

Metamorfose da língua: um “obscuro” verso da *Eneida*

Francisco Edi de Oliveira Sousa¹⁶

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Este artigo discute um comentário de M. F. Quintiliano ao verso 1.109 da *Eneida*: perturbado por uma mistura desordenada de palavras, esse retor julga tal verso obscuro. Através das noções de obscuridade e de arte destinada especialmente ao olhar, ligamos (anacronicamente) essa discussão à estética barroca e a reflexões de Buci-Glucksmann e Deleuze. A fim de investigarmos a obscura ordem desse verso e julgar o comentário de Quintiliano, explicitamos aspectos da elaborada *elocutio* do episódio em que o verso se encontra (*Eneida* 1.92-117) e em seguida o examinamos em função de seu contexto; com isso, demonstramos que a metamorfose produzida com o hipérbato na *Eneida* 1.109 é funcional e eloquente e que o artifício empregado em sua *elocutio* forja uma espécie de anamorfose para o olhar de Quintiliano. Em outros termos, recorrendo a Deleuze, o obscuro verso seria uma “dobra” e seu contexto a “desdobra”, as quais evidenciam a Forma.

Palavras-chave

Eneida. Quintiliano. Barroco.

¹⁶ Professor de Latim e de Literatura latina no Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade Federal do Ceará (UFC). Membro de PPGLetras (UFC), na linha de pesquisa de Estudos clássicos.

Discutir uma passagem da *Eneida* de Virgílio (70-19 a.C.) em uma coletânea de textos sobre o Barroco parece um ato descontextualizado, pois, além da distância temporal, muitos estudiosos julgam que o Barroco oponha-se a concepções clássicas, sobretudo à noção de unidade. Hauser (1992, p. 159, 163-164), todavia, contesta tal julgamento e concebe o Barroco como uma arte sem um caráter estilístico uniforme, a qual pode conjugar tendências supostamente opostas, tornando-se capaz de conviver com o clássico. Além disso, pesquisas como as de Christine Buci-Glucksmann, voltadas em especial para o olhar barroco¹⁷, aproximam de modo consistente esta estética e a Antiguidade clássica, como ela própria expõe ao elencar temas e metodologia de investigação:

O barroco histórico centrado nos temas de Narciso e Proteu; emprego de novas categorias tomadas da retórica do sublime, de Lacan e Benjamin; constituição de uma estética do pensamento característica das artes: alegoria, forma-ausência de forma, nada, o maravilhoso e o *furor*. O virtual empurra o barroco para seu extremo, baseando-se desta vez no mito de Ícaro, e desenvolve uma cultura de fluxo, de artefatos e um novo tipo de imagem, a imagem-fluxo.

Nesse sentido, o barroco do artifício, da metamorfose e da anamorfose continua sua linhagem até hoje. (2013, p. xv)¹⁸

Esse delineamento referido por Buci-Glucksmann de fato teria embriões na Antiguidade. Ademais, se aplicarmos à relação entre clássico e Barroco as noções de “dobra” e “desdobra” barrocas mencionadas por Deleuze (1991) ao comentar a filosofia de Leibniz, poderíamos considerar o clássico uma “desdobra” para a qual o Barroco seria uma “dobra”, um participa da caracterização do outro.

Sendo assim, perdão seja concedido ao anacronismo da afirmação de que certa vez um verso da *Eneida* pareceu “barroco” a M. F. Quintiliano, gramático e retor do século I de nossa era. Neste artigo, com o intermédio de uma crítica de Quintiliano, o Barroco e a discussão de uma passagem da *Eneida* relacionam-se através da noção de obscuridade e da concepção de arte voltada em especial para o olhar.

¹⁷ Partindo de um comentário da ópera *Orpheo*, de Monteverdi, Buci-Glucksmann (2013, p. 2) chega a um axioma barroco fundamentado no olhar: “*To Be Is to See*”. O olhar assim adquire uma capacidade epistemológica e estética e passa a ser concebido como um *optikon* ontológico. Para a autora (2013, p. 6-7), especialização e arte ótica são traços característicos do barroco.

