

VERSOS ECFRÁSTICOS: ESTÁCIO, *TEBAIDA*, 2. 215-223; 6. 531-547 E 9. 332-338

FERNANDA MESSEDER MOURA*

RESUMO

Neste artigo apresento e analiso três exemplos de écfrase na *Tebaida*. Demonstro como esse recurso poético se insere na longa tradição de autores cuidadosamente emulados por Estácio. Examinado ainda a écfrase em seu uso em versos anteriores mesmo à sua formulação retórica, variada, mas não exaustiva, que lhe tem sido dada desde a antiguidade.

PALAVRAS-CHAVE: Écfrase. Epopeia latina. Estácio. *Tebaida*.

A écfrase se insere em uma longa tradição de autores cuidadosamente emulados por Estácio. Exemplos em Homero e em Hesíodo atestam, já no século VIII a.C., usos poéticos precisos do que em formulação retórica posterior se referirá, em vocabulário técnico, como exercício de descrição (*ékphrasis*, entre os gregos; *descriptio*, entre os latinos).¹ É notória, com efeito, a descrição do escudo de Aquiles no canto 18 da *Iliada* (478-608); assim também, a do escudo de Hércules, em poema homônimo atribuído a Hesíodo, especialmente entre os versos 122-324.² Alguns séculos mais tarde, em V a.C., o mesmo procedimento poético, em gênero dramático, se atesta em Eurípides, que dele se vale, por exemplo, no *Íon*, entre os

* Professora Adjunta do Departamento de Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: fernandamesseder@letras.ufrj.br Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-9277-0384>

¹ Para uma discussão do emprego de écfrase em relação ao de enargia, costumeiramente a ele relacionado, entre os antigos, cf. ZANKER, Graham. Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry. *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, 124. Bd., H. 3-4, p. 297-311, 1981.

² Para uma tradução do poema, cf. TORRANO, Jaa. Escudo de Hércules: poema de Hesíodo. *Hipnos*, ano 5, n. 6, p. 185-221, 2000.

versos 184-221.³ Entre os séculos IV e III a.C., observa-se, na poesia pastoril, mais um exemplo desse recurso poético em Teócrito, quando da descrição de uma copa, no primeiro de seus idílios (1. 27-56).⁴ Na epopeia do século III a.C., quando Apolônio de Rodes descreve no primeiro canto das *Argonáuticas* o manto de Jasão (721-787),⁵ voltamos a encontrá-lo, e se, no mesmo período, Ênio deixou em seus *Anais* algum exemplo épico de descrição poética, o registro não nos chega, ou ao menos não nos fragmentos de que dispomos do poema, enquanto que, em Névio, em sua *Guerra púnica*, ao menos um fragmento, o da descrição da gigantomaquia, traz uma ocorrência de éfrase em verso saturnino.⁶

Vê-se, pois, como Virgílio segue uma tradição já estabelecida do uso poético da éfrase quando se lança a compor a *Eneida*,⁷ poema épico que influenciou diretamente os versos de Estácio, e no qual o recurso figura, por exemplo, na descrição da porta do templo de Juno, no canto 1 (453-493), na descrição do escudo de Enéias, no canto 8 (617-731), e na descrição do cinto de Palante, no canto 10 (495-505). Num dos artigos que apresenta sobre o tema, em Virgílio, Putnam (1995, p. 107), na qualidade de um classicista que olha para a produção poética da Antiguidade como

³ A respeito do qual, cf. DUARTE, Adriana da Silva. Cena e cenografia no *Íon* de Eurípedes. *Letras Clássicas*, v. 18, n. 1, p. 35-50, 2014.

⁴ A tradução dos versos indicados pode ser consultada em NOGUEIRA, Érico. *Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito*. 2012. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. p. 88-90.

⁵ Para um estudo recente sobre o manto de Jasão seguido de sua tradução, cf. RODRIGUES JR., Fernando. A ΕΚΦΡΑΣΙΣ do manto de Jasão nas *Argonáuticas* e seu modelo iliádico. *Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 32, n. 1, p. 147-164, 2019.

⁶ Estudo detalhado do fragmento se lê em RIEMER, Faber. The Ekphrasis in Naevius' *Bellum Punicum* and Hellenistic Literary Aesthetics. *Hermes*, v. 140, n. 4, p. 417-426, 2012.

