

A ENARGEIA ÉPICA OU A FALTA DE EKPHRASIS NA GUERRA CIVIL DE LUCANO

MARTIN T. DINTER*

King's College London

Resumo. Este estudo mergulha no íntimo da poesia latina a fim de questionar um exemplo particular de engajamento épico com o visual: a *ekphrasis*. Ele considera como a abordagem teórica da “intermedialidade” pode nos fornecer um parâmetro para explorar a imbricação dos modos narrativo e ecrástico na épica latina. Tal parâmetro permite a melhor compreensão da relação entre arte e texto na épica latina de um modo geral, bem como do funcionamento da construção épica.

Palavras-chave. Lucano; *Bellum Civile*; *ekphrasis*; intermedialidade.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v19i2p3-19

EKPHRASIS

Webb¹ ressalta que a definição greco-romana de *ekphrasis* não se limita a denotar descrições de obras de arte como convencionava o uso moderno do termo: pessoas, lugares, épocas e eventos, plantas, animais e festivais são descritos como objetos possíveis da éfrase na antiguidade segundo a autora. Antes de observarmos alguns trechos-chaves da épica latina detalhadamente, apresento alguns pensamentos gerais acerca da natureza da éfrase. Narratologicamente, ela cria uma pausa no fluir de uma estória. Assim, é possível que não se perceba facilmente uma função óbvia na narrativa. Entretanto, a éfrase normalmente desempenha “relações metafóricas e, especialmente, metonímicas com o enredo, principalmente aquelas de prefiguração”.² Além disso, como já foi sugerido, os leitores devem compreender e interpretar a éfrase retoricamente, de maneira a “conferir-lhe o status de uma figura”.³ Tal abordagem eleva a éfrase ao mesmo nível do

* PhD at the Universities of Heidelberg and Cambridge (2006), FAPESP funded research fellow (2012–2015) at the University of Sao Paulo.

** Artigo recebido em 05.set.2016 e aceito para publicação em 25.out.2016. Tradução de Cynthia Helena Dibbern.

¹ Webb 1999, 1 e 2009.

² Fowler 1991, 27. Traduzido.

³ Cf. Fowler 1991, 34.

mito, do símile e da alusão. Todos funcionam como instantes em que somos convidados a nos afastar da narrativa e a considerar a passagem tanto em si quanto em seu contexto mais amplo. Como sabemos, o efeito tende a ser ambíguo, pois “os elementos movimentam-se e são transformados conforme nos movemos do detalhe para o todo”.⁴ Levando tal abordagem figurativa da éfrase mais adiante, proponho que um tropo tão estabelecido na tradição épica como a éfrase convidaria ao discurso e então forneceria ele mesmo material para alusão. Ou, como afirmou Elsner, “a inserção descritiva de obras de arte torna-se não apenas virtualmente um tropo necessário para comprovar a participação de um texto na tradição, mas também um instrumento cada vez mais complexo para a autorreflexão autoral acerca de como os leitores devem se relacionar com o texto”.⁵ Esse constituirá o ponto de partida específico de nossa investigação: examinaremos como a épica latina escolhe questionar, fragmentar e brincar com a éfrase.⁶ Pelas imagens integradas e totalizantes da éfrase, a tradição épica adapta-se; talvez resultando fragmentada quando tal tradição torna-se mais experimental. Enquanto citações visuais de imagens maiores, elas nos encaminham a um contexto mais amplo e funcionam como alusões à éfrase. Os leitores devem juntar as peças do quebra-cabeça literário e reunir os cacos do mosaico literário que o poeta épico apresenta para obter acesso ao quadro mais amplo. Assim, defenderei que pequenas porções de éfrase alimentam e sustentam nossa visão de epopeias inteiras.

As citações visuais, produtos do mundo (inter)textual de emulação épica, operam levando dois modos ao diálogo: exploram o fato de que com a éfrase e a narração “dois sistemas semióticos sobrepõem-se parcialmente”.⁷ O conceito de éfrase não deve ser apenas interpretado como uma tentativa de capturar o visual através de palavras, mas como um termo muito mais geral que “denota quaisquer tipos de relações intermediáticas e autorreflexivas entre duas mídias diferentes que constantemente avaliam suas características materiais próprias”.⁸ O ponto subsequente de minha investigação será, portanto, fornecer um parâmetro para descrever e definir o uso alusivo da éfrase na Épica Latina.

Excelente exemplo de episódio da tradição épica que expõe o status intermediário – não apenas entre arte e texto como se espera mas também entre

⁴ Fowler 1991, 34.

⁵ Elsner 2002, 2. Traduzido.

⁶ Elsner 2002, 4 assinala: “Within a tradition such as this, there is an inevitable tendency for the trope of ekphrasis itself to turn to all kinds of variation and innovation”.

⁷ Barchiesi 1997, 278.

⁸ Bolter 1996, 264. Traduzido.

