

ÉKPHRASIS NO SEGUNDO COMENTÁRIO DE LORENZO Ghiberti

LUIZ ARMANDO BAGOLIN*

Universidade de São Paulo

Resumo. Dos três comentários dirigidos por Lorenzo Ghiberti na recolha de autoridades antigas e modernas sobre as artes, o segundo desenvolve cumulativamente uma história das artes de sua idade para a qual o momento áulico é reservado à descrição pormenorizada de suas obras, exemplar da arte da escultura entre os florentinos, particularmente os relevos feitos para a Porta do Batistério de Florença.

Palavras-chave. Emendas; doutrinas; memória; sumários; autoridades.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p51-72

DOS TRÊS COMENTÁRIOS DIRIGIDOS POR LORENZO Ghiberti¹ NA RECOLHA de autoridades antigas e modernas sobre as artes, o segundo comentário desenvolve cumulativamente uma história das artes de sua idade para a qual o momento principal é reservado à descrição pormenorizada de suas próprias obras, particularmente os relevos feitos para a Segunda Porta do Batistério de Florença. Não é esta história, todavia, linear, nem expressa documentalmente experiências de um sujeito empírico. Não se trata da história da arte moderna relativa às estéticas ou filosofias da arte que desde o século XVIII a preenchem argumentativamente como um de seus relativos desdobramentos. Os comentários aplicam emendas para a composição de um discurso feito no gênero epidítico ou demonstrativo pelo qual se expõe uma história que se move circularmente entre auges e decadências (como em Plínio, o Velho), sendo os artistas modernos propostos como êmulos dos antigos. Não operando uma mera miscelânea de partes soltas de uma obra incompleta – em todo caso merecedora de respeito, devido ao esforço ou às boas intenções de seu autor, “um artista não-literato” –, a descontinuidade efetuada por estas emendas nos comentários não é descontrolada, nem intuitiva, nem muito menos expressivista. Concernentes à narração, as

* Docente e pesquisador do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (2005).

** Artigo recebido em 05.ago.2015 e aceito para publicação em 31.out.2015.

¹ Ghiberti 1947. Cf. também Ghiberti 1912.

emendas servem à especificação do destinatário que, por sua vez, contribui para a efetuação da verossimilhança e do decoro nos discursos que estão sendo expostos. Não é necessário, portanto, pensar numa autoria subjetivizada de Ghiberti, pois a sua memória não é psicológica. Constrói-se como autoridade textual ou compositiva a partir da recolha de *summaria facta*, “feitos resumidos” – às vezes, glosados, de trechos de várias autoridades, como Plínio, o Velho, Vitrúvio, Al-Hazem, Roger Bacon, e outras –, acionando uma memória coletiva na transcrição. A sequência obtida pela colação de textos vários aciona mimeticamente o engenho destas autoridades nos muitos campos de prescrição que podem ser partilhados com os seus destinatários originários, em especial os das artes particulares. Os trechos são emendados porque são ementas ou matérias do comentário. Comentário – de *commentor*, isto é, pensar com ementas – especifica um gênero de escrito que cola argumentos para a meditação. *Commentarius* ou *commentarium* é também “livro de notas ou apontamentos ou memorial”. Quintiliano (10.7.30) refere-se ao termo “comentário” como “rascunho ou projeto de discurso”. Os trechos que se expõem como assuntos de natureza distinta são matérias do comentário ou, dispostos numa ordem sequencial, operam por acrescentamentos, emendando sumários, resumos, glosas, notas, explicações, doutrinas, proposições, definições e histórias de vidas. Nessas emendas, a invenção relaciona-se, em geral, a um exercício de repetição que, ao reeditar a memória de autoridades e de lugares, serve a finalidades de natureza expositiva, rememorativa, resumitiva, de louvor – ou a todas elas. Como distinção para os gêneros do comentário, há aquele em que se explica um texto que não é reproduzido, e a glosa, em que se apõem notas a um texto que é reproduzido, como no comentário *Promissimus*, sobre Prisciano: “*Commentarius vel commentum dicitur liber continens sequentie et non littere expositionem, et dicitur glosa quae glosa, quia litteram plenarie exponit sicut lingua magistri*” (“Comentário ou comento diz-se do livro que contém exposição de sequência e não de letra; glosa, porém, a que contém exposição de sequência e de letra, e diz-se glosa como se glossa, pois que expõe plenamente a letra, assim como a língua do mestre”). Para Juan Luis Vives, retor espanhol do início do XVI – posterior a Ghiberti, portanto –, o comentário é um dos quatro gêneros da oração que se dedica a explicar as palavras (*De Ratione Dicendi*, 9).² Ao lado da *paraphrasis*, que as fazem dilatar a oração, e do *epitome*, que as fazem contrair, os *commentarii* as explicam na mesma língua, e a *versio sive interpretatio*, ou seja, a versão ou a interpretação as traduzem quanto ao sentido de uma língua para outra. Para Vives:

² Vives 1998.

[...] a interpretação de cada uma das palavras é uma glosa ou glossema, nome tomado da língua como se uma língua mais obscura se expusesse de forma mais clara [...] Quando é mais extensa se trata de um escólio, nome tomado do exercício das escolas que consiste numa oração fácil e modesta, desnuda totalmente de todo adorno e aparato. Os comentários se denominam assim por comentar, que é dissertar; estes são de dois tipos: simples ou relativos a outra coisa. São relativos a outra coisa quando se estuda e se explica o sentido de qualquer autor; estes são breves e contraídos, porém se estendem se se trata de uma matéria proposta e o intérprete prova que pode aportar algo, como são quase todos os comentários a Aristóteles, a Hipócrates, a Galeno, ao mestre das sentenças. [...] Nos comentários mais breves há de se considerar não tanto o que se pensa como o que pensa aquele a quem se decidiu explicar.

É necessário pensar ainda no início do segundo livro do *De Inventione*, no qual Cícero narra uma história da pintura de Helena encomendada pelo povo de Crótona a Zêuxis.³ Para figurá-la, este elege cinco jovens porque “acreditava que não poderia achar num só corpo as qualidades que buscava para representar a beleza ideal”. Cícero então compara este feito ao seu, emulando-o, pois ao escrever uma retórica coligindo escritos e preceitos de diversas autoridades sobre esta matéria, pôde eleger um número maior de modelos, de todos aqueles que escreveram sobre o ensino da retórica, diferentemente de Zêuxis que recorreu apenas a modelos de uma única cidade e de uma mesma idade. Esta história é exemplar para a composição de escritos no gênero comentário uma vez que se constitui como um lugar-comum para retores, poetas, assim como para quem intenta escrever sobre as artes, elegendo e recolhendo matérias fornecidas pela invenção.