¹⁸ The historical baroque centered on the themes of Narcissus and Proteus; employing new categories borrowed from the rhetoric of the sublime, and from Lacan and Benjamin; and constituting an aesthetic of thought characteristic of the arts: allegory, form-formlessness, nothingness, the marvelous, and furor. The virtual pushes the baroque to its extreme, based this time on the myth of Icarus, and develops a culture of flux, of artifacts and a new kind of image, the flux-image. (As traduções de textos em língua estrangeira moderna são nossas).

No oitavo livro de sua *Institutio oratoria*, Quintiliano estuda a elocução (*elocutio*) fundamentando-se nas quatro virtudes da linguagem já expostas por Aristóteles (*Retórica* 3, 1407a19-1410b5: ἀρχὴ τῆς λέξεως): correção (*latinitas*, τὸ ἐλληνίζειν), clareza (*perspicuitas*, σαφήνεια), ornamento (*ornatum*, σχῆμα) e *decorum* (*ad id quod efficere uolumus accommodatio*¹⁹, πρέπον). Em 8.2 examina a clareza (*perspicuitas*) na elocução. Em 8.2.12-21 trata da *obscuritas* (ἀσάφεια), um vício prejudicial à clareza: primeiramente a que repousa no emprego lexical (8.2.12-13: *obscuritas fit uerbis*), depois a que resulta da contextura do discurso (8.2.14-21). Ao considerar esse segundo tipo no que tange à ordem dos termos, cita o verso 1.109 da *Eneida*:

[8.2.14] Plus tamen est obscuritatis in contextu et continuatione sermonis, et plures modi. Quare nec sit tam longus ut eum prosequi non possit intentio, nec transiectione ultra modum [hyperbato] finis eius differatur. Quibus adhuc peior est mixtura uerborum, qualis in illo uersu:

saxa uocant Itali mediis quae in fluctibus aras

[8.2.14] A obscuridade é mais significativa na contextura e na continuidade de um discurso, e de diversas formas: assim, não deve ser tão longo a ponto de nossa atenção não conseguir acompanhá-lo; nem deve ter sua delimitação dispersa por uma transposição exagerada [hipérbato]²⁰. Pior do que isso é uma mistura de palavras como ocorre neste verso:²¹

*saxa uocant Itali mediis quae in fluctibus aras*²²

Quintiliano faz, pois, uma grave crítica à disposição das palavras nesse verso.

Alguns séculos mais tarde, ao definir a *synchysis*, uma figura que corresponde a uma aglomeração de hipérbatos ou a um longo e confuso hipérbato, o gramático Élio Donato (séc. IV d.C.) retoma esse verso como exemplo:

synchysis est hyperbaton ex omni parte confusum, ut “tris notus abreptas in saxa latentia torquet, / saxa uocant Itali mediis quae in fluctibus aras”. est

¹⁹ O texto da *Institutio oratoria* é o editado por Russell (QUINTILIAN, 2001).

²⁰ A tradução mais comum para *finis differatur* é “conclusão diferida”. Acreditamos, porém, que nesse passo Quintiliano refira-se à demarcação sintagmática, à sintaxe, à ordem dos termos. Quatro razões teríamos para esse julgamento: o hipérbato em si não delonga necessariamente um discurso, não protela a conclusão de uma frase; o exemplo oferecido na sequência evidencia a *ordem dos termos* em um verso; a retomada em 8.2.22 dos assuntos tratados nesse livro ressalta a abordagem da ordem (*Nobis prima sit uirtus perspicuitas, propria uerba, rectus ordo, non in longum dilata conclusio, nihil neque desit neque superfluat*); e gramáticos posteriores, como Élio Donato e Sérvio (referidos na sequência de nosso texto), abordam esse verso quanto à desordem de seus termos. (Todos os grifos nas citações deste artigo são nossos).

