



Cobras retóricas, horror poético: efeitos de expressão e a morte de Laocoonte na *Eneida*

Márcio Thamos

Departamento de Linguística, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Rod. Araraquara-Jaú, km 1, 14800-901, Araraquara, São Paulo, São Paulo, Brasil. E-mail: marciorthamos@uol.com.br

RESUMO. Em uma análise do episódio da morte de Laocoonte, inserido no relato sobre o cavalo de Troia, na *Eneida*, destaco determinados efeitos de sentido, alcançados a partir do emprego de algumas figuras de retórica. Nos exemplos apresentados, hipérbato, aliteração, assonância e anáfora dão contorno de iconicidade aos versos e um raro símile é usado como recurso de sequência narrativa, com função diegética. O simples emprego de tais figuras não garantiria ao texto um grau de expressividade tão elevado. Isso induz a uma reflexão sobre a necessidade de levar sempre em conta a interpenetração dos planos da linguagem e a solidariedade entre o conteúdo e a expressão como índice de literariedade. Para contextualização do episódio, ofereço uma tradução decassilábica dos hexâmetros de Virgílio. Essa tradução procura preservar as figuras de linguagem empregadas em latim e os principais efeitos de sentido por elas suscitados.

Palavras-chave: Virgílio, cavalo de Troia, figuras de retórica, efeitos de sentido, conteúdo e expressão.

Rhetorical snakes, poetic horror: expression effects and the death of Laocoon in *The Aeneid*

ABSTRACT. In an analysis on the episode of Laocoon's death, inserted into the account of the Trojan horse, in the *Aeneid*, we highlight certain meaning effects achieved from the use of some rhetorical figures. In the examples, hyperbaton, alliteration, assonance and anaphora give iconicity contour to the verses; and a rare simile is used as narrative sequence feature, with diegetic function. The simple use of these figures could not provide the text with such a high degree of expressiveness. This leads to a reflection upon the need to always take into account the interpenetration of the planes of language and the solidarity between content and expression as an index of literariness. To contextualize the episode, I offer a decasyllabic translation of Virgil's hexameters. This translation seeks to preserve the figures of speech used in Latin and the main meaning effects raised by them.

Keywords: Virgil, Trojan horse, rhetorical figures, meaning effects, content and expression.

Introdução

Virgílio desenvolve largamente na *Eneida* o célebre relato sobre o cavalo de Troia, desenlace fatal do longo sítio de guerra imposto pelos gregos aos troianos. Depois de sete anos tentando chegar à região do Lácio, no Centro-oeste da Itália, Eneias, um dos grandes defensores do reino vencido, encontra-se em Cartago, no Norte da África. Ali, recebido com hospitalidade pela rainha Dido, o herói narra em um banquete, durante a noite regada a vinho, os lances dramáticos da queda de Troia (Canto II) e suas aventuras por terras e mares, percorrendo o Mediterrâneo (Canto III). Na primeira parte desse relato, compondo a história do cavalo de Troia, destaca-se o episódio da morte de Laocoonte, sacerdote troiano que, depois de alertar a todos sobre a ameaça do cavalo de madeira deixado pelos gregos, acaba sendo devorado por duas cobras monstruosas. O incidente, que prenuncia a

destruição da cidade, não obstante, é tomado pelo povo como um presságio para que o presente descomunal seja levado para dentro das muralhas. Em uma análise desse famoso episódio do Canto II da *Eneida*, procuro aqui dar relevo a determinados efeitos de sentido, alcançados a partir do emprego de figuras de retórica. No foco desses recursos estilísticos estão principalmente as implacáveis serpentes gêmeas, que surgem de repente, vindas do mar.

Ofereço, primeiro, uma tradução, acompanhada de notas mínimas para referência, dos dois momentos em que Laocoonte protagoniza a narrativa. Os hexâmetros de Virgílio foram transpostos em decassílabos a fim de manter certa equivalência com relação à métrica da epopeia, de acordo com o projeto que tenho adotado para traduzir outras partes da *Eneida*¹. Ao longo do

¹ Na tradição clássica antiga, o hexâmetro é o verso da épica. A opção pelo decassílabo na transposição apresentada funda-se na tradição poética do português, que fez desse o modelo de verso da epopeia. Como toda escolha,

artigo são citados apenas os versos originais, postos em destaque pela análise (seguidos sempre de minha própria tradução). As duas passagens completas em latim constam em anexo².

No primeiro trecho, o sacerdote troiano intervém com um veemente discurso e arremessa uma lança no bojo do cavalo de madeira. No segundo, aparecem inesperadamente as cobras monstruosas que investem contra Laocoonte. Seguem-se as duas passagens, precedidas de uma breve contextualização:

1) Os gregos fingem ter abandonado a guerra, mas esperam numa ilha próxima. Os troianos abrem as portas da cidade e encontram o cavalo de madeira deixado como dádiva a Minerva. Uns querem destruí-lo, outros, levá-lo para dentro das muralhas – a opinião geral se divide.

