



Modos de ver e de representar: o retrato feminino na poesia atribuída a Gregório de Matos

Ways of Seeing and Depicting: Female Portraiture in Poetry Attributed to Gregório de Matos

Patrícia Bastos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil
patriciauerj79@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0355-4888>

Resumo: Considerando o paralelo entre pintura e poesia, presente no pensamento grego e no século XVII, o objetivo deste artigo é analisar a constituição da imagem feminina produzida na obra atribuída a Gregório de Matos, a partir de poemas selecionados, observando a recepção e o público da poesia em questão. Atendendo a possíveis influências no que diz respeito às artes retórico-poéticas vigentes na sociedade luso-brasileira, será investigado o processo de descrição relacionado à *ekphrasis*, bem como o conceito horaciano de *ut pictura poesis*, princípio que estabelece uma relação entre linguagem e pintura. Apreendendo o retrato consolidado não apenas como um retrato plástico e/ou discursivo, mas também como uma construção social e cultural, pretende-se discutir questões presentes ainda nos dias de hoje.

Palavras-chave: Gregório de Matos; mulheres, corpo, retrato.

Abstract: Considering the parallel between painting and poetry existing in Greek thought and in the 17th century, this paper analyzes how the female image is produced in selected poems attributed to Gregório de Matos, observing their reception and intended audience. Given the possible influences regarding the rhetorical-poetic arts prevailing in Luso-Brazilian society, it will also investigate the description process related to *ekphrasis* and the Horacean concept *ut pictura poesis*, a principle that establishes a relation between language and painting. By understanding the consolidated portrait not only as a plastic and/or discursive portraiture but also as a social and cultural construction, the article seeks to discuss current issues.

Keywords: Gregório de Matos; women, body, portrait.

1 Introdução

Em relação à configuração das personagens femininas elaborada na obra atribuída ao poeta baiano Gregório de Matos, é possível identificar que sua poesia mostra faces distintas voltadas a dois tipos de mulheres: aquela que, na lírica, representa o amor petrarquista idealizado, a quem o autor dedica uma linguagem erudita e acadêmica, referindo-se, assim, a uma ideia de decência e modéstia constantemente relacionada a mulheres brancas; e aquela que traduz, no poema satírico, o amor físico, associado ao material e ao carnal, estabelecido através do uso de uma linguagem misógina/vulgar e normalmente relativo a mulheres negras e mestiças. Esse duplo movimento, que enaltece e menospreza o corpo, está presente não só na estrutura discursiva da poesia atribuída a Gregório, como, sobretudo, no discurso cristão motivado pela época. Sob esta perspectiva e a fim de produzir um estudo crítico no que concerne à interpretação consolidada, chamo a atenção para o fato de este artigo abordar não apenas um retrato plástico e/ou discursivo, mas também uma construção social e cultural. Não pretendo, com isso, reduzir a importância da contribuição das práticas retórico-poéticas já mencionadas, mas compreender que eram pautadas segundo o *ethos* de uma sociedade colonial. A partir daí, entendendo que a desigualdade também se encarna no corpo e na anatomia – e que no Brasil perdurou, e perdura, séculos depois, o teor racista, patriarcal, violento e autoritário –, proponho um olhar acerca das relações de poder codificadas na matéria poética aqui tratada.

2 Notas sobre a *ekphrasis*

Conforme João Adolfo Hansen (2006, p. 85), em seu artigo “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”, nos exercícios de oratória escritos entre os séculos I e IV d.C., os *progymnasmata*, *ekphrasis* (de *phrazô*, “fazer entender”, e *ek*, “até o fim”) significa descrição ou exposição, estando relacionada “às técnicas de amplificação de tópicos narrativas, composição de etopeias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas”.

Utilizada, portanto, em textos retóricos e poéticos desde a Antiguidade Clássica, sua finalidade é pôr a imagem descrita diante dos olhos por meio de estratégias que tornem a matéria verbal uma imagem intensamente vívida. Segundo Melina Rodolpho (2014, p. 96), para Hélio Teão, autor de

progymnasmata do século I d.C., a *ekphrasis* “é uma composição periegética que expõe em detalhe e apresenta diante dos olhos de maneira evidente o objeto”. Rodolpho (2014, p. 96) acrescenta ainda que há uma tipologia *ekphrasica* estabelecida por Teão, na qual estão incluídos personagens, ações, lugares, épocas/tempo e modo. No que diz respeito a lugares, épocas, modos ou personagens, “é preciso que haja em sua narração fontes de argumentos a partir da beleza, da utilidade e do prazer – contemplando as funções básicas da retórica (*mouere, docere, delectare*)” (RODOLPHO, 2014, p. 97).

Praticado como exercício de eloquência ou declamação por oradores e filósofos da “segunda sofística” do século II d.C., o termo também designa um gênero de discurso epidítico, ou demonstrativo, utilizado como recurso retórico para descrever caracteres, paixões, obras de arte, esculturas e pinturas. Conforme Rosane Mavignier Guedes (2014, p. 69), para Aristóteles, o gênero epidítico, assim como os outros gêneros, tem uma função bem delimitada: “ênfatisar, por meio de elogios ou censuras, o que é belo ou feio, justo ou injusto, ético ou antiético, ou qualquer outro ‘valor’”. Deste modo, o gênero era empregado pelo orador mediante sofisticação estilística para destacar as qualidades ou os defeitos “do que ou de quem lhe interessasse” (GUEDES, 2014, p. 69), ressaltando a habilidade do orador na medida em que o discurso epidítico era realizado com exuberância, como uma espécie de espetáculo público.

Considerando a importância da recepção em uma situação de comunicação, através da representação simulada, era criado o efeito provável, pois o orador reunia os valores reconhecidos pelo auditório, utilizando recursos retóricos para amplificar e valorizar o discurso, convencendo e comovendo os ouvintes. Sua inventividade era, assim, alimentada pelos *topoi*, isto é, os lugares-comuns da memória compartilhada (HANSEN, 2006, p. 86). Neste caso, a relação entre a coisa imaginada/interpretada pelo autor/orador e a forma como esse pensamento seria materializado visualmente através do discurso dependia diretamente de remeter ao público o que este poderia julgar como provável ou possível de ser verdadeiro. Logo, o verossímil (*eikos*), condição relativa à proximidade com a verdade, segundo Maria do Socorro F. Carvalho (2007, p. 47), era “o signo de confiabilidade” da relação entre a palavra e o pensamento que ela representava.

