Os jogos fúnebres em honra de Anquises, a regata, écfrase e intratextualidade no canto V da *Eneida*

Everton Natividade[1]

Submetido em Abril/2015
Aceito em Abril/2015

RESUMO:
Este artigo (1) lobriga os jogos fúnebres em honra de Anquises e a sua fonte homérica, (2) detendo-se, em especial, sobre a regata, de que (3) revisita três hipóteses de explicação da origem criativa. Voltando-se em seguida ao prêmio oferecido ao primeiro colocado dessa competição, (4) seleciona elementos da écfrase que narra o rapto de Ganimedes e (5) elenca interpretações dadas ao enxerto descritivo. Trata, por fim, (6) de apontar os três episódios em que a expressão *palmas tendere* é utilizada no canto V, apresentando uma interpretação dos efeitos de tal intratextualidade.

Palavras chave: *Eneida* – jogos fúnebres – regata – écfrase – intratextualidade

ABSTRACT:
This paper (1) takes a bird's eye view of the funeral games in honor of Anchises and its Homeric source, (2) focusing especially on the race, of which (3) it revisits three hypotheses to explain the creative origin. Considering then the first prize offered in this competition, (4) it selects elements from the ecphrasis that chronicles Ganymedes's abduction, and (5) lists interpretations given to the descriptive excerpt. Finally, (6) it deals with the three episodes in which the expression *palmas tendere* is used in book V, presenting an interpretation of the intratextual effects.

Keywords: *Aeneid* – funeral games – boat race – ecphrasis - intratextuality

[1] Mestre em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo, professor assistente de Língua e Literatura Latinas na Universidade Federal de Pernambuco.

O canto V da *Eneida* se inicia com o anúncio dos jogos fúnebres que se farão em honra de Anquises, cuja morte completava, então, um ano. Nos vv. 64-70, Eneias propõe os jogos; nos vv. 109-11, faz a exposição dos prêmios. Neste arrolamento, Virgílio menciona a existência de ouro entre as recompensas (v. 112: *argenti aurique talenta,* "talentos de prata e ouro"); em nenhum momento, contudo, vemos um prêmio, na sequência do canto, que seja, de fato, em peso de ouro, senão três elementos *eivados* de fios de ouro ou feitos do precioso metal. São eles: uma clâmide bordada, entregue a Cloanto, pelo primeiro lugar na regata (vv. 244-57); uma loriga de anéis de ouro, de fio triplo, ofertada a Mnesteu, pelo segundo lugar, também na regata (vv. 258-62); uma aljava semelhante à das amazonas, que tem a volta cingida por um boldrié de ouro, prometida ao segundo colocado na corrida a pé (vv. 311-13). Desses prêmios, interessa-nos o primeiro, a clâmide de Cloanto, oferecido aos vencedores da regata, que é a primeira competição. Em Homero, o primeiro dos jogos é a corrida de bigas (*Ilíada*, 23.262-650); por que não teria Virgílio seguido o seu modelo grego também na ordem dos jogos e de onde teria saído a corrida de regatas, inexistente em Homero, são as duas questões com que iniciamos nossa discussão. Em seguida, passamos à análise da écfrase do rapto de Ganimedes, bordado na clâmide, para, em conclusão, mostrarmos como o desenho da cena se liga à tessitura maior do canto.

É antiga a tradição que põe Homero como a fonte primordial de Virgílio para a redação da *Eneida*, assim como é longa a lista dos latinistas que apontam a originalidade do poeta romano na sua obra[2]. É, por conseguinte, natural que se questione, como também se faz com frequência, que significados subjazem a alterações que a *Eneida* apresenta em face de cenas que retomem episódios homéricos, e é esse o ponto de partida da dupla discussão inicial que apresentamos, concernente (1) à ordem dos jogos fúnebres que se realizam em honra de Anquises e (2) à escolha da regata como novo constituinte do elenco de jogos.

No canto XXIII da *Ilíada*, após chorar longamente a morte de Pátroclo, Aquiles inicia os jogos fúnebres em honra do amigo, cujo corpo já havia sido cremado e cujos ossos já haviam sido retirados da pira fúnebre e guardados em uma urna de ouro. Os incidentes e as digressões não competem ao escopo deste trabalho; interessa-nos somente que o primeiro e mais importante dos jogos, de especial relevância para o

[2] *e.g.,* "Embora inspirado na *Ilíada*, o texto é bastante original e dá oportunidade a numerosos comentários [...] A *Eneida*, como se sabe [...], é uma espécie de epopeia-síntese com a qual o poeta, inspirando-se naturalmente nos poemas homéricos, procurou realizar os desígnios de Augusto e criar o verdadeiro poema épico da romanidade" (CARDOSO, 1996/1997, pp. 107-8).

ponto da *Eneida* sobre o qual nos deteremos[3], seja a corrida, cuja descrição se demora mais longamente que as outras[4].

Na *Eneida*, Virgílio segue o modelo homérico da *Ilíada*, à sua moda: a sequência de jogos não é a mesma, e o início e o fim são particularmente importantes, porque peculiarmente romanos. O primeiro jogo apresentado é a regata, "o seu equivalente da corrida de carros"[5]; o último jogo, de todo romano, é o *Ludus Troiae*, em que jovens exibem manobras equestres que simulam, em alguns momentos, lances de batalha bélica. Entre esses dois jogos, a corrida a pé, o pugilato e o tiro ao alvo com arco e flecha se entremeiam.

A regata, como primeiro jogo celebrado, é cuidadosamente descrita. Os participantes são todos troianos, seguidores de Eneias. Cada comandante se destaca ao lado da embarcação que conduz, e o nome das naus está ligado à figura monstruosa que se afixa na popa de cada uma: Mnesteu é o capitão da Baleia (vv. 115-7); Gias dirige a Quimera, cujo nome lembra o ser mitológico híbrido de cabra, leão e serpente, cuspidor de fogo — essa nau é descrita como possante e de tal tamanho que parece uma cidade (vv. 118-20); Sergesto compete na grande Centauro, cuja popa apresenta a figura do brutal ser mitológico, misto de homem e cavalo (vv. 121-2)[6]; Cloanto, por fim, comanda a possante Cila de cor cerúlea (vv. 122-3)[7] — e a própria designação desta nau, parece-nos, indica a pré-determinação da vitória no certame: na mitologia, encontramos em Cila a figura feminina da filha que, atraiçoando a sua pátria, Mégara, entrega o pai, Niso, à morte, mas, também, a da monstruosa criatura marinha do estreito de Messina,

[3] Os jogos se seguem nesta ordem: (i) corrida de carros, a competição mais fartamente descrita, com riqueza de detalhes e grande ocorrência de episódios (vv. 262-650); (ii) boxe (vv. 651-99); (iii) luta livre (vv. 700-39); (iv) corrida a pé (vv. 740-97); (v) luta com espadas (vv. 798-825); (vi) arremesso de disco (vv. 826-49); (vii) tiro ao alvo com arco e flecha (vv. 850-83); (viii) lançamento de dardo (vv. 884-97).