Nisso, à frente de grande multidão,
Laocoonte, arrojado, vem correndo
do alto da cidadela e diz de longe:
‘Mas que loucura é essa, cidadãos?
Credes que os inimigos já se foram,
que assim sem dolo dão presente os Dânaos³?
Não conheceis Ulisses⁴, miseráveis?
Ou se escondem aqui⁵ nesse lenho
ou essa máquina é danosa aos muros,
feita para espreitar as nossas casas
e abater a cidade ou outro ardil.
Não confieis, ó teucros⁶, no cavalo!
O que quer que ele seja, temo os dânaos
mesmo quando presentes oferecem!’
Dizendo assim, com força arremessou
contra o ventre compacto do animal
lança enorme, que finca ali vibrando.

essa opção gera consequências para a tradução. Aqui, os decassílabos não seguem paralelamente os hexâmetros. Por isso, uma vez que se sabe que o hexâmetro é um verso longo em relação ao decassílabo (sua constituição pode variar de treze a dezessete sílabas), procuro ressaltar que “[...] a disparidade numérica de versos não deve induzir ninguém a uma conclusão precipitada quanto ao poder de síntese expressiva das línguas (são sempre mais decassílabos do que hexâmetros): deve-se antes notar que, se o texto em português é mais ‘comprido’, o texto em latim também é mais ‘largo’” (Thamos, 2011, p. 324).

² Segui invariavelmente o texto das edições *Les Belles Lettres* (Virgile, 1959), mantendo sempre o cotejo com a edição comentada por J. Conington (Virgil, 2010) e a edição crítica de G. B. Conte (Vergilius Maro, 2009).

³ Dânaos: outro nome para os gregos.

⁴ Ulisses: o arditoso guerreiro grego, o mesmo que Odisseu.

⁵ Aquivos: outro nome para os gregos.

⁶ Teucros: outro nome para os troianos.

Ferido o bojo, os côncavos profundos,
ressoando, um gemido então soltaram.

E não fosse o destino, a insensatez,
teríamos fendido o abrigo argólico⁷

- e estarias de pé agora, Troia,
ó fortaleza máxima de Príamo⁸!

(Virgílio, *Eneida*, II, 40-56).

2) Mas entra em cena o grego Sinão, que se havia deixado prender pelos troianos a fim de enganá-los e convencê-los, num comovente discurso, a levar para dentro das muralhas o cavalo de madeira dedicado a Minerva (pois, assim, como acreditaram, estaria Troia protegida).

Então, um fato muito mais terrível
abala o coração dos infelizes.
Junto às aras solenes, Laocoonte,
sacerdote escolhido por sorteio,
imolava a Netuno⁹ um grande touro.
E eis que, vindo de Tênedos¹⁰ - que horror! -,
de imensas espirais sobressalteiam
o pélagos tranquilo duas cobras
e em direção à praia avançam juntas.
Peito empinado em meio às altas ondas,
sanguínea crista elevam sobre as águas,
coleando por trás a cauda enorme.
Ressoa o sal das vagas espumantes:
olhos tintos, de sangue e fogo ardentes,
ganhavam já os campos e lambiam,
vibrando a língua, as bocas sibilantes.
Fugimos, pálidos com tal visão.
Elas correm atrás de Laocoonte.
Prendendo-lhe primeiro os dois filhinhos,
cada serpente enrola-se em seus corpos,
rasga e devora os membros miserandos;
depois, ao pai que armado ocorre atacam
e em anéis desmedidos o entrelaçam.
Duas voltas lhe deram pelo corpo,

⁷ Argólico: da cidade de Argos, isto é, dos gregos.

⁸ Príamo: o rei de Troia, na época da guerra.

⁹ Netuno: o deus dos mares.

¹⁰ Tênedos: pequena ilha do mar Egeu, em frente de Troia.

duas voltas lhe deram no pescoço,
 e os dorsos escamosos o ultrapassam,
 elevando a cabeça e o alto colo.
 Baba e negro veneno lhe escorrendo
 pelas sagradas fitas¹¹, ele tenta
 com as mãos soltar os nós ao mesmo tempo
 que lancinantes gritos solta aos céus,
 tal qual mugidos quando foge o touro
 no altar ferido e sacudindo arranca
 do pescoço a hesitante machadinha.
 Esquivam-se as serpentes deslizando
 na direção dos altos santuários;
 o abrigo da cruel Tritônia¹² buscam,
 aos pés da deusa e junto ao seu escudo¹³.
 Um súbito pavor atemoriza
 e invade então o coração de todos:
 dizem que Laocoonte merecera
 e pagara por ter ferido o bojo
 com lança criminosa e arremessado
 no sagrado carvalho um dardo vil.
 Bradam que se recolha o simulacro
 e que ao poder da deusa roguem todos.
 Fendemos as muralhas da cidade.
 Mãos à obra, nos pés colocam rodas
 e façam o pescoço: cheia de armas,
 a máquina fatal transpõe os muros.
 Meninos e meninas inocentes
 sagrados hinos vão cantando em volta
 e alegram-se ao tocar a mão nas cordas.
 A ameaça penetra na cidade.
 (Virgílio, *Eneida*, II, 199-240).