Em virtude disso, devemos pensar em Lorenzo Ghiberti como um nome que autoriza a composição de comentários nos quais se articulam regimes de gêneros retóricos de decoros e verossímeis na aplicação de uma combinatória de preceitos, como uma enunciação imitativa ativa por emendas de muitos discursos, ou seja, como *commentarius*. Não havendo história como instrumento de uma razão documental, as notícias que vão sendo narradas, particularmente nos trechos sobre os pintores e escultores florentinos e senenses do século XIII ao XV, não se positavam como uma evolução estilística para as artes que prenunciam um suposto *Renascimento*. Lembrando que este último termo também pertence à história recente, em seu lugar corre tópica concernente à *Fortuna*, reproposta por Boécio, entre outros, e figurada em desenho exemplar sobre pele de porco por Villard d’Honnecourt. A tópica situa os altos (as luzes) e os baixos (as trevas) que se alternam frequentemente em muitos tempos, sendo os intervalos entre ambos reservados às idades médias. Plínio, o Velho, a aplica, por exem-

³ Cícero 1997, 197–9.

plo, ao enumerar as várias olimpíadas nas quais competiram os artistas mais excelentes. Estas indicam os tempos em que a arte chega ao fim para, depois, novamente reviver: “cessauit deinde ars ac rursus olympiade CLVI reuixit [...]” – “depois, cessou a arte novamente, revivendo na centésima quinquagésima sexta olimpíada [...]”.⁴ A mesma tópica reaparece posteriormente nos discursos de Petrarca, Boccaccio, Policiano e outros, investindo a figura de Giotto como personificação da revivescência da pintura. Num epítáfio escrito por Policiano, que repropõe de maneira abreviada um elogio de Boccaccio, Giotto traz de volta a pintura que se tornou extinta na Itália: “Ille ergo sum per quem pictura extincta reuixit”.⁵

Para Ghiberti, na mesma tópica adotada por Petrarca, Boccaccio e Policiano, Giotto trouxe a “arte nova” e emulou os “antigos gregos” em suas invenções à medida que abandonou a “rudeza” da “arte grega”. No *Segundo Comentário*, o imperador Constantino e o papa Silvestre são personificações do declínio das artes na Itália, sendo o seu recomeço creditado à figura de Giotto menino, pastor de ovelhas, que do campo, *rus*, vai à cidade, *urbis*, conduzido por Cimabue.⁶ Mas é fundamentalmente a figura de Giotto a operar a amplificação do engenho e da autoria como tópicos concernentes ao gênero epidítico. Para Cícero, este gênero destina-se ao louvor ou à censura, caracterizando-se, no primeiro caso, pelo elogio a engenhos, habilidades, caracteres, lugares, obras e feitos que o orador imita em seu discurso. Especificamente, no gênero epidítico, e no que concerne à invenção, prescreve-se a emulação do modelo, pois aquilo que apenas é semelhante ao modelo imitado é, necessariamente, inferior a ele. Cabe, portanto, a Giotto, no plano do discurso, o papel de êmulo simultaneamente dos artistas modernos e dos antigos. No *De Origine Civitatis Florentie et de Eiusdem Famosis Civibus* (*Sobre a Origem da Cidade de Florença e de Seus Famosos Cidadãos*), escrito por volta de 1400 por Filippo Villani⁷, possivelmente uma das referências consultadas por Ghiberti, Cimabue personifica o recomeço da “pintura grega e latina errante” através de muitos séculos, enquanto Giotto passa a representar, por excelência, o êmulo dos antigos pintores. Diz Villani:

[...] primus Iohannes, cui cognomento Cimabue dictum est, antiquatam picturam et a nature similitudine pictorum inscitia pueriliter discrepantem ad nature similitudinem quase lascivam et vagantem longius arte et ingenio revocavit. [...] Post hunc, strata iam in novis nivibus via, Giottus, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed arte et ingenio preferendus, in pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit.

⁴ Pline l’Ancien 1953, 125.

⁵ Panofsky 1960, 34.

⁶ Ghiberti 1947, 32–3.

⁷ Villani 1997.

[...] João, apelidado Cimabue, foi o primeiro a reevocar a antiga arte da pintura e a similitude da natureza que, devido à ignorância dos pintores, se tornara dissoluta e lasciva, afastando-se infantilmente da natureza. [...] Depois dele, com o caminho já preparado para novas coisas, Giotto, não só comparável aos pintores antigos pela fama, mas a eles até superior pela arte e pelo engenho, restituiria à pintura a sua prístina dignidade e seu grande renome”.⁸

As histórias de Ghiberti fazem as artes e as doutrinas da pintura e da escultura, avançarem cumulativamente até as produções do xv, em que as obras feitas para a *Segunda Porta do Batistério de Florença*, a *Porta do Paraíso*, é *exemplum* do ápice da emulação em relação à arte de outrora. Pertencendo ao gênero prosopográfico, vida, composta também por tópicos epidícticos, as micronarrativas expõem ações reais ou fictícias. Estas ações aparecem figuradas por meio dos três gêneros de narração que a *Retórica a Herênio*⁹, conhecida no tempo, propõe para a constituição da causa na oratória forense: o primeiro trata diretamente da causa que é exposta; o segundo faz digressões; o terceiro trata de pessoas ou feitos.

No *Segundo Comentário*, a causa constituída como feito a ser narrado é a história do que ocorreu com a pintura quando foi perseguida pelos iconoclastas, sendo este feito recomposto para a memória do destinatário, como em:

Ebbe la idolatria grandissima persecuzione in modo tale, tutte le statue e le pitture furono disfatte e lacerate di tanta nobilità ed antica e perfetta dignità e così si consumaron colle statue e pitture e volumi e commentarii e lineamenti e regole [che] davano ammaestramento a tanta egregia e gentile arte; Cominciò l'arte della pittura a sormontare in Etruria [...].

Foi a idolatria muitíssimo perseguida, de tal modo que todas as estátuas e pinturas foram desfeitas e laceradas em sua muita nobreza, antiga e perfeita dignidade, e assim se consumiram com as estátuas, e pinturas, e volumes, e comentários, e lineamentos, e regras que ensinavam uma arte numerosa, egrégia e gentil. Começou a arte da pintura a ressaltar na Etrúria.¹⁰

Para constituir a narração, o argumento do discurso é um feito fictício que poderia ter ocorrido, como por exemplo, a história sobre o menino Giotto, desenhando uma ovelha do natural (“il quale si ritraeva del naturale una pecora [...]” – “que se tirava do natural uma ovelha [...]”; *Idem, ibidem*). A narração refere ainda pessoas que existiram ou poderiam ter existido, como Giotto, Cimabue, Taddeo Gaddi etc. Junto aos feitos também são figurados, dramatizando-os, os modos de falar dos personagens: “Per nome io son chiamato Giotto: il mio padre à nome Bondoni e sta in questa casa che è

⁸ Villani 1997, 411.

⁹ Ps-Cícero 2005.

¹⁰ Ghiberti 1947, 32.

apresso, dice” (“Por nome sou chamado Giotto, o meu pai tem por nome Bondone e está na casa logo ali, disse”).¹¹ Na sequência, se dá o elogio superlativo do engenho e da arte do referido artífice, seguido da enumeração ou descrição de suas obras situadas em vários lugares, o que pode ser entendido como relativo ao gênero topográfico. No início do inciso, Giotto e seu pai são apresentados como pessoas muito pobres, o que amplifica o elogio, conforme típica achada, por exemplo, em Téon.¹²

As outras histórias sobre pintores e escultores, que sucedem à de Giotto, aplicam os mesmos preceitos: figuram a origem do artista ou como ele se iniciou em sua arte; louvam algum aspecto que seja distintivo em sua maneira de operar – por exemplo, a propósito de Maso: “fu discepolo di Giotto: poche cose si trovano di lui che non sieno molto perfette. Abreviò molto l’arte della pittura” (“foi discípulo de Giotto: poucas coisas se acham dele que não sejam muito perfeitas. Abreviou muito a arte da pintura”)¹³; depois enumeram ou descrevem as obras, assim como, alguma vez, o legado deixado aos pósteros, discípulos ou outros. Por exemplo, a propósito de Gusmin:

Fu grandissimo disegnatore e molto docile. Andavano i giovani, che avevano volontà d’apparare, a visitarlo pregandolo; esso umilissimamente li riceveva dando loro dotti ammaestramenti e mostrando loro moltissime misure e facendo loro molti esempli [...]