[4] No que toca a *Odisseia*, há uma breve seção de jogos no canto VIII, quando, em meio ao banquete oferecido por Alcino, rei dos feácios, ao hóspede ainda incógnito, o monarca propõe uma apresentação de destrezas. A sequencia de corrida a pé, luta livre, salto, lançamento de peso e boxe é sumariamente descrita por Homero (vv. 120-30); pouco depois, provocado por Eurílalo, Ulisses faz o lançamento de um grande disco (vv. 186-200). Ao final desses jogos, temos a afirmação do rei de que seu povo de marinheiros se sobressai, de fato, na dança e no canto (vv. 235-56); assim é que ouvimos o longo canto do bardo Demódoco sobre os amores de Ares e Afrodite (vv. 268-366) e assistimos à apresentação de dança de Hálios e Laodamas (vv. 370-80). No canto XXIV, na conversa que têm Agamêmnon e Aquiles no Hades, vemos aquele mencionar os jogos instituídos por Tétis em homenagem a este, com uma marcada referência aos prêmios oferecidos pela deusa (vv. 85-92).

[5] WILLIS, 1941, p. 406. Voltaremos à assertiva na sequência, pp. 148-9.

[6] Cf., a propósito, a citação na n. 16.

[7] CARDOSO, 1996/1997, p. 112, além de assinalar que as carrancas das popas são uma característica própria das embarcações romanas do período augustano, faz notar que "os nomes dos quatro comandantes — *Mnestheus, Gyas, Sergestus* e *Cloanthus* — se aproximam foneticamente dos de quatro importantes famílias romanas da época de Virgílio — as *gentes Memmia, Gegania, Sergia* e *Cluentia*, propositadamente evocadas pelo poeta", que enfatiza no próprio texto que esses nomes são a origem de tais *gentes*. Esse procedimento é mais uma romanização explícita da criação virgiliana.

uma mulher da cintura para cima, cuja parte inferior do corpo é constituída de seis cães. Ela seria responsável pela emboscada, naufrágio e fim de embarcações que lhe cruzassem o caminho. Além disso, o poeta assinala que a nau Cila é superior quanto aos remos (*melior remis,* v. 153), e a cor "azul marinho" (*caerulea,* v. 123) prenuncia também o seu sucesso, pois é ela, por assim dizer, mais afeita ao mar que as outras; Gaffiot[8], na sua definição do termo, marca dois outros aspectos relevantes: o sema de escuridão a que está relacionado e a acepção que toma como substantivo, nome de certo peixe, identificado com o tubarão azul[9].

A escolha da regata como novo jogo constituinte desse momento padrão da poesia épica romana[10], como veremos a seguir, justifica-se por ao menos três interpretações, que são elencadas por Cardoso (1996/1997) e Willis (1941), estudos de que somos devedores, em grande medida, na primeira parte deste trabalho.

Cardoso[11], após salientar que a descrição da regata se alonga por cento e oitenta versos (vv. 114-285), propõe duas hipóteses de explicação para a troca, efetuada por Virgílio, da corrida de carros pela regata:

> As festas náuticas sempre foram populares entre os romanos e durante as *Neptunalia*, que ocorriam no dia 23 de julho, em homenagem a Netuno, eram realizadas regatas sob a forma de concursos. Como no livro V da *Eneida* Netuno ocupa lugar importante e sua presença perpassa todo o texto, não é de estranhar-se a opção pela regata.
> Uma segunda hipótese se vincula ao fato de, entre os gregos, as regatas só terem sido realizadas nos Jogos Ístmicos, os primeiros jogos helênicos de que os romanos participaram como concorrentes. Eram realizados em honra de Melicertes, filho de Ino, que, segundo a crença, teria sido transformado após a morte no deus marinho Palémon. Palémon é identificado em Roma com Portuno — mencionado expressamente no canto V — e com Conso, divindades muito antigas em cuja honra se celebravam festas populares denominadas respectivamente *Portunalia* e *Consualia*.
> A inserção das regatas, portanto, poderia ser considerada ou como uma espécie de homenagem a Netuno, protetor de Eneias, ou como uma lembrança dos Jogos Ístmicos, que admitiam a participação de romanos. Parece-nos que as duas hipóteses são razoáveis.

A identificação entre Portuno e Conso, além da figura de Palémon a que se ligam, se dá, por conexão indireta, pela relação que ambos, cada um por um motivo

[8] GAFFIOT, 1934, p. 240, s. v. *caeruleus, a, um*.
[9] Vejam-se ainda as acepções 1-4, 6, 9 e 11 no verbete *caeruleus, a, um* em GLARE *et al*., 1968, pp. 253-4, que adicionam interessantes matizes interpretativos ligados ao *céu*, a outros *elementos/seres aquáticos*, a *divindades*, a *elementos naturais fortes* (nuvens, sombras, noite, chuva, vento, etc.), à *morte*.
[10] Em Ênio (*Anais* 1.34), os jogos já parecem fazer parte da narrativa (WILLIS, 1941, p. 405, n. 46; cf. NATIVIDADE, 2009, pp. 40-41); vejam-se ainda Estácio, *Tebaida* 6.295-946, e Sílio Itálico, *Púnicas* 16.284-591.
[11] CARDOSO, 1996/1997, pp. 111-112.

diferente, estabelece com o próprio deus Netuno. Portuno, por um lado, é o deus dos *portos*, das portas[12], das passagens[13], e liga-se a Netuno pela relação com a água que vemos na proteção dos portos[14]; Conso, por sua vez, uma divindade que, como Portuno, tem uma identidade bem pouco clara, está associado aos cavalos, um dos dois principais animais[15] que se consagram ao deus Netuno. Esse animal, segundo a interpretação de Brandão[16], simboliza as forças subterrâneas, a clarividência e a familiaridade com as trevas, além da intempestividade e a violência, a selvageria. Esses aspectos são os que estão relacionados à origem ctônia da divindade grega de Posêidon, sem cuja mitologia o deus romano Netuno inexiste para nós. No que concerne à natureza ctônia de Netuno, observe-se que também por ela liga-se o deus a Conso, cujo altar conhecido, no Circo Máximo, era subterrâneo. É também essa natureza ctônia, ainda segundo Brandão[17], que faz de Netuno/Posêidon o deus "sacudidor da terra", que equivale a uma ação

> *de baixo para cima,* isto é, a uma atividade exercida do seio da terra por uma divindade subterrânea. Posídon, com efeito, foi um antigo deus ctônio, muito antes de tornar-se um deus do luar. [...] originariamente o deus foi uma divindade ativa que fazia a terra oscilar, quer se tratasse da seiva vital e de abalos sísmicos, quer se tratasse de todas as águas que escapavam do seio da Terra-mãe.

Pode-se ler, então, em Virgílio, uma sincronização de dados coletáveis, como, para mais, verifica-se com alguma frequência nas suas obras.