⁷ Atente-se para a distinção entre a prática corrente do recurso em Virgílio e a sua formalização: “Embora ela ocorra duas vezes nas obras de Dionísio de Halicarnasso (*De imitatione* fr. 6. 3. 2 e *Ars Rhetorica* 10. 17), autor contemporâneo de Virgílio, ela não estava em uso corrente antes da Segunda Sofística” (“Though it occurs twice in the works of Virgil’s contemporary Dionysius of Halicarnassus (*De Imitatione* fr. 6. 3. 2 and *Ars Rhetorica* 10. 17), it is not in common usage until the Second Sophistic”, PUTNAM, 1994, p. 171, nota 1, tradução minha).

estudioso moderno, se refere à écfrese como “[...] o *topos* ou subgênero pelo qual um autor interrompe a narrativa dos acontecimentos a fim de oferecer uma pausa para um ato detalhado de descrição” (tradução minha)⁸. Com efeito, a écfrese finda por suspender a narrativa por uma extensão de versos por vezes longa, por vezes breve, e, ao fazê-lo, põe em destaque elementos que se mostram úteis a outro ponto inerente à própria narrativa que aparentemente fez suspender, o referido “ato detalhado da descrição” sendo especialmente relevante aqui.

A discussão, afinal, sobre como e em que parte de uma argumentação um orador deveria apresentar determinada questão era preocupação dos que se dedicavam à prática oratória em período anterior (republicano) àquele em que compõe Virgílio (augustano), mas balizador dele. Em passagem singular do *De oratore* (3. 202),⁹ Cícero menciona como a delonga num único assunto (*commoratio una in re*) por quem discursa desperta grande comoção (*permultum mouet*) em quem o ouve, assim como o faz uma explanação clara dos assuntos (*inlustris explanatio rerum*), ao praticamente dispor os fatos diante da vista (*sub aspectum paene subiectio*), servindo tanto para iluminar o que se quer narrar quanto para amplificá-lo (*et ad inlustrandum id, quod exponitur, et ad amplificandum*). A contribuição de Vasaly (1993, p. 90) para o entendimento de como essa questão se apresenta em Cícero é meticulosa e colhe “a variedade de nomes” associada a essa técnica de visualização pelo discurso, “com frequência identificada com *ekphrasis, enargeia, repraesentatio, illustratio, demonstratio, descriptio, e sub oculos subiectio*” (tradução minha)¹⁰, o que apenas aponta, segundo ela, para a dificuldade sentida pelos

⁸ “[...] the topos or sub-genre whereby an author brings narrative of events to a halt in order to offer pause for a detailed act of description” (PUTNAM, 1995, p. 107).

⁹ A edição de texto consultada foi a de Wilkins (1902).

¹⁰ “[...] a variety of names, [...] often identified with *ekphrasis, enargeia, hypotyposis, diatyposis, evidentia, repraesentatio, illustratio, demonstratio, descriptio, and sub oculos subiectio*” (VASALY, 1993, p. 90).

antigos de defini-la, não havendo, entretanto, qualquer dúvida sobre o reconhecimento e a importância de sua utilização.

Poucos anos antes, Hollander (1988, p. 209) observava já como “a mais antiga poesia efrástica descreve o que não existe, salvo na própria ficção da poesia” (tradução minha);¹¹ ou seja, destacava a técnica poética de propor imagens mentais pela mera descrição de algo, e denominava especificamente “éfrase nocional” (“notional ekphrasis”) o tipo de descrição poética de um objeto que permite dar relevo a alguns elementos, deixando de lado informações convencionais, e culturalmente partilhadas, do objeto descrito que pode ou não existir na realidade, por sabê-lo em circulação em dada cultura em que o poeta o pressupõe, por nela estar também ele inserido; se não em seu próprio tempo histórico, por uma tradição oral que lhe chega, isto é, mesmo quando o tempo narrado for o tempo mítico.

É esse justamente o caso dos exemplos de éfrase aos quais me dedico neste artigo, em que trato de como Públio Papínio Estácio emprega, em sua *Tebaida*, esse recurso poético no poema épico que, diferentemente de sua *Aquileida*, interrompida quando de sua morte, pôde nos legar de forma integral.¹² Poeta latino posterior a Virgílio e a Ovídio, Estácio muito deve à tradição poética antiga sumariamente aqui traçada, e por cuja erudição conhece não só o tratamento filosófico vinculado à questão, mas sobretudo a formulação retórica, variada, mas não exaustiva, de sua época.