écfrase e narração – é o modo pelo qual a aparência de Dido durante a administração das leis da cidade na *Eneida* 1, logo após a primeira écfrase do texto, mescla-se com a representação artística que a precede: “dum stupet obtutuque haeret defixus in uno”, “enquanto ele está estupefato e paralisado, com o olhar fixo” (*Aen.* 1.495). Putnam (1998), em análise da écfrase das pinturas dos murais de Dido, ressalta que o retrato de Pentesileia (*Aen.* 490–3) que encerra a descrição quase não se distingue das cenas que o precedem. Putnam observa que a cena final “carece de alguma expressão de localização” e “é narrada completamente no modo presente e apenas com verbos ativos”.⁹ Além disso, não há reação de Eneias à cena, nem alusão a eventos passados ou às ações seguintes. A descrição de Pentesileia é, assim, cheia de eventos que parecem estar acontecendo diante dos olhos. A descoberta de Putnam sobre a estratégia verbal virgílica certamente merece ser citada na íntegra:

Such is the poet’s extraordinary sleight-of-hand in the creation and placement of his final episode that the unspoken boundary between ekphrasis and narrative, between apparently timeless visual art under scrutiny . . . and the time-ridden world of epic narrative tends to break down. The inescapable narrational aspect of ekphrasis, which by definition as a figure it must seek to minimize, takes control as the ending of the description blends into the resumption of the story line. Ekphrasis and narrative begin finally to merge [...].¹⁰

Virgílio encerra a passagem ligando écfrase à narração através de um símile quase direto (*Aen.* 1.498–502) que conecta Panteseila à Dido e à Diana. De acordo com Lyne,

The main function of a simile is not to illustrate something already mentioned in the narrative, but to add things which are not mentioned, in a different medium: imagery. The poet is switching modes, switching from direct narrative to “narrative” in the suggestive medium of imagery; and he capitalizes on the fact that he is now operating in a suggestive, not an explicit medium.¹¹

Como notara Fowler (1991), esta observação coloca o símile em proximidade da écfrase. A partir da perspectiva da intermedialidade entendemos que o símile depende da evocação de um modo “como se”, de maneira semelhante à écfrase. Rogerson¹² discute um caso em que a écfrase incorpora um símile e conclui: “Nós podemos, assim, caracterizar a descrição de Ascânio na *Eneida* 10 como écfrase, apesar da presença de dois símiles ornamentais em seu centro”. Tanto a écfrase quanto o símile utilizam um tipo de linguagem

⁹ Putnam 1998, 35.

¹⁰ Putnam 1998, 36.

¹¹ Lyne 1989, 68.

¹² Rogerson 2002, 56. Traduzido.

que faz com que o ouvinte veja os eventos. No entanto, o marcador “como”, característico do símile (do mesmo modo que “e nele vemos...” pode marcar a éfrase) diminui a ilusão criada pelo símile em certa medida – o que quer que seja descrito em um símile não está efetivamente presente na narrativa, ao passo que aquilo descrito através da éfrase normalmente evoca presença ali. Como resultado, a ilusão criada por um símile não é necessariamente altermediática; os símiles pairam, dependendo do conteúdo, entre referências intermediáticas com ilusões altermediáticas (como no caso das passagens da *Eneida* 10.130–42 que comparam Ascânio a uma gema e ao marfim), ou referências intramediáticas (no caso de símiles em que a comparação refere-se a uma narrativa). Por vezes, tais distinções podem esbarrar-se quando é impossível determinar se o conteúdo do símile é derivado da literatura ou de outro meio; uma dúvida que, por definição, a éfrase propriamente nunca permite ficar em aberto. De fato, a descrição de Diana no símile em discussão (*Aen.* 1.498–503) claramente evoca a descrição homérica de Ártemis (*Od.* 6.102–9), entretanto, na época de Virgílio, pode muito bem ter sido objeto de um friso religioso ou de uma escultura (LIMC Artemis/Diana 361–7).

Quando nos afastamos do símile e voltamos à entrada inicial de Dido, notamos que também ela é construída de maneira a perpetuar o modo efrástico: o nome de Dido aparece em conjunção com um ablativo de qualidade que descreve sua grande beleza (*forma pulcherrima Dido*, “Dido, de mais bela aparência”, *Aen.* 1.496), ao passo que o ablativo seguinte relata seu entorno (*magna iuvenum stipante caterva*, “acompanhada por uma multidão de jovens”, *Aen.* 1.497). Ambas características são retomadas no símile de Diana seguinte através da expressão descritiva *qualis . . . talis erat Dido* (*Aen.* 1.498–503). Mais precisamente, tudo o que Eneias faz nesta cena é fornecer um parâmetro de visão e presença para a passagem da introdução de Dido (*haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur*, “enquanto tais coisas pareciam maravilhosas ao Dardânio Eneias”, 494; *cum subito Aeneas . . . videt*, “quando subitamente Eneias... vê”, 509–10). Estamos nos movendo gradualmente para longe do modo efrástico e é somente o *cum* no final da passagem, descrevendo Dido, que deixa claro que Eneias e o leitor precisam mudar de foco. Deste modo, na primeira éfrase da *Eneida*, Virgílio permite marcas sistêmicas da contaminação de dois sistemas semióticos que tipicamente acompanham a éfrase afim ultrapassar a própria éfrase. Virgílio está aqui conscientemente dilatando os limites da éfrase pelo ofuscamento das fronteiras entre descrição e narração. O primeiro aparecimento de Dido, assim, alcança a intermedialidade, um estado intermediário, que nos faz refletir sobre o funcionamento e as diferenças entre éfrase, descrição narrativa e símile. Além disso, quase transformando Dido em obra de arte enquanto parte do friso no templo, Virgílio a torna objeto e simultaneamente

cria uma correspondência com seu último aparecimento no submundo no canto sexto. Ali, ela aparece a Eneias fria como se fosse feita de pedra (*Aen.* 6.470–1). Há ainda uma segunda correspondência, com o próprio Eneias quando, logo em seguida, Vênus adorna seu filho transformando-o em algo semelhante a uma obra de arte. A ação da deusa é comparada à criação ao trabalho do artista: *quale manus addunt ebori decus, aut ubi flavo | argentum Pariusve lapis circumdatur auro*, “Tal como infunde mais brilho ao mafim a mão sábia do artista, | e o ouro flavor encastoa na prata ou no mármore de Paros”, *Aen.* 1.592–93¹³). Como o episódio todo exhibe tons de intermedialidade, os dois amantes em suas esculturas e belezas compartilham também de um componente intermidiático que se associa não apenas ao problema ontológico do texto versus imagem ou humanidade versus imagem, mas também ao aspecto teológico: humano versus divino.