O episódio das serpentes que atacam Laocoonte pode ser visto como uma antecipação alegórica da destruição de Troia. O sentido dessa antecipação ressalta já de início, quando se conta que elas, as cobras descomunais, vêm de Tênedos, uma pequena ilha do Mar Egeu, em posição oposta à cidade, justamente onde estão escondidos os gregos e sua

¹¹ Sagradas fitas: paramento que distingue o sacerdote.

¹² Tritônia: epíteto de Minerva.

¹³ Na estátua do templo, as serpentes encontram guarida.

frota. Com ‘olhos tintos, de sangue e fogo ardentes’ (*ardentisque oculos suffecti sanguine et igni* - hex. 210), uma espécie de *close* inserido na sequência narrativa, que se projeta impressivamente na tela mental do ouvinte-leitor, as serpentes prenunciam de forma simbólica o morticínio viperino e o incêndio da cidade. Soma-se, a isso, o duplo da aparição monstruosa como intensificação do horror que se abate sobre todos.

As figuras de estilo e outros efeitos de sentido no texto

Considerando os indícios alegóricos que se somam na narrativa d’A Troia de Virgílio’, David O. Ross (2007, p. 84) afirma com clareza que “The real serpents here, agents of deception working through fire, will eventually become the real flames of Troy’s destruction”. Mas, para além desse caráter simbólico que se pode atribuir ao episódio como um todo, chamam a atenção outros efeitos de sentido do texto, criados a partir de figuras de estilo, por assim dizer, mais pontuais. Ressalto e comento a seguir alguns períodos particularmente marcantes do ponto de vista da expressividade poética. A tradução desses trechos procura de algum modo preservar as figuras de linguagem empregadas em latim e os principais efeitos de sentido por elas suscitados.

Quando surgem de súbito as serpentes, enquanto Laocoonte, como sacerdote, oferecia um touro em sacrifício, um hipérbato desperta expectativa no ouvinte-leitor, ao mesmo tempo em que adquire configuração icônica na modelagem sintática dos versos:

Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
 (horresco referens) immensis orbibus angues
 incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt ;
 E eis que, vindo de Tênedos - que horror! -,
 de imensas espirais sobressalteiam
 o pélagos tranquilo duas cobras
 e em direção à praia avançam juntas.
 (Virgílio, *Eneida*, II, 203-205).

O hipérbato, de acordo com o tradicional tratado de retórica de Lausberg (1982, p. 205),

[...] é a separação de duas palavras que sintaticamente estão em íntima ligação, por meio da interposição de um membro da frase (monossilábico ou polissilábico), que não pertencia diretamente àquele lugar [...];

ou ainda, segundo a definição precisa do dicionário *Houaiss*, estabelece a

[...] transposição ou inversão da ordem natural das palavras de uma oração, para efeito estilístico, da qual

resulta a separação entre elementos que constituem um sintagma, pela intercalação com outros elementos pertencentes a outro sintagma. (Houaiss & Villar, 2009, 'hipérbato').

Nos versos em destaque, os termos separados pelo hipérbato são *gemini... angues* ('duas... cobras'). Perceba-se que o adjetivo *gemini*, aparecendo no primeiro hemistíquio, isto é, na primeira metade, do hexâmetro 203, cria uma expectativa sintática que só se resolve no final do hexâmetro seguinte, com o surgimento do substantivo *angues*. Essa demora, por assim dizer, na complementação do sintagma, por meio da concordância nominal entre o adjetivo e o substantivo, cria um efeito de certo suspense, ao adiar, na própria sequência da leitura, a definição do objeto de horror a que se refere o narrador no desenvolvimento do período compreendido entre um termo e outro.

E, note-se ainda, mais do que esse efeito de expectativa ou suspense, a figura de linguagem aí manifesta a dimensão gigantesca e o deslizar sinuoso da ameaça que se aproxima, pois torna-se também responsável por um expressivo efeito de ilusão referencial, pela sugestão icônica que se cria a partir do aproveitamento da temporalidade estendida entre os dois elementos do sintagma, que se completam num movimento zigzagueante de um verso a outro. Assim, contextualmente, o hipérbato converte-se em índice físico-espacial, correspondendo analogamente ao tamanho desmensurado e ao avanço coleante dos monstros que surgem no mar. O sentido semiótico da extensão e do deslocamento tortuoso manifesta-se, portanto, no manejo da figura de retórica, de acordo com o arranjo dos termos na composição do período¹⁴. Mas, é importante sublinhar, o efeito se constrói na medida em que o alongamento sintagmático homologa-se à indicação, semanticamente explícita no próprio discurso, sobre o tamanho descomunal das serpentes: *immensis orbibus* ('de imensas espirais'). O exemplo confirma em tudo a sensível constatação de Carlos de Miguel Mora (2000, p. 111) em um erudito e elegante artigo justamente sobre as possibilidades expressivas do hipérbato:

¹⁴ Embora o foco da análise se mantenha sempre sobre os hexâmetros de Virgílio, talvez não seja inconveniente, neste trecho, chamar a atenção para o que se passa com relação ao hipérbato no texto da tradução. Não me pareceu que ficasse bem, nesse caso, tentar reproduzir literalmente a separação dos mesmos termos do sintagma latino. Um afastamento tão severo entre o adjetivo e o substantivo poderia criar em português um efeito de estranhamento excessivo no tocante à própria inteligibilidade da frase, o que não ocorre no latim por suas potencialidades como língua declinatória. Assim, preferi não quebrar o sintagma 'duas cobras', que fecha um decassílabo, mas, como compensação expressiva, antecipei consideravelmente a expansão nominal 'de imensas espirais' que abre o decassílabo anterior.

[...] a distribuição das palavras de maneira a não só produzir um belo efeito harmonioso (rímico, de destaque, de surpresa, de adiamento...) como também uma espécie de imitação, no plano estético da língua, do elemento representado, tem sua ilustração plena na figura de estilo mais relacionada com a *dispositio* - o hipérbato.

Em seguida, na aproximação das duas serpentes, aliteração e assonância combinam-se para produzir o efeito tradicionalmente denominado harmonia imitativa, uma espécie de onomatopeia expandida que constitui um peculiar recurso de iconicidade do texto poético:

Fit sonitus spumante salo ; iamque arua tenebant
ardentisque oculos suffecti sanguine et igni
sibila lambebant linguis uibrantibus ora.

Ressoa o sal das vagas espumantes:

olhos tintos, de sangue e fogo ardentes,
ganhavam já os campos e lambiam,
vibrando a língua, as bocas sibilantes.

(Virgílio, *Eneida*, II, 209-211).

Numa definição sintética, José Luiz Fiorin (2007, p. 21) considera que

A assonância e a aliteração são expansões, respectivamente, de um determinado fonema ou traço vocálico ou de um dado fonema ou traço consonântico.

Em outra parte, o mesmo autor (Fiorin, 2014, p. 111) ensina que aliteração é

[...] a repetição de fonemas consonânticos ou de traços fônicos consonânticos (por exemplo, oclusividade, bilabialidade, lateralidade, etc.) [...], e assonância é "[...] a reiteração da mesma vogal ou do mesmo traço fônico vocálico (por exemplo, nasalidade, centralidade, fechamento, etc.).

No versos destacados acima, apresentam-se o ressoar das ondas e o sibilar das serpentes, sugeridos à percepção auditiva pela insistência em determinados fonemas consonânticos e vocálicos como, principalmente, pode-se notar, /f/, /s/, /l/, /r/ e /i/, que, por suas qualidades articulatórias intrínsecas, são capazes de criar - contextualmente, nunca é demais frisar -, o efeito onomatopaico de um sopro agudo, contínuo e vibrante que perpassa todo o período.

A partir sempre do sentido próprio dado pelo contexto - não se pode esquecer que se fala explicitamente de duas cobras gigantes que surgem no mar -, o recurso aliterante-asonante aí empregado tem o poder de suscitar

metonimicamente o efeito de iconicidade da linguagem, produzindo uma ilusão referencial: o rumor do mar sugere o próprio mar; o silvo das serpentes, as próprias serpentes. Vale dizer, a sonoridade, nesse caso, não cuida apenas de tornar o texto mais cativante, sublinhando harmoniosamente o verso, mas também reforça sensivelmente a imagem visual que se constrói na tela mental do ouvinte-leitor. Cabe ainda notar que o cíciar das cobras se amplifica por contiguidade ao vasto ruído do mar: assim, o sentido auditivo, por meio de uma espontânea relação sinestésica, evoca a imagem das serpentes, ressaltando mais vivamente a monstruosidade destas.

Na continuidade narrativa, primeiro as serpentes prendem e devoram os filhos de Laocoonte. Em seguida, uma anáfora se destaca no arranjo dos versos, produzindo certo efeito performativo e também o efeito de iconicidade:

post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem
corripiunt spirisque ligant ingentibus ; et iam
bis medium amplexi, bis collo squamea circum
terga dati superant capite et ceruicibus altis.

depois, ao pai que armado acorre atacam
e em anéis desmedidos o entrelaçam.

Duas voltas lhe deram pelo corpo,
duas voltas lhe deram no pescoço,
e os dorsos escamosos o ultrapassam,
elevando a cabeça e o alto colo.

(Virgílio, *Eneida*, II, 216-219).