Como gênero de discurso epidítico, a *ekphrasis* é definida como “*antigraphai ten graphein*, contrafazer do pintado ou emulação verbal que

compete com a pintura, descrevendo quadros inexistentes com *enargeia*” (HANSEN, 2006, p. 86). O fato de ser, portanto, uma arte mimética conduz a uma investigação a fim de entender de que forma a técnica se relaciona com a orientação mimética proposta por Aristóteles. Nesse sentido, é interessante observar o que o filósofo, no cap. VIII da *Poética*, em que trata da verossimilhança da fábula, determina como a principal diferença entre o poeta e o historiador: “pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que **aconteceu**; é, sim, o de representar o que **poderia** acontecer” (ARISTÓTELES, 1966, p. 78, grifo nosso). Assim, a diferença do historiador para o poeta seria que o primeiro diz coisas que já sucederam, ao passo que o poeta fala sobre as que poderiam suceder, ou seja, o processo de composição seria a partir de opiniões que poderiam ser tomadas como verdadeiras. É possível ressaltar, então, uma nova orientação no que diz respeito à questão da imagem, possibilitando um novo olhar para as artes miméticas. Vejamos a seguinte passagem:

Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens virulentos e fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são (ARISTÓTELES, 1966, p. 85).

No trecho acima, em que Aristóteles expõe a comparação da poesia com a pintura, identificamos que o poeta, assim como o pintor, deveria não apenas retratar, como acentuar as virtudes ou os defeitos, visíveis ou não, das personagens. Nota-se, neste caso, características de uma representação que não permanece subjugada à fidelidade ao modelo original, ressaltando-se assim a assimetria entre ele e Platão: pois, se no diálogo platônico o fato de as imagens pictóricas produzirem sempre traços de diferença em relação ao objeto original corresponde à inabilidade das artes miméticas – “Dás, assim, o nome de imitador ao que produz o que se acha três pontos afastado da natureza” (PLATÃO, 2000, p. 437) –, em Aristóteles elas deixam de obedecer ao critério de reprodução servil, conforme esclarece Ana Lúcia M. de Oliveira, em seu artigo “*Ut pictura poesis*: considerações acerca do paradigma pictural em Aristóteles” (2003, p.3). Afastada da divindade, da perfeição e da verdade primitiva, a arte deixa de constituir “imitação” do mundo externo, e passa a fornecer interpretações possíveis do real, representações do que *poderia ser*, assumindo a natureza de fábula.

Entendendo que a verossimilhança é uma relação de semelhança entre os discursos, a técnica relacionada à *ekphrasis* é produto da imagem inventada pela pintura, que é descrita de acordo com o *ethos* antigo, tornando o que é narrado semelhante àquilo que se considera habitual e, portanto, crível. Justamente por ser uma arte mimética, a *ekphrasis* considera os modelos retóricos prescritos como tendo por finalidade fazer com que o discurso produzido “mimetize em sua invenção e elocução os procedimentos miméticos considerados próprios da invenção e da elocução da pintura” (HANSEN, 2006, p. 91).

Devido a sua característica de conferir agudeza à imagem estabelecida através da exposição discursiva, a *ekphrasis* está relacionada a outros procedimentos retóricos, como a *enargeia* ou *evidentia*, figura de pensamento que confere vivacidade à imagem verbal constituída. A vivacidade e a clareza são dois elementos fundamentais, pois é através do recurso da *enargeia* que o discurso produzido pode quase ser visto, atribuindo vigor às imagens configuradas. Hermógenes define a técnica de forma semelhante, afirmando que ela é capaz de produzir enunciados que contêm *enargeia*, apresentando a coisa “quase como se o ouvido a visse em detalhe” (HANSEN, 2006, p. 85). É então através dessa “visão do ouvido” que a imagem é produzida e posta aos olhos, pois aquilo que se torna visível comove e convence com maior intensidade, operando em benefício da argumentação. No entanto, embora a *ekphrasis* possa ser estabelecida como um gênero de descrição, não se resume a ele, pois precisa, além de descrever detalhadamente o objeto, estar adaptada ao contexto no qual está inserida, bem como ao tema: “se a coisa é florida, o discurso o será também, se é seca, será do mesmo modo” (HANSEN, 2006, p. 91). A adequação de um discurso, de acordo com o que já foi visto, implica, desta maneira, a “verossimilhança de suas partes”, a “congruência entre coisas e palavras”, em que se observa a manutenção do vínculo verossímil como “o mais importante índice de aceitação dos enunciados (*endoxa*), a ponte confiável de adequação” (CARVALHO, 2007, p. 50). Aristóteles (ARISTÓTELES, 2012, p. 191) afirma ainda que:

O estilo apropriado torna o assunto convincente, pois por paralogismo, o espírito do ouvinte é levado a pensar que aquele que está falando diz a verdade. Com efeito, neste tipo de circunstâncias, os ouvintes ficam num determinado estado emocional que pensam que as coisas são assim, mesmo que não sejam como o orador diz; e o ouvinte compartilha sempre as mesmas emoções que o orador [...].

Estando a matéria da *ekphrasis* associada à apresentação ou exposição da presença de algo ausente – isto é, aquilo que é criado a partir do que interpreta o autor/orador do discurso acerca da pintura/obra de arte –, reitero que o autor deveria aplicar lugares-comuns epidícticos da invenção, assim como palavras adequadas da elocução, já conhecidas pelo destinatário.