INTERMIDIALIDADE

Mas o que exatamente se entende por intermedialidade? No nível mais básico, intermedialidade é um hiperônimo para todos os fenômenos que atravessam as fronteiras entre diferentes mídias e estão consequentemente alocados (como indica o prefixo “inter”), de alguma maneira, entre mídias. O termo “conexão intermidiática” descreve a maneira de produção de significado através da conexão (efetiva) que um produto midiático (textos, no nosso caso) pode criar com o produto de outro meio ou sistema midiático. Para gerar sentido, o produto midiático (texto i.e.), assim, além dos seus próprios, utiliza também recursos intermidiáticos. Este contato entre produtos ou sistemas midiáticos permite que ambos (assim como suas diferenças e equivalências midiáticas) sejam absorvidos pelo público (leitor, no caso dos textos). As conexões intermidiáticas, assim, participam na criação de sentido de maneira fundamentalmente diferente do modo padrão empregado por textos. Uma vez que textos permanecem como o único meio presente, elementos e estruturas de outras mídias ou outro meio propriamente são tematizados, simulados e reproduzidos na medida do possível com recursos específicos para textos. O único jeito pelo qual uma mídia como texto literário, ainda que ela só tenha à disposição meios típicos da mídia literária, pode tornar seus os elementos e estruturas de outras mídias como música, cinema ou pintura, é investindo tais elementos e estruturas de um modo “as-

¹³ Trad. Nunes 2014.

when". Isso conseqüentemente cria a ilusão de outra mídia, diferente. Dessa maneira, até tal ponto é possível efetivamente citar, reproduzir ou incorporar um sistema midiático, ou um produto midiático, dentro de textos literários. Além disso, tais ilusões são frequentemente sinalizadas e identificadas como conexões midiáticas através de referências explícitas a outras mídias incorporadas a fim de direcionar a recepção dos leitores. Naturalmente tais referências sistêmicas aparecem em formas e proporções variadas, entretanto, existem duas subcategorias que serão relevantes para nossa discussão.

A primeira é a contaminação de dois sistemas semióticos tal qual como na *écfrase* bem desenvolvida em que o leitor testemunha a sobreposição das mídias visual e textual. O modo "*as-when*" da *écfrase*, que busca uma atualização e reprodução do visual através dos recursos da mídia literária, cria aqui uma ilusão referenciada de maneira altermidiática, que é normalmente marcada explicitamente por um indicador da mídia referenciada à la "existe um objeto e nele vemos", que direciona a recepção. Nos casos em que a mídia referenciada é menos facilmente perceptível ou discernível (e.g. cinema), os indicadores sistêmicos podem funcionar como indícios de intermedialidade. Por outro lado, quando a mídia referenciada pode ser facilmente percebida e distinguida, os indicadores sistêmicos devem estar implícitos.

Outro modo de referenciação a sistemas semióticos será de particular importância em nossa discussão. Além da contaminação de dois sistemas semióticos que resulta numa ilusão altermidiática completa, uma mídia pode também ser reproduzida apenas parcialmente por outra mídia, que leva a uma ilusão altermidiática parcial. Aqui, componentes (ou partes deles) que são característicos de outras mídias são reproduzidos – no nosso caso, na literatura. Muitas vezes estes componentes são específicos do nível estória (em oposição ao nível discursivo – narrativo) do gênero ou discurso reproduzido e assim frequentemente referem-se mais ao conteúdo que à forma. É importante que estes componentes sejam reconhecidos como tais pelo leitor (uma vez que devem ter sido sinalizados pelos anteriormente pelos indicadores sistêmicos), que então associa a eles aqueles componentes midiáticos que não puderam ser reproduzidos pelo texto. Como resultado, os componentes altermidiáticos reverberam outras características ausentes da mídia ou gênero ao qual pertencem. Tal reprodução parcial de uma mídia tem também sido chamada de "citação associativa". Em resumo, uma microforma como a citação associativa (citação visual) pode evocar uma macroforma como o gênero da *écfrase*.

Como pudemos observar através do exemplo de Dido acima, um dos indicadores sistêmicos que caracteriza a *écfrase* como contaminação de sistemas semióticos é a focalização, que direciona a visão do leitor. Beck observa que "a *écfrase* implica descrever a arte visual a partir da perspectiva

