

44. Verg., *A.* 1.461-482.
45. Virgílio, *op. cit.*, p. 45.

maior"[46]. Eneias vê em pintura o rei troiano, e sua *reprasentatio* produz um efeito imediato: a emoção transborda, corroborando a tese de que nessa écfrase o sentimento – eu diria o πάθος (*páthos*) ou o *dolor*[47] – ocupa o lugar da descrição do primor técnico do objeto descrito. Dessa maneira, o efeito de sentido supera o modo de realização técnica da obra. Assim, os versos 461-465 vazam essa exacerbação patética: *sic ait atque animum pictura pascit inani*[48]. As pinturas inanes são alimento da alma, são capazes de fazer Eneias ver com os olhos da alma, *uisio mentis*. Imediatamente após a essa exploração de Eneias e Acates, os espectadores privilegiados, Virgílio apresenta, em 466, uma sequência "cinematográfica": a luta em Pérgamo, cuja vantagem troiana se faz ver primeiro, pois os gregos fogem e a juventude troiana os persegue: *hac fugerent Grai, premeret Troiana iuuentus*[49]. Imediatamente, surge a imagem de Aquiles seguindo os troianos em seu carro. Daí, é retomado o décimo canto da *Ilíada*: o episódio em que Reso e seus companheiros são aniquilados por Diomedes[50]. O próximo quadro é o de Tróilo[51] em sangrenta contenda com Aquiles; então, as troianas no templo de Palas, exemplos de virtude; e, por fim, observa-se atentamente o momento que sucede à morte de Heitor – índices pontuais de emulação com o poema homérico.

Ter circum Iliacos raptauerat Hectora muros, 483
Exanimumque auro corpus uendebat Achilles.
Tum uero ingentem gemitum dat pectore ab imo, 485
Vt spolia, ut currus, utque ipsum corpus amici,
Tendentemque manus Priamum conspexit inermes.
Se quoque principibus permixtum agnouit Achiuis,
Eoasque acies et nigrii Memnonis arma[52]. 489

[...] A Heitor Pelides 509
Três vezes arrastara em torno aos muros, 510
De ouro a peso vendia-lhe o cadáver.

46. M. C. J. Putnam, *op. cit.*
47. A. Barchiesi, "Rappresentazioni del Dolore e Interpretazione nell'*Eneide*", 1994.
48. Verg., *A.* 1. 464. Ver M. C. J. Putnam, *op. cit.*, p. 25: "O que podem ser 'quadros vãos' para o herói que se lembra, ou mesmo para a rainha atenta por trás de sua criação, com a arte substituindo a vida e a reprodução, a experiência imediata; haverá uma nova significação para o leitor que está atento ao poema como um todo e à propensão de Virgílio em propor significados em camadas. A écfrase virgiliana deixa o tempo parado e energiza seu contexto".
49. Verg., *A.* 1. 467.
50. Hom., *Il.* 10.435 e ss.
51. Hom., *Il.* 24.257.
52. Verg., *A.* 1.483-489.

Do imo um gemido grande Eneias solta,
No olhar o espólio, o coche, o amigo exânime,
E a Príamo estendendo as mãos inermes,
A si se reconhece entre os mais chefes, 515
Do negro rei Eôo a turma e as armas[53]. 516

Transtornado ao ver tais cenas, Eneias, como que diante de um espelho, se reconhece *permixtum* aos chefes gregos, a lutar. Percebe que os deuses lhe reservam sina digna dos heróis presentes nas pinturas e que, sendo ele herói, seu *fatum* será diferente do *fatum* de sua gente. À sua descendência está reservada a fundação de uma cidade que dominará o orbe. Seu destino será a conquista do Lácio[54] e ele será capaz de guardar e estabelecer as leis e os costumes da cidade. *Se*, *permixtum* e *agnouit* em texto e em pintura desvelam o ser visível de Eneias, seu ἦθος heroico, superior, pois, ao dos homens mortais. Diante dessa imagem reflexa, reconhece-se entre *princibus*, os primeiros das gentes, como se lhe principiasse aqui, herói, a iniciação que, no decorrer da epopeia, se completará com a descida aos infernos. Ao consolidar as bases da fundação de Roma, terá perfeito uma trajetória, um percurso, um descobrimento que dará sentido aos seus epítetos: *pius* e *pater*.