Sobre a função da *enargeia* – vocábulo grego referente à clareza, nitidez, vivacidade e percepção (visão) clara – e sua capacidade de conferir vigor/intensidade às imagens produzidas através do discurso, Rodolpho (2014, p. 102) esclarece que seu efeito pode ser alcançado a partir de inúmeros tropos ou figuras,

tais como a metáfora, o símile, a hipérbole, a prosopopeia, a alegoria, entre outros. Os processos adotados para se obter a *enargeia* ou evidência são essencialmente amplificativos, pois contribuem para a exposição perspicua do assunto, além de ser mais eficiente na comoção. A *enargeia* é capaz de comover o público, caso contrário a visualização do discurso não ocorreria, uma vez que ela depende de certa atividade anímica operada no indivíduo.

Nesse sentido, o efeito que a *enargeia* produz reivindica mecanismos amplificadores associados à *ekphrasis* e à descrição. Assim, tais procedimentos relativos à amplificação seriam os responsáveis não só pela comoção e pelo deleite, como também por reforçarem a credibilidade, permitindo ilustrar o discurso verbal (RODOLPHO, 2014, p. 102).

3 Quando a poesia é alma

O fato de a *ekphrasis* não estar restrita à exposição ou descrição de seres ou objetos inanimados, podendo, desta maneira, também consistir em um mecanismo descritivo detalhado de pessoas, ela nos interessa especialmente neste artigo, já que um dos objetivos deste texto é refletir acerca de sua possível influência no que diz respeito à constituição do retrato feminino elaborado na obra atribuída a Gregório de Matos (2013, v. 4, p. 17):

Debuxo singular, bela pintura,
A donde a arte hoje imita a natureza,
A quem emprestou cores e beleza,
A quem infundiu alma e formosura.

Esfera breve, aonde por ventura
O amor, com assombro, e com fineza
Reduz incompreensível gentileza,
E em pouca sombra, muita luz apura

Que encanto é este tal, que equivocada
Deixa toda atenção mais advertida
Nessa cópia à beleza consagrada?

Pois ou bem sem engano, ou bem fingida
No rigor da verdade estás pintada
No rigor da aparência estás com vida.

O soneto anterior foi escolhido para compor esta análise por ilustrar, logo em um primeiro momento, a relação entre o dispositivo discursivo e a pintura, já que “debuxo” significa ato ou efeito de debuxar, delinear, desenhar, representar idealmente ou figurar na imaginação. Além disso, o procedimento de emulação da personagem é definido em outros instantes da composição, como no verso em que a persona lírica afirma estar diante da cópia “à beleza consagrada”. Identifica-se também outro verso bastante simbólico, referente ao jogo de muita luz e pouca sombra, que pode remeter tanto a uma técnica relacionada à pintura, como evidenciar uma dicotomia entre extremos.

De todo modo, a imagem de uma mulher retratada através de um processo pictórico fica clara. Também é interessante observar que o poema revela uma sistematização na forma como os eventos são expostos: a persona lírica apresenta a imagem da Dama como um desenho que não é um desenho qualquer, e sim um “debuxo singular”. Na sequência, o retrato edificado é desenvolvido a partir das qualidades não só físicas da personagem, como também subjetivas. E, por fim, a persona lírica encerra o poema com a constatação de que se trata de um retrato concluído: “no rigor da verdade estás pintada/ no rigor da aparência estás com vida”. A sistematização, desse modo, ocorre na própria ação de descrever a imagem feminina, figurando o quadro em questão. A consideração é importante para observar uma das maneiras pelas quais a *ekphrasis* opera junto à *enargeia* no soneto visto, pois, de acordo com Rodolpho (2014, p. 96), Teão propõe que haja uma linearidade nas ações executadas através da descrição:

tal como no caso da guerra em que se examinam primeiramente as circunstâncias anteriores ao evento (a organização das tropas, os gastos, os temores, a devastação do país), em seguida os fatos da guerra (ferimentos, mortes, duelos) e, por fim, as consequências (a conquista e a escravidão de uns e a vitória de outros). Com esse princípio, prioriza-se certa unidade textual em um elemento que frequentemente representa digressão, assim, o caráter digressivo funciona como mecanismo para intensificar a imagem do que se apresenta [...].

Há ainda outras informações relevantes, como a sonoridade marcada do poema e o léxico decoroso escolhido para a constituição da imagem feminina, encontrado nos pares “pintura e formosura”, “natureza e beleza”, “fineza e gentileza”. E, é claro, o amor, que também compõe a imagem produzida – “o amor com assombro” –, temática cara ao gênero, aparecendo durante o século XVII em poemas laudatórios, triunfos de guerra e presente “gravemente nas descrições dos efeitos sobre a pessoa amada”, sendo, portanto, “lugar de elocução mais evidente dos afetos, pensamentos, ações e caracteres, matéria por excelência da amplificação do gênero lírico” (CARVALHO, 2007, p. 197).

Nesse sentido, os elementos vistos sugerem a continuidade de um modelo anterior a Gregório de Matos. Sobre isso, vale lembrar duas coisas; a primeira é referente ao que vem sendo discutido: a *ekphrasis* não é um procedimento meramente descritivo, pois, para além da descrição, é necessário que haja adequação ao discurso, ao tema, ao contexto em que está inserida. No caso da lírica, convém ressaltar que, diferentemente da sátira, que era destinada a um público supostamente iletrado, ela se codifica com os padrões letrados da época. Segundo João Adolfo Hansen (1989, p. 235), ela propõe “a invenção como exercício ou imitação de gêneros e formas da poesia anterior e contemporânea, como composição que junta analiticamente partes de outras obras”, o que justifica aqui o discurso decoroso, belo e agradável direcionado ao leitor. Assim, o discurso *ekphrasico* está devidamente ajustado ao contexto no qual está sendo executado.

O segundo ponto que merece ser lembrado refere-se à imitação do modelo prescrito. A esse respeito, destaco que o desenvolvimento da poesia brasileira está diretamente relacionado ao fato de a poética colonial ter tido início a partir da imitação de modelos peninsulares. Acerca do assunto, é relevante reconsiderar questões como autoria, originalidade, novidade,

estética e plágio, temas recorrentes quando se fala sobre a obra atribuída a Gregório de Matos, porém referentes a categorias não existentes na sociedade luso-brasileira seiscentista. Conforme Hansen (1989, p. 16), a poesia barroca do século XVII é um estilo, uma linguagem construída através de “lugares-comuns retórico-poéticos”, ou seja, uma linguagem configurada por meio de convenções de produção e da recepção. O conceito de imitação implica, desta maneira, “na emulação do modo de fazer de outros autores [...]”; ao fim, é o estilo que se imita” (CARVALHO, 2007, p. 172).