de um observador – a descrição tem um ‘ponto de vista’ mais explícito do que uma peça de arte visual ou de uma narrativa não descritiva”.¹⁴ Por essa razão, quando olhamos para outros exemplos de ofuscamento das fronteiras entre o narrativo e o efrástico em Virgílio – tais instâncias não necessariamente se qualificam como contaminação completa de sistemas semióticos, mas sim como reprodução parcial de uma mídia em outra – é relevante notar que na viagem de Eneias ao submundo no livro sexto a visão transforma-se na principal atividade do herói. Nós, como leitores, experimentamos o mundo dos mortos através dos olhos de Eneias. Além disso, o leitor irá notar ao longo do episódio o uso frequente de advérbios e expressões de lugar que criam a ilusão de espaço e conseqüentemente podem ser interpretados como indicadores sistêmicos (*hic* 660, *medium* 667, *ante* 677, *desuper* 678). Isto não é diferente do uso formular de *év dé* na descrição do escudo de Aquiles (Hom. *Il.* 18. 535, 541, 550, 561), ou das variadas expressões de Virgílio que alocam as cenas do escudo de Eneias (*illic Aen.* 8.626); *nec procul* 635; *haud procul* 642; *in summo* 653). O terreno é assim preparado para que a *Eneida* 6 culmine numa cena em que os protagonistas são reminiscências de imagens de um cortejo funeral ou de uma galeria de estátuas honoríficas.¹⁵ Smith, em sua análise acerca do desfile dos heróis, destaca que Eneias está sendo levado para um local de visão privilegiado e Anquises adverte-lhe várias vezes para a ação de ver.¹⁶ Além disso, a cena toda é marcada pelo uso repetido de pronomes demonstrativos. Com tantos marcadores sistêmicos por toda parte, somente precisamos de um indicador sistêmico para a mídia referenciada por Virgílio no desfile dos heróis para comprovar o caso de intermedialidade. E, de fato, encontramos as artes visuais tematizadas no famoso dito de Anquises (*Aen.* 6.847–8): *excudent alii spirantia mollius aera | (credo equidem), vivos ducent de marmore vultus*, “Outros, é certo, hão de o bronze animado amolgar com a mão destra, | ninguém o nega; do mármore duro arrancar vultos vivos”.¹⁷ Logo após Virgílio demonstrar como criar através das palavras uma galeria viva dos melhores de Roma, encontramos a alusão às artes plásticas, à escultura em particular. Dessa maneira, o sistema semiótico ao qual Virgílio se refere é nesse caso explicitamente mencionado. Ademais, através do modo pelo qual descreve como vivos os artefatos de bronze e mármore, ele claramente suscita *enargeia*, o poder de uma mídia/meio criar uma presença vívida, o que tem sido chamado de

¹⁴ Beck 2007, 535. Traduzido.

¹⁵ Cf. Flower 1996.

¹⁶ Smith 2005, 86 lista *vides* (*Aen.* 6.760), *aspice* (771), *viden* (779), *vis videre* (817–18), *aspice* (825 e 855).

¹⁷ Trad. Nunes 2014.

“o coração da éfrase”.¹⁸ Virgílio, portanto, através de indicadores e marcadores que direcionam a percepção dos leitores, intensifica a reprodução parcial de outra mídia no desfile dos heróis e a ilusão parcial altermediática resultante. Tais reverberações asseguram que os leitores reconheçam as correlações midiáticas em voga. Como vimos a partir desta breve investigação, Virgílio está plantando pequenas sementes da intermedialidade cujos frutos serão colhidos posteriormente por seus sucessores.

OVÍDIO

Dentre os poetas épicos latinos, as ambições visuais da obra de Ovídio tem recebido grande atenção. Ovídio não apenas dissemina imagens do poeta ao longo das *Metamorfoses* encenando um discurso metapoético; mas, porque sua matéria é a transformação, ele frequentemente enfrenta o desafio de descrever processos de metamorfoses inimagináveis em narrativas “quase ecrásticas”.¹⁹ Por afetar o esclarecimento da matéria, a narrativa de metamorfose tem sido interpretada como algo semelhante à criação de arte. Ela, assim, exige o “assentimento ecrástico” do leitor que digere o ilusionismo pictórico envolto em ficcionalidade verbal em Ovídio. A partir da perspectiva da intermedialidade, constatamos que a elisão da “divisão formal entre narrativa e descrição através de incorporação de direcionamento ecrástico ao leitor, do tipo ‘você pode ver’, na própria narrativa” constitui-se como produção de marcadores sistêmicos para a mídia visual.²⁰ Além disso, as *Metamorfoses* são ricas em indicadores sistêmicos da mídia referenciada, que são tanto frequentes quanto imprescindíveis. Ovídio, entretanto, não apenas utiliza o modo “como se” da éfrase, que propõe uma atualização e reprodução do visual com os meios da mídia literária criando uma ilusão altermedialmente referenciada; mas frequentemente transcende a éfrase tradicional tornando a sua estrutura permeável. Nas *Metamorfoses*, imagens ecrásticas tornam-se realidade narrativa tanto “pela produção de uma ‘obra de arte’ que é o evento que ela pinta” (Hardie 2002) quanto pela produção de um evento que converte a éfrase em atualidade ou narrativa. O modo “como se” das *ekphraseis* assim se torna realidade narrativa. Ao criar deliberadamente situações nas quais nem os protagonistas da narrativa e nem o leitor podem atribuir seguramente as circunstâncias à éfrase

¹⁸ Webb 1999, 13.

¹⁹ Cf. Hardie 2002, sobre “poetics of spectularity”.

²⁰ Hardie 2002, 174.

ou à narrativa, Ovídio amplia as fronteiras da intermedialidade em direção à transmedialidade: a arte tornou-se como narrativa e narrativa como arte.