Virgílio, no final dessa narrativa, faz uma aproximação curiosa ao descrever Pentesileia, chefe das Amazonas, presente nos murais do templo, memória e imagem, e Dido, chefe de homens, e a entrada de sua corte no templo, imediato e realidade. Os dois pequenos períodos, o primeiro com quatro e segundo com cinco versos, referendam por simetria a similaridade de duas imagens femininas poderosas. Essa proximidade – a meu ver, uma belíssima alegoria, já que podemos traçar correspondências entra as imagens homólogas – indica uma relação entre passado e presente: o passado da imagem e o presente da épica. Eneias torna-se, nesse momento narrativo, o condutor, o responsável por uma imisção entre o mítico e o real por intermédio de sua sensibilidade, de sua visão. Os mesmos olhos que vertem lágrimas ao ver Heitor, ao ver a si mesmo, ao ver Pentesileia, assistem atônitos ao desfilar de Dido e seu séquito. Os mesmos olhos que observam as pinturas assistem à *regina* de Cartago.

53. Virgílio, *op. cit.*, p. 45.
54. Jaa Torrano, *op. cit.*, p. 139: "Assim são heróis: por apropriarem-se de um destino comum a todas as gentes de sua gente, tornando-o o seu próprio destino, participam das honras divinas mais que o comum dos homens".

Ducit Amazonidum lunatis agmina peltis
Penthesilea furens, mediisque in millibus ardet,
Áurea subnectens exsertae cingula mammae
Bellatrix, audetque uiris concurrere uirgo.
Haec dum Dardano Aeneae Miranda uidentur,
Dum stupet, obtutuque haeret defixus in uno,
Regina ad templum, forma pulcherrima Dido,
Incessit, magna iuvenum stipante caterua[55].

À testa de milhares de Amazonas
Com lumados broquéis, Pentisileia
Se abrasa em fúria, belicosa atando
Sob a despida mama um cinto de ouro,
E a virgem com varões brigar se atreve.
Quando extático o herói se embebe e enleia,
Ao templo a formosíssima rainha
Marcha, de jovens com loução cortejo[56].

Somente ele, herói, poderia contemplar de maneira similar tais imagens, pertencentes a instâncias diversas do Ser. Ele o faz pois participa de um mundo ao qual não têm acesso os mortais. Possui visão mais ampla das forças que regem o mundo. Segundo Putnam, essas forças podem ser lidas de duas maneiras:

> Eneias interpreta as pinturas como evidência de dois fatos. Primeiro, como todos os oito episódios lidam com eventos associados à queda de Troia, observa como esses incidentes foram celebrados universalmente e, presumivelmente, o quão dignos eles e seus protagonistas eram da imortalidade. [...] O orgulho implícito na reação de Eneias complementa a segunda maneira pela qual ele vê os murais: como evidência da enorme tristeza que tais acontecimentos geraram quando ocorreram e agora despertam novamente no momento de sua revisitação e, portanto, da compaixão de Dido em face do sofrimento humano e, em particular, da sua compreensão em relação à mágoa do troiano[57].

