

ARTE VISUAL E POESIA: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM AUSÔNIO

Shirlei Patrícia Silva Neves Almeida

José Amarante

1 PREPARANDO A VISITA

No século quarto, época em que viveu o poeta Décimo Magno Ausônio, ainda eram sentidas as influências do chamado período helenístico, quando Roma foi “captada”¹ pelo classicismo grego, que teve seu auge na época de Augusto. De fato, em seu governo, a produção artística romana se modificou através de um processo de classicização de formas e imagens. Todavia, é importante salientar que os romanos, para além da cópia exata, interpretação e imitação, buscaram praticar a *aemulatio* – “emulação” – do estilo grego, imprimindo significados outros em suas escolhas estéticas e estilísticas. (DARDENAY, 2013)

Seguindo essa tendência à imitação dos clássicos considerados modelos para as escolas de gramática e retórica, Ausônio traz, em suas obras, mostras de um claro gosto pelas artes clássicas, como a pintura e a escultura, e ainda revela algum interesse até mesmo pelas artes manuais, representando-as por meio do discurso, i. e., da poesia, através de uma técnica de tradição retórica, posto que era um gramático e retor, antes mesmo de ser um poeta, atualmente não mais incluído entre os considerados menores. Conforme se pode concluir de sua biografia,² Ausônio se destacou entre os escolásticos de gramática e retórica do que foi o bem aclamado centro de formação retórica em Bordéus,

1 Horácio (epist. 2. 156-157): *Graecia capta ferum victorem cepit et artes / intulit agresti Latio* (“A Grécia conquistada conquistou o seu feroz vencedor e introduziu as artes no agreste Lácio”). Cf. a edição de H. Rushton Fairclough (HORACE, 1929).

2 Ausônio pode ser considerado ele próprio o seu melhor biógrafo, de forma que, em sua obra, ficamos a conhecer não somente seu ambiente privado, familiar, mas também seu ambiente profissional, a escola de Bordéus, suas relações sociais e afetivas, o tempo em que vive. (ALVAR EZQUERRA, 1990)

na Gália, no século IV, fato que, de certo modo, contribuiu para que fosse nomeado preceptor de Graciano, filho e herdeiro do imperador Valentiniano I. (MONDIN, 1995)

Sendo o responsável direto pela formação de um importante membro da família imperial romana, compreende-se a presença recorrente, em suas obras, da prática de se transpor material imagético em verbal, pois como um exercício repetitivo e avançado destinado ao discurso epidítico da retórica, no período, a éfrase ou *descriptio* previa a transposição/tradução (*translatio*) da imagem em palavra, e do texto em imaginação de forma vívida (*enargeia*) na mente da audiência (ouvinte), através de descrições de diferentes elementos: uma pessoa, um lugar, uma pintura, uma escultura e até de uma batalha. (WEBB, 1999) Observe-se, desde já, que a imagem descrita nos poemas, cuja existência não se impõe como necessária, pode ser, conforme veremos, apenas um expediente e exercício retórico, de imaginação e registro textual. Com este trabalho, pretendemos evidenciar, através de uma visita simbólica ao que denominamos o Museu de Ausônio, o seu programa composicional poético nos aspectos que se referem à tradução intersemiótica, no intermédio da arte visual e a poesia.³ Segue-se, pois, a seleção de composições ausonianas organizadas no que estamos aqui chamando de “salões”.

2 SALÃO DAS PINTURAS

Ausônio, seguindo um tópos bem explorado no período helenístico, demonstra particular interesse pela pintura, especialmente em seus textos epigramáticos e, como veremos mais à frente, no opúsculo *Cupido cruciatus*. Mas sua disposição à pintura se reveste de função recriadora, de modo que a apresenta em outro sistema de signos. Assim, os epigramas são, por vezes, aparentemente criados para acompanhar a própria obra de arte, recuperando a função do texto no surgimento do gênero. Por vezes, não é clara a referência

³ Conforme destaca Plaza (2003, p. 11), “a tradução criativa de uma forma estética para outra, no âmbito da poesia, dispensa apresentação, tanto pela tradição qualitativa e quantitativa de trabalhos produzidos na história, quanto pela reflexão teórica relativa a este tipo de operação artística”. Para este tema, ver Plaza (2003) e bibliografia aí proposta.

ao objeto ou à técnica artística que a composição utiliza, se pintura, se escultura. Da mesma forma, há textos em que a razão intersemiótica é apenas sugerida.

O conjunto de epigramas ausonianos inicia-se, na edição de Roger Green (1991), com composições destinadas a enaltecer as figuras de poder às quais o poeta estava associado como preceptor de Graciano. São epigramas que ou celebram a origem e vitórias do imperador ou enaltecem as habilidades do jovem sob tutela do gramático e retor e que parecem ter sido escritos para acompanhar suas pinturas. Desse conjunto, destacam-se dois poemas que iremos ver e analisar agora, ambos escritos em dísticos elegíacos, relacionados à habilidade na caça, de forma que os epigramas tanto podem acompanhar uma pintura quanto podem compor eles próprios uma imagem que nos faz ver a fera a tombar pela ação do jovem:⁴

2

Cansada, a fera que não cede ao longo ferro
e encara as cruéis flechas de um varão
quão grande vai tombar com ínfima ferida
e provar que uma só mão teve o mérito!

Com raras sortes pasmam-se, casuais ruínas

5

.....

não contente em varar, fatal, membros lesados
uma só flecha fixa duas mortes.

É tanto o que, com um só chofre de um raio, finda;
julgues dadas do céu, pois, tais feridas.

6

Nesse final que atormenta o leão sob um cano tão fino,
não do ferro a ação, mas de quem está a ferir.