LUCANO

Embora as descrições de objetos de arte perpassem os textos dos poetas épicos antecessores e sucessores, Lucano apresenta uma suposta carência de tal convenção épica – talvez a overdose visual de Ovídio tenha estimulado esta rejeição completa. De fato, a matéria de Lucano sobre a guerra civil não propicia naturalmente uma descrição de um escudo exibindo a visão holística virgiliana de *cosmos* e *imperium*. Tampouco compartilha facilmente o prazer ovidiano em descreve jocosamente a vida metamorfoseando-se em arte. Ainda assim, facilmente poderíamos imaginar – e até sugerir – um arsenal romano ou uma vastidão de luxúrias alexandrinas como veículos para a obscura imagem do mundo romano de Lucano. Em vez disso, Lucano aparentemente escolhe capturar a imaginação dos leitores com extensas descrições e digressões geográficas.²¹

Na inovadora obra de Lucano, acima de tudo, devemos esperar um novo tratamento dos tropos e tradições da épica como parte da nova abordagem do gênero que ele escreve. Primeiramente, devemos considerar quais elementos do repertório épico Lucano exclui: exatamente o caso da ausência de qualquer descrição de obras de arte em toda a epopeia. Até mesmo na descrição do palácio de Cleópatra, uma excelente oportunidade para narrar um cenário repleto de esplendor artístico, o poeta apenas lista materiais e não descreve obra de arte alguma – trata-se somente de quantidade e império, recordando mais um inventário ou as descrições de triunfos e das ilustrações neles carregadas. Bastet (1970), entretanto, sugere que devemos entender a restrição de Lucano quanto às descrições de obra de arte como uma expressão da crítica estoica ao luxo. Não obstante, há quarenta anos Rutz (1970) já questionava:

Isn't it remarkable that Lucan, who fulfils all the demands the tradition of the genre places on the epic poet (epic storm, oracles, *katabasis*) and who makes otherwise ample use of *ekphrasis*, offers nothing which could in any way be compared with the description of a shield?

²¹ Estou ciente de que descrições geográficas também são consideradas *ekphrasis*, mas meu uso do termo neste paper é restrito às descrições de obras de arte.

No entanto, sob o amparo da intermedialidade, argumentarei que Lucano tematiza o processo da visão efrástica ao prover somente elementos singulares de unidades efrásticas, “citações visuais”, como havíamos chamado. Como afirmei, estas são subcategorias das citações associativas, nas quais componentes altermediáticos reverberam com outras características do gênero ao qual pertencem. Através da citação associativa microestrutural, uma macroestrutura como o gênero da éfrase com todo o seu aparato ideológico pode ser evocado, para ser então rejeitado.

Bellum Civile repetidamente direciona nosso olhar e atenção para as cenas de lutas, muitas das quais foram identificadas como espetáculos. Deixando de lado a ideologia, focaremos em uma cena lucaniana de batalha em busca de citações visuais. No violento livro sete, Lucano emprega uma forte imagem meio da luta, não propriamente em éfrase, mas como parte de um símile: César é associado à Belona, deusa romana da guerra:

quacumque vagatur,
 sanguineum veluti quatiens Bellona flagellum
 Bistonas aut Mavors agitans si verberare saevo
 Palladia stimulet turbatos aegide currus,
 nox ingens scelerum est; caedes oriuntur et instar
 immensae vocis gemitus, et pondere lapsi
 pectoris arma sonant confractique ensibus enses.
 (BC 7.567–73)

Por onde quer que vá – como Belona brandindo seu sanguíneo açoite ou como Marte incitando os Bistões, se com violenta verdasca fustiga os corcéis aterrorizados pela égide de Palas – há uma vasta noite de iniquidades; uma matança inicia-se e um gemido semelhante a gritos desmedidos; e ressoam as pesadas armaduras do que tombam, e as espadas por espadas quebradas.

A imagem do símile, no entanto, é emprestada da éfrase virgiliana do escudo de Eneias, no qual está figurada no trecho que descreve a batalha de Áccio. Assim como no trecho acima, encontramos Belona na companhia de seu irmão Marte:

saevit medio in certamine Mavors
 caelatus ferro tristesque ex aethere Dirae,
 et scissa gaudens vadit Discordia palla,
 quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello. (*Aen.* 8.700–3)

No meio deles, na terra insculpido Mavorte se agita, cego de raiva. Desde o alto os ajudam as Fúrias maldosas. Folga a Discórdia de manto rasgado, bailar pelos campos, Da furibunda Belona seguida e seu rubro chicote. (Trad. Nunes 2014).

A imitação, bruta, da *Eneida* por Lucano nesse trecho há muito tem sido reconhecida.²² Entretanto, no caso específico desse paralelo, o contexto efrástico do qual a imagem foi retirada, o escudo de Eneias, não foi levado em consideração. Quando lido a partir da perspectiva intermediática, tal passagem constitui-se como uma citação visual, cujas associações e reverberações produzem uma associação não apenas com as artes visuais, mas também com o gênero da éfrase. Além disso, César não se comporta apenas como a imagem virgiliana de Belona. Se lidos através da lente da tradição efrástica, os versos que precedem o símile de Lucano são iluminados por um paralelo com a éfrase homérica do escudo de Aquiles.

obit latis proiecta cadavera campis;
vulnera multorum totum fusura cruorem
opposita premit ipse manu. (*BC* 7.565–7)

Ele visita os corpos espalhados pela larga planície; com sua própria mão estanca de muitos a ferida que teria drenado todo o sangue.

Com a imagem de Belona em mente, contudo, podemos apreciar como a figuração de César é inspirada pela imagem do Destino sanguinolento avançando pelos corpos daqueles mortos e feridos do escudo de Aquiles na parte da cidade em guerra, a cidade que foi agora substituída por Roma.

