

# A "Ekphrasis" em Georges de Scudéry: imitação e metamorfose

Georges Scudéry's *Ekphrasis*: imitation and metamorphosis

Leila de Aguiar Costa

Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, Brasil

**Resumo:** Poeta, romancista e dramaturgo renomado, Georges de Scudéry dedicou-se igualmente à composição de 106 poemas – reunidos no volume *Le cabinet de Monsieur de Scudéry* – que comentam quadros, reais ou fictícios, de pintores italianos, franceses, flamengos, holandeses e alemães, dos séculos XV ao XVII. Seu exercício de *ekphrasis* ofereceu-se, num primeiro momento, como repertório de gêneros e de assuntos das artes visuais. Num segundo momento, revela-se discurso sobre a ilusão pictórica e, igualmente, discurso da poesia sobre a política das artes do Seiscentos. O poeta, ao afirmar sua legitimidade, e ao celebrar a arte da pintura, ilustra e reforça o poder de seu ofício, pois que é capaz de *dizer* a um tempo a palavra e a coisa; a pintura, ao contrário, revela-se tão somente um intermediário entre a coisa e a palavra. Objetiva-se, pois, aqui reconhecer como Scudéry, na figura do crítico e *connoisseur* de arte e recorrendo ao *topos* do *parangone*, reafirma a primazia do verbo – fundamentada em uma firme confiança no poético – e enuncia a inferioridade do pictorial – que se oferece mesmo como argumento em uma estratégia encomiástica.

**Palavras-chave:** *Ekphrasis*. Poético. Pictorial. *Parangone*. Descrição. *Ut pictura poesis*.

**Abstract:** In his *Le Cabinet de Monsieur de Scudéry*, Georges Scudéry developed a far-reaching poetic comment on some pictures painted by Italian, French, Flemish, Dutch and German painters of 15th and 16th centuries. Most of these comments were done in accordance with *traditional ekphrasis*, emphasizing thus the most common thematic figures and styles. In a second moment, however, this very figurative mode would easily turn into a discourse that asserts the illusionist dimension of art, and into a poetic discourse that comments on the politics of art in the seventeenth century. As he states his own legitimacy as a poet and celebrates the art of painting, Scudéry reinforces his own craft, a craft that is able to reveal simultaneously word and image. Painting, distinctively, is but a mediation between image and word. We intend here to inquire how Scudéry, as a critic and a *connoisseur*, took advantage of the notion of *parangone* in order to assert the primacy of language and the inferiority of pictorial arts.

**Keywords:** *Ekphrasis*. Poetic. Pictorial. *Parangone*. Description. *Ut pictura poesis*.

## A descrição como produtora de imagens e de efeitos visuais

### Imagem, linguagem, representações

Convencionou-se afirmar, da Antiguidade ao século XVIII, que a descrição constitui pedra angular do edifício retórico ao prescrever os movimentos do discursivo e do plástico. Não por acaso, certos termos empregados pela Retórica para nomear os objetos de seu campo de atuação, unidades de linguagem, mas igualmente os processos do pensamento (resultantes, respectivamente, da *elocutio* e da *inventio*), são marcados por uma referência ao visível, à semelhança daquela noção axial de *figura*. Observe-se, a esse respeito, segundo o oitocentista Pierre Fontanier em seu *Les figures du discours*, que o termo *Ideia* provém do grego εἶσω (*ver*), isto é, “significa, relativamente aos objetos vistos pelo espírito, a mesma coisa que *imagem*; e relativamente ao espírito que vê, a mesma coisa que *vista* ou *percepção*” (p. 41). O que se nota em Fontanier é a recuperação do termo *eikon*, que será incorporado de diversas maneiras pelo literário e pelo artístico.

Importa, então, antes de tudo, traçar aqui um breve percurso etimológico para esclarecer os modos pelos quais tal termo passará a designar todo processo de produção de imagens literárias e de efeitos visuais ao longo do século XVII francês em geral e em Georges de Scudéry em particular.

Assim, em grego, e desde Homero, *eikon* pertence a um campo de experiência visual e reenvia a uma representação que se oferece à vista, que reproduz com semelhança uma realidade. Além disso, *eikon* aplica-se a um tempo a representações mentais (imagem de uma coisa, visão em sonho etc.) e a representações materiais de realidades físicas (retrato, estátua, quadro). Ainda, *eikon* aproxima-se, de modo geral, de *eidōs* e *eidolon*, dos quais é possível aproximar *idea*, aspecto que uma realidade oferece a um momento de sua aparição. Por fim, essas representações reenviam a formas imanentes mentais ou materiais, à *morphè* (ordem aparente), ao *skhèma* (maneira pela qual uma coisa se mostra) e ao *typos* (marca, impressão).

No mundo latino, por sua vez, *imago* aproxima-se de *species* e de *simulacrum*, que traduziriam perfeitamente bem o termo grego *eidolon* e se oporiam a *res*, à coisa, ao “real”. Ao termo *imago* associam-se com frequência *forma* (moldura que acolhe uma matéria, forma do corpo humano) e *figura* (aspecto de uma matéria trabalhada, modelagem).