É meu objetivo neste artigo apontar e apresentar três exemplos de éfrase da *Tebaida* e analisar, a cada vez, a função que a éfrase cumpre na

¹¹ “The earliest ekphrastic poetry describes what doesn’t exist, save in the poetry’s own fiction” (HOLLANDER, 1988, p. 209).

¹² A respeito do emprego da éfrase nas *Silvas*, cf., por exemplo, PUTNAM, Michael C. J. *Stattus Silvae 1.3: A Stream and Two Villas. Illinois Classical Studies*, v. 44, n. 1, p. 66-100, 2019; LEITE, Leni R. O livro e o templo: poesia flaviana e arte cotidiana. *Letras Clássicas*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 85-93, 2014; NEWLANDS, Carole. Architectural Ekphrasis in Roman Poetry. In: PAPANGHELIS, Theodore D.; HARRISON, Stephen J.; FRANGOULIDIS, Stavros (org.). *Generic interfaces in Latin literature: encounters, interactions and transformations*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2013, p. 55-78, e MARSHALL, Adam R. *Spectandi voluptas: ekphrasis and poetic immortality in Statius Silvae 1.1. The Classical Journal*, v. 106, n. 3, p. 321-347, 2011.

estrutura composicional desse poema que, passado no tempo mítico da casa tebana e dos sete contra Tebas, olha para o tempo presente de Roma, de que o poeta participa, com o favor do imperador Domiciano.

A primeira écfrase a que me dedico se apresenta no segundo canto do poema, entre os versos 215 e 223. Ofereço doravante o texto latino seguido de minha tradução, aqui a partir do verso 213,¹³ de modo a contextualizar minimamente a cena:

diffuderat Argos
expectata dies: laeto regalia coetu
atria complentur. species est cernere auorum 215
comminus et uiuis certantia uultibus aera,
tantum ausae perferre manus: pater ipse bicornis
in laeuum prona nixus sedet Inachus urna;
hunc tegit Iasiusque senex placidusque Phoroneus
et bellator Abas indignatusque Tonantem 220
Acrisius nudoque ferens caput ense Coroebus
toruaque iam Danaï facinus meditantis imago,
exin mille duces.

O esperado dia alegrara Argos: enche-se o átrio real de felizes encontros, a eles é dado discernir de perto as efígies de seus ancestrais e os bronzes rivais das expressões dos vivos. Tanto ousaram as mãos que lhes deram a forma final! Ínaco, ele mesmo pai, bicorne, se senta inclinado à esquerda da urna que pende; o velho Iásio o acompanha, e o pacífico Foroneu, e Abas, o guerreiro, e Acrísio, indignado com o Tonante, e Corebo, que leva uma cabeça em sua espada nua, e a terrível imagem de Dânao, já premeditando o crime, e mil príncipes a partir daí.

No átrio descrito (em latim, emprega-se o plural poético, *regalia ... atria*, 214-215) Estácio nos apresenta as efígies dos antigos reis míticos da

¹³ Todas as citações da *Tebaida* advêm da edição de Hall *et al.* (2007).

região de Argos, cidade-estado do Peloponeso, durante o pacífico reinado de Adrasto. O material manipulado pelas mãos habilidosas na técnica artística da escultura é o bronze (*aera*, 216). A aproximação cultural é clara: entre os romanos, as imagens ancestrais de figuras ilustres eram costumeiramente elaboradas em cera, integravam a procissão fúnebre e ficavam dispostas no átrio da casa. Quebra a descrição o comentário direcionado a quem ouve a recitação do poema e a quem o lê: a magnitude da ousadia (*ausae*, 217) das mãos (*manus*, 217), metonímia frequente, segundo Gervais (2013, p. 153) de habilidade artística das mãos que produziram tão vívidas efígies, em contraste lexical, assinala, pela violência que o uso de *certantia* (216) evoca. É minha interpretação que, por meio de tal contraste, antes mesmo de o elenco dos reis ser anunciado, enfatiza-se a rivalidade entre os que se foram (ali representados pelas efígies em bronze) e os vivos que se põem face a face contra eles, observando-lhes os traços e as expressões. Antecipa-se, pois, o tema da disputa familiar de sucessão do poder, tão caro aos romanos, e central à ação da *Tebaida*, antes de virem detalhados os nomes, no pequeno catálogo que se abre em seguida, que compõem parte da descrição.