Vejam os poemas a seguir:

Vês esse Sol de luzes coroadas,
Em pérolas a Aurora convertida;
Vês a Lua, de estrelas guarnecida;
Vês o Céu, de Planetas adornado?

O Céu deixemos; vês naquele prado
A Rosa com razão desvanecida?
A açucena por alva presumida?
O Cravo por galã lisonjeado?

Deixa o prado: vem cá, minha adorada,
Vês de esse mar a esfera cristalina
Em sucessivo aljôfar desatada?

Parece aos olhos ser de prata fina?
Vês tudo isto bem? Pois tudo é nada
À vista do teu rosto, Catarina.
(MATOS, 2013, v. 4, p. 383)

Podemos inicialmente notar que, por meio do procedimento de visualização da matéria verbal, o poeta apresenta ao leitor/espectador uma sequência de imagens produzidas mentalmente a partir de operações metafóricas, como a “lua de estrelas guarnecida”, “o céu de planetas adornado” e do mar “a esfera cristalina”. Observamos igualmente que as representações imagéticas mobilizadas no discurso remetem à visualização não apenas das características físicas da personagem, mas também de sentimentos de veneração relacionados a ela, representada através do louvor: o sol, a lua, o céu... Tudo é nada à vista do rosto de Catarina. Quanto a isso, é importante ressaltar que, estando a descrição integrada à narração como

técnica amplificadora até a segunda metade do século XVIII, louvar seria um dos modos de dilatar os exemplos da narração, relacionando-se diretamente com o caráter descritivo da *ekphrasis*, pois convém não esquecer que, enquanto gênero epidítico, a técnica amplifica os exemplos a fim de enaltecer qualidades, por meio de elogios, ou defeitos, ou de vitupérios (GUEDES, 2014, p. 71). Sob essa perspectiva, Rodolpho (2014, p. 109) reitera:

O elogio ou vitupério compõem, logicamente, o inventário do gênero demonstrativo, cuja função principal é deleitar. Os retratos constituem exemplo desse gênero e servem bem aos propósitos da monografia em que se narra um único acontecimento e se apresenta as personagens envolvidas de modo pormenorizado para justificar o papel desempenhado por cada uma delas na ação.

No caso do soneto acima, o procedimento de enaltecer as qualidades da personagem é tão intenso que constrói a imagem de uma mulher quase inalcançável, tamanha sua perfeição. Deste modo, a descrição está relacionada à visão idealizada da mulher, que, a partir da influência de Petrarca e do neoplatonismo, é vista pelo prisma de um sentimento não correspondido – ela é um ser superior, uma realização quase divina encarnada no mundo terreno –, representando o amor que não almeja a realização carnal, configurado, portanto, na esfera do sublime.

Identificamos ainda que é possível alcançar o sentido do poema a partir da figuração do rosto daquela a quem pertencem os olhos, sendo relevante avaliar que, na lírica amorosa de Gregório de Matos, normalmente elaborada em torno de mulheres brancas e nobres, o retrato edificado denota elementos que compõem a face, ou seja, a parte superior do corpo feminino. Atentos a essa perspectiva, é viável pensar no modelo prosopográfico proposto por Geoffroi de Vinsauf, no início do século XIII (HANSEN, 2006, p. 95). A técnica prevê a composição do retrato feminino a partir de um eixo vertical imaginário, que vai da cabeça aos pés, como se o olho do ouvinte/leitor fosse guiado através das partes do corpo, detalhando cada instante corporal (HANSEN, 2006, p. 95), o que remete ao *ut pictura poesis*, formulado por Horácio na *Arte Poética*, assunto que abordarei mais adiante.

Ressaltando a função do decoro, que, conforme Adma Muhana (2002, p. 121), deve ser entendido como “filho” do juízo, “regra de conveniência e observações dos costumes que assim na pintura como na poesia se considera a pessoa, o tempo, o lugar etc.”, chamo a atenção para

a importância de apreender que o retrato concentrado na parte superior do corpo da personagem também remete à necessidade de manter o corpo coberto, respeitando os valores e a noção de pudor estabelecidos.

Pensando nessa afirmativa, destaco que o modelo consolidado atende não apenas à lógica discursiva do período, como às convenções sociais/culturais da época. De acordo com Emanuel Araújo (1993, p. 191), a reclusão das mulheres, a quem o costume da colônia reduzia aos exercícios domésticos no interior da casa, causava estranheza até mesmo a estrangeiros. Em um relatório holandês de 1638, teve-se o cuidado de relatar que, no Brasil, os homens eram muito ciosos em relação às suas esposas: “as trazem sempre fechadas” (ARAÚJO, 1993, p. 191). Sobre o assunto, Gilberto Freyre (2003, p. 222), em *Casa Grande e Senzala*, adiciona que, durante o século XVIII, em uma viagem ao Brasil, uma inglesa achou degradante a condição das mulheres, “ignorantes e beatas”. E ainda um viajante, que, de passagem por Salvador, não deixou de registrar que ali as mulheres eram de dar pena, pois jamais viam ninguém, saindo apenas aos domingos, no raiar do dia, para ir à Igreja (ARAÚJO, 1993, p. 192). Na missa, iam vestidas de preto, cheias de “saias de baixo e com um véu ou mantilha por cima do rosto; só deixando de fora os olhos [...]” (FREYRE, 2003, p. 223).

