

Ékphrasis no Segundo Comentário de Lorenzo Ghiberti

Ekphrasis in Second Commentary from Lorenzo Ghiberti

LUIZ ARMANDO BAGOLIN*

Docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

Professor at the Institute for Brazilian Studies, University of São Paulo

RESUMO Este artigo visa identificar os usos de *ékphrasis* no Segundo Comentário atribuído a Lorenzo Ghiberti, particularmente nas micronarrativas que expõem as histórias do Velho Testamento na Segunda Porta do Batistério de Florença.

PALAVRAS-CHAVE Écfrase; descrição; louvor; relevos.

ABSTRACT This article aims to identify the uses of *ekphrasis* in the Second Commentary attributed to Lorenzo Ghiberti, particularly in micro-narratives that expose the stories of the Old Testament in the Second Gate of the Baptistery of Florence.

KEYWORDS *Ekphrasis*; description; praise; reliefs.

*Luiz Armando Bagolin é doutor em filosofia pela FFLCH/USP e docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, onde atua principalmente como pesquisador sobre doutrinas artísticas e retóricas dos séculos XV e XVI. / *Luiz Armando Bagolin, Ph.D. in FFLCH/USP and professor at the Institute for Brazilian Studies, University of São Paulo, where acts primarily as a researcher on artistic and rhetorical doctrines of the 15th and 16th centuries.*

Dos três comentários dirigidos por Lorenzo Ghiberti,¹ na recolha de autoridades antigas e modernas sobre as artes, o segundo comentário desenvolve cumulativamente uma história das artes de sua idade para a qual o momento principal é reservado à descrição pormenorizada de suas próprias obras, particularmente os relevos feitos para a Segunda Porta do Batistério de Florença. Não é esta história, todavia, linear, nem expressa documentalmente experiências de um sujeito empírico. Não se trata da história da arte moderna relativa às estéticas ou filosofias da arte que desde o século XVIII a preenchem argumentativamente como um de seus relativos desdobramentos. Os comentários aplicam emendas para a composição de um discurso feito no gênero epidítico ou demonstrativo pelo qual se expõe uma história que se move circularmente entre auges e decadências (como em Plínio, o Velho), sendo os artistas modernos propostos como êmulos dos antigos. Não operando uma mera miscelânea de partes soltas de uma obra incompleta — em todo caso merecedora de respeito, devido ao esforço ou às boas intenções de seu autor, “um artista não-literato” —, a descontinuidade efetuada por estas emendas nos comentários não é descontrolada, nem intuitiva, nem muito menos expressivista. Concernentes à narração, as emendas servem à especificação do destinatário que, por sua vez, contribui para a efetuação da verossimilhança e do decoro nos discursos que estão sendo expostos. Não é necessário, portanto, pensar numa autoria subjetivizada de Ghiberti, pois a sua memória não é psicológica. Constrói-se como autoridade textual ou compositiva a partir da recolha de *summaria facta*, “feitos resumidos” — às vezes, glosados, de trechos de várias autoridades, como Plínio, o Velho, Vitruvius, Al-Hazem, Roger Bacon, e outras —, acionando uma memória coletiva na transcrição. A sequência obtida pela colação de textos vários aciona mimeticamente o engenho destas autoridades nos muitos campos de prescrição que podem ser partilhados com os seus destinatários originários, em especial os das artes particulares. Os trechos são emendados porque são ementas ou matérias do comentário. Comentário — de *commentor*, isto é, pensar com ementas — especifica um gênero de escrito que cola argumentos para a meditação. *Commentarius* ou *commentarium* é também “livro de notas ou apontamentos ou memorial”. Quintiliano (10, 7, 30) refere-se ao termo “comen-

Of the three comments directed by Lorenzo Ghiberti¹ in the collection of ancient and modern authorities on arts, the second one develops cumulatively a history of the arts of his age to which the aulic moment is reserved to the detailed description of his works, *exempla* of the art of sculpture between the Florentines, particularly the reliefs made for the Baptistery of Florence Door. This story, however, is not linear; neither expresses experiences of an empirical subject documentary. It is not about the history of the modern art relative to the aesthetic or the philosophies of art which since the eighteenth century fill it argumentatively as one of its related developments. The commentaries put amendments on the composition of a speech made in epideictic or demonstrative genre by which is exposed a story that moves circularly between peaks and declines (as in Pliny the Elder), being the modern artists proposed as emulous of the old ones. Not operating a mere miscellany of loose pieces of an incomplete work — in any case worthy of respect, due to the effort or to the good intentions of its author, ‘a non-literate artist’ —, the discontinuity caused by these amendments to the commentaries is not uncontrolled, neither intuitive, much less expressivist. Concerning the narration, the amendments are aimed to specify the receiver who, in his turn, contributes to the effectuation of the verisimilitude and the decorum in the speeches that are being exposed. There is no need, therefore, to consider a subjectivized authorship of Ghiberti, because his memory is not psychological. It builds itself as textual or compositional authority from gathering *summaria facta*, ‘summarized feats’ — sometimes, glossed, of excerpts from various authorities such as Pliny the Elder, Vitruvius, Al-Hazem, Roger Bacon, and other —, operating a collective memory in the transcription. The sequence obtained by the collation of various texts mimetically set the ability of these authorities in the many areas of prescription that can be shared with its original receivers, especially those of particular arts. The sections are amended because they are annotations or subjects of the commentary. The commentary — from *commentori*, in other words, to think with

¹ Ghiberti, Lorenzo. *I Commentari*, a cura de Ottavio Morisani, Riccardo Ricciardi Editore, Napoli, 1947. Cf. Ghiberti, Lorenzo. *Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, von Julius Von Schlosser, Im Verlag Von Julius Bard, Berlin, 1912.

¹ Ghiberti, Lorenzo. *I Commentari*, a cura de Ottavio Morisani, Riccardo Ricciardi Editore, Napoli, 1947. Cf. Ghiberti, Lorenzo. *Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, von Julius Von Schlosser, Im Verlag Von Julius Bard, Berlin, 1912.

annotations — specifies a genre of writing that glue arguments for meditation: ‘*commentationis*’, reminds Cicero (*De Oratore*, 1, 50), is ‘meditation, study or careful consideration of a speech’. *Commentarius* or *commentarium* is also ‘notebook or annotations or memorial’. Quintilian (10, 7, 30) refers to the term ‘comment’ as ‘draft or speech sketch’. The parts that are exposed as issues of different sort are subjects of the commentary or, arranged in a sequential order, work by means of addition, amending arguments, summaries, explanations, annotations, doctrines, statements, definitions and life stories. In these amendments, the invention is related, in general, to a repetition exercise that, as re-editing the memory of authorities and places, serves to purposes of exposition, reminiscence, resume, praise — or to all of them. Cicero proposes (*De Oratore*, 1, 208) ‘the comment as collection or junction of things from the invention and from elocution places in order to establish the memory or the science of the done things’. Comment is ‘*forma exercitatio scripti alicui breviter ad usum anotata*’ (*De Oratore*, 1, 5), that is, ‘a briefly annotated form, an exercise of the other’s writing noted briefly for use’, being also *doctrinae vel artis expositivo*, ‘doctrine or art exposure’. As a distinction between the genres of commentaries, there is that on in which a non-reproduced text is explained, and there is the gloss, in which notes are apposed to a reproduced text, as on the commentary *Promissimus*, about Priscian: *Commentarius vel commentum dicitur liber continens sequentie et non littere expositionem, et dicitur glosa quase glosa, quia litteram plenarie exponit sicut lingua magistri* (‘Comment or commentary refer to a book that has sequence, and not letter, exposure; gloss, however, the one that has sequence and letter exposure, and it says as a gloss, because the letter is fully exposed, as well as the master’s language’). To Juan Luis Vives, Spanish rhetor from the early sixteenth — so after Ghiberti —, the commentary is one of the four genres of sentence that dedicates itself to explain the words (*De Ratione Dicendi*, IX).² Next to *paraphrasis*, that makes them dilate the proposition, and *epitome*, that makes them constrict, the *commentarii* explain in the same language, and *versio sive interpretatio*, that is, the version or the interpretation translate them regarding the meaning from one language to another. To Vives:

tário” como “rascunho ou projeto de discurso”. Os trechos que se expõem como assuntos de natureza distinta são matérias do comentário ou, dispostos numa ordem sequencial, operam por acrescentamentos, emendando sumários, resumos, glosas, notas, explicações, doutrinas, proposições, definições e histórias de vidas. Nessas emendas, a invenção relaciona-se, em geral, a um exercício de repetição que, ao reeditar a memória de autoridades e de lugares, serve a finalidades de natureza expositiva, rememorativa, resumitiva, de louvor — ou a todas elas. Como distinção para os gêneros do comentário, há aquele em que se explica um texto que não é reproduzido, e a glosa, em que se apõem notas a um texto que é reproduzido, como no comentário *Promissimus*, sobre Prisciano: *Commentarius vel commentum dicitur liber continens sequentie et non littere expositionem, et dicitur glosa quase glosa, quia litteram plenarie exponit sicut lingua magistri* (‘Comentário ou comento diz-se do livro que contém exposição de seqüência e não de letra; glosa, porém, a que contém exposição de seqüência e de letra, e diz-se glosa como se glossa, pois que expõe plenamente a letra, assim como a língua do mestre’). Para Juan Luis Vives, retor espanhol do início do século XVI — posterior a Ghiberti, portanto —, o comentário é um dos quatro gêneros da oração que se dedica a explicar as palavras (*De Ratione Dicendi*, IX).² Ao lado da *paraphrasis*, que as fazem dilatar a oração, e do *epitome*, que as fazem contrair, os *commentarii* as explicam na mesma língua, e a *versio sive interpretatio*, ou seja, a versão ou a interpretação, as traduzem quanto ao sentido de uma língua para outra. Para Vives:

[...] a interpretação de cada uma das palavras é uma glosa ou glosa-sema, nome tomado da língua como se uma língua mais obscura se expusesse de forma mais clara [...] Quando é mais extensa se trata de um escólio, nome tomado do exercício das escolas que consiste numa oração fácil e modesta, desnuda totalmente de todo adorno e aparato. Os comentários se denominam assim por comentar, que é dissertar; estes são de dois tipos: simples ou relativos a outra coisa. São relativos a outra coisa quando se estuda e se explica o sentido de qualquer autor; estes são breves e contraídos, porém se estendem se se trata de uma matéria proposta e o intérprete prova que pode aportar algo, como são quase todos os comentários a Aristóteles, a Hipócrates, a Galeno, ao mestre das sentenças. [...] Nos comentários mais breves há de se considerar não tanto o que se pensa como o que pensa aquele a quem se decidiu explicar.³

² VIVES, Juan Luis. *El Arte Retórica (De Ratione Dicendi)*, Anthropos Editorial, Barcelona, 1998.

² VIVES, Juan Luis. *El Arte Retórica (De Ratione Dicendi)*, Anthropos Editorial, Barcelona, 1998.

³ *Idem*, IX.

É necessário pensar ainda no início do segundo livro do *De Inventione*, no qual Cícero narra uma história da pintura de Helena, encomendada pelo povo de Crotona a Zêuxis.⁴ Para figurá-la, este elege cinco jovens, porque “acreditava que não poderia achar num só corpo as qualidades que buscava para representar a beleza ideal”. Cícero então compara este feito ao seu, emulando-o, pois ao escrever uma retórica coligindo escritos e preceitos de diversas autoridades sobre esta matéria, pôde eleger um número maior de modelos, de todos aqueles que escreveram sobre o ensino da retórica, diferentemente de Zêuxis, que recorreu apenas a modelos de uma única cidade e de uma mesma idade. Esta história é exemplar para a composição de escritos no gênero comentário uma vez que se constitui como um lugar-comum para retores, poetas, assim como para quem intenta escrever sobre as artes, elegendo e recolhendo matérias fornecidas pela invenção.

Em virtude disso, devemos pensar em Lorenzo Ghiberti como um nome que autoriza a composição de comentários nos quais se articulam regimes de gêneros retóricos de decoros e verossímeis na aplicação de uma combinatória de preceitos, como uma enunciação imitativa ativa por emendas de muitos discursos, ou seja, como *commentarius*. Não havendo história como instrumento de uma razão documental, as notícias que vão sendo narradas, particularmente nos trechos sobre os pintores e escultores florentinos e senenses do século XIII ao XV, não se positivam como uma evolução estilística para as artes que prenunciam um suposto *Renascimento*. Lembrando que este último termo também pertence à história recente, em seu lugar corre tópica concernente à *Fortuna*, reproposta por Boécio, entre outros, e figurada em desenho exemplar sobre pele de porco por Villard d’Honnecourt. A tópica situa os altos (as luzes) e os baixos (as trevas) que se alternam frequentemente em muitos tempos, sendo os intervalos entre ambos reservados às idades médias. Plínio, o Velho, a aplica, por exemplo, ao enumerar as várias olimpíadas nas quais competiram os artistas mais excelentes. Estas indicam os tempos em que a arte chega ao fim para, depois, novamente reviver: *cessavit deinde ars ac rursus olympiade CLVI renixit, [...] — “depois, cessou a arte novamente, revivendo na centésima quinquagésima sexta olimpíada [...]”*.⁵ A mesma tópica reaparece posteriormente

[...] the interpretation of each of the words is one gloss or glosseme, name taken from the language as if a more obscure language exposes itself in a more clearly way [...] When it is more extensive it is a scholium, name taken from the exercise of the schools that consists in a easy and modest phrase, absolutely denuded by any adornment and apparatus. The commentaries are called so because of the comment, which is to dissertate; they are of two types: simple or relative to something else. They are relative to something else when what is studied and explained is the meaning of any author; these are brief and contracted, but they extend themselves if it is about a proposed matter and the interpreter proves that he can take something to a place, as are almost all the commentaries to Aristotle, to Hippocrates, to Galen, to the master of the sentences. [...] In the briefest commentaries it is necessary to consider not so much what the author thinks but what thinks that one to whom he decided to give an explanation.³

It is necessary to think also on the beginning of the second book of *De Inventione*, in which Cicero narrates a story of the painting of Helene ordered by the people of Zeuxis at Crotona,⁴ who, in order to figure it, elect five young men because ‘they believed that they could not find in one only body the qualities that they sought to represent the ideal beauty’. Cicero then compares that feat to his own, emulating it, because when he wrote a rhetoric by collecting writings and precepts from various authorities on this matter, he could elect a larger number of models, from all of those that wrote about the teaching of rhetoric, from his origins to the day he lived, unlike Zeuxis, who appealed only to models from one city and of the same age. That story is exemplar to the composition of writings in the commentary genre once it is constituted as a commonplace to rhetors, poets, as well to who intends to write about the arts, electing and collecting materials provided by the invention.