Foi grandíssimo desenhador e muito dócil. Os jovens, que tinham vontade de aprender, iam visitá-lo, pedindo-lhe; este, humildemente os recebia, dando-lhes doudas doutrinas e mostrando-lhes muitíssimas medidas e fazendo-lhes muitos exemplos [...].¹⁴ Como o que é narrado se faz costumeiramente por sentenças breves que expõem ações ou declarações também breves atribuídas a um personagem determinado, os comentários assemelham-se, quanto ao gênero, às *chría*.¹⁵

As narrativas nos *Comentários* subdividem-se entre as histórias dos pintores e as dos escultores. A causa, já referida, é a destruição das imagens e o começo da “maneira grega”, segundo Ghiberti, na qual excele Cimabue. Depois, são expostas as vidas de Giotto, Stefano, Gaddi, Maso, Bonamico, Cavallini, Orcagna, Lorenzetti, Simone Martini, Barna, Duccio, até o inciso 15, e, a partir do 16, de escultores como Andrea Pisano, Gusmin de Colônia,

¹¹ Ghiberti 1947, 32.

¹² Teón 1991, 127: “é digno de louvor também quem procedendo de uma família humilde, se converteu em alguém importante, como Sócrates, filho de Fenárete, a parteira e de Sofronisco, o escultor”.

¹³ Ghiberti 1947, 35.

¹⁴ Ghiberti 1947, 40.

¹⁵ Teón 1991, 105: “Uma *chría* é uma declaração ou ação breve atribuída certamente a um personagem determinado ou que é equivalente a alguém determinado e em estreita relação com ela há a sentença e o *apomnēmōneuma*, pois toda sentença breve atribuída a um personagem dá lugar a uma *chría* e o *apomnēmōneuma* é uma ação ou dito útil para a vida.”

chega-se ao inciso 18, com as anotações de Teofrasto, Epicuro e outros gregos, para o louvor das artes. No inciso 19, a memória da *persona* Ghiberti é acionada com os mesmos lugares-comuns: ele vai a Pesaro, depois volta a Florença e participa do certame da figuração da história sacra nas quatro tábuas de latão; são citadas autoridades da escultura de diversos lugares compondo a emulação: “Furono combatitori questi: Filippo di ser Brunellesco, Simone da Colle, Nicolò d’Arezzo, Jacopo della Quercia da Siena, Francesco di Valdambrina, Niccolò Lamberti; fumo sei a fare detta prova” (“Foram os seguintes combatentes: Filippo di ser Brunellescho, Simone da Colle, Nicolò d’Arezzo, Jacopo della Quercia, de Siena, Francesco di Valdambrina, Niccolò Lamberti; fomos seis a fazer esta prova”)¹⁶; a vitória no certame é novamente uma afirmação do engenho e da arte: “Mi fu conceduta la palma della vittoria da tutti i periti e da tutti quelli [che] si provarono meco” (“Foi-me concedida a palma da vitória por todos os peritos e por todos aqueles que competiram comigo”).¹⁷

No final do inciso de número 20 descreve-se uma cornalina antiga como muito perfeita, que Ghiberti, por encomenda, emenda a um pecíolo. Compõe-se mais uma emulação, desta vez, com uma autoridade antiga personificada como o escultor grego Pirgotilo ou como Policlete. Nos incisos 21 e 22 são arroladas outras obras e encomendas, particularmente a encomenda da segunda porta para o Batistério de Florença, evidenciando que a escultura imita tópicas narrativas da Bíblia. No inciso 23 especificam-se aos destinatários a brevidade e o fim expositivo do discurso, dispensados de ornatos, como comentário. Na *Retórica a Herênio*¹⁸, esta brevidade é especificada ao lado da clareza e da verossimilhança como qualidades relativas ao gênero narrativo. Diz o Herênio: “três coisas convêm à narração: que ela seja breve, clara e verossímil”.¹⁹ Sendo relativo ao terceiro gênero de narração, assim como aos seus subgêneros, “as ações” e “os personagens”, o comentário constitui-se a partir das espécies resultantes da subdivisão das ações, em “fábula, história e argumento”.²⁰ O comentário firma a história das *res facta*, das coisas feitas, assim como compreende o argumento das *res ficta*, portanto, do que poderia ter acontecido, com brevidade e clareza, adequando-as ao verossímil do costume da audiência.

Em todos aqueles incisos suprarreferidos, a ficção de pessoas naturais opera como *vera fictio*, a ficção de existência que refere pessoas e feitos

¹⁶ Ghiberti 1947, 42.

¹⁷ Ghiberti 1947, 42.

¹⁸ Ps.-Cícero, *Ad Her.* 1.14 (2005, 67).

¹⁹ Ps.-Cícero, *Ad Her.* 1.14 (2005, 67).

²⁰ Ps.-Cícero, *Ad Her.* 1.12 (2005, 65).

conferindo autoridade ao comentário. A narrativa da vida de um pintor – por exemplo, Giotto – é retomada pela narrativa da vida de outro – como Taddeo Gaddi – e de outro, e assim por diante, amplificando a tópica. Conflui ainda com a *narratio*, contribuindo para o louvor, o uso de *ékphrasis*, descrição, que é *falsa fictio*, pois narra o que não é, expondo como presente algo ausente ao ouvido do ouvinte leitor. Este efeito se dá, sobretudo, graças à *enargeia*, vividez, segundo Aristóteles, na *Retórica* (1411b 24–5)²¹, que especifica a qualidade do texto com a capacidade de pôr a imagem “diante dos olhos” – *pro ommatōn* –, evocando simultaneamente o movimento, pois *enargeia* pode ser interpretada também como “representação de uma ação”. Quintiliano, nas *Instituições Oratórias*²², especifica que a audiência de um discurso judicial, por exemplo, deveria ter a matéria “disposta diante dos olhos da mente”, consistindo este efeito a maior virtude da oração, porquanto esta não teria a mesma força caso o juiz ouvisse somente uma narração simples. Porém a evidência (tal como é chamada a *enargeia* por Quintiliano) apareceria como efeito persuasivo na oração se, ao ouvi-la, o juiz “tivesse os fatos dispostos aos olhos da mente” (“de quibus cognoscit, narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi”).²³ Como relativa aos *progymnasmata*, a éfrase é dotada de *enargeia* suscitando pelo discurso pronunciado oralmente efeitos que mimetizam as artes da representação ou da figuração, produzindo imagens que, ouvidas, podem ser intelectualmente contempladas pelos olhos da mente, produzindo, como pinturas moventes sobre o intelecto, as *phantasmata* ou *phantasiai*. O orador seria capaz, assim, de apresentar a sua própria visão da cena por meio destas fantasias, também chamadas de *visiones* em latim, ou visões, pois, segundo Quintiliano:

Quas φαντασίας Graeci uocant (nos sane uisiones appelemus), per quas imagines rerum absentium ita representantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere uideamur, has quisquis bene ceperit, is erit in adfectibus potentissimus. Quidam dicunt ἐφ'αντασίωτον, qui sibi res uoces actus secundum uerum optime finget.

O que os gregos chamam *phantasiai* (nós as chamaremos “visões”, se você preferir) são os meios pelos quais as imagens de coisas ausentes são representadas à mente de tal modo que nós parecemos vê-las com nossos próprios olhos sob a nossa presença.