Acrescento ainda que, conforme David Le Breton (2007, p. 70), em *A sociologia do corpo*, o rosto é, de todas as partes do corpo humano, aquela onde se encontram os valores mais elevados, sendo, por isso, o lugar corporal mais valorizado. Jean-Jacques Courtine (2016) reitera que ele é produto das paixões que resultam do temperamento, ilustrando os seus traços e moldando suas formas. Por exemplo, os cabelos que o cercam ou os pelos que nele crescem serão volumosos se o temperamento do corpo for quente, serão ralos se o temperamento for frio, lisos se for úmido. O autor também afirma:

há ainda outros modos de representação do rosto: o desenvolvimento da arte do retrato é testemunha também de que a figuração do corpo se descola lentamente do contexto sagrado, de que a fisionomia adquire precisão e naturalidade, que o corpo se individualiza com maior nitidez e expressão. (COURTINE, 2016, p. 48)

Ao mesmo tempo, Courtine (2016, p. 53) apresenta uma concepção comum à época: o rosto é a metáfora da alma, sua condensação e seu atalho. Dessa maneira, ele é a parte principal da cabeça, que por sua vez é a parte

nobre do corpo, aquela que mais mantém marcas da divindade. Tais reflexões nos ajudam a enxergar possibilidades para o relevante valor do rosto e das imagens produzidas e concentradas na parte superior do corpo, não só para a lírica amorosa de Gregório de Matos, no que diz respeito ao âmbito das letras seiscentistas, como também para as pinturas relacionadas à época e a períodos próximos.

No poema anterior, notamos ainda imagens construídas através da associação com elementos da natureza, como metais preciosos: “parece aos olhos ser de prata fina”. No que diz respeito a esse processo de solidificação do retrato, João Adolfo Hansen (1989, p. 55) esclarece que, alegoria da beleza, a pedraria maneirista é extremamente convencional, “a lembrar mil e outras composições líricas do período que lançam mão de metáforas petrificadas dispostas simetricamente”. No trecho abaixo, enxergamos com clareza essa sensível composição mineral:

[...]

Essa enchente gentil de prata fina,
Que de rubi por conchas se dilata
Faz troca tão diversa, e peregrina

Que no objeto, que mostra, e que retrata
Mesclando a cor purpúrea, e cristalina,
Não sei, quando é rubi, ou quando é prata.
(MATOS, 2013, v. 4, p. 89)

Considerando os sonetos vistos, ressalto que, no retrato prescrito por Vinsauf, as partes deveriam ser figuradas por palavras de efeitos visualizantes, como nomes de pedras preciosas (HANSEN, 2006, p. 96) – “essa enchente gentil de pedra fina” / “que de rubi por conchas se dilata” –, e através da cor branca e do brilho luminoso: “vês esse Sol de luzes coroad”, já que os efeitos de luz tornariam a proporção epidítica das formas evidente, bela e decorosa. O modelo referido também deveria ser aplicado pelo pintor, detalhando as partes do corpo da personagem e cobrindo-as com roupas magníficas e joias (HANSEN, 2006, p. 96).

Antes de encerrar esta abordagem, incluo nesta análise mais um soneto atribuído a Gregório de Matos:

Ardor em coração firme nascido!
Pranto por belos olhos derramado!
Incêndio em mares de água disfarçado!
Rio de neve em fogo convertido!

Tu, que em peito abrasas escondido,
Tu, que em um rosto corres desatado,
Quando fogo em cristais aprisionado,
Quando cristal em chamas derretido.

Se és fogo, como passas brandamente?
Se és neve, como queimas com porfia?
Mas ai! Que andou Amor em ti prudente.

Pois para temperar a tirania
Como quis, que aqui fosse neve ardente,
Permitiu, parecesse a chama fria.
(MATOS, 2013, v. 4, p. 85).

As antíteses observadas anteriormente, que constroem a travessia metafórica pelo corpo, nos fazem compreender que as formas do poético, postas em questão, relacionam um certo tipo de léxico com uma determinada representação. Aqui ressalto mais uma vez a relação da descrição com o discurso amplificador, que detalha para expor diante dos olhos, reunindo e apresentando aos olhos o que demonstra. A esse respeito, importa destacar que, para Aristóteles (2012, p. 204), “pôr diante dos olhos” significa “aquilo que representa uma ação”, e, para uma ação ser representada no discurso, ela precisa estar associada a metáforas que imprimam movimento à imagem, como é o caso de “pranto por belos olhos derramado”, “incêndio em mares de água disfarçados”, “rio de neve em fogo convertido”, “tu, que em um rosto corres desatado”. Desse modo, a *ekphrasis* aqui é realizada a partir de uma sequência de ações dispostas visualmente. Ainda de acordo com João Adolfo Hansen (1989, p. 237), a operação metafórica de aproximação e combinação de conceitos prevê a antítese silogística, “cujos termos opostos são as duas espécies metafóricas de conceitos extremos em busca de um gênero comum que os integre, produzindo a maravilha”, como, por exemplo: “incêndio” misturado e oposto à “neve ardente”, “fogo brando” e “chama fria”.

Em muitos aspectos, tal processo de representação revela-se oposto ao retrato configurado através da sátira licenciosa. Para uma melhor compreensão do assunto, somo a esta análise o conceito horaciano *ut pictura poesis*, outra possível referência na consolidação do retrato produzido.

4 Notas sobre o *ut pictura poesis*

Embora o paralelo entre pintura e as artes discursivas tenha sido expressivo no pensamento grego, é por meio de Horácio, poeta latino, que a técnica *ut pictura poesis* é consagrada. Retomando o que na época já representava um lugar-comum, Horácio é o primeiro a reconhecer o impacto das sensações visuais, apresentando questões “quanto à diagramação da distância e da percepção adequadas do público do discurso no interior do próprio discurso” (OLIVEIRA, 2001, p. 1).

Com a finalidade de ilustrar os critérios do decoro poético fundamentais para agradar ao leitor crítico, Horácio desenvolveu três comparações: em relação à distância adequada (perto/longe), à luz (obscuridade/claridade) e em relação ao número (uma/diversas vezes).

Na primeira comparação, o poema longo estaria associado à pintura produzida para ser vista de longe, considerando que ambos exigem um passo atrás para distingui-los com clareza. Já os poemas curtos poderiam ser mais elaborados, “ao passo que a grande épica exige distância para aparecer como um todo, ao invés de proximidade para ressaltar seus detalhes [...]” (OLIVEIRA, 2001, p. 2).