⁴ As composições ausonianas nos Epigramas, em sua maioria, se dão por esse tipo de estrofe, razão pela qual somente informaremos o metro quando for de outra natureza. As traduções dos epigramas são de José Amarante, especialmente para este capítulo, e o texto latino e sua numeração seguem a edição de Green (1991).

sua imagem acústica, numa espécie de desafio efrástico proposto pela ninfa a um pintor.

Na competição entre as artes, em que de um lado estão as visuais e de outro a do discurso literário, escrito, sob a forma de um desafio que o poeta se propõe, há um centramento não apenas na pintura, mas também na escultura, conforme veremos na seção seguinte, que intitulamos “Salão das esculturas”. Nesse sentido, o tópos é experimentado não em relação a uma arte em especial, o que se vê, por exemplo, num conjunto de composições em torno da figura do retor Rufo, retratado em pintura e em escultura e alvo da troça do poeta.⁸ Vejamos, por enquanto, os epigramas sobre uma certa pintura de Rufo, composições que tomam por base outras da *Antologia Palatina*:⁹

46

Quem te pintou mudo com a aparência de um falante?
Diz para mim, Rufo. Tu te calas? Nada é tão igual a ti.

47¹⁰

“*Este quadro é de Rufo*”: “nada mais verdadeiro”. “*Onde está o próprio Rufo?*”
“Em sua cadeira professoral”. “*O que ele faz?*” “O mesmo que faz no quadro”.

51¹¹

“*Queres saber quem eu seria com minha boca bela e com minha boca calada?*” “Quero.”
“*Sou o retrato do retor Rufo Pictávico.*”¹²
“Mas eu gostaria que o próprio retor me dissesse isto.” “*Ele não pode.*”
“Por quê?” “*O retor é ele próprio a imagem de sua imagem.*”

Nesses epigramas, como se vê, a arte da pintura se iguala ao próprio ser retratado. Embora o jogo esteja latente, o escrito não quer competir com a arte visual ou com a realidade, já que o objetivo é fazer troça com a figura do

8 Alvo também da crítica do poeta é a mulher impudica de nome Crispa, cujo quadro recebeu um epigrama criticando-lhe os costumes depravados. (GREEN, 1991, p. 75)

9 Doravante, nos referiremos à *Antologia Palatina* abreviadamente (*AP*), seguindo a edição aos cuidados de Pontani (1979 e 1980). Ver epigrama anônimo da *AP*. 16.318; ver também 11.145, 149 e 151.

10 Este não é o primeiro dos epigramas ausonianos sob a forma de diálogo (ver epigrama 12 à frente); em nossa tradução, a alternância discursiva é marcada pelos intervalos de aspas e por alterações tipográficas.

11 Em Ausônio, tetrâmetros trocaicos e trímetros iâmbicos.

12 Da capital dos Pictavos, hoje Poitiers, cidade localizada no centro-oeste da França às margens do Rio Clain.

retor Rufô, que, supostamente, em sua mudez constante, teria dado os motivos da assimilação da pintura – sem voz – com a figura real – inexpressiva. Na obra ausoniana, a imagem de Rufô volta a ser retratada quando o poeta fala de sua escultura, conforme veremos mais à frente, no “Salão das esculturas”, na próxima seção.

A insistência no programa intersemiótico ligado à pintura se vê também em *Bíssula*, uma composição de um Ausônio já mais velho, dedicada à sua jovem escrava sueva que dá nome ao poema. Presa de guerra, lhe havia sido doada por Valentiniano I. A obra é fragmentada, mas entre os quatro poemas supérstites, dois são transmitidos com o título *Ad pictorem de Bissulae imagine* – “Ao pintor, sobre a imagem da Bíssula” –, em hexâmetros, com conselhos destinados a um pintor que ousasse pintar a jovem escrava:¹³

5

Bíssula, que nem é imitável por cera, nem por pintura alguma,
não acomoda sua beleza natural à arte fictícia.

Ó artificial escarlate e branco de cerusa, iludi outras moças:

a mão do artista desconhece este equilíbrio de rosto. Então, pintor, move-te,
mescla rosas púrpureas e mistura lírios, 5
qualquer cor de ar que saia daí, ela própria seria a de seu rosto.

Vê-se que o poema mantém o tópos da disputa entre as artes, em um registro da impossibilidade de o artista conseguir reproduzir a beleza da escrava, cuja essência estaria mais próxima à da natureza, numa coloração atingida com as substâncias naturais *rosas* – “rosas” – e *lilia* – “lírios” –, não com as artificiais *sandyx* – “vermelho artificial” – e *cerusa* – “pigmento branco composto”. O segundo poema também destinado ao audaz pintor, o 6, apresenta-se provavelmente incompleto, registrando apenas um dístico elegíaco:

13 Sobre esse tema, vejam-se as Anacreônticas 16 e 17, em que o poeta interpela também algum pintor para a criação de uma pintura, e os versos terminam por criar eles mesmos a imagem ausente. Para as traduções das Anacreônticas, ver Antunes (2013).

6

Se desejas, pintor, pintar a nossa discípula,
que tua arte invejosa imite as abelhas áticas.

Observe-se a expressão “arte invejosa” (*aemula ars*) e a necessidade de o pintor ter que recorrer novamente à natureza para atingir a cor possível de Bíssula, numa demonstração do antigo tópos do *deus pictor*, o único que disporia das tintas possíveis para pintar o mundo e os seres.¹⁴ No poema, a referência às abelhas áticas (*Cecropias apes*)¹⁵ insinua, na natureza, o trabalho das abelhas como o que conseguiria extrair as cores naturais das flores.