Vale ainda observar que, desde a Antiguidade, com Aristóteles, no século IV, *eikon* pertence à língua literária – Aristóteles, por exemplo, o associa à *metaphora* – e é comum, sobretudo em língua latina, que os termos *fabula*, *fictio*, *figmentum*, *significatio*, *similitudo*, *figura* sejam sinônimos de *imago*.<sup>1</sup>

Não surpreende, pois, que, como aponta a etimologia do termo *eikon*, a imagem entretenha uma relação privilegiada com as representações visuais e com as representações poéticas. Nesse sentido, o termo *imagem* como que oscila entre a ideia de algo que pode ser visto e de algo cujo conteúdo é irreal, fictício e produtor daquilo que não é. Eis por que a imagem literária, por longo tempo considerada como irmã gêmea da imagem visual, desdobra, e expande a noção mesma de “imagem” graças ao procedimento retórico de analogia motivada. A função discursiva (con)cede assim lugar a uma entidade específica de imagem que, ao entrar em contato com a linguagem, com o discurso, com a palavra, abre-os para uma espécie de visibilidade. O que se institui entre esses dois registros de representação é, sem dúvida alguma, um inegável trânsito e, arrisque-se, uma meta-morfose – a se lembrar que o termo *forma* é empregado em latim como um equivalente do grego *morphè*.

A partir daí, é possível afirmar que a retórica submete a linguagem ao primado da visibilidade, ou, se se preferir, ao visível. Não surpreende então que, para conferir maior eficácia ao discurso, ela aplique à língua a função monstrativa do visual, modelando o discurso como uma pintura. Para Aristóteles, por exemplo, a função da retórica é a de tornar vivos os pensamentos graças à descrição das ações à maneira da pintura – “Digo que as palavras *pintam* quando elas significam as coisas em ato”, afirma o Estagirita na *Retórica*. Nesse sentido, é possível pensar a *mimesis*, sob a forma conferida pela retórica ao paralelo da arte literária e da arte visual, como analogia da descrição: imitação do real por uma e por outra, imitação de uma por outra.

---

1 Sobre a arqueologia do termo, consulte-se com proveito o texto de Auerbach intitulado *Figura*, sobretudo o capítulo “De Térance à Quintilien” (AUERBACH, 1993, p. 9-29), e aquele de Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, em particular “1. Fluctuations sémantiques” (WUNENBURGER, 1997, p. 4-8).

## ***Ekphrasis*<sup>2</sup>, ilusão, visualização**

Desde as retóricas antigas, “dar a palavra a um objeto inanimado” tem sido a função mais recorrente atribuída à figura da descrição, que comparece, por sua vez, sob duas fisionomias etimológicas: *enargeia*, ou *evidentia*, entendida por Quintiliano como uma qualidade da *narratio*, assim como um *ornatus*. Entende-se, pois, a *evidentia* como figura de ostensão, própria a “mostrar” – para o que igualmente aponta o termo *enargeia*, que reenvia ao que é claro, visível, sensível (*enarges*). Eis porque se passa do “dar a palavra a um objeto inanimado” ao “pôr sob os olhos” esse mesmo objeto.

A descrição seria, então, a figura pela qual o discurso, obliterando a escritura e a letra, debruça-se sobre o análogo do *tableau* – termo, como se verá, empregado por Georges de Scudéry no prefácio de *Le cabinet*. Eis porque a referência à pintura reaparece com uma regularidade obsessiva – basta sublinhar a fortuna de palavras como “pintor”, “pintar” e “pintura” nas configurações literárias dos séculos XVII (a título de exemplo, em *Le Songe de Philomate*, de Félibien, e em *La Peinture*, de Charles Perrault). Recorrer discursivamente à pintura significa, na era da Representação, empregar um ornamento destinado a vivificar a expressão.

A descrição declina-se então em *ekphrasis*, com o fito de criar no espírito do leitor uma imagem mental, um “efeito de real”, diria moderadamente Roland Barthes, ou uma ilusão de “realidade”. Importa entender o termo “realidade” em seu sentido latino, a saber, como *res*, coisa, como aquilo que se submete à palavra ou que por ela é substituído. Fica evidente que a *ekphrasis* reside inteiramente na convergência de um conjunto de figuras que, animando a descrição, coloca o referente praticamente sob os olhos do leitor. Melhor dito, é à linguagem que compete fazer com que dela resultem o mundo, o real, a realidade, levando-nos a acreditar, segundo o protocolo retórico do deliberativo, em sua existência ou em sua possibilidade de existência.