De acordo com Lausberg (1982, p. 174), a anáfora “[...] consiste na repetição de uma parte da frase no início de grupos de palavras, que se sucedem [...]”, ou ainda, segundo o Dicionário *Houaiss* (Houaiss & Villar, 2009, ‘anáfora’), trata-se da “[...] repetição de uma palavra ou grupo de palavras no início de duas ou mais frases sucessivas, para enfatizar o termo repetido”.

No período ‘[*gemi angues*] bis medium amplexi, bis collo squamea circum/ terga dati...’¹⁵, a repetição do advérbio ‘bis... bis..’ enfatiza em si mesma o próprio caráter reiterativo da ação narrada nos versos (‘por duas vezes... por duas vezes...’). É notável que o realce expressivo, assim criado, a princípio pela sintaxe, constrói-se aí, pode-se dizer, de modo performativo, isto é, realizando ao mesmo tempo

aquilo que descreve, o que já suscita um efeito de sentido que vai além do emprego comum da anáfora.

Mas não é só esse o efeito que se pode observar no uso da figura inserida no contexto específico em que ela se verifica. De certo, compreende-se que “Uma imagem dupla na simbólica, dois leões, duas águias, etc., reforça, multiplicando-o, o valor simbólico da imagem” (Chevalier & Gheerbrant, 1991, ‘Dois’). A estrutura da anáfora, no trecho em análise, também corrobora a dupla imagem das serpentes que atacam Laocoonte, intensificando o horror que elas representam: dificilmente se deixará de notar a disposição simétrica dos termos ‘bis... bis...’, que encabeçam as duas metades do hexâmetro 218, cujo efeito aliterante continua a sugerir o sibilar das cobras. Desse modo, a anáfora ultrapassa em muito o efeito de ênfase que lhe é peculiar para atingir também um elevado grau de iconicidade no texto ou, melhor dizendo, para promover em elevado grau a iconicidade do texto, como se nos próprios termos, assim repetidos, se apresentassem concretamente os monstros gêmeos.

Por fim, na descrição do ataque das cobras a Laocoonte, um símile de raro efeito ultrapassa em muito a função retórica de uma comparação ostensiva e amplia as possibilidades estruturais da própria narrativa:

Ille simul manibus tendit diuellere nodos
perfusus sanie uittas atroque ueneno,
clamores simul horrendos ad sidera tollit :
qualis mugitus, fugit cum saucius aram
taurus et incertam excussit ceruice securim.

Baba e negro veneno lhe escorrendo
pelas sagradas fitas, ele tenta
com as mãos soltar os nós ao mesmo tempo
que lancinantes gritos solta aos céus,
tal qual mugidos quando foge o touro
no altar ferido e sacudindo arranca
do pescoço a hesitante machadinha.

(Virgílio, *Eneida*, II, 220-224).

O símile, para citar ainda outra boa definição do Dicionário *Houaiss*, é a

[...] figura que estabelece uma comparação entre dois termos de sentidos diferentes ligados pela palavra ‘como’ ou por um sinônimo desta (‘qual, assim como, do mesmo modo que etc.’); ambos estão obrigatoriamente presentes na frase e um deles,

¹⁵ Em tradução ultraliteral: [as duplas serpentes] por duas vezes tendo-lhe abraçado [o corpo] ao meio, por duas vezes tendo-lhe lançado em torno do pescoço os dorsos escamosos...

com sentido real, identifica-se com outro mais expressivo. (Houaiss & Villar, 2009, 'Símile').

No trecho acima, paramentado para o sacrifício de um touro a Netuno, Laocoonte traz a cabeça adornada com fitas, que são as insígnias do sacerdote. O detalhe ritual, destacado na descrição de seu sofrimento (*[Ille] perfusus sanie uittas atroque ueneno*): 'Baba e negro veneno lhe escorrendo/ pelas sagradas fitas'), torna ainda mais evidente a vontade divina: nem mesmo a condição sagrada do sacerdote em pleno ato cerimonial pode salvá-lo da destruição. Enfim Laocoonte, que no início da cena imolava um touro, grita agora como um touro imolado.

O símile do touro não é uma comparação fortuita, proposta mais ou menos ao acaso a fim apenas de ornamentar o discurso narrativo. Nessa comparação, o sacerdote, tomando o lugar do animal, torna-se a própria vítima do sacrifício que então celebrava. É justamente esse paralelo em contramão o que sugere um significado mais preciso para o episódio: Laocoonte não é a vítima ocasional de um portento, ao contrário, converte-se em vítima claramente escolhida para ser imolada diante de todos. À vista de tal prodígio, não resta dúvida de que se trata da vontade dos deuses. Daí os concidadãos admitirem que Laocoonte merecera o castigo por ter profanado com seu discurso e com sua lança o cavalo de madeira, visto agora inevitavelmente como sagrado.