Além dessas duas hipóteses, há uma de cunho mais historicista. Augusto, de acordo com a sua própria inclinação pela cultura grega, procurou favorecer jogos menos brutais que os habitualmente apreciados pelos romanos, e é em consequência disso que ele institui os novos Jogos do Áccio em honra de Apolo, na intenção de que viessem a tomar o quinto lugar ao lado dos já tradicionais jogos nacionais da Grécia (Olímpicos,

[12] HARVEY, 1987, p. 413, s. v. *Portuno.*
[13] GRIMAL, 1992, p. 389, s. v. *Portuno.*
[14] O deus Portuno está ainda em relação direta com as atividades das embarcações da regata, no mar, na *Eneida*, 5.241-3, quando oferece auxílio imediato a Cloanto, que o havia rogado. Esta cena é de fundamental importância para a relação de intratextualidade que se estuda neste artigo, e voltaremos a ela na sequência (pp. 157-8).
[15] O segundo seria o touro.
[16] BRANDÃO, 2009b, p. 229: "O cavalo é a imagem da impetuosidade dos desejos, mas, se se tratasse apenas de exprimir a impetuosidade, a simbolização poderia ter escolhido muitos outros animais. Um símbolo é uma condensação expressiva e precisa. O cavalo traduz os desejos exaltados, porque é o quadrúpede sobre que se senta o homem, como os desejos muito facilmente exaltados são o assento biológico, o fundamento da animalidade do ser espiritual, que é o homem. [...] O ser humano inseparavelmente ligado ao cavalo é, antes do mais, um monstro mítico: o Centauro". Para uma lista das eventualidades míticas em que a figura do cavalo se liga ao deus Posêidon, cf. BRANDÃO, 2009a, p. 344.
[17] BRANDÃO, 2009a, pp. 342-3.

Píticos, Ístmicos e Nemeus[18]). Willis[19] explica que, bem antes da batalha do Áccio, os habitantes daquelas redondezas tinham celebrado um festival local, em que, mais tarde, Augusto fez enxertar os seus novos jogos. Além de corridas a pé, luta livre, boxe, pancrácio, pentatlo e competições para arautos, músicos e poetas, uma corrida de cavalos (ou de carros, não está claro) também tinha o seu lugar. Willis ainda adiciona que, sobre uma passagem de Estéfano de Bizâncio (s.v. *Áktion*), houve uma especulação com relação à existência e à natureza de uma corrida de barcos. Por fim, com um decreto do Senado em 30 a.C., Jogos Áccios quinquenais foram estabelecidos em Roma, e o primeiro festival aconteceu na consagração do templo de Apolo sobre o Palatino, em 28 a.C. Note-se, contudo, que *se especula* que a passagem de Estéfano de Bizâncio se refira aos Jogos Áccios e que a corrida de barcos por ele descrita talvez fosse uma naumaquia, competição que, menos que uma corrida, simularia antes um episódio de guerra náutica[20]. A crer em tais especulações, a corrida de regatas virgiliana se nos afigura como um aceno à batalha de Áccio empreendida por Augusto em 31 a.C., quando o então Otaviano derrotou Marco Antônio e Cleópatra, pondo fim à república e instaurando, na prática, o império. Virgílio faria, ainda, menção aos próprios jogos instituídos por Augusto — ainda que deles o imperador só se tenha apossado, já que eram uma tradição mais antiga e pré-existente[21]. Convém lembrar, a esta altura, que Virgílio faz de Eneias e seus companheiros os fundadores dos Jogos do Áccio (*Eneida* 3.278-83)[22] e que em muitos momentos a figura literária do protagonista da epopeia se assemelha e aproxima da imagem histórica de Augusto[23].

Se a hipótese do fundo histórico é razoável e se ela preparou o cenário para a atuação poética, politicamente engajada, contribuição virgiliana à ideologia do regime augustano, ecoem-se as palavras de Lovatt[24]: "a realidade intromete-se nos jogos, e os

[18] Cf. HARVEY, 1987, pp. 230-1, s. v. *Festivais,* §§ 1 e 2.
[19] WILLIS, 1941, pp. 404-5.
[20] Discussão mais detalhada do passo e indicações bibliográficas adicionais em WILLIS, 1941, p. 405.
[21] Cf., ainda, em apoio a esta leitura, a citação na n. 25.
[22] Ou, ao menos, praticantes de jogos celebrativos no Áccio.
[23] Para que se compreenda o interesse cultural desses jogos, cf. HARVEY, 1987, p. 230, s. v. *Festivais,* § 1 (*ad finem*): "A grande importância desses festivais decorria de várias circunstâncias: eles davam ênfase à unidade da raça grega, encorajavam a prática do atletismo como parte da educação, estimulavam o cultivo da poesia e da música oferecendo oportunidades para se ouvirem as melhores obras, e alimentavam o interesse pela escultura e pela pintura por causa da importância atribuída ao desenvolvimento físico das pessoas". *Mutatis mutandis*, os jogos romanos desempenham o mesmo papel e coadunam-se perfeitamente com os valores propagados e defendidos pelo regime augustano.
[24] LOVATT, 2005, pp. 7-8.

jogos tornam-se a realidade. [...] os jogos representam e articulam as realidades de que eles são separados".[25]

Compreendidas as justificativas hipotéticas que cercam a escolha de Virgílio por uma regata como competição inicial dos jogos fúnebres em honra de Anquises, cabe-nos observar o paradoxo próprio da emulação: por um lado, o afastamento do modelo grego e, por outro, concomitantemente, a semelhança desse certame com o primeiro homérico, a corrida de carros[26]. Essa similitude é expressa pelo próprio poeta, que, num símile que se estende do verso 144 ao 147, compara as naus da regata a bigas que, conduzidas por nervosos aurigas que chicoteiam seus cavalos, lançam-se de suas baias à planície.[27]

Temos, até aqui, tratado dos jogos e da regata; voltar-nos-emos agora para um dos prêmios, atribuído ao primeiro colocado na corrida de barcos, Cloanto: a já mencionada clâmide[28], cujo bordado, em parte feito de ouro, representa a imagem de Ganimedes numa écfrase, ocupa-nos nesta segunda parte deste trabalho.

Sobre o continente da imagem, a clâmide, algumas observações: já ressaltamos que se trata de um dos poucos prêmios em cuja composição se vê o ouro entrar, mas talvez devamos ainda, com Plessis e Lejay[29], acentuar que, "entre os romanos, era sobretudo uma vestimenta de luxo, de tecido precioso e ricamente

[25] Ainda na esteira da realidade a que o texto literário se liga, é digna de nota a associação que HARDIE (2002), demonstra haver entre a imagem do navio que "se enterra no porto" (cf. *Eneida* 5.243, *portu se condidit alto*), após a sua corrida, e a vida que chega ao seu fim — em suas palavras, "o escape do mar para o porto é uma imagem funerária comum (e antiga)" (p. 344; na sequência da análise, pp. 344-7, Hardie explora as relações entre a regata e a divinização), imagem que, então, não poderia estar mais bem contextualizada que entre jogos fúnebres numa epopeia. Por fim, de volta à literatura propriamente dita, citando Feldherr em nota de rodapé (p. 344, n. 30; não tivemos acesso ao artigo de Feldherr; a referência completa, contudo, é FELDHERR, A. *Ships of state*: *Aeneid 5* and Augustan circus spectacle. Classical Antiquity. pp. 245-65, 1995), Hardie interpreta que a regata, como corrida de barcos, é uma expressão em miniatura da trajetória maior dos troianos em missão, fugindo ao seu passado e dirigindo-se ao seu futuro romano.

[26] Cf. LOVATT, 2005, p. 20: "Ele [o programa de Virgílio] tem somente quatro eventos e medeia entre o seu modelo iliádico e os jogos romanos: a regata presta homenagem aos Jogos Áccios de Augusto em Nicópolis e marca um movimento de distância tanto de Homero quanto do modelo olímpico".