Que a descrição contenha esse pequeno catálogo dos reis míticos de Argos desperta especial interesse: nela primeiro vemos Ínaco, pai de Foroneu, em uso ambíguo de *pater*, que, de um lado, designa sua filiação direta a Foroneu, mas, de outro, pode designar o primeiro na linhagem ancestral dos argivos; em seguida, Abas, que, nas *Metamorfofes* (4. 607), vem referido por Ovídio como pai de Acrísio, rei listado na sequência em relação a Júpiter por meio de seu epíteto usual (tonante), em alusão ao conhecido episódio em que Acrísio, buscando evitar a profecia que recebera de que seria morto por seu neto, aprisiona sua filha, Dânae. Júpiter, no entanto, interfere nos planos do rei e não apenas consegue acesso a ela como a engravida, despertando, assim, a indignação de Acrísio. A ele se segue, no catálogo inserido nesta écfrase, Corebo, apresentado no canto anterior do poema (1. 605-668); e Dânao, fundador de Argos, após emigrar do Egito para a Grécia, já premeditando o assassinato dos filhos de seu irmão gêmeo, de modo a impedir o casamento deles com

suas filhas. Harrison (2013) observa como Estácio amplia o número de reis em relação aos da cena do sétimo canto da *Eneida* (170-191) que o poeta emula de modo a ajustá-lo ao número de heróis que posteriormente marcharão contra Tebas, nomeando-os um a um; como ao menos algumas das personagens ancestrais escolhidas demonstram o espírito guerreiro dos heróis; e como uma em particular, Dânao, antecipa o crime (*facinus*, 222), em discórdia fraterna, valendo-se o poeta desse mesmo vocábulo em relação posterior aos irmãos gêmeos Etéocles e Polinices.

A descrição é rica, portanto, em elementos mitológicos que elucidam aspectos de valor guerreiro, discórdia e crime, em meio a um ambiente marcado pela paz, o palácio do rei Adrasto, e pode ser lida, como propõe Harrison (2013), como prenúncio das futuras personagens que encontraremos no quarto canto do poema. Essa descrição parte, portanto, de um lugar convencional, o do ornamento de estilo peculiar à éfrase, e cumpre o propósito de integrar-se à ação mesma do poema, ao indiciar, por uma breve apresentação da linhagem argiva, os heróis que virão listados apenas dois cantos depois.

A segunda éfrase de que trato é uma curiosa descrição dupla, entre os versos 531 e 547 do sexto canto da *Tebaida*: a cratera de Hércules e o manto lídio, prêmios oferecidos respectivamente ao vencedor da corrida de carros, Anfiarau, por intervenção de Apolo, e a Admeto, que chega em segundo lugar no primeiro dos jogos fúnebres em honra de Ofeltes:

huic pretium palmae gemini cratera ferebant
Herculeum iuuenes: illum Tiryntius olim
ferre manu sola spumantemque ore supino
uertere seu monstri uictor seu Marte solebat.
Centauros habet arte truces aurumque figuris 535
terribile: hic mixta Lapitharum caede rotantur
saxa faces aliique iterum crateres; ubique
ingentes morientum irae; tenet ipse furentem
Hylaeum et torta molitur robora barba.
at tibi Maeonio fertur circumflua limbo 540
pro meritis, Admete, chlamys repetitaque multo

murice: Phrixei natat hic contemptor ephibus
aequoris et picea translucet caeruleus unda;
in latus ire manu mutaturusque uidetur
bracchia nec siccum speres in stamine crinem; 545
contra autem frustra sedet anxia turre suprema
Sestias in speculis, moritur prope conscius ignis.

Como prêmio da vitória, dois jovens gêmeos lhe levavam a cratera de Hércules: o Tiríntio costumava outrora carregá-la com uma única mão e, inclinado para trás, sorver-lhe a espuma quando vencedor, fosse contra um monstro fosse em batalha. Centauros, ferozes pela técnica artística, ela tem, e ouro, em figuras terríveis: aqui, em meio à morte dos lápitas, lançam-se pedras e fochos e outras crateras novamente; por toda a parte a crescente ira dos que estão morrendo; ele mesmo segura o furioso Hileu, torce-lhe a barba e empunha sua clava. A ti, porém, Admeto, é trazido por teus méritos um manto esvoaçante de borda meônia inúmeras vezes tingida em púrpura: aqui nada o efebo que despreza o mar de Frixo e brilha, cerúleo, na água cor de pez; parece ir de lado com a mão, prestes a alternar os braços, e não esperarias que seu cabelo, na trama do tecido, estivesse seco; do lado oposto, em vão está sentada, ansiosa, no topo da torre, Sestíade, em vigia, quase a extinguir-se a chama confidente.