55. Verg., *A.* 1.490-497.
56. Virgílio, *op. cit.*
57. M. C. J. Putnam, *op. cit.*, p. 24.

3. PLATÃO E PLUTÃO EM VIRGÍLIO

Virgílio, na verdade, ao erigir essa personagem, herói, parece-me aludir à teoria platônica do conhecimento, em conformidade aos sexto e sétimo livros da *República*, mais especificamente quando o filósofo propõe a metáfora do sol[58], a imagem da linha[59] e a alegoria da caverna[60]. Essa aproximação entre Eneias e o filósofo ampara-se justamente no fim a que cada um dos dois está destinado: fundar e/ou governar a cidade. Entretanto, não devemos perder de vista que os sexto e sétimo livros irão se ocupar fundamentalmente da "construção do filósofo", isto é, quais qualidades lhe dão estofo a fim de que possa ocupar posição de destaque na cidade. Mais do que isso, esses livros buscam analisar o que lhe é desfavorável e traçam ainda como devem ser formados os guardiões para que atinjam o *saber mais elevado*, isto é, o μέγιστον μάθεμα/*mégiston máthema*, cujo objeto é a ideia do bem. Bolzani informa que "só pode ser objeto de conhecimento o que é sempre o mesmo, embora se apresente em diversos exemplares particulares. Noutras palavras, só é passível de ciência o que nunca muda"[61]. Assim, Eneias, ao se ver entre heróis, toma consciência sensível de que é um deles. Pode até imaginar ser um herói, mas não sabe se é um deles ainda. Ainda não sabe se essa possibilidade sensível será confirmada como um objeto de conhecimento – sempre o mesmo, portanto –, de sorte que a visão dele sobre si mesmo nos é apresentada como um exemplar particular e não algo irreprochável, perfeito. Bolzani também ensina que "ciência ou conhecimento só pode dizer respeito, portanto, àquele 'belo', àquele 'piedoso' e àquele 'corajoso' que Sócrates solicitava"[62]. As duas das três categorias indicadas são mais de uma vez apontadas na *Ilíada* e na *Eneida* em relação a esse herói – lembremos, pois, seu epíteto é *pius*.

Dessa maneira, no primeiro canto, Eneias é iniciado no âmbito do sensível, isto é, a personagem adquire certa δόξα (dóxa), conceito de opinião que é a contrapartida do conceito de ἐπιστήμη, conhecimento. Contudo, essa δόξα não é de um objeto qualquer, mas sim de si mesmo. Eneias é a um só tempo a imagem e o objeto do qual se tem imagem, mas, mesmo assim, uma imagem oportuna, seu κλέος já fora assumido por contiguidade. Porém, isso não é verdadeiro, afinal, ainda de acordo com Bolzani:

58. Pl., *R.* 507b-509d.
59. Pl., *R.* 509d-511e.
60. Pl., *R.* 514a-518b.
61. R. Bolzani Filho, "Introdução", 2006, p. XIII.
62. *Idem*, *ibidem*. Ver Pl., *Cra.* 439d-440b.

> [...] se esses mutáveis seres particulares que se dão a nossa sensibilidade não são legítimos objetos de conhecimento, semelhante ciência só pode ser acessível ao pensamento – não é o corpo, mutável, instável e precário, a via da descoberta desse conhecimento, mas sim a alma, que se caracteriza pelo pensar, pelo acesso ao inteligível[63].

Por outro lado, Eneias torna-se um iniciado nas coisas do mundo terreno, onde o olhar permite discernir as coisas bem e mal iluminadas; um iniciado nas coisas do mundo sensível, onde a memória e o olhar têm importância fundamental na obtenção dessa δόξα[64]. Porém, Eneias, após a conquista dessa δόξα, ainda não está apto (como o filósofo está, pois detém o saber dialético) a fundar e/ou governar a cidade. Falta-lhe o conhecimento do mundo das ideias, onde o sensível não tem valor, onde o Bem transmite às coisas, que "são", οὐσία (ousía, essência) e ἀλήθεια (alétheia, verdade). O herói carece, pois, de sua ascensão dialética, que será perfeita no âmbito do inteligível, do não visível, ou, ainda, no τόπος (tópos, lugar) das almas. Só após o domínio desse conhecimento (ἐπιστήμη/*epistéme*), qual seja, das coisas em si, Virgílio "permitirá" a Eneias a conquista do Lácio e a fundação de Roma, o cumprimento de seu *fatum*. Vale lembrar aqui que, apesar de o sensível não transmitir o conhecimento das coisas em si, das formas, uma vez que é um particular, ele é o ponto de partida para o conhecimento, "a alma deve partir dos particulares sensíveis para chegar a conhecê-las"[65].