²¹ Aristóteles 2006, 266.

²² Quint. *Inst. Orat.* 8.3.61–2 (1986, 244): “ornatum est, quod perspicuo ac probabili plu est. Eius primi sunt gradus in eo quod uelis concipiendo et exprimendo, tertius, qui haec nitidiora daciatur, quod proprie dixeris cultum, Itaque ἐνάργεια, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidential vel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, est illud patet, hoc se quodammodo ostendit, inter ornamenta ponamus. Magna virtus est res de quibus loquimur clare atque, ut cerni uideantur, enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio, si usque ad aures ualet atque ea sibi iudex, de quibus cognoscit, narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi.”

²³ Quint. *Inst. Orat.* 8.3.61–2 (1986, 244).

E quem tiver esta habilidade terá grande poder sobre os afetos. Alguns chamam de *euphantasiōtos* a quem pode fingir otimamente vozes e ações”²⁴.

Semelhantemente, o Pseudo-Longino define *phantasia* a circunstância “quando o que você diz sob efeito do entusiasmo e da paixão, crê vê-lo e o coloca sob os olhos do auditório”.²⁵ Especificando-a mais do que os autores antigos dos *progymnasmata*, quanto ao seu destinatário ou audiência, Quintiliano e o Pseudo-Longino vêem o espectador-ouvinte sob o efeito desta *enargeia* nas imagens-fantasia que se dirigem aos seus olhos mentais, cuja forma é equivalente a uma pintura ou a um conjunto de impressões moventes, num *theatrum* imaginário. Pressupondo a ligação íntima entre palavra e imagem mental, o orador age animadamente sobre a audiência na medida em que as imagens são transmitidas pelas palavras pronunciadas àquela, que, portanto, as receberá em suas mentes como imagens correlatas e comparáveis. O processo de visualização por parte do espectador-ouvinte tem por origem ou estímulo a *phantasia* produzida pelo orador, em primeiro lugar, para si mesmo, como recurso de autoconvencimento e, depois, por intermédio das palavras e das formas específicas de elocução, para a audiência que a planteia para si, quase como se não houvesse intermediação alguma entre o discurso do orador e a sua recepção. A *enargeia* contribui para este efeito de cancelamento da impressão de perda ou de diferença no ato de transmissão da imagem imaginada na mente do orador ao se imprimir aos olhos da mente do ouvinte-leitor a imagem vívida da prova ocular de uma coisa, pessoa, lugar, tempo ou ação, por intermédio da linguagem, mesmo na ausência de sua evidência física. Dirigidos aos olhos do intelecto, os efeitos da éfrase, contudo, imitam muito mais do que a imagem física percebida apenas pelo sentido da vista. Participada pela visão, a imagem dotada de *enargeia* age sobre todos os demais sentidos ativando os demais sensíveis porque seleciona mimeticamente os usos tidos como válidos e verdadeiros pela opinião partilhada, sendo recepcionada como uma potência que, embora sabida e esperada pela audiência, destinatária destes discursos, contribui para a possibilidade de comoção sobre o ouvinte. Dionísio de Halicarnasso, doutrina, a propósito do discurso de Lísias, o efeito sobre o espectador nas narrativas de batalhas, como se ele próprio estivesse dentro da cena de guerra interagindo com os outros diversos personagens. Diz Dionísio: “a *enargeia* é um tipo de poder de levar as coisas mostradas ante os olhos” (“*dunamis tis hupo tas aisthēsis agousa ta dēloumena*”).²⁶ Theon de Alexandria recomenda em seus *progymnasmata*

²⁴ Quint. *Inst. Orat.* 6.2.29–30 (1986, 433–4).

²⁵ Ps.-Longino 1992, 86–7.

²⁶ Webb 2009, 22.

para o estudante que lê o texto de um orador antigo pensar-se na “pele” dele, de um Demóstenes ou de um Ésquino, no momento de suas performances. Para Theon, a écfrase “é uma composição que expõe em detalhe e apresenta ante os olhos de maneira manifesta o objeto mostrado”.²⁷

Particularmente, na oratória forense ou no gênero deliberativo, a vívida exposição, mais do que a mera narração dos fatos, tem a vantagem de capturar a atenção dos ouvintes, tornando-se para eles rapidamente compreensível e memorável. A este respeito Quintiliano refere pintura de crime feita sobre madeira ou tela que algumas vezes é trazida para o tribunal (6.1.32)²⁸ e que produz comoção sobre o juiz, além de instruí-lo sobre o ocorrido. A homologia entre écfrase e pintura é, então, definida: o discurso dotado de *enargeia* assemelha-se a um quadro porque permite por “ante os olhos”, sendo a contrafação de um modelo pintado – “antigraphai ten graphein”. Também Sardianos (John de Sardes), em seu *Commentarium in Aphthonii Progymnasmata*, propõe a *ékphrasis* como um efeito retórico que “imita a arte dos pintores”.²⁹ Esta imitação leva em conta que a pintura é uma imagem fictícia cujas partes são descritas com os lugares-comuns do discurso costumeiro que considera para efeito de verossimilhança aquilo que é habitual e natural. Seguindo os *Eikones* de Filóstrato, para Sardianos, as écfrases ordenam as imagens de acordo com os seus respectivos assuntos: imagens de pessoas devem, pois, ser consideradas como pessoas, imagens de eventos, como eventos, e assim por diante. Descreve-se desse modo mais o assunto da matéria do que uma imagem simples, o qual o orador interpreta considerando as diversas coisas ou sujeitos ou ações na pintura, ou a partir da suposta interpretação que o pintor teria feito dessas mesmas coisas. Para Nicolau, a *enargeia* como efeito distintivo na *ékphrasis*, em contraposição à *diégēsis*, é ainda mais importante quando se trata de descrever pinturas ou esculturas, ou seja, obras de artes. Diz ele:

Devemos, particularmente, quando descrevemos estátuas ou pinturas ou coisas desta espécie, tentar adicionar as razões (*logismoi*) do porquê o pintor ou o escultor descreveu coisas de certos modos – por exemplo, como ele descreveu um caráter como a raiva de acordo com tal ou qual causa (*aitia*) ou alegria –, ou faremos menção de alguma outra emoção (*pathos*) resultante da história sobre a pessoa que está sendo descrita. As razões contribuem muito também para a *enargeia* em outros tipos de écfrases³⁰.

²⁷ Teón 1991, 136.

²⁸ Quintilian, *Inst. Orat.* 6.1.32 (1986, 402–3): “Sed non ideo probaverim, quod factum et lego et ipse aliquando vidi, depictam in tabula sipariove imaginem rei, cuius atrocitate iudex erat commovendus. Quae enim est actoris infantia, qui mutam illum effigiem magis quam orationem pro se putet locuturam?”

²⁹ Webb 2009, 27.

³⁰ Nicolaos, *Progymnasmata*, ed. Joseph Felten (Leipzig, 1913); *Souda* 3.2.4–11.