²¹ Quando não houver indicação de tradutor, as traduções dos textos em latim são nossas.

²² Traduzido palavra por palavra em sua ordem original, esse verso seria: “Pedras denominam os Ítalos no meio que das ondas Altares”.

enim ordo hic: tris abreptas Notus in saxa torquet, quae saxa in mediis fluctibus latentia Itali aras uocant. (*Donati ars maior* (ed. L. Holtz 1981, 603-674 = *GL* 4,367-402), “de uitiis et uirtutibus orationis” (653,1-674,10 H) 671)

synchysis é um hipérbato de todo confuso, como em “*tris notus abreptas in saxa latentia torquet, / saxa uocant Itali mediis quae in fluctibus aras*”; nesse caso a ordem é esta: *tris abreptas Notus in saxa torquet, quae saxa in mediis fluctibus latentia Itali aras uocant*.

Quase na mesma época de Donato, em seu comentário da *Eneida*, Mauro Sêrvio Honorato (séc. IV-V d.C.) também julga tal verso desordenado e então lhe propõe um “arranjo adequado”: “SAXA VOCANT ITALI MEDIIS QVAE IN FLVCTIBVS ARAS: *ordo est: ‘quae saxa in mediis fluctibus Itali aras uocant’*” (*ad Aen.* 1.109). A tradução palavra por palavra da ordem proposta por Sêrvio seria: “Tais pedras no meio das ondas os Ítalos altares denominam”.

Em tempos mais recentes, Austin (1971, p. 59, *ad Aen.* 1.109) indica estudiosos contemporâneos que ainda condenam a organização desse verso.

Confirma-se, portanto, a estranheza salientada por Quintiliano em relação à disposição das palavras na *Eneida* 1.109. Quintiliano teria razão ao usar esse passo como exemplo de um vício de linguagem? Essa obscuridade seria passível de censura?

Esse suposto problema amplia-se ao prosseguirmos com o texto de Quintiliano. Após criticar a obscuridade em uma sequência discursiva, o retor recrimina o emprego de um parêntesis longo, capaz de prejudicar a compreensão de um texto:

[8.2.15] Etiam interiectione, qua et oratores et historici frequenter utuntur ut medio sermone aliquem inserant sensum, impediri solet intellectus, nisi quod interponitur breue est.

[8.2.15] Também um parêntesis (que oradores e historiadores frequentemente empregam a fim de introduzir algum pensamento no meio de um discurso) costuma ser um impedimento à compreensão – a não ser quando a interposição é breve.

Diante disso, complica-se mais a situação do verso 1.109 da *Eneida*, uma vez que, além de parecer obscuro, é parte de um parêntesis que se estende até o verso seguinte – qualificado por Austin (1971, p. 59, *ad Aen.* 1.109) como um típico parêntesis virgiliano.

Exposto o problema, contextualizemos nosso objeto de estudo. Esse verso integra a descrição de uma tempestade provocada por Éolo a pedido de Juno:

Súbito, o frio percorre de Eneias os membros, deixando-os paralisados; aos astros as mãos elevando, por entre fundos suspiros, bradou: “Oh, três vezes e quatro felizes