ἐν δ' Ἔρις ἐν δὲ Κυδοιμὸς ὀμίλειον, ἐν δ' ὅλοη Κίηρ,
ἄλλον ζῶν ἔχουσα νεούτατον, ἄλλον ἄουτον,
ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μῶθον ἔλκε ποδοῖν
εἶμα δ' ἔχ' ἄμφ' ὅμοιοι δαφροινεὸν αἵματι φωτῶν.
ὀμίλειον δ' ὥς τε ζωὶ βροτοὶ ἠδ' ἐμάχοντο,
νεκροὺς τ' ἀλλήλων ἔρπον κατατεθνηῶτας.
(*Il.* 18.535–40)

Via-se a fera Discórdia, o Tumulto e a funesta e inamável Parca, que havia agarrado a um ferido, a um guerreiro ainda ileso, e pelos pés arrastava um terceiro, que a vida perdera. Dos ombros pendem-lhe as vestes manchadas de sangue dos homens. Como se fossem mortais, comportavam-se na áspera luta e arrebatavam das mãos uns dos outros os corpos dos mortos. (Trad. Nunes 1962)²³

²² Cf. Narducci 2002.

²³ Edwards 1991, *ad loc.*, ressalta que tais versos podem ser interpolações do *Aspis* (156–9) de Hesíodo, mais uma indicação de que as figuras descritas são parte do convencional inventário próprios dos escudos.

Ademais, a menção à égide de Atena por Lucano (*BC* 7.570) funciona como um indicador sistêmico tanto para a mídia referenciada quanto para o gênero efrástico, servindo assim como sinalização para o leitor, orientando na direção das *ekphraseis* de escudos célebres.²⁴ Ainda, Lucano visivelmente inicia essa passagem específica com *hic* como que para sinalizar o início de uma éfrase (“*hic Caesar, rabies populis stimulusque furorum*”, *BC* 7.557). De fato, são abundantes os marcadores sistêmicos no trecho de Lucano: o leitor terá notado a frequência de advérbios e expressões de lugar nas linhas anteriores, que criam a ilusão de espaço.²⁵ Além disso, Lucano também introduz a passagem seguinte com o mesmo advérbio *hic*: “*hic patriae perit omne decus: iacet aggere magno | patricium campis non mixta plebe cada-ver*” (*BC* 7.597–8). É possível ver uma técnica similar nas cenas efrásticas do desfile dos heróis de Virgílio, sinalizando a conexão intermediática com os escudos efrásticos e guiando a recepção do leitor nessa direção.

Devemos ainda considerar o momento da narrativa em que Lucano introduz essa imagem. Anteriormente, estabelecemos que a éfrase constitui-se uma pausa narrativa no fluir da epopeia. Hardie (2002b: 181) discorre sobre instantes de estase em *ekphraseis*, como o rei “em silêncio” no meio da cena de colheita escudo de Aquiles (*Il.*18.556–7), primeiramente apontado por Heffernan (1993) como o local em que “o silenciamento da narrativa coincide com uma imobilidade escultural ou pictórica”. Se atentarmos para o contexto de tal passagem na *Guerra Civil*, descobrimos que ela está localizada precisamente num instante desse tipo – uma imobilidade. Lucano sugere isso duas vezes: primeiro, ele deixa que cessem o progresso da batalha e o avanço das forças de César:

quod totos errore vago perfuderat agros
constitit hic bellum, fortunaque Caesaris haesit.
(*BC* 7.546–7)

A luta, que tinha variado ao acaso por todos os campos, centrou-se aqui e a Fortuna de César deteve-se.

Depois, Lucano, de forma demonstrativa, recusa-se numa exclamativa fervorosa a ir mais além na narrativa de *nefas* e coloca a epopeia em suspensão. Faber (2005), em sua pesquisa acerca das sentenças exclamativas na épica de Lucano, conclui que ao mesmo tempo em que demonstram o engaja-

²⁴ *Palladia stimulet turbatos aegide currus* (*BC* 7.570). Segundo Homero, a Discórdia está também figurada na égide de Atena; cf. ἐν δ' Ἐρις, ἐν δ' Ἀλκή, ἐν δὲ κρυόεσσα Ἴωκή (*Il.* 5.740)

²⁵ Cf. *constitit hic bellum* (*BC* 7.546); *ille locus fratres habuit, locus ille parentis. | hic furor, hic rabies, hic sunt tua crimina, Caesar* (*BC* 7.550–1)

mento do narrador com as personagens internas, elas criam distanciamento “ao chamarem a atenção para a reconstrução literária da guerra civil”. Nessa exclamação, em particular, Lucano evidencia os poderes do narrador e assim nos torna receptivos ao funcionamento de seu texto: “quidquid in hac acie gessisti, Roma, tacebo” (BC 7.556). *Tacebo*, “devo parmenecer calado”, é a última palavra anterior à passagem que descreve o avanço de César.