Nicolau parece considerar principalmente a écfrase das artes como gênero relativo à descrição de figuras humanas, enfatizando a importância das emoções para a produção de *enargeia* no contexto narrativo, em detrimento da mera descrição de aspectos materiais ou formais da imagem pintada ou esculpida. Amparadas pela causa (*aitia*) que as torna verossímeis, as paixões avivam as descrições das obras de arte, porquanto o orador interpreta a interpretação do pintor ou do escultor, e nela o sentido das ações, dos gestos, das roupagens dos personagens, como signos de emoções ou de um caráter (*ethos*). Por isso Quintiliano³¹ recomenda aos estudantes de oratória um exercício no qual são inquiridos a explicar os detalhes da imagem de Vênus de Esparta ou do Cupido. A motivação para incluir *ékphrasis* de pinturas e esculturas ou estátuas entre os exemplos de *progymnasmata* pode ter sido a oportunidade de encontrar e desenvolver nestas descrições assuntos diversos relativos a figuras e cenas da mitologia, assim como da poesia bucólica e das obras homéricas, além de outras, muito frequentadas pela audiência. Semelhantemente, descrever uma estátua de Hera ou Ajax ou de um guerreiro entregue à ferocidade da batalha é uma forma de descrever o caráter, o *ēthos*. Uma écfrase de Libânio, por exemplo, reproduzida por Michael Baxandall, descreve uma pintura da Casa do Conselho da Antioquia do seguinte modo:

Havia uma paisagem de campos e de casas como costumam ser as casas de gente do campo – algumas maiores, outras menores. À volta das casas, erguiam-se altos ciprestes. Não se podia vê-los por inteiro, porque as casas atrapalhavam a vista, mas as suas copas apareciam por cima dos telhados. Eu diria que essas árvores serviam para proporcionar aos camponeses um lugar de repouso, à sombra de suas folhagens e com o canto alegre dos pássaros empoleirados nos galhos. Quatro homens saíam correndo das casas e um deles chamava um rapaz que estava por perto – o gesto de sua mão direita, como que dando instruções, mostra isso. Um outro estava virado na direção dos primeiros, como que escutando a voz do chefe. Um quarto homem, que tinha a mão direita estendida e segurava com a esquerda um bastão, surgia um pouco à frente da porta, gritando alguma coisa para outros homens que trabalhavam ao redor de uma carroça. Pois, justo nesse momento, uma carroça abarrotada, não sei dizer se de palha ou outra coisa, acabava de sair de um campo e estava no meio do caminho. A carga parecia não estar bem amarrada, mas dois homens tentavam, meio desajeitadamente, mantê-la no lugar, um de cada lado do veículo: o primeiro, quase nu, exceto por um pano que lhe cobria os rins, tentava escorar a carga com uma vara; do segundo homem só se viam a cabeça e uma parte do peito; mas, a julgar pela expressão do rosto, ele devia estar sustentando a carga com as mãos, ainda que o resto do corpo estivesse escondido pela carroça. Quanto ao veículo propriamente dito, não era daqueles carros de quatro rodas de que fala Homero, pois tinha apenas duas rodas, e é por isso que a carga

³¹ Quintilian, *Inst. Orat.* 2.4.26 (1986, 236–7): “Solebant praeceptores mei neque inutile et nobis etiam iucundo genere exercitationis praeparare nos cconiecturalibus causis, cum quaerere atque exsequi iuberent, Cur armata apud Lacedaemonios Venus, et Quid ita crederetur Cupido puer atque volucer et sagittis ac face armatus, et similia, in quibus scrutabamur voluntatem, cuius in controversias frequens quaestio est, quod genus chriae videri potest.”

ia sacudindo para todos os lados, e os dois bois vermelhos, robustos e pescoçudos davam a impressão de precisar mesmo de muita ajuda. Um cinturão prendia a túnica do vaqueiro na altura do joelho; com a mão direita ele segurava as rédeas, puxando-as para incitar os bois. Em vez disso, elevava a voz, dizendo alguma coisa para estimular os bois, a espécie de coisa que se diz aos bois para que entendam nossas ordens. O vaqueiro tinha um cachorro para ficar de sentinela enquanto ele dormia. E lá estava o cachorro, correndo ao lado dos bois. A carroça estava perto de um templo: era o que indicavam as colunas visíveis por entre as árvores.³²

Baxandall adverte-nos que a descrição acima “não nos capacita a reproduzir o quadro”, embora saiba tratar-se de uma *ékphrasis*. Buscando algo que nas descrições seja indicativo de uma percepção visual esclarecida que se dê no tempo presente simultaneamente à apreensão da obra de arte, o historiador relega a descrição de Libânio a uma opinião que só pode ser expressa “depois de se ter visto o quadro”. No entanto, não há nesta éfrase ou noutra qualquer nada que comprove uma situação vivenciada por um sujeito empírico ou que pressuponha a existência de um sujeito assim especificado como destinatário do discurso ou do quadro verdadeiro, se é que este existiu. O destinatário atual, é claro, não se declara como o destinatário natural dos *progymnasmata* e de éfrases compostas com *enargeia*. Para aquele último as éfrases exercitam e estimulam a imaginação a fim de fornecer mais detalhes na elaboração de uma imagem que “põe em detalhe e apresenta ante os olhos de maneira manifesta o objeto mostrado”, conforme escreve Aftônio³³, depois de Hermógenes e Theon terem escrito o mesmo, com algumas variações. O autor de uma éfrase compõe a figura do narrador fingindo a enunciação com um “como parece provável” ou um “como se fosse” (*hōs eikos*), posicionando-se deste modo como intérprete e permitindo que o ouvinte possa acolher esta mesma posição. Nicolau recomenda o uso da éfrase para a amplificação do discurso, estimulando a audiência a produzir a emoção adequada acerca de um tipo de pessoa ou ação, e ao mesmo tempo como parte do exercício relacionado ao lugar-comum (*koinos topos*) – por exemplo, quanto à descrição de um crime ou de uma boa ação. Nestes casos, a estratégia de inclusão de imagens e detalhes que tornem mais vívidas as ações descritas é algumas vezes chamada *hupotipōsis* ou *diatupōsis*, fazendo da éfrase uma espécie de expansão da narrativa básica. A provisão de minúcias ou de pormenores a respeito da cena contribui para o efeito de *enargeia*, como demonstra também Quintiliano a propósito de uma “cidade saqueada” (8.3.66) produzindo-a, a narrativa, a partir de muitos detalhes ou da narração *ex pluribus*:

³² Baxandall 2006, 32–3.

³³ Aftônio 1991, 253.

Videatur uidere alios intrantes, alios autem exeuntes, quosdam ex uino uacillantes, quosdam hesterna ex potatione oscitantes. Humus erat immunda, lutulenta uino, coronis languidulis et spinis cooperta piscium.

Parece que vi alguns entrando, outros saindo, alguns cambaleando sob o efeito do vinho, alguns bocejando por terem bebido no dia anterior. O chão estava imundo, manchado de vinho, coberto com coroas murchas e espinhas de peixe³⁴.