Talvez o *Cupido cruciatus*, no programa intersemiótico ausoniano, ocupe uma área especial, haja vista a declaração contextual do autor em seu prólogo e as tentativas de se fazer do texto um indício arqueológico da existência da pintura de que trata o poema. Logo no prólogo, em forma de carta a um Gregório, o poeta propõe um jogo imagético entre o olho que vê (o olhar do poeta) a pintura à frente e o olho da mente do seu interlocutor (sua imaginação criativa):

Acaso algum dia *viste um quadro pintado numa parede?* Viste e em todo caso te lembraste. Sem dúvida, em Tréveris, no triclinio de Zóilo, foi pintado este quadro: mulheres apaixonadas pregam Cupido numa cruz, não essas do nosso século, que por si próprias procedem mal, mas aquelas míticas, que se perdoam e punem o deus.[...] Eu próprio *me admirei com esta imagem*, pela sua beleza e seu tema. Em seguida, *traduzi o torpor do admirar à inabilidade de compor versos.* (AVS. *cup. cruc.* praef., grifos nossos).¹⁶

Embora ainda seja ponto de debate entre os estudiosos se esse poema se trata de um poema efrástico,¹⁷ Ausônio aqui já propõe traduzir (*transtuli*) a bela pintura em poesia. Há, então, a evocação ao ouvinte por meio da tentativa de recriar em versos a imagem que tanto havia admirado, dando voz

14 A ideia do Deus pictor é um “devaneio sofisticado que, no decorrer dos séculos, resulta na visão exaltada da natureza, de suas formas e cores, e na concepção do mundo como pintura da divindade”. (LICHTENSTEIN, 2004, p. 21) Voltaremos ao tema logo à frente.

15 Chamam-se abelhas cecrópias aquelas que produzem um mel considerado famoso, resultado da flora do monte Himeto, localizado próximo a Atenas.

16 Ver Green (1991). A tradução dessa passagem é de Shirlei Almeida.

17 Ver Davis (1994), Nugent (1989) e Green (1991).

à pintura muda, ainda que bela, como já dizia o poeta Simônides em Plutarco: “a pintura é poesia muda e a poesia é a pintura falando”. (Plut. *De gloria*, 346F) Demonstra-se, assim, o tópos segundo o qual essa relação entre as artes visuais e verbais sempre foi instável, havendo, porém, um vínculo, pois “toda palavra tem por iminência uma imagem, à qual serve como fundação; toda imagem tem por iminência uma palavra, que lhe serve como ressonância”. (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 9)

3 SALÃO DAS ESCULTURAS

Assim como a pintura, a escultura é frequentemente objeto de atenção do poeta, especialmente nos *Epigramas*. Certamente, é também um tópos retomado, já que se trata de um tema frequente também na *AP* – o da competição entre essas duas artes –, de onde nosso autor costuma trazer a base para suas recriações. Também é frequente o epigrama como inscrição para acompanhar a escultura, em complementaridade, de forma que os signos convivam e ofereçam diferentes camadas de leitura. Assim como a pintura, também a escultura evidencia a atuação de Ausônio junto ao poder. O epigrama 5, por exemplo, tradicionalmente intitulado *Valentino Iuniori in signum marmoreum* – “Para Valentino, o Jovem, por uma estátua de mármore” –, é um desses:

5

Agora, pelo custo, em mármore és feita;
mas ao voltar Augusto, irmão teu, sê de ouro.

Segundo Green (1991), seriam destinados a estátua e o epigrama a Valentiniano II, irmão de Graciano que nasceu em 371 e se tornou Augusto em 375, após a morte de seu pai. O contexto se referiria aos inícios da campanha de Graciano de 378, uma situação que envolveria riscos de saques, daí uma estátua temporária em mármore e não em ouro. O epigrama se converte em uma recriação em dupla abrangência: seja porque busca apresentar em versos

a imagem esculpida, seja porque recria parte de uma fala de Tírsis, na *Bucólica* 7 de Virgílio, lá em versos direcionados a Priapo.¹⁸

Também o tradicional título do epigrama 12 destaca a sua destinação: *In simulacrum Occasionis et Paenitentiae* – “Para uma estátua da Ocasão e do Arrependimento”.¹⁹ Do conjunto de epigramas ausonianos, na edição de Green, esse é o primeiro sob a forma de diálogo, um expediente, já presente no modelo da *AP* (16.275), que coloca a estátua para falar, denunciando a impossibilidade de a representação em pedra fazê-lo. Vejamos:

12

“És obra de quem?” “De Fídias, dele que fez a estátua de Pálas,
e dele que fez a de Júpiter, eu sou sua terceira glória.
Sou a deusa Oportunidade, que é rara e conhecida por poucos.”
“Por que te apoias sobre rodas?” “Não posso fixar-me em um lugar.”
“Por que tens calcanhares alados?” “Eu sou ligeira. As coisas que Mercúrio
costuma fazer prosperar, eu concedo quando quero.” 5
“Cobres teu rosto com o cabelo?” “Não quero ser reconhecida”. “Mas, olha,
tu estás com a cabeça calva.” “Para que eu, fugindo, não seja agarrada.”
“Quem é esta companheira ligada a ti?” “Que ela mesma te diga.” “Diz, por favor, quem serias.”
“Sou a deusa a quem nem o próprio Cícero deu um nome; 10
sou a deusa que exige sofrimento quanto ao feito e o não feito,
seguramente para que haja arrependimento: então, sou chamada Metanoia.”
“Agora, volto-me a ti, o que ela faria a teu lado?” “Sempre que eu voou rapidamente,
ela permanece; mantém-na por perto aqueles pelos quais passei.
Tu também, enquanto perguntas tanto, enquanto demoras inquirindo, 15
dirás que eu escapei de tuas mãos.”²⁰

18 Ver Virgílio (2005, p. 35-36): “Fizemos-te, por ora, em mármore, porém, / se o rebanho aumentar, que sejas tu de ouro” (tradução de Raimundo Carvalho).

19 Para a compreensão do longo uso das associações entre *καιρός* (‘oportunidade’) e *μετάνοια* (‘arrependimento’) tanto como forma de aprendizado pessoal, quanto como ferramenta pedagógica ou dispositivo retórico, ver Myers (2011). Sobre esse epigrama, ver Mattiacci (2011).