Somos levados a nos perguntar se a citação visual, cujas referências e relações midiáticas foram por nós apontadas, serve para comunicar aquilo que Lucano hesita em relatar. Isso funciona em dois níveis: através da intertextualidade, Lucano associa a guerra civil entre César e seu sogro Pompeu a uma narrativa da guerra civil entre Augusto e seu cunhado Marco Antonio. Através da intermedialidade – que são as reverberações das citações visuais – Lucano também cria associações com o gênero da écfrase e com a representação de escudos em particular. A écfrase é aqui legitimada e concretizada. Mais do que retratar um momento crucial da história em uma obra de arte ideológica, como faz Virgílio com a batalha de Áccio, Lucano escolhe concretizar a guerra civil. Pois nessa mesma seção Lucano reescreve outra passagem central virgiliana, que, como vimos, exhibe, no mínimo, algumas das características da écfrase. A “*Heldenschau*” de Virgílio, o desfile dos heróis romanos futuros descrito por Anquises no submundo, retrata os seguintes nomes de heróis republicanos aguardando para viverem em serviço a Roma:

quin Decios Drusosque procul saevumque securi
aspice Torquatum et referentem signa Camillum. (*Aen.* 6.824–5).

Os Décios vê, mais os Drusos adiante, e o temível Torquato
com a machadinha, e Camilo trazendo os pendões de tornada (Trad. Nunes).

Lucano em sua batalha reverte tal perspectiva e retrata a morte de personagens republicanas, lendo o desfile dos heróis como uma procissão funerária:

caedunt Lepidos caeduntque Metellos
Corvinosque simul Torquataque nomina, rerum
saepe duces summosque hominum te, Magne, remoto. (BC 7.583–5)

Caem os Lépidos e caem os Metelos, e os Corvinos ao mesmo tempo que os afamados Torquatos; muitos líderes do estado e os melhores homens, com tua exceção, Pompeu.

Além disso, os *nomina Torquata*, “afamados Torquatos”, caindo aqui pelas mãos de irmãos e pais, remetem a Virgílio e reinterpretem a referên-

cia ao machado de Torquato. Pois, de acordo com a tradição, T. Mânlio Imperioso Torquato, o *Urvater* e membro mais ilustre da família, nos primeiros anos da República, sentenciou seu próprio filho à morte por abandonar seu posto sem licença. Em Farsalos, assim, a história se repete quando pais matam seus filhos – mas sem a aura gloriosa da virtude republicana.

Ademais, ainda outro paralelo com o escudo de Eneias é exibido. As tropas de Pompeu apresentam a palidez da morte antes mesmo da batalha: *multorum pallor in ore | mortis venturae faciesque simillima fato*, “a palidez da morte próxima na face de muito, e olhos como que do mesmo destino” (BC 7.129–30). O trecho certamente evoca de Dido a *pallida morte futura* (Aen. 4.644), mas, quando considerado no contexto de batalha, aponta especialmente para a Cleópatra retratada no escudo de Eneias:

illam inter caedes pallentem morte futura
fecerat Ignipotens undis et Iapyge ferri. (Aen. 8.709–10)

O Ignipotente a pintara ao fugir dos destroços da pugna,
Pálida e trêmula, expulsa das ondas, dos Zéfiro brandos (Trad. Nunes).

Tal passagem, ecrástica, quebra intencionalmente a ilusão ecrástica ao apontar para Vulcano como o criador do escudo de Eneias. Dada a obsessão ecrástica com a indicação do artífice, pela qual se enfatiza seu status de ilusão, as descrições de escudos regularmente mencionam o processo de fabricação, o que, como mostrou Hardie,²⁶ corresponde à criação do universo. Na anti-*Eneida* de Lucano, entretanto, testemunhamos não a construção, mas a desconstrução da Roma que, desde a identificação virgiliana com *cosmos* e *imperium*, sustenta o universo. Lucano inverte o processo da ascensão romana retratado por Virgílio. Dessa maneira, encontramos muitas das tópicas que Virgílio emprega em seu escudo, mas distorcidas e reinterpretadas. Logo, a alusão ao escudo de Virgílio acima não está integrada num contexto de cosmogonia, mas é adornada com imagens apocalípticas.²⁷ Aliás, Lucano insere referência à própria bigorna que deu forma ao escudo de Eneias em um símile que se refere às armas fabricadas para o esfacelamento de Roma.²⁸ Ao longo do sétimo livro da *Guerra Civil*, assim, o escudo virgiliano é levado a pedaços. Os componentes individuais, geralmente entrelaçados, não formam um todo.

²⁶ Cf. Hardie 1986, 339.

²⁷ *quis litora ponto | obruta, quis summis cernens in montibus aequor | aetheraque in terras deiecto sole cadentem, | tot rerum finem, timeat sibi?* (BC 7.134–7)

²⁸ *si liceat superis hominum conferre labores, | non aliter Phlegra rabidos tollente gigantes | Martius incaluit Siculis incudibus ensis* (BC 7.144–6).

CONCLUSÕES

É hora de nos afastarmos das passagens acima e partirmos para uma reflexão mais ampla: como o processo de identificação das citações visuais modela nossa leitura do livro sete como um todo? Podemos estabelecer novas ligações com o escudo de Eneias? Em sua análise dos escudos homéricos e do virgiliano, Hardie ressalta que o escudo de Aquiles retrata duas cidades, uma em paz e outra em guerra, enquanto “o escudo de Eneias retrata apenas uma cidade, Roma, e os temas centrais [...] são aqueles da guerra”.²⁹ A guerra retratada ali, entretanto, levará finalmente à *pax Augusta*. Lucano retrata a mesma cidade em guerra e em todo momento fia-se profundamente nas imagens de *cosmos* e *imperium* estabelecidas por Virgílio. No entanto, Lucano elimina qualquer asserção positiva. Enquanto a éfrase virgiliana prenuncia o ilustre futuro do triunfo e a dominação romana do mundo, os longos comentários de Lucano fornecem uma descrição do espetáculo em Farsalos e fornecem um substituto para a profecia ecrástica. Em seu lugar, desenham um quadro vívido da desgraça de Roma. Os mesmos povos estrangeiros que desfilam no triunfo de Augusto, que formam o ponto alto do escudo de Eneias denotando os limites externos do império romano, assumem o futuro de Roma nas predições funestas de Lucano. Além disso, o apóstrofe de Lucano prediz o declínio justamente daquelas cidades cuja ascensão Virgílio projetara no desfile dos heróis: Alba Longa, Gábios e Cora.