O evento principal, a festa ou o fim dela, é apresentado por descrições de ações de pessoas (*pragmata*), “entrando, saindo, cambaleando”, e do lugar onde estas agem (*topos, topographia*), expondo-os ante os olhos do ouvinte-leitor que, por sua vez, é capaz de compor ou recompor em suas mentes o cenário de abandono deixado após o banquete dos vitoriosos. E Quintiliano, então, indaga: “O que mais poderia alguém ter visto se tivesse entrado [naquele momento] na sala?”³⁵ Como o olho sugerido pelo discurso do orador movimenta-se pelo espaço desta sala, indo das pessoas até o chão, percorrendo-o, com cautela, trata-se mais de produção de uma visualização da cena que opera um movimento de circularidade. Relativo, portanto, à *periēgesis*, a écfrase apresenta o detalhe para um olho, não físico, que se detém e que se move muitas vezes, circundando, passeando pela cena, como recurso para a produção da *enargeia*. O autor da écfrase, neste caso, inventa um narrador que declara que viu, ou que parece ter visto, ou que viu o que qualquer um teria visto amplificando a partir da enumeração de coisas vistas um lugar comum (*koinos topos*) inteligível para a audiência. A visão, o movimento e a sua circularidade contribuem para a amplificação da ficcionalização do acontecimento e sua consequente aceitação como algo verossímil conforme o costume, portanto, digno de ser debatido ou de ser utilizado em debates, encômios, elogios de obras e de feitos, etc. Por isso, no étimo, *ek-phrasis* significa “dizer tudo, fazer entender, dizer integralmente ou expor até o fim”. Significa também “expor em detalhe”, “de forma detida” ou “de modo manifesto”, “desdobrado”, “explicado”, ou “explicando-se por si”. No caso dos exemplos citados de Libânio e Quintiliano, move-se a visão das ações para o lugar em que se desenvolvem, e deste, para o lugar em que se situa o próprio narrador trazendo consigo o ouvinte-espectador.

No inciso 11 do *Segundo Comentário*, Lorenzo Ghiberti descreve uma pintura de Ambrúgio Lorenzetti. O assunto: jovens frades cristãos são pendurados em uma árvore e depois decapitados pelos sarracenos. Reproduzo-o aqui na íntegra:

³⁴ Quintilian 8.3.66 (1986, 246–7).

³⁵ Quintilian 8.3.67–8 (1986, 248–9): “Quid plus videret qui intrasset? Sic et urbium captarum crescit miseratio. Sine dubio enim, qui dicit expugnatam esse civitatem, complectitur omina quaecunque talis fortuna recipit, sed in adfectus minus penetrat brevis hic velut nuntius.”

Teve a cidade de Siena excelentíssimos e doutos mestres, entre os quais, Ambruoio Lorenzetti, que foi famosíssimo e singularíssimo mestre; fez muitíssimas obras. Foi nobilíssimo compositor – entre suas obras, há nos Frades Menores uma história, que é grandíssima e egregiamente feita e toma toda a parede de um claustro: como um jovem deliberou tornar-se frade; como o referido jovem torna-se frade e seu superior o veste; e como, tornado frade com outros frades, solicita ao seu superior, com grandíssimo fervor, licença para viajar para Ásia para pregar a fé dos Cristãos aos Sarracenos; e como os referidos frades partem e vão ao Sultão; e como começam a pregar a fé de Cristo. Com efeito, são estes presos e levados diante do Sultão, que subitamente ordena que sejam atados a uma coluna e batidos com varas. Foram imediatamente atados e dois começaram a bater nos referidos frades. Ali se pinta como os dois neles bateram com as varas nas mãos, e, revezados por outros dois, repousam com os cabelos molhados, gotejantes de suor, e com muita ansiedade e muita ofegação: vista, a arte do mestre parece uma maravilha; ainda há todo o povo vendo, com os olhos, os frades nus. E está aí o Sultão sentado de modo mouresco com variadas atitudes e diversas vestimentas. Parece que a estes se vê como se estivessem vivos, e como o Sultão dá a sentença para que sejam pendurados numa árvore. Pintou-se aí como eles são pendurados cada um em uma árvore. Manifestamente, todo o povo que ali está vendo sente o frade pendurado na árvore a falar e a pregar. Como [o sultão] ordena ao verdugo que esses sejam decapitados. E como ali os frades são decapitados, com grandíssima turba, a cavalo e a pé, vendo. E há o executor da justiça, com muitíssima gente armada, homens e mulheres, e, decapitados, os referidos frades; turva-se muitíssimo o tempo escuro, com muito granizo, raios, trovões, terremotos: parece ver-se pintados os perigos do céu e da terra. Parece que todos procuram recobrir-se com grande tremor. Veem-se homens e mulheres e seus panos revirar-se nas cabeças, e os que estão armados pôr os escudos sobre suas cabeças e o granizo, denso, a cair sobre os escudos e que verdadeiramente parece saltar sobre os escudos com ventos maravilhosos. Vê-se o curvar até a terra das árvores que se despedaçam, e todos parecem fugir, e cada um é visto em fuga; vê-se o verdugo cair sob o cavalo que o mata: por isso, muitíssima gente se batizou. Para uma história pintada parece-me uma coisa maravilhosa.³⁶

O ver do narrador tem a sua ação amplificada por outros “veres”: o ver do Sultão, o qual condena os frades; os da multidão que acompanha o martírio; o do frade que fala e prega antes de morrer, o ver da audiência. A descrição da pintura com os frades remete o destinatário ao ato de invenção do quadro, como a pintá-lo novamente com palavras, reativando a memória dos *topoi* sabidos da audiência. Aqui a visão também opera de modo circular pela narrativa, cujo mote central é o sacrifício dos frades: percorre das ações dos personagens envolvidos à descrição dos feitos, da tempestade, dos ventos, dos raios, trovões, terremoto, chuva de granizo, árvore se partindo, cavalo empinando, (alguns destes exemplos são arrolados nos *progymnasmata* de Theon, Hermógenes e Aftônio), assim como dos caracteres com os soldados do Sultão, “ofegantes, molhados de suor”, pessoas “com tremor”. No final do

³⁶ Ghiberti 1947, 37–8, sublinhados nossos.

inciso, a afirmação “per una storia pitta mi pare una meravigliosa cosa...”³⁷ indica como o discurso emula a pintura, pois enquanto éfrase, “pinta” com palavras quadro que poderia ou não ter sido pintado, assemelhando-se esta comparação àquela feita a propósito da descrição da *Calúnia* pintada por Apeles, escrita por Luciano e reescrita por Leon Battista Alberti, o qual arremata: “Essa história, se contada, já agrada, imagine-se a graça e o encanto que teria se a víssemos pintada por Apeles”.³⁸

A *ékphrasis*, ao louvar o engenho e a arte dos pintores e escultores, não somente mimetiza a visão que se teria diante das obras como remete o destinatário diretamente às matérias do assunto que estas representam, buscando a sua amplificação ou dramatização também através da composição de etopeias, a descrição do caráter de um personagem fictício ou existente. Para Aftônio, que comenta Hermógenes, a éfrase sucede à etopeia, a qual define como “a imitação do caráter de um personagem proposto”.³⁹ Como gênero descritivo, subdivide-se em idoloopia, prosopopeia e etopeia – isto é, como a imitação de um personagem conhecido que está morto e deixou de falar, o primeiro subgênero; como alguém cujo caráter e existência são fictícios ou quando se imita o caráter de alguma coisa, o segundo subgênero; ou como um personagem conhecido cujo caráter é inventado, o último subgênero (Theon refere-se a qualquer personagem que fala unicamente pelo termo prosopopeia). Ainda quanto às etopeias, Aftônio as subdivide em emotivas, morais e mistas. As emotivas são as que expressam maximamente emoção, as morais, que oferecem caráter, e as mistas, que contém caráter e emoção. A etopeia deve ainda, segundo Aftônio, “ser elaborada com um estilo claro e conciso, florido e solto, livre de qualquer artifício ou figura, e dividida em três tempos: presente, passado e futuro”⁴⁰.