Como mostra Hansen (2018, p. 38), ainda em relação à distância, longe/perto, Emanuele Tesauro, no *Tratado do juízo* (1625), em que aplica a técnica aqui estudada, através de uma analogia direta com a pintura, esclarece que há duas formas de pintar ensinadas: a primeira seria com traços fortes, grossos e coloridos, que, vistos de perto, pareceriam um emaranhado de rascunhos, mas que, se vistos à distância adequada, ganhariam força, expressão e vida; a segunda, por sua vez, seria o contrário, uma pintura criada mediante minúcias e traços delicados, que só poderiam ser compreendidos de perto, pois de longe perderiam completamente seu efeito. Com isso, o que Tesauro procura demonstrar é que o mesmo ocorre na oratória, havendo aquela que é direcionada aos intelectos de vista aguda e aquela que é adequada ao intelecto do povo, que vê fraco e vê de longe.

Sobre a segunda comparação da *Arte Poética*, o primeiro tipo de pintura é favorável a um cenário mais escuro, porque seus refinamentos seriam ultrapassados pelo brilho do sol, à medida que o outro, desconsiderando os detalhes, obedece ao engenho do crítico ou juiz, podendo ser visto durante a claridade. Por fim, o terceiro par de oposições é utilizado para diferenciar o discurso oral do discurso escrito. Sob esse ponto de vista, podemos pensar no público ouvinte responsável pela recepção do discurso realizado.

Segundo Adolfo Hansen (1989, p. 251), em termos do *ut pictura poesis*, “a poesia barroca costuma tratar o que está perto observando-o à distância, vê repetidas vezes o que pede uma só, obscurece programaticamente o que é claro e vice-versa”. O autor afirma ainda que o que Horácio propõe na comparação expressa através da partícula *ut*, que significa “como”, é reconhecer os mecanismos retóricos que organizam, por meio da imagem, os resultados de estilo da pintura e da poesia, e não afirmar uma igualdade ou identidade entre a matéria plástica e a discursiva (HANSEN, 2014, p. 111).

Desse modo, a sátira e os poemas cômicos, lidos sob uma ótica romântica, que despreze o regimental retórico, ficam parecendo esboços soltos e grosseiros. Entretanto, lidos como manuscritos do século XVII – o que eles são –, devem ser compreendidos como um processo no qual foi aplicado pelo autor o preceito horaciano do *ut pictura poesis*, reciclado pela *forma mentis* contrarreformada.

5 Quando a poesia é carne

A respeito da exposição anterior, ressalto que a sátira barroca do século XVII preserva os três critérios horacianos do *ut pictura poesis*, sobretudo a comparação clareza/obscuridade. Apresentando-se na maioria dos casos como uma forma de rascunho rápido dos tipos atacados, caricatura em que a deformação presente precisa ser lida ou ouvida apenas uma vez, pois sua concepção caricatural é sintética (não necessitando, portanto, de um olhar ou exame mais atento), ela se comunica imediatamente com o público (HANSEN, 1989, p. 251):

Vã de aparelho
Vã de painel,
Venha um pincel
Retratarei a Chica
E seu besbelho.

É pois o caso
Que a arte obriga
Que pinte a espiga
Da urtiga primeiro
E logo o vaso.

[...]

Nariz de preta
 De cócoras posto,
 Que pelo rosto
 Anda sempre buscando
 onde se meta.
 Boca sacada
 Com tal largura
 Que a dentadura
 Passeia por ali desencalmada

[...]

Nesse poema, intitulado *Anatomia* (MATOS, 2013, p. 330), chamo a atenção para o que, em um primeiro momento, o próprio título nos mostra: a importância do corpo para a compreensão não só da solidificação da imagem construída, como também para apreender mecanismos de poder presentes na sociedade em questão, já que a produção satírica atribuída a Gregório de Matos é, na grande maioria dos casos, voltada para mulheres negras e mestiças. Conforme pode ser visto, a ideia do retrato produzido fica evidente. No entanto, diferentemente do que observamos na imagem constituída na lírica amorosa, aqui a personagem é representada não por meio de um léxico rebuscado ou de um mecanismo de amplificação do discurso realizado a partir do louvor, mas sim através de um processo grotesco e caricatural.

Por ser um gênero misto, a sátira pode variar sua forma; a sátira é híbrida, podendo mesclar diversos elementos, inclusive elementos baixos, como é o caso da palavra “vaso” e da palavra “besbelho”, ambas remetendo ao registro das partes baixas do corpo feminino. Nesse caso, ressalto mais uma vez ser importante observar a clara oposição estabelecida em relação à configuração do modelo anterior, pois, nas configurações satíricas, através do eixo vertical imaginário, dividido em sete partes, já discutido preliminarmente, são admitidas imagens baixas, deformadas e misturadas, com o que se produz o *monstro*. Segundo Hansen (2013, p. 414), a técnica está relacionada ao *ut pictura poesis* da *Arte poética* de Horácio, “pela exageração e deformação das coisas que preenchem as partes e pela mistura delas”, através da qual produz-se uma indistinção pictórica. É o caso de estarmos atentos ao fato de que as únicas informações que temos acerca do rosto da personagem são imagens deformadas, em que o “nariz de preta, de cócoras posto” “anda sempre buscando onde se meta”. Desdobrando o paralelo entre as artes tão caro a esta abordagem, é como se o poeta-pintor fizesse um esboço grosseiro

da figura criticada, usando um carvão ou uma brocha, no qual não há minúcias ou conceituações elaboradas, movimento, portanto, antagônico ao que pôde ser observado na representação elaborada na lírica amorosa, em que a imagem é centralizada no rosto e nas partes superiores do corpo da personagem, por meio de um mecanismo minucioso e decoroso.