A descrição da cratera de Hércules tem ecos homéricos (*Iliada*, 23. 740-747), virgilianos (*Eneida*, 5. 257-262; *Geórgicas*, 2. 454-457), e ovidianos (*Metamorfoses*, 12. 210-535). De forma concisa, Estácio alude à terra natal de Hércules (Tirinto, na Argólida), à sua força física, às suas disputas com seres monstruosos e mortais, à batalha dos lápitas contra os centauros, com menção a algumas armas específicas que maneja, reservando para o fim uma cena de combate em que Hércules se insurge contra Hileu com uma clava. Em sua primeira seção, essa éfrase resume, portanto, amplo conteúdo mitológico a partir, em especial, de alusões ao tratamento extensivo que a figura de Hércules ganha nos poemas mencionados acima, como comentado por Lovatt (2002).

A referência aos gêmeos (531) logo reproduz o jogo de duplos que se faz ver ao longo da *Tebaida* em diversas passagens como eco da disputa fraterna entre Etéocles e Polinices. Gábor (2016) reconhece na escolha de dois rapazes e na entrega de dois prêmios um aceno de que, como aqui, em que são dois os vencedores, não há vitória possível nem para a cidade de Tebas, nem para a de Argos, uma vez que os dois filhos de Édipo morrerão em combate. Mais do que isso, relaciona a morte dos irmãos ao combate dos centauros e dos lápitas ao verso 538, que traz como único resultado a indignação irada dos que morrem por toda a parte em combate; a futilidade da guerra, acrescento, devendo ser lembrada também aqui.

Quanto ao material empregado na confecção de um recipiente de líquidos chamado cratera (*crater*), geralmente presumido como sendo ouro, ser distinto daquele da cratera descrita em Homero, feita de prata, Lovatt (2002) chama a atenção em nota para a possibilidade de a menção a *aurum* no verso 535 estar não mais do que restrita às figuras aterrorizantes elaboradas nesse metal, o que levaria à visualização de uma cratera não toda em ouro, mas elaborada numa conjunção de prata (como a de alguns exemplos da tradição poética com os quais dialoga) e ouro, dada a separação, na descrição do verso, entre os centauros que a cratera exhibe e as referidas figuras pela partícula enclítica *-que*.

Com efeito, das leituras propostas para essa éfrase, a de Lovatt (2002) é a mais detalhada, a mais completa e a mais sugestiva de jogos intergenéricos e de disputas que emulam o próprio caráter dos jogos em que ela vem inserida. De modo mais singelo, mas ainda relevante, Vessey (1973, p. 216) identificou nas imagens de fúria e morte da cratera uma “prefiguração da destruição por vir” (tradução minha),¹⁴ isto é, uma referenciação poética a momentos diversos da ação, de modo a acentuar ora alguns aspectos das personagens ora alguns dos eixos temáticos centrais à ação. Parkes (2009, p. 490) vai além ao propor a leitura de que “a luta dos centauros contra os lápitas parece, pois, servir de paradigma

¹⁴ “The prefiguration of doom to come” (VESSEY, 1973, p. 2016).

para o conflito entre tebanos e argivos” (tradução minha)¹⁵ pela selvageria que reproduz e pelo paralelo que aparenta anunciar, calcado em relações intermediadas por passagens de Virgílio e Ovídio. Gábor (2016) igualmente tece considerações sobre a caracterização de Anfiarau e Admeto a partir dos centauros e de excertos da própria *Tebaida*, o que pode ser significativo para uma leitura intratextual desta écfrase.

A écfrase que lhe segue, a do manto lídio, deve ser associada a outros mantos descritos anteriormente pela tradição épica que Estácio conhece, sendo particularmente importantes para a descrição do manto oferecida por Homero (*Iliada*, 3. 125-128), Apolônio de Rodes (*Argonáuticas*, 1. 721-767), por Virgílio (*Eneida*, 5. 250-257), e, como chave de leitura para o efebo mencionado e quem o aguarda em vão, em razão de sua morte, as *Heróides* 18 e 19 de Ovídio, em alusão aos amantes Hero e Leandro, conforme apontado e explorado por Lovatt (2002) e por Gábor (2016). Ambos os estudiosos enfatizam como o caráter vívido da descrição é trazido pelo poeta, ao brincar com a expectativa (*nec speres*, 538) de quem a ouve, na medida em que ela gera, por um momento, a dúvida sobre estar ou não molhado o cabelo do rapaz cujo movimento corporal parece descrevê-lo em movimento de nado no mar, despertando assim o desejo do toque do objeto, para que se a dirimisse. A referência, lembram, é ao modo como os amantes se conheceram, isto é, à ocasião descrita, nas *Heróides*, em que Leandro, ao ser visto secando o cabelo por Hero, a sacerdotisa de Vênus, em Séstos, desperta nela a paixão, dado, por sua vez, lido em conjunção com o elemento erótico associado a corpos molhados presente na poesia amorosa de Ovídio.