No *Segundo Comentário*, Ghiberti utiliza etopeias mistas, quando, por exemplo, faz o menino Giotto falar com Cimabue, declarando o seu nome e o de seu pai e ao mesmo tempo a condição de ambos, paupérrima. Num outro inciso, o de número 17, Ghiberti elogia Gusmin, o grande mestre estatuário de Colônia, que vê suas estátuas serem desfeitas para pagamento das dívidas do duque. Esta narrativa se desenvolve do seguinte modo:

Na Germânia, na cidade de Colônia, viveu um mestre da arte estatuária muito perito [chamado Gusmin]; foi de excelentíssimo engenho; esteve com o duque de Anjou, para quem fez muitíssimas obras de ouro; entre outras obras, fez uma tábua de ouro com toda solicitude e disciplina: conduziu-a muito egremente. Era perfeito em suas

³⁷ Ghiberti 1947, 37–8.

³⁸ Alberti 2009, 129.

³⁹ Aftonio 1991, 250.

⁴⁰ Aftonio 1991, 251.

obras; equivalia aos estatuários gregos antigos; fez cabeças maravilhosamente bem e toda a parte nua; não havia outra falta nele, senão a de serem as suas estátuas um pouco curtas. Foi muito egrégio e douto, e excelente na referida arte. Vi muitíssimas figuras formadas [a partir] das suas. As suas obras tinham gentilíssimo ar; foi doutíssimo. Viu desfeita sua obra, feita com tanto amor e arte, devido às necessidades públicas do duque; vendo ter sido vã a sua fadiga, jogou-se à terra, ajoelhando-se e, alçando os olhos e as mãos ao céu, falou, dizendo: “Ó Senhor, que governas o céu e a terra e constituíste todas as coisas, não seja muita a minha ignorância por ter seguido outro que não a ti; tem misericórdia de mim!” Subitamente procurou dispensar, por amor ao Criador de todas as coisas, aquilo que tinha. Foi até o alto de um monte onde havia um grande eremitério, entrou, e ali fez penitência enquanto viveu; foi na idade em que terminou o tempo do Papa Martinho.⁴¹

Após compor-lhe o caráter, Ghiberti reserva ao ápice da descrição a etopeia emotiva, dramatizando-a pela referida exclamação de Gusmin a Deus, coincidente com o tempo presente, o tempo em que reconhece a sua vaidade, sucedendo o tempo passado no qual fazia estátuas de ouro para o duque, e que antecede o tempo futuro quanto à composição final do *ethōs* do personagem, como um monge retirado ao eremitério. Não excludente ou suspensivo quanto à visualização, o efeito produzido por esta espécie de etopeia só a amplifica, trazendo para o acontecimento todos os sentidos da audiência que os mimetiza e, portanto, os reencena. Nestes casos (nos incisos sobre Giotto e Gusmin), pessoas existentes têm o seu caráter composto com verossimilhança, pois preenchem os *topoi* do discurso encomiástico que elogia os artistas e as suas obras representadas de acordo com as descrições de outras pinturas e esculturas que, ausentes, são aquelas que particularmente se inventam como exemplos discursivos nas histórias de Plínio, o Velho. Mas no *Segundo Comentário* há também descrições que, sem deixar de operar no gênero *ékphrasis*, expõem ante os olhos obras presentes ou conhecidas da audiência. Não se trata, contudo, da observação de obras relatadas como objetos empíricos, mas da redição e confirmação de tópicos que, podendo ser pintadas ou esculpidas, assim como são escritas ou faladas, mantêm uma homologia com os procedimentos discursivos e seus diversos gêneros e modalidades retóricas. As notícias de obras feitas confirmam-nas nos feitos dignos de elogio que são matérias dos comentários, principalmente porque agenciam repetidamente os lugares-comuns utilizados para a formulação de imagens mentais que, relativas a objetos presentes ou ausentes, são comparadas com aqueles lugares para que sejam aceitas como verossímeis. A inclusão de obras existentes como matéria da descrição, visando o elogio, dignifica o engenho, assim como, em geral, o acréscimo de *tropos* do tipo: “foi feito por sua própria mão” ou “pintado de

⁴¹ Ghiberti 1947, 40–1.

sua mão há tal obra”, pois o caráter do artista é composto também de acordo com a sua maneira singular de operar. Na narrativa ghibertiana são muitos os exemplos apresentados que referem obras existentes: os mosaicos feitos para a *Navicella* da Catedral de São Pedro, por Giotto, ou os afrescos da guerra e da paz pintados por Ambrúgio Lorenzetti para o *Palazzo della Signoria* de Siena, os relevos feitos para a *Segunda Porta do Batistério de Florença*, provenientes da oficina de Ghiberti. Esta narrativa, em particular, se inicia com a exposição da causa, isto é, da encomenda que lhe foi feita, seguida da declaração de que seguiu, a título da invenção, as histórias bíblicas do Velho Testamento, imitando a natureza quanto à composição das mesmas histórias. Quanto à imitação, Ghiberti elogia a impressão que produzem ao olho, ou seja, as histórias “parecem em relevo” com as figuras mais próximas, maiores, e as mais afastadas, menores. Quanto à écfrase, o texto imita de modo breve a disposição perspéctica das figuras que compõem as histórias. Ghiberti passa então a descrevê-las pelo assunto: a primeira, “a criação do homem e da mulher e a sua desobediência ao Criador”. A história em questão é composta com quatro micro-histórias e cenas: (1) a criação de Adão; (2) a criação de Eva; (3) Eva prova do fruto proibido; (4) a expulsão do Paraíso. Ghiberti denomina a esta subdivisão também pelo termo histórias ou efeitos. Na segunda história, sobre Caim e Abel, a disposição se dá da seguinte maneira: (1) os sacrifícios de Caim e de Abel; (2) o acolhimento por Deus do sacrifício de Abel; (3) Caim, por inveja, mata o irmão; (4) Deus pergunta a Caim sobre Abel. As demais histórias seguem a mesma disposição, imitando a exposição das cenas partícipes do assunto como efeitos das histórias bíblicas imitadas, suas causas, pelos baixos-relevos em bronze, expostos também como matérias da narrativa. É sempre possível pensar numa homologia entre o texto bíblico e o relevo plástico, pondo, por intermédio deste, “sob os olhos” do espectador, os efeitos principais atribuídos à história, uma vez que “pôr em relevo” alguma coisa plasticamente pode ser semelhante a “pôr em evidência” textualmente. Como procedimento homólogo ao da arte plástica, a *enargeia* opera em écfrases que, por sua vez, presentificam estas mesmas histórias, refeitas ou reditas em bronze, como feitos dignos de louvor da arte do estatuário, embora não os tenham propriamente – i.e., os relevos da *Segunda Porta do Batistério*, presentes ao ato de elocução dos comentários. Por outro lado, pode-se pensar num lugar comum, ou seja, num *tópos*, que opere por efeito de emulação alguma divergência na descrição da representação plástica ou pictórica de um tema que já foi objeto de uma narração feita anteriormente ou que se constitui como um lugar autorizado, como em Homero, por exemplo. Nas *Descrições*

de Quadros⁴², ao referir uma cena sobre a vingança de Aquiles, por Pátroclo, à luta entre os deuses Hefesto e Escamandro, Filóstrato convida de início a olhar o quadro, dizendo que o mesmo segue Homero em tudo. Mas no final da écfrase, acrescenta: “As chamas de fogo não são vermelhas nem têm seu aspecto usual, mas resplandecem como o ouro e o sol. Porém, isto já não é de Homero”⁴³. Percebe-se, desse modo, que a amplificação constituída no fim, pinta, com *enargeia*, Hefesto envolto em fogo, fazendo-a se descolar, tenha ou não existido o quadro, da narrativa homérica à qual se assemelha, ou melhor, a qual emula.