É o que busca Filóstrato em seu *Eikones (Imagens)*:

Aí está uma ilusão completa: creio *ver* não personagens pintadas, mas seres reais que se movem, que são presas do amor: pois

---

<sup>2</sup> Leia-se a respeito da *ekphrasis* o dossiê organizado por Leila de Aguiar Costa para a *Revista Usp*, n. 71, set./out./nov. 2006.

os repreendo como se me ouvissem e imagino escutar a resposta que me dão. E você, que nada disse, estava igualmente preso à ilusão; não soube, mais do que eu, defender-se contra o artifício do pintor e contra o sono da razão. (CHEVALIER, 2001, p. 301, grifo nosso).

Eis porque o sentido convidado a participar da ilusão é a *visão* – vale lembrar que a *ekphrasis* pode ser entendida, não por acaso, como um tropo sinônimo da hipotipose, figura que é tão cara às retóricas antigas e que destaca precisamente os poderes do discurso de proceder à visualização de objetos e de pessoas ausentes.

Na esteira da *ekphrasis*, há outro motivo a obsedar a reflexão sobre as relações entre texto e imagem: aquele do *ut pictura poesis* – que foi erigido em dogma desde o século XVI e que florescerá até o final do século XVIII. *Ut pictura poesis* é, como se sabe, tópica de competição ou emulação entre as artes. Os versos, originariamente, e mais genericamente o discurso literário, põem em cena os preceitos que regulam a clareza, a verossimilhança e o decoro aplicados nessa emulação. Examiná-los significa especificar os modos como a *ekphrasis* constitui seus destinatários nas clarezas e evidências relacionais das descrições. O *ut* que relaciona arte literária e arte pictórica parece indicar as modalidades técnicas do verossímil e do decoro necessários em cada gênero poético em termos de invenção, disposição e elocução para que a obra particular cumpra as três funções retóricas de ensinar (*docere*), agradar (*delectare*) e persuadir (*movere*).

### **Poderes literários, poderes visuais: o *cabinet* na literatura e da pintura**

Ao longo de sua história, atribuiu-se então à *ekphrasis* um poder de representação ímpar que a investiu da capacidade de se tornar o equivalente verbal de uma imagem visual. Estar-se-ia assim, e aqui se adota a perspectiva de Michel Riffaterre (1984), no registro de uma *mimesis* que é dupla, representação de uma representação. Que valeria, no caso de Scudéry, como uma espécie de acúmulo, de preenchimento – representação de uma representação, imitação de uma imitação, *tableau* de um quadro, e, por fim *cabinet* de pintura.

Não por acaso, a voz prefacial de *Le cabinet de Monsieur de Scudéry* dá-se com o fito último de reunir, em uma única espacialidade, aquela do

A “*Ekphrasis*”  
em Georges  
de Scudéry

---

119

volume publicado em 1646 por Augustin Courbe, Libraire & Imprimeur de Monseigneurle Duc d'Orléans, “uma grande variedade de Quadros” (SCUDÉRY, 1646, p. 4). Tratar-se-ia, em princípio, de uma simples reunião ditada pelos princípios da descrição, cujo motus primeiro é o olhar, a visão, não apenas do *descripteur*, mas igualmente, e quiçá sobretudo, do leitor – “*Au reste, Lecteur, j’ose croire qu’une si grande diversité de Tableaux vous donnera quelque plaisir à regarder, pour peu que vous soyez curieux*” (SCUDÉRY, 1646, p. 4).<sup>3</sup> Não se trata, contudo, de volume composto apenas para o prazer de um leitor, ao qual justamente ele se endereça neste paratexto intitulado *Au Lecteur*. Ele constitui-se, sobretudo, em volume ao qual se confere o argumento de autoridade e, a seu autor, a competência para tratar de precisa matéria. Nesse sentido, Georges de Scudéry ornamenta suas vestes de poeta com aquelas do crítico, do colecionador e, sobretudo, do *connaisseur* de arte:

*J’avoue que je n’ai pas eu peu de satisfaction en travaillant à cet Ouvrage, parce qu’il m’a remis dans la mémoire, & presque devant les yeux tant de belles choses que j’ai vues, & tant d’autres que j’ai possédées. Je m’assure que par l’observation des manières, & par la différence des coloris, vous connaîtrez facilement que je ne parle pas d’une matière que j’ignore.* (SCUDÉRY, 1646, “*Au Lecteur*”, s/p).<sup>4</sup>

Assinale-se que Georges de Scudéry, romancista e dramaturgo renomado, como se sabe, exercita-se de modo sábio na descrição de obras de pintores italianos, flamengos e franceses sob a forma de poemas – breves epigramas ou longas peças estróficas –, o que parece apontar, faça-se aqui a hipótese, para o *topos* da disputa entre as artes: os quadros, *presentia in absentia*, que voltam à “memória” do *descripteur* e que se locam diante de seus olhos, transpõem o registro da materialidade pictórica e ganham o universo do poético – por mãos que habilmente e em todo conhecimento de causa manipulam os instrumentos da descrição (“não falo de um modo que me seja desconhecido” [SCUDÉRY, 1646, p. 2]). São eles, ainda, instalados não mais em uma *gallerie*, mas em um *cabinet* de

3 “De resto, Leitor, ousa crer que tamanha diversidade de Quadros vos dará prazer a olhar, mesmo que sejais pouco curioso” (tradução nossa).