20 Ver Fedro (5.8). V.1: Fídias foi um célebre escultor da Grécia antiga, a quem se atribui as obras atenienses em técnica criselefantina Atena Partenos e Zeus Olímpico. Para a confusão entre os nomes (Fídias, ao invés de Lísipo), ver Marcial (9.44.6, em relação ao Hercules epitrapezios, estátua atribuída a Lísipo em 9.43.6, mas que havia sido considerada de Fídias pelo poeta, em 9.44.6, antes da leitura da inscrição).

No epigrama grego da *AP* (16.275), de autoria de Posídipo, a obra de que trata este epigrama aparece como de autoria de Lísipo. Posídipo apenas se centra na descrição do *καιρός* – “oportunidade” –, mas a conclusão parece sugerir que o observador estaria também a perder tempo com perguntas, de forma que os versos finais soam como um epimítio, advertindo o observador quanto à possibilidade de arrependimento ao demorar-se em indagações. A vivacidade do tema e dos detalhes descritivos do poema se documenta neste afresco que se vê abaixo, em técnica *grisaille*, de cerca de 1500, da autoria de Andrea Mantegna ou de sua escola.

Figura 1: *Occasio e Poenitentia*, afresco transferido em tela



Fonte: adaptada de SCUOLA..., (2020).²¹

O epigrama 12, que acabamos de ver, põe, então, a imagem para falar, em diálogo entre as figuras estampadas.²² Também ocorre algo similar neste seguinte, da deusa Nêmesis, em uma recriação de uma composição anônima em grego da *AP* (16.263):

²¹ Atualmente, no Palazzo di San Sebastiano, Mântua

²² Dentro da temática, também em diálogo se apresenta o epigrama 30, a uma estátua do Cínico Antístenes, o epigrama 54, ao sepulcro de Diógenes, o Cínico, e um outro (56) sobre o rei Cresos, com o mesmo Diógenes.

Trouxeram-me, antes Pedra, os Persas, em troféu
de guerra a me tornar. Hoje sou Nêmesis.
Tanto a Gregos invictos persisto em troféu,
quanto puno os vãos Persas como Nêmesis.

Trata-se aqui de uma referência ao episódio envolvendo Dario, o rei dos Medos, e ao monumento que viria a ser criado, a partir de um bloco de mármore, para enaltecer suas façanhas. Como a vitória final resultou Ateniense, os vencedores aproveitaram a pedra e com ela fizeram um monumento a Nêmesis, a deusa da vingança. (ALVAR EZQUERRA, 1990)²³ E aqui a estátua fala, não em seu estado de pedra bruta, nem ao se tornar a deusa da vingança concretizada em estátua, mas ao encarnar-se como personagem falante no epigrama.

O gosto romano pela estatuária grega desde o período helenístico obviamente faz desenvolver toda uma série de cópias para atender à demanda crescente pela aristocracia,²⁴ e também é possível que muito dessa produção tenha se perdido com a crise do terceiro século, mas o fato é que muitas das estátuas sobre as quais Ausônio escreve podem não ter existido, de forma que a imagem seja apenas um expediente para o exercício retórico da descrição. Contudo, o poeta também escreve epigramas tratando de possíveis estátuas em suas propriedades, de modo que, mesmo utilizadas como exercício de emulação intersemiótica, elas podem ter tido existência real. Veja-se, por exemplo, o epigrama 32, em dímetros iâmbicos no original, com a estátua, falante no epigrama, dedicada à antiga divindade romana associada a Baco, *Liber Pater*:

23 Em Pausânias (1.33.2-3), lemos a narração desse episódio e a descrição da estátua que teria sido esculpida por Fídias a Nêmesis, localizada no santuário dedicado à deusa mais inexorável aos homens soberbos. O tema aparece mais amplamente comentado na Epístola 24, de Ausônio (ver GREEN, 1991, p.227-231, partic. v. 45-49).

24 Sobre a relação dos romanos com a arte grega, ver Dardenay (2013).

32

Os Ogígios Baco me chamam,
Osíris, no Egito, me creem,
os Mísios Fanes me nomeiam,
Dioniso os Hindus me veem,
no culto Romano, sou Líber, 5
ao povo Árabe, Adoneu,
no ar Lucaníaco, Panteu.²⁵

Esse epigrama, tradicionalmente intitulado *Mixobarbaron liberi patris signo marmoreo in villa nostra omnium deorum argumenta habenti* – “Poema em mescla estrangeira para uma estátua em mármore, em minha casa de campo, do *Liber Pater* com os atributos de todos os deuses” –, é uma composição que faz par com a seguinte, a 33 na edição de Green, com a descrição da estátua de um Baco Panteu em sua propriedade. Sobre a forma *Panteu*, conforme o epigrama documenta, para Ausônio se trata de uma estátua de um deus em que vários outros deuses foram simbolizados, sincreticamente. Ausônio, pois, estaria a colocar para falar vários povos ali simbolizados e reunidos em uma única etiqueta: *Panteu*.

Outra é a situação do epigrama destinado à estátua do retor Rufo, que vimos logo atrás e que retorna nos epigramas 45 (uma recriação de um poema da *AP* 11.143) e 52 (*AP* 16. 317). Aqui, a limitação da estátua de não ser dotada de juízo ou da faculdade de falar – *linguam non habet et cerebrum* – resulta útil quando se destina a fazer troça de um retor com fama de durão, mas provavelmente pouco capaz na arte oratória:

45

Esta é a estátua do retor Rufo; nada mais real que ela.
A tal ponto que ela própria não tem língua nem cérebro.
Não só está imóvel, mas é surda e não vê. Assim também é ele.
Uma coisa só é diferente: ele foi mais mole.