Hardie enfatiza a natureza recapitulativa e de clímax do escudo de Eneias virgiliano. Consideremos a posição do livro sete no projeto de Lucano de maneira semelhante: ele compreende tanto o ápice quanto o ponto de virada da guerra civil. Lucano nos direciona para seu diálogo com a éfrase de Virgílio empregando as citações visuais que, em combinação com sua visão da destruição e reconstrução de Roma, fornece uma nova perspectiva sobre a tessitura de sua epopeia. No sétimo livro da *Guerra Civil* a visão gloriosa do escudo de Virgílio é desarticulada em seus elementos. São-nos oferecidos componentes individuais, normalmente em forma deturpada, mas que permanecem com a ilusão da imagem unificada. Tais citações visuais sugerem que Lucano transformou as funções da éfrase convencional para trabalhar de diferentes maneiras na sua narrativa e criar sua própria imagem integrada de um mundo em pedaços.

²⁹ Hardie 1986, 358.

REFERÊNCIAS

- Barchiesi, A. 1997. "Virgilian Narrative – Ecphrasis." In *The Cambridge Companion to Virgil*, edited by C. Martindale, 271–81. Cambridge.
- Bastet, F. L. 1970. "Lucaïn et les arts". In *Lucaïn sept exposés suivis de discussions par Berthe M. Marti ... et al. Vandoeuvres-Genève 26-31 août 1968*, edited by M. Durry, 119–58. Genève.
- Beck, D. 2007. "Ecphrasis, Interpretation, and Audience in Aeneid 1 and Odyssey 8". *American Journal of Philology* 128: 533–49.
- Bolter, J. D. 1996. "Ecphrasis, Virtual Reality, and the Future of Writing". In *The Future of the Book*, edited by G. Nunberg, 253–72. Turnholti.
- Boyd, B. W. 1995. "Non Enarrabile Textum: Ecphrastic Trespass and Narrative Ambiguity in the Aeneid". *Vergilius* 41: 71–90.
- Edwards, M. W. 1991. *The Iliad: a Commentary: Books 17-20*. Cambridge.
- Elsner, J. 2002. "The genres of ekphrasis". In *The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity (= Ramus 31)*, edited by J. Elsner, 1–8.
- Faber, R. A. 2005. "The Adaptation of Apostrophe in Lucan's Bellum Civile". In *Studies in Latin Literature and Roman History XII*, edited by C. Deroux, 334–43. Bruxelles.
- Flower, H. I. 1996. *Ancestor masks and aristocratic power in Roman culture*. Oxford.
- Fowler, D. 1991. "Narrate and describe: the problem of ecphrasis." *JRS* 81: 25–35.
- Hardie, P. 1986. *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*. Oxford.
- Hardie, P. 2002. *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge.
- Hardie, P., ed. 2002a. *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge.
- Heffernan, J. A. W. 1993 *Museum of words the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago.
- Lyne, R. O. A. M. 1987. *Further Voices in Vergil's Aeneid*. Oxford.
- Lyne, R. O. A. M. 1989. *Words and the Poet Characteristic Techniques of Style in Vergil's "Aeneid"*. Oxford.
- Narducci, E. 2002. *Lucano: un'epica contro l'imperio; interpretazione della "Pharsalia"*. Roma.
- Nunes, C. A., ed. 1962. *Homero: Iliada*. Tradução de C. A. Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos.
- Oliva Neto, J. A., ed. 2014. *Virgílio: Eneida*. Tradução de Carlos A. Nunes. São Paulo: Editora 34.
- Putnam, M. C. J. 1998. *Virgil's Epic Designs: Ekphrasis in the Aeneid*. New Haven.
- Rogerson, A. 2002. "Dazzling Likeness: seeing ekphrasis in Aeneid 10". In *The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity (= Ramus 31)*, edited by J. Elsner: 51–72.
- Rutz, W. 1970. "Lukan und die Rhetorik". In *Lucaïn, Sept exposés suivis de discussions (Entretiens sur l'antiquité classique XV)*, edited by M. Durry, 233–57. Vandoeuvres-Geneve.
- Smith, R. A. 2005. *The Primacy of Vision in Virgil's Aeneid*. Austin, Texas.
- Webb, R. 1999. "Ecphrasis ancient and modern: the invention of a genre". *Word and Image* 15: 7–18.
- Webb, R. 2009. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham.



Title. Epic Enargeia or The lack of ekphrasis in Lucan's *Bellum Civile*

Abstract. This paper plunges into the thick of Latin poetry to interrogate one particular example of epic's engagement with the visual: ekphrasis. It considers how the theoretical approach of "intermediality" can provide a framework for exploring the blurring of ekphrastic and narrative modes in Latin epic. This framework helps us better understand the relationship of art and text in Latin epic in general and the workings of epic construction.

Keywords. Lucan; *Bellum Civile*; intermediality; *ekphrasis*.