4 “Confesso que não tive pouca satisfação ao trabalhar nesta Obra, pois que ela devolveu à minha memória, e quase diante dos olhos, tantas belas coisas que vi, e tantas outras que possuí. Estou certo de que pela observação das maneiras, e pela diferença dos coloridos [*coloris*], facilmente reconheceréis que não falo de um modo que me seja desconhecido” (tradução nossa).

“Raridades da Arte e da Natureza [...]” (SCUDÉRY, 1646, p. 2). Mais do que isso, são “engenhosas Fábulas” que o *descripteur* pinta após tantas outras e que, agora, no *hic et nunc*, ele expõe – e o prefixo *ex* ganha evidente relevo.

O olhar-leitor depara-se assim com 106 poemas – organizados em ordem alfabética de temas – que explorariam, segundo os termos do historiador da literatura Patrick Dandrey, olhar contemporâneo especialista do século XVII francês,

de manière presque systématique l’ambiguïté ‘énargi-  
de’ de l’ecphrase. [Scudéry] fait osciller ses poèmes en-  
tre la description technique du tableau, de sa manière et  
de sa matière, sur le mode de la dénotation critique, et la  
transcription de la scène comme une réalité vivante dont  
il détaillerait les composantes et les effets, en sympathie  
et en empathie avec les acteurs devenus des êtres vivants  
(DANDREY, 2008, p. 326-327).<sup>5</sup>

A “*Ekphrasis*”  
em *Georges*  
de *Scudéry*

---

121

Entre esses poemas, vale assinalar, há dois deles – “Une troupe d’Egyptiens. De lamaindu Bassan” e “Toute l’oeuvre de Callot” – que revelariam um Scudéry teórico das artes, pois que ali seria possível reconhecer um esboço de discurso estético que, emergindo dos versos, tornar-se-ia como que um poema de ateliê. Ao leitor, então, o *embaras duchoix*! Assim, em deambulação pelas páginas do Índice, de A a Z, e após o percurso final por aquelas 230 do volume, escolheram-se cinco poemas: aquele, então, sobre as águas-fortes de Jacques Callot; dois que locam em cena duas figuras mitológicas, o primeiro, *Eco*, e o segundo, *Adonis* e *Cupido*; outro, que põe *in figura* Marie de Nemours, dama seiscentista da corte francesa, conhecida como Mademoiselle de Longeville; e, por fim, a pintura poética de uma paisagem inspirada de Claude Lorrain.

Percorram-se, então, os versos dedicados ao gravurista Callot, onde, sob a face poética, dissimula-se um discurso teórico sobre as artes em geral e sobre a água-forte em particular (Figura 1).

---

5 “de maneira quase sistemática, a ambiguidade ‘enargeica’ da ecfraze. [Scudéry] faz oscilar seus poemas entre a descrição técnica do quadro, de seu modo e de sua matéria, a partir do modo da denotação crítica, e a transcrição da cena como uma realidade viva da qual ele detalharia os componentes e os efeitos, em simpatia e em empatia com os atores tornados seres vivos” (tradução nossa).

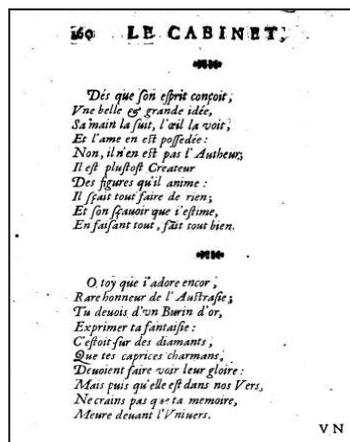
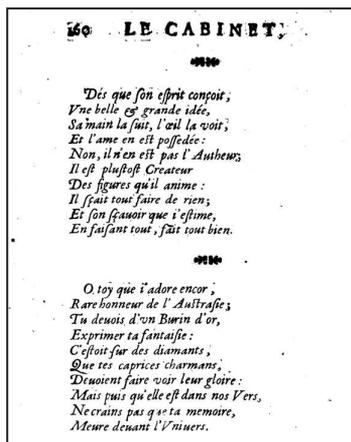
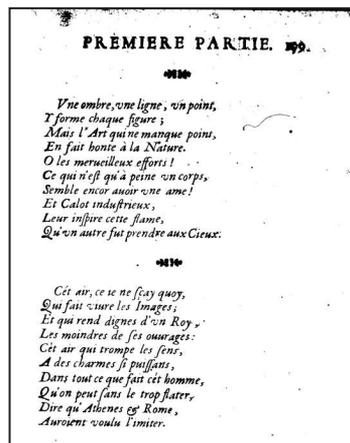


Figura 1 – Toute L'Oeuvre de Calot

Fonte: Scudéry (1646, p. 158-159).