25 V.7: Subentende-se *vicus Lucaniacus*, a quinta ausoniana. Sobre propriedades de Ausônio, ver Alvar Ezquerria (1990, p. 67-69; partic. n. 134, com a bibliografia apresentada sobre o tema).

52

“*Esta é a estátua do retor Rufo?*”. “Se é de pedra, é de Rufo.”
“*Por que dizes isto?*” “Ele próprio sempre foi de pedra.”

Nesses casos, a composição não põe a pedra para falar, como se vê em outras, porque o epigrama, em sátira, parece não querer dar voz a Rufo, assim como nos epigramas relacionados à pintura, conforme vimos. É, então, útil que as artes se igualem, de forma a produzir certo efeito retórico. Se, estrategicamente, o poema não quer deixar a estátua falar, por vezes quer colocar em jogo de confrontos o objeto artístico, a poesia e a natureza, um jogo que nos traz de volta ao tópos do *deus pictor*.

Como as origens da arte podem se dizer inseparáveis da religião e do mito, o tema também conhecido como *deus artifex*, cujos vestígios estão presentes em Empédocles e Filóstrato (LICHTENSTEIN, 2004), costuma ser um tópos da produção epigramática na *AP*, objeto de emulação em Ausônio. Dessa forma, de acordo com o que vimos, a natureza é tomada como resultado da ação do pintar ou do esculpir dos deuses, de forma que seria o mundo uma espécie de pintura da divindade. (LICHTENSTEIN, 2004) Talvez o epigrama 78, sobre uma estátua de Júpiter tocada pelo médico Álcon (*AP* 11.113) seja uma síntese dessa ideia:

78

Álcon, ontem, tocou a estátua de Júpiter. Ele,
apesar de ser de mármore, sofre a força do médico.
Eis que hoje se ordena que ele seja mudado de seu antigo lugar,
ainda que seja um deus, e mesmo de pedra.

Aqui, é por ser um deus que Júpiter, mesmo sob a forma de estátua, em pedra, é atingido pela ação do toque do médico. E o epigrama parece insinuar a sua condição de poder ser transmudado (em latim o autor usa o verbo *transferre*: “transportar”, “mudar”, mas também “traduzir”) e vir a ganhar vida.

É mister que nos ocupemos do conjunto de epigramas sobre a novilha de Míron, num total de nove composições, recriações de epigramas da *AP*,²⁶ que poderiam ser consideradas composições modelares ligadas ao tópos, de forma que, como se pode ver nos epigramas traduzidos abaixo, o artífice teria chegado próximo à perfeição divina em sua arte, resguardada a impossibilidade de alcançá-lo, por não ser um deus. Vejamos se a vaquinha muge:

63

Eu sou uma novilha de bronze, feita pelo cinzel de meu genitor Míron;
não me considero feita, mas gerada.

Assim, o touro me acerca, assim, a novilha próxima muge,
assim o bezerro sedento insiste em meus úberes.

Te surpreendes porque eu engano o rebanho? O próprio condutor 5
costuma me enumerar entre as que estão pastando.

Apesar da quase perfeição da novilha, é sua fala no epigrama que lhe confere o elemento que a dota de uma natureza e ânimo vivos. Como se vê no epigrama seguinte, é necessário um deus para que dentro de si haja o leite para atender ao bezerro enganado, algo que não é fornecido pelo escultor, que concede somente um aspecto exterior, a casca, não o ânimo e os elementos internos ligados à vida.²⁷

64

Por que pressionas as tetas geladas de uma mãe de bronze,
ó bezerro, e pedes do bronze o suco de leite?

Eu também forneceria isso, se proporcionalmente me tivesse feito
pelo exterior, Míron, e pelo interior, um deus.²⁸

26 O tema da novilha de Míron aparece nos epigramas ausonianos de 64 a 71 (GREEN, 1991), mantendo uma ocorrência temática acentuada, como nos 36 epigramas que se registram na *AP* (9.713-742; 793-798) e os 4 dos *Epigrammata Bobiensia*. A visita que fazemos aqui a essas recriações ausonianas será ao modo panorâmico, haja vista o fato de se tratar de epigramas já bastante discutidos. Sobre o tema da novilha, veja-se, por exemplo, Squire (2010), com uma ampla bibliografia. Para a versão de Ausônio dos epigramas da *AP*, ver Benedetti (1980) e Fua (1973).

27 Esse *locus classicus* da estátua perfeita a ponto de parecer ter recebido um sopro de vida, conforme apontado por Rouveret (1989) e retomado, entre outros, por Squire (2010), parece se remontar a uma conversa entre Sócrates e Parrásio, conforme registrado por Xenofonte (*Mem.* 3.10), sobre a pintura e a escultura serem uma representação das coisas e sobre sua impossibilidade de imitar a essência da alma.

28 O epigrama 68 explora esse lado dúplice ideal para a novilha, com uma parte feita pelo artista e a outra por uma deusa.

Nessa mesma perspectiva, é o epigrama 67, em que se declara que a novilha evita mugir para não estragar o trabalho do artista maior, um deus, que é o que dá o ânimo e a fala:

67

A vaca de bronze de Míron poderia dar um mugido,
mas teme estragar a invenção do artista.
De fato, vale mais parecer igual à vida do que viver,
não parecem coisas admiráveis de um deus, mas de um artista.

Ainda assim, a perfeição da novilha poderia ser capaz de enganar a um touro, dotado de ânimo, mas não de inteligência:

69

Por que, touro, iludido por minha aparência, te preparas para entrar em mim?
Eu não sou a máquina da Pasífae cretense.²⁹

Mas a vaca também engana os dotados de inteligência, como se pode ver nos epigramas 70 e 71, em que o pastor, ao perder uma novilha, termina por pastorear a de bronze, em seu lugar:

70³⁰

Nem ainda estava caído o sol, já sob a estrela da tarde,
como um pastor conduzisse suas novilhas ao estábulo,
perdendo uma sua, me considerava como a sua.