os que morreram à vista dos pais, sob os muros de Troia!
Ó tu, valente Tidida, o mais forte dos filhos de Dânao!
Não ter eu tido a ventura, ao lutar nas campinas de Troia,
de perecer sob os golpes dos teus fulminantes ataques,
no mesmo ponto em que Heitor sucumbiu sob a lança de Aquiles,
onde Sarpédone ingente, onde tantos escudos lascados
e capacetes e corpos de heróis o Simoente carrega!
Não acabara, e o violento Aquilão em reforço à tormenta
bate de frente na vela maior e até aos astros a atira;
quebram-se os remos; a proa se volta, deixando as costados
à mercê d'água. Montanha escarpada desfaz-se nos mastros.
Uns marinheiros se agarram na crista das ondas; o fundo
outros enxergam do mar, cuja areia sem pausa referve.
Noto a três barcos impede de encontro a uns rochedos ocultos,
dura meseta a que os ítalos deram o nome de Altares,
quase submersos; três outros arrasta do mar encrespado
Euro aos estreitos e sirtes do fundo – espetáculo triste! –,
nesses baixios os prende e os circunda de bancos de areia.
À vista mesmo de Eneias uma onda o navio surpreende
do fido Oronte e seus lícios, caindo de cheio na popa.
Parte-se a nau; de cabeça o piloto mergulha no oceano;
as ondas brabas três vezes o casco anegrado volteiam,
té ser tragado num ápice por um voraz torvelinho. (*Eneida* 1.92-117)²³

Tal tempestade reveste-se de grande relevância, visto que encerra a primeira aparição de Eneias no poema e problematiza a inserção da *Eneida* na tradição poética do ciclo troiano, dos poemas homéricos.

Essa passagem é parte de um episódio maior, contido nos versos 1.34-156, o qual tem como modelo primeiro e reconhecível o canto quinto da *Odisseia*: após uma reunião de deuses (5.1-42), Hermes leva para Calipso a deliberação de que ela permita a partida de Odisseu (5.43-147); a ninfa comunica tal decisão ao herói, que fabrica uma embarcação (5.148-261), na qual deixa a ilha de Calipso e dirige-se à terra dos Feácios (5.262-281); Posido o vê e provoca a tempestade que atormenta Odisseu até que Palas Atena acalme os ventos (5.282-387). Depois da “telemaquia” (*Odisseia* 1-4), esse canto marca a entrada efetiva de Odisseu em cena.

No processo mimético praticado por Virgílio, desconsiderando a “telemaquia”, o começo da *Eneida* evoca esse “começo da *Odisseia*”. À guisa de ilustração desse processo, vejamos no discurso de Eneias uma alusão ao de Odisseu:

talia uoce refert: ‘o terque quaterque beati,
quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis
contigit oppetere! [...] (*Eneida* 1.94-96)²⁴

τρίς μάκαρες Δαναοὶ καὶ τετράκις, οἱ τὸτ’ ὄλοντο
Τροίη ἐν εὐρείῃ, χάριν Ἀτρεΐδῃσι φέροντες.

²³ Tradução de Carlos Alberto Nunes (VIRGÍLIO, 2014).

²⁴ O texto da *Eneida* é o editado por Conte (2009).

Três vezes ditosos, quatro, os dânaos que morreram
na ampla Troia, obsequiando os filhos de Atreu. (*Odisseia* 5.306-307)²⁵

E Macróbio (*Sat.* 6.2.31) informa que essa tempestade (1.81-123) também teria como modelo o primeiro canto do *Bellum Poenicum* de Névio (c. 270-201 a.C.): *hic locus totus sumptus a Naeuio est ex primo libro belli Punici* (“Essa passagem inteira foi tomada de Névio, do primeiro livro do *Bellum Poenicum*”). Infelizmente não temos esse trecho do poema de Névio para comprovar a afirmação de Macróbio.

Por conseguinte, esse episódio da tempestade coloca a *Eneida* em diálogo com a *Odisseia* e provavelmente com o *Bellum Poenicum*. No modelo acessível, a *Odisseia*, não há versos com procedimento similar ao que na *Eneida* Quintiliano presume obscuro. Essa diferença particulariza a estratégia de Virgílio e reclama uma investigação de sua funcionalidade. Para isso, vejamos o texto latino:

extemplo Aeneae soluuntur frigore membra;
ingemit et duplilis tendens ad sidera palmas

TALIA uoce refert: ‘o terque quaterque beati,
quis ante **ora patrum** ^P **Troiae** ^H sub moenibus altis
contigit oppetere! O ^P **DANAUM** ^H fortissime gentis
Tydide! ^T **MENE ILIACIS** ^H occumbere campis
non potuisse tuaque animam hanc effundere dextra,
saeuus ubi Aeacidae telo iacet Hector, ubi ingens
Sarpedon, ubi tot Simois correpta sub undis
scuta uirum galeasque et fortia corpora uoluit!’