Due to this, we must think about Lorenzo Ghiberti as a name that authorizes the composition of commentaries in which are articulated systems of rhetorical genres of decorum and verisimilar on the application of a precepts combinatorial, like an imitative enunciation activated by the amendments of many speeches, that is, as *commentarius*. In the

⁴ CÍCERO, *La Invención Retórica (De Inventione)*, Editorial Gredos, Madrid, 1997, Libro II, pp. 197-199.

⁵ PLINE, l’Ancien. *Histoire Naturelle, Les Belles Lettres*, Paris, 1953, XXXIV, XIX, 52, p. 125.

³ *Idem*, IX.

⁴ CÍCERO: *La Invención Retórica (De Inventione)*, Editorial Gredos, Madrid 1997, II, pp. 197-199.

absence of a story as an instrument of a documentary reason, the news that are being narrated, particularly in the passages about the Florentine and the Senese painters and sculptors from the thirteenth century to the fifteenth, do not ascertain definitely as a stylistic evolution for the arts that anticipate a supposed *Renaissance*. Recalling that the latter term also belongs to the recent history, in its place proceeds a topic concerning to the *Fortuna*, reaffirmed by Boethius, among other, and figured in the exemplary drawing on pig skin by Villard d'Honnecourt. The topic establishes the ups (lights) and downs (darkness) that frequently alternate in many times, with the intervals between them being reserved to the Middle Ages. Pliny the Elder apply it, for instance, when enumerates the various Olympiads in which the most excellent artists competed. Those indicate the times when the art comes to the end to, then, revive again: *cessavit deinde ars ac rursus olympiade CLVI reuixit*, [...] — ‘then, stopped the art again, reliving in the fifty-sixth hundredth Olympiad [...]’.⁵ The same topic reappears later in the discourses of Petrarch, Boccaccio, Policiano and other, investing the figure of Giotto as the personification of the paintings revival. In an epitaph written by Policiano that repropose in a shorthand way an eulogy from Boccaccio, Giotto brings back the painting that became extinct in Italy: *Ille ergo sum per quem pictura extincta reuixit*.⁶

For Ghiberti, in the same path opened by Petrarch, Boccaccio and Policiano, Giotto brought the ‘new art’, emulating the ‘ancient Greeks’ in their inventions as he left the ‘harshness’ of the ‘Greek art’ that was practiced in Italy in the time of his master Cimabue, in other words, that one subsequently designated by the history of art as ‘Byzantine’ or ‘Constantinopolitan’. In the *Second Commentary*, the emperor Constantine and Pope Sylvester are personifications of the decline of the arts in Italy, and its new beginning is credited to the figure of a boy Giotto, a shepherd, who from the field, *rus*, goes to town, *urbis*, led by Cimabue.⁷ But is essentially the figure of Giotto to operate the amplification of the ability and authorship as

nos discursos de Petrarca, Boccaccio, Policiano e outros, investindo a figura de Giotto como personificação da revivescência da pintura. Num epítáfio escrito por Policiano, que repropõe de maneira abreviada um elogio de Boccaccio, Giotto traz de volta a pintura que se tornou extinta na Itália: “*Ille ergo sum per quem pictura extincta reuixit*”.⁶

Para Ghiberti, na mesma tópica adotada por Petrarca, Boccaccio e Policiano, Giotto trouxe a “arte nova” e emulou os “antigos gregos” em suas invenções à medida que abandonou a “rudeza” da “arte grega”. No *Segundo Comentário*, o imperador Constantino e o papa Silvestre são personificações do declínio das artes na Itália, sendo o seu recomeço creditado à figura de Giotto menino, pastor de ovelhas, que do campo, *rus*, vai à cidade, *urbis*, conduzido por Cimabue.⁷ Mas é fundamentalmente a figura de Giotto a operar a amplificação do engenho e da autoria como tópicos concernentes ao gênero epidítico. Para Cícero, este gênero destina-se ao louvor ou à censura, caracterizando-se, no primeiro caso, pelo elogio a engenhos, habilidades, caracteres, lugares, obras e feitos que o orador imita em seu discurso. Especificamente, no gênero epidítico, e no que concerne à invenção, prescreve-se a emulação do modelo, pois aquilo que apenas é semelhante ao modelo imitado é, necessariamente, inferior a ele. Cabe, portanto, a Giotto, no plano do discurso, o papel de êmulo simultaneamente dos artistas modernos e dos antigos. No *De Origine Civitatis Florentie et de Eiusdem Famosis Civibus (Sobre a Origem da Cidade de Florença e de Seus Famosos Cidadãos)*, escrito por volta de 1400 por Filippo Villani,⁸ possivelmente uma das referências consultadas por Ghiberti, Cimabue personifica o recomeço da “pintura grega e latina errante” através de muitos séculos, enquanto Giotto passa a representar, por excelência, o êmulo dos antigos pintores. Diz Villani:

[...] *primus Iohannes, cui cognomento Cimabue dictum est, antiquatam picturam et a nature similitudine pictorum inscitia pueriliter discrepantem ad nature similitudinem quae lascivam et vagantem longius arte et ingenio revocavit. [...] Post hunc, strata iam in novis nivibus via, Giottus, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed arte et ingenio preferendus, in pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit.*

⁵ PLINE, l'Ancien: *Histoire Naturelle, Les Belles Lettres*, Paris 1953, XXXIV, XIX, 52, p.125.

⁶ PANOFISKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, Editorial Presença. Lisboa, 1960, p. 34.

⁷ GHI BERTI, *Op. cit.*, pp. 32-33.

⁶ PANOFISKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, Editorial Presença. Lisboa, 1960, p. 34.

⁷ GHI BERTI, *Op. cit.*, pp. 32-33.

⁸ VILLANI, Philippi. *De Origine Civitatis Florentie et de Eiusdem Famosis Civibus*, edidit Giuliano Tanturli, Editrice Antenore, Padova, 1997.

[...] João, apelidado Cimabue, foi o primeiro a reevocar a antiga arte da pintura e a similitude da natureza que, devido à ignorância dos pintores, se tornara dissoluta e lasciva, afastando-se infantilmente da natureza. [...] Depois dele, com o caminho já preparado para novas coisas, Giotto, não só comparável aos pintores antigos pela fama, mas a eles até superior pela arte e pelo engenho, restituiria à pintura a sua prístina dignidade e seu grande renome.⁹

As histórias de Ghiberti fazem as artes e as doutrinas da pintura e da escultura avançarem cumulativamente até as produções do século XV, em que as obras feitas para a *Segunda Porta do Batistério de Florença*, a *Porta do Paraíso*, é *exemplum* do ápice da emulação em relação à arte de outrora. Pertencendo ao gênero prosopográfico, vida, composta também por tópicos epidíticas, as micronarrativas expõem ações reais ou fictícias. Estas ações aparecem figuradas por meio dos três gêneros de narração que a *Retórica a Herênio*,¹⁰ conhecida no tempo, propõe para a constituição da causa na oratória forense: o primeiro trata diretamente da causa que é exposta; o segundo faz digressões; e o terceiro trata de pessoas ou feitos.

No *Segundo Comentário*, a causa constituída como feito a ser narrado é a história do que ocorreu com a pintura quando foi perseguida pelos iconoclastas, sendo este feito recomposto para a memória do destinatário, como na parte: “*Ebbe la idolatria grandissima persecuzione in modo tale, tutte le statue e le pitture furon disfatte e lacerate di tanta nobilità ed antica e perfetta dignità e così si consumaron colle statue e pitture e volumi e commentarii e lineamenti e regole [che] davano ammaestramento a tanta egregia e gentile arte*”; “*Cominciò l'arte della pittura a sormontare in Etruria [...]*” — “Foi a idolatria muitíssimo perseguida, de tal modo que todas as estátuas e pinturas foram desfeitas e laceradas em sua muita nobreza, antiga e perfeita dignidade, e assim se consumiram com as estátuas, e pinturas, e volumes, e comentários, e lineamentos, e regras que ensinavam uma arte numerosa, egrégia e gentil”; “Começou a arte da pintura a ressaltar na Etrúria”.¹¹ Para constituir a narração, o argumento do discurso é um feito fictício que poderia ter ocorrido, por exemplo, a história sobre o menino Giotto, desenhando uma ovelha do natural (“*il quale si ritraeva del naturale una pecora [...]*” — “que se tirava do natural uma ovelha [...]; *Idem, ibidem*).

⁹ *Idem*, XXVI, p. 411.

¹⁰ Pseudo-Cícero. *Retórica a Herênio*, Ed. Hedra, São Paulo, 2005.

¹¹ Ghiberti, *Op. cit.*, p. 32.

topics concerning to the epideictic genre. For Cicero, this genre is intended to the praise or to the censure, being characterized, in the first case, by the praise of abilities, characters, places, works and deeds that the orator imitate in his speech. Specifically, in the epideictic genre, and in what regards to the invention, is prescribed the emulation of the model, because what is similar only to the emulated model is necessarily less than it. It ups to Giotto, therefore, on the level of discourse, the role of an emulator of, simultaneously, the modern and the ancient artists. In *De Origine Civitatis Florentie et de Eiusdem Famosis Civibus* (“On the Origin of the City of Florence and of Its Famous Citizens”), written around 1400 by Filippo Villani,⁸ possibly one of the references consulted by Ghiberti, Cimabue personifies the new start of the ‘Greek and Latin wandering painting’ through many centuries, while Giotto becomes to represent, par excellence, the emulator of the old painters. Villani says:

[...] *primus Iohannes, cui cognomento Cimabue dictum est, antiquatam picturam et a nature similitudine pictorum inscitia pueriliter discrepantem ad nature similitudinem quase lascivam et vagantem longius arte et ingenio revocavit. [...] Post hunc, strata iam in novis nivibus via, Giottus, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed arte et ingenio preferendus, in pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit.*

[...] John, surnamed Cimabue, was the first one to retrace the ancient art of painting and the similarity of nature that, due to the ignorance of the painters, had become dissolute and lascivious, getting childish away of the nature. [...] After him, with the path already prepared for new things, Giotto, not only compared to the ancient painters by the fame, but superior to them because of his art and his skill, would restore to the painting its pristine dignity and its renown.⁹

The Ghiberti’s stories make the arts and the doctrines of painting and sculpture, from the most complete destruction, advance cumulatively till the productions of the fifteenth, in which the works done for the *Second Door of the Florence Baptistery*, the *Paradise Door*, are *exemplum* of the apex of emulation in relation to the art of the past. Belonging to the prosopographical genre, life or *vita*, also

⁸ VILLANI, Philippi. *De Origine Civitatis Florentie et de Eiusdem Famosis Civibus*, edidit Giuliano Tanturli, Editrice Antenore, Padova, 1997.

⁹ *Idem*, XXVI, p. 411.

composed by topical epideictic, the micronarratives expose real or fictitious actions. These actions appear figured by means of the three narrative genres that the *Rhetoric for Herennius*,¹⁰ known at the time, proposes for the formation of the cause in forensic oratory: the first deals directly with the cause that is exposed; the second makes digressions; the third deals with people or deeds.

In the *Second Commentary*, the cause established as a done to be narrated is the story of what happened to the painting when it was persecuted by the iconoclasts, and this deed was recomposed to the receiver's memory, as in part:

Ebbe la idolatria grandissima persecuzione in modo tale, tutte le statue e le pitture furon disfatte e lacerate di tanta nobilità ed antica e perfetta dignità e così si consumaron colle statue e pitture e volumi e commentarii e lineamenti e regole [che] davano ammaestramento a tanta egregia e gentile arte; Cominciò l'arte della pittura a sormontare in Etruria [...].