71

Um pastor, casualmente, perdera uma novilha
e, forçado a devolver o número certo,
lamentava que eu estivesse desaparecida,
eu que havia querido seguir às outras.

29 Sobre a invenção de Dédalo, ao ajudar Pasífae a ser possuída pelo touro de Posídon, ver epigramas 65 e 66.

30 Observe-se, nos epigramas 70, escrito em trímetros iâmbicos, e 71, escrito em dísticos elegíacos, que Ausônio experimenta o mesmo tema em diferentes metros, em exercício de recriação.

Concluindo nosso passeio pelo “Salão das esculturas”, dediquemos nosso olhar a dois epigramas sobre imagens de Níobe. Ainda com base no tópos do *deus pictor*, é o epigrama 57, dedicado a uma estátua sua, uma recriação de uma composição da *AP* (16.129):

57

Eu existia. Fui feita de pedra. Em seguida, polida
pelas mãos de Praxíteles, vivo novamente, eu Níobe.
A mão do artesão me devolveu tudo, mas estou sem juízo:
eu não o tive, quando ultrajei os deuses.

Aqui também a rainha de Tebas, embora perfeita pelas mãos do escultor, se ressentida de não se encontrar dotada de sensibilidade, um elemento anímico que somente os deuses poderiam lhe dar, ou o poeta, em seus versos, já que Níobe aqui é uma estátua falante.

Níobe reaparece, ainda em pedra, mas, à imitação de uma figura animada, vertendo lágrimas sob a forma de fonte, no epigrama 58, do qual gostaríamos de observar, mesmo que rapidamente, os versos de 5-8. Tradicionalmente intitulado *De Niobe in Sipylo monte iuxta fontem sepulta* – “Sobre Níobe, enterrada no monte Sípilo junto a uma fonte” –, o tema da pedra com ações e sentimentos humanos se evidencia, numa mostra de um suposto epítáfio opondo exterioridade e interioridade, arte e natureza.³¹ Para Ausônio, o mito de Níobe se converte num motivo útil para o experimento epigramático voltado ao tópos da disputa entre artes já que, na mitologia clássica, ela foi transformada em pedra e, mesmo sob essa forma, chorava a morte dos filhos, vertendo água numa nascente: “Isto não foi suficiente aos deuses: limitada por dura pedra, / perdi a forma de corpo humano, / mas a dor persiste, ainda que com os órgãos vitais obstruídos / e verte contínuas lágrimas na piedosa fonte” (vv. 5-8). Diferentemente da novilha de Míron, aqui, pelo rastro do mito, o

31 Em algumas edições, este epigrama dedicado a Níobe aparece entre os *Epitáfios*. Na mitologia clássica, Níobe perde os 14 filhos (sete homens e sete mulheres) por ter desdenhado a prole de Leto (a Latona romana), que teve dois filhos apenas, Apolo e Ártemis. Zeus se compadece e a transforma em pedra. A rocha que chora, devido ao efeito da infiltração da chuva pela superfície porosa do rochedo, localizada em Manisa, na Turquia, já se associava ao mito de Níobe em Homero (*Il.* 24.602-617).

poeta expõe algo do interior da estátua, um elemento que não a humaniza, haja vista a ideia visível de uma fonte; o que a humanizaria, como nos demais casos, é a fala que o poeta lhe concede.

Ainda poderíamos olhar com atenção o epigrama 34 – escrito em grego, sobre a descrição de todos os elementos necessários para que a estátua fosse lida como a de Coridón, um nome próprio de pastores na poesia bucólica –,³² o 35 – numa mescla de latim e grego, destinado a uma estátua de Safo –, o 36 – dedicado a uma estátua de Vênus, talvez existente, segundo Green (1991), na quinta ausoniana –, ou ainda o 62 – também sobre uma estátua falante de Vênus, obra de Praxíteles. Mesmo assim não seríamos exaustivos na amostra.

4 SALÃO DOS SEPULCROS

Uma extensão das esculturas são os sepulcros, com a mescla de peças ilustrativas e inscrições. Na obra ausoniana, há composições sepulcrais entre os *Epigramas* e nos *Epitáfios dos heróis que estiveram na guerra de Troia*.³³ Quanto ao dedicatário, além dos heróis da guerra de Troia, há desde um cavalo (epigrama 7), um homem feliz (epigrama 8), um dedicado a uma jovem que morre no parto (epigrama 13), um a Diógenes, o Cínico (epigrama 54), e há até mesmo um destinado a uma morte surpresa (epigrama 53) ou a um túmulo vazio (epigrama 38).

A exposição se centra, estrategicamente, em duas composições. A primeira, em hexâmetros, é a que enaltece as obras realizadas por uma jovem mãe antes de morrer:

32 Na *AP* (14.104), um retrato de um pastor.

33 Obviamente, dada a complexa transmissão dos textos, o número de epigramas e de epitáfios varia de edição para edição. Entre os epitáfios, por exemplo, costumam figurar três personagens femininas, junto aos heróis: Hécuba, Políxena e a jovem Anícia (esta última consta, na edição de Green, entre os epigramas). Sobre os *Epitáfios*, o próprio poeta diz ter traduzido ao latim a partir de uma obra de um filólogo grego.

13

Tudo o que se deseja para a longa vida
Anícia viveu antes da maturidade.
Criança, mamou; jovem e virgem ela cresceu,
casou-se, concebeu, pariu; já mãe, morreu.
Quem culparia a morte, quem não o faria?
Velha em obra da idade, mocinha na idade.

5

A existência de estelas funerárias como a que exibimos na Figura 2, em que a família circunda a jovem morta, provavelmente em situação de parto, demonstra o quanto tais epigramas podem acompanhar o sepulcro, contribuindo para a definição da imagem esculpida.