O aparente desvio do tema da guerra para a relação dos amantes é explicado por Vessey (1973), que associa a espera frustrada de Hero à espera de Árgia, também essa em vão, da volta do marido, Polinices, que saiu para a guerra. A violência da primeira descrição, enfatizada em seu caráter bárbaro e selvagem, é, pois, retomada na que lhe segue,

15 “The Centaur-Lapith fight thus appears to serve as a paradigm for the Argive-Theban conflict” (PARKES, 2009, p. 490).

mas deslocada para a esfera dos amantes e para o fado inescapável das personagens lembradas. Ao fim, os dois prêmios reelaboram e iluminam aspectos dos irmãos cuja disputa pelo trono apenas gerará a própria ruína e daqueles a seu redor.

Com a descrição do escudo de Creneu, entre os versos 332 e 338 do nono canto da *Tebaida*, encerro a exposição e a análise de alguns dos variados empregos de éfrase na *Tebaida*:

arma decent umeros, clipeusque insignis et auro
lucidus Aoniae caelatur origine gentis.
Sidonis hic blandi per candida terga iuueni,
iam secura maris, teneris iam cornua palmis 335
non tenet, extremis adludunt aequora plantis;
ire putes clipeo fluctusque secare iuuenicum.
adiuuat unda fidem pelago, nec discolor amnis.

As armas lhe convêm aos ombros, e seu escudo insigne em ouro reluzente é gravado com a origem da raça aônia. Aqui, sobre as costas alvas do touro sedutor, a sidônia, já tranquila quanto ao mar, com as delicadas mãos já não mais lhe segura os chifres; com as pontas de seus pés e em torno deles as águas brincam; julgarias o touro a mover-se no escudo e a singrar as águas. Assiste e dá fé a onda, a cor do rio qual o mar.

Que o escudo illustre a origem da raça aônia (*Aoniae ... origine gentis*, 333) gravada (*caelatur*, 333) em metal nobre (*auro*, 332) de modo a fazer dele um objeto de arte que está de acordo com a tradição épica das descrições do escudo de Aquiles, no canto 18 da *Ilíada*, e de Enéias, no canto 8 da *Eneida*, como apontado por Dewar (1991). Chinn (2010, p. 148) havia observado como “a descrição do escudo é altamente alusiva e faz uso extensivo de vocabulário aquático e cromático” (tradução minha),¹⁶ a alusão principal sendo já ao escudo de Turno, retratado na *Eneida* (7.

¹⁶ “The shield description is highly allusive and makes extensive use of water and color vocabulary” (CHIN, 2010, p. 148).

783-792) por Virgílio, e ao rapto de Europa, levada mar afora por Zeus, celebrado por Ovídio nas *Metamorfoses* (6. 103-128), com possível alusão também, argumenta Chinn (2010), ao poema 64 de Catulo, por associação indireta a Ariadne, quando do rapto de Teseu.

A associação da descrição do escudo com aquele que o carrega está na ascendência de Creneu, filho de uma ninfa, Ismene, com Fauno, como indicado pelos versos 319-320 (*Fauno nymphaque Ismenide natus / maternis bellare tener Crenaeus in undis*), em menção às águas (*maternis ... in undis*), mas mais especificamente em seu avô, o rio Ismenos, referido nominalmente no verso 317. A associação se vincula de forma econômica à ação, já que é nesse rio em que se encontram, na cena descrita, os heróis Creneu e Hipomedonte.