[27] CARDOSO, 1996/1997, pp. 112-3, detalha proximidades: "A semelhança entre a corrida de barcos descrita na *Eneida* e a de carros descrita na *Ilíada* é facilmente percebida. Em ambos os textos há o mesmo movimento acelerado e progressivo, o mesmo entusiasmo narrativo. Nas duas corridas há percalços e acidentes. A batida de Sergesto contra o escolho e sua consequente desclassificação equivale ao problema ocorrido com o carro de Eumelo, no texto homérico, à queda do cavaleiro e à sua chegada em último lugar. Na *Eneida*, o deus Portuno — explicitamente nomeado — ouve as preces de Cloanto e lhe impele a nau 'com sua poderosa mão' (*manu magna* — 241); na *Ilíada*, Atena devolve a Diomedes o chicote arrebatado por Apolo, incute vigor a seus cavalos e é diretamente responsável pela quebra do jugo dos animais de Eumelo (*Il.* XXIII, 391-393). Não importa que para dar 'cor local', em seus propósitos nacionalistas, Virgílio se tenha referido à antiga divindade itálica: a interferência de Portuno é equivalente à de Atena e nela se inspira".

[28] Cf. p. 142 deste artigo.

[29] VIRGILE, 1931, p. 376, n. 12.

ornamentada". Willis[30] nota que, entre os jogos menores da Grécia que entregavam mais que uma coroa ao vencedor, o anúncio de um só objeto como prêmio tornou-se próprio daquele tipo de festival e cita como exemplo uma clâmide ofertada na Hemaia, em Pelene. Na própria *Eneida*, destacamos duas outras clâmides: a que porta Dido no dia da caça (4.132), que, complementando o vestuário da rainha cartaginesa, reforça a nobreza da capa, enquanto a que é dada a Ascânio, um presente frígio de Andrômaca (3.482-91), numa cena patética e nostálgica, mostra o valor sentimental que a peça pode ter.

Ainda em acordo com o alto valor da clâmide em questão, convém reparar no seu colorido: não só é ela dourada (*auratam*, v. 250), mas possui uma espécie de bainha que é feita de púrpura da Melibeia (*quam plurima circum* | *purpura... Meliboea*, v. 250-1) e que a percorre com um duplo galão sinuoso (*Maeandro duplici cucurrit*, v. 251). A púrpura, cor da nobreza, é resultado do tingimento feito na Melibeia, cidade da Tessália rica nessa matéria-prima, logo uma especiaria importada; quão oriental e grego é o desenho dessa clâmide se percebe ainda no duplo galão púrpura, que o texto apresenta como *duplici Maeandro*, apossando-se metonimicamente do nome do rio frígio, famoso por seu curso sinuoso[31].

Antes de passarmos à observação de alguns detalhes do rapto propriamente dito, leiamos a écfrase a que nos temos referido:

> *Victori clamydem auratam, quam plurima circum*
> *purpura Maeandro duplici Meliboea cucurrit,*
> *intextusque puer frondosa regius Ida*
> *ueloces iaculo ceruos cursuque fatigat,*
> *acer, anhelanti similis, quem praepes ab Ida*
> *sublimem pedibus rapuit Iouis armiger uncis;*
> *longaeui palmas nequicquam ad sidera tendunt*
> *custodes, saeuitque canum latratus in auras.*[32]

> Para o primeiro, uma clâmide de ouro com franjas de púrpura
> de Melibeia, tecido da mais acabada excelência.
> Nela se via o formoso mancebo a cansar na floresta
> do Ida frondoso seus gamos, no curso e com dardos certeiros.
> Ao natural se apresenta; a tal ponto, que vivo parece.
> A águia possante nessa hora nas garras recurvas o aferra.
> Os velhos aios debalde as mãos ambas para o alto estenderam.
> Enfurecidos, aos saltos, os galgos ladravam, sem tino[33].

[30] WILLIS, 1941, p. 409.
[31] Comparem-se as traduções oferecidas, em prosa e explicativa, por David Jardim Jr. (VIRGÍLIO, 1985[?], p. 83): "uma clâmide enfeitada de ouro, em torno da qual, com pregas duplas sinuosas como as do Meandro, corre a púrpura, abundante de Melibeia", e, em uma prosa mais fluida, por Tassilo Orpheu Spalding (VERGÍLIO, 1981b, p. 94): "uma clâmide dourada, ao redor da qual a púrpura abundante da Melibeia corre em duplo meandro".
[32] *Eneida* 5.250-7.

A écfrase[34] propriamente dita pode ser dividida em duas partes[35]: a cena do rapto (vv. 252-5) e o estupor dos acompanhantes (vv. 255-7). Na primeira cena, alguns elementos verbais se destacam como especiais formadores de sentido. O "formoso mancebo" da tradução de Nunes (*puer regius*, "menino régio", v. 252) é Ganimedes, dado por vezes como filho de Trós, fundador lendário de Troia. Como se apresenta, Ganimedes foi raptado pela águia de Júpiter e, como não se apresenta, mas se sabe, é elevado à honra da imortalidade, tornado escanção dos deuses, usurpando, assim, no Olimpo, a função de Hebe, deusa da juventude, filha legítima de Júpiter e Juno. Como troiano, Ganimedes tinha em sua ascendência também Dárdano, filho de Júpiter e Electra; era, portanto, ele mesmo descendente do pai dos deuses. Ganimedes é ainda citado no verso 28 do canto I da *Eneida*, em que Virgílio se refere à ira de Juno pelos troianos, justificando-a com a ofensa sofrida pela preterição da sua beleza no julgamento de Páris e com as honrarias recebidas pelo próprio menino raptado.

A imagem de um "formoso mancebo" *intextus* (v. 252), "bordado", na clâmide é de tal forma verossímil que será descrita como *anhelanti similis* (v. 254), "semelhante a alguém que ofega". Essa expressão poética da vivacidade da cena, em que o menino *parece* vibrar com movimento ofegoso, cria a chamada "fricção representacional"[36], quando cotejada com a realidade material do bordado descrita dois versos antes. Essa ambiguidade (de um parecer que não se configura como realidade, pois a imagem do bordado não ofega) propõe a leitura da écfrase como parte do

[33] VERGÍLIO, 1981a, p. 95. As traduções da *Eneida* apresentadas em citação no corpo do artigo são de Carlos Alberto Nunes.

[34] A definição de que partimos é a de "écfrase como a representação verbal de uma representação visual [...] um processo criativo que envolve a confecção de *arte* verbal a partir de *arte* visual" (SCOTT, 1994, p. 1), uma definição mais específica, porque se limita à descrição da obra de arte, e diferente da mais abrangente utilizada pelos retóricos antigos, em que a "écfrase (*ek-phrasein*: expressar, narrar) envolve a descrição vívida de lugares, pessoas ou coisas; seu propósito é invocar ou animar o objeto e persuadir os ouvintes ou leitores de que eles estão em sua presença" (id., ibid., p. 1), um exercício dos manuais sofistas de estilo conhecidos como *Progymnasmata*.