Virgílio, ao propiciar esse contato sensível em um templo, impõe prerrogativa religiosa para aquisição da δόξα – fato inusitado. Porém, esse dado na narração permite estabelecermos ligação com o sexto canto da epopeia, quando Eneias vem a transpor os portais do futuro templo de Apolo[66]. Lá se lhe apontará o desvelo da região das almas e, consequentemente, no âmbito do inteligível. Adquirirá ἐπιστήμη, fato que, nesse caso específico, não pode ser desvinculado de relação religiosa, se platonicamente admitido. Há que se lembrar, também, do que estava inscrito na entrada do templo Delfos, em dedicação a Apolo: "γνώτι σεαυτόν (*gnóti seautón*)". Segundo Tosi:

63. R. Bolzani Filho, *op. cit.*, p. XIII.
64. Na aquisição dessa δόξα o grego utilizaria o verbo εἴδω/οἶδα, conhecer por ter visto; Virgílio, estranhamente, usa o verbo *agnosco* que tem a mesma raiz do verbo *gignosco*, que é utilizado no conhecer as coisas no âmbito do inteligível, isto é, na aquisição da ἐπιστήμη.
65. R. Bolzani Filho, *op. cit.*, p. XV.
66. O templo de Apolo é uma indicação fundamental, afinal o epíteto Febo significa luminoso (φῶς /φωτός e Φοιβή /Φοίβης). Assim, preside o deus o reconhecimento de Eneias no âmbito do inteligível e, ainda, pode-se relacionar esse dado com a metáfora do sol proposta por Pl., *R.* 507b-509d.

> [A tradição platônica[67]] afirma que foram exatamente os sete sábios que a puseram como epígrafe no templo de Delfos [...]. De fato, segundo as diversas possibilidades, podia equivaler a um convite ao conhecimento das características individuais, portanto das limitações individuais, ou então, um incitamento à introspecção da alma[68].

Há que se observar o contato existente entre os dois trechos. No primeiro canto, no templo de Juno, Eneias adquire a δόξα; no sexto, no templo de Apolo, ἐπιστήμη. No primeiro, transpõe umbrais de bronze, no sexto, de ouro. No primeiro, usa a visão, no sexto, há uma disposição anímica e mágica[69] que propicia o contato com o mundo das almas. Está claro, portanto, que há dois momentos construídos pelo poeta épico: um primeiro, em que Eneias observa-se entre os visíveis, e um segundo, em que comunga com os "invisíveis". Bolzani informa:

> [Os visíveis] que nunca mantêm a identidade, que mudam a todo momento – as coisas que se dão imediatamente a nós; e os "invisíveis", idênticos a si mesmos e invariáveis – as formas. Os primeiros – incluindo o corpo – são sensíveis, de múltiplos aspectos. Os últimos – incluindo a alma – são divinos, inteligíveis, de aspecto único. A esfera da sensibilidade, aí compreendido o corpo, torna-se, portanto, ontologicamente precária e inferior. Cabe à alma, para aproximar-se o máximo possível do conhecimento dessas formas inteligíveis, tentar afastar-se o máximo possível em vida, das exigências corporais, das paixões, pois o corpo é um obstáculo para aquisição do saber. Imortal, essa alma conhecerá plenamente as formas um dia e, quando o fizer, alcançará plenamente a identidade[70].

4. PLUTÃO: A VERDADE

O canto VI inicia de forma curiosa, mas significativa, se levarmos em conta a reação de Eneias diante das pinturas do templo: "*Sic fatur lacrimans*". Mais especificamente, nota-se que a emoção que fora a marca da écfrase no primeiro canto é o ponto de partida do sexto canto. É lógico que essa é uma marca narrativa que relaciona este canto com o anterior, cujo término é marcado pela morte de Palinuro – timoneiro de Eneias –, que cai ao mar e permanece insepulto. Mas, ainda assim, é interessante ressaltar que o mesmo efeito patético, que é tão importante naquela écfrase, repete-se nesse canto, como que

67. Pl., *Prt.* 343b.
68. R. Tosi, *Dicionário de Sentenças Latinas e Gregas*, 1996, pp. 162-163.
69. A Sibila de Cumas é quem auxilia Eneias na descida aos infernos. Verg., *A* . 6. 125-129.
70. R. Bolzani Filho, *op. cit.*, pp. XIV-XV.