O campo semântico das águas vem explorado verso a verso entre os versos 335 e 338 de modo a tornar vívidos os elementos diversos que compõem e enriquecem a descrição: *maris* (335) *aequora* (336), *fluctus* (337), *unda*, *pelago* e *amnis* (338) são os vocábulos empregados. A raiz formadora de *mare* (*mar-*) se distingue das dos demais em sua noção de brilho, segundo atestam Lewis e Short (1879), preservada em grego no adjetivo *mármaros*, definida por Liddle e Scott (1940) como “uma rocha cristalina que brilha [...] à luz”¹⁷ (tradução minha); posteriormente, mármore. Em sentido poético, as águas expressas por *mare* exprimem a água salgada, em possível associação, infiro, aos cristais do sal. *Aequor*, por sua vez, refere-se a uma superfície plana por igual, especialmente ao estado de calmaria do mar, quando assume tal forma. *Fluctus* designa o estado de flutuação próprio dos líquidos, e confere textura e movimento à descrição da imagem que, até aqui, se apresentava quanto ao brilho e à forma; já *unda* se aproxima de *fluctus* quanto ao movimento das águas, em seu potencial formador de ondas, e traz em sua raiz (*und-*) a qualidade do que é aquoso, acepção mantida em sânscrito. *Pelagus*, de raiz grega, é forma poética que designa mar, pelo grande volume e extensão das águas; *amnis*, por fim, designa o curso rápido de um rio; isto é, acrescenta, à noção prévia de

¹⁷ “A crystalline rock, which sparkles [...] in the light” (LIDDLE; SCOTT, 1940, p. 1081).

movimento, a velocidade da correnteza das águas. Forma-se, assim, uma imagem mental precisa e variada menos do objeto descrito e mais da cena que ele descreve.

Por Duncan (1914) não se ater em seu estudo às “[...] passagens em que evidentemente o poeta estava descrevendo uma obra de arte conhecida” (tradução minha)¹⁸ a partir de elementos convencionais, justifica a omissão dessa éfrase dentre os exemplos que ilustram “a tendência de Estácio ao plástico em seu estilo” (tradução minha).¹⁹ O mosaico da Vigna Casali, catalogado sob o número 4117 no século XIX (MATZ; DUHN, 1881) em torno da cena, vem apontado por Gaymann (1898) como objeto a se ter em mente para a interpretação dos versos da *Tebaida* aqui tratados, considerando a boa circulação iconográfica da cena descrita, o rapto de Europa, à época em que Estácio compõe seus versos. Gaymann (1898, p. 21) nota que Estácio, talvez para evitar a dificuldade de se reproduzir em palavras a precisão artística da pintura, não menciona “[...] os tons de verde azulado e opaco do mar” (tradução minha)²⁰ que, conforme assinalaram Matz e Duhn (1881), são enfatizados no mosaico cujo formato é circular, como o de um escudo. Embora certamente não pela razão oferecida acima por Gaymann (1898), as cores não foram de fato o elemento mais explorado por Estácio em sua descrição poética do escudo na *Tebaida*; em vez disso, não são mais do que aludidas, como as do rio, não dessemelhantes às do mar (*pelago nec discolor amnis*, 338).

O elemento pelo qual se destaca a descrição é a forma com que a cena ganha vida a partir da movimentação do touro e das águas. Quem toma conhecimento de tal descrição poética acreditaria ter diante dos olhos a cena (*ire putes clipeo fluctusque secare iuuencum*, 337): as ondas ajudam a torná-la fidedigna (*adiuuat unda fidem*, 338), fechando-se assim a composição da imagem do rapto de Europa enlevada por Zeus e pelos mares.

¹⁸ “[...] passages where, evidently, the poet was describing a well-known work of art” (DUNCAN, 1914, p. 11).

¹⁹ “[...] the tendency of Statius towards the ‘plastic’ in his style” (DUNCAN, 1914, p. 59).

²⁰ “[...] das gedämpfte bläuliche Grün des Meeres” (GAYMANN, 1898, p. 21).

Assim, a partir da apresentação, tradução e análise de três descrições de objetos diversos na *Tebaida*, busquei, neste artigo, organizar e elucidar algumas das principais diferenças de configuração épica propostas por Estácio, assim como possíveis leituras e interpretações de propósitos variados assumidos a cada vez por meio da écfrase. Esse recurso poético preciso, como ornamento, deleita; como mecanismo, põe em evidência elementos que, mais do que interromper a ação, interligam-se a ela. Argumentei ainda como a écfrase se mostra em relação viva com a cultura material em que tais narrativas vêm representadas de forma artística e vivenciadas na Roma antiga para a qual o poema foi composto, sem perder de vista a posteridade que diretamente nos diz respeito.