[35] A questão da divisão em cenas desta écfrase, como salienta RIPOLL, 2000, p. 484, n. 30, com bibliografia adicional, é ponto de diversos debates da crítica. Em nossa divisão em duas cenas, concordamos com o articulista na quantidade, mas dele diferimos na separação dos versos que as compõem: enquanto ele propõe a divisão em *caça* e *abdução propriamente dita*, consideramos a caça como parte da cena da abdução e dela separamos a sua "consequência terrestre", i. e., a reação dos cães e aios do menino levado pela águia. PUTNAM, 1998, p. 56, sugere uma divisão em três eventos (a caça, a captura, a reação dos guardiões e dos cães), observando em nota (p. 220, n. 2) que "é, certamente, possível que a écfrase propriamente dita termine com a expressão *anhelanti similis,* e que os três versos e meio subsequentes sejam a retomada da estória propriamente dita, em que o narrador oferece uma continuação de detalhes e comentário sobre o bordado. Se este for o caso, firma-se ainda mais a conexão entre o próprio Virgílio e tanto o conteúdo da écfrase quanto os seus contextos, tanto limitados quanto expansivos".

[36] A expressão é tomada a HEFFERNAN, 1993, p. 20.

desenvolvimento da narrativa (da regata, do canto V e do próprio poema), uma vez que, eivada no curso da narração, a écfrase descreve uma nova ação, que não só se enxerta no curso do texto, mas o representa e espelha de diversas formas, como, por exemplo, pela retomada de temas. Essa leitura, aliás, em nada se distancia de Putnam[37]:

> A minha tese é que aqui, assim como com as écfrases mais importantes, Virgílio está oferecendo um paradigma para o seu poema como um todo e que o desenho espacial do artefato, ainda que limitado em extensão, oferece-nos um caminho para reformular questões maiores do poema que o abriga, no qual ele está incrustado.

No mesmo capítulo de que extraímos a citação acima, Putnam interpreta que a expressão sob apreço aqui, *anhelanti similis*, tenha relação com *simul anhelans*, "simultaneamente ofegando", do poema 63 de Catulo (v. 31)[38]. Nesse poema, Átis, devoto da deusa Cíbele, castra-se sob a influência do transe divino e dirige-se ao monte Ida com a aparência emasculada de um homem que já não é homem; o paralelo com a figura de Ganimedes está nessa impossibilidade de tornar-se homem a que se submete o efebo cuja idade já não avançará, uma vez abduzido[39]. A relação entre o devoto e o príncipe troiano se dá ainda pela vontade dos deuses que se opera na vida de cada um, deixando-os em situação de irrevocável submissão.

Da relação imediata, textual, de Ganimedes com o divino, duas outras palavras sobressaem, ambas em referência à ave de Júpiter: *praepes* (formado do prevérbio *prae-* "para frente", e de *peto*, "buscar, dirigir-se para [um lugar]"), termo augural que descreve a ave que se dá ao exame num voo direcionado para o alto; e *armiger*, "armígera, carregadora das armas". A águia[40] obedece ao comando de Júpiter, carrega o jovem com as mesmas garras com que carregava os raios divinos: as noções de violência e inevitabilidade que perpassam a primeira cena ressoam na segunda, em que os acompanhantes do menino raptado agitam-se debalde — os guardiões levantam as mãos para o céu, os cães ladram enfurecidamente.

A segunda cena é sonoramente rica, com a aliteração em plosivas dos versos 256-7 (*lon***g***aeui* **p***almas ne***qui****cq****uam a***d** *si***d***era* **t***en***d***un***t** | **c***us***t***o***d***es, saeui***tq****ue* **c***anum*

[37] PUTNAM, 1998, p. 55.
[38] PUTNAM, 1998, pp. 60; 65-6.
[39] Note-se, contudo, reiteramos, que a sequência do mito, em que vemos a eterna juventude e o serviço de escanção atribuídos a Ganimedes não se representam nos versos virgilianos.
[40] COFFEY, 1961, pp. 67 e 74, n. 29, anota cinco ocorrências de aves de rapina em símiles (9.563, 11.721, 11.751, 1.393 e 12.247), das quais quatro (à exceção de 11.721) referem-se à águia, que é tomada como agoureira em duas (1.393 e 12.247). HARRISON, 1986, pp. 102-3, estuda os símiles de 9.563 e 12.247 e sua relação com a caracterização de Turno.

*la**t**ra**t**us in auras*), de resto já iniciada no verso 255, como que a indicar a barreira que se interpõe entre a ação inútil dos aios e a ascensão de Ganimedes; e com a harmonia imitativa do conjunto *saeuitque canum latratus in auras*, em que as vogais em assonância ecoam o latido dos cães. O esquema métrico dos versos 255 (EDDDDE, em que E = espondeu e D = dátilo) e 256 (EEEEDE) foi observado por Ripoll[41], que ressalta como, no primeiro desses dois versos, "a sucessão de dátilos traduz a decolagem e o rapto abrupto do menino", e como o verso seguinte, de predominância espondaica, "exprime os vãos esforços dos acompanhantes deixados em terra". O patético da cena lembra-nos as inferências de Sellar[42]:

> [...] talvez não seja fazer injustiça ao gênio de Virgílio dizer que o poder dele em lidar com a vida humana consiste geralmente em conceber certo estado de sentimento, certa situação patética ou passional, antes que na criação e no desenvolvimento contínuo de personagens vivas. [...] Em outras palavras, é pela sua faculdade oratória e descritiva, antes que pela dramática, que ele assegura a atenção dos seus leitores.

Destacadas certas escolhas de Virgílio na écfrase, falta-nos observar algumas interpretações que se propuseram para ela. É Ripoll[43] quem elenca, inicialmente, algumas das interpretações que já se fizeram:

> No que concerne a *ecphrasis* virgiliana do rapto de Ganimedes, poucos críticos arriscaram-se a propor uma interpretação, e as suas soluções são diversas, como o ilustram alguns exemplos: R. Heinze se limita a constatar que se trata de uma cena célebre do passado mítico troiano, o que não justifica senão parcialmente a sua presença nesse momento preciso; A. Barchiesi insiste na dimensão erótica e pederástica do mito, e vê nele uma antecipação da estória de Niso e Eurílalo, que aparecem pouco depois dessa passagem (V, 294 e ss.); J. Perret procura, ao contrário, pôr a cena da clâmide em relação com a prova que acaba de se desenvolver (e da qual ela é a recompensa) e avança a ideia de que o rapto de Ganimedes convém talvez para "ilustrar uma vitória em que a intervenção dos deuses foi decisiva" [44].

A essas interpretações, acrescentem-se as de Putnam[45] e de Hardie[46], anteriormente citados. O primeiro relaciona a écfrase com o contexto maior da *Eneida* e seus "antepassados", cosendo referências a Homero, Hesíodo, Apolônio de Rodes,

[41] RIPOLL, 2000, p. 487, n. 49.
[42] SELLAR, 1908, p. 408.
[43] RIPOLL, 2000, pp. 488-9.
[44] As referências são: HEINZE, R. *Virgils epische Technik*. Leipzig-Berlin: Teubner, 1915, p. 400; BARCHIESI, Alessandro. *Virgilian narrative*: *ecphrasis*. In: MARTINDALE, Charles (ed.). The Cambridge Companion to Vergil. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 280; VIRGILE. *L'Enéide*. Texte établi et traduit par Jacques Perret. Paris: Les Belles Lettres, p. 14, n. 1.
[45] PUTNAM, 1998, pp. 55-74.
[46] HARDIE, 2002, pp. 333-61.