estabelecendo uma ponte precisa entre as passagens. Seja como for, Eneias chega a Cumas. Lá, imediatamente dirige-se ao cimo de um monte:

at pius Aeneas arces quibus altus Apollo 9
praesidet horrendaeque procul secreta Sibyllae, 10
antrum immane, petit, magnam cui mentem animumque
Delius inspirat uates aperitque futura.
iam subeunt Triuiae lucos atque aurea tecta[71]. 13

O piedoso varão penetra o alcáçar 9
Em que Apolo preside, e as profundezas 10
Onde a horrenda Sibila ânimo e alento
O Délio vate inspira e abre os futuros.
Sobem da Trivia os lucos e áureos tetos[72]. 13

A indicação adversativa *at* marca claramente um fator diferencial entre Eneias e seus companheiros, já que aqueles estão a desvendar, a descobrir os mistérios da nova terra, e ele vai em busca de outras descobertas menos terrenas, uma vez que dependem de Apolo, da Sibila de Cumas e do desbravamento das selvas (*lucos*) da trívia Hecate. Esse desbravar tem seu fim indicado por Apolo, afinal, *Delius inspirat uates aperitque futura*. Mais curioso é que essas revelações se dão sob *aurea tecta*, importante referência que estabelece mais um contato com o bronze, a prata e o ouro do palácio de Alcínoo e com o bronze do templo de Juno. Outra coincidência importante, já que nos fica pouco claro o plural *subeunt*, sendo seus sujeitos Eneias e Acates, ou seja, os mesmos que estavam no templo de Juno. Outro elemento que me parece fundamental é como Virgílio propõe a história da fundação do templo em Cumas, atribuído a Dédalo em forma de uma pequena écfrase agora não mais apresentando *pictura inani*, mas relevos nas portas do templo assim cinzeladas:

redditus his primum terris tibi, Phoebe, sacrauit 18
remigium alarum posuitque immania templa.
in foribus letum Androgeo; tum pendere poenas 20
Cecropidae iussi (miserum!) septena quotannis
corpora natorum; stat ductis sortibus urna.
contra elata mari respondet Cnosia tellus:
hic crudelis amor tauri suppostaque furto
Pasiphae mixtumque genus prolesque biformis 25

71. Verg., *A* . 6. 9-13.
72. Virgílio, *op. cit.*, p. 145.

Minotaurus inest, Veneris monimenta nefandae,
hic labor ille domus et inextricabilis error;
magnum reginae sed enim miseratus amorem
Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resoluit,
caeca regens filo uestigia. tu quoque magnam 30
partem opere in tanto, sineret dolor, Icare, haberes.
bis conatus erat casus effingere in auro,
bis patriae cecidere manus. quin protinus omnia
perlegerent oculis, ni iam praemissus Achates
adforet atque una Phoebi Triuiaeque sacerdos, 35
Deiphobe Glauci, fatur quae talia regi:
'non hoc ista sibi tempus spectacula poscit;
nunc grege de intacto septem mactare iuuencos
praestiterit, totidem lectas ex more bidentis[73]. 39

Te sagra, ó Febo, e erige um bravo templo. 19
Nas portadas insculpe o morto Andrógeo, 20
E em castigo os Cecrópidas multados
Ah! na perda anual de sete filhos;
A urna está do sorteio. Ao mar soberba
Corresponde fronteira a gnósia terra:
Aqui do touro o amor cruel, e ao furto 25
Submetida Pasife, e a raça mista
Pôs, monumentos da nefanda Vênus,
Minotauro biforme; aqui da estância
Afadigosa o enredo inextricável,
Dolos que, da princesa apaixonada 30
Com pena, o mestre solve, e em tais desvaires
Cegos vestígios por um fio rege.
Não fosse, Ícaro, a dor, nessa obra-prima
Teu caso entrara: foi gravá-lo em ouro,
Duas vezes falece a mão paterna. 35
Mais perlustraram tudo, se expedido
Não regressasse Acates com Deifobe
De Glauco, a Febo e Apolo consagrada;
Que se endereça ao rei "Não mais, Eneias,
De espetáculos basta; ora te cumpre 40
De intacta grei matar novilhos sete,
Sete ovelhas do rito[74]. 42