EKPHRASTIC LINES: STATIUS, *THEBAID*, 2. 215-223; 6. 531-547, AND 9. 332-338

ABSTRACT

In this article I present and analyze three instances of ekphrasis in the *Thebaid*. Firstly, I demonstrate the way ekphrasis is inserted in the long tradition of authors carefully emulated by Statius. I also examine ekphrasis in its use in verses prior even to its rhetorical formulation, varied, but not exhaustive, which has been given to it since antiquity.

KEYWORDS: Ekphrasis. Roman Epic. Statius. *Thebaid*

VERSOS ECFRÁSTICOS: ESTACIO, *TEBAIDA*, 2. 215-223; 6. 531-547 Y 9. 332-338

RESUMEN

En este artículo presento y analizo tres ejemplos de ekphrasis en la *Tebaida*. Primero demuestro la forma en que la ekphrasis pertenece como recurso poético en la larga tradición de autores que Estacio emuló con esmero. Todavía examino la ekphrasis en función poética incluso antes de su formulación retórica, tentativa y variada, que se le ha dado desde la antigüedad.

PALABRAS CLAVE: Ekphrasis. Épica latina. Estacio. *Tebaida*.

REFERÊNCIAS

- CHINN, Christopher. *Nec Discolor Amnis: Intertext and Aesthetics in Statius' Shield of Crenaeus (Theb. 9.332-338)*. *Phoenix*, v. 64, n. 1-2, p. 148-169, 2010.
- DEWAR, Michael. *Thebaid IX: Oxford Classical Monographs*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- DUNCAN, Thomas Shearer. *The Influence of Art on Description in the Poetry of P. Papinius Statius*. Baltimore: J.H. Furst Company, 1914.
- GAYMANN, Valentin. *Kunstarchäologische Studien zu Pap. Statius*. Würzburg: Becker's universitäts-buchdr, 1898.
- GÁRBOS, Hamvas. Ekphrasisok az Ezüstoi Eposzirodalomban. 2016. 225 f. Orientador: László Takács. Tese (Doutorado em Filologia Clássica) – Universidade Católica de Pázmány Péter, Budapeste, 2016.
- GERVAIS, Kyle. *Statius, Thebaid 2: Edited with a Commentary*. 2013. 420 f. Orientadores: William Dominik e John Garthwaite. Tese (Doutorado em Clássicas) – University of Otago, Dunedin, 2013.
- HALL, John Barrie; RITCHIE, Annabel; EDWARDS, Michael. *P. Papinius Statius. Thebaid and Achilleid*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. (v. I).
- HARRISON, Stephen. Proleptic Ekphrasis in Flavian Epic: Valerius Flaccus and Statius. In: MANUWALD, Gesine; VOIGT, Astrid (org.). *Flavian Epic Interactions*. Berlin-Boston: De Gruyter, 2013. p. 215-227.
- HOLLANDER, John. The Poetics of Ekphrasis. *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, v. 4, n. 1, p. 209-219, 1988.
- LEWIS, Charlton; SHORT, Charles. *A Latin Dictionary*. Founded on Andrews' edition of Freund's Latin dictionary. Revised, enlarged, and in great part rewritten. Oxford: Clarendon Press, 1879.
- LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, with the assistance of Roderick McKenzie. Oxford: Clarendon Press, 1940.
- LOVATT, Helen. Statius' Ekphrastic Games: *Thebaid* 6.531-47. *Ramus*, v. 31, n. 1-2, p. 73-90, 2002.

MATZ, Friedrich; DUHN, Friedrich Karl von. *Antike Bildwerke in Rom: mit Ausschluss der grösseren Sammlungen*. Leipzig: K.W. Hiersemann, 1881.

PARKES, Ruth. Hercules and the Centaurs: Reading Statius with Vergil and Ovid. *Classical Philology*, v. 104, n. 4, p. 476-494, 2009.

PUTNAM, Michael C. J. Virgil's Danaid Ekphrasis. *Illinois Classical Studies*, v. 19, p. 171-189, 1994.

PUTNAM, Michael C. J. Silvia's stag and Virgilian ekphrasis, *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, v. 34, p. 107-133, 1995.

VASALY, Ann. *Representations: Images of the World in Ciceronian Oratory*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1993.

VESSEY, David. *Statius & the Thebaid*. Cambridge: Cambridge University Press, 1973.

WILKINS, Augustus Samuels. *M. Tulli Ciceronis: Rhetorica, Libros de Oratore Tres Continens*. Oxford: Clarendon Press, 1902. (v. 1).

Submetido em 30 de setembro de 2021

Aceito em 13 de dezembro de 2021

Publicado em 30 de janeiro de 2022