TALIA iactanti stridens Aquilone procella
uelum aduersa ferit fluctusque ad sidera tollit.
franguntur remi, tum prora auertit et undis
dat latus, insequitur cumulo **PRAERUPTUS** A | **QUAE** **mons.**
hi summo in fluctu pendent, his unda dehiscens
terram inter fluctus aperit: furit aestus harenis.
tris Notus abreptas in **saxa** latentia **TORQUET**

– **saxa** uocant ^T **ITALI MEDIIS** ^H quae in fluctibus Aras,
dorsum immane mari summo –, tris Eurus ab alto

in breuia et **Syrtis** urget (**miserabile uisu**)
inliduntque uadis atque aggere cingit harenae.
unam, quae Lycios fidumque uehebat Oronten,
ipsius **ante oculos** ingens a uertice pontus
in puppim ferit: excutitur pronusque magister
uoluitur in caput, ast illam ter fluctus ibidem
TORQUET agens circum et rapidus uorat aequore uortex. (*Eneida* 1.92-117)²⁶

Ao comentar o verso criticado por Quintiliano, Austin (1971, p. 59-60, *ad Aen.* 1.109) ressalta a presença de duas figuras: uma epanalepse, produzida com a

²⁵ Tradução de Christian Werner (HOMERO, 2014).

²⁶ As linhas em branco, os destaques e as indicações de cesuras (**T**: “triemímera”, “tritemímera”; **P**: “pentemímera”; **H**: “heftemímera”) são acréscimos nossos.

repetição do termo *saxa* em 1.108 e 109; e o hipérbato causador da estranheza. Na abordagem da epanalepse, Austin apresenta o que estima ser a finalidade desse parêntesis, uma “artistically planned footnote”, cujo objetivo seria chamar a atenção dos receptores (itálicos) para a localização do evento, como se apontasse um ponto em um mapa²⁷. Ao considerar o hipérbato, Austin alude à crítica de Quintiliano e, quanto à funcionalidade dessa figura, informa apenas que acrescenta mais coloração à referida “footnote”.

Além da localização geográfica, outras funções podem ser investigadas nesse verso no interior do episódio a fim de que possamos discutir sua “obscuridade”.

A elocução dessa tempestade delinea um verdadeiro *tableau*, poesia para ouvidos e olhos. E requintes visuais desse episódio são reconhecidos por Smith (2005, p. 12-21) ao investigar o primado da visão na *Eneida*: o autor salienta expressões que remetem à visão (*ante ora patrum, miserabile uisu, ante oculos*) e o aspecto imagético do texto²⁸. Analisemos, então, alguns aspectos dessa elaborada elocução.

O discurso de Eneias e a descrição da tempestade são correlacionados através do termo “*talia*” (v. 1.94 e 102). Esse discurso resgata episódios da guerra de Troia pertencentes à *Ilíada*: a luta de Eneias contra Diomedes em 5.431-453 (em que formas dos termos “três” e “quatro vezes” acima destacados também aparecem: 5.436-438); a morte de Heitor no canto 22; a morte de Sarpédone em 16.419-505; a chacina empreendida por Aquiles no canto 21, na luta contra os rios. E os termos isolados pelas cesuras em 1.95-97 reforçam o destaque concedido à *Ilíada*.