73. Verg., *A* . 6. 18-39.
74. Virgílio, *op. cit.*, p. 146.

Esta passagem dialoga com a écfrase das pinturas de Dido. Curiosamente, também descreve parte de um local sagrado: lá, o templo de Juno, aqui, o templo de Apolo. Lá, temos *pictura inanis*, aqui *ista spetacula*. Lá, pinturas, aqui, relevos. Lá, a Guerra de Troia, aqui, o mito de Minos. Fato é que, mais uma vez, Eneias e Acates veem-se diante de uma obra visual, e, mais uma vez, a obra é capaz de alterar os ânimos, tanto que *Quin protinus omnia / Perlegerent oculis, ni iam praemissus Achates / Afforet atque una Phoebi Triuiaeque sacerdos / Deiphobe Glauci*. Deve se notar que Virgílio descreve duas folhas de portas: uma, digamos, cretense; outra, ateniense. Vista essa porta e realizadas as libações exigidas pela Sibila, as cem portas do templo se abrem. De lá, ecoam as respostas da Sibila, que informa-lhe o futuro: 1) Eneias ainda sofrerá grandes males na terra; 2) haverá muitas guerras e encontros terríveis; 3) o Tibre espumará sangue; 4) no Lácio, já nascera um novo Aquiles; 5) os novos obstáculos também adviriam de uma mulher. Entretanto, ela diz finalmente:

tu ne cede malis, sed contra audentior ito, 95
qua tua te Fortuna sinet. uia prima salutis
(quod minime reris) Graia pandetur ab urbe[75]. 97

Tu não franqueies; mais que a sorte ousado, 99
Resiste aos males. De livrar-te o meio
Te abre Graia cidade, o que nem pensas[76]. 101

Daí em diante, Eneias pede a Sibila, já que estão nos portais do inferno, que o leve até Anquises. Ela o atende, porém, aponta-lhe os ritos que deve cumprir a Prosérpina, levando-lhe o ramo de ouro da árvore de Juno. Alerta-o também que deve realizar as honras fúnebres a um de seus homens, Miseno, e isso farão seus homens na praia. Logo em seguida, duas pombas, aves de Vênus, lhe surgem, e a elas pede que o indiquem o caminho a seguir. Ao chegarem ao Averno, elas pousam numa árvore frondosa, cuja ramagem é de ouro. Rapidamente, Eneias colhe o ramo e leva-o ao lugar indicado por Sibila, onde realiza o rito a Prosérpina. Quando:

Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes 264
et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late, 265
sit mihi fas audita loqui, sit numine uestro
pandere res alta terra et caligine mersas.

75. Verg., *A.* 6. 95-97.
76. Virgílio, *op. cit.*, p. 146.

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram
perque domos Ditis uacuas et inania regna:
quale per incertam lunam sub luce maligna 270
est iter in siluis, ubi caelum condidit umbra
Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem[77]. 272

Deuses! que império sobre as almas tendes, 273
Caladas sombras, Flegetonte e Caos,
Taciturnos vastíssimos contornos, 275
Dai-me o que ouvi narrar, dai-me os arcanos
Do abismo descoser caliginoso.
D'erma noite iam sós no escuro envoltos,
Por vã plutônia estância e vácuos reinos,
Qual se anda à luz falaz da incerta Lua 280
Por matas, quando Jove embrusca o polo
E às coisas tira a cor tristonha treva[78]. 283

Eneias entra em contato com a geografia infernal e com entidades abstratas (no âmbito sensível) que lhe são apresentadas como figuras ideais[79]. Assim, surgem diante de si Remorsos, Medo, Mazelas, Trabalhos, Morte, Gozo, Discórdia. Obtém, assim, o conhecimento das coisas em si. Essas não são imagens, não são imitações ou reflexos, têm essência (οὐσία), são verdadeiras (ἀληθεῖς/*aletheîs*), ilatentes. Do ponto de vista da composição, Virgílio propõe a verbalização de uma bela φαντασία, uma vez que qualifica pontualmente as figuras de modo a delimitar suas características essenciais.