Figura 2: *Uma jovem falecida cercada por sua família*



Fonte: Amarante (2019, p. 53).³⁴

Fechando este salão dos sepulcros, vejamos o epigrama 54, dedicado a Diógenes, o Cínico e escrito sob a forma de diálogo:

34 Detalhe do relevo em um sarcófago romano de mármore (Museu Nacional da Idade Média, Paris)

54

“Diz-me, ó cão, de quem é este túmulo?” “De um cão.” “E quem é esse cão?”

“Diógenes.” “Ele morreu?” “Não morreu, mas se foi.”

“Diógenes, a quem a sacola era a despensa, a quem a morada era um tonel,
foi-se junto aos Manes?” “Cérbero de lá o impede.”

“Para onde então?” “Por onde brilha a estrela do brilhante Leão, 5
ajuntou-se agora como o cão da justa Erígona.”

Nessa estrutura dialogada, o suposto transeunte estaria a conversar com a imagem de um cachorro, provavelmente esculpido no sepulcro. Ausônio assim documenta a comum associação de Diógenes e dos demais cínicos à figura de um cão.

5 SALA DAS ARTES MANUAIS

Inclui-se nesta exposição um conjunto de três epigramas que destacam a habilidade de Sabina, esposa de Ausônio, em bordar e em compor versos (epigrama 27-29). O epigrama 27 é tradicionalmente intitulado *Versus in veste contexti* – “Versos bordados em um vestido” – (PEIPER, 1886, p. 332), de forma que a composição mescla intersemioticamente as duas artes: a manual, do bordado, e a literária, do verso.

27

Louva, ó glória do Oriente, os tecidos Persas,
tece, ó Grécia, o fino ouro nos teus mantos,
se a fama assim celebre a Ausônia Sabina,
ela que é comedida, e em arte é par.³⁵

O epigrama 28 também exalta a habilidade da esposa em tecer linhas e compor poemas, destacando o fato de uma só mulher dar conta das duas artes:

35 V. 3: *Sabina* diz respeito a Atúsia Lucana Sabina, adjetivada como “Ausonia” em função de ser uma referência à esposa do escritor. Conforme observado por Evelyn White (1921, p. 188), o adjetivo “Ausonia” teria um duplo significado: o de esposa de Ausônio e o de ‘ocidental’, por se referir a uma antiga região romana, opondo-se ao Oriente, citado no v. 1. A oposição, contudo, é tripartida: entre a arte dos Persas, no verso 1, a dos Gregos, no verso 2, e a de sua esposa, itálica, nos versos 3 e 4. (GREEN, 1991)

Quer aprecies uma veste ornada com fio Tírio,
 quer agrade, traçado em lema, o apuro,
 a graça desta dama compõe um e outro:
 Sabina, só, cultiva as duas artes.³⁶

O epigrama 29, segundo Kay (2001), sugere que o poema bordado teria sido escrito pela própria Sabina, de forma que, possivelmente, Ausônio assumiria aí a sua *persona*:

Quem tece fios e cantos, os cantos às Musas,
 e os fios dedica a ti, casta Minerva.
 Mas eu, Sabina, não separarei tal par,
 eu que ornei meus tecidos com meus versos.

Essa composição nos remete ao poema que abre a obra epigramática, na edição de Green, quando o poeta declara a dupla natureza dos objetivos de seu verso, de forma que haveria poemas para agradar Vênus e outros, Minerva. Aqui, a atividade de tecer se associa à casta esposa em sua arte manual, doméstica, evocando Minerva. O canto, por sua vez, se associa às Musas, mas a esposa, Sabina, como *persona* em voz no poema, não separa aí as atividades, já que os versos resultam tecidos de duas formas: na criação poética e em seu traçado na arte manual.

6 DESFECHO

Ausônio demonstra certa consciência de uma espécie de programa intersemiótico que atravessa parte de sua obra. Aqui fica de fora – por enquanto – um conjunto de produções que poderíamos listar como os dispersos sobre o

36 V. 1: Tiro é a cidade fenícia (atual Líbano), famosa pela produção de um tom raro de púrpura; v. 2: no v. 4, do epigrama 29, faz-se referência aos seus versos que foram bordados no tecido. Sobre o bordar versos no tecido, ver o episódio de Filomela, que, violentada por Tereu, seu cunhado, e tendo a língua cortada para que nada revelasse a sua irmã Procne, borda a sua história, de forma a denunciar o ato do cunhado. Green (1991) destaca como algo raramente atestado, mas a partir dessa ocorrência com Filomela, a que Apolodoro se refere como γράμματα, ressalta que não resultaria algo inusitado. (BARBOSA, 2008, p. 56)

tema. Na *Comemoração aos professores de Bordéus*, por exemplo, o poeta se propõe a construir uma galeria de retratos dos professores de sua cidade, algo que já havia sido feito na *Comemoração aos familiares*. E confirma, ao fazer os *Epitáfios*, a natureza similar de sua empreitada. Também em *Mosela*, sua obra mais ampla, Ausônio está a fotografar a imagem do rio, oferecendo-nos uma representação de suas margens e do espelho das suas águas. O leitor pode, de algum modo, vislumbrar detalhes da paisagem retratada.

Assim, embora Ausônio por vezes retome tópoi conhecidos e de longa data, ele também cria ou recria novas composições, servindo-se da discussão da relação entre as artes, ou desafiando a lógica intersemiótica, ainda que seja por interesses retóricos, em que a recriação e descrição de imagens convertem-se em ótimo expediente para a aprendizagem de elementos fundamentais para o discurso epidítico. Nesse sentido, não nos esqueçamos de seu papel como gramático e retor, preceptor de Graciano e interessado em oferecer-lhe modelos de atividade retórica, servindo-lhe a prática do recurso da éfrase, provavelmente como uma estratégia didática.