Desse modo, o procedimento descritivo é estabelecido através de um olhar que percorre o corpo retratado de baixo para cima – “é, pois, o caso que a arte obriga, que pinte a espiga da urtiga primeiro e logo depois o vaso” –, edificando assim uma caricatura (monstruosa) de Chica, mulher e negra:

Putá canalha,
Torpe e mal feita,
A quem se ajeita
Uma estátua de trapo
Cheia de palha

[...]

Vamos ao sundo
De tão mal jeito,
Que é largo, e estreito
Do rosto estreito e largo
Do profundo

[...]

(MATOS, 2013, v. 3, p. 330)

Destaco que a palavra “sundo” significa ânus, o que, somado à estrofe anterior, “puta canalha [...]”, revela a construção violenta do corpo feminino, violado e exposto por uma obscenidade evidente. A esse respeito, importa enfatizar que a sátira utiliza a linguagem obscena para criar imagens deformadas e grotescas, nas quais “a obscenidade sexual de estilo sórdido é adequada para descrever partes do corpo e ações indecentes dos tipos viciosos” (HANSEN, 2013, p. 418). Convém, deste modo, observar que o processo descritivo aqui estabelecido leva às últimas consequências o detalhamento do corpo.

De acordo com o que vem sendo abordado e sabendo que a *ekphrasis* está relacionada a outros procedimentos retóricos a fim de conduzir à

amplificação das imagens, observa-se na produção satírica atribuída ao poeta baiano uma forte presença da etopeia. O termo, segundo o dicionário *Aulete*, significa “pintura ou descrição dos costumes e das paixões humanas. Figura de pensamento que pinta os costumes, o caráter, as paixões de uma personagem” (AULETE, 1968, p. 1647). Rodolpho (2014, p. 99), reiterando que a etopeia e a prosopopeia são conceitos relacionados a métodos descritivos prescritos nos *progymnasmata* e convencionados entre as modalidades da *ekphrasis*, ressalta que a etopeia serve aos propósitos do gênero epidítico, uma vez que, para que haja um elogio ou vitupério, seja preciso enumerar as qualidades ou os defeitos do indivíduo. Nesse sentido, a autora chama a atenção para o fato de a etopeia estar relacionada diretamente ao **aspecto moral** da personagem, “e não somente à sua descrição física como o que é proposto na prosopografia”. É o que podemos apreender a partir da expressão “puta canalha”, já que, inserido nessa sociedade patriarcal, em que a Igreja determinava que as relações sexuais deveriam servir ao matrimônio e à procriação, o termo “puta” remete sempre à mulher com a qual se mantinha um relacionamento *contrario sensu*. Assim, mulheres afrodescendentes, frente à imagem de sexualização e erotização produzida sobre os seus corpos, seriam sempre vistas como *putas* a partir da mentalidade do homem branco e da elite, estabelecendo com isso uma divisão referente à conjugalidade, relacionada às mulheres brancas, e a imoralidade, às mulheres negras. Destaco ainda que a palavra “puta” é recorrente na sátira licenciosa atribuída ao poeta, conforme podemos atestar no seguinte poema:

ANATOMIA HORROROSA QUE FAZ DE UMA NEGRA
CHAMADA MARIA VIEGAS:

Dize-me, Maria Viegas
qual é a causa que te move,
a queres, que te prove
todo homem a quem te entregas?
jamais a ninguém te negas
tendo um vaso vaganau
e sobretudo tão mau
que afirma toda a pessoa,
que o fornicou já, que enjoa,
por feder a bacalhau.

[...]

Não terás vergonha, **puta**,
de com tão ruim pentelho,
sobre seres vaso velho,
tomes a capa de enxuta?
és **puta** tão dissoluta,
que diz o moço enjoado,
que já ficou ensinado,
e nunca mais te veria,
porque sempre d'água fria
há medo o gato escaldado.

[...]

(MATOS, 2013, v. 3, p. 247-251 – grifo nosso)

O segundo poema utilizado como exemplo, também direcionado a uma mulher negra e com a palavra “anatomia” em evidência, mostra a técnica do eixo vertical imaginário sendo utilizada com ainda mais precisão, em que o centro do retrato passa exclusivamente pelos membros inferiores do corpo feminino. Novamente há a presença da palavra “vaso” relacionada com a genitália da personagem. Neste caso, a *enargeia* é produzida a partir de metáforas de comparação, pois esta não funciona sem um exercício imaginativo, “que presentifica, de certa maneira, o objeto” (RODOLPHO, 2014, p. 95), o que também pode ser observado na expressão “feder a bacalhau” – igualmente associada à genitália feminina e lamentavelmente utilizada até hoje –, intensificando a depreciação da personagem retratada.

Quanto à palavra “vaso”, vista nos dois poemas analisados, vale ressaltar, de acordo com Jean-Louis Flandrin, que o termo remete também à ideia aristotélica da mulher enquanto receptáculo, já que, para Aristóteles, ela desempenha no processo de geração a mesma função que executa durante o ato sexual: seu sangue menstrual é uma substância passiva, enquanto o esperma masculino é um princípio ativo (1988, p. 81)

No que diz respeito à exposição feita das margens do corpo, também podemos estabelecer uma relação com o que Courtine (2009, p. 500) assegura sobre o fato de a bestialidade relacionar-se essencialmente com a periferia corporal, em que o centro se conserva humano, embora sobre ele seja aplicada “uma declinação bestial: acréscimos, supressões e deformações

bestializadas”. Devemos, portanto, considerar, no que diz respeito às deformações corporais, que, durante a permanência do sistema escravista no Brasil, era comum equiparar o corpo dos cativos ao corpo das bestas e dos animais. Sobre o assunto, Nei Lopes (2011, p. 60) reitera que a criação de estereótipos sobre o negro no Brasil sempre esteve relacionada à animalidade, feiura, mau cheiro, preguiça e selvageria. Traços desse processo podem ser compreendidos na medida em que a sátira licenciosa do poeta, conforme já visto, constrói uma imagem deformada do corpo negro feminino, através de metáforas, analogias e imagens caricatas. Um olhar mais atento revela, neste caso, que o retrato feito nos poemas anteriormente citados evidencia que a malformação da personagem se dá tanto na crueza bizarra com que Gregório de Matos descreve as partes do seu corpo quanto na forma como desfigura o seu caráter, ressaltando novamente a importância da etopeia neste tipo de configuração, já que a desqualificação moral e estética produzida no discurso revela a lógica misógina e racial concentrada no estereótipo construído acerca dessas mulheres no imaginário coletivo da época.