Vestibulum ante ipsum primisque in faucibus Orci 273
Luctus et ultrices posuere cubilia Curae;
Pallentesque habitant Morbi tristisque Senectus 275
Et Metus et malesuada Fames et turpis Egestas,
Terribiles uisu formae, Letumque Labosque,
Tum consanguineus Leti Sopor, et mala mentis
Gaudia mortiferumque aduerso in limine Bellum
Ferreique Eumenidum thalami et Discordia demens 280
Vitupereum crinem uitiis innexa cruentis[80]. 281

77. Verg., *A.* 6. 264-272.
78. Virgílio, *op. cit.*, p. 49.
79. Ideais no sentido de εἶδος – forma de alguma coisa no espírito, caráter específico de alguma coisa.
80. Verg., *A.* 6. 273-281.

No vestíbulo mesmo, às fauces do Orco
Se aninha o ultriz Remorso, e o Luto e o Medo;
Má conselheira a Fome e a vil Penúria,
Visões de horror; da mente os ruins prazeres,
E a Morte e a Lida, e Sono irmão da Morte:
De fronte a letal Guerra, e em férreo catre
As Fúrias, e a Discórdia insana que ata
Cruentos nastros na vipérea grenha[81].

A seguir – além, portanto, dos entes abstratos desenhados por Virgílio –, Eneias toma contato com figuras híbridas, míticas e mágicas que, por causa de seu caráter, poderiam ser consideradas pouco verossímeis. Assim, lhe são apresentadas como meros fantasmas, mas que possuem essência, dada a natureza da geografia em que se encontram.

In medio ramos annosaque bracchia pandit
Vulmus opaca, ingens, quam sedem Somnia uulgo
Vana tenere ferunt foliisque sub omnibus haerent.
Multaque praeterea uariarum monstra ferarum
Centauri in foribus stabulant Scyllaeque biformes
Et centumgeminus Briareus ac bellua Lernae
Horrendum stridens flammisque armata Chimaera,
Gorgones Harpyiaeque et forma tricorporis umbrae.
Corripit hic súbita trepidus formidine ferrum
Aeneas strictamque aciem uenientibus offert;
Et, ni docta comes tenues sine corpore uitas
Admoneat uolitare caua sub imagine formae,
Irruat et frustra ferro diuerberet umbras[82].

No centro, anosos braços largo e opaco
Olmo expande, e nos ramos se diz moram
A cada folha os sonhos vãos pegados.
Monstros mil aos portais, biformes Cilas,
Os Centauros, as Górgonas se alojam,
Mais o animal de Lerna horristridente,
E o fantasma tricórpore e as Harpias.
Eis de pavor o gume saca Eneias,
Tem-se à espera; e, se a mestra não lhe adverte
Que eram sem corpo avoejantes vidas

81. Virgílio, *op. cit.*, p. 149.
82. Verg., *A.* 6. 282-294.

E ocas formas sutis, ele investira
E de aço inútil açoitara sombras[83].

Atravessa Eneias o Estige e alcança os portais dos Campos Elíseos. Lá, encontra seu pai, Anquises, que lhe indica o Letes e as almas que dele bebem e que tomarão os corpos da estirpe vindoura, a raça romana. O velho nomeia reis, cônsules e o *Princeps Augustus*, vultos da história romana. Perfaz Eneias a iniciação, reconhece em si o que foi e o que será, ascende inteligivelmente, está pronto para o cumprir o que os deuses impuseram. Afinal:

His demum exactis perfecto munere diuae
Deuenere locos laetos et amoena uirecta
Fortunatorum nemorum sedesque beatas.
Largior hic campos aether et lumine uestit
Purpureo; solemque suum, sidera norunt.
Pars in gramineis exercent membra palaestris,
Contendunt ludo et fulua luctantur harena;
Pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt[84].

Completo o rito e o voto, enfim chegaram
A jucundos vergéis e amenas veigas,
Da bem-aventurança alegres sítios.
Éter mais largo purpureia os campos
Que alumina outro Sol, outras estrelas.
Em gramínea palestra alguns se exercem,
Brincam na fulva areia em luta e jogos;
Parte o compasso bate, e baila e canta[85].

83. Virgílio, *op. cit.*, p. 149.
84. Verg., *A.* 6. 638-644.
85. Virgílio, *op. cit.*, p. 154.