Mas o símile do touro vai ainda além desse sentido e cria contextualmente um inusitado acréscimo de significado na exploração dos efeitos de composição da narrativa. Não se trata apenas de uma digressão momentânea do narrador, contida nos limites da figura de retórica. Mais do que ilustrar ou comentar o acontecimento em foco, isto é, os gritos pungentes do sacerdote em consequência do ataque prodigioso que ele sofre, mais do que isso, o símile também se apresenta aí como uma retomada da própria narrativa, em sua diegese mesma. Depois de se demorar, como convinha, na caracterização das insólitas figuras que surgem do mar, o narrador reporta-se ao início da cena, quando explicitamente Laocoonte imolava um grande touro a Netuno, e de súbito o sacrifício é interrompido pela aparição das duas serpentes.

Assim como, no cinema, a música que acompanha a dramatização de uma cena não faz parte da realidade interna do filme, quando não pode ser percebida pelas personagens, do mesmo modo, o símile, ao desenvolver uma comparação que interrompe ou suspende momentaneamente a narrativa dos acontecimentos, projeta-se, via de regra, em um nível discursivo extradiegético, isto é,

fora da realidade interna da obra. A fim de esclarecer melhor esse aspecto, seria mais próprio talvez falar do símile, equiparando-o à metáfora no cinema, de acordo com a descrição que dela faz Marcel Martin (2007, p. 93):

Chamo de metáfora a 'justaposição' por meio da montagem de duas imagens que, confrontadas na mente do espectador, irão produzir um choque psicológico, choque este que deve facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o diretor quer exprimir pelo filme. A primeira dessas imagens é em geral um elemento da ação, mas a segunda (cuja presença cria a metáfora) pode ser retirada também da ação e anunciar a sequência do enredo, ou então constituir um fato fílmico sem nenhuma relação com a ação, tendo valor apenas pelo confronto com a imagem precedente.

O símile normalmente se constrói de forma análoga à metáfora cinematográfica em que aquela segunda imagem, de que fala Martin, não tem nenhuma relação direta com a ação¹⁶. Note-se, a título de exemplo, dois outros símiles do mesmo Canto II da *Eneida*:

1) Depois de constatar que a cidade está irremediavelmente tomada pelos gregos, Eneias exorta um grupo de troianos a combater até o fim. A fúria dos vencidos se inflama:

[~ ~ ~ | ~ ~ ~ | - | | ~ ~ | ~ ~ ~]. Inde, lupi ceu
raptores atra in nebula, quos improba uentris
exegit caecos rabies catulique relict
faucibus exspectant siccis, per tela, per hostis
uadimus haud dubiam in mortem mediaeque tenemus
urbis iter ; nox atra caua circumuolat umbra.
Como lobos vorazes que se arriscam,
cegos de fome, em negra cerração
(e a cria, goelas ávidas, espera),
nós, entre os dardos, entre os inimigos,
seguimos para a morte indubitável
pela rua do centro da cidade
– a noite escura envolve tudo em sombras.
(Virgílio, *Eneida*, II, 355-360).

Evidentemente, não há de fato lobos entre os guerreiros que investem às cegas contra o inimigo triunfante.

¹⁶ É o caso, por exemplo, da cena de um dos *Sonhos*, de Akira Kurosawa (2009), em que três planos fechados numa locomotiva em movimento, sem nenhum vínculo direto com a diegese, são justapostos intercaladamente à imagem de Van Gogh trabalhando com vigor em suas pinturas.

2) Ao se encontrar com Eneias e seus companheiros, um dos chefes gregos, desavisado, toma-os por tropa de aliados, conclamando-os como camaradas para o butim. Mas imediatamente percebe o equívoco e reage apressado:

Obstipuit retroque pedem cum uoce repressit.
 Improuisum aspris ueluti qui sentibus anguem
 pressit humi nitens trepidusque repente refugit
 attollentem iras et caerulea colla tumentem,
 haud secus Androgeos uisu tremefactus abibat.
 Aturdido, reteve a voz e o passo.
 Como quem pisa em cobra inesperada
 quando abria caminho em moita espessa
 e de repente foge atarantado
 da fúria altiva que incha o colo escuro,
 Androgeu, assustado, então corria.
 (Virgílio, *Eneida*, II, 378-382).

Do mesmo modo, aqui também não havia nenhuma cobra de fato esperando em fúria o inimigo. Trata-se tão somente de um comentário descritivo em forma de comparação imaginativa, um expediente retórico que se situa fora da diegese.

Voltando, no entanto, ao símile do touro, percebe-se que ali o período estabelece não apenas uma comparação em nível extradiegético, mas desenvolve também, ao mesmo tempo, a continuidade narrativa, presentificando diegeticamente o touro que Laocoonte imolava. Os dois, sacerdote de um lado e touro de outro, como atores da trama, soltam gritos lancinantes e mugidos terríveis, retoricamente comparáveis, que ocorrem de forma concomitante na própria realidade da fábula. Vale dizer, Eneias, como narrador, não só constrói, nesse passo, um símile eloquente como também prossegue de forma natural com sua história, contando aquilo que se passara diante dos olhos do povo troiano. É claro que se poderia argumentar que a própria fala de Eneias em seu ato de narrar pertence também à diegese do banquete em Cartago. Mas, aqui, o interesse recai principalmente sobre recursos da expressividade literária, observáveis no trecho selecionado, sob a perspectiva de uma análise imanentista, sem pretender, portanto, tratar de aspectos mais próprios da estrutura narrativa, o que demandaria outro desenvolvimento da discussão¹⁷. Antes, em face da

raridade do expediente, o que se deseja destacar é o fato de que a sobreposição de recursos, retórico e narrativo, constitui uma sutileza expressiva que enriquece singularmente o símile do touro no episódio de Laocoonte.