Catulo, e "enfatiza elementos que foram suprimidos nessa descrição da estória de Ganimedes: o prazer erótico de Júpiter na sua presa humana e a elevação triunfal do menino à imortalidade no Olimpo"[47], enquanto se centra, na sua conclusão, numa comparação minuciosa entre a écfrase do rapto e a cena da morte de Turno no canto XII. O segundo propõe outras relações intertextuais (que incluem Ênio, Horácio, Ovídio e Tito Lívio, entre outros) e discute as ideias centrais da interpretação de Putnam, criticando-lhe a visão pessimista do poema como um todo; além disso, Hardie procura relacionar a "vinheta" com temas públicos, mais romanos do poema, entre os quais destacam-se o parentesco da subida do menino com a deificação de outras figuras míticas (como Rômulo, a principal delas) e dos imperadores, além da associação dos guardiões com plateias em espetáculos de diversa ordem. Conclui que o contexto maior do canto V se desenvolve entre o passado e o futuro.

Essas interpretações parecem-nos complementares, ainda que em certos pontos às vezes se apresentem, à primeira vista, como excludentes. A base da leitura intratextual que apresentamos a seguir, como ficará claro, assenta-se na ideia de Putnam[48], inicialmente, e não se afasta de Perret[49], uma vez que retoma ambas e, esperamos, aumenta-lhes o escopo.

Para visualizar a semelhança da écfrase com dois outros passos do canto V, estudando os efeitos de intratextualidade criados, convém retomar a importância de alguns temas, que havíamos destacado, quando do estudo de detalhes da cena da écfrase[50]: o da fricção representacional, o da intervenção divina e o da violência e inevitabilidade, cujo tom de patético salta aos olhos, em especial, na segunda parte da cena, a da reação dos guardiões e dos cães. Como fruto da convergência dessas três marcas, voltamos à expressão *palmas ... ad sidera tendunt* (5.256), "estendem as palmas às estrelas", ao pé da letra, e "as mãos ambas para o alto estenderam", na tradução de Carlos Alberto Nunes[51]. Parte da écfrase, ela desenha o pedido vão (*necquiquam*) pelo auxílio divino, o qual, na cena, é feito pelas personagens que desconhecem a origem da águia e o significado do evento. No interior da descrição ecfrástica, "silhuetas cinemáticas" fazem parte de uma "retórica peculiar"[52], são a representação de um

[47] HARDIE, 2002, pp. 336.
[48] Cf. citação à p. 154 deste artigo.
[49] Cf. citação à p. 155 deste artigo.
[50] Cf. pp. 151-56 deste artigo.
[51] Cf. p. 152 deste artigo.
[52] BARCHIESI, 1997, p. 278.

movimento que, sabemos, não se encontra na clâmide, como não está bordado na clâmide o latido dos cães, descrito pelo poeta no verso seguinte (257) — eis a fricção representacional, quando palavras desenvolvem, num esforço de detalhamento, algo que o bordado não pode ter: o movimento e o som.

As mãos estendidas, se no exemplo da écfrase podem confundir-se com um gestual revelador de estupor, são acompanhantes de prece em dois outros casos. O primeiro, imediatamente anterior à descrição da clâmide (v. 233); o segundo, mais próximo da conclusão do canto (v. 686).

A primeira ocorrência da expressão se dá logo ao fim do primeiro jogo, a regata, sobre o qual já nos detivemos longamente[53]. Próximo ao encerramento do certame, disputam Mnesteu, na Baleia, e Cloanto, na Cila, a vitória da competição; o verso 232 aponta para o empate, não fosse a atitude de Cloanto:

> *Et fors aequatis cepissent praemia rostris,*
> *ni palmas ponto tendens utrasque Cloanthus*
> *fudissetque preces, diuosque in uota uocasset:*
> *"Di, quibus imperium est pelagi, quorum aequora curro,*
> *uobis laetus ego hoc candentem in litore taurum*
> *constituam ante aras, uoti reus, extaque salsos*
> *porriciam in fluctus et uina liquentia fundam".*
> *Dixit, eumque imis sub fluctibus audiit omnis*
> *Nereidum Phorcique chorus, Panopeaque uirgo,*
> *et pater ipse manu magna Portunus euntem*
> *impulit: illa Noto citius uolucrique sagitta*
> *ad terram fugit, et portu se condidit alto.*[54]
>
> E porventura o primeiro lugar essas duas galeras
> conseguiriam, se Cloanto, no aperto, para o alto as mãos ambas
> não levantasse, invocando destarte as deidades urânias:
> Deuses, que o império detendes no mar em que a minha galera
> desliza manso! Meu voto atendei, pois nos vossos altares
> um touro branco vos hei de imolar junto às praias sonoras,
> ao mar as quentes entranhas, os vinhos sagrados do estilo!
> Foram seus votos ouvidos no fundo do mar sossegado,
> por Panopeia serena, por Forco e seu coro, e as Nereidas.
> Portumno pai também corre a impelir a galera elegante,
> com a forte mão. Mais veloz que os ventos ou as setas aladas,
> voa o barquinho no rumo da terra e no porto se esconde.[55]

O gesto em si, aqui na mais minuciosa das três representações, tem o seu verbo expresso num particípio, *tendens*, "estendendo", parte integrante das condicionais que formam o longo período que descrevem a cena (232-4). As palmas, aqui com o seu

[53] Cf. pp. 147-51 deste artigo.
[54] *Eneida* 5.232-43.
[55] VERGÍLIO, 1981a, p. 95.

valor dual destacado, "ambas" (*utrasque*, 233)[56], apontam-se para o mar (*ponto*), morada das divindades invocadas[57]. Trata-se expressamente de uma prece (*preces*, 234) que, como o próprio poeta narra na sequência, é atendida pela atuação direta dos deuses, com especial destaque para Portuno[58], cuja mão impele a embarcação[59]. Em imediato parentesco com a cena da écfrase, temos aqui a intervenção divina que, uma vez manifesta, muda a rota do esperado de forma inevitável. Esta cena é patética não só no gestual, mas também pela promessa de oferendas feita por Cloanto, e a simpatia das forças maiores requisitadas é imediatamente conquistada.

A terceira ocorrência da expressão, última no canto, localiza-se no verso 686, em que o tom patético da cena é reforçado pela desesperança de Eneias. Incitadas por Juno, as mulheres, que carpiam a morte de Anquises à beira da praia durante a realização dos jogos, haviam ateado fogo às embarcações.

> *Tum pius Aeneas umeris abscindere uestem,*
> *auxilioque uocare deos, et tendere palmas:*
> *"Iuppiter omnipotens, ni nondum exosus ad unum*
> *Troianos, si quid pietas antiqua labores*
> *respicit humanos, da flammam euadere classi*
> *nunc, Pater, et tenues Teucrum res eripe leto!*
> *Vel tu quod superest infesto fulmine Morti,*
> *si mereor, demitte, tuaque hic obrue dextra".*
> *Vix haec ediderat, cum effusis imbribus atra*
> *tempestas sine more furit, tonitruque tremiscunt*
> *ardua terrarum et campi; ruit aethere toto*
> *turbidus imber aqua densisque nigerrimus austris;*
> *implenturque super puppes; semusta madescunt*
> *robora; restinctus donec uapor omnis, et omnes,*
> *quattuor amissis, seruatae a peste carinae.*[60]

[56] Além da presente, das sete ocorrências da expressão na *Eneida* (cf. n. 63), em tr|ês outras encontra-se a dualidade destacada: *utrasque* (6.685), *ambas* (10.844), *duplices* (1.93, 9.16); valores especiais se adjetivam em 2.153 (*exutas uinclis*, "liberadas das amarras"), 3.177 (*supinas*, "voltadas para cima") e 12.930 (*dextram*, "destra", analisado abaixo, p. 156).