Principia a tempestade. Esse barco vindo de Troia (do ciclo troiano, da *Ilíada*) tem sua direção alterada pela procela (1.102-105). Tal alteração é seguida por uma ruptura, bem marcada pelo léxico, pela confecção do verso e pela imagem forjada: quanto ao léxico, o termo *praeruptus* (que qualifica *mons*) assinala a ruptura; quanto à confecção do verso, esse hexâmetro finda com um monossílabo, fato único nesse episódio, além disso a disposição produz no último pé um desencontro do ictus do hexâmetro e da sílaba acentuada na palavra *aquae*; quanto à imagem forjada, temos o rompimento de uma montanha de água sobre os barcos. Que ruptura tão salientada seria

²⁷ Bleisch (1998) e O’Hara (2001, p. 370-372) discutem a localização desse evento: os termos *Arae* e *Syrtris* sugerem uma localização ambígua (ou ambivalente) na costa da Sicília e no norte da África (na vizinhança de Cirene e Cartago, onde havia bancos de areia) – e sugerem ainda uma influência de Calímaco de Cirene.

²⁸ Smith (2005, p. 16-17) comenta e apresenta uma ilustração dessa tempestade integrante do *Codex Vergilius Romanus*, fº 77 (Vat. Lat. 3867), provavelmente datado do século V d.C. ou do início do VI d.C. (cf. ainda RUYSSCHAERT, 1991, p. 41-45).

essa? Que montanha é essa que se rompe ao se chocar contra os barcos da *Eneida*? Seríamos levados a pensar na ruptura dessa tradição poética do ciclo troiano, mas isso não seria plausível: Virgílio não se desvincula dessa tradição, nela se insere e “apenas” altera seu rumo para o universo romano. Seria mais razoável pensar no peso da emulação enfrentada por Virgílio, o processo mimético que em geral afunda os que ousam emular essa montanha cultural (*hi summo in fluctu pendent, his unda dehiscens / terram inter fluctus aperit: furit aestus harenis*)?²⁹

Vêm então os versos do parêntesis com sua suposta obscuridade. Tais versos são posicionados exatamente no meio da descrição: há sete versos acima e sete versos depois do parêntesis; o último (1.108) dos sete anteriores termina com o verbo *torquet*, e o último (1.117) dos sete posteriores principia com *torquet*. (Também são sete os barcos atingidos). E, no centro do verso 1.109, as cesuras destacam os termos *Itali mediis*, ou seja, os “Ítalos no meio”. Ao cotejarmos essa disposição com a passagem do discurso de Eneias, os termos *Itali mediis* são postos em contraste com palavras que referem os gregos e o ciclo troiano (*Troiae, Danaum, mene Iliacis*).

Portanto, nessa descrição, o parêntesis coloca os Ítalos no centro desse *tableau*, no centro do verso 1.109. Quanto à funcionalidade desse parêntesis e da criticada ordem de seus termos, dois aspectos mais perceptíveis emergem: como Austin refere, o parêntesis inclui um elemento geográfico próprio do universo romano, ou seja, sugere uma apropriação do modelo grego para a geografia literária romana; e a disposição de palavras que torna o verso 1.109 obscuro mimetiza a confusão provocada pela procela.

Por que, entretanto, inserir um parêntesis no ápice da descrição de uma tempestade? Esse recurso (retórico) chamaria atenção do receptor para o procedimento empregado, como se fosse o que Hinds (1999, p. 3) denomina “intervenção editorial externa” aos fatos narrados.

Examinemos agora essa estratégia textual da *Eneida* e a crítica de Quintiliano pelo prisma de uma noção ligada ao Barroco.

Nesse *tableau* virgiliano, essa metamorfose da língua engendra uma espécie de “anamorfose barroca” aos olhos de Quintiliano.