Quels atomes animés,  
Paraissent êtres sensibles?  
Et quelle main a forme,  
Ces corps presque invisibles?  
A peine les peut-on voir,  
Et tous semblent se mouvoir!  
Tous ont l'esprit & la vie!  
Tous ont une intention!  
Et tous font voir leur envie,  
Dépeinte en leur action!

\*\*

Une ombre, une ligne, un point!  
Forme chaque figure;  
Mais l'Art qui ne manque point,  
En fait honte à la Nature.  
Oh merveilleux efforts!  
Ce qui n'est qu'à peine un corps,  
Semble avoir encore une âme!  
Et Callot industrieux,  
Leur inspire cette flame,  
Qu'un autre fut prendre aux Cieux.

\*\*

*Cet air, ce je-ne-sais-quoi,  
Qui fait vivre les Images;  
Et qui rend dignes d'un Roi,  
Les moindres de ces ouvrages:  
Cet air qui trompe les sens,  
A des charmes si puissants,  
Dans tout ce qui fait cet Homme,  
Qu'on peut sans trop le flater,  
Dire qu'Athène & Rome,  
Auraient voulu l'imiter.*

\*\*

*Dès que son esprit conçoit  
Une belle & grande idée,  
Sa main la suit, l'oeil la voit,  
Et l'âme en est possédée:  
Non, il n'en est pas l'Auteur,  
Il est plutôt Créateur  
Des figures qu'il anime:  
Il sait tout faire de rien,  
Et son savoir que j'estime,  
En faisant tout, fait tout bien.*

\*\*

*O toi que j'adore encore,  
Rare honneur de l'Austrasie;  
Tu devais d'un Burin d'or,  
Exprimer ta fantaisie:  
C'était sur des diamants,  
Que tes caprices charmants,  
Devaient faire voir leur gloire:  
Mais puisqu'elle est dans nos Vers,  
Ne crains pas que ta mémoire,  
Meure devant l'Univers.  
(SCUDÉRY, 1646, p. 158-159).*

A "Ekphrasis"  
em Georges  
de Scudéry

---

123

Para além do evidente registro encomiástico, que transforma o *dessinateur ordinaire du Roi* em figura capaz de rivalizar com os Antigos – gregos e latinos, lembre-se, desejariam imitar Callot e sua engenhosidade na arte da gravura –, Scudéry traça aqui e acolá as características do gênero artístico inaugurado por Callot, a água-forte, que o tornou célebre junto às cortes italiana de Cosme II de Médicis e francesa de Louis III – não por acaso esse novo gênero foi batizado como “fantasia à maneira de Callot”.

Percorra-se, então, o movimento do poema, constituído por cinco momentos, cada qual composto por dez versos, geralmente heptassilábicos.<sup>6</sup> Os dez primeiros versos descrevem o *modus operandi* de Callot:

---

6 “Quais átomos animados/Parecem ser sensíveis?/E qual mão formou esses corpos quase invisíveis?/Com dificuldade se pode vê-los,/E todos parecem se mover! Todos têm o espírito e a vida!/Todos têm uma intenção/E todos dão a ver seu desejo,/Pintado em sua ação!\*\* Uma sombra, uma linha, um ponto!/Forma cada figura;/Mas a Arte que não malogra/Causa vergonha à Natureza./Oh maravilhosos esforços!/O que é tão somente um corpo,/Parece ter ainda uma alma!/E Callot engenhoso,/A eles inspira essa chama,/Que um outro foi tomar dos Céus.\*\* Esse ar, esse não-sei-quê,/Que faz viver

ele dá vida, visibilidade e ação aos menores objetos, que torna visíveis. Os dez versos seguintes enunciam o *topos* da Arte, que se torna superior à Natureza graças à habilidade, à engenhosidade do artista que parece atribuir a um ínfimo corpo chama divina. O terceiro e quarto momentos, francamente encomiásticos, fazem de Callot um artista a integrar as fileiras dos Modernos, superior, pois, aos Antigos; artista que é *artifex*, produtor de fantasmagorias. Não “Autor”, mas “Criador”, que rivalizaria mesmo com o outro Criador, pois que tudo cria e a tudo confere alma e vida, graças ao hábil e perfeito trabalho de seu espírito, de sua mão e de seus olhos. Para concluir “toda a obra de Callot”, Scudéry recorre à incontornável tópica da emulação entre as artes para declarar, sem causar surpresas, que é graças à poesia e não propriamente às suas águas-fortes que Callot terá sua memória preservada e sua obra conhecerá inegável fortuna.

Leia-se, agora, *Echo, De la main d’Alexandre Veronese* (Figura 2).