[57] São elas: *Panopeia* (ou *Pânope*), uma das nereidas, normalmente invocada nas tempestades (segundo GUIMARÃES, 1999, p. 245), e *Forco* (ou *Fórcis*), filho da Terra e do Mar (Gaia e Ponto), talvez o pai do monstro marinho Cila, identificado, por uma lenda romana, "como um antigo rei da Sardenha e da Córsega, que teria sido vencido por Atlas num combate naval. Teria então morrido afogado e seus amigos divinizaram-no, venerando-o como um deus do mar" (GRIMAL, 1992, p. 175, s. v. *Fórcis*). Pelo coro de Forco, então, podemos compreender o conjunto das divindades do mar em que se dá a competição, como as *Nereidas*, que são em geral tidas como filhas de Nereu e Dóris e cujas funções são pouco delimitadas — são normalmente representadas como moças que fiam, tecem e cantam ao redor de Nereu, sentadas em tronos dourados, no fundo dos mares, onde também brincam entre tritões e golfinhos, com os cabelos ondulando pelas vagas, de que talvez sejam a personificação (cf. GRIMAL, 1992, pp. 327-8, s. v. *Nereides*).

[58] Cf. o que ficou dito sobre essa divindade nas pp. 144-5 deste artigo.

[59] No texto, *euntem*, "a que vai", ao pé da letra, cujo referente subsequente *illa*, "ela" ou "aquela", Carlos Alberto Nunes curiosamente traduz por "barquinho", como se visualizando a pequenez da galera sobre a mão da divindade marinha.

[60] *Eneida* 5.685-99.

> Desesperado, dos ombros as vestes Eneias arranca;
> alça as mãos ambas e o auxílio dos deuses eternos invoca:
> Júpiter onipotente! Se ainda não tens ódio aos teucros
> indiscriminadamente, e se a tua consueta clemência
> beneficia alguns homens na sua desgraça, do incêndio
> salva os navios e os fracos recursos da gente troiana,
> ou, se mereço, aqui mesmo me atira o teu raio potente,
> sobre os mesquinhos destroços do muito a que Troia ascendera!
> Mal enunciara o seu voto, quando atra procela desaba,
> de inconcebível violência; aguaceiro sem fim; pelos campos,
> nos altos montes trovões estrondeiam, a terra estremece;
> desaba o céu em dilúvio desfeito; nigérrimos austros.
> Enchem-se d'água os navios; transbordam; os robles queimados
> pela metade, umedecem; o vapor aos pouquinhos se extingue.
> Salva-se a armada em perigo, com perda de quatro unidades.[61]

Como na ocorrência do verso 233, o gestual é seguido de uma prece; esta não promete oferendas, mas pede o fim de sofrimentos que se prolongam em contínuas desventuras. A vontade divina se faz ouvir entre raios e trovões, e a violência da resposta é uma nova asserção da inevitabilidade dos fados: mesmo restando menos embarcações, o destino será cumprido.

Como fruto da convergência das três marcas a que nos vimos referindo e ponto de encontro das três cenas que vimos analisando, a expressão *palmas tendere* tem diferença de emprego formal: das três ocorrências, a da écfrase é a única que apresenta o verbo conjugado (*tendunt*, 256), no último período da descrição, o qual se liga aos anteriores por coordenação assindética. Nas duas outras ocorrências, o verbo aparece em formas nominais: no particípio presente, *tendens*, conjunto a *Cloanthus*, no v. 233; em um infinitivo de narração, *tendere*, no v. 686. Nas outras ocorrências da expressão na *Eneida*, o particípio se encontra mais uma vez (1.93); em todas as outras, lê-se, como na écfrase, a forma conjugada (2.153, 2.688, 3.177-8, 6.685, 9.16-7, 10.845). Observe-se que o verbo nem sempre é o mesmo: a par do recorrente *tendere*, propriamente "estender" (1.93, 2.688, 3.177-8, 6.685, 10.845), encontramos, em dois versos, 2.153 e 9.17, o verbo *tollere*, "erguer, levantar".

Se não há, na écfrase, uma prece verbalizada, deve-se considerar, contudo, a clareza do gesto, que representa a súplica e, segundo Goelzer[62], sobretudo quando o termo *palmas* vem explicitado, pois ele, nesse sentido, diferencia-se de *manus*. Tal

[61] VERGÍLIO, 1981a, p. 106.
[62] VIRGILE, 1908, p. 205, n. 93. Cunha (VERGILIUS, 1948, p. 170, n. 177) adiciona que "os antigos, quando se dirigiam aos deuses do Olimpo, oravam com as palmas das mãos voltadas para cima. Se rezavam aos deuses infernais, voltavam-nas para a terra".

observação, se acerta na leitura do gesto, equivoca-se na distinção que estabelece, para esse contexto, entre *palmas* e *manus*, como atestam o verso 6.314 (*tendebantque manus ripae ulterioris amore*, "e estendiam as mãos no desejo da outra margem", que descreve a turba dos manes não atravessados por Caronte) e a tradução "mãos *em postura de súplica*" (grifo nosso) apresentada por Saraiva[63] para a expressão *supinae manus*. Nos exemplos apreendidos do gesto na *Eneida*[64], um ainda merece especial atenção, no qual *palmas* é substituído por *dextram*, em 12.930-1, cena em que Turno, diante de Eneias e às vésperas da morte, pede por clemência e, então, "quando Turno levanta suas palmas, não é a certas estrelas distantes, descuidadas, que ele suplica, mas a um herói que, quando triunfa sobre seu inimigo, adquire a força combinada de Júpiter e da própria natureza"[65]. Não bastasse o gestual de súplica que em todas as outras ocorrências se dirige a um deus ser aqui apresentado a um mortal, o termo-chave *palmas* é substituído, não por seu equivalente genérico *manus*, senão por *dextram*, a mão com que se fere o inimigo, que carrega a arma, em oposição à esquerda, que protege com o escudo. A humilhação do vencido, diante de nova expressão da inevitabilidade dos fados, é reforçada, verbalmente, por *precantem*, "suplicante", adicionado como qualificativo de *dextram*.

A resposta à prece de Eneias é imediata (*uix*, 5.693) e administrada pelo pai dos deuses, que, sozinho, restabelece a rota dos fados. Trata-se, aqui, da sequência da História de Roma que precisa ser levada a bom termo e, *si fas est dicere*, do "realmente ontológico" dentro da literatura virgiliana. Em menor escala de realidade está a regata, pois é jogo, simulação de batalha, certame lúdico[66]; a prece de Cloanto, contudo, não deixa de ser atendida, como vimos, mas pelas divindades menores do mar. Distinta é a reação — *nenhuma* — dos deuses às palmas estendidas dos guardiões na cena da écfrase, temporalmente a mais distante das três, diacronicamente pertencente a um espaço mítico longinquamente troiano.