Considerações finais

Dos exemplos aqui analisados, depreende-se o engenho e arte do poeta no manejo das figuras de estilo. Não há dúvida de que a poética clássica incorpora as figuras de retórica ao seu repertório de recursos expressivos. Mas um poeta como Virgílio não se limita a usar esses recursos de maneira mais ou menos previsível, como se seguisse uma cartilha das funções expressivas da linguagem. Muito ao contrário, vê-se com frequência o emprego de figuras de estilo produzir um efeito de sentido que ultrapassa em muito o valor significativo convencionalmente relacionado a elas, como acontece no episódio de Laocoonte. Nos exemplos apresentados, hipérbato, aliteração, assonância e anáfora dão forte aspecto icônico aos versos que realçam. Mas, embora a iconicidade se possa fundar no alicerce de uma impressiva figura de estilo como o hipérbato ou a aliteração, compreende-se que o simples emprego da figura por si só não garante que o texto atinja tal efeito de concretude. No símile do touro nota-se também que o efeito alcançado como recurso de sequência narrativa, com função diegética, excede fartamente o valor expressivo de uma comparação retórica. Esses exemplos são, sem dúvida, casos em que se percebe um aumento extraordinário do poder significativo da linguagem, a partir da potencialização criativa dos próprios recursos estilísticos de que dispõe o poeta. São, portanto, exemplos privilegiados; mas que só podem nascer - e isso é importante observar - do manejo vivo e da constante apreciação das figuras de estilo. Assim, ainda que não atinja sempre o elevadíssimo grau de expressividade encontrado em exemplos como os do episódio de Laocoonte, o uso mais próprio das figuras de retórica não se pretenderia nunca como mero esquema discursivo - nem seria lícito imaginar que o emprego de tais recursos fosse preconizado com a intenção mesquinha de estabelecer chavões formais, listáveis e desgastantes. Os verdadeiros efeitos das figuras de estilo se constroem contextualmente, e por isso elas são únicas em sua plenitude expressiva, constituindo sempre uma novidade em si mesmas, embora seu arcabouço linguageiro possa ser tecnicamente descrito nos tratados de retórica. Acontece que

Como as palavras, as figuras de linguagem não significam isoladas, independentes; sua significação

¹⁷ Nesse caso, sem dúvida, seria útil a aplicação de conceitos semióticos tais como 'embreagem' e 'debreagem' (cf. Greimas & Courtés, 2008).

emana das combinações de que elas participam nos contextos situacional e linguístico de sua ocorrência. Como elas estão inseridas na macrossemântica do texto, sua capacidade de expressar uma significação não depende só delas, o que torna inócuo o seu inventário, o seu mero reconhecimento sem que se tenha a devida competência linguística para perceber a sua funcionalidade no amplo complexo da textualidade. Desse modo, é preciso ver na terminologia que as identifica - e que a muitas pessoas causa justificado desconforto, quando não perplexidade ou rejeição - um instrumental para o reconhecimento técnico do fato estilístico, e não o objetivo da análise. (Azeredo, 2008, p. 483).

Não há como dizer o que quer que seja sem lançar mão de uma forma em que conteúdo e expressão se reclamam mutuamente. O conteúdo não se oferece como algo anterior, preexistente à expressão, como significado pronto, à espera de mero revestimento expressivo que se escolhe impunemente, ou assepticamente, no resguardo e prevenção de todo contágio com o sentido. Expressão e conteúdo são componentes interdependentes que concorrem para a realização da significação, duas faces de uma mesma moeda cujo valor só se pode aferir dentro de um contexto semiológico mais amplo. O texto poético torna mais clara essa relação na medida em que, por sua novidade e economia expressiva, diferentemente da linguagem corriqueira, chama a atenção sobre si mesmo, ressaltando seu caráter de objeto estético, em cuja composição valoriza-se a qualidade simbiótica da relação entre os planos da linguagem. Se compreendermos que, de fato, a expressão jamais se dissocia do conteúdo e que, por isso mesmo, falar da expressão como apenas um suporte ou veículo do conteúdo corresponde, na verdade, a um estreitamento ou simplificação de nossa sensibilidade perceptiva para os fatos de linguagem, se chegarmos a compreender isso, possivelmente estaremos prontos para retomar os estudos de retórica em novas bases, reconhecendo o valor de seu legado histórico.