Idolatry was greatly persecuted, so that all the statues and paintings were shattered and lacerated in its great nobility, ancient and perfect dignity, and so they were consumed with the statues, and paintings, and volumes, and commentaries, and traces, and rules that taught a large, egregious and kind art; The art of the painting began to stand out in Etruria.¹¹

To establish the narration, the argument of the speech is a fictitious made that could have happened, for example, the story about the boy Giotto drawing a sheep from the natural (*il quale si ritraeva del naturale una pecora [...]* — ‘which depicted from the natural a sheep [...]; *Idem, ibidem*). The story also mentions people who existed or could have existed, such as Giotto, Cimabue, Taddeo Gaddi etc. Along with the made are also figured, dramatizing them, ways of speaking of the characters: *Per nome io son chiamato Giotto: il mio padre à nome Bondoni e sta in questa casa che è apresso, dice* — ‘By name I am called Giotto, my father have the name of Bondoni, and he is in the house right there, he said’.¹² Further, occurs the superlative praise of the skill and art of the cited artificer, followed by a list or description of his works located in various places, what can be understood as relative to topography genre. At the

A narração refere ainda pessoas que existiram ou poderiam ter existido, como Giotto, Cimabue, Taddeo Gaddi etc. Junto aos feitos também são figurados, dramatizando-os, os modos de falar dos personagens: *“Per nome io son chiamato Giotto: il mio padre à nome Bondoni e sta in questa casa che è apresso, dice”* — “Por nome sou chamado Giotto, o meu pai tem por nome Bondone e está na casa logo ali, disse”.¹² Na sequência, se dá o elogio superlativo do engenho e da arte do referido artífice, seguido da enumeração ou descrição de suas obras situadas em vários lugares, o que pode ser entendido como relativo ao gênero topográfico. No início do inciso, Giotto e seu pai são apresentados como pessoas muito pobres, o que amplifica o elogio, conforme tópica achada, por exemplo, em Téon.¹³

As outras histórias sobre pintores e escultores, que sucedem à de Giotto, aplicam os mesmos preceitos: figuram a origem do artista ou como ele se iniciou em sua arte; louvam algum aspecto que seja distintivo em sua maneira de operar — por exemplo, a propósito de Maso: *“fu discepolo di Giotto: poche cose si trovano di lui che non sieno molto perfette. Abreviò molto l'arte della pittura”* — “foi discípulo de Giotto: poucas coisas se acham dele que não sejam muito perfeitas. Abreviou muito a arte da pintura”;¹⁴ depois enumeram ou descrevem as obras, assim como, alguma vez, o legado deixado aos pósteros, discípulos ou outros. Por exemplo, a propósito de Gusmin:

Fu grandissimo disegnatore e molto docile. Andavano i giovani, che avevano volontà d'apparare, a visitarlo pregandolo; esso umilissimamente li riceveva dando loro dotti ammaestramenti e mostrando loro moltissime misure e facendo loro molti esempli [...]

“Foi grandíssimo desenhador e muito dócil. Os jovens, que tinham vontade de aprender, iam visitá-lo, pedindo-lhe; este, humildemente os recebia, dando-lhes doudas doutrinas e mostrando-lhes muitíssimas medidas e fazendo-lhes muitos exemplos [...]”¹⁵ Como o que é narrado se faz costumeiramente por sentenças breves que expõem ações ou declarações também breves atribuídas a um personagem determinado, os comentários assemelham-se, quanto

¹² *Idem, ibidem*.

¹³ Téon, Hermógenes, Aftonio. *Ejercicios de Retórica*, Editorial Gredos, Madrid, 1991, p. 127: “é digno de louvor também quem procedendo de uma família humilde, se converteu em alguém importante, como Sócrates, filho de Fenárete, parteira, e de Sofronisco, o escultor”.

¹⁴ Ghiberti, *Op. cit.*, p. 35.

¹⁵ *Idem*, p. 40.

¹⁰ Pseudo-Cícero: *Retórica a Herênio*, Ed. Hedra, São Paulo 2005.

¹¹ Ghiberti, *Op. cit.*, p. 32.

¹² *Idem, ibidem*.

ao gênero, às *chría*.¹⁶

As narrativas nos *Comentários* subdividem-se entre as histórias dos pintores e as dos escultores. A causa, já referida, é a destruição das imagens e o começo da “maneira grega”, segundo Ghiberti, na qual excede Cimabue. Depois, são expostas as vidas de Giotto, Stefano, Gaddi, Maso, Bonamico, Cavallini, Orcagna, Lorenzetti, Simone Martini, Barna, Duccio, até o inciso 15; e a partir do 16, de escultores como Andrea Pisano, Gusmin de Colônia, e chega-se ao inciso 18, com as anotações de Teofrasto, Epicuro e outros gregos, para o louvor das artes. No inciso 19, a memória da *persona* Ghiberti é acionada com os mesmos lugares-comuns: ele vai a Pesaro, depois volta a Florença e participa do certame da figuração da história sacra nas quatro tábuas de latão; são citadas autoridades da escultura de diversos lugares compondo a emulação: “*Furono combattitori questi: Filippo di ser Brunellesco, Simone da Colle, Nicolò d’Arezzo, Jacopo della Quercia da Siena, Francesco di Valdambrina, Niccolò Lamberti; fumo sei a fare detta prova*” — “Foram os seguintes combatentes: *Filippo di ser Brunellescho, Simone da Colle, Nicolò d’Arezzo, Jacopo della Quercia, de Siena, Francesco di Valdambrina, Niccolò Lamberti; fomos seis a fazer esta prova*”;¹⁷ a vitória no certame é novamente uma afirmação do engenho e da arte: “*Mi fu conceduta la palma della vittoria da tutti i periti e da tutti quelli [che] si provorono meco*” — “Foi-me concedida a palma da vitória por todos os peritos e por todos aqueles que competiram comigo”.¹⁸

No final do inciso 20 descreve-se uma cornalina antiga como muito perfeita, que Ghiberti, por encomenda, emenda a um peçolo. Compõe-se mais uma emulação, desta vez, com uma autoridade antiga personificada como o escultor grego Pirgotilo ou como Policleto. Nos incisos 21 e 22 são arroladas outras obras e encomendas, particularmente a encomenda da segunda porta para o Batistério de Florença, evidenciando que a escultura imita tópicas narrativas da Bíblia. No inciso 23 especificam-se aos destinatários a brevidade e o fim expositivo do discurso, dispen-

¹⁶ Teón, Hermógenes, Aftonio, *Op. cit.*, p. 105: Uma *chría* é uma declaração ou ação breve atribuída certamente a um personagem determinado ou que é equivalente a alguém determinado e em estreita relação com ela há a sentença e o *apomnemoneuma*, pois toda sentença breve atribuída a um personagem dá lugar a uma *chría* e o *apomnemoneuma* é uma ação ou dito útil para a vida.

¹⁷ Ghiberti, *Op. cit.*, p. 42.

¹⁸ *Idem, Ibidem.*

beginning of the proposition, Giotto and his father are presented as very poor people, what amplifies the praise according to the topical founded in, for example, Teon.¹³

The other stories about painters and sculptors, that succeed Giotto’s, apply the same principles: figure the artist’s origin or the way he started in his art; praise some distinctive aspect in his way of operating — for example, speaking of Maso: *fu discepolo di Giotto: poche cose si trovano di lui che non sieno molto perfette. Abreviò molto l’arte della pittura* — ‘he was Giotto’s disciple: few things of him are found that are not too perfect. Abbreviated a lot the art of painting’;¹⁴ then enumerate or describe the works, as well as, sometime, the legacy to posterity, disciples and other. For example, speaking of Gusmin:

Fu grandissimo disegnatore e molto docile. Andavano i giovani, che avevano volontà d’apparare, a visitarlo pregandolo; esso umilissimamente li riceveva dando loro dotti ammaestramenti e mostrando loro moltissime misure e facendo loro molti esempi [...].

Was a very great drawer and very docile. Young people, who were eager to learn, came to visit him, asking for him; he humbly received them, giving them scholarly doctrines and showing them many measures and making for them many examples [...].¹⁵

As what is narrated is usually done by brief sentences that explain also brief actions or statements attributed to a particular character, the comments are similar, in terms of genre, of *chría*.¹⁶ The narratives in *Commentaries* are subdivided between the painters’ stories and the sculptors’ ones. The cause, cited above, is the destruction of images and the beginning of the ‘Greek way’, accord-

¹³ TEÓN, Hermógenes, Aftonio: *Ejercicios de Retórica*, Editorial Gredos, Madrid 1991, p. 127: ‘is also worthy of praise who, proceeding from a humble family, became someone important, like Socrates, son of Fenarete, the midwife and of Sophroniscus, the sculptor’.

¹⁴ GHI BERTI, *Op. cit.*, p. 35.

¹⁵ *Idem*, p. 40.

¹⁶ Teón, Hermógenes, Aftonio, *Op. cit.*, (note 13), p. 105: A *chría* is a short declaration or action certainly conferred to a determined character or that is equivalent to someone determined and in close relationship with it there are the phrase and the *apomnemoneuma*, because all short phrase conferred to a character give places to a *chría* and the *apomnemoneuma* is an action or maxim useful to life.

ing to Ghiberti, in which excels Cimabue. Latter, are exposed the lifes of Giotto, Stefano, Gaddi, Maso, Bonamico, Cavallini, Orcagna, Lorenzetti, Simone Martini, Barna, Duccio, till the clause 15, and, from the 16, of sculptures as Andrea Pisano, Gusmin de Colônia, it arrives at the clause 18, with Theophrastus, Epicurus and other Greeks notes, to the praise of the arts. In the clause 19, the memory of the *persona* Ghiberti is activated with the same commonplaces: he goes to Pesaro, and then turns back to Florence and participates in the contest of sacred history figuration at the four brass tables; sculpture authorities from many places are cited composing the emulation: *Furono combattitori questi: Filippo di ser Brunellesco, Simone da Colle, Nicolò d'Arezzo, Jacopo della Quercia da Siena, Francesco di Valdambrina, Niccolò Lamberti; fumo sei a fare detta prova* — ‘Were combatants the following: Filippo di ser Brunellescho, Simone da Colle, Nicolò d'Arezzo, Jacopo della Quercia, de Siena, Francesco di Valdambrina, Niccolò Lamberti; we were six to do this test’;¹⁷ the victory at the contest is again a affirmation of the skill and of the art: *Mi fu conceduta la palma della vittoria da tutti i periti e da tutti quelli [che] si provarono meco* — ‘I was given the palm of victory by all the experts and by all those who have competed with me’.¹⁸

At the end of the clause 20 an antique carnelian is described as very perfect, which Ghiberti, by order, amends to a petiole. Is composed one more emulation, this time with an ancient authority personified as the Greek sculptor Pirgoteo or as Policleto. In clauses 21 and 22 are enrolled other works and orders, particularly the order of the second door for the Florence Baptistery, showing that the sculpture imitates topical stories of the Bible. In clause 23 are specified to the receiver the brevity and the expositive end of the speech, dispensed of ornaments, as a commentary. In *Rhetoric for Herennius*,¹⁹ this brevity is specified next to the clarity and verisimilitude as qualities relative to the narrative genre. Herennius says: ‘Three things are helpful to the narration: it must be brief, clear and believable’.²⁰ Being relative to the third narration genre, as well as to its subgenres, ‘the actions’ and ‘the characters’, the commentary is constituted

sados de ornatos, como comentário. Na *Retórica a Herênio*,¹⁹ esta brevidade é especificada ao lado da clareza e da verossimilhança como qualidades relativas ao gênero narrativo. Diz Herênio: “três coisas convêm à narração: que ela seja breve, clara e verossímil”.²⁰ Sendo relativo ao terceiro gênero de narração, assim como aos seus subgêneros, “as ações” e “os personagens”, o comentário constitui-se a partir das espécies resultantes da subdivisão das ações, em “fábula, história e argumento”.²¹ O comentário firma a história das *res facta*, das coisas feitas, assim como compreende o argumento das *res ficta*, portanto, do que poderia ter acontecido, com brevidade e clareza, adequando-as ao verossímil do costume da audiência.

Em todos aqueles incisos suprarreferidos, a ficção de pessoas naturais opera como *vera fictio*, a ficção de existência que refere pessoas e feitos conferindo autoridade ao comentário. A narrativa da vida de um pintor — por exemplo, Giotto — é retomada pela narrativa da vida de outro — como Taddeo Gaddi — e de outro, e assim por diante, amplificando a tópica. Conflui ainda com a *narratio*, contribuindo para o louvor, o uso de *ekphrasis*, descrição, que é *falsa fictio*, pois narra o que não é, expondo como presente algo ausente ao ouvido do ouvinte leitor. Este efeito se dá, sobretudo, graças à *enargeia*, vividez, segundo Aristóteles, na *Retórica* (1411 b24-5),²² que especifica a qualidade do texto com a capacidade de pôr a imagem “diante dos olhos” — *pro ommatôn* —, evocando simultaneamente o movimento, pois *enargeia* pode ser interpretada também como “representação de uma ação”. Quintiliano, nas *Instituições Oratórias*,²³ especifica que a audiência de um discurso judicial, por exemplo, deveria ter a matéria “disposta diante dos olhos da mente”, consistindo este efeito a maior virtude da oração, porquanto esta não teria a

¹⁹ Pseudo-Cícero, *Op. cit.*, I, 14, p. 67.

²⁰ *Idem, Ibidem.*

²¹ *Idem*, I, 12, p. 65.

²² ARISTÓTELES. *Retórica*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 3ª. ed., 2006, p. 266.

²³ QUINTILIANO, M. F. *Institutio Oratoria*, Harvard University Press, London, 1986, Lib. VIII, III, 61-62, p. 244: “ornatum est, quod perspicuo ac probabili plu est. Eius primi sunt gradus in eo quod veils concipiendo et exprimendo, tertius, qui haec nitidiora daciai, quod proprie dixeris cultum, Itaque ἐνὸργειαν, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidential vel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, est illud patet, hoc se quodammodo ostendit, inter ornamenta ponamus. Magna virtus est res de quibus loquimur clare atque, ut cerni videantur, enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio, si usque ad aures valet atque ea sibi index, de quibus cognoscit, narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi”.

¹⁷ GHI BERTI, *Op. cit.*, p. 42.

¹⁸ *Idem, ibidem.*

¹⁹ Pseudo-Cícero, *Op. cit.* (note 10), I, 14, p. 67.