REFERÊNCIAS

- AMARANTE, J. A bela morte feminina em Ausônio. *A Palo Seco*, Itabaiana, ano 11, n. 12, p. 47-60, 2019.
- ANTUNES, C. L. B. As Anacreônicas e a imagem de Anacreonte na antiguidade. *Letras Clássicas*, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 109-149, 2013.
- ALVAR EZQUERRA, A. Introducción general. In: AUSONIO, D. M. *Obras I. Madrid*: Gredos, 1990. p. 11-194.
- BARBOSA, T. V. R. Os bordados de Filomela, ou a voz da lançadeira, τῆς κερκίδος φωνή. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 12, p. 51-81, 2008.
- BENEDETTI, F. *La tecnica del 'vertere' negli epigrammi di Ausonio*. Firenze: Accademia toscana di scienze e lettere (La Colombaria), 1980. (Serie Studi, v. 56).

D'ANGELO, F. J. The Rhetoric of Ekphrasis. *JAC: A Journal of Rethoric, Culture and Politics*, Pocatello, v. 18, n. 3, p. 439-447, 1998.

DARDENAY, A. Rome, les Romains et l'art grec: translatio, interpretatio, imitatio, aemulatio... In: BONNET, C.; BOUCHET, F. (ed.). *Translatio: traduire et adapter les anciens*. Paris: Classiques Garnier, 2013. p. 109-137.

DAVIS, N. Cupid at the Ivory Gates: ausonius as a reader of vergil's aeneid. *Colby Quarterly*, [s. l.], v. 30, n. 3, p. 162-170, 1994.

FEDRO. Fábulas de Fedro. In: VIEIRA, A. T. B. *Fábulas latinas: Fedro e Aviano*. Rio de Janeiro: PPGLC/UFRJ, 2015. p. 23-183.

FUA, O. L'idea dell'opera d'arte "vivente" e la bucula di Mirone nell'epigramma greco e latino. *Rivista di cultura classica e medievale*, Roma, v. 15, p. 49-55, 1973.

GREEN, R. P. H. *The Works of Ausonius*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

HORACE. *Satires, Epistles and Ars Poetica*. Edited and translated by H. Rushton Fairclough. London; Cambridge, Massachusetts: William Heinemann Ltd.; Harvard University Press, 1929.

KAY, N. M. *Ausonius: epigrams: text with introduction and commentary*. London: Duckworth, 2001.

LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura: o mito da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004. v. 1.

MÄNNLEIN-ROBERT, I. Epigrams on Art: voice and voicelessness in ecphrastic epigram. In: BING, P.; BRUSS, J. S. *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden: Brill, 2007. p. 251-271.

MARCIAL. *Epigramas*. v. 3. Lisboa: Edições 70, 2001.

MARTINS, P. Uma visão periegemática sobre a écfrase. *Classica*, Belo Horizonte, v. 29, n. 2, p. 163-204, 2016.

MATTIACCI, S. Da 'Kairos' a 'Occasio': un percorso tra letteratura e iconografia. In: CRISTANTE, L.; RAVALICO, S. *A cura di: Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità IV*. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2011. p. 127-154.

MATTIACCI, S. Quando a imagem necessita da palavra: reflexões sobre a poética da écfrase no epigrama latino. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 62, p. 3-23, 2019.

- MONDIN, L. *Epistole*: introduzione, testo critico e commento. Venezia: Cardo, 1995.
- MYERS, K. A. Metanoia and the Transformation of Opportunity. *Rhetoric Society Quarterly*, St. Cloud, v. 41, n. 1, p. 1-18, 2011.
- NUGENT, S. Ausonius' 'Late-Antique' Poetics and 'Post-Modern' Literary Theory. *Ramus*, Santa Bárbara, v. 19, n. 1, p. 26-50, 1990.
- PAUSANIAS. *Description of Greece* with an English Translation by W.H.S. Jones, Litt.D., and H.A. Ormerod, M.A., in 4 Volumes. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1918.
- PEIPER, R. (ed.). *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis Opuscula*. Lipsiae: In aedibus B. G. Teubneri, 1886.
- PÉREZ-ORAMAS, L. Apresentação. In: FILÓSTRATO. *Amores e outras imagens*. São Paulo: Hedra, 2012. p. 7-13.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PLUTARCH. *Moralia. Vol. 4*. Translated by Babbitt, F. C. Cambridge: Harvard University Press, 1936.
- PONTANI, F. M. (a cura di). *Antologia Palatina III* (libri IX-XI). Torino: Einaudi, 1979.
- PONTANI, F. M. (a cura di). *Antologia Palatina IV* (libri XII-XVI). Torino: Einaudi, 1980.
- ROUVERET, A. *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C. – Ier siècle ap. J.-C.)*. Rome: École française de Rome, 1989.
- SCUOLA di Mantegna, *Occasio e Poenitentia*. Wikipedia, [s. l.], 26 jun. 2020. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Occasio_and_Poenitentia#/media/File:Scuola_di_mantegna,_Occasio_e_Poenitentia.jpg. Acesso em: 25 jun. 2020.
- SQUIRE, M. Ecphrasis: visual and verbal interactions in ancient Greek and Latin literature. In: OXFORD Handbooks Online in Classical Studies. Oxford: Oxford University Press, 2015. Disponível em: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199607878/0130001>.

oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935390.001.0001/oxfordhb-9780199935390-e-58. Acesso em: 8 ago. 2020.

SQUIRE, M. Making Myron's Cow Moo? Ecphrastic Epigram and the Poetics of Simulation. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 131, n. 4, p. 589-634, 2010.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

WEBB, R. Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre. *Word & Image*, London, v. 15, n.1. p. 7-18, 1999.

WHITE, H. G. E.; AUSONIO, D. M.; PELLAEUS, P. Ausonius. London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam's Sons, 1921. v. 2.

XENOFONTE. *Memoráveis*. Tradução do grego, introdução e comentário Ana Elias Pinheiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. São Paulo: Annablume, 2009.