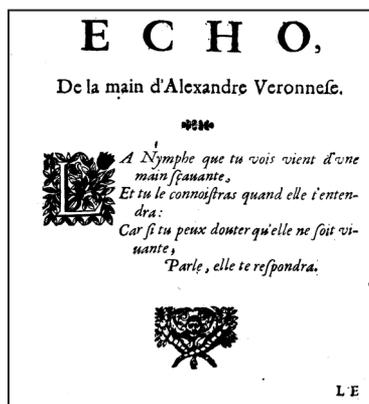


Figura 2 – *Echo, De la main d’Alexandre Veronese*

Fonte: Scudéry (1646, p. 88).

*La Nymphé que tu vois vient d'une  
main sçavante,*

as Imagens;/E que torna dignas de um Rei,/As menores dessas obras:/Esse ar que engana os sentidos,/ Tem encantos tão poderosos,/Em tudo o que faz este Homem,/Que se pode sem muito louvá-lo,/Dizer que Atenas e Rome,/Teriam desejado imitá-lo.\*\* Assim que seu espírito concebe/Uma bela e grande ideia,/Sua mão por ela é possuída:/Não, ele não é delas o Autor,/Ele é, antes, Criador/Das figuras que ele anima;/Ele sabe fazer tudo de nada,/E seu saber que penso,/Fazendo tudo, faz tudo bem.\*\* Oh tu, que eu ainda adoro,/Rara honra da Austrásia;/Tu devias com um Butil de ouro,/Expressar tua fantasia:/Era sobre diamantes,/Que teus caprichos encantadores,/Deviam fazer ver suas glórias:/Mas já que ela está em nossos Versos,/Não tema que tua memória,/Morra diante do Universo” (tradução nossa).

*Et tu le connoistras quand elle t'entendra:  
Car si tu peux douter qu'elle ne soit vivante,  
Parle, elle te respondra.* (SCUDÉRY, 1646, p. 88).<sup>7</sup>

Nesse brevíssimo poema, a descrição é mais do que tênue, apenas esboçada. O que importa a Scudéry é convocar o olhar do leitor (e o verbo *ver* conjugado no presente do indicativo atua precisamente nesse sentido) para a Ninfa. Ninfa que comparece aqui sintaticamente como um complemento de objeto direto, precisamente para acentuar a materialidade do que está sendo visto – materialidade para a qual igualmente aponta o artigo definido. Além disso, os versos de Scudéry jogam com os atributos da Ninfa, que é vista – e importa assinalar que a maiúscula a ela conferiria os atributos do nome próprio *Eco* –, para assinalar que ela poderá igualmente ser ouvida, donde ressonâncias entre os verbos em francês no futuro *entendra* e *respondra*, mediados pelo imperativo *Parle* a locar os versos em pleno registro da interpeção, cujo poder discursivo aproximaria o leitor da figura mitológica descrita: *Eco*, como se sabe, primava pela exuberância de seu verbo e graças a ele entretinha a deusa Hera para favorecer os amores de Zeus. Ao ser surpreendida em tal astúcia, foi punida pela deusa, que lhe retirou o verbo, condenando-a tão somente a repetir o que lhe diziam seus interlocutores – daí o substantivo *eco*. Resta ainda a menção à sapiência artística de Veronese, capaz de, em sua pintura, representar tudo o que a poesia dá a ver...

Percorra-se ainda *Adonis et Cupidon qui dorment au sein de Venus, De la main du Spinello* (Figura 3):

*Tous deux sont beaux comme le jour ;  
Tous deux portent des traits que nous voyons paroistre:  
Tous deux sont endormis sous ces bois d'alentour,  
Et nous avons peine à connoistre,  
Lequel est Adonis, & lequel est l'Amour.  
Toutefois en voyant Venus,  
Ces celestes garçons nous sont assez connus,  
Les yeux de la Deesse en font la difference:  
Et quiconque prend garde à son regard charmant,*

---

7 “A Ninfa que vês vem de uma/mão sábia./E tu o saberás quando ela te ouvir:/Pois se podes duvidar

*Connoist s'il n'est sans connoissance,  
Lequel est le fils ou l'Amant.* (SCUDÉRY, 1646, p. 21).<sup>8</sup>

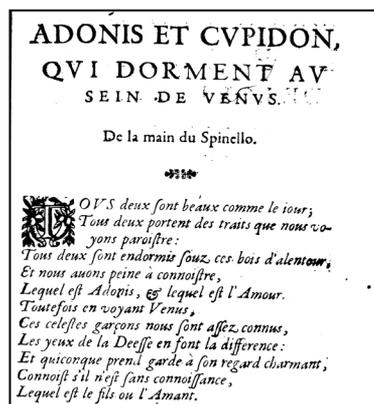


Figura 3 – *Adonis et Cupidon qui dorment au sein de Venus, De la main du Spinello*

Fonte: Scudéry (1646, p. 21).