Desse modo, o que pode ser inferido até aqui é que, assim como na lírica amorosa constituída pelo poeta, Gregório de Matos produz o retrato satírico valendo-se da técnica do *ut pictura poesis*, intensificando e detalhando a imagem das personagens através de procedimentos retóricos e descritivos relacionados à *ekphrasis*. No caso da sátira, notamos que o processo de descrever minuciosamente o corpo é diferente, já que representa não o rosto ou elementos que componham a face, e sim partes inferiores da anatomia feminina, retratadas não através da exaltação de suas qualidades ou virtudes, mas através do desprezo, da maledicência e dos excessos. Ambas as técnicas dialogam entre si não apenas por tratarem da íntima relação entre pintura e poesia, mas também por serem determinadas pela recepção do público em questão, bem como pelo olho do juízo, o que significa estarem pautadas pelos valores da época, já que o sentido do que é virtuoso ou vicioso, belo ou feio, bom ou mau varia de acordo com os costumes de um determinado grupo social. Dessa forma, ocorre que devemos atentar para o fato de que “o olho só vê o que historicamente pode ver” (HANSEN, 1989, p. 147).

Conforme Breton (2007), é no interior do corpo que as possibilidades sociais e culturais se desenvolvem. Dessa forma, convém não esquecer que, diante deste cenário de embriaguez anatômica, em que a imagem do corpo é tão importante e difundida, o que os olhos do corpo dessa sociedade irão

enxergar está subjugado a uma anatomia moral que deveria ser elaborada a partir dos padrões estabelecidos na época.

Concluo, portanto, esta abordagem, ressaltando que devemos pensar, sobretudo, no retrato social que é construído acerca dessas mulheres em questão, não esquecendo em qualquer hipótese a sociedade em que elas, o público e o “filtro” do decoro estão inseridos. Desse modo, o retrato consolidado personifica não só a tradição do modelo que emula, como o *ethos* das personagens: “A pintura descobre nuas e retrata despidas as pessoas vis e humildes para mostrar a arte, mas cobre os nobres com propriedade de vestidos, segundo sua arte e seu decoro” (MUHANA, 2002, p 112).

As considerações feitas são importantes para que possamos questionar os valores aqui discutidos, na medida em que muitos permanecem ainda presentes nos dias de hoje. Se questões como o racismo, o patrimonialismo ou a misoginia não eram relevantes na sociedade abordada neste estudo, certamente são questões caras para nós e para o nosso o tempo. Por este motivo, continuo investindo esforços para que a pesquisa e o estudo realizado acerca da literatura que se convencionou chamar barroca sirvam como um importante caminho não somente para a apreensão das práticas retórico-poéticas e suas valorosas contribuições para a literatura brasileira, como para o entendimento aprofundado relativo a tradições sociais e culturais que ainda hoje nos atravessam. Tal exercício deve ser realizado não apenas para manter viva a memória, mas para, através dela, sermos capazes de conhecer traços fundamentais da formação de nossa organização social, buscando novas respostas e soluções para as demandas sociais e culturais contemporâneas.

Referências

ARAÚJO, Emanuel. *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Prefácio e introdução Manuel Alexandre Jr. Tradução e notas Manuel Alexandre Jr., Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. (Coleção Obras Completas de Aristóteles).

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1968.

BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2007.

CARVALHO, Maria Socorro Fernandes. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas: Edusp, 2007.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo inumano. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). *História do corpo: da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 487-502.

COURTINE, Jean-Jacques. *História do rosto: exprimir e calar as emoções (do século 16 ao começo do século 19)*. Petrópolis: Vozes, 2016.

FLANDRIN, Jean-Louis. *O sexo e o Ocidente*. Tradução: Jean Progin. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.

GUEDES, Rosane Mavignier. Gênero epidítico: ferramenta da argumentação jurídica. *TradRev*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 69-77, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3MGTQkn>. Acesso em: 5 out. 2021.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3MGMuxg>. Acesso em: 2 out. 2021.

HANSEN, João Adolfo. Sobre “O Juízo”, panegírico de Emanuele Tesauero. *Rétor*, Buenos Aires, n. 8, p. 30-57, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3MRuHDC>. Acesso em: 5 out. 2021.

HANSEN, João Adolfo. *Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: Letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. v. 5. (Gregório de Matos: poemas atribuídos – Códice Asensio-Cunha).

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HANSEN, João Adolfo. Autoria, obra e público na poesia colonial luso-brasileira atribuída a Gregório de Matos. *Ellipsis*, Nova Brunswick, n. 12, p. 91-117, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/38HnOWI>. Acesso em: 8 out. 2021.

LOPES, Nei. *Dicionário literário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

MATOS, Gregório de. *Gregório de Matos: poemas atribuídos – Códice Asensio-Cunha*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 5 v.

MUHANA, Adma. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*. Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida. Tradução do Latim de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: EDUSP, 2002.

OLIVEIRA, Ana Lúcia Machado de. Ut pictura poesis: do ato de batismo à fortuna do nome. In: TEXTO APRESENTADO NA SEMANA DE LETRAS NEOLATINAS, 4., 2001, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001. p. 10-14.

OLIVEIRA, Ana Lúcia Machado de. Ut pictura poesis: considerações acerca do paradigma pictural em Aristóteles. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 26, p. 164-172, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/3yRkiUs> Acesso em: 17 out. 2021.

PLATÃO. *A república: sobre a justiça – gênero político*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coordenação de Benedito Nunes. 3. ed. rev. Belém: Ed. Universitária da UFPA, 2000.

RODOLPHO, Melina. Êcfrase e evidência. *Letras Clássicas*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 94-113, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3G8ftfy>. Acesso em: 12 out. 2021.