



Reescrevendo espaços: VRBS e natureza nas *Silvae*
Rewriting Spaces: VRBS and nature in the *Silvae*

Leni Ribeiro Leite*

Resumo:

Nas suas *Silvae*, Estácio trabalha com elementos da tradição literária sua predecessora, retrabalhando-os e ressignificando-os em sua poética. Neste trabalho, pretendemos analisar algumas das *Silvae* em que a dicotomia entre o espaço urbano e o espaço natural se faz presente, com atenção às continuidades e rupturas entre Estácio e os seus modelos genéricos.

Palavras chave: Espaço urbano; Espaço natural; Estácio; *Silvae*.

Abstract:

In his *Silvae*, Statius works with elements of the preceding literary tradition, reworking them and ressignifying them in his own poetics. In this paper, we aim at analyzing some of the poems in the *Silvae* in which the dichotomy urban space vs. natural space is present, with special attention the continuities and fractures between Statius and his generic models.

Keywords: Urban space; Natural space; Statius; *Silvae*.

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Membro do Programa de Altos Estudos em Representações da Antiguidade; membro do Laboratório de Estudos do Império Romano. Endereço eletrônico: leni.leite@ufes.br. Endereço postal: R. Eugenílio Ramos, 196, Ap. 201. Jardim da Penha. Vitória – ES. CEP: 29060-030.

A percepção de que profundas mudanças marcaram os primeiros séculos do império romano não é uma novidade. O período dos imperadores flavianos, a ascensão de uma dinastia que não podia reclamar para si a legitimação dos júlio-cláudios, pode ser apontado como aquele em que essas mudanças, desenvolvendo-se a partir da morte de Augusto, alcançam um novo patamar: alterações também de cunho cultural, e que com frequência têm sido observadas nas obras de Plínio, o Velho, Plínio, o Jovem e Estácio, testemunhos contemporâneos das novas atitudes sociais, morais, culturais e artísticas que marcam o período flaviano.

As *Silvae*, de Estácio, são uma coleção de poemas de curta e média extensão, escritos como poesia de ocasião, que frequentemente exemplificam o que foi chamado por Carole Newlands (2002) de “poética do império” e por Eleanor Leach (2003) de “cultura do elogio”. As *Silvae* de Estácio – assim como os mais famosos *Epigrammata* de Marcial – apresentam como personagens frequentes indivíduos de diferentes estratos sociais, do imperador aos libertos; nas duas obras, misturam-se os espaços privados e públicos, e as referências ao luxo e riqueza, das *uillae* aristocráticas ao palácio imperial, chamam a atenção pela atitude.

Plínio, o Velho, através da *Historia Naturalis*, oferece um modelo do pensamento romano tradicional acerca do luxo e da riqueza: seus livros sobre arte são uma história de progresso técnico e decadência moral, a segunda sempre produto inescapável do primeiro. A arte é feita de materiais naturais, e por isso, essencialmente bons; esses materiais, porém, podem ser pervertidos pela ganância humana para atender a desejos frívolos. Para Plínio, o luxo é uma corrupção do mundo natural. A *frugalitas* era uma característica essencial do *mos Maiorum*, e os excessos da riqueza necessariamente levavam ao relaxamento das virtudes – uma ideia não de todo inexistente em nossos tempos modernos. No entanto, como os romanos do período imperial, em especial do período flaviano, poderiam reconciliar seu cotidiano repleto de objetos de luxo, oriundos das mais diversas partes do mundo, ao ideal de virtude e moralidade representado especialmente pelas lendas das origens e pelos modelos gravados na história romana?

A poesia de Estácio, em especial nas *Silvae*, mas sem esquecer a porção épica de sua obra, é compreendida por nós como a resposta a alguns desafios impostos pela nova conjuntura política, social e cultural à tradição literária grega e latina – desafios em vários níveis e de natureza diversa, que forcem, porém, uma atualização da representação dos valores tradicionais, para que sejam compatíveis com as mudanças

sociais. Assim, a virtude, e não a origem de uma família tradicional, é o motivo de proteção dos deuses, ou de uma posição de prestígio; a riqueza, quando bem utilizada, é marca de bom gosto e merecimento. A poesia de Estácio mostra uma atitude muito diferente da tradicional em relação ao luxo e ao uso do dinheiro para fins particulares; a riqueza é apresentada como uma virtude, ou ao menos um elemento que põe em evidência a virtude de seu possuidor.

Um dos temas de maior relevo nas *Siluae* é o da obra de arte, incluindo aí a obra arquitetônica. O objeto artístico, ou a construção artística, são temas frequentes o bastante em Estácio e infrequentes o bastante na poesia para serem considerados no renascimento como marca individual deste poeta e a êcfrase como recurso típico da poesia flaviana.

Ruth Webb (2009) e James Francis (2009), entre tantos outros, escreveram satisfatoriamente sobre este tema. Francis cita, a título de exemplo, mas como representativa da definição de *ekphrasis* no mundo antigo, a de Téon: “Ekphrasis é linguagem descritiva, trazendo o que é retratado claramente diante dos olhos. Há ekphrasis de pessoas e eventos e lugares e períodos de tempo.” (FRANCIS, 2009, p.4). Segundo Webb, o termo *ekphrasis* desenvolveu-se tardiamente e definia, na antiguidade, apenas uma descrição evocativa, que punha o objeto diante dos olhos, *sub oculos subiectio*, como diz Quintiliano.

O próprio Quintiliano fala mais especificamente de descrições ficcionais de eventos ou situações: *Consequemur autem, ut manifesta sint, si fuerint uerisimilia; et licebit etiam falso adfingere quidquid fieri solet*. “Obteremos, porém, se forem verossímeis, que sejam claros; e sera permitido também inventar elementos falsos, quando costumam ocorrer.” (*Inst.* 8.3.70) e *Nec solum quae facta sint aut fiant sed etiam quae futura sint aut futura fuerint imaginamur. Mire tractat hoc Cicero pro Milone, quae facturus fuerit Clodius si praeturam inuasisset*; “Não representamos só o que aconteceu ou está acontecendo, mas também o que poderá ou poderia acontecer. Cícero o fez admiravelmente no *Pro Milone*, quando descreveu o que Clódio teria feito se tivesse se tornado pretor.” (*Inst.* 9.2.41)

Carole Newlands (2002, p.39) afirma que: “obras de arte ou de arquitetura são sinais complexos que expressam mitos sociais e políticos poderosos em linguagem visual. A êcfrase, portanto, oferece uma estratégia significativa para o poeta do elogio, pois a exploração de um signo complexo pode convidar à interpretação e interrogação de sua mitologia subjacente.” Sabemos que tanto Estácio como Marcial foram vítimas

de um descaso quase completo nos séculos XIX e XX justamente por causa da já referida “cultura do elogio”, pelo muito de laudatório e encomiástico que há na poesia desses autores, um traço antitético em relação ao gosto moderno. A êcfrase em Estácio é parte da construção dessa poética imperial que precisa transmitir os sinais da nova cultura imperial e, por isso, está profundamente ligada ao aspecto encomiástico da obra de ambos os autores.

McNelis, em artigo de 2008, analisa dois epigramas de Marcial, IX.43 e IX.44, e um poema de Estácio, *Silvae* 4.6, que tratam de um tema comum – o de uma obra de arte, a estátua do Hércules Epitrapézios pertencente a Novius Vindex. McNelis dá ênfase mais às diferenças do que às semelhanças no tratamento dado por Marcial e Estácio à estátua de Hércules, mas enfatiza que, em ambos os casos, há a mudança do público para o privado: “Assim como o poema de Estácio, o epigrama de Marcial cita a impressionante lista de antigos possuidores [da estátua] e indica uma bem vinda mudança de um contexto público – ou mesmo autocrático – para um privado.” (McNELIS, 2008, p.268). Além disso, essa mesma linhagem de donos por que a pequena estátua de Hércules passa – de Alexandre para Aníbal, de Aníbal para Sila, de Sila para Vindex – é, tanto em Estácio como em Marcial uma passagem da guerra para a paz, dos grandes generais para um campeão das artes e da literatura, dos ódios e do derramamento de sangue para a amizade entre os homens. Esse pensamento é igualmente representativo da homogenia do poder de Roma, de um novo estado de coisas estabelecido pelo império, em que é possível viver a paz e os seus benefícios graças ao imperador. Todas essas obras de arte, esses elementos arquitetônicos, esses objetos de luxo têm, além de sua função dentro dos limites do próprio construto poético, uma face encomiástica, uma face que interpreta uma atitude cultural. Afinal, mais do que nos dizer da aparência de um objeto, a êcfrase nos fala de como aquele objeto é percebido naquela sociedade. Os objetos descritos por Estácio e por Marcial são formas culturais que expressam visualmente uma linguagem de poder, de autoridade, de riqueza, de *otium*. A êcfrase, enquanto expediente retórico e poético, vem auxiliar o estabelecimento, no período flaviano, de uma nova poesia cotidiana que dialoga diretamente com as mudanças culturais e políticas do período.

A êcfrase em Estácio, porém, ocorre menos frequentemente como descrição de obra de arte e mais como descrição de espaços: temos poemas sobre templos (III.1), sobre jardins (II.3), sobre uma estrada (IV.3), sobre banhos (I.5), sobre *uillae* (I.3, II.2), e mesmo em poemas cujos temas principais não são descrições de espaços, a êcfrase é

elemento importante, como no epitalâmio I.2, em que a casa da noiva é descrita em detalhes, ou no jantar de Domiciano (IV.2), em que o detalhamento do salão onde ocorre o jantar se estende dos versos 18 a 37.

Descrever um espaço físico, um prédio ou um jardim, é muito diverso de descrever uma obra de arte. Enquanto a descrição da obra de arte guia o olhar para os diversos aspectos de um objeto apreensíveis pelo olhar de forma concomitante, a descrição da *uilla*, do templo, do jardim, significa mover-se pelo espaço. Quintiliano reconhecia espaço, ou lugar (*locus*) e *topographia* como estratégias particularmente persuasivas (*Inst.* 4.2.36; 9.2.43-44) uma vez que a construção de espaço através do discurso não apenas situa a audiência, mas define a perspectiva através da qual a audiência “vê” o tema. Os lugares criados na literatura oferecem aos leitores mapas mentais, em que significado, memória e imaginação são organizados. Eleanor Leach (1998) sugere que as paisagens literárias romanas tinham a capacidade de persuadir, de oferecer sentido e de organizar conhecimento para os receptores, construindo um sistema coeso de significado e de ética.

A construção de mapas mentais, e portanto de descrições de espaços, era parte da arte do orador na Roma antiga. Uma das técnicas de organização das ideias para o discurso era justamente a elaboração de um mapa mental em que cada ideia estava associada a um cômodo (ou uma série de cômodos) em uma casa, ou em outras organizações espaciais semelhantes. Essa organização espacial das ideias era também um artifício mnemônico, pois auxiliava o orador a lembrar o discurso: associava-se um lugar a um conceito. (PENNY-SMALL: 1997) Observamos, então, que o hábito da descrição de espaços, e da conexão entre espaço literário e transmissão de conhecimento, ou mesmo persuasão, era suficiente para se considerar a possibilidade de que as descrições de lugares na poesia ocupem uma função semelhante. A significância das metáforas espaciais em Estácio, assim, ganha em importância, e pode ser lida como uma tentativa de remodelar a identidade romana – não a identidade cívica, do homem público e de negócios, mas do homem em um espaço privado.

O paradoxo é um tema caro às *Siluae*, ou ao menos a antítese e os contrastes. Seria possível fazer uma leitura desta obra a partir dos eixos antitéticos em que ela toca e que muitas vezes une de formas inesperadas. O contraste entre o espaço público e o privado é muito forte, como comentamos, por exemplo, em relação ao poema 3.1, e também em outros, como no poema 2.3. Uma antítese de tal forma plantada na tradição

literária, como a do campo vs. cidade, ou espaço natural vs. espaço urbano, era de se esperar que estivesse presente.

O autor em que a tensão entre campo e cidade é marcadamente famosa é Horácio, como todos sabemos, tanto nas *Odes* como nas *Epistulae*. Em Horácio, porém, segundo Diana Spencer (2008:70-71), a tensão entre a paisagem poética helenística, rural, e a sua latinização, urbana, transforma-se em uma interrogação: é possível habitar uma cena poética que exclua o urbano, e a Roma Augustana? A paisagística lírica helenística parece não se resolver bem em Horácio ao se complicar com a contraparte urbana, de forma, que pelo menos ao fim do livro III das *Odes*, o portão do campo sabino se fecha, até que o portão da paisagem Albana de Estácio se abra para novas tentativas e indagações. Tentativas, porque uma das características mais proeminentes das *Silvae* é seu caráter experimental. As *Silvae* são poemas ostensivamente casuais, escritos “no calor do momento”, como diz o próprio autor no prefácio ao primeiro livro. No entanto, não se enganam os leitores com os pedidos de desculpas por uma obra pouco trabalhada, como não se enganaram com as *nugae* de Catulo, Marcial e tantos outros. Estácio está em profundo diálogo com a tradição, não só romana, mas especialmente com a grega, como mostrou Alex Hardie em monografia de 1983.

Talvez a principal característica de Estácio seja justamente este diálogo com a tradição que, ao mesmo tempo, a confirma e a refuta, transmutando elementos tradicionais em algo novo, jamais ouvido, mas que soa como algo já conhecido. Um excelente exemplo dessa força mantenedora-mas-transformadora talvez seja a própria questão do gênero das *Silvae*. Os poemas destes cinco livros *sui generis* não podem ser classificados em conjunto como pertencentes ao gênero elegíaco, lírico, epigramático ou qualquer outro dos gêneros tradicionais. Não é difícil, porém, classificar alguns dos poemas isoladamente, seja dentro dos gêneros tradicionais, seja dentro de gêneros retóricos, como Francis Cairns. O conjunto, porém, desafia a classificação. Esta questão genérica específica em Estácio será abordada por mim em outro momento, mas aqui, gostaríamos de mostrar como ele se refere a e incorpora elementos tradicionais de certos gêneros, em especial do lírico, recuperando Horácio, no que diz respeito às questões do espaço e da relação entre espaço urbano e espaço natural.

Alessandro Barchiesi mostrou como o gênero é um fator-chave para se ler as *Odes* de Horácio, compreendendo a coleção de poemas como uma sofisticada meditação acerca da interrelação complexa entre gênero, voz e identidade política na Roma augustana. Diana Spencer sugere que o interesse de Horácio em localizar a lírica do

lado de fora, ou seja, em um *hortus*, um “jardim” – faz com que os três primeiros livros de Odes toquem no âmago da auto-imagem cultural da elite augustana. Esta organização paisagística do espaço é conceitual e intelectual ao mesmo tempo em que é física, e se reflete nas próprias *uillae* e nas artes plásticas do período.

Aqui se faz necessário um breve excursão sobre as artes plásticas em Roma, em especial no que tange às pinturas de paisagens no período Augustano. Estudos recentes acerca das pinturas de paisagens na Roma antiga tendem a se focar não mais nos estilos, já bastante debatidos e delimitados, mas na retórica do espaço. Assim como estilos anteriores de pintura mural brincavam com perspectiva e com a ilusão arquitetônica – criando janelas em paredes sólidas, as pinturas de paisagens que se tornaram comuns na Roma de Augusto representavam, a princípio, imagens realistas de elementos naturais. A verossimilhança, porém, deve-se acomodar a regras bastante rígidas de organização de elementos e de representação de significados.

As pinturas de paisagens naturais nas paredes romanas são representações do *locus amoenus* poético, o lugar comum que serviu, tanto na poesia como nas paredes, como complemento pictórico do *saeculum aureum*, seus valores e seus ideais. As pinturas da natureza nessas paisagens eram uma forma de ostentar e popularizar um conjunto de ideias que afirmavam o poder de Augusto e seus ideais para a sociedade.

Ainda que esse tipo de pintura se origine no período augustano, os principais exemplares que ainda possuímos dele datam do primeiro século, mas do segundo ao quarto século as paisagens nas paredes são parte de um repertório fixo de gêneros artísticos, repetidos, portanto, em frisos, mosaicos e outros objetos artísticos, além das próprias paredes. Assim como as paisagens de tinta se espalharam por tantos lugares e chegaram aos olhos também dos escravos, libertos e outros elementos da população romana, na poesia a paisagem bucólica, o *locus amoenus* lírico, a natureza agreste vergiliana e horaciana estão prontos a serem reutilizados e remanejados pelos poetas das gerações posteriores.

No poema V.3, um lamento pela morte de seu pai, Estácio compara a sua vida à de Horácio, mas é no poema IV.5 que os ecos horacianos se ouvem com mais força. Ao escrever o elogio de Septímio Severo, avô do imperador, Estácio já começa com elementos reconhecidamente líricos e agrestes:

*Parui beatus ruris honoribus
qua prisca Teucros Alba colit lares
fortem atque facundum Seuerum
non solitis fisibus saluto.*

Feliz junto às honras de um pequeno campo,
onde a antiga Alba cultua os deuses teucros,
eu saúdo o bravo e eloquente Severo
com uma lira não costumeira.

O poema é o único que temos de Estácio em estrofe alcaica, o que por si só já remeteria sua audiência ao mundo de Horácio. É importante observar também a escolha do termo *rus*, no primeiro verso, em lugar de *hortus*, o termo que será o preferido do poeta para se referir à natureza. É significativo, uma vez que *hortus* é aquele jardim esteticamente organizado, o jardim das *uillae*, quase um pastiche de natureza. Em Horácio, a natureza é *rus*, que sustém os poemas deste gênero, que inspira este tipo de dicção, a natureza mais agreste, mais *rústica* – ainda que saibamos que, claro, os poetas augustanos também não buscavam pintar uma natureza real. A natureza de Horácio, porém, sempre em contraponto à urbanidade, é útil para o homem, mas é plasmada na figura do pastor: útil, digno, trabalhador, mas agreste e avesso à cidade. Esta não é a natureza que encontraremos normalmente nos poemas de Estácio, que ressignifica o campo, não mais em contraponto, mas como parte da cidade.

A mescla de naturalidade e artifício é uma característica já apontada das *Silvae* (NEULANDS, 2011, p.7) e que, segundo considero, não vale apenas como observação da construção poética, mas se vê refletida nos próprios temas abordados. Ou seja, Estácio abraça a temática do *rus in urbe*, topos de caracterização da fundação de Roma, prospectiva e retrospectivamente, cujo primeiro exemplo está no canto 8 da Eneida, mas transforma-o também em um topos de *urbs ruri*, uma vez que a natureza não é mais um elemento agreste útil ao homem mas contrário à elegância; a natureza se dobra, voluntaria ou involuntariamente, aos caprichos do homem que a faz adequada às suas necessidades, *urbanizando a natureza*. A mão do homem tem, portanto, o poder para conter e domar a natureza.

Os principais modelos de natureza e espaço humano em Estácio são, respectivamente, o jardim e a *uilla*. No poema II.3, Estácio descreve um jardim localizado no coração de Roma, na casa de Attedius Melior, como um mundo idealizado, remoto, distante da política romana. Há um forte contraste entre este poema e o que o precede imediatamente na coleção, o poema II. 2, que descreve uma *uilla*. A

natureza no poema II.3 é quase agreste, descrita em linguagem ovidiana. A casa não é descrita, mas apenas o seu jardim; em contraste com os jardins de Plínio o jovem, com topiaria sofisticada, estátuas e fontes, o jardim de Melior é mais rústico, com apenas árvores e um lago com aparência natural. As palavras do poeta criam no poema II.3 um mito que explica o pequeno lago e a árvore que sobre ele pende ao estilo ovidiano: uma ninfa, perseguida por Pan, teria se escondido no lago, com o auxílio de Diana. O brilho é dado pelas palavras de Estácio, que cria um mito romano para celebrar não as tradicionais virtudes cívicas, esperadas no cenário urbano romano, mas a vida à parte do espetáculo público. Segundo o poeta, neste jardim com origens mitológicas e morais próprias, cria-se um espaço no urbano, mas à parte do urbano, um nicho encravado em Roma onde se pode cultivar poesia, amizade e virtude, mesmo no espaço da capital:

*cui nec pigra quies nec iniqua potentia nec spes 66
improba, sed medius per honesta et dulcia limes,
incorrupte fidem nullosque experte tumultus
et secrete, palam quod digeris ordine uitam,
idem auri facilis contemptor et optimus idem 70
promere diuitias opibusque immittere lucem:*

Não são para ti o repouso preguiçoso nem o poder injusto,
nem a ambição desonesta, mas sim o caminho do meio, entre o bem e
o prazer.
De fé incorruptível e desconhecedor de paixões,
ordenando a vida em privado mas na frente de todos,
ao mesmo tempo desprezando a riqueza fácil
e o melhor em exibir sua riqueza e lançar luz sobre sua fortuna

Temos aqui um excelente exemplo do uso dos paradoxos e das antíteses em Estácio; além disso, o jardim de Melior reflete aquelas características de seu dono tão incomumente louvadas na literatura latina: o fato de que ele não se dedica à vida pública e que é dono de grande fortuna, que exibe em sua propriedade.

A natureza está em consonância com as necessidades humanas, no caso de Attedius Melior, oferece a ele um espaço natural poético, com ressonâncias horacianas e ovidianas, dentro da capital do império, realçando a sua dignidade como dono de uma propriedade em um lugar privilegiado, mas mantendo a separação, como uma alternativa à Roma, lugar da ambição e da incerteza. No poema I.2, o epitalâmio de Stella e Violentilla, a natureza também é *rus in urbe*, ao ser representada como parte integrante da casa da noiva. A casa de Violentilla é descrita, em um processo efrástico que invoca o usado por Catulo no poema 64,

*Digna deae sedes, nitidis nec sordet ab astris. 147
 hic Libycus Phrygiusque silex, hic dura Laconum
 saxa uirent, hic flexus onyx et concolor alto
 uena mari, rupesque nitent quis purpura saepe
 Oebalis et Tyrii moderator liuet aeni.
 pendent innumeris fastigia nixa columnis,
 robora Dalmatico lucent satiata metallo.
 excludunt radios siluis demissa uetustis
 frigora, perspicui uiuunt in marmore fontes.
 nec seruat natura uices: hic Sirius alget,
 bruma tepet, uersumque domus sibi temperat annum.
 Exsultat uisu tectisque potentis alumnae
 non secus alma Venus quam si Paphon aequore ab alto
 Idaliasque domos Erycinaque templa subiret. 160*

A morada é digna da deusa, e nem esmaece frente aos astros brilhantes.

Aqui, pedra Líbia e Frígia; lá a dura rocha Espartana verdeja,
 Adiante, variegado ônix e o veio da cor do mar profundo,
 E brilham as pedras que a púrpura de Ebália
 E o que mistura o caldeirão tírio muito invejam.
 Elegantes telhados apoiam-se em inúmeras colunas,
 As traves luzem, cobertas de metal Dalmático.
 Um frescor, descido de árvores vetustas, expulsa os raios do sol,
 Fontes translúcidas ganham vida no mármore.
 Nem segue a natureza sua ordem: aqui Sirius resfria-se
 o inverno é morno, a casa modela o ano a seu gosto.
 Vênus graciosa exulta com a visão dos tetos de sua poderosa
 protegida
 não menos do que se entrasse em Pafos, do alto mar, e sua casa Idália
 ou os templos de Érix.

A êcfrase da casa de Violentilla é particularmente complexa porque está posta entre a realidade e o mito. Ela é parte de uma narrativa mitológica, como a colcha de Peleu e Tétis, mas a casa pertence a uma pessoa, a noiva de Stella, e está situada no coração de Roma. Além disso, a descrição é feita a partir do ponto de vista de Vênus, quando ela chega à casa para combinar o casamento entre Violentilla e Stella.

O tratamento do tema é pouco convencional; a jovem nubente é apresentada não através do corpo feminino, mas através da casa. A casa é o objeto através do qual a identidade feminina de Violentilla é construída e explorada. A descrição que Estácio faz da casa de Violentilla articula as virtudes convencionalmente femininas da beleza e castidade com o status social e econômico da noiva e suas origens culturais, o que traz uma nova vitalidade ao conceito de tradição e família romanas. O fato de que a casa pertence a uma mulher – quando, em Marcial VI.47 sabemos que Stella também possuía uma magnífica casa, repleta de obras de arte – e não de um homem da elite é uma reinterpretação de códigos culturais.

Vênus e seus cisnes se aproximam da casa, e são capazes de vê-la ao longe, porque ela é alta (v. 145). Tradicionalmente, no discurso moralístico romano, a altura da construção era um paradigma de luxo, e conseqüentemente de decadência moral. Na êcfrase de Estácio, um valor positivo é dado à altura da casa, que se pode ver mesmo em meio à grande quantidade de construções da cidade. A altura da casa é frequentemente usada como um sinal de poder masculino; aqui, no entanto, é correlacionado à altura do corpo feminino de sua possuidora, que já havia sido descrita por Vênus como mais alta do que a maioria das matronas romanas (114-116). Mas a altura é, certamente, mais do que uma marca física. Também representa status, em relação à posição social superior de Violentilla, um símbolo de superioridade econômica e moral.

A casa de Violentilla é luxuosa nas proporções e nos materiais que a adornam – mármore e ouro. O luxo aqui é valorizado através da aproximação entre valor material e moral. A importância social e econômica de Violentilla é ainda reforçada pela grande quantidade de materiais nobres em sua casa. As muitas colunas que suportam o telhado (v. 152) eram um elemento da arquitetura pública aplicado à arquitetura privada para dar-lhe grandiosidade, e era usado especialmente nos átrios e salões próprios para receber os clientes. Os mármore em profusão falam de riqueza – enquanto o mármore branco podia ser encontrado na própria Itália, os mármore coloridos da casa de Violentilla eram necessariamente importados. Os mármore coloridos estavam na moda durante o império, e a casa descrita no poema é não só rica, mas decorada ao gosto da época. Desde o primeiro século d.C., a extração de mármore era um privilégio imperial – logo, o mármore mostrava associações com a casa imperial.

A casa é digna de uma deusa. (v. 147). Os mármore de sua casa, no entanto, não são brancos como a pele desejável: eles são de tonalidades purpúreas e esverdeadas, as cores da violeta (*viola*). A violeta era, na literatura, um símbolo da juventude, bela, mas fugaz. Ao transmutar as flores em pedras, Estácio altera esta associação, e representa não mais a fragilidade da mulher, mas seu poder. Uma das formas que Estácio usa para se afastar das imagens tradicionais do epitalâmio é seu tratamento do tema da castidade em substituição ao da virgindade. Ao invés da imagética tradicional das flores e frutos, ele apresenta a imagem da casa, muito mais substancial e duradoura.

No entanto, a natureza está presente na casa, nos versos 154-155, em que surgem o bosque e a fonte, que recuperam imagens igualmente ligadas à feminilidade e virgindade, mas aplicando-as à castidade de Violentilla. A descrição remete ao *locus amoenus* que vemos proeminentemente associado à virgindade, como nas

Metamorfoses de Ovídio, nos episódios do rapto de Perséfone (em que ela colhia violetas e lírios em um lugar semelhante antes de sua abdução por Plutão) e de Narciso, entre outros: as árvores vetustas deixam de fora os raios solares e preservam o frescor de fontes puras. No entanto, de forma geral esses cenários não protegem as personagens, mas são o local de atos violentos de paixão, sendo particularmente perigosos para mulheres ou homens feminilizados. Em Ênio, Ília é estuprada por Marte em meio a um salgueiral ameno; o lago de Narciso tem água transparente como vidro, mas é totalmente protegido dos raios solares, um cenário fatal para a eterna virgindade.

Na casa de Violentilla, porém, as fontes vivem no mármore. Suas águas claras representam a sua pureza, mas também sua vivacidade, sugerindo poder procriativo; o mármore, porém, é o sinal do ambiente controlado pela mão humana. Enquanto em Ovídio o mármore é a perfeição da pele de Narciso (este é descrito como uma estátua de mármore – 3.419 – e “com mãos marmóreas” – 3.481), na casa de Violentilla o brilho do mármore é transferido de volta da pele para a rocha, onde reflete não a beleza da dona, mas seu controle, seu poder de construir – ou seja, não sua virgindade, que é um dom natural, mas sua castidade, que é uma virtude da independência e do autocontrole.

A poesia de Estácio oferece, portanto um novo *locus amoenus*, um espaço seguro em que a natureza está sob o controle humano, e os deuses vêm visitar para auxiliar os homens, e não para destruí-los. A paisagem ideal de Estácio está localizada dentro de uma mansão, reformulando os ideais de beleza e castidade, onde eles se tornam não uma representação da fugacidade e fragilidade, mas de poder e autoridade femininos.

A natureza deixa de representar a paixão, o perigo, o indomado ou o incontrolável para representar justamente o poder, o autocontrole: a casa controla o clima e cria uma temperatura amena o ano todo (v.157). Em um conjunto de paradoxos, somos informados de que a casa brilha, mas não deixa entrar os raios solares; que o calor intenso do verão (Sírius) é resfriado dentro da casa; e que o inverno mais rigoroso é ali confortavelmente morno.

A natureza é moldada pela mão do homem, em algumas situações deve ser combatida ou domada, de forma a se adequar aos desígnios humanos, o que ela sempre acaba por fazer. Um exemplo é o poema III.1, a dedicação de um templo a Hércules na propriedade de seu amigo, Pólio Felix. No início do poema, Pólio é um novo *pauper Molorchus*: apesar das riquezas no entorno, a região onde se encontra o templo de Hércules é pobre, o templo em si, risível. No entanto, Estácio não se entretém cantando

a dignidade da pobreza, como faziam os poetas helenísticos, e mesmo Vergílio, autores de poemas em que personagens humildes são dignificados. Ao contrário, em uma inversão dos valores tradicionais – que já não cabem em pleno fausto imperial – um Hércules bem-humorado observa a riqueza da propriedade ao redor e repreende Pólio pela situação de abandono e pobreza de seu templo perguntando: *mihi pauper et indignus uni Pollius?*

*(...)quid enim ista domus, qui terra, priusquam 96
te gauderet erum? Longo tu tramite nudos
texisti scopulos, fueratque ubi semita tantum
nunc tibi distinctis stat porticus alta columnis
ne sorderet iter. Curui tu litoris ora 100
clausisti calidas gemina testudine Nymphas.
Vix opera enumerem: mihi pauper et indignus uni
Pollius? Et tales hilaris tamen intro penates
et litus quod pandis amo. Sed proxima sedem
despicit et tacite ridet mea limina Iuno. 105*

O que eram então esta casa, esta terra,
antes que se alegrassem contigo? Tu cobriste
os picos desnudos com uma longa estrada, e onde antes havia só uma
trilha,
agora ergue-se teu alto pórtico com colunas separadas,
para que tenha elegância o caminho. Na margem do curvo litoral,
tu aprisionaste as águas termais com dois domos.
Mal enumero todas as melhorias; só para mim Pólio
é um pobre indigente? E mesmo um tal lar eu ocupo com alegria
e amo as praias que tu me abres. Mas Juno, por perto, despreza a
morada
e ri para si mesma de meus umbrais.

Nos versos de 91 a 103 do poema, Hércules apresenta Pólio não só como generoso, mas como o benfeitor de uma região de outra forma rude e inóspita. Observamos aqui como, no novo esquema de relações, a natureza não é mais desejável, pura, mas selvagem e rude – faz-se mister que a mão do homem venha domesticá-la, como no momento da construção do templo. A transformação do espaço, perpetrada pelo homem, é agora um aprimoramento do que a natureza fizera, e não uma deturpação.

*'Macte animis optibusque meos imitate labores, 166
qui rigidas rupes infecundaeque pudenda
naturae deserta domas et uertis in usum
lustra habitata feris, foedeque latentia profers
numina! Quae tibi nunc meritorum praemia soluum? 170*

‘Honrado por seu espírito e por sua riqueza, imitador dos meus
trabalhos,
domador das pedras rudes e dos ermos, vergonhas da natureza

infecunda, e que transforma antros habitados por feras
em locais úteis, e traz à luz as deidades escondidas
pela vergonha. Que prêmios agora te oferecerei pelo seu mérito?’

Ao fim do poema, Hércules visita o templo durante os jogos, e homenageia Pólio e sua esposa, Polla. Nas palavras de Hércules, o espírito de Pólio é homenageado em paralelo às suas riquezas, como duas virtudes iguais e mutuamente determinantes. Essas duas características elogiadas pelo deus são a razão de ser Pólio o responsável por uma mudança para melhor na natureza deserta e infecunda do lugar; ele é o homem que, com suas qualidades, fecunda, embeleza, aprimora a natureza.

Neste poema, a natureza é domada para dar lugar a uma *uilla*. A *uilla*, uma novidade arquitetônica romana, sem precedentes gregos, e que, portanto oferecia um desafio ao poeta, era o local do *otium*, um modo poderoso de se auto-definir para a elite imperial. A *uilla* pode ser definida como a contraparte concreta e visual do *otium*. Nos poemas I.3, II.2 e III.1, a *uilla* é não só uma maravilha da arquitetura e tecnologia, mas representa também as virtudes de seus moradores. Em Estácio, a riqueza e o luxo, quando usadas de maneira sábia, são a marca da virtude. (NEWLANDS, 2002, p.127-138).

No poema I.3, o primeiro a cantar uma *uilla*, natureza e arte humana estão essencialmente em harmonia; já no poema II.2, sobre a construção da *uilla* de Pólio, o que há é uma luta épica contra a natureza, rude e pertinaz. (NEWLANDS, 2011, p.13).

2.2.52-53
*his fauit Natura locis, his uicta colenti
cessit et ignotos docilis mansuevit in usus.*

A natureza favoreceu alguns lugares; em outros, vencida,
cedeu ao cultivador e amansou-sem em novas e gráceis maneiras.

No verso 56, a expressão usada é *domuit possessor*, isto é, o dono a domou – a natureza. Apenas depois de domada pela mão humana a natureza entra em harmonia com as necessidades humanas. Estácio adapta para a *uilla* sua contemporânea aquela mesma uma metáfora pertencente à retórica romana, de uma casa cujos cômodos são depositórios de memória, através dos quais o orador se movimenta nos diversos estágios de seu discurso. (Quintiliano, *Inst.* 11.2.11-22). Ao levar o leitor em um tour da *uilla* de Pollius, Estácio fixa na memória do ouvinte vários pontos de interesse, honrando e memorializando seu anfitrião.

A descrição da *uilla* em II.2 se faz em estágios, gradualmente ascendendo do litoral, embaixo, até a construção localizada no topo de um penhasco, e então, dentro da *uilla*, por diversos cômodos, até o mais belo deles, que se situa no ponto mais alto do terreno. (*Siluae* 2.2,1-94). Diferentemente de Plínio, que localiza o seu luxo e ócio a céu aberto, no jardim, e cujas *uillae* são ao menos descritas como menos ornamentadas por dentro do que por fora, Estácio também enfatiza a beleza dentro da casa, como vimos no poema I.2 e aqui, no II.2. A natureza, já domada, agora aparece dentro do espaço humano – como o jardim de Melior, dentro do espaço urbano – de forma ordenada para servir ao homem. No poema sobre a *uilla* de Pólio, a descrição culmina em um cômodo cuja profusão de mármore das mais distantes proveniências são uma face imóvel e dócil da natureza.

2.2.90-91

*hic et Amyclaei caesum de monte Lycurgi
quod uiret et molles imitatur rupibus herbas*

Aqui também há, extraído da montanha do Amicleu Licurgo, mármore que, em tons de verde e embora pedra, imita a relva suave.

O poema 5 do primeiro livro das *Siluae* é uma descrição dos banhos construídos na propriedade de Cláudio Etrusco. Nos primeiros versos, o poeta informa que o poema é apenas um descanso de seu trabalho sério, ou seja, a composição da Tebaida. Mais adiante, a descrição da seleção de mármore coloridos decorando os banhos elegantes de Cláudio Etrusco, o próspero filho de um liberto imperial, não admite nada da pobreza (*nil plebium est*), transforma o espaço privado em um bosque das Musas (*non unquam aliis habitastis in antris / ditius*) e não perde na comparação com o salão de banquetes de Domiciano, objeto de descrição no poema IV.2. Neste, cinco diferentes tipos de mármore são nomeados, e mais de cem colunas competem com Atlas na habilidade de carregar tamanho peso sobre os ombros. Frequentemente os mármore, as jóias e outros objetos de luxo são nomeados através de referências a sua origem: numídeo, frígio, egípcio, mostrando que as suas descrições são direcionadas a um público culto.

Os banhos de Cláudio Etrusco com seus mármore retirados das pedreiras imperiais são um sinal do poder e opulência de Roma, tanto quanto a estátua equestre de Domiciano, tema do primeiro poema das *Siluae*, em si uma extensa êfrase. Ao descrever uma mesa de pés de marfim, Marcial também se insere no espírito laudatório

da época, também o aproxima dos *amici maiores*, dentre os quais o mais importante é sempre o imperador.

As *Silvae* são e não são um elemento do espaço urbanizado romano. Ao trabalhar a antítese campo x cidade – o que, principalmente no período imperial é uma árdua tarefa, uma vez que ecoa a perigosa antítese público x privado – Estácio retrabalha e ressignifica gêneros seus predecessores – tais como a lírica horaciana, a elegia ovidiana e o epitalâmio de origem grega – mas de forma a estilizar as diferenças claras entre *rus* e *urbs*. Seus poemas falam de um espaço natural urbanizado, moldado pelo homem, em que as fontes manam água tépida dentro das casas, para premiar a virtude de seus possuidores; e de um espaço urbano naturalizado, em que as pedras são como relva e em que o deus do rio faz surgir espontaneamente das águas um trecho de estrada de mármore (IV.3.95-96). Ao ressignificar esses elementos, Estácio anuncia a sua nova poética, apta a falar de e para uma sociedade profundamente modificada em relação ao século anterior.

Referências Bibliográficas

FOWLER, Don. Narrate and describe: the problem of ekphrasis. *Journal of Roman Studies*. 1991. 81, 25-35.

FRANCIS, James A. Metal Maidens, Achilles' Shield, and Pandora: The Beginnings of Ekphrasis. *American Journal of Philology*. 2009. 130.1, 1-23.

LEACH, Eleanor Winsor. *The rhetoric of space: literary and artistic representations of landscape in Republican and Augustan Rome*. Princeton, Princeton University. 1988.
_____. Otium as Luxuria: Economy of Status in the Younger Pliny's Letters. *Arethusa*, 2003, 36, 2, Spring, 147-165.

MCNELIS, Charles. Looking at the forest? The *Silvae* and Roman Studies: afterword. *Arethusa*, 2007. 40, 2, Spring, 279-287.
_____. Ut Sculptura Poesis: Statius, Martial, and the Hercules Epitrapezios of Novius Vindex. *American Journal of Philology*. 2008, 129.2, 255-276.

NAUTA, Ruurd. Statius in the *Silvae*. In: SMOLENAARS, VAN DAM & NAUTA. (ed.) *The poetry of Statius*. Leiden: Brill. 2008.

NEWLANDS, Carole. *Silvae* 3.1 and Statius's Poetic Temple. *The Classical Quarterly*, New Series, 1991. 41, 2, pp. 438-452.
_____. *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*. Cambridge: Cambridge. 2002.

PENNY-SMALL, Jocelyn. *Wax tablets of the mind*. New York: Reutledge. 1997.

SPENCER, Diana. Singing in the garden: Statius' *plein air* lyric (after Horace). In: BLEVINS, Jacob. *Dialogism and lyric self-fashioning: Bakhtin and the voices of a genre*. Selinsgrove: Susquehanna University. 2008.

SQUIRE, Michael. Making Myron's Cow Moo? Ecphrastic Epigram and the Poetics of Simulation. *American Journal of Philology*, 2010. 131.4, 589-634.

WEBB, Ruth. *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. Farnham: Ashgate. 2009.

Data de Recebimento: 04/10/11

Data de Aprovação: 25/04/12

Para citar essa obra:

LEITE, Leni Ribeiro. Reescrevendo espaços: VRBS e natureza nas Silvae. RUA [online]. 2012, no. 18. Volume 1 - ISSN 1413-2109
Consultada no Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade
<http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>

Laboratório de Estudos Urbanos – LABEURB
Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade – NUDECRI
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
<http://www.labeurb.unicamp.br/>

Endereço:

Rua Caio Graco Prado, 70
Cidade Universitária “Zeferino Vaz” – Barão Geraldo
13083-892 – Campinas-SP – Brasil

Telefone/Fax: (+55 19) 3521-7900

Contato: <http://www.labeurb.unicamp.br/contato>