À diferença daquele consagrado poema a Eco, *Adonis et Cupidon* constrói uma cena narrativa para três figuras, figuras originariamente conhecidas da mitologia, pintadas em seguida por diversos artistas, e aqui por Spinello em particular. A descrição de Scudéry é hábil no sentido em que uma vez mais recorre à *evidentia*, à *enargeia* para dar a ilusão da ostensão tão presente em todos os procedimentos efrásicos. Nesse sentido, recorrer, nos três primeiros versos, à figura da repetição – segundo o seiscentista Antoine Furetière, trata-se de “uma figura de Retórica que se emprega com graça” (*Dictionnaire Universel* [FURETIERE, 1678]) e segundo Pierre Fontanier, em seu oitocentista *Les figures du discours*, é figura que «consiste à employer plusieurs fois les mêmes termes ou le même tour, soit pour le simple ornement du discours, soit pour une expression plus forte et plus énergique de la passion» (FONTANIER, 1977, p. 329)<sup>9</sup> – significaria conceder ao discursivo a força visual do pictórico. Com efeito: os três primeiros versos de *Adonis et Cupidon...*, graças

---

que ela não esteja viva,/Fala, ela te responderá.” (tradução nossa).

8 “Todos os dois são belos como o dia;/Todos os dois carregam traços que vemos aparecer;/Todos os dois estão adormecidos nesses bosques vizinhos,/E nos é difícil saber,/Qual é Adonis, & qual é Amor./Entretanto, vendo Venus,/Estes celestes moços de nós são bastante conhecidos,/Os olhos da Deusa entre eles fazem a diferença;/E quem presta atenção em seu encantador olhar,/Conhece s'il n'est sans connoissance,/Qual é o filho ou o Amante.” (tradução nossa).

9 “consiste em empregar diversas vezes os mesmos termos ou o mesmo volteio, seja para o simples ornato do discurso, seja para uma expressão mais forte e mais enérgica da paixão” (tradução nossa).

à repetição que os principia – “*Tous deux [...]*” –, não apenas apresentam as duas figuras mitológicas masculinas sob seu aspecto mais relevante, a beleza notável, como igualmente as locam em um cenário bastante preciso (“estes bosques da região”) – e não surpreende que à repetição vem se acrescentar um dêitico incontornável, um adjetivo demonstrativo que faz precisamente o que deve, *mostrar*; operação, pois, de mostração, de Adonis e de Cupido, assim como do local escolhido para o sono de ambos. Assinale-se, igualmente, que concorreria para a ilusão de apresentação o emprego dos verbos no presente do indicativo.

O segundo momento do poema, cuja função é aquela de definir precisamente quem é Adonis e quem é Cupido, ganha em efeito *enérgico* – no sentido de *enargeia* –, mas não propriamente em efeito ecrásico: tudo passa pelos olhos de Vênus; é ela quem dá a distinguir – e entenda-se aqui o verbo precisamente em sua acepção seiscentista, isto é, “conhecer ou mostrar a diferença entre uma coisa e outra” (*Dictionnaire Universel* [FURETIERE, 1678]) – as figuras de Adonis e de Cupido. O leitor, ao deter seu olhar em Vênus, e dela tomando os olhos como seus, vendo como Vênus vê Adonis e Cupido, observando com atenção seu olhar, pode enfim identificar as figuras masculinas que, confusas à primeira vista, agora são identificadas segundo o *pathos* que inspiram à deusa.

Descubra-se, na sequência, outra composição poética que se dedica a descrever a própria descrição – pois que “retrato” é igualmente figura de linguagem e das mais dedicadas a tornar presente o que está ausente.<sup>10</sup> Trata-se de *Le portrait de la Marquise de Sablé, de la main de Melan* (Figura 4):

*Que d'attraits et de beautés!*  
*Que d'esprit et de complaisance!*  
*Quelle farouche liberté,*  
*A pu tenir en sa présence?*  
*Et qui ne vois à cette fois,*  
*Que les Grâces sont plus de trois?* (SCUDÉRY, 1646, p. 147).<sup>11</sup>

10 Pierre Fontanier, em *Les figures du discours*, define da seguinte maneira a figura: “*On appelle souvent du nome de Portrait, soit l’Ethopée, soit la Prosopographie, toute seule ; mais le Portrait, tel qu’on l’entend ici, doit les réunir l’une et l’autre. C’est la Description tant au moral qu’au physique d’un être animé, réel ou fictif*” (FONTANIER, 1977, p. 428).

11 “Quantos atrativos e quantas belezas!/Quanto espírito e quanta complacência!/Que indomável liberdade/Pode se reter em sua presença?/E quem não vê desta vez,/Que as Graças são mais de três?” (tradução nossa).

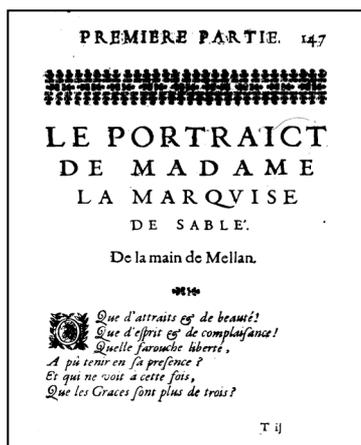


Figura 4 – *Le portrait de la Marquise de Sablé, de la main de Mellan*

Fonte: Scudéry (1646, p. 147).