Semelhantemente, as descrições dos painéis de bronze expostos nos comentários ghibertianos parecem emular as histórias bíblicas muito mais que os relevos feitos para a *Segunda Porta do Batistério de Florença*. Em relação a estas descrições, os relevos encontram o seu acme persuasivo em partes diferentes e por meio de efeitos diversos. O nono quadro ou *formella* da *Segunda Porta*, por exemplo, exemplifica bem estes descompassos entre imagem e imagem – ou seja, entre a imagem que se oferece como écfrase no comentário e a imagem figurada no painel de bronze existente –, isto caso o painel mencionado no texto refira o existente: o quadro representa a história de Davi matando Golias. Ghiberti, ou a função enunciativa do texto, dispõe os efeitos da história por meio do uso de uma etopeia figurando Davi, que diz: “Saul esmagou mil e Davi, dez mil”.⁴⁴ No painel de bronze, no entanto, o lugar reservado à demonstração por David de seu troféu de guerra é humilíssimo, ao fundo do quadro, num dos últimos planos. Numa brecha entre a imagem de duas rochas escarpadas e contra uma cortina de árvores, a figura pequenina e pouco relevada de Davi carrega a cabeça imensa de Golias em seus braços, estendidos à frente do corpo, em direção a uma mulher que toca para ele, em homenagem, um tamborete. O ponto forte no quadro de bronze é reservado, ao contrário, ao momento em que Davi, no primeiro plano, decepa a cabeça de Golias, cujo corpo enorme reclinase sobre o chão. À esquerda e um pouco mais ao alto, um grupo de magníficos soldados aparmamentados em belas armaduras dirige a sua vista para esta ação, ajudando a amplificá-la. À direita, prossegue o combate entre judeus e filisteus, e todas estas figuras têm o seu modelado mais pronunciado do que os daquelas figuras que se situam no plano intermediário do painel ou no fundo, onde se encontra a cena que teria servido à constituição da referida etopeia.

⁴² Filóstrato 1996, 225–6.

⁴³ Filóstrato 1996, 226.

⁴⁴ Ghiberti 1947, 46.

O cotejo entre a imagem do relevo de bronze de Ghiberti e a descrição textual nos faz reconhecer imediatamente que houve critérios distintos para a composição da mesma história, assim como quanto à seleção dos efeitos que seriam mais persuasivos em cada caso. Não é o relevo de bronze que Ghiberti “põe sob os olhos” em seu comentário, mas provavelmente um símile do mesmo operando em chave diversa, ativando através da referida etopeia a *enargeia* ou evidência no âmbito do discurso epidítico. A gradação de modelados no relevo do painel, dos mais pronunciados aos menos profundos, é resultante possivelmente da maneira de operar o verossímil pela arte plástica, conhecida desde os antigos. Há nesta gradação como uma imitação, pelo bronze, da pedra cortada, dos mármoreos mais insígnies dos romanos, por exemplo, que a emulação do antigo trouxe novamente à cena nos séculos XIV e XV. As figuras suplicantes e agônicas, dispostas no primeiro plano do sétimo quadro da *Segunda Porta*, representando Moisés recebendo as tábuas da lei no alto do Monte Sinai, assemelham-se muitíssimo às figuras dos dácios em combate contra os romanos, figurados na Coluna Trajana, dentre outras possibilidades de comparação. O principal efeito no relevo, contudo, não é reservado para a ação principal: a de Moisés que recebe as tábuas pelas mãos de Deus fluando no meio de uma nuvem repleta de anjos. O efeito principal, no relevo de bronze, se dá no primeiro plano, com o destacamento de algumas figuras erguendo os braços e as mãos para o alto em atitude de súplica e admiração. No comentário sobre o quadro, diversamente, o afeto é figurado como efeito secundário, espécie de consequência do ato de Deus sobre a natureza física: “como o povo se maravilha”, diz Ghiberti, “com os terremotos, raios e trovões” e “como o povo fica muito estupefato ao pé do monte”.⁴⁵ Desse modo, por meio da enumeração dos efeitos naturais, o narrador amplifica a exposição do feito principal, pondo aos olhos do leitor não somente imagens, mas também som, pois traz o barulho do trovão. Para isto, frequenta-se novamente um *topos* de Plínio, o Velho, que conferiu a Apeles de Cos a capacidade de saber excelentemente pintar tudo, até raio e trovão⁴⁶, o que é uma éfrase incrível quanto ao elogio da pintura e do pintor. Ausente do relevo de bronze, tal efeito só pode soar aos olhos da mente da audiência por meio da fantasia que a éfrase torna visível. Pinta-se com palavras o raio, como o fogo envolvendo Hefesto em fúria na éfrase de Filóstrato, como o relâmpago da *Tempestade* de Giorgione: mas aí o raio está pintado ao fundo, e tão longe, que para os olhos da mente são audíveis distantes as fricções do ar que dele se irradiam.

⁴⁵ Ghiberti 1947, 46.

⁴⁶ Pline l’Ancien 1985, 77.

REFERÊNCIAS

- Alberti, Leon Battista. 2009. *Da Pintura*. 3. ed. Campinas: Ed. Unicamp.
- Aristóteles. 2006. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Junior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa – Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Baxandal, Michael. 2006. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Cicero. 1997. *La Invención Retórica (De Inventione)*. Libro II. Editorial Gredos: Madrid.
- Filóstrato. 1996. *Heroico. Gimnástico. Descriptiones de Cuadros*. Madrid: Editorial Gredos.
- Ghiberti, Lorenzo. 1912. *Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, von Julius Von Schlosser, Berlin: Von Julius Bard.
- Ghiberti, Lorenzo. 1947. *I Commentari*. A cura di Ottavio Morisani. Napoli: Riccardo Ricciardi Editore.
- Panofsky, Erwin. 1960. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Lisboa: Editorial Presença.
- Pline l’Ancien. 1953. *Histoire Naturelle*, XXXIV. Paris: Les Belles Lettres.
- Pline l’Ancien. 1985. *Histoire Naturelle*, XXXV, XXXVI. Paris: Les Belles Lettres.
- Ps.-Cicero. 2005. *Retórica a Herênio*. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra.
- Ps.-Longino. 1997. “Do Sublime.” In *A Poética Clássica*, 70–114. Introdução Roberto de Oliveira Brandão, tradução de Jaime Bruna. 7ª edição. São Paulo: Cultrix.
- Quintilian. 1986. *Institutio Oratoria*. London: Harvard University Press.
- Teón, Hermógenes, Aftonio. 1991. *Ejercicios de Retórica*. Trad. Maria Dolores Madri: Editorial Gredos.
- Villani, Philippi. 1997. *De Origine Civitatis Florentie et de Eiusdem Famosis Civibus*, edidit Giuliano Tanturli. Padova: Editrice Antenore.
- Vives, Juan Luis. 1998. *El Arte Retórica (De Ratione Dicendi)*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Webb, Ruth. 2009. *Ékphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate Publishing.



Abstract. Of the three comments directed by Lorenzo Ghiberti in the collection of ancient and modern authorities on the arts, the second cumulative develops a history of the arts of their age for which the aulic time is reserved for the detailed description of his works, sculpture art exempla between the Florentines, particularly reliefs made for the Baptistery door of Florence.

Keywords. Amendments; doctrines; memory; summaries; authorities.