²⁰ *Idem, Ibidem.*

mesma força caso o juiz ouvisse somente uma narração simples. Porém, a evidência (tal como é chamada a *enargeia* por Quintiliano) apareceria como efeito persuasivo na oração se, ao ouvi-la, o juiz “tivesse os fatos dispostos aos olhos da mente” — “*de quibus cognoscit, narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi*”.²⁴ Como relativa aos *progymnasmata*, a *écfrase* é dotada de *enargeia* suscitando pelo discurso pronunciado oralmente efeitos que mimetizam as artes da representação ou da figuração, produzindo imagens que, ouvidas, podem ser intelectualmente contempladas pelos olhos da mente, produzindo, como pinturas moventes sobre o intelecto, as *phantasmata* ou *phantasiai*. O orador seria capaz, assim, de apresentar a sua própria visão da cena por meio destas fantasias, também chamadas de *visiones* em latim, ou visões, pois, segundo Quintiliano:

Quas phantasiae Graeci uocant (nos sane uisiones appelemus), per quas imagines rerum absentium ita representantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere uideamur, has quisquis bene ceperit, is erit in adfectibus potentissimus. Quidam dicunt ἐφρατασίωτον, qui sibi res uoces actus secundum uerum optime finget.

O que os gregos chamam *phantasiai* (nós as chamaremos “visões”, se você preferir) são os meios pelos quais as imagens de coisas ausentes são representadas à mente de tal modo que nós parecemos vê-las com nossos próprios olhos sob a nossa presença. E quem tiver esta habilidade terá grande poder sobre os afetos. Alguns chamam de *euphantasiotos* a quem pode fingir otimamente vozes e ações.²⁵

Semelhantemente, o Pseudo-Longino define *phantasia* a circunstância “quando o que você diz sob efeito do entusiasmo e da paixão, crê vê-lo e o coloca sob os olhos do auditório”.²⁶ Especificando-a mais do que os autores antigos dos *progymnasmata*, quanto ao seu destinatário ou audiência, Quintiliano e o Pseudo-Longino veem o espectador-ouvinte sob o efeito desta *enargeia* nas imagens-fantasias que se dirigem aos seus olhos mentais, cuja forma é equivalente a uma pintura ou a um conjunto de impressões moventes, num *theatrum* imaginário. Pressupondo a ligação íntima entre palavra e imagem mental, o orador age

²⁴ *Idem, Ibidem.*

²⁵ *Idem, Lib. VI, II, 29-30, pp. 433-434.*

²⁶ Pseudo-Longino, *Do Sublime*. In *A Poética Clássica*, Editora Cultrix, São Paulo, 1992, pp. 86-87.

from the resulted species of the subdivision of shares, in ‘fable, story and argument’.²¹ The commentary consolidates the story of *res facta*, the done things, as well as comprehends the argument of *res ficta*, therefore of what could have happened, as in the comedies, with brevity and clarity, adapting them to the verisimilar of the audience custom.

In all of those mentioned clauses, the fiction of natural people operates as *vera fictio*, the fiction of existence that refers people and deeds giving authority to the commentary. The narrative of the life of a painter — for example, Giotto — is recaptured by the narrative of another one’s life — as Taddeo Gaddi — and another, and so forth, amplifying the topic. Also converges with the *narratio*, contributing to the praise, the use of *ekphrasis*, the description, which is *falsa fictio*, because it narrates what it is not, exposing as being present something actually absent to the ear of the listener reader. This effect occurs mainly due to *enargeia*, vividness, according to Aristotle, in *Rhetoric* (1411 b24-5),²² which specifies the text quality with the ability of putting the image *pro ommatōn* — ‘in front of the eyes’ —, evoking simultaneously the movement, because *enargeia* can also be interpreted as ‘a representation of an action.’ Quintilian, in *Institutio Oratoria*,²³ specifies that the audience of a judicial speech, for example, should have the matter ‘displayed in front of the mind’s eyes’, this deed consisting in the greatest virtue of the speech, because this speech would not have the same power if the judge heard only a simple narration. But the evidence (as is called by Quintilian the *enargeia*) would appear as a persuasive effect in the speech if, when listened to it, the judge *de quibus cognoscit, narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi* — ‘had

²¹ *Idem, I, 12, p. 65.*

²² ARISTÓTELES: *Retórica*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 3ª. ed., 2006, p. 266.

²³ QUINTILIAN, M. F.: *Institutio Oratoria*, Harvard University Press, London 1986, Lib. VIII, III, 61-62, p. 244: ‘ornatum est, quod perspicuo ac probabili plu est. Eius primi sunt gradus in eo quod uel concipiendo et exprimendo, tertius, qui haec nitidiora daciatur, quod proprie dixeris cultum, Itaque ἐνάργειαν, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidential vel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, est illud patet, hoc se quodammodo ostendit, inter ornamenta ponamus. Magna virtus est res de quibus loquimur clare atque, ut cerni uideantur, enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio, si usque ad aures ualeat atque ea sibi index, de quibus cognoscit, narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi’.

the facts showed to his mind's eye'.²⁴ As relative to *progymnasmata*, in other words, the preparatory exercises for young speakers, *ekphrasis* has *enargeia* occasioning by the speech orally pronounced effects that mimic the arts of representation or figuration, producing images that, once heard, can be intellectually contemplated by the mind's eyes, producing, like paintings that move on the intellect, the *phantasmata* or *phantasiai*. The speaker would be able to, therefore, present his own perspective of the scene through those fantasies, also called *visiones* in latin, or visions, because, according to Quintilian:

Quas *φαντασίας* Graeci uocant (nos sane uisiones appelemus), per quas imagines rerum absentium ita representantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere uideamur, has quisquis bene ceperit, is erit in adfectibus potentissimus. Quidam dicunt *ἐνφαντασιωτου*, qui sibi res uoces actus secundum uerum optime finget.

What Greeks call *phantasiai* (we will call them 'views', if you prefer) are the means by which the images of absent things are represented to the mind so that we seem to see them with our own eyes in our presence. And who has this ability have great power over the affections. Some call *enphantasiōtos* who can optimally pretend voices and actions.²⁵

Similarly, the Pseudo-Longinus defines *phantasia* the condition 'when what you say under the influence of enthusiasm and passion, you believe you see it and you put it before the eyes of the audience'.²⁶ Specifying it more than the *progymnasmata* ancient authors, respecting to its receiver or its audience, Quintilian and Pseudo-Longinus see the spectator-listener under the effect of this *enargeia* on the images-fantasies that are addressed to their mental eyes, which form is equivalent to a painting or to a moving set of impressions, an imaginary *theatrum*. Assuming the intimate connection between words and mental image, the speaker acts animatedly over the audience while the images are transmitted by words pronounced to them that, therefore, receive the words in their minds like related and comparable images. The process of visualizing by the spectator-listener is originated from or stimulated by the *phantasia* produced by the

animadamente sobre a audiência na medida em que as imagens são transmitidas pelas palavras pronunciadas àquela, que, portanto, as receberá em suas mentes como imagens correlatas e comparáveis. O processo de visualização por parte do espectador-ouvinte tem por origem ou estímulo a *phantasia* produzida pelo orador, em primeiro lugar, para si mesmo, como recurso de autoconvencimento e, depois, por intermédio das palavras e das formas específicas de elocução, para a audiência que a plantea para si, quase como se não houvesse intermediação alguma entre o discurso do orador e a sua recepção. A *enargeia* contribui para este efeito de cancelamento da impressão de perda ou de diferença no ato de transmissão da imagem imaginada na mente do orador ao se imprimir aos olhos da mente do ouvinte-leitor a imagem vívida da prova ocular de uma coisa, pessoa, lugar, tempo ou ação, por intermédio da linguagem, mesmo na ausência de sua evidência física. Dirigidos aos olhos do intelecto, os efeitos da écfrase, contudo, imitam muito mais do que a imagem física percebida apenas pelo sentido da vista. Participada pela visão, a imagem dotada de *enargeia* age sobre todos os demais sentidos ativando os demais sensíveis, porque seleciona mimeticamente os usos tidos como válidos e verdadeiros pela opinião partilhada, sendo recepcionada como uma potência que, embora sabida e esperada pela audiência, destinatária destes discursos, contribui para a possibilidade de comoção sobre o ouvinte. Dionísio de Halicarnasso, doutrina, a propósito do discurso de Lísias, o efeito sobre o espectador nas narrativas de batalhas, como se ele próprio estivesse dentro da cena de guerra interagindo com os outros diversos personagens. Diz Dionísio: "a *enargeia* é um tipo de poder de levar as coisas mostradas ante os olhos" — "*dunamis tis hupo tas aisthēsis agousa ta deloumena*".²⁷ Theon de Alexandria recomenda em seus *progymnasmata* para o estudante que lê o texto de um orador antigo pensar-se na "pele" dele, de um Demóstenes ou de um Ésquilo, no momento de suas performances. Para Theon, a écfrase "é uma composição que expõe em detalhe e apresenta ante os olhos de maneira manifesta o objeto mostrado".²⁸

Particularmente, na oratória forense ou no gênero deliberativo, a vívida exposição, mais do que a mera narração dos fatos, tem a vantagem de capturar a atenção dos ouvintes, tornando-se para eles rapidamente compreensível e memorável. A este

²⁴ *Idem, Ibidem.*

²⁵ *Idem, Lib. VI, II, 29-30, pp. 433-434.*

²⁶ Pseudo-Longino, *Do Sublime*. In: *A Poética Clássica*, Editora Cultrix, São Paulo 1992, pp. 86-87.

²⁷ WEBB, Ruth: *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate Publishing Limited, England, 2009, p. 22.

²⁸ Teón, Hermógenes, Aftonio, *Op. cit.*, p. 136.

respeito Quintiliano refere pintura de crime feita sobre madeira ou tela que algumas vezes é trazida para o tribunal (6, 1, 32)²⁹ e que produz comoção sobre o juiz, além de instruí-lo sobre o ocorrido. A homologia entre éfrase e pintura é, então, definida: o discurso dotado de *enargeia* assemelha-se a um quadro, porque permite pôr “ante os olhos”, sendo a contrafação de um modelo pintado — *antigraphai ten graphhein*. Também Sardonios (John de Sardes), em seu *Commentarium in Aphtonii Progymnasmata*, propõe a *ekphrasis* como um efeito retórico que “imita a arte dos pintores”.³⁰ Esta imitação leva em conta que a pintura é uma imagem fictícia cujas partes são descritas com os lugares-comuns do discurso costumeiro que considera para efeito de verossimilhança aquilo que é habitual e natural. Seguindo os *Eikones* de Filóstrato, para Sardonios, as éfrases ordenam as imagens de acordo com os seus respectivos assuntos: imagens de pessoas devem, pois, ser consideradas como pessoas; imagens de eventos, como eventos, e assim por diante. Descreve-se desse modo mais o assunto da matéria do que uma imagem simples, o qual o orador interpreta considerando as diversas coisas ou sujeitos ou ações na pintura, ou a partir da suposta interpretação que o pintor teria feito dessas mesmas coisas. Para Nicolau, a *enargeia* como efeito distintivo na *ekphrasis*, em contraposição à *diégēsis*, é ainda mais importante quando se trata de descrever pinturas ou esculturas, ou seja, obras de artes. Diz ele:

Devemos, particularmente, quando descrevemos estátuas ou pinturas ou coisas desta espécie, tentar adicionar as razões (*logismoi*) do porquê o pintor ou o escultor descreveu coisas de certos modos — por exemplo, como ele descreveu um caráter como a raiva de acordo com tal ou qual causa (*aitia*) ou alegria —, ou faremos menção de alguma outra emoção (*pathos*) resultante da história sobre a pessoa que está sendo descrita. As razões contribuem muito também para a *enargeia* em outros tipos de éfrases.³¹

Nicolau parece considerar principalmente a éfrase das artes como gênero relativo à descrição de figuras humanas, enfa-

²⁹ QUINTILIAN, *Op. cit.*, Lib. VI, I, 32, pp. 402-403: “*Sed non ideo probaverim, quod factum et lego et ipse aliquando vidi, depictam in tabula sipariove imaginem rei, cuius atrocitate index erat commovendus. Quae enim est actoris infantia, qui mutat illam effigiem magis quam orationem pro se putet locuturam?*”

³⁰ WEBB, *Op. cit.*, p. 27.

³¹ NICOLAOS, *Progymnasmata*, Ed. Joseph Felten, (Leipzig, 1913). *Souda*, vol. 3, II, 4-11, p. 69.

speaker, first to himself, as an self-convincing feature, and, then, through the words and the specific forms of elocution, to the audience who develops it for itself, almost as if there were no intermediary between the speaker’s speech and its reception. *Enargeia* contributes to this effect of cancellation of the difference or loss impression at the moment when is transmitted the image imagined in the mind of the speaker when is printed in the mind’s eyes of listener-reader the vivid image of the ocular proof of a thing, a person, a place, a time or an action, through the language, even in the absence of its physical evidence. Directed to the eyes of the intellect, the *ekphrasis* effects, nevertheless, mimic much more than the physical image perceived only by the sense of sight. Reported by the vision, the image provided with *enargeia* acts on all the other senses activating the sensitive ones by selecting mimetically the uses taken by shared opinion as valid and true opinion, being received as a force that, though known and expected by the audience, receiver of these discourses, contributes to the possibility of commotion on the listener. Dionysius of Halicarnassus doctrines, concerning to Lysias’ speech, the effect on the spectator in the narratives of battles, as if he himself was in the war scene interacting with several other characters. Dionysius says: *dunamis tis hupo tas aisthēsis agousa ta deloumena* — ‘*enargeia* is a kind of power of taking things showed before the eyes’.²⁷ Theon of Alexandria in his *progymnasmata* recommends for the student who reads the text of an old speaker to think himself in the ‘skin’ of the speaker, of Demosthenes or Ésquilo at the time of their performances. For Theon, the *ekphrasis* ‘is a composition that sets out in detail and presents before the eyes in an obvious way the shown object’.²⁸

Particularly, in forensic oratory or in the deliberative genre, the vivid exposition, more than mere narration of facts, has the advantage of capturing the listeners’ attention, what makes them understand and memorize it rapidly. About this Quintilian refers crime painting made on wood or canvas that is sometimes brought to court (6, 1, 32)²⁹ and that produce emotion on the judge, in

²⁷ WEBB, Ruth: *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate Publishing Limited, England, 2009, p. 22.

²⁸ Teón, Hermógenes, Aftonio, *Op. cit.*, (note 13), p. 136.

²⁹ QUINTILIAN, *Op. cit.*, Lib. VI, I, 32, pp. 402-403: “*Sed non ideo probaverim, quod factum et lego et ipse aliquando vidi,*

addition to instructing him about what happened. The homology between *ekphrasis* and painting is then defined: the discourse endowed with *enargeia* is similar to a painting because it allows you to put it ‘before the eyes’, being *antigraphai ten graphein* — the counterfeit of a painted model. Also Sardinians (John of Sardes), in his *Commentarium in Aphtonii Progymnasmata*, proposes *ekphrasis* as a rhetorical effect that ‘imitates painters’ art’.³⁰ This imitation takes into account that the painting is a fictitious image which parts are described as commonplaces of the ordinary speech that considers for purposes of verisimilitude what is usual and natural. Following Philostratus’ *Eikones*, to Sardinians, the *ekphrasis* arrange the images according to their relating subjects: images of people should, therefore, be considered as people, images of events, as events, and from then on. Is described thereby the subject of the matter, more than a simple image, which the speaker interprets considering the various subjects or things or actions in painting, or from the supposed interpretation that the painter would have done of these same things. For Nicolaus, *enargeia* as distinctive effect on *ekphrasis*, in contrast to *diegesis*, is even more important when it comes to describing paintings or sculptures, that is, works of art. He says:

We should, particularly, when describing statues or paintings or things of this kind, try to add reasons (*logismoi*) why the painter or the sculptor described things in certain ways — for instance, how he described a character as the anger according to this or that reason (*aitia*) or joy —, or we mention some other emotion (*pathos*) resulted from the story about the person being described. The reasons also contribute a lot to *enargeia* in other types of *ekphrasis*.³¹

Nicolaus seems to consider mainly the *ekphrasis* of arts as genre pertinent to the description of human figures, emphasizing the importance of emotions to the production of *enargeia* at the narrative context, rather than the mere description of crude or formal aspects of the painted or carved image.

depictam in tabula siparione imaginem rei, cuius atrocitate index erat commoendus. Quae enim est actoris infantia, qui mutam illam effigiem magis quam orationem pro se putet locuturam?

³⁰ WEBB, *Op. cit.*, p. 27.

³¹ Nicolaos: *Progymnasmata*, Ed. Joseph Felten, Leipzig 1913, *Souda*, vol. 3, II, 4-11, p. 69.

tizando a importância das emoções para a produção de *enargeia* no contexto narrativo, em detrimento da mera descrição de aspectos materiais ou formais da imagem pintada ou esculpida. Amparadas pela causa (*aitia*) que as torna verossímeis, as paixões avivam as descrições das obras de arte, porquanto o orador interpreta a interpretação do pintor ou do escultor, e nela o sentido das ações, dos gestos, das roupagens dos personagens, como signos de emoções ou de um caráter (*ethos*). Por isso Quintiliano³² recomenda aos estudantes de oratória um exercício no qual são inquiridos a explicar os detalhes da imagem de Vênus de Esparta ou do Cupido. A motivação para incluir *ekphrasis* de pinturas e esculturas ou estátuas entre os exemplos de *progymnasmata* pode ter sido a oportunidade de encontrar e desenvolver nestas descrições assuntos diversos relativos a figuras e cenas da mitologia, assim como da poesia bucólica e das obras homéricas, além de outras, muito frequentadas pela audiência. Semelhantemente, descrever uma estátua de Hera ou Ajax ou de um guerreiro entregue à ferocidade da batalha é uma forma de descrever o caráter, o *ethos*. Uma écfrase de Libânio, por exemplo, reproduzida por Michael Baxandall, descreve uma pintura da Casa do Conselho de Antioquia do seguinte modo:

Havia uma paisagem de campos e de casas como costumam ser as casas de gente do campo — algumas maiores, outras menores. À volta das casas, erguiam-se altos ciprestes. Não se podia vê-los por inteiro, porque as casas atrapalhavam a vista, mas as suas copas apareciam por cima dos telhados. Eu diria que essas árvores serviam para proporcionar aos camponeses um lugar de repouso, à sombra de suas folhagens e com o canto alegre dos pássaros empoleirados nos galhos. Quatro homens saíam correndo das casas e um deles chamava um rapaz que estava por perto — o gesto de sua mão direita, como que dando instruções, mostra isso. Um outro estava virado na direção dos primeiros, como que escutando a voz do chefe. Um quarto homem, que tinha a mão direita estendida e segurava com a esquerda um bastão, surgia um pouco à frente da porta, gritando alguma coisa para outros homens que trabalhavam ao redor de uma carroça. Pois, justo nesse momento, uma carroça abarrotada, não sei dizer se de palha ou outra coisa, acabava de sair de um campo e estava no meio do caminho. A carga parecia

³² QUINTILIAN, *Op. cit.* Lib. II, IV, 26, pp. 236-237: “Solebant praeceptores mei neque inutile et nobis etiam incundo genere exercitationis praeparare nos coniecturalibus causis, cum quaerere atque exsequi inberent, Cur armata apud Lacedaemonios Venus, et Quid ita crederetur Cupido puer atque voluer et sagittis ac face armatus, et similia, in quibus scrutabatur voluntatem, cuius in controversias frequens quaestio est, quod genus chriae videri potest”.

não estar bem amarrada, mas dois homens tentavam, meio desajeitadamente, mantê-la no lugar, um de cada lado do veículo: o primeiro, quase nu, exceto por um pano que lhe cobria os rins, tentava escorar a carga com uma vara; do segundo homem só se viam a cabeça e uma parte do peito; mas, a julgar pela expressão do rosto, ele devia estar sustentando a carga com as mãos, ainda que o resto do corpo estivesse escondido pela carroça. Quanto ao veículo propriamente dito, não era daqueles carros de quatro rodas de que fala Homero, pois tinha apenas duas rodas, e é por isso que a carga ia sacudindo para todos os lados, e os dois bois vermelhos, robustos e pescoçudos davam a impressão de precisar mesmo de muita ajuda. Um cinturão prendia a túnica do vaqueiro na altura do joelho; com a mão direita ele segurava as rédeas, puxando-as para incitar os bois. Em vez disso, elevava a voz, dizendo alguma coisa para estimular os bois, a espécie de coisa que se diz aos bois para que entendam nossas ordens. O vaqueiro tinha um cachorro para ficar de sentinela enquanto ele dormia. E lá estava o cachorro, correndo ao lado dos bois. A carroça estava perto de um templo: era o que indicavam as colunas visíveis por entre as árvores”.³³

Baxandall adverte-nos que a descrição acima “não nos capacita a reproduzir o quadro”, embora saiba tratar-se de uma *ekphrasis*. Buscando algo que nas descrições seja indicativo de uma percepção visual esclarecida que se dê no tempo presente simultaneamente à apreensão da obra de arte, o historiador relega a descrição de Libânio a uma opinião que só pode ser expressa “depois de se ter visto o quadro”. No entanto, não há nesta écfrase ou noutra qualquer nada que comprove uma situação vivenciada por um sujeito empírico ou que pressuponha a existência de um sujeito assim especificado como destinatário do discurso ou do quadro verdadeiro, se é que este existiu. O destinatário atual, é claro, não se declara como o destinatário natural dos *progymnasmata* e de écfrases compostas com *enargeia*. Para aquele último as écfrases exercitam e estimulam a imaginação a fim de fornecer mais detalhes na elaboração de uma imagem que “põe em detalhe e apresenta ante os olhos de maneira manifesta o objeto mostrado”, conforme escreve Aftônio,³⁴ depois de Hermógenes e Theon terem escrito o mesmo, com algumas variações. O autor de uma écfrase compõe a figura do narrador fingindo a enunciação com um “como parece provável” ou um “como se fosse” (*bôs eikos*), posicionando-se deste modo como intérprete

Backed by the cause (*aitia*) that makes them believable, passions inflame the works of art descriptions, because the speaker interprets the painter’s or the sculpture’s interpretation, and then the sense of actions, of gestures, of the characters’ garments, as signs of emotions or of a character (*ethos*). For this reason Quintilian³² recommends to the oratory students an exercise in which they are asked to explain the details of the image of Venus in Sparta or the Cupid. The motivation to include *ekphrasis* of paintings and sculptures or statues among the examples of *progymnasmata* may have been the opportunity to find and develop in those descriptions various subjects pertinent to figures and scenes of mythology, as well as to bucolic poetry and homeric feats, among other, frequented a lot by the audience. Similarly, describing a statue of Hera or Ajax or of a warrior given the ferocity of the battle is a way to describe the character, the *ethos*. A Libanius’ *ekphrasis*, for example, reproduced by Michael Baxandall, describes a painting of the Council House at Antioch as follows:

There was a landscape of fields and houses as used to be the country people’s houses — some larger, some smaller. Around the house, were rise tall cypresses. You could not see them whole-length, because the houses perturbed the view, but their crowns appeared above the rooftops. I would say that these trees were used to give farmers a place to rest in the shade of its foliage and with the joyful song of the birds perched in the branches. Four men ran away from the houses and one of them called a guy who was around — his right hand gesture, as if giving instructions, shows it. Another one was turned in the direction of the first ones, as if listening to the voice of the boss. A fourth man, who had his right hand extended and held a cane with his left hand, appeared a little in front of the door, shouting something to other men who worked around a wagon. Because, just at that moment, an overfilled wagon, I can not tell if of straw or anything else, has just left from a field and was along the way. The load did not seem to be well tied, but two men was trying, awkwardly, keep it in place, one on each side of the vehicle: the first

³³ BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A Explicação Histórica dos Quadros*, Cia. das Letras, São Paulo, 2006, pp. 32-33.

³⁴ Teón, Hermógenes, Aftonio, *Op. cit.*, p. 253.

³² QUINTILIAN, *Op. cit.*, (note 23), Lib. II, IV, 26, pp. 236-237: ‘Solebant praeceptores mei neque inutile et nobis etiam iucundo genere exercitationis praeparare nos coniecturalibus causis, cum quaerere atque exsequi inberent, Cur armata apud Lacedaemonias Venus, et Quid ita crederetur Cupido puer atque volucer et sagittis ac face armatus, et similia, in quibus scrutabamur voluntatem, cuius in controversias frequens quaestio est, quod genus chriae videri potest’.

one, almost naked, except for a cloth that covered his kidneys, was trying to uphold the load with a stick; of the second man you could only see the head and a part of the chest; but, judging by the expression on his face, he should be holding the load with his hands, even though the rest of the body was hidden by the wagon. As for the vehicle itself, it was not one of those cars with four wheels that Homer speaks of, because it had only two wheels, and that is why the load was shaking all around, and the two red bulls, strong and long-necked, gave the impression of really needing a lot of help. A waistband fastened the cowboy's tunic in the knee; with his right hand he held the reins, pulling them to urge the bulls. Instead, he raised his voice, saying something to stimulate the oxen, the kind of thing that you tell to the bulls so they can understand our orders. The cowboy had a dog to stay on guard while he was sleeping. And there was the dog, running beside the bulls. The wagon was near a temple: this was indicated by the visible columns through the trees.³³

Baxandall warns us that the description above 'does not able us to reproduce the picture', though knowing that this is an *ekphrasis*. Searching for something that in the descriptions is indicative of a cleared visual perception that occurs at the present time simultaneously to the understanding of the artwork, the historian relegates the Libanius' description to an opinion that can only be expressed 'after having saw the picture'. However, in this ekphrasis or in another one else there is nothing that attests a situation lived by an empirical subject or that presupposes the existence of a person so specified as the recipient of the speech or of the true picture, if it ever existed. The current recipient, of course, is not declared as the natural recipient of *progymnasmata* and *ekphrasis* made with *enargeia*. For the natural recipient *ekphrasis* exercise and stimulate the imagination in order to provide more details in the preparation of an image that 'puts in detail and presents before the eyes the shown object in a quite obvious way', as Aphthonius³⁴ writes, after Theon and Hermogenes having written the same thing, with some variations. An *ekphrasis*' author composes the narrator's figure pretending the enunciation with

e permitindo que o ouvinte possa acolher esta mesma posição. Nicolau recomenda o uso da écfrase para a amplificação do discurso, estimulando a audiência a produzir a emoção adequada acerca de um tipo de pessoa ou ação, e ao mesmo tempo como parte do exercício relacionado ao lugar-comum (*koimos topos*) — por exemplo, quanto à descrição de um crime ou de uma boa ação. Nestes casos, a estratégia de inclusão de imagens e detalhes que tornem mais vívidas as ações descritas é algumas vezes chamada *hupotiposis* ou *diatuposis*, fazendo da écfrase uma espécie de expansão da narrativa básica. A provisão de minúcias ou de pormenores a respeito da cena contribui para o efeito de *enargeia*, como demonstra também Quintiliano a propósito de uma "cidade saqueada" (8, 3, 66) produzindo-a, a narrativa, a partir de muitos detalhes ou da narração *ex pluribus*:

Videatur uidere alios intrantes, alios autem exeuntes, quosdam ex uino uacillantes, quosdam besterna ex potatione oscitantes. Humus erat immunda, lutulenta uino, coronis languidulis et spinis cooperta piscium.

Parece que vi alguns entrando, outros saindo, alguns cambaleando sob o efeito do vinho, alguns bocejando por terem bebido no dia anterior. O chão estava imundo, manchado de vinho, coberto com coroas murchas e espinhas de peixe.³⁵

O evento principal, a festa ou o fim dela, é apresentado por descrições de ações de pessoas (*pragmata*), "entrando, saindo, cambaleando", e do lugar onde estas agem (*topos, topographia*), expondo-os ante os olhos do ouvinte-leitor que, por sua vez, é capaz de compor ou recompor em suas mentes o cenário de abandono deixado após o banquete dos vitoriosos. E Quintiliano, então, indaga: "O que mais poderia alguém ter visto se tivesse entrado [naquele momento] na sala?"³⁶ Como o olho sugerido pelo discurso do orador movimenta-se pelo espaço desta sala, indo das pessoas até o chão, percorrendo-o, com cautela, trata-se mais de produção de uma visualização da cena que opera um movimento de circularidade. Relativo, portanto, à *periagesis*, a écfrase apresenta o detalhe para um olho, não físico, que se detém e que se move muitas vezes, circundando, passeando pela cena, como recurso para a produção da *enargeia*. O autor da écfrase, neste caso, in-

³³ BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A Explicação Histórica dos Quadros*, Cia. das Letras, São Paulo, 2006, pp. 32-33.

³⁴ Teón, Hermógenes, Aftonio, *Op. cit.*, (note 13), p. 253.

³⁵ QUINTILIAN, *Op. cit.*, Lib. VIII, III, 66, pp. 246-247.

³⁶ *Idem*, Lib. VIII, III, 67-68, pp. 248-249: "Quid plus videret qui intrasset? Sic et urbium captarum crescit miseratio. Sine dubio enim, qui dicit expugnatam esse civitatem, complectitur omnia quaecunque talis fortuna recipit, sed in adfectus minus penetrat brevis hic velut nuntius".

venta um narrador que declara que viu, ou que parece ter visto, ou que viu o que qualquer um teria visto amplificando a partir da enumeração de coisas vistas um lugar comum (*koimos topos*) inteligível para a audiência. A visão, o movimento e a sua circularidade contribuem para a amplificação da ficcionalização do acontecimento e sua consequente aceitação como algo verossímil conforme o costume, portanto, digno de ser debatido ou de ser utilizado em debates, encômios, elogios de obras e de feitos etc. Por isso, no étimo, *ek-phrasis* significa “dizer tudo, fazer entender, dizer integralmente ou expor até o fim”. Significa também “expor em detalhe”, “de forma detida” ou “de modo manifesto”, “desdobrado”, “explicado”, ou “explicando-se por si”. No caso dos exemplos citados de Libânio e Quintiliano, move-se a visão das ações para o lugar em que se desenvolvem, e deste, para o lugar em que se situa o próprio narrador trazendo consigo o ouvinte-espectador.

No inciso 11 do *Segundo Comentário*, Lorenzo Ghiberti descreve uma pintura de Ambruogio Lorenzetti. O assunto: jovens frades cristãos são pendurados em uma árvore e depois decapitados pelos sarracenos. Reproduzo-o aqui na íntegra:

Teve a cidade de Siena excelentíssimos e doutos mestres, entre os quais, Ambruogio Lorenzetti, que foi famosíssimo e singularíssimo mestre; fez muitíssimas obras. Foi nobilíssimo compositor — entre suas obras, há nos Frades Menores uma história, que é grandíssima e egregiamente feita e toma toda a parede de um claustro: como um jovem deliberou tornar-se frade; como o referido jovem torna-se frade e seu superior o veste; e como, tornado frade com outros frades, solicita ao seu superior, com grandíssimo fervor, licença para viajar para Ásia para pregar a fé dos Cristãos aos Sarracenos; e como os referidos frades partem e vão ao Sultão; e como começam a pregar a fé de Cristo. Com efeito, são estes presos e levados diante do Sultão, que subitamente ordena que sejam atados a uma coluna e batidos com varas. Foram imediatamente atados e dois começaram a bater nos referidos frades. Ali se pinta como os dois neles bateram com as varas nas mãos, e, revezados por outros dois, repousam com os cabelos molhados, gotejantes de suor, e com muita ansiedade e muita ofegação: vista, a arte do mestre parece uma maravilha; ainda há todo o povo vendo, com os olhos, os frades nus. E está aí o Sultão sentado de modo mouresco com variadas atitudes e diversas vestimentas. Parece que a estes se vê como se estivessem vivos, e como o Sultão dá a sentença para que sejam pendurados numa árvore. Pintou-se aí como eles são pendurados cada um em uma árvore. Manifestamente, todo o povo que ali está vendo sente o frade

an ‘as seems likely’ or an *hos eikos* (‘like it was’), thereby positioning himself as an interpreter and allowing the listener to host this same position. Nicolaus recommends the use of *ekphrasis* for the amplification of the speech, encouraging the audience to produce the appropriate emotion about a type of person or type of action, and at the same time as part of the exercise related to the *koimos topos* (commonplace) — for example, regarding to the description of a crime or of a good action. In these cases, the strategy of including images and details that make the action described more vivid is sometimes called *hupotiposis* or *diatuposis*, turning *ekphrasis* into a sort of expansion of the basic narrative. The provision of details or particularities about the scene contributes to the effect of *enargeia*, as also shows Quintilian regarding to a ‘plundered city’ (8, 3, 66), producing it, the narrative, from many details or from the *ex pluribus* narration:

Videatur uidere alios intrantes, alios autem exeuntes, quosdam ex uino uacillantes, quosdam besterna ex potatione oscitantes. Humus erat immunda, lutulenta uino, coronis languidulis et spinis cooperta piscium.

It seems that I saw some of them entering, other leaving, some reeling under the effect of wine, some yawning because of drinking the day before. The floor was filthy, stained with wine, covered with withered wreaths and fish bones.³⁵

The main event, the party or the end of it, is presented by descriptions of people’s actions (*pragmata*), ‘entering, leaving, reeling’, and by the place when they act (*topos, topographia*), exposing them before the listener-reader’s eyes that, in his turn, is able to compose or recompose in his mind the scene of abandonment left after the victors’ sumptuous dinner. And Quintilian, then, asks: ‘What else could somebody have seen if he had entered [in that moment] the room?’³⁶ As the eye suggested by the speaker’s speech moves through the space in this room, going from people to ground, covering it, with caution, it is more about producing a visualization of the scene that operates a circular movement. Concerning therefore the *periegesis*, the

³⁵ QUINTILIAN, *Op. cit.*, Lib. VIII, III, 66, pp. 246-247.

³⁶ *Idem*, Lib. VIII, III, 67-68, pp. 248-249: *‘Quid plus uideret qui intrasset? Sic et urbium captarum crescit miseratio. Sine dubio enim, qui dicit expugnatam esse civitatem, complectitur omnia quaecunque talis fortuna recipit, sed in adfectus minus penetrat brevis hic velut nuntius.’*

ekphrasis presents a detail to the eye, not a physical one, which remains hold and moves many times, circling, walking through the scene as a resource for the *enargeia* production. The *ekphrasis*' author, in this case, invents a narrator who says he saw, or may have seen, or saw what anyone would have seen amplifying from the list of things seen a *koimos topos* (commonplace) intelligible to the audience. The vision, movement and its circularity contribute to the amplification of the event's fictionalization and its consequent acceptance as something believable according to the usage, therefore, worthy to be discussed or used in debates, encomiums, praise of works and of deeds etc. Therefore, at the etymon, *ek-phrasis* means 'to say everything, to make understand, to say entirely or to expose till the end'. Also means 'to expose in detail', 'in a detained way' or 'in an evident way', 'unfolded', 'explained', or 'self-explaining'. In the examples mentioned by Libanius and Quintilian, the vision of the actions are moved to the place in which they are develop, and from this place, to the one in which is situated the narrator himself bringing with him the listener-viewer.

In clause 11 of *Second Commentary*, Lorenzo Ghiberti describes an Ambruogio Lorenzetti's painting. Subject: young Christian friars are hung on a tree and then beheaded by Saracens. I reproduce it verbatim:

Had the city of Siena distinguished and erudite masters, among whom Ambruogio Lorenzetti, who was very famous and singular master; made a lot of works. He was an illustrious composer — among his works, there is at the Friars Minors a story, which is enormously and admirably made and takes a cloister's wall entirely: how a young man decided to become a friar; how this young man becomes a friar and his superior dresses him; and how, made friar with other friars, asks his superior, with intense enthusiasm, permission to travel to Asia in order to preach the faith of Christians to Saracens; and how these friars depart and goes to Sultan; and how begin to preach the faith of Christ. Indeed, they are arrested and brought before the Sultan, who suddenly commands that they go tied to a pillar and get beaten with sticks. They were immediately tied and two started to hit the friars. There it is painted how the two hit them with sticks in their hands, and, rotated by other two, rest with their hair wet, dripping with sweat, and with a lot of anxiety and great panting: seen, the master's art seems wonderful; there still

pendurado na árvore a falar e a pregar. Como [o sultão] ordena ao verdugo que esses sejam decapitados. E como ali os frades são decapitados, com grandíssima turba, a cavalo e a pé, vendo. E há o executor da justiça, com muitíssima gente armada, homens e mulheres, e, decapitados, os referidos frades; turva-se muitíssimo o tempo escuro, com muito granizo, raios, trovões, terremotos: parece ver-se pintados os perigos do céu e da terra. Parece que todos procuram recobrir-se com grande tremor. Veem-se homens e mulheres e seus panos revirar-se nas cabeças, e os que estão armados pôr os escudos sobre suas cabeças e o granizo, denso, a cair sobre os escudos e que verdadeiramente parece saltar sobre os escudos com ventos maravilhosos. Vê-se o curvar até a terra das árvores que se despedaçam, e todos parecem fugir, e cada um é visto em fuga; vê-se o verdugo cair sob o cavalo que o mata: por isso, muitíssima gente se batizou. Para uma história pintada parece-me uma coisa maravilhosa.³⁷

O ver do narrador tem a sua ação amplificada por outros “veres”: o ver do Sultão, o qual condena os frades; os da multidão, que acompanha o martírio; o do frade, que fala e prega antes de morrer; o ver da audiência. A descrição da pintura com os frades remete o destinatário ao ato de invenção do quadro, como a pintá-lo novamente com palavras, reativando a memória dos *topoi* sabidos da audiência. Aqui a visão também opera de modo circular pela narrativa, cujo mote central é o sacrifício dos frades: percorre das ações dos personagens envolvidos à descrição dos feitos, da tempestade, dos ventos, dos raios, trovões, terremoto, chuva de granizo, árvore se partindo, cavalo empinando, (alguns destes exemplos são arrolados nos *progymasmata* de Theon, Hermógenes e Aftônio), assim como dos caracteres com os soldados do Sultão, “ofegantes, molhados de suor”, pessoas “com tremor”. No final do inciso, a afirmação “*per una storia pitta mi pare una meravigliosa cosa...*”³⁸ indica como o discurso emula a pintura, pois enquanto écfrase, “pinta” com palavras quadro que poderia ou não ter sido pintado, assemelhando-se esta comparação àquela feita a propósito da descrição da *Calúmia*, pintada por Apeles, escrita por Luciano e reescrita por Leon Battista Alberti, o qual arremata: “Essa história, se contada, já agrada, imagine-se a graça e o encanto que teria se a víssemos pintada por Apeles”.³⁹

A *ekphrasis*, ao louvar o engenho e a arte dos pintores e

³⁷ Ghiberti, *Op. cit.*, pp. 37-38, sublinhados nossos.

³⁸ *Idem, ibidem.*

³⁹ Alberti, Leon Battista. *Da Pintura*, Ed. Unicamp, Campinas, 3ª. ed., 2009, p. 129.

escultores, não somente mimetiza a visão que se teria diante das obras como remete o destinatário diretamente às matérias do assunto que estas representam, buscando a sua amplificação ou dramatização também por meio da composição de etopeias, a descrição do caráter de um personagem fictício ou existente. Para Aftônio, que comenta Hermógenes, a écfrase sucede à etopeia, a qual define como “a imitação do caráter de um personagem proposto”.⁴⁰ Como gênero descritivo, subdivide-se em idolopeia, prosopopeia e etopeia — isto é, como a imitação de um personagem conhecido que está morto e deixou de falar, o primeiro subgênero; como alguém cujo caráter e existência são fictícios ou quando se imita o caráter de alguma coisa, o segundo subgênero; ou como um personagem conhecido cujo caráter é inventado, o último subgênero (Theon refere-se a qualquer personagem que fala unicamente pelo termo prosopopeia). Ainda quanto às etopeias, Aftônio as subdivide em emotivas, morais e mistas. As emotivas são as que expressam maximamente emoção; as morais, que oferecem caráter; e as mistas, que contêm caráter e emoção. A etopeia deve ainda, segundo Aftônio, “ser elaborada com um estilo claro e conciso, florido e solto, livre de qualquer artifício ou figura, e dividida em três tempos: presente, passado e futuro”.⁴¹

No *Segundo Comentário*, Ghiberti utiliza etopeias mistas, quando, por exemplo, faz o menino Giotto falar com Cimabue, declarando o seu nome e o de seu pai e ao mesmo tempo a condição de ambos, paupérrima. Num outro inciso, o de número 17, Ghiberti elogia Gusmin, o grande mestre estatuário de Colônia, que vê suas estátuas serem desfeitas para pagamento das dívidas do duque. Esta narrativa se desenvolve do seguinte modo:

Na Germânia, na cidade de Colônia, viveu um mestre da arte estatuária muito perito [chamado Gusmin]; foi de excelentíssimo engenho; esteve com o duque de Anjou, para quem fez muitíssimas obras de ouro; entre outras obras, fez uma tábua de ouro com toda solicitude e disciplina: conduziu-a muito egregiamente. Era perfeito em suas obras; equivalia aos estatuários gregos antigos; fez cabeças maravilhosamente bem e toda a parte nua; não havia outra falta nele, senão a de serem as suas estátuas um pouco curtas. Foi muito egrégio e douto, e excelente na referida arte. Vi muitíssimas figuras formadas [a partir] das suas. As suas obras tinham gentilíssimo ar; foi

are all the people seeing, with their eyes, the naked friars. And there is the Sultan sitting in a Moorish way with various garments. It seems that you see them as if they were alive, and how the Sultan passes the sentence which they must be hanged on a tree. It is painted up there the way how they are hung each one on a tree. Clearly, all the people that are there seeing feel the friar hung on the tree speaking and preaching. How [the Sultan] orders the executioner to beheads them. And how the friars are beheaded there, with a really big mob, on a horseback and on foot, seeing. And there is the executor of justice, with a lot of armed people, men and women, and, beheaded, those friars; the dark time becomes really turbid, with a lot of hail, lightning, thunder, earthquakes: it seems you see painted the dangers of heaven and earth. It seems that everyone try to cover themselves with much tremor. You see men and women and their cloths turning on their heads, and those who are armed putting the shells over their heads and hail, dense, falling over the shields and truly seem to jump on the shields with wonderful winds. You can see the bow to the land of trees that fall apart, and everyone seems to escape, and each one is seen to flight; you see the executioner falling under the horse, which kills him: therefore, a lot of people are baptized. For a painted story it seems to me a wonderful thing.³⁷

The seeing of the narrator has its action amplified by other “seeings”: the seeing of the Sultan, which condemns the friars; the ones of the people who follows the martyrdom; the one of the friar that speaks and preaches before dying; the seeing of the audience. The description of the painting with the friars leads the receiver to the act of the picture’s invention, such as to paint it one more time with words, reactivating the memory of the *topoi* known by the audience. Here the vision also works in a circular way by the narrative, whose central theme is the friars’ sacrifice: runs from the actions of the characters involved to the description of the deeds, of the storm, the winds, the lightning, thunders, earthquake, snow pellet shower, breaking tree, horse rearing, (some of these examples are listed in Theon’s, Hermogenes’s and Aphthonius’s *progymnasmata*) as well as the characters with the Sultan’s soldiers, ‘panting, dripping with sweat’, people ‘with tremor’. At the end of clause, the statement ‘*per una storia pitta*

⁴⁰ Teón, Hermógenes, Aftonio, *Op. cit.*, p. 250.

⁴¹ *Idem*, p. 251.

³⁷ Ghiberti, *Op. cit.*, pp. 37-38, emphasis added.

*mi pare una meravigliosa cosa...*³⁸ indicates how the discourse emulates the painting, because being *ekphrasis*, ‘paints’ with words picture that may or may not have been painted, resembling this comparison to that one made regarding the description of *The Calumny* painted by Apelles, written by Lucian and rewritten by Leon Battista Alberti, who concludes: “This story, if related, pleases already, imagine the grace and charm that it would have if we saw it painted by Apelles.”³⁹

Ekphrasis, in praising the skill and art of the painters and sculptors, not only imitates the view that we would have in front of the works but also leads the recipient directly to the subject matter they represent, seeking its amplification or dramatization also through the composition of *ethopeia*, the description of the character of a fictional or a real character. According to Aphthonius, who comment Hermogenes, *ekphrasis* follows after *ethopeia*, which he defines as ‘the imitation of the character of a proposed character’.⁴⁰ As a descriptive genre, is subdivided into *idolopeia*, *prosopopeia* and *ethopeia* — this is, as the imitation of a known character that is dead or don’t speak anymore, the first subgenus; as someone whose character and existence are fictitious or when something’s character is imitated, the second subgenus; or as a known character whose character is made-up, the last subgenus (Theon alludes to any character that speaks only with the term *prosopopeia*). Still on the *ethopeia*, Aphthonius subdivides them into emotive, moral and mixed. The emotive are the ones that express the emotion maximally, the moral, the ones that offer character, and the mixed, the ones that contains character and emotion. *Ethopeia* should also, according to Aphthonius, ‘be developed with a clear and concise style, flowery and unattached, free of any trick or figure, and divided into three tenses: present, past and future.’⁴¹

In the *Second Commentary*, Ghiberti uses mixed *ethopeias*, when, for example, makes the boy Giotto speak to Cimabue, declaring his and his father’s names and at the same time the condition of both of them, very poor. In another clause, the one of number 17, Ghiberti praises Gusmin, the great

doutíssimo. Viu desfeita sua obra, feita com tanto amor e arte, devido às necessidades públicas do duque; vendo ter sido vã a sua fadiga, jogou-se à terra, ajoelhando-se e, alçando os olhos e as mãos ao céu, falou, dizendo: “Ó Senhor, que governas o céu e a terra e constituíste todas as coisas, não seja muita a minha ignorância por ter seguido outro que não a ti; tem misericórdia de mim!” Subitamente procurou dispensar, por amor ao Criador de todas as coisas, aquilo que tinha. Foi até o alto de um monte onde havia um grande eremitério, entrou, e ali fez penitência enquanto viveu; foi na idade em que terminou o tempo do Papa Martinho.⁴²

Após compor-lhe o caráter, Ghiberti reserva ao ápice da descrição a etopeia emotiva, dramatizando-a pela referida exclamação de Gusmin a Deus, coincidente com o tempo presente, o tempo em que reconhece a sua vaidade, sucedendo o tempo passado no qual fazia estátuas de ouro para o duque, e que antecede o tempo futuro quanto à composição final do *ethos* do personagem, como um monge retirado ao eremitério. Não excludente ou suspensivo quanto à visualização, o efeito produzido por esta espécie de etopeia só a amplifica, trazendo para o acontecimento todos os sentidos da audiência que os mimetiza e, portanto, os reencena. Nestes casos (nos incisos sobre Giotto e Gusmin), pessoas existentes têm o seu caráter composto com verossimilhança, pois preenchem os *topoi* do discurso encomiástico que elogia os artistas e as suas obras representadas de acordo com as descrições de outras pinturas e esculturas que, ausentes, são aquelas que particularmente se inventam como exemplos discursivos nas histórias de Plínio, o Velho. Mas no *Segundo Comentário* há também descrições que, sem deixar de operar no gênero *ekphrasis*, expõem ante os olhos obras presentes ou conhecidas da audiência. Não se trata, contudo, da observação de obras relatadas como objetos empíricos, mas da redição e confirmação de tópicos que, podendo ser pintadas ou esculpidas, assim como são escritas ou faladas, mantêm uma homologia com os procedimentos discursivos e seus diversos gêneros e modalidades retóricas. As notícias de obras feitas confirmam-nas nos feitos dignos de elogio que são matérias dos comentários, principalmente porque agenciam repetidamente os lugares-comuns utilizados para a formulação de imagens mentais que, relativas a objetos presentes ou ausentes, são comparadas com aqueles

³⁸ *Idem, ibidem.*

³⁹ ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, Ed. Unicamp, Campinas, 3ª. ed., 2009, p. 129.

⁴⁰ Teón, Hermógenes, Aftonio, *Op. cit.*, (note 13), p. 250.

⁴¹ *Idem*, p. 251.

⁴² Ghiberti, *Op. cit.*, pp. 40-41.

lugares para que sejam aceitas como verossímeis. A inclusão de obras existentes como matéria da descrição, visando ao elogio, dignifica o engenho, assim como, em geral, o acréscimo de *tropos* do tipo: “foi feito por sua própria mão” ou “pintado de sua mão há tal obra”, pois o caráter do artista é composto também de acordo com a sua maneira singular de operar. Na narrativa ghibertiana são muitos os exemplos apresentados que referem obras existentes: os mosaicos feitos para a *Navicella* da Catedral de São Pedro, por Giotto, ou os afrescos da guerra e da paz, pintados por Ambrúgio Lorenzetti para o *Palazzo della Signoria* de Siena, os relevos feitos para a *Segunda Porta do Batistério de Florença*, provenientes da oficina de Ghiberti. Esta narrativa, em particular, se inicia com a exposição da causa, isto é, da encomenda que lhe foi feita, seguida da declaração de que seguiu, a título da invenção, as histórias bíblicas do Velho Testamento, imitando a natureza quanto à composição das mesmas histórias. Quanto à imitação, Ghiberti elogia a impressão que produzem ao olho, ou seja, as histórias “parecem em relevo” com as figuras mais próximas, maiores, e as mais afastadas, menores. Quanto à écfrase, o texto imita de modo breve a disposição perspéctica das figuras que compõem as histórias. Ghiberti passa então a descrevê-las pelo assunto: a primeira, “a criação do homem e da mulher e a sua desobediência ao Criador”. A história em questão é composta com quatro micro-histórias e cenas: 1. A criação de Adão; 2. A criação de Eva; 3. Eva prova do fruto proibido; 4. A expulsão do Paraíso. Ghiberti denomina a esta subdivisão também pelo termo histórias ou efeitos. Na segunda história, sobre Caim e Abel, a disposição se dá da seguinte maneira: 1. Os sacrifícios de Caim e de Abel; 2. O acolhimento por Deus do sacrifício de Abel; 3. Caim, por inveja, mata o irmão; 4. Deus pergunta a Caim sobre Abel. As demais histórias seguem a mesma disposição, imitando a exposição das cenas partícipes do assunto como efeitos das histórias bíblicas imitadas, suas causas, pelos baixos-relevos em bronze, expostos também como matérias da narrativa. É sempre possível pensar numa homologia entre o texto bíblico e o relevo plástico, pondo, por intermédio deste, “sob os olhos” do espectador, os efeitos principais atribuídos à história, uma vez que “pôr em relevo” alguma coisa plasticamente pode ser semelhante a “pôr em evidência” textualmente. Como procedimento homólogo ao da arte plástica, a *enargeia* opera em écfrases que, por sua vez, presentificam estas mesmas histórias, refeitas ou reditas em bronze, como feitos dignos de louvor da

statuary master from Cologne, who sees his statues being defaced to pay the duke’s debts. This narrative is developed as follows:

In Germania, in the city of Cologne, lived an expert master of the statuary art [called Gusmin]; he was a man with excellent skill; was with the duke of Anjou, for whom he made a great number of gold peaces; among other works, he made a golden board with all the care and discipline: led it in a very admirable way. He was perfect at his works; he was equivalent to the ancient Greeks statues sculptures; he made heads extremely well and all the nude part; he did not fault in any other thing, except for making his statues a little too short. He was very prominent and erudite, and excellent in that art. I saw many figures formed [from] his. His works had a really pleasant air; he was so erudite. He saw defaced his work, made with so much love and art, due to duke’s public necessities; seeing having been vain his fatigue, he threw himself to the ground, kneeling himself and, rising his eyes and hands to the sky, spoke, saying: ‘Oh Lord, who rules the sky and the ground and set up everything, won’t be great my ignorance by having followed another one instead of you; have mercy on me!’ Suddenly sought to dismiss, by love to the Creator of all that exists, what he had. Went to the top of a Hill where there was a large cemetery, entered it, and there he made penitence as long as he lived; it was at the age when ended the time of Pope Martin.⁴²

After composing the character, Ghiberti reserves to the description’s apex the emotive *ethopeia*, dramatizing it with that exclamation of Gusmin to God, coincident with the present time, the time when he recognizes his vanity, that succeeds the past time in which he use to make golden statues to the duke, and that comes before the future time concerning the final composition of the character *ethos*, as a monk confined to the hermitage. Not exclusionary or suspensive for the visualization, the effect produced by this sort of ethopoeia only amplifies it, bringing to the event all of the senses of the audience that imitates them and, therefore, reincarnates them. In those cases (in the clauses about Giotto and Gusmin), existing people have their characters composed with verisimilitude, because they fulfill the *topoi* of the encomiastic speech that praises the artists and their works represented according to the descriptions of other

⁴² GHI BERTI, *Op. cit.*, pp. 40-41.

paintings and sculptures which, absents, are those that particularly invent themselves as discursive examples in the stories of Pliny the Elder. But in the *Second Commentary* there are also descriptions that, while operating in the *ekphrasis* genre, expose before the eyes works known by or actual to the audience. It is not about, however, the observation of works reported as empirical objects, but the repetition and confirmation of topics that, as they can be painted or sculpted, just as they are written and spoken, maintain a homology with the discursive procedures and its various genres and rhetorical modalities. The news about made works confirmed them in the worthy of praise deeds that are commentaries' matters, mainly because they repeatedly drive the used commonplaces to the formulation of mental images that, related to present or absent objects, are compared with those places in order to be accepted as verisimilars according to the truth opinion of the usage (*endoxa*). The inclusion of existing works as a description's matter, seeking praise, dignifies the skill, as well as, in general, the addition of *tropos* like: 'it was made by his own hand' or 'painted by his hand there is that work', because the artist's character is also compound according to his singular way of operating. In the Ghibertian narrative are many the examples presented that refer existing works: the mosaics made to the *Navicella* of the Saint Peter Cathedral, by Giotto, or the frescoes of war and peace painted by Ambrugio Lorenzetti to the Siena's *Palazzo della Signoria*, the reliefs made to the *Second Door of the Florence Baptistery*, proceeding from Ghiberti's atelier. This narrative, particularly, starts with the exposition of the cause, that is, of the order that was made for him, followed by the declaration that followed, for the purpose of the invention, the bible stories from the Old Testament, imitating the nature as regards to the same stories composition. As for the imitation, Ghiberti praises the impression that it produces before the eye, that is, the stories 'seem to be in relief' with the closest figures, larger, and the farthest ones, smaller. As for the *ekphrasis*, the text imitates in a brief way the perspective arrangement of the figures that compose the stories. Ghiberti starts then to describe them by the subject: the first one, 'the man and woman creation and their disobedience to the Creator'. This story is composed by four micro stories and scenes: 1. The creation of Adam; 2. The creation of Eva; 3. Eva tastes the forbidden fruit;

arte do estatuário, embora não os tenham propriamente — i.e., os relevos da *Segunda Porta do Batistério*, presentes ao ato de elocução dos comentários. Por outro lado, pode-se pensar num lugar comum, ou seja, num *tópos*, que opere por efeito de emulação alguma divergência na descrição da representação plástica ou pictórica de um tema que já foi objeto de uma narração feita anteriormente ou que se constitui como um lugar autorizado, como em Homero, por exemplo. Nas *Descrições de Quadros*,⁴³ ao referir uma cena sobre a vingança de Aquiles, por Pátroclo, à luta entre os deuses Hefesto e Escamandro, Filóstrato convida de início a olhar o quadro, dizendo que o mesmo segue Homero em tudo. Mas no final da écfrase, acrescenta: "As chamas de fogo não são vermelhas nem têm seu aspecto usual, mas resplandecem como o ouro e o sol. Porém, isto já não é de Homero".⁴⁴ Percebe-se, desse modo, que a amplificação constituída no fim, pinta, com *enargeia*, Hefesto envolto em fogo, fazendo-a se descolar, tenha ou não existido o quadro, da narrativa homérica à qual se assemelha, ou melhor, a qual emula.

Semelhantemente, as descrições dos painéis de bronze expostos nos comentários ghibertianos parecem emular as histórias bíblicas muito mais que os relevos feitos para a *Segunda Porta do Batistério de Florença*. Em relação a estas descrições, os relevos encontram o seu acme persuasivo em partes diferentes e por meio de efeitos diversos. O nono quadro, ou *formella* da *Segunda Porta*, por exemplo, exemplifica bem estes descompassos entre imagem e imagem — ou seja, entre a imagem que se oferece como écfrase no comentário e a imagem figurada no painel de bronze existente —, isto caso o painel mencionado no texto refira o existente: o quadro representa a história de Davi matando Golias. Ghiberti, ou a função enunciativa do texto, dispõe os efeitos da história por meio do uso de uma etopeia figurando Davi, que diz: "Saul esmagou mil e Davi, dez mil".⁴⁵ No painel de bronze, no entanto, o lugar reservado à demonstração por Davi de seu troféu de guerra é humilíssimo, ao fundo do quadro, num dos últimos planos. Numa brecha entre a imagem de duas rochas escarpadas e contra uma cortina de árvores, a figura pequenina e pouco relevada de Davi carrega a cabeça imensa de Golias em seus braços, estendidos à frente do corpo, em direção a uma

⁴³ FILÓSTRATO. *Heroico. Ginnástico. Descriptiones de Cuadros*, Editorial Gredos, Madrid, 1996, pp. 225-226.

⁴⁴ *Idem*, p. 226.

⁴⁵ Ghiberti, *Op. cit.*, p. 46.

mulher que toca para ele, em homenagem, um tamborete. O ponto forte no quadro de bronze é reservado, ao contrário, ao momento em que Davi, no primeiro plano, decepa a cabeça de Golias, cujo corpo enorme reclinava-se sobre o chão. À esquerda e um pouco mais ao alto, um grupo de magníficos soldados paramentados em belas armaduras dirige a sua vista para esta ação, ajudando a amplificá-la. À direita, prossegue o combate entre judeus e filisteus, e todas estas figuras têm o seu modelado mais pronunciado do que os daquelas figuras que se situam no plano intermediário do painel ou no fundo, onde se encontra a cena que teria servido à constituição da referida etopeia.

O cotejo entre a imagem do relevo de bronze de Ghiberti e a descrição textual nos faz reconhecer imediatamente que houve critérios distintos para a composição da mesma história, assim como quanto à seleção dos efeitos que seriam mais persuasivos em cada caso. Não é o relevo de bronze que Ghiberti “põe sob os olhos” em seu comentário, mas provavelmente um símile do mesmo operando em chave diversa, ativando por meio da referida etopeia a *enargeia* ou evidência no âmbito do discurso epidítico. A gradação de modelados no relevo do painel, dos mais pronunciados aos menos profundos, é resultante possivelmente da maneira de operar o verossímil pela arte plástica, conhecida desde os antigos. Há nesta gradação como uma imitação, pelo bronze, da pedra cortada, dos mármoreos mais insígnos dos romanos, por exemplo, que a emulação do antigo trouxe novamente à cena nos séculos XIV e XV. As figuras suplicantes e agônicas, dispostas no primeiro plano do sétimo quadro da *Segunda Porta*, representando Moisés recebendo as tábuas da lei no alto do Monte Sinai, assemelham-se muitíssimo às figuras dos dácios em combate contra os romanos, figurados na Coluna Trajana, dentre outras possibilidades de comparação. O principal efeito no relevo, contudo, não é reservado para a ação principal: a de Moisés que recebe as tábuas pelas mãos de Deus fluando no meio de uma nuvem repleta de anjos. O efeito principal, no relevo de bronze, se dá no primeiro plano, com o destacamento de algumas figuras erguendo os braços e as mãos para o alto em atitude de súplica e admiração. No comentário sobre o quadro, diversamente, o afeto é figurado como efeito secundário, espécie de consequência do ato de Deus sobre a natureza física: “como o povo se maravilha”, diz Ghiberti, “com os terremotos, raios e trovões” e “como o povo fica muito estupefato ao pé do monte”.⁴⁶

⁴⁶ Ghiberti, *Op. cit.*, p. 46.

4. The expulsion from Paradise. Ghiberti calls this subdivision also by the term stories or effects. The arrangement of the second story, about Cain and Abel, is as follows: 1. Cain's and Abel's sacrifices; 2. The reception by God of Abel's sacrifice; 3. Cain out of jealousy kills his brother; 4. God asks Cain about Abel. The other stories follow the same arrangement, imitating the exposition of the scenes that take place in the subject as effects of the imitated bible stories, its reasons, by the low reliefs in bronze, also exposed as narrative matters. It is always possible to think at an homology between the bible text and the plastic relief, putting, through this last one, 'in front of the eyes' of the spectator, the main effects conferred to the story, once that 'to put in relief' something plastically can be similar to 'to put in evidence' textually. As a homolog procedure to the plastic art's, *enargeia* operates in *ekphrasis* which, by its turn, make present those same stories, remade or repeated in bronze, as deeds worthy of praise of the statuary art, although they don't properly have them — i.e., the reliefs of the *Second Door of the Florence Baptistery*, present to the act of the elocution of the commentaries. On the other hand, it is possible to think at a commonplace, that is, at a *tópos*, which operates by effect of emulation some divergence in the description of the plastic or pictorial representation of a subject-matter that had already been object of a narration earlier made or that is constituted as an authorized place, as in Homer, for example. In the *Description of Paintings*,⁴³ when Filostrato refers a scene about Aquiles' revenge, by Patroclos, while gods Hefesto and Escamandro are fighting, he invites from the beginning to look at the painting, saying that it follows Homer in everything. But at the end of the *ekphrasis*, he adds: "The flames of fire are not red neither have their usual aspect, but they shine like the gold and the sun. However, this is no more of Homer".⁴⁴ It is then understandable that the amplification constituted at the end paints, with *enargeia*, Hefesto surrounded by fire, making it detach itself, having or having not existed the painting, from the Homeric narrative to which it is similar, or rather, which it emulates.

Similarly, the descriptions of the bronze panels exposed in the Ghibertians commentaries seem

⁴³ Filóstrato: *Heróico. Gímástico. Descripciones de Cuadros*, Editorial Gredos, Madrid 1996, pp. 225-226.

⁴⁴ *Idem*, p. 226.

to emulate the bible stories much more than the reliefs made to the *Second Door of the Florence Baptistery*. Regarding those descriptions, the reliefs find their persuasive acme in different parts and by means of diverse effects. The ninth frame or *formella* of the *Second Door*, for example, exemplifies well those dissonances between image and image — that is, between the image that offers itself as *ekphrasis* in the commentary and the image figured at the existing bronze panel —, this in case of the panel mentioned in the text refers the existent one: the frame represents the story of David killing Goliath. Ghiberti, or the function of enunciating of the text, arranges the story effects using an *ethopeia* that figures David, who says: ‘Saul crushed one thousand and David, ten thousand’.⁴⁵ At the bronze panel, however, the place reserved to the demonstration by David of his war trophy is really humble, at the back of the frame, almost at the background. In a gap between the image of two steep rocks and opposite to a tree curtain, the tiny and slightly in relief figure of David carries Goliath’s huge head on his arms, extended in front of the body, toward a woman that plays to him, in honor, a tabouret. The strong point at the bronze frame is reserved, on the contrary, to the moment when David, at the foreground, cuts off Goliath’s head, whose huge body leans on the ground. To the left and a little higher, a group of magnificent soldiers adorned with beautiful armor drives his view to this action, helping to amplify it. To the right, proceeds the combat between Jews and Philistines, and all these figures have its modeling more pronounced than those of the figures that are situated at the panel’s middleground or at the background, where there is the scene that would be useful to the constitution of such *ethopeia*.

The confrontation between the Ghiberti’s image of the bronze relief and the textual description make us immediately recognize that there were different discernment on the composition of the same story, as well as to the selection of the effects that would be more persuasive in each case. It is not the bronze relief that Ghiberti ‘puts in front of the eyes’ in his commentary, but probably a similar of it operating in a different key, activating through the abovementioned *ethopeia* the *enargeia* or the evidence in the ambit of the epideictic speech. The gradation of moldings at the panel relief, from the

Desse modo, por meio da enumeração dos efeitos naturais, o narrador amplifica a exposição do feito principal, pondo aos olhos do leitor não somente imagens, mas também som, pois traz o barulho do trovão. Para isto, frequenta-se novamente um *topos* de Plínio, o Velho, que conferiu a Apeles de Cos a capacidade de saber excelentemente pintar tudo, até raio e trovão,⁴⁷ o que é uma écfrase incrível quanto ao elogio da pintura e do pintor. Ausente do relevo de bronze, tal efeito só pode soar aos olhos da mente da audiência por meio da fantasia que a écfrase torna visível. Pinta-se com palavras o raio, como o fogo envolvendo Hefesto em fúria na écfrase de Filóstrato, como o relâmpago da *Tempestade* de Giorgione: mas aí o raio está pintado ao fundo, e tão longe, que para os olhos da mente são audíveis distantes as fricções do ar que dele se irradiam.

⁴⁵ Ghiberti, *Op. cit.*, p. 46.

⁴⁷ Plínio, o Velho. *História Natural, As Belas Letras*, Paris, 1985, XXXV, XXXVI, 96, p. 77.

more pronounced to the less deep, results possibly from the way of operating the verisimilar by the plastic art, known since ancient times. There is at this gradation a kind of an imitation, by bronze, of the cut stone, of the Romans' most distinguished marbles, for example, which the emulation of the old brought back to the scene in the fourteenth and fifteenth centuries. The figures in prayer and agonizing, arranged at the foreground of the seventh frame of the *Second Door of the Florence Baptistery*, representing Moses receiving the tables of the law on top of the Mount Sinai, are very similar to the figures of the Dacians in battle against the Romans, figured at the Trajan's Column, among other possibilities of comparison. The main effect at the relief, however, is not reserved to the main action: the one of Moses who receives the tables from the hands of God floating in the middle of a cloud full of angels. The main effect, at the bronze relief, occurs at the foreground, with the detachment of some figures rising up their arms and hands in an attitude of supplication and admiration. In the commentaries about the frame, otherwise, the affection is figured like a secondary effect, kind of a consequence of the act of God over the physical nature: 'how people marvel', says Ghiberti, 'at the earthquakes, lightning and thunder' and 'how people get really astonished at the foot of the hill'.⁴⁶ So, by the enumeration of the natural effects, the narrator amplifies the exposition of the main deed, putting in front of reader's eyes not only images but also sound, because he brings the noise of the thunder. For this purpose, he again visits a *tópos* of Pliny the Elder, which gave to Apelles of Kos the capacity of knowing how to excellently pain everything, even the lightning and the thunder,⁴⁷ which is an amazing *ekphrasis* regarding the praise of the painting and of the painter. Absent in the bronze relief, such effect can only sounds to the mind's eyes of the audience through the fantasy that *ekphrasis* makes visible. Lightning is painted with words, like the fire that covers Hefesto in anger at Philostratus' *ekphrasis*, like the thunder of Giorgione's *The Tempest*: but there the lightning is painted at the background, and so far that, to the mind's eyes, are faraway audible the air frictions that irradiate from it.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ PLINE, l'Ancien: *Histoire Naturelle, Les Belles Lettres*, Paris 1985, XXXV, XXXVI, 96, p. 77.