A descrição, brevíssima, é toda construída pela substantivação da figura da Marquesa de Sablé – ali se lê que é atraente, bela, espirituosa, benevolente e livre –, que, graças a esse recurso linguageiro, é a própria personificação do Feminino. Observe-se, além disso, que Scudéry, célebre por seus conhecimentos em pintura, parece de certo modo remeter a um diálogo interartes: a Marquesa de Sablé reenviaria a um tempo às divindades da Beleza Eufrosina, Talia e Aglaia – segundo Pierre Grimal, elas moram no Olimpo ao lado das musas, são companhia de Atena, deusa dos afazeres femininos e da atividade intelectual, e, ainda, influentes em todos os trabalhos do espírito e nas obras de arte (GRIMAL, 2005, p. 75) – e aos quadros de Botticelli e de Rafael, intitulados, respectivamente, *Primavera* e *As Três Graças*. Seja como for, o poema aqui interpela uma vez mais a visão – e loca o retrato da Marquesa de Sablé em pleno registro da visibilidade – e recorre conjuntamente à figura do mitologismo<sup>12</sup> para celebrar, de modo encomiástico e figural, a influente escritora francesa seiscentista, autora de *Maximes* e do *Traité de l’Amitié* – vale lembrar, ainda, que seu salão literário era frequentado, entre outros, por La Rochefoucauld.

12 Mitologismo, segundo Pierre Fontanier, “est une expression fictive, empruntée de la Mythologie, pour tenir lieu de l’expression simple et commune [...] Il consiste en une proposition, ou du moins en plusieurs mots” (FONTANIER, 1977, p. 120).

### **Excursus (relevante) conclusivo**

Para um leitor atento, não terá escapado o fato de que não foram aqui apresentadas imagens – a não ser aquelas que reproduzem as páginas de *Le cabinet de Monsieur de Scudéry* com os poemas aqui trabalhados – que serviriam de ilustração aos jogos descritivos de Scudéry. Ora, se a écfrase tem por função “deixar ver” um objeto ausente através do texto escrito, não haveria por que oferecer qualquer acompanhamento ilustrativo. Ela é já *illustratio*, no sentido em que é figura de re-representação como imagem na escrita. E, lembrando-se, com Louis Marin e à leitura de seus *Des pouvoirs de l'image*, como o aparato descritivo permite que o ausente retorne na leitura na forma de presença fantasmática, imaginária, talvez então realmente se compreenda como todo *Cabinet de M. de Scudéry* fundamenta-se naquela ilusão completa a que se referia Filóstrato em seus *Eikones*, e, ainda, no poder ecfrástico da memória de olhos que viram no passado imagens sobre as quais a mão escreve no presente.

A “*Ekphrasis*”  
em Georges  
de Scudéry

---

129

### **Referências**

ARISTÓTELES. **Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

AUERBACH, Erich. **Figura**. Paris: Belin, 1993.

CHEVALIER, Raymond. “Les Voies de l’illusion dans l’Ecphrasis: l’Exemple de Philostrate”. In: **La Littérature et les Arts Figurés**. De l’Antiquité à nos Jours. Actes du XIVE Congrès de l’Association Gillaume Budé, Limoges 25-28 août. Paris: Les Belles Lettres, 2001.

COSTA, Leila de Aguiar (Org.). Écfrase. **Revista USP**, n. 71, p. 82-138, set./out./nov. 2006.

DANDREY, Patrick. ‘L’écharpe du buste’. Conventions et séductions de la description echphrastique dans la poésie française du XVIIe siècle. In: MOUCHEL, Christian; NATIVEL, Colette (Org). **République des lettres. République des arts: Mélanges en l’honneur de Marc Fumaroli**. Genève: Droz, 2008. p. 319-342.

FILÓSTRATO. **Eikones**. Paris: Renouart, 1881.

FONTANIER, Pierre. **Les figures du discours**. Paris: Flammarion, 1977.

FURETIERE, Antoine. **Dictionnaire universel contenant generale-  
ment tous les mots françois**. Paris, 1678.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega e romana**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2005.

MARIN, Louis. **Des pouvoirs de l'image**. Paris: Gallimard, 1991.

*Leila de  
Aguiar Costa*

RIFATERRE, Michel. A ilusão referencial. In: RIFATERRE, M. et al. **Literatura e realidade: que é realismo?** Lisboa: Dom Quixote, 1984. p. 99-128.

130

QUINTILIANO. **Institutio oratoria**. Paris: Les Belles Lettres, 1980.

SCUDÉRY, Georges de. **Le cabinet de M. de Scudéry**. Paris: Chez Augustin Courbe, Libraire & Imprimeur de Monseigneur le Duc d'Orléans, 1646.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Philosophie des images**. Paris: PUF, 1997.