O ponto de contato entre as três cenas está, enfim, no sentimento de ignorância dos mortais, que desconhecem o porvir, e na sua expressão patética; na inevitabilidade

[63] SARAIVA, 2006, p. 712, s. v. *manus, us*.
[64] Citados e analisados no parágrafo anterior, são eles: 1.93, 2.153, 2.687-8, 3.177-8, 9.16-7 e 10.844-5. A lista é dada por PUTNAM, 1998, pp. 67 e 222, n. 19 e 20, que adiciona ao rol 12.930-1, em que se lê *dextramque precantem* | *protendens,* "erguendo adiante de si a dextra suplicante", que analisamos na sequência.
[65] PUTNAM, 1998, p. 67.
[66] Mas notemos, ainda com PUTNAM, 1966, p. 81, que "os vários episódios da primeira corrida [i.e. da regata] sugerem um microcosmo cômico dos trechos finais da jornada de Eneias, que abarcam a perda de um piloto, o escape por um triz de um naufrágio e a chegada final a salvo ao seu destino".

da conclusão desse porvir; e, à exceção da cena do impulso dado à Cila, na violência que se emprega pela divindade na consecução dos seus objetivos. O que foge à regularidade das três cenas, cujo parentesco se marca no texto pela expressão do gesto das palmas estendidas, é que na écfrase não há verbalmente expressa uma prece, e, neste sentido, ela é a *representação diferente*, pois nos dois outros momentos há um pedido verbalizado, ouvido e respondido pela divindade invocada. Onde não há o pedido verbalizado, na cena circunscrita por um duplo meandro, não há resposta divina.

As três passagens, na sequência em que se encontram no canto, criam certa expectativa com relação a qual será a reação divina à súplica de Eneias, a mais importante das três: se resposta imediata, como no caso de Cloanto, ou se descaso, como no caso dos aios de Ganimedes. Na distância mítica mais afastada do presente da narrativa, um rapaz troiano, apresentado como caçador, é feito presa da ave de rapina de Júpiter e abduzido, e o estupor dos que presenciam a cena é o resultado da sua ignorância. No presente da narrativa, nas cenas em que um pedido é verbalizado, no entanto, primeiro ao mar (*ponto*, 5.233) e, em seguida, a Júpiter (*Iuppiter omnipotens*, 5.687), a intervenção divina não só resolve o impasse, como é favorável ao suplicante. Na atualidade dos troianos que seguem com o objetivo de fundar Roma, as divindades mantêm os ouvidos prestes e atuam, sinal da mudança dos tempos, em que as personagens pedem e são atendidas, e em que se subordinam — o que talvez seja sintaticamente assinalado pelas formas nominais *tendens*, v. 233, e *tendere*, v. 686, em oposição à coordenação do verbo conjugado *tendunt*, v. 256.

A mudança dos tempos está sinalizada no canto V, não aleatoriamente: após a catábase do canto seguinte, o processo de fundação da Cidade terá início no canto VII, com as guerras latinas, cujo fim se simboliza na morte de Turno, na última cena do canto XII. Do ponto de partida do passado, em que um *puer regius* (*anhelanti similis* como Átis, na sua relação com Cíbele) é levado pela vontade de um deus, chegamos ao ápice, em que a vontade dos deuses e a submissão dos mortais regem o presente — e o presente da *Eneida* reflete, em boa medida, o do poeta e da nova Roma augustana, em que uma nova era, a *Pax Romana*, se instaura, não só pela atuação do imperador, mas também pela tradição literária, pois, como nos jogos, a realidade intromete-se, representa-se e articula-se na literatura, que se faz porta-voz.

Referências bibliográficas

BARCHIESI, Alessandro. *Virgilian narrative*: ecphrasis. In: MARTINDALE, Charles. The Cambridge Companion to Vergil. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 271-81.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. I, 21a. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009a.

_____. *Mitologia grega.* Vol. III, 15a. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009b.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *Vírgílio e os jogos fúnebres troiano-romanos*. Classica. Revista brasileira de Estudos Clássicos. São Paulo: vol. 9/10, no. 9/10, pp. 107-18, 1996/1997.

COFFEY, Michael. *The subject matter of Vergil's similes*. Bulletin of the Institute of Classical Studies. London: University of London, Number 8, pp. 63-75, 1961.

GAFFIOT, F. *Dictionnaire latin - français*. Paris: Hachette, ©1934.

GLARE, P. G. W. *et al*. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press; New York: Clarendon Press, 1968.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1992.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1999 (?).

HARDIE, Philip. *Another look at Virgil's Ganymede*. In: WISEMAN, T. P. (ed.). Classics in Progress. Essays on ancient Greece and Rome. Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 333-61.

HARRISON, Stephen. *Vergilian similes: some connections*. In: CAIRNS, Francis (ed.). Papers of the Liverpool Latin Seminar. Liverpool: Francis Cairns Publications Ltd., 1986, pp. 99-107.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina.* Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, © 1937; trad. de 1987.

HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words.* The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.

LOVATT, Helen. *Statius and Epic games.* Sport, Politics and Poetics in the *Thebaid.* Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

NATIVIDADE, Everton da Silva. *Os* Anais *de Quinto Ênio*: introdução, tradução e notas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009. Dissertação de mestrado.

Disponível online em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-02022010-162128/pt-br.php>; acessado em 8.10.2012.

PUTNAM, Michael C. J. *Virgil's Epic Designs*. Ekphrasis in the *Aeneid*. New Haven and London: Yale University Press, 1998.

_____. *Game and reality*. In: _____. The poetry of the *Aeneid*. Four studies in imaginative unity and design. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1966.

RIPOLL, François. *Variations épiques sur un motif d'*ecphrasis : *l'enlèvement de Ganymède*. Revue des Études anciennes. Paris, tome 102, no. 3-4, pp. 479-500, 2000.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português.* Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2006 (12a. ed.).

SELLAR, W. Y. *The Roman Poets of the Augustan Age*. Virgil. Oxford: Clarendon Press, 1908.

SCOTT, Grant F. *The Sculpted Word.* Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts. Hanover and London: University Press of New England, 1994.

VIRGILE. *Oeuvres*. Publiées avec une introduction biographique et littéraire, des notes critiques et explicatives, des gravures, des cartes et un index par F. Plessis et P. Lejay. Paris: Hachette, 1931.

VIRGILE. *P. Vergili Maronis Opera*. Bucoliques – Géorgique – Énéide. Accompagné d'um commentaire philologique et littéraire et d'une carte par Henri Goelzer. Paris: Librairie Garnier Frères, 1908.

VERGÍLIO (Públio Vergílio Marão). *Eneida*. Tradução portuguesa de Carlos Alberto Nunes no metro original. São Paulo: A Montanha Edições, 1981a.

VERGÍLIO. *Eneida*. Tradução direta do latim, notas, argumento analítico e excurso biográfico por Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Editora Cultrix, 1981b.

VERGILIUS (Publius Vergilius Maro). *Aeneis*. Texto completo anotado pelo Pe. Arlindo Ribeiro da Cunha. Braga: Livraria Cruz, 1948.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Estudo introdutivo de Paulo Rónai, tradução e notas de David Jardim Júnior, ilustrações de Johann Grüninger. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985 (?).

WILLIS, William Hailey. *Athletic Constests in the Epic*. Transactions and Proceedings of the American Philological Association. Baltimore: Johns Hopkins University Press, vol. 72, pp. 392-417, 1941.