Referências

- Azeredo, J. C. (2008). *Gramática Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo, SP: Publifolha.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1991). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. (Vera da Costa e Silva et al., trad.). Rio de Janeiro, RJ: José Olympio.
- Fiorin, J. L. (2014). *Figuras de retórica*. São Paulo, SP: Contexto.
- Fiorin, J. L. (2007). Semiótica e retórica. *Gragoatá*, 23(2), 9-26.
- Greimas, A. J. & Courtés, J. (2008). *Dicionário de Semiótica*. (Alceu Dias Lima et al., trad.). São Paulo, SP: Contexto.
- Houaiss, A., & Villar, M. de S. (2009). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva.
- Kurosawa, A. (Diretor). (2009). *Sonhos*. [1 DVD]. USA/Japão: Warner Vídeo.
- Lausberg, H. (1982). *Elementos de retórica literária*. (Raul Miguel Rosado Fernandes, trad.). Lisboa, PT: Calouste Gulbenkian.
- Martin, M. (2007). *A linguagem cinematográfica*. (Paulo Neves, trad.). São Paulo, SP: Brasiliense.
- Mora, C. M. (2000). *Serpens torquens: um tipo especial de hipérbato em latim*. *Ágora*, (2), 101-120.
- Ross, D. O. (2007). *Virgil's Aeneid: a reader's guide*. Oxford, UK: Blackwell Publishing.
- Thamos, M. (2011). *As armas e o varão: leitura e tradução do Canto I da Eneida*. São Paulo, SP: Edusp.
- Vergilius Maro, P. (2009). *Aeneis*. Recensuit atque apparatus critico instruxit Gian Biagio Conte. Berlin, DE: Walter de Gruyter.
- Virgil. (2010). *Aeneid Books I-II (Conington's Virgil)*. Exeter, UK: Bristol Phoenix Press.
- Virgile. (1959). *Énéide* (livres I-VI., 9a éd.). (Texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort). Paris, FR: Les Belles Lettres.

Received on June 22, 2016.

Accepted on November 3, 2016.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

ANEXO

Eneida, II (texto original completo dos trechos apresentados em tradução).

1) Hex. 40-56:

40Primus ibi ante omnis magna comitante caterua

Laocoon ardens summa decurrit ab arce,

et procul « O miseri, quae tanta insania, ciues ?

creditis auectos hostis ? aut ulla putatis

dona carere dolis Danaum ? sic notus Vlixes ?

45Aut hoc inclusi ligno occultantur Achiui,

aut haec in nostros fabricata est machina muros,

inspectura domos uenturaque desuper urbi,

aut aliquis latet error ; equo ne credite, Teucri.

Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentis. »

50Sic fatus ualidis ingentem uiribus hastam

in latus inque feri curuam compagibus aluom

contorsit. Stetit illa tremens, uteroque recusso

insonuere cauae gemitumque dedere cauernae.

Et, si fata deum, si mens non laeua fuisset,

55impulerat ferro Argolicas foedare latebras,

Troiaque nunc staret, Priamique arx alta maneres.

2) Hex. 199-240:

Hic aliud maius miseris multoque tremendum

200obicitur magis atque improuida pectora turbat.

Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,

sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.

Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta

(horresco referens) immensis orbibus angues

205incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt ;

pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque

sanguineae superant undas ; pars cetera pontum

pone legit sinuatque immensa uolumine terga.

Fit sonitus spumante salo ; iamque arua tenebant

210ardentisque oculos suffecti sanguine et igni

sibila lambebant linguis uibrantibus ora.

Diffugimus uisu exsanguis. Illi agmine certo
Laocoonta petunt ; et primum parua duorum
corpora natorum serpens amplexus uterque
215implicat et miseros morsu depascitur artus ;
post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem
corripiunt spirisque ligant ingentibus ; et iam
bis medium amplexi, bis collo squamea circum
terga dati superant capite et ceruicibus altis.
220Ille simul manibus tendit diuellere nodos
perfusus sanie uittas atroque ueneno,
clamores simul horrendos ad sidera tollit :
qualis mugitus, fugit cum saucius aram
taurus et incertam excussit ceruice securim.
225At gemini lapsu delubra ad summa dracones
diffugiunt sacuaeque petunt Tritonidis arcem,
sub pedibusque deae clipeique sub orbe teguntur.
Tum uero tremefacta nouos per pectora cunctis
insinuat pauor, et scelus expendisse merentem
230Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspide robur
laeserit et tergo sceleratam intorserit hastam.
Ducendum ad sedes simulacrum orandaque diuae
numina conclamant.
Diuidimus muros et moenia pandimus urbis.
235Accingunt omnes operi pedibusque rotarum
subiciunt lapsus, et stuppea uincola collo
intendunt ; scandit fatalis machina muros
feta armis. Pueri circum innuptaeque puellae
sacra canunt funemque manu contingere gaudent ;
240illa subit mediaeque minans inlabitur urbi.
(Virgile, 1959).