Para compreendermos melhor esse aspecto, recorramos às investigações de Buci-Glucksmann (2013) a respeito da anamorfose, uma produção de efeitos especiais

²⁹ A investigação desse processo mimético e de significados programáticos nesse episódio é objeto de outro artigo em elaboração.

que distorcem um objeto e assim desafiam a visão: a anamorfose se caracteriza quando figuras aparecem distorcidas porque contempladas de um ponto de vista inadequado; ao serem observadas de um ponto de vista apropriado, surgem na proporção correta. Buci-Glucksmann comenta desta maneira a história desse procedimento e sua vinculação ao Barroco:

Essas figuras confusas e distorcidas ajustadas ao correto ponto de vista eram claramente anamorfoses, que foram primeiramente observadas no século XVI (Leonardo da Vinci, Dürer, Holbein) antes de se tornarem uma forma científico-artística real no período clássico, quando Gaspar Schott cunhou o termo em 1657. Assim se pôde então definir o olho barroco como um *olhar anamórfico* – em seu apetite um tanto instintivo pelo maravilhoso, pelo artifício, pelo inesperado e pela distorção da aparência; mas também sobretudo em sua atenção à construção de artefatos artísticos, obras de artifício, exibindo a norma e suas variações, suas transgressões, seus pontos de vista. (2013, p. 9)³⁰

Nesse procedimento, o objeto observado estabelece com o observador uma relação oblíqua, insidiosa. Segundo Buci-Glucksmann (2013, p. 12-13), a técnica da anamorfose de fato engana o olhar do observador: “Passando de um instrumento especular a um instrumento especulativo, a visão anamórfica continuamente mescla ciência e encenação retórica, com uma suposição de aparência levando diretamente à arte de enganar o olho”³¹. E, ao definir a forma barroca em função da anamorfose, Buci-Glucksmann vincula-a à noção de metamorfose:

Da metamorfose à anamorfose, de uma forma além-forma que rejeita o eu estático a uma forma que reivindica sua própria pré-história visual, seu dinamismo catastrofista, um aparecimento de aparências – tal é o destino da forma barroca, sempre efêmero e instável. (2013, p. 11)³²

Com isso, essa anamorfose barroca resulta de uma metamorfose forjada com arte, uma ficção ardilosa, uma elaboração retórica “perigosa” para o observador.

Diante dessa configuração, parece possível supor (anacronicamente) que a metamorfose da elocução elaborada por Virgílio tenha produzido uma espécie de

³⁰ These confused and distorted figures adjusted to the correct viewpoint were clearly anamorphoses, which were first noted in the sixteenth century (Leonardo da Vinci, Dürer, Holbein) before becoming an actual scientific-artistic form in the classical period when Gaspar Schott invented the term in 1657. Such that one could then define the baroque eye as an *anamorphic gaze*. In its somewhat instinctual appetite for the marvelous, for artifice, the unexpected, and the distortion of appearance. But also principally in its attention to constructing artistic artifacts, works of artifice, displaying a law and its variations, its transgressions, its points of view.

³¹ Moving from a specular tool to a speculative tool, anamorphic vision continually merges science and rhetorical staging, the assumption of appearance leading directly to the art of deceiving the eye.

³² From metamorphosis to anamorphosis, from a form beyond form that rejects the static self to a form that reclaims its own visual prehistory, its catastrophist dynamism, an emergence of emergences—such is the fate of baroque form, always ephemeral and unstable.

“anamorfose barroca” capaz de “enganar” o olhar de Quintiliano. Com efeito, examinando o verso 1.109 da *Eneida* de forma isolada, sem considerar o contexto, contemplando-o de um ponto de vista limitado, inadequado, Quintiliano julga-o obscuro. A análise da elocução da *Eneida* 1.92-117 oferece um ponto de vista a partir do qual essa pintura virgiliana desvela-se, e nela o verso 1.109 ganha mais sentido. Isolado, esse verso parece obscuro; mas essa obscuridade é funcional (e “anamórfica”, ousamos afirmar), não é condenável; ao contrário, é digna de elogio.

Resgatando Deleuze (1991) neste ponto, diríamos que esse parêntesis de Virgílio seria uma “dobra”, pois a “dobra” “determina e faz aparecer a Forma” (p. 58). Essa metamorfose da língua presente na *Eneida* 1.109 seria então uma “dobra”, e o restante do episódio (o antes e o depois) seriam “desdobras”... “dobras” e “desdobras” interdependentes, complementares.

Atingida a meta proposta para este artigo, para concluir, convidemos outra vez Quintiliano:

[8.3.62] Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio si usque ad aures ualet, atque ea sibi iudex de quibus cognoscit narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi.

[8.3.62] Portanto, não é assaz eficiente e não se impõe em plenitude (como deve) o discurso se tem efeito só até os ouvidos e ainda se o juiz crê lhe serem narrados fatos já conhecidos, não serem expressivos e apresentados aos olhos de sua mente.

Essa reflexão de Quintiliano (ainda que voltada para a oratória) ilumina esse episódio da *Eneida*: uma peça de arte também destinada à visão, como o próprio texto confirma com a expressão *ante oculos* (1.114); poesia para os ouvidos, para os olhos... e para os olhos da mente.

Referências:

AUSTIN, R. G. P. **Vergili Maronis Aeneidos Liber Primus**. With a commentary. Oxford: Clarendon Press, 1971.

Bleisch, Pamela R. Altars Altered: the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay in *Aeneid* 1.108-12. **American Journal of Philology**, Baltimore, Maryland, v. 119, n. 4, p. 599-606, Winter 1998.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **The madness of vision: on baroque aesthetics**. Translated by Dorothy Z. Baker. Ohio: Ohio University Press, 2013.

CONTE, G. B. P. **Vergilivs Maro Aeneis**. Recensuit atque apparatu critico instruxit Gian Biagio Conte. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas, SP: Papirus, 1991.

HAUSER, Arnold. **The Social History of Art**, vol. II: Renaissance, Mannerism and Baroque. London: Routledge, 1992 (1951).

HINDS, Stephen. **Allusion and Intertext: Dynamics of appropriation in Roman Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

O'HARA, James J. Callimachean Influence on Vergilian Etymological Wordplay. **Classical Journal**, Monmouth, Illinois, v. 96, n. 4, p. 369-400, Apr.-May 2001.

QUINTILIAN. **The Orator's Education**. Books 6-8. Edited and translated by Donald Russell. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press: 2001. The Loeb Classical Library (LCL 126).

RUYSSCHAERT, José. Lectures des illustrations du « Virgile Vatican » et du « Virgile romain ». In: **Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot**, tome 73, 1991, p. 25-51.

SMITH, Riggs Alden. **The Primacy of Vision in Virgil's Aeneid**. Austin: University of Texas press, 2005.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

METAMORPHOSIS OF THE LANGUAGE: AN “OBSCURE” VERSE OF THE *AENEID*

Abstract

This paper discusses a commentary of F. Quintilian to the verse 1.109 of the *Aeneid*: troubled by its disordered mixture of words, this teacher of rhetoric considers this verse obscure. Using the notions of obscurity and art addressed especially to the eye, we link (anachronically) this discussion to the baroque aesthetics and to reflections of Buciu Glucksmann and Deleuze. In order to investigate the obscure order of this verse and to judge Quintilian’s commentary, we explain aspects of the elaborate *elocutio* of the episode in which the verse is found (*Aen.* 1.92-117), and then we examine it in terms of its context; in this way, we demonstrate that the metamorphosis produced with the hyperbaton in *Aeneid* 1.109 is functional and eloquent and that the artifice used in its *elocutio* forges a sort of anamorphosis for Quintilian’s gaze. In other words, recalling Deleuze, the obscure verse would be a “fold” and its context an “unfold”, which evidence the Shape.

Keywords

Aeneid. Quintilian. Baroque.

Recebido em: 12/11/2017

Aprovado em